



SABER, DESEJO E ATO: O QUE ÉDIPO E HAMLET DIZEM À PSICANÁLISE

KNOWLEDGE, DESIRE AND ACT: WHICH OEDIPUS AND HAMLET SAY TO PSYCHOANALYSIS

Hevellyn Ciely da Silva Corrêa

Mestra em Teoria Psicanalítica/Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: hcs.correa@yahoo.com.br

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Maria Cristina Candal Poli*

Pós Doutora em Psicologia/Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: mcrispoli@terra.com.br

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

*Endereço: Maria Cristina Candal Poli

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia. Rua Pasteur, 250 – Fundos. Praia Vermelha, CEP: 22.290-240, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

Editora-chefe: Dra. Marlene Araújo de Carvalho

Artigo recebido em 03/02/2013. Última versão recebida em 25/03/2013. Aprovado em 26/03/2013.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pela Editora-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).

RESUMO

O presente estudo busca atualizar o diálogo entre psicanálise e tragédia a partir do estabelecimento de pontos de conversão e difusão entre os heróis Édipo e Hamlet, focos de interesse de Freud (1900) e Lacan (1958-1959). Interroga-nos saber de que modo estes heróis portam o teor trágico que os fez representantes desta particular forma de arte, o que poderia ser compreendido unicamente à luz da história da arte, porém, nosso olhar psicanalítico faz o interesse se direcionar ao núcleo desejoso que os tornou emblemáticos neste vocabulário. Trata-se, portanto, de compreender o lugar do desejo, com seu *pathos* trágico, nas figuras de Édipo e Hamlet. A investigação acerca destes personagens mostra que eles operam no discurso psicanalítico apontando a natureza do desejo em sua paradoxal relação com o saber: Édipo é aquele que age por não saber e Hamlet aquele que, por saber, não consegue agir, o que demonstra, segundo Lacan (1958-1959), que no herói grego o desejo é *pela* mãe enquanto Hamlet é habitado pelo desejo *da* mãe. Como podemos observar, desejo e saber mantêm uma estreita relação, a qual se mostrará em ato (ou no impedimento dele). Porém, ao nos determos mais atentamente nesta relação, notamos que não se trata do saber em simples contraposição ao desejo, mas do saber que é habitado pelo desejo e, por isso, não se dá ao consciente senão por uma perda, que impede qualquer tentativa de cingi-lo completamente.

Palavras-chave: psicanálise; desejo; saber; tragédia.

ABSTRACT

The present study aims to update the dialogue between psychoanalysis and tragedy from the establishment of conversion's points and diffusion between the heroes Oedipus and Hamlet, focus of interest in Freud (1900) and Lacan (1958-1959). Interrogates us know how these heroes carry the tragic content that did representatives of this particular art form, which could be understood only in the light of art history, however, our psychoanalytical view makes interest to drive to the willing nucleus that become emblematic in the psychoanalytic vocabulary. It is, therefore, to understand the place of desire, with its tragic pathos, in the figures of Oedipus and Hamlet. Research about these characters shows that they operate within psychoanalytic discourse pointing the nature of desire in its paradoxical relationship to knowledge: Oedipus is that who acts because not know and Hamlet one who, knowing, not acting, which betrays, according Lacan (1958-1959), which in the Greek hero's desire for his mother while Hamlet is inhabited by the desire of the mother. As we can see, desire and knowledge maintains a close relationship, which will be shown in act (or preventing it). However, when we detain more carefully at this relationship, we note that it is not of knowledge in simple contrast to for the desire, but to the knowledge which is inhabited by the desire and, therefore, not given to consciousness whitout by a loss, which prevents any attempt to encompass it completely.

Key-words: psychoanalysis; desire; knowledge; tragedy.

INTRODUÇÃO

Propor-se trabalhar em diálogo com a tragédia grega não é tarefa nova no campo psicanalítico, tampouco o estudo sobre a tragédia moderna o é, o que mostra que a essência do trágico - seja com características antigas ou modernas - tem muito a contribuir ao campo psicanalítico. Neste sentido, o presente estudo busca atualizar este diálogo a partir do estabelecimento de pontos de conversão e difusão entre os heróis Édipo e Hamlet, ambos focos de interesse das análises de Freud e Lacan, os quais guiarão nossa trajetória de pesquisa.

O que nos interroga é saber de que modo as figuras de Édipo e Hamlet portam o teor trágico que os tornou representantes desta particular forma de arte. Poderíamos, para responder tal questão, recorrer unicamente a pontos históricos ou antropológicos que nos subsidiassem a respeito das características que atravessaram os séculos e ligaram Sófocles e Shakespeare através do título “trágico”. Todavia, é sob a perspectiva psicanalítica que empreendemos nossa investigação e, por isso, nosso interesse se direciona ao núcleo desejoso que aí se instaura e que tornou tais personagens emblemáticos no vocabulário psicanalítico. Logo, refaçamos nosso questionamento: trata-se de compreender o lugar do desejo, com seu *pathos* trágico, nas figuras de Édipo e Hamlet.

HERÓIS TRÁGICOS: UM LEGADO PARA O SUJEITO EM PSICANÁLISE

A leitura feita por Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900) de que o poder universal da tragédia *Édipo Rei* situa-se em “Apaixonar-se por um dos pais e odiar o outro figuram entre os componentes essenciais do acervo de impulsos psíquicos que se formam nessa época [a infância] e que é tão importante na determinação dos sintomas da neurose posterior” (p. 287), isso demonstra que o autor compreende a grandiosidade da obra sofocliana pela implicação subjetiva que ela carrega. Ou seja, antes mesmo de conceituar tal descrição sob o nome de Complexo de Édipo - dando assim um teor psicanalítico ao enredo trágico -, o que incita o olhar freudiano é a tragédia enquanto ilustração (*mise-en-scène*) do psiquismo. Seguindo o mesmo raciocínio, Freud também se vale, na referida obra, do personagem Hamlet para pensar como a peça shakespeariana põe sobre o palco o amor à mãe e rivalidade ao pai, porém de forma diferenciada do herói grego, já que no príncipe da Dinamarca assistimos apenas aos efeitos secundários dos afetos reprimidos direcionados aos pais.

Deste modo, não é arbitrariamente que Freud recorre a tais personagens, diz Rancière (2009), mas por neles já haver o saber inconsciente que quebra o regime representativo das artes, o qual compreendia o conhecimento artístico a partir do sentido que se daria na relação entre o dizível e o visível, não havendo lugar para o não-sentido. Sendo então os heróis trágicos uma contradição a tal regime de pensamento, são eles chamados pela psicanálise para testemunhar com seu saber inconsciente, continente próprio do sem sentido (*no sense*).

Partindo da diferenciação estabelecida por Freud entre as dinâmicas de Édipo e Hamlet, e do posicionamento do autor que o fez empreender tal leitura dos personagens, cabe-nos buscar as características de cada um dos heróis trágicos que despertaram o interesse psicanalítico. Para tanto, investigaremos a natureza das tragédias grega e moderna em que os personagens se inserem, tentando daí posicionar o lugar de cada um frente àquilo que nos interessa: o desejo.

ÉGIDE TRÁGICA, DO ANTIGO AO MODERNO

A criação da tragédia grega data do século VI a.C com Ésquilo, que definia a arte teatral que ali se inaugurava por “o conhecimento através da dor”, demonstrando que, para além da função artística contemplativa ou participativa, a tragédia grega trazia em seu bojo uma dimensão de saber. Segundo Vernant (1981/2008), este caráter de saber que marca a tragédia é paralelo ao acontecer cênico, ou seja, a tragédia a um só tempo traz à cena seu enredo narrativo e transmite um conhecimento que lhe é próprio, o qual só pode ser alcançado através da dor, ou melhor, do *pathos*¹.

Esta significação da tragédia que está presente desde a sua fundação cruza os séculos e alcança também a modernidade, na qual a principal criação é o drama, com seus excessos de caracteres individualizantes (Lesky, 1996). Mas, mesmo com o domínio que o drama assume e o *happy end* que lhe é próprio, o saber advindo do *pathos* que caracteriza a tragédia impõe-se - principalmente através de Shakespeare - e se recusa a caber nos cânones científicos e moldes artísticos. A tragédia moderna assume, portanto, duplamente lugar de contramão à cultura, já que não apraz nem à arte nem ciência que lhe eram contemporâneas.

¹Esta retificação de “dor” por “pathos” é importante ser feita pois, segundo Vernant (1981/2008), em Ésquilo, e consequentemente nas tragédias por ele escritas, a definição de dor cabe perfeitamente, ao passo que nos outros dois tragediógrafos, Sófocles e Eurípedes, o que se vê é a essência trágica atuar pelo caráter humano fundado nas paixões. De modo que o *pathos*, este sim, é transversal a todas as criações trágicas, já que abarca as diversas formas de acesso ao conhecimento que a tragédia empreende.

Porém, este saber trágico não se dá a conhecer de forma linear, já que a cada movimento em busca do conhecimento ocorrem peripécias e reviravoltas que direcionam a um reconhecimento, mostrando que “É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição” (Lesky, 1996, p. 21).

Este objeto que parece sempre escapar às mãos que tentam agarrá-lo, leva-nos a compreender a importância que os personagens Édipo e Hamlet assumiram enquanto representantes trágicos, já que ambos têm uma relação muito singular com o saber que tentam desvelar. Lacan (1958-1959/1996) faz uma análise dos heróis face ao saber que em muito nos esclarece. Segundo ele, Édipo é aquele que *sabe*, é o decifrador do enigma da esfinge de canto obscuro, mas que em sua investigação descobre *não saber* aquilo que lhe é mais singular: sua origem, por tal ignorância flagra-se agindo e caindo na catástrofe de seu destino. Hamlet, por seu turno, *sabe* a priori a quem deve assassinar, foi orientado pelo fantasma do pai para isso, e é justamente este saber que o faz *não agir*, pois delata a si próprio e o empurra ao seu destino.

Lacan (1958-1959/1996) prossegue seu estudo remetendo ao desejo as diferentes posturas dos heróis em face ao saber. Mas não nos apressemos e limitemo-nos, por enquanto, ao entendimento de Édipo como aquele que age por não saber e Hamlet como aquele que, por saber, não consegue agir. A ignorância de Édipo e a astúcia de Hamlet os mantêm na navalha trágica, não somente por uma dada relação com o conhecimento e sim pelo teor paradoxal que essa relação carrega. Isto porque, segundo Vernant (1981/2008), a tragédia grega é a forma de arte que mais se utilizou de polaridades (em palavras, personagens, estrutura cênica, etc.) para sua criação, tornando-as uma mola-mestra do gênero trágico, não se limitando à criação ática e permanecendo viva até os dias atuais.

Quanto ao paradoxo constitutivo de Édipo, Vernant (1981/2008) demonstra uma série de cenas em que o enredo se desenrola a partir de antinomias, mas é na figura do protagonista que elas alcançam seu ápice:

Quando Édipo fala, acontece-lhe dizer outra coisa ou o contrário do que ele está dizendo. A ambiguidade de suas palavras não traduz a duplicidade de seu caráter, que é feito de uma só peça, mas, mais profundamente, a dualidade de seu ser. Édipo é duplo. Ele constitui por si mesmo um enigma cujo sentido só adivinhará quando se descobrir, em tudo, o contrário do que ele acreditava e parecia ser. (p.77)

Ao encarnar a dualidade, Édipo se torna a figura trágica por excelência, o que justifica as inúmeras recorrências artísticas e filosóficas a ele, criando o que Rudnytsky (1987) chama de “era de Édipo”. Destas recorrências, uma que parece coadunar-se com a perspectiva que aqui adotamos é a de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (1872/2007), onde o autor

caracteriza a estilística trágica pela dinâmica da linguagem dionisíaca em paralelo à beleza figurativa da aparência apolínea. Sendo Édipo o personagem que melhor representa a tragicidade, diz Nietzsche (1872/2007), nele assistimos à imbricação da grandeza e beleza com o padecimento doloroso em um destino que o leva ao erro e à cegueira.

Considerando que a encenação da tragédia antiga aponta para o espectador onde a catarse atuaria², ou seja, para o alcance dela sobre o gênero humano (Venant, 1981/2008), o jogo de forças entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, enunciados por Nietzsche na figura de Édipo, estariam presentes no homem que, tal qual a arte, seria habitado por tais impulsos. Édipo é a figura que intimida o gênero humano por mostrar em si o amálgama conflituoso entre Apolo e Dionísio.

Porém, a cultura e filosofia ocidental, denuncia Nietzsche (1872/2007), se assentou na negação do dionisíaco e exacerbação do consolo que o apolíneo traz ao Homem. Sendo a tragédia, e o saber trágico que dela advém, um apelo ao caráter extático de Dionísio:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e da dionisíaca. Mas, tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados. Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez o olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar o mundo que está desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para agir é preciso estar velado pela ilusão – tal é o ensinamento de Hamlet e não aquela sabedoria barata de João, o Sonhador, que devido ao excesso de reflexão, como se fosse por uma demasia de possibilidades, nunca chega à ação; não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem Dionisíaco.(p.53)

Alcançamos assim, na contraposição do dionisíaco com a realidade, nosso outro foco de estudo: Hamlet. O príncipe da Dinamarca é aquele que condiz com o homem dionisíaco através de sua relação com a verdade, é a partir daí – da defrontação com o saber - que ele adentra em sua trajetória trágica e converge em sua figura a beleza apolínea e a aniquilação

²A catarse atuando sobre a plateia é remontada à obra *Poética* (séc. IV a.C) de Aristóteles; segundo o autor, através da encenação trágica os espectadores purgariam os sentimentos de horror e piedade. Porém, ainda que reconheçamos a importância deste autor para os estudos sobre tragédia grega durante toda a história, não direcionaremos nosso estudo por sua perspectiva, pois nosso interesse não é, como o aristotélico, conceber as regras gerais que compunham a narrativa e encenação trágicas, mas partir do solo trágico que escapa às normas organizativas e marcam a natureza peculiar da tragédia. A recorrência ao termo *catarse*, por ele cunhado, é aqui referido em sua dimensão de extensão sobre os espectadores e não como um objetivo a ser necessariamente alcançado.

dionisíaca. Partindo desta imbricação, buscaremos agora compreender o paradoxo representado por este personagem, tal qual fizemos com Édipo.

O texto *Hamlet: príncipe da Dinamarca*, escrito entre 1601 e 1602 sinaliza, segundo Medeiros (1981), um período nebuloso da vida de Shakespeare; ainda que não seja nossa proposta analisar o personagem enquanto reflexo dos conflitos do autor, isto muito nos interessa para pensar o tom ambíguo dado a Hamlet. Ao se situar entre a sede de vingança e a paralisia em efetuar-la, a natureza dúbia de Hamlet mostra a face de obscuridade shakespeariana, e é justamente esta face que dá o caráter trágico a Hamlet, já que é a partir dela que testemunhamos a queda do herói.

Segundo Lesky (1996), o tema da queda do herói é um dos principais elementos para uma obra ser considerada trágica, e na modernidade esta queda deixa de se referir unicamente à imagem do homem junto à cidade - como era característico na tragédia ática -, alcançando o humano em sentido mais transcendente. Compreendemos esta mudança do ponto de vista histórico, já que a privatização do Homem é um fenômeno da era moderna que possibilitou esta ênfase subjetiva, mas o que nos interessa aqui é notar o quanto essa mudança se prestou a operar a manutenção do gênero trágico na idade moderna:

E, em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, que eu poderia configurar como *considerável altura da queda*: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível. (p. 33)

Com estas palavras de Lesky (1996) encontramos Hamlet como herói eminentemente trágico, ele vê seu mundo ilusório desfazer-se a partir do espectro paterno a lhe solicitar vingança. Mas esta perda do mundo ilusório em Hamlet não significa saída de uma realidade alegre, já que na narrativa Shakespeariana o protagonista é descrito como apático antes da fúria impraticável em busca de reparação, ou seja, na queda do herói é que ele mostra seu vigor e sua fraqueza, em uma palavra, sua dualidade constitutiva.

Essa natureza ambígua de Hamlet irá atravessar todo o enredo dramático e fará com que cada movimento à frente seja acompanhado de uma hesitação, mas não por uma covardia - seu entrave não é o assassinio, pois chega a matar Polônio, que se escondia ao ouvir sua conversa com Gertrudes, - e sim pela mobilização afetiva que vem em rebote. Diferentemente de Édipo, que segue em sua investigação sem se deixar deter pelos indícios que levariam a ele

próprio como assassino de Laio, o príncipe da Dinamarca vacila ante as ressonâncias sobre si da tarefa que lhe foi imposta, restando-lhe a loucura como contragolpe³.

A partir destas explorações sobre o trágico que perpassa Édipo e Hamlet notamos alguns indícios que nos ajudam a pensar o lugar do desejo em cada um, e como este desejo se implica no destino dos protagonistas. Com estes subsídios, passemos agora, portanto, ao estudo mais detido deste desejo, sob a ótica da psicanálise, a partir de cada um dos nossos protagonistas.

DO TRÁGICO DESEJO

A recorrência de Freud a personagens de obras de arte e mitos para pensar os conceitos psicanalíticos, a exemplo de obras como *Sonhos e Delírios na Gradiva de Jensen* (1908) e *O Estranho* (1919), demonstra que o pai da psicanálise legitimava a arte como forma de compreensão da subjetividade. Se através da arte pode-se ter acesso ao psiquismo, podemos então afirmar que o que Freud fazia era arte e, em sentido contrário, que a arte é uma forma de psicanálise? Não, esclarece-nos Azevedo (2004), pois a utilização que Freud fazia não era de ordem artística, tampouco a arte tem por objetivo alcançar os interesses psicanalíticos. O terreno da psicanálise é o desejo - com sua carga de sexualidade - que se mostra através da arte, assim como através de outras construções psíquicas com as quais a psicanálise lida.

Deste lugar abancado por Freud compreendemos a utilização de dois grandes personagens da história da arte ocidental, Édipo e Hamlet, para compor a construção do complexo edificante das subjetividades. Mais que isso, de serem personagens teatrais a quem Freud recorre; não bastava uma ilustração descrita ou musicada, mas uma arte em ato - fundada pela tragédia grega - pois é em cena que estes personagens têm sua grandiosidade e alcançam os sujeitos que, como eles, são habitados por desejos incestuosos e parricidas.

A questão do teatro como encenação do desejo é abordada por Freud em um pequeno texto publicado em 1942, que data de 1905 ou 1906, *Personagens Psicopáticos no Palco*, em que o autor aproxima a fruição de um espetáculo teatral a um jogo infantil, cujos desejos podem ser realizados à parte da realidade e

³Segundo Lesky (1996), as caracterizações psicologizantes tão caras à idade moderna também se fizeram presentes nas tragédias de Shakespeare, ainda que em menor escala que no drama; o que não se via na tragédia grega, cuja noção de Homem e pólis se imbricava aos deuses. Isto diferencia os heróis trágicos - ainda que ambos partam de uma natureza fundada no *pathos* - e suas respectivas catástrofes: para Édipo o exílio e errância, a quebra da íntima ligação com a *ágora*; para Hamlet a loucura e a morte, um hiato com a subjetividade que representa a vida.

Por conseguinte, seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e, em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a seus impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade nos âmbitos religioso, político, social e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco. (p. 292-293)

O palco teatral é, assim, pensado como o lugar onde o desejo, com sua carga de prazer e sofrimento, tem permissão para dar vazão, o que, segundo Freud (1905/1996), faz com que o drama seja a forma de arte que “explora a fundo as possibilidades afetivas, modela em gozo até os próprios presságios de infortúnio e por isso retrata o herói derrotado em sua luta, com uma satisfação quase masoquista” (p. 293). Porém, adverte Freud, neste mesmo palco assistimos a trajetórias de personagens que, tal como os neuróticos, parecem não explorar as possibilidades afetivas que compõem seu desejo, o que não impede que haja satisfação. Assim, Hamlet é o personagem que melhor ilustra este paradoxo.

Ao apresentar cenicamente o que fora da ribalta incide sobre os neuróticos, a satisfação provocada por Hamlet refere-se ao ocultamento dos motivos que impedem o personagem de obedecer à ordem paterna, testemunhando-se apenas as hesitações e sofrimentos disparados por tal ordem. Segundo Freud (1905/1996), coube à psicanálise suspender o véu que ocultava os motivos interpelativos do personagem em sua missão e, assim, apontar tais motivos também nos espectadores. Tal como as recorrências aos heróis trágicos em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (1905/1996) está sempre estabelecendo um fio condutor entre personagens e plateia: o desejo que os habita.

É também por essa via desejosa que Lacan (1958-1959/1986) segue os passos de Freud para pensar Hamlet:

O alcance mais importante que Hamlet adquire para nós se refere à sua estrutura, equivalente à do Édipo. Não é tal ou qual confissão fugaz que nos interessa, mas o conjunto da obra, sua articulação, sua maquinaria, suas vias de sustentação por assim dizer, que lhe dão sua profundidade, que instauram esta superposição de planos no interior do que pode ter lugar a dimensão própria da subjetividade humana, o problema do desejo. (p. 29 e 30)

O sujeito tem sua maquinaria situada em um problema, o desejo, o qual se articula através do texto dramático e alcança desde o escritor até o fruidor, passando pelos personagens e o enredo; eis o que Lacan (1958-1959/1986) ensina ao nos encaminhar para a circunscrição deste desejo em Hamlet. Desde o início, partindo de Freud, o estudo da psicanálise remetia Hamlet e Édipo ao desejo; a questão posta por Lacan agora é: que desejo é este?

Compreendendo o desejo como algo para além da necessidade da demanda - ainda que se encontre nos desfiladeiros desta, que o sinaliza -, Lacan (1958-1959/1986) diz que Hamlet já não tem outro desejo senão o desejo *da* mãe, enquanto em Édipo o desejo é *pela* mãe. Dito assim em linhas gerais, podemos nos deter a cada um dos personagens em suas trágicas relações com seus desejos.

Nesta localização do desejo, vemos o de Édipo na punição que o denuncia. Diz Cariou (1973/1978) que “O único drama reside nisto: porque Édipo se pune se já não é responsável? A anomalia não está nem no incesto nem no parricídio, mas no sentimento de culpabilidade e no castigo que se segue” (p. 48). Há culpa e castigo pelo desejo que se deixa entrever no ato, o personagem tem que responder por aquilo que o constitui ainda que, e principalmente por isso, não tenha conhecimento que o ajude nesta resposta.

Suas recorrências ao oráculo em busca de respostas sinalizaram o que lhe era reservado; porém, diz Vorstaz (2010), o cumprimento da profecia oracular não serve de alibi para Édipo, mas enuncia um desejo já existente no personagem que, por isso, é culpado pelo que cometeu na tentativa de fugir do saber que lhe fora revelado. É neste sentido que Lacan (1971/2006) aproxima a interpretação analítica da profecia oracular, na medida em que ambas não são verdades em si, mas disparadoras de afetos já presentes no sujeito: “Ela só é verdadeira à medida que põe alguma coisa em marcha” (Lacan, 1971, p. 13 *apud* Vorsatz, 2010, p. 215). Ao fazer andar alguma coisa, oráculo e interpretação convocam o sujeito a responsabilizar-se pelo ato cometido sem deliberação, mas não sem desejo.

Advém desta responsabilidade, diz Vernant (1981/2008), a grandiosidade do herói trágico; a coragem trágica não se situa nos feitos do herói – estes são apenas características do prestígio por ele alcançado – mas na dignidade da queda. Um Homem que porta em si o salvador da polis e o bode expiatório da peste que aterroriza Tebas, Édipo é grande por responder a estas duas condições sob o mesmo juízo: a busca pelo saber.

Esta dupla condição que Édipo assume (e que promove nele uma autodivisão) é o que, segundo Szondi (1964/2004), caracteriza o trágico e conduz à catástrofe derradeira. Porém, ressalva o autor, “Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente” (p. 85).

Destarte, a manutenção da contradição implacável é o que marca o trágico, pois diz do *ágon* (combate irreconciliável) enquanto elemento que atravessa todo o enredo e do pathos, que já nos referimos anteriormente, como agente fundador e animador. Sendo então uma natureza própria ao trágico, não se limita ao personagem grego, estendendo-se sobre Hamlet,

por isso não há saber – de ordem imanente nem transcendente, remontando à definição de Szondi (1964/2004) - que pudesse suprimir seu paradoxo constitutivo. Para ele, como para Édipo, não há salvação.

Hamlet, se não fosse o herói trágico, teria se amparado na revelação paterna para guiar seus atos de modo linear; mas ele é essencialmente trágico, não há saber que possa aplinar seu desejo, pelo contrário, é justamente este saber que o delata. Segundo Maurano (2001), a tragédia moderna em que Hamlet é expoente caracteriza um apelo à razão; a resposta, contudo, não alivia tal apelo, mas põe em marcha o que até então se mostrara oculto e, por isso, impede a marcha de Hamlet.

O lugar da razão como um obstáculo é colocado por Shakespeare na boca do personagem Hamlet quando diz “É preciso aí se deter... eis o pensamento. Onde nasce a calamidade de uma longa vida” (ato III, cena I, p. 207), frase que é dita ao final de seu diálogo com Ofélia em que profere o famoso *Ser ou Não Ser, Eis a Questão*. Ou seja, o herói se lança em busca de respostas e o que encontra é o pensamento como causa de sua degradação, pois a razão à qual recorre, a trama dos fatos que desde o início ele sabe, não é capaz de dizer da sua verdade. Isto porque, diz Maurano (2001), “O desejo é o ponto inapreensível da verdade do sujeito” (p. 98).

O desejo de Hamlet não é apreendido porque, de acordo com Lacan (1958-1959/1986), ao buscar seu desejo o herói sempre se depara com o desejo da mãe, este Outro que o fundamenta, mas que ele não pode conhecer, somente reconhecer – pois “não há Outro do Outro” (Lacan, 1958-1959/1996, p. 54). Na tentativa de se desvencilhar do desejo do Outro, da mãe, ele tenta alcançar o código da lei, o pai, porém sem sucesso, já que este código se apresenta através do suporte da razão e fracassa. Assim como fracassa o código paterno em Édipo quando se apresenta através das leis divinas⁴.

Neste sentido, nossos dois heróis anseiam por um pai que lhes ampute do desejo paradoxal que os constitui; diz Maurano (2001) que este pai assume as vestes da lei divina na tragédia grega e as da razão na tragédia moderna, sendo em ambas frustrador de tais anseios, mergulhando os heróis ainda mais em seus desejos. Resta a eles, tão somente aos protagonistas, a tarefa de descobrir seus desejos e responder por eles.

⁴ Esta recorrência de Édipo às leis divinas e Hamlet à razão nos remonta à caracterização feita por Freud em *Um Estudo Autobiográfico* (1925): Édipo como uma tragédia do destino e Hamlet como uma tragédia de caráter. Pois Édipo é lançado em leis universais que, intermediadas por oráculos e profecias, se prestam a materializar necessidades internas que deste modo forjam-se externas e independentes do herói; ao passo que em Hamlet, quando já não há materialidade em leis divinas, estas necessidades se mostram constitutivas à subjetividade do personagem. Portanto, o movimento desejoso de cada um em relação aos seus objetos obedece a este suporte que Freud nomeia por “destino” e “caráter”.

Em Édipo, como desde o início dissemos, o desejo é pela mãe e não há feito heroico que o absolve do desejo por este objeto; a própria Jocasta lhe diz quão comum é tal desejo entre os mortais, antes mesmo da revelação que leva o herói ao autocegamento, e todas as linhas do drama convergem Édipo para seu objeto de desejo. Quanto a Hamlet, ele precisa retificar seu desejo para sair da sombra do desejo da mãe, diz Lacan (1958-1959/1986) que esse movimento só é realizado quando Hamlet consegue fazer o luto de Ofélia, pois isto pressupõe a construção de tal objeto como causa do desejo, o que não ocorrera até então. Ofélia, enquanto seu objeto que sinaliza o falo, instaura em Hamlet a falta simbólica que, assim, mostra seu desejo.

Agora que exploramos as tramas desejosas de nossos heróis, cabe-nos, para concluir, esboçar como a psicanálise herda esta postura trágica ante o desejo. Não mais sobre o palco teatral, o desejo que habita Édipo e Hamlet empresta-se à seara psicanalítica e nos convoca a encená-lo sobre o sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: SUJEITO TRÁGICO, SUJEITO DO DESEJO

Conforme vimos nas linhas precedentes, os personagens Édipo e Hamlet operam no discurso psicanalítico apontando a natureza do desejo, o qual está em uma paradoxal relação com o saber. Paradoxo que, como tal, não remete à exclusão de uma das partes que o compõe, mas à implicação delatora de um sobre o outro; desejo e saber mantêm uma estreita relação que se mostrará em ato (ou no impedimento dele).

É neste sentido, de um ato que não é sem relação com o saber, mas que o descentra justamente porque denuncia o desejo nele implicado, que no seminário seguinte ao de sua elaboração sobre Hamlet, Lacan (1959-1960/1988) se dedicará a tragédia Antígona para pensar a ética da psicanálise. E, ainda na esteira trágica, remeter-se-á a Gertrudes e Jocasta no seminário 8 (Lacan, 1960-1961/1992) para trabalhar o desejo da mãe como estruturalmente fundador e criminoso. Ou seja, no discurso lacaniano assistimos aos temas do desejo e do saber gravitarem em torno da órbita trágica; sempre remetidos a uma perda, o autor parece recorrer aos personagens trágicos por serem a encarnação da quebra no encadeamento lógico, podendo então o sujeito do desejo ser pensado a partir deles.

Trata-se, por conseguinte, do paradoxo no qual o desejo lança o sujeito, noção que insistentemente Freud manteve em toda sua obra, seja referindo-se a pulsões de autoconservação versus pulsões sexuais (FREUD, 1910/1996) ou pulsões de vida em embate com pulsão de morte (FREUD, 1920/1996), bem como as diversas manifestações destas

dualidades pulsionais na vida anímica do sujeito. Notamos, assim, que o sujeito cindido porque desejante – que tem em um personagem trágico sua figura por excelência: Édipo - é um corolário deixado por Freud no discurso psicanalítico.

Eis que nossos dois guias, Freud e Lacan, em suas trajetórias teóricas nos sinalizam as malhas do desejo em que o sujeito deve ser pensado, tendo ele uma íntima relação com a tragédia, já que “a psicanálise, como a tragédia, se sustenta no paradoxo. Não se trata de otimismo, nem de pessimismo, nem romance, nem drama, mas de diferentes expressões do encontro do homem com uma face do real” (MAURANO, 2001 p. 84). Conclamamos, assim, os personagens Édipo e Hamlet para pensarmos o sujeito em seu encontro com aquilo que o constitui e que, porém, mais lhe escapa; tal como os adornos teatrais que estes personagens assumem, o sujeito constrói sua narrativa psíquica sobre um terreno movediço e desconhecido.

Todo esse quadro pintado com relação ao sujeito desejante pode, à primeira vista, dar ao discurso psicanalítico um tom de niilismo vazio, já que em última instância desconstrói a imagem de homem sem lhe oferecer outra que garanta sua univocidade, mostrando-se pura derrisão. No entanto, ainda que a psicanálise, assim como a tragédia, não prometa soluções apaziguadoras, ela coloca o sujeito como agente das vicissitudes do desejo que o comanda; contradição que é da mesma ordem da coragem do herói trágico, tão maior e mais brilhante quanto mais se infla ante um destino fadado à catástrofe. Neste lugar de atividade e passividade, diz Cariou (1973):

Ao mesmo tempo juiz e penitente por causa da existência do outro, o desejo se renuncia para se tornar consciente e quanto mais consciente mais renuncia... Bola de neve, branca que rola, e que desenrola um campo sabiamente marcado. Catarse não tão longe de se tornar catártico, e isso é fato do inconsciente (p. 48)

Trata-se, por conseguinte, da ruptura empreendida pelo desejo, ruptura esta que a psicanálise legitima como detentora de um saber fora da ordem cognitiva, mas próprio ao sujeito fundado pelo inconsciente. Neste sentido, já não se trata do saber em contraposição ao desejo, aquele que impede Hamlet de agir e que Édipo só age por ignorá-lo, mas do saber que é voz do desejo e, por isso, não se dá ao consciente senão por uma renúncia, que impede qualquer tentativa de abarcá-lo completamente.

Assim, concluimos dizendo que a psicanálise, por se direcionar ao sujeito do desejo, não responde a pretensões de cosmogonia científica, mas trabalha no registro da perda, nos ensina Lacan (1959-1960/1988). É também nesta abdicação a qualquer totalidade que, segundo Lesky (1996), a tragédia surgiu na Grécia antiga e se manteve na modernidade face

ao sintetismo burguês. Destarte, o saber aqui elaborado, ainda que alcance determinados objetivos, sabe-se enquanto parcial e reivindica insistentemente esta parcialidade.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. V. de. **Mito e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CARIOU, M. **Freud e o Desejo**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

FREUD, S. (1910). A Concepção Psicanalítica da Perturbação Psicogênica da Visão. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 217-227.

_____. (1900). A Interpretação dos Sonhos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1920). Além do Princípio de Prazer. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13-75.

_____. (1907). Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 15-88.

_____. (1919). O Estranho. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.235-269.

_____. (1905/1942). Personagens Psicopáticos nos Palco. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 289-297.

_____. (1925). Um estudo Autobiográfico. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.11-78.

LACAN, J. (1958-1959). **Hamlet por Lacan**. Campinas: Escuta/ Liubliú. 1986.

_____. (1959-1960). **O Seminário livro 7: A Ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.

_____. (1960-1961). **O Seminário livro 8: A Transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1992.

LESKY, A. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MAURANO, D. **A Face Oculta do Amor: A Tragédia à Luz da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

MEDEIROS, F. **Tragédias de Shakespeare**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

NIETZSCHE, F. (1872). **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RANCIÈRE, J. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RUDNYTSKY, P. L. (1987). **Freud e Édipo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SZONDI, P. (1964). **Ensaio sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

SHAKESPEARE, W. (1601-1602). Hamlet. **In: Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. (1981). **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VORSTAZ, I. de M. **Antígona e o Fundamento Trágico da Ética da Psicanálise**. Tese (doutorado) – UFRJ/ Instituto de Psicologia/ Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, 2010.