

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**Mariana Galletti Ferretti**

**O SUJEITO E O OUTRO NO CONFLITO DE HAMLET**

**MESTRADO EM PSICOLOGIA SOCIAL**

**SÃO PAULO**

**2010**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**PUC-SP**

**Mariana Galletti Ferretti**

**O SUJEITO E O OUTRO NO CONFLITO DE HAMLET**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do Prof. Doutor Raul Albino Pacheco Filho.

SÃO PAULO

2010

**Banca Examinadora:**

---

---

---

**Dedico este trabalho  
à minha mãe, simples assim.**

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha mãe pelo acompanhamento e entusiasmo constantes. Ao Rafa por ser meu companheiro de vida e por significar o futuro que eu espero ansiosamente. Ao meu pai por ser uma companhia especial em momentos de descanso. Ao Marcelo por me indicar as vias, desde sempre. A toda a minha família por demonstrarem orgulho de mim.

Ao Prof. Raul Albino Pacheco Filho por motivos óbvios: sua competência e paciência tornaram esse trabalho possível. Ao Prof. Conrado Ramos pelos mais variados esclarecimentos. Ao Prof. Luis Guilherme Coelho Mola pelas respostas completas e objetivas, as quais eu valorizo muito. A PUC-SP por ser a minha casa de trabalho, na qual eu pretendo permanecer por muito tempo.

Ao Beto, Jussara, Renata, Nana (que gentilmente forneceu o computador no qual toda esse pesquisa foi escrita!) e Taube, meus novos queridos familiares. À Nonoca e à Lili pela troca de idéias e sincero interesse pelo meu trabalho.

Ao Leo, Brenda, Adriano e Juliana pelos momentos fundamentais de descontração. Ao Núcleo de Psicanálise e Sociedade pelas ricas discussões e pelas risadas. À Marlene pela disposição e paciência.

À banca examinadora pela a atenção e disposição.

Ao CNPq por propiciar o financiamento desta pesquisa e por significar um importante incentivo para minha profissão.

Mariana Galletti Ferretti

## O sujeito e o Outro no conflito de Hamlet

### RESUMO

O presente trabalho pretende, partindo das intuições shakespearianas sobre a condição humana expressas nas vicissitudes da personagem Hamlet, aprofundar uma reflexão sobre o sujeito em Lacan articulada às formulações do autor sobre a estrutura e os tempos lógicos da constituição do sujeito. É de extrema importância frisar que Hamlet não será entendido como a representação de um sujeito em constituição. A abordagem desta personagem deve ser compreendida tão somente como contexto oportuno para refletir a respeito de aspectos fundamentais da estrutura do sujeito. Esta pesquisa está organizada em quatro principais etapas: a primeira visa a introduzir o leitor à questão da relação existente entre a psicanálise, a arte e a literatura; a segunda se caracteriza por tratar das particularidades intrínsecas ao trabalho com a famosa obra shakespeariana *Hamlet*; na terceira etapa, foram desenvolvidos os conceitos de sujeito e de Outro em Lacan; já na quarta, foi discutida a relação entre os conceitos de complexo de Édipo e de metáfora paterna procurando evidenciar e contextualizar a articulação da obra *Hamlet* com ambos. Estes conceitos, que representam pontos capitais das teorias, respectivamente, de Freud e Lacan, possuem aspectos em comum, porém não são sinônimos. Visto que a teoria lacaniana, na qual esta pesquisa se baseou, possui muitos desdobramentos, foi necessário estabelecer uma delimitação do estudo, que visou a abranger as teorizações lacanianas empreendidas até a época do *Seminário 10*. Foi possível considerar *Hamlet* como o retrato das contingências da neurose. Sendo esta uma estrutura psíquica decorrente de uma determinada função do Outro, podemos dizer que o conflito de Hamlet tem claras ligações com as relações sociais que se estabelecem entre ele e o Outro. Entretanto, a questão da estrutura é, para Lacan, anterior e subjacente, sempre no sentido lógico, ao estabelecimento dos vínculos sociais. A falta estrutural gera determinados efeitos que repercutem no modo de relação que se dá entre o sujeito e o Outro. Hamlet sofre pelas contingências de sua estrutura no vínculo com o Outro.

Palavras-chave: psicanálise, Hamlet, Lacan, sujeito, Outro, laço social.

Mariana Galletti Ferretti

The subject and the Other in Hamlet's conflict

#### ABSTRACT

This work intends, starting from Shakespeare's intuition about the human condition expressed in the vicissitudes of Hamlet's character, to deepen a reflection on the concept of subject in Lacan's theory articulated to the formularization of the author concerning the structure and the logic times of the subject's constitution. It is extremely important to emphasize that Hamlet won't be understood as a representation of one subject in constitution. The approach to this character must be comprehended merely as propitious context to ponder on fundamental aspects of the subject's structure. This research is organized in four main stages: the first aims to introduce the reader to the question of the existing connection between psychoanalysis, art and literature; the second concerns the singularity intrinsic to the work on this famous Shakespearian production *Hamlet*; in the third stage, the Lacanian concepts of subject and the Other were developed; in the fourth, the connection between the concepts of Oedipus' complex and the paternal metaphor was discussed trying to make clear and bring to context the articulations of both within the Shakespearian play. These concepts, that represent capital points of the Freudian and Lacanian theories, respectively, have common aspects, but aren't synonymous. Since the Lacanian theory, in which this research is based on, has many unfoldings, it was necessary to establish a delimitation of the study, that aimed to embrace the Lacanian theorizations endeavoured up to the *The Seminar 10*. It was possible to regard Hamlet as a portrait of the contingencies of neurosis. That being a psychic structure resulting from a determinate function of the Other, we may say that the conflict in Hamlet has clear connection with the social bonds that are established between him and the Other. Still, the question of the structure is, for Lacan, anterior and subjacent, always in the logic sense, to the establishment of the social bonds. The structural lack generates determinate effects that influence the relation between the subject and the Other. Hamlet suffers from the contingencies of his structure in the bond with the Other.

Key-words: psychoanalysis, Hamlet, Lacan, subject, Other, social bond.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO:</b> .....	08
<b>CAPÍTULO I – Psicanálise, arte e literatura</b> .....	15
<b>CAPÍTULO II – Considerações sobre o estudo de <i>Hamlet</i></b> .....	21
<b>CAPÍTULO III – O sujeito e o Outro</b> .....	25
<b>CAPÍTULO IV - Hamlet: do complexo de Édipo freudiano à metáfora paterna de Lacan</b> .....	32
a. Édipo enquanto complexo.....	32
b. A formulação da metáfora paterna.....	35
c. Hamlet e Édipo.....	37
d. A desconstrução do ideal.....	40
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	46
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	57

## Introdução

*O motivo de Shakespeare continuar tão atual durante todo esse tempo é que ele explorou, como poucos souberam fazer, os mais diversos aspectos da condição humana, criando tramas e personagens tão particulares quanto universais. Entre tragédias e comédias, suas peças ganharam popularidade, quer pela singularidade de suas tramas, quer pela densidade de suas personagens: um discurso vívido, forte, e ao mesmo tempo lírico, poético* (BERTIN, 2005, p. 21).

Para aqueles que estudam psicanálise, é muito difícil não notar as várias referências feitas a *Hamlet*, obra do dramaturgo inglês Shakespeare, produzida por volta de 1600, nas mais diversas bibliografias psicanalíticas. Ao elaborar o conceito de complexo de Édipo, Freud demonstra uma ligação direta entre o mito grego *Édipo Rei*, de Sófocles, e o drama que Hamlet enfrenta no decorrer da peça que leva seu nome. Lacan também se dedicou a essa peça, chamando a atenção para os muitos aspectos que nela são representados, evidenciando que também estão presentes naquilo que ele chama de constituição de sujeito. Tanto Freud, quanto Lacan, destacam que é possível abordar a estrutura psíquica do sujeito a partir dessa obra. Sendo assim, a psicanálise se apropriou de *Hamlet*, tornando essa obra um tema fecundo para o estudo da constituição do sujeito.

Por notar que se trata de uma referência constante nas obras de grandes psicanalistas, esse assunto chamou a minha atenção desde cedo. Como tema de meu Trabalho de Conclusão de Curso, na Faculdade de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, abordei a relação entre literatura e Psicanálise e desenvolvi uma breve pesquisa teórica intitulada *Hamlet: um retrato literário da tragédia humana*. Tendo como base a abordagem psicanalítica, especificamente centrada em Freud e Lacan, foi discutido o papel da literatura na representação do conflito humano. A estrutura de desenvolvimento dessa investigação inicial se baseou na elaboração de temas proeminentes da obra *Hamlet*, tais como o sono, sonhos,

desejo, função paterna e tragédia, a fim de compreender a função representativa da literatura.

Pude, então, entender a literatura como um instrumento diferenciado no estudo da psicanálise. Afinal,

os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, nos conhecimentos da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1907[1906]/1977, p. 18).

De fato, *Hamlet*, cuja personagem principal proferiu a célebre afirmação de que “Há mais coisas no céu e na terra (...) do que sonha a tua filosofia” (SHAKESPEARE, 1601/2009, Ato I, Cena V), cumpriu, na minha pesquisa anterior, o papel de um exemplo da relevância da literatura para a psicanálise. A isto se soma a constatação de que o estudo desta obra pode ser encarado como um campo, se é que eu posso chamar assim, pois *Hamlet* desempenha uma função de destaque para a psicanálise, transcendendo a condição de uma ilustração do poder literário. Devido a sua magnitude, *Hamlet* se consagrou, para mim, como uma obra fecunda no sentido de retratar o sujeito da psicanálise; o modo como são representados aspectos caros à psicanálise nesta produção shakespeariana garante a esta o estatuto de um campo de estudo. Sendo assim, o tema escolhido para desenvolver o presente trabalho representa duas instâncias fundamentais – literatura e *Hamlet* - para pensarmos a psicanálise de Lacan.

A história de Hamlet começa com um anúncio: o fantasma do rei da Dinamarca, que morrera recentemente, surgiu para os homens que faziam a guarda noturna do castelo de Elsinor. Eram tempos de guerra e, por isso, a atenção dos oficiais estava redobrada. Antes de morrer, o rei Hamlet aceitou o desafio de combate proposto por Fortinbrás, o rei da Noruega. Deste combate Hamlet saiu vitorioso, pois matou seu adversário e conquistou seus territórios, que agora eram reivindicados pelo sobrinho do antigo rei destas terras, que também se chamava Fortinbrás. Esse jovem estava decidido a recuperar tudo o que foi perdido em decorrência da morte seu tio e, para isso, ele recrutou soldados que estavam dispostos a lutar pelas antigas terras norueguesas.

O povo dinamarquês estava agitado por conta da iminência de um ataque armado por parte de Fortinbrás, sobrinho do rei morto. A isto se somava a recente perda do rei Hamlet. Uma cobra venenosa era o suposto agente dessa morte, pois corria a notícia de que este terrível animal atacou o rei enquanto ele descansava em seu jardim. Porém, este relato representa apenas o que foi dito à família real e ao povo da Dinamarca. A verdade partiu com o rei, que detinha o saber sobre sua própria morte, mas nada podia fazer frente ao crime que lhe tirou a vida; ele sabia que se tratava de um assassinato. O protagonista deste ato era alguém que pertencia à mesma linhagem real do rei Hamlet: Cláudio, seu próprio irmão. Definitivamente, havia algo de podre na Dinamarca.

A verdade só pôde ser revelada por conta da condição de fantasma que assumiu o morto após o crime. O pai, como espectro, revela ao filho que Cláudio depositou veneno em seu ouvido enquanto dormia no banco do jardim. Ao que tudo indica, o assassinato era a etapa fundamental para que o plano de Cláudio entrasse em ação: com a morte de Hamlet, Cláudio assumiria os bens de seu irmão. Cláudio logo se apropriou do reino da Dinamarca e tomou Gertrudes, a rainha viúva – anteriormente sua cunhada - como esposa.

O pai pede ao filho que o vingue no mundo dos vivos. Inicia-se, então, o conflito do príncipe Hamlet, que sofre por ser o único detentor da verdade sobre a morte de seu pai e, portanto, depositário da esperança de fazer justiça em nome do pai.

Para Lacan, Hamlet se apresenta como um enigma devido à relação problemática que o sujeito mantém com o próprio desejo. A questão do desejo é, para Lacan, o ponto crucial da obra. Afinal, para o psicanalista francês, Hamlet “é pura e simplesmente o lugar deste desejo. Hamlet não é um caso clínico, não é um ser real, é um drama que se apresenta como uma placa giratória onde se situa um desejo.” (LACAN, 1959/1989, p. 56) Sendo assim, deve-se analisar o conjunto da obra – na qual, para Lacan, está situada a sua grande importância –, atentando para

sua articulação, a sua maquinaria, o que a suporta por assim dizer, que lhe dá a sua profundidade, que instaura esta sobreposição de planos no interior da qual pode encontrar lugar a dimensão própria da subjetividade humana, o problema do desejo (LACAN, 1959/1989, p. 44).

É possível dizer que Shakespeare produziu algo que vai além do simples retrato das contingências mundanas. Shakespeare, em *Hamlet*, soube falar sobre uma verdade, a verdade que demonstra a inconsistência de qualquer certeza. E não há como não ser atraído por aquilo que fala a verdade. A vontade de se manter na ignorância não é suficiente para nos afastar daquilo que reverbera no mais íntimo dos desejos. Esta obra aproxima o espectador de sua própria fragilidade, pois “o drama de Hamlet é o drama do desejo”(LACAN, 1959/1989, p. 54).

Shakespeare apresenta uma caracterização de personagens com detalhes francamente humanos, isto é, ele retrata as fraquezas do sujeito: culpa, hesitação, medo, covardia... Estes são alguns dos aspectos despertados pela cena da aparição do espectro da figura paterna, em que o recalcado, o desejo de matar o pai e deitar-se com a mãe, vêm à tona e apresentam-se dolorosamente a Hamlet. Ao protagonizar o assassinato do rei Hamlet e anunciar o casamento com Gertrudes, Cláudio desempenha a função de representação da realização do desejo do príncipe da Dinamarca. Como poderia Hamlet vingar-se facilmente daquele que concretizara seu desejo?

No decorrer da trama de *Hamlet* é possível reconhecer, no conflito da personagem principal, conceitos que revelam a estrutura do sujeito neurótico. Não se trata apenas de algumas passagens, mas, sim, da obra como um todo, enquanto uma representação do drama decorrente da condição de sujeito.

É de extrema importância frisar que Hamlet não será entendido como a representação de um sujeito em constituição. A abordagem desta personagem deve ser compreendida tão somente como contexto oportuno para refletir a respeito de aspectos fundamentais da estrutura do sujeito. Para a presente pesquisa, *Hamlet* revela, a partir das relações humanas que são retratadas na obra, a estrutura do sujeito neurótico lacaniano. Engana-se quem acha que é provável conferir nesta pesquisa a explicitação de um processo cronológico de constituição do sujeito. A ordem dos fenômenos psíquicos, para Lacan, respeita uma lógica que a afasta de qualquer concepção desenvolvimentista.

Vale lembrar que a formulação da psicanálise enquanto uma teoria só foi possível a partir da escuta de casos clínicos: aqueles que falavam já estavam inseridos numa dada estrutura psíquica, de modo que eles podiam discorrer sobre os aspectos

de sua constituição, mas não podiam dizê-los cronologicamente. Este é um dos pontos complexos da teoria de Lacan: o falar sobre si implica o sentido lógico, que não corresponde à ordem cronológica dos fatos. *Hamlet* nos serve de inspiração para pensarmos a estrutura de constituição do sujeito e a formação do laço social, e não como um manual de um processo de constituição.

Para a psicanálise, não há uma dicotomia entre o sujeito e o social, de modo que se trata de dimensões indissociáveis. Conseqüentemente, o caráter social da constituição de sujeito está explícito na teoria Lacan, assim como em *Hamlet*. Visto que a constituição do sujeito neurótico implica o laço social, em *Hamlet* é possível reconhecer o fenômeno que relaciona estes dois conceitos: como veremos adiante, a instauração da linguagem se dá pela interdição da satisfação plena – ou seja, a castração - que, por sua vez é realizada pelo Outro. Como efeito, podemos dizer que está a perene condição de tentar restabelecer a satisfação plena, que, de fato, nunca existiu, pela via do endereçamento ao Outro.

Assim, a entrada do sujeito na linguagem se dá por meio do Outro, que proporciona a inserção do sujeito na ordem simbólica. Na teoria de Lacan está posta uma importante diferença entre a função que corresponde ao conceito de Outro e as pessoas, os outros, com as quais o sujeito lida em seu cotidiano:

Quando um sujeito fala com seus semelhantes, fala na linguagem comum, que considera os *eus* imaginários como coisas não unicamente *ex-sistentes*, porém reais. Por não poder saber o que se acha no campo em que o diálogo concreto se dá, ele lida com certo número de personagens, *a'*, *a''*. Na medida em que o sujeito os põe em relação com sua própria imagem, aqueles com quem fala são também aqueles com quem se identifica [...]. Em outro termos, nós nos endereçamos de fato ao *A<sub>1</sub>*, *A<sub>2</sub>*, que é aquilo que não conhecemos, verdadeiros Outros, verdadeiros sujeitos. Eles estão do outro lado da muro da linguagem, lá onde, em princípio, jamais os alcanço. São eles que fundamentalmente, viso cada vez que pronuncio uma fala verdadeira, mas sempre alcanço *a'*, *a''*, por reflexão. Viso sempre os sujeito verdadeiros, e tenho de me contentar com as sombras (LACAN, 1954-1955/1985, p. 308, grifos do autor)

Dessa forma, o Outro é o alvo do endereçamento do sujeito que, por sua vez, fala com aqueles que são sombras da função do Outro. A ligação que se estabelece entre o sujeito e o outro, por intermédio do endereçamento ao Outro, pode ser entendida justamente como laço social, do qual o sujeito não deve ser desvinculado. Por conseguinte, a entrada do sujeito na ordem do significante e a formação do laço social serão pontos capitais do trabalho.

A partir da demonstração de que em *Hamlet* há subsídios fundamentais para pensarmos a estrutura da constituição do sujeito lacaniano, espera-se o cumprimento do objetivo de ressaltar a complexidade desta obra em sua estreita relação com a psicanálise lacaniana. O presente trabalho visa a, partindo das intuições shakespearianas sobre a condição humana, expressas nas vicissitudes da personagem Hamlet, aprofundar uma reflexão sobre o sujeito em Lacan articulando-a às suas formulações sobre a estrutura e os tempos lógicos da constituição do sujeito.

Tratarei, no primeiro capítulo, do tema “psicanálise, arte e literatura”, que abordará, principalmente, o aspecto da existência de um saber por parte dos literatos. Como se trata de um vasto campo, o capítulo buscará introduzir o leitor ao tema.

No segundo capítulo, abordarei as particularidades e dificuldades intrínsecas ao trabalho com uma produção literária muito popular escrita há séculos numa outra língua. Uma das grandes questões que se apresentam para aqueles que desenvolvem trabalhos baseados em obras clássicas é o anacronismo. Entendido como um erro de cronologia, pois atribui às representações originais elementos que não correspondem à época na qual a obra foi criada, denota uma armadilha que exige muita destreza para ser evitada. A dificuldade é clara: quem interpreta um determinado objeto o faz pautado por características que são particulares e datadas. Isso não quer dizer que toda e qualquer interpretação é intrinsecamente falha, mas não se deve perder de vista que é feita sob determinada perspectiva.

O terceiro capítulo tratará fundamentalmente de dois conceitos: o sujeito e o Outro em Lacan, evidenciando a relação lógica que se estabelece entre os dois. No quarto capítulo, discutirei a relação entre os conceitos de complexo de Édipo e de metáfora paterna, procurando evidenciar e contextualizar a articulação da obra *Hamlet* com ambos. Estes conceitos, que representam, respectivamente, pontos capitais das teorias de Freud e Lacan, possuem aspectos em comum - Lacan sempre se considerou

freudiano -, porém não são sinônimos. Assim, julgo ser de fundamental importância para o desenvolvimento desta pesquisa a discussão destes conceitos que podem ser entendidos como parte do estudo psicanalítico de *Hamlet*.

Visto que a teoria lacaniana, na qual esta pesquisa se baseará, possui muitos desdobramentos, julgo ser necessário que haja uma delimitação daquilo que será estudado: o presente estudo visa a abranger as teorizações lacanianas empreendidas até a época do *Seminário 10*.

## Psicanálise, arte e literatura.

Ao tratar da sublimação no *Seminário 7, A ética da psicanálise*, Lacan (1960/1988) apresenta a dialética contida no exemplo do vaso a fim de elucidar a questão da criação. O vaso é um objeto criado, constituído tanto pelo vazio, quanto pelo pleno. É um utensílio que introduz a possibilidade de preenchimento a partir da sua condição primeira de vazio. Sobre isso, o psicanalista francês afirma que “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (LACAN, 1960/1988, p. 162). Assim, a criação é caracterizada como a tentativa de produzir alguma coisa ali onde há uma lacuna, como algo provocado por uma ausência. Vale dizer que no *Seminário 11*, precisamente no capítulo *Tiquê e Autômaton*, Lacan (1973/1979, p. 62) nos diz que o lúdico, enquanto repetição, é uma resposta à ausência. Ao discorrer sobre o famoso caso do neto de Freud, que cria uma brincadeira com o carretel, Lacan afirma que foi a ausência da mãe que suscitou a produção do movimento de ir e vir do objeto.

A questão relativa à criação está presente também no texto *Escritores criativos e devaneios*, em que Freud (1908/1977, p. 149) destaca a proximidade existente entre a criança quando brinca e o escritor criativo ao lançar a seguinte pergunta:

Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade?

Ele responde esta questão afirmativamente, dizendo que “O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca” (FREUD, 1908/1977, p.150). Freud toma como base de sustentação para tal resposta o fato de que, tanto a criança que brinca, quanto o escritor criativo, levam a sério suas produções, sabendo distingui-la da realidade. O investimento de ambos em suas respectivas criações é intenso e repleto de emoções.

Segundo Freud (1908/1977, p.151), a brincadeira da criança é efeito do seu desejo de ser adulta, de forma que a sua atividade lúdica se baseia em imitar os mais velhos. A criança não reconhece nenhum motivo que a levaria a esconder suas fantasias dos demais; entretanto, o adulto age de maneira diferente: como não se

espera mais dele fantasias e nem brincadeira infantis, ele as oculta. Não se trata de parar de fantasiar, mas sim de esconder as criações psíquicas que são tidas como proibidas, infantis e, por conseguinte, motivos de vergonha. Acerca disso, Freud (1908[1907]/1977, p. 151) nos diz que,

Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando pára de brincar, só abdica do elo com os objetos reais.

Mais adiante, Freud (1908/1977, p. 153) afirma que o desejo entrelaça, pela via da fantasia, o passado, o presente e o futuro. Ele nos ensina que esta dimensão do desejo - que une os três períodos de tempo por meio da fantasia - pode ser encontrada também nas obras do escritor criativo:

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga. (FREUD, 1908/1977, p. 156)

Mas o que será que diferencia um escritor criativo de um adulto que, por não poder parar de fantasiar, esconde suas produções criativas? Se partirmos da afirmação de Freud, que diz que a “obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil” (FREUD, 1908[1907]/1977, p.157), como pode um escritor não ter vergonha da sua fantasia que está estampada em sua obra?

Uma plausível resposta para ambas as perguntas pode estar no fato de que, segundo Freud, há uma relevante diferença entre a simples narrativa de uma fantasia e a produção literária. Nesta última, o sentimento de repulsa, experimentado primeiramente por aquele que cria, pode ser superado tanto pela via da estética, que inebria o leitor por meio do prazer da forma, quanto pela utilização de alterações que disfarçam as fantasias do autor. Tais recursos velam o desagrado que a fantasia provoca no autor. Por mais que ele saiba sobre o conteúdo de suas fantasias, o disfarce empregado a elas sustenta certa privacidade. Já o adulto que nos relata suas fantasias não possui os mesmos instrumentos que o escritor criativo. Freud (1908[1907]/1977, p.157) nos diz que provavelmente não nos sentiríamos atraídos por

tal relato, de forma que poderíamos sentir repulsa, ou permaneceríamos numa posição de indiferença frente a ele.

Sendo assim, o escritor criativo detém um conhecimento que lhe permite usar a seu favor determinados instrumentos que, por um lado, disfarçam elementos desagradáveis de suas fantasias e, por outro, atraem o leitor para a narrativa que está sendo contada. Como resultado, está a “possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha” (FREUD, 1908/1977, p. 158).

O espectador experiencia por meio das artes momentos significativos de identificação. Freud (1942[1905-1906]/1977, em um texto intitulado *Tipos psicopáticos*, descreve de forma detalhada os possíveis efeitos gerados pelo teatro na platéia:

O espectador [...] anseia por sentir, agir e dispor as coisas de acordo com seus desejo – em suma, por ser herói. E o teatrólogo e o ator permitem-lhe que ele proceda dessa forma fazendo-o *identificar-se* com um herói. Eles também lhe poupam algo, pois o espectador sabe muito bem que uma verdadeira conduta heróica como essa seria impossível para ele sem dores, sofrimento e temores agudo, que quase anulariam o prazer. Sabe, além disso, que só tem *uma* vida e que talvez viesse a perecer numa *única* luta contra a adversidade. Em conseqüência, seu deleite fundamenta-se numa ilusão, vale dizer, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é outro que não ele o que está atuando e sofrendo no palco, e em segundo, que afinal de contas tudo não passa de um jogo, que não pode causar nenhum perigo à sua segurança pessoal [...] Várias outras formas de escritos de ficção, contudo, se acham igualmente sujeitas a essas mesmas pré-condições para o deleite (FREUD, (1942 [1905-1906]/1977), p. 321, grifos do autor).

Podemos dizer que todas as ramificações da arte – como teatro, literatura, pintura, musica... - convoca de maneiras diferentes o artista e o espectador, porém nenhum deles fica indiferente aos efeitos artísticos. Em relação ao artista, vale dizer que a obra que é criada ganha uma legítima independência depois de terminada. Isso significa que ela não pode ser reduzida ao seu autor, de modo que não deveria ser explicada pelos traços psicológicos daquele que a produziu. Neste ponto, entramos em um terreno particularmente instável, pois é sabido que muitos críticos literários têm

ojeriza a trabalhos que pretendem analisar “psicologicamente” obras de artes. É preciso dizer que a psicologização de uma obra pode ser entendida enquanto um erro quando procura fazer um diagnóstico clínico de seu autor, quando o aprisiona em um determinado padrão psicológico.

De acordo com Lacan (1965/2003, p. 200)

a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.

Acerca disto, Regnault (2001, p. 20) diz que os artistas desempenham a função de despertar em Lacan entusiasmo e inspirações, estando ele “na posição cortesã da homenagem, que admite o sentimento de admiração (...)”. Regnault alerta que não se deve extrair desta idéia, que implica a arte enquanto fonte de inspiração, uma veneração desmedida do autor e de sua obra. “Lacan, portanto, não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que, porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (REGNAULT, 2001, p. 20).

Ao dizer que o artista sempre precede o psicanalista (LACAN, 1965/2003, p. 200), Lacan entende que há um saber diferenciado nas belas-artes. É como se o artista testemunhasse primariamente aquilo que Lacan procura transmitir em seus ensinamentos, dando a entender que muito se tem a aprender com os artistas. Apesar disso, Caldas (2007, p. 13) nos diz que “os poetas e os literatos sabem, e esse saber da arte (...) contrapõe-se ao saber da ciência no que tange ao acesso à verdade”. Isso quer dizer que a arte, abrangendo todas as suas ramificações, transcende a função de uma mera ilustração ou adorno, pois a organização em torno do vazio, citado anteriormente, gera a possibilidade de sustentar a idéia de que um aspecto singular pode se tornar uma propriedade geral do conceito, como pode ser conferido nos estudos de Lacan acerca da produção literária de Joyce (REGNAULT, 2001, p.22). Dessa maneira, podemos encontrar na arte aspectos que podem ser entendidos como referentes à estrutura psíquica.

Safatle (2004, p. 3) destaca que “para Lacan, a arte poderia nomear o que não se deixa ver”, podendo “aparecer como modo de formalização da irredutibilidade do

não-conceitual [...]” (SAFATLE, 2004 p. 3). Ou seja, existem nas artes aspectos que escapam ao próprio sujeito; o artista, ao se dirigir aos seus objetos, ou seja, às materialidades da arte, não o faz através da reflexão conceitual; a arte não caminha seguindo a ordem das razões ou a ordem dos conceitos. Por isso mesmo, há uma ampliação daquilo que a consciência pode alcançar.

A noção de que existe um saber artístico anterior à própria formulação da teoria psicanalítica foi também discutida nos estudos de Freud. Ele reconhece os autores de obras literárias como detentores de um saber que difere daquele que é apropriado pela ciência:

Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição de estados mentais patológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa injunção. A descrição da mente humana é, na realidade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica (FREUD, 1907[1906]/1977, p. 50).

Como ilustração deste saber do artista, podemos nos valer de um conto da obra de Edgar Allan Poe, publicado em 1845: *A Carta Roubada*. Dentre muitos aspectos relevantes que o autor desenvolve nesta elucidativa narrativa, está a alusão à própria posição de artista. Como o próprio título já indica, há uma carta que fora roubada. Para reaver a carta, o delegado responsável pelo caso procura um sábio colega, Auguste Dupin. Ao relatar a este o acontecido, o delegado diz que não há um só lugar da casa do ladrão que escapou à sua precisa investigação. Sendo assim, Dupin afirma para seu colega que não se trata de um ladrão tolo, já que a polícia tivera muitas dificuldades para resolver tal caso. É nessa situação que o delegado diz: “Não é inteiramente tolo, mas é poeta, o que o coloca não muito distante de um tolo”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Esta discriminação do poeta fica explícita também na obra de Cervantes, publicada em 1605, *Don Quixote de La Mancha*. Ao voltar de suas primeiras desventuras como um recém batizado cavaleiro, a sobrinha de Don Quixote apóia a decisão de incinerar todos os livros de seu tio, pois este usava os elementos dos contos de cavalaria como cenário real de suas andanças à procura de duelos. Com medo de que a fantasia imitativa se estendesse para qualquer tipo de realidade, ela diz: “[...] bem poderia vosmecê mandar queimá-los com os demais, pois não me surpreenderia se o meu tio, uma vez curado da enfermidade cavaleiresca e lendo estes livros, lhe desse na telha fazer-se pastor e meter-se pelos

No decorrer da trama, Dupin vai a campo e encontra o esconderijo da carta: o porta-cartas da casa daquele que a roubou. A carta estava, então, em um lugar óbvio, que escapou à investigação milimétrica do delegado de polícia.

Uma possível interpretação poderia se referir ao fato de que foi justamente a condição de poeta que permitiu ao ladrão manter por tanto tempo a carta sob seus cuidados. Tendo o delegado caracterizado o ladrão como um poeta - um tolo -, não passou por sua cabeça que este poderia agir de maneira imprevisível. Sendo assim, a única coisa que o delegado pensou em fazer foi apenas intensificar os métodos aplicados a todos os casos.

Portanto, podemos afirmar que a condição de poeta, de artista, significa uma antecipação de saber. Tal antecipação pode ser vista tanto na conduta do ladrão – que pressupôs que não procurariam a carta naquele lugar óbvio – quanto na do próprio Dupin, que diz que só resolveu o enigma por ser “culpado de certos versos”, ou seja, um poeta.

É possível afirmar que Shakespeare fora, de fato, um detentor deste saber antecipado, o que lhe rendeu a imortalidade literária – e a dianteira em relação ao psicanalista. Ao produzir obras tais como *Hamlet*, o dramaturgo inglês apresenta para a História questões acerca da condição humana na forma de peças teatrais e sonetos. E é assim que Lacan parece entendê-lo:

Hamlet marca manifestamente uma viragem na produção de Shakespeare. Antes há uma seqüência de comédias e de dramas históricos, dois gêneros que ele levou ao último grau de desafogo, de beleza, de perfeição. Até Hamlet, Shakespeare utiliza estas duas especialidades com uma mestria, um brio, uma inteligência que fazem dele um autor de sucesso. A partir de Hamlet, o céu muda e chegamos a duas coisas para além de todos os limites, que já não são da mesma ordem, que já não têm a ver com nenhuma espécie de guião. Após Hamlet, é King Lear, e muitas coisas mais, para chegar à Tempest – é o Shakespeare jóia da história humana, que abre uma nova dimensão sobre o homem (LACAN, 1959/1989, p. 45).

---

bosques e prados, cantando e tocando, ou – o que seria pior – fazer-se poeta, o que, segundo dizem, é doença incurável e contagiosa.” (CERVANTES, 1605, p. 188)

## Considerações sobre o estudo de *Hamlet*.

Segundo Bertin (2005), as 38 peças escritas num período de 25 anos por Shakespeare garantem a ele a nomeação de maior talento da era elisabetana, época áurea da história da Inglaterra, governada pela rainha Elizabeth entre 1558 e 1603. Sua aparição enquanto ator e dramaturgo se deu em Londres, em 1592. Até então não se sabe muita coisa de sua vida. Segundo registros paroquiais, William Shakespeare nasceu em 23 de abril de 1564 na cidade inglesa Stratford-on-Avon e foi batizado segundo a tradição da igreja anglicana. No final da vida, voltou para a sua cidade natal, onde era um célebre cidadão e na qual morreu no dia de seu aniversário no ano de 1616.

Em 1594, Shakespeare passou a fazer parte da companhia que fazia apresentações para a rainha Elizabeth, chamada *Os Homens de Chamberlain*, e que ficou posteriormente conhecida como a companhia dos “homens do rei” durante o reinado de James I, sucessor de Elizabeth. Shakespeare permaneceu na companhia até o fim de sua carreira em Londres.

Os teatros da época elisabetana eram estruturas simples de madeira a céu aberto. Neles, não eram utilizados cenários, o preço era acessível, não havia cortina e os espectadores, que se distribuíam em torno do palco, assistiam às peças em pé. O começo e o término da peça se identificavam pela presença dos atores, que eram todos homens: o espetáculo começava com a entrada do primeiro ator e terminava com a saída do último. O famoso Globe Theatre<sup>2</sup>, no qual foi encenado *Hamlet*, foi construído pela própria companhia de Shakespeare no final do ano de 1598. Em 1608, as peças da companhia passaram a ser apresentadas em teatros privados, que cobravam mais pelo o ingresso e, assim, o público diferia bastante dos teatros elisabetanos.

É comum ouvir questionamentos acerca da verdadeira autoria das peças de Shakespeare. Há quem duvide de fato de sua existência e atribua a autoria das obras a

---

<sup>2</sup> Atualmente se chama *Shakespeare Globe Theatre* e é uma nova construção inaugurada em 1997.

nomes como Francis Bacon, por exemplo. Penso que se trata de uma questão que não caberia à presente pesquisa e, sendo assim, é importante dizer que considero que Shakespeare enquanto tal realmente existiu:

Através de pesquisas de documentos, chega-se à conclusão de ter sido ele o autor das famosas peças, descartando-se a idéia de que tivessem sido escritas por outras pessoas [...] Há um consenso de que Shakespeare possa ter tido a colaboração de outro dramaturgo na peça teatral *Os dois Nobres Parentes*, e que a peça *Henrique VIII* fora terminada pela mesma pessoa, possivelmente John Fletcher. (BERTIN, 2005, p. 16).

As peças de Shakespeare são divididas pelos críticos em uma ordem cronológica, que compreendem três grandes fases: período de formação, que vai até 1595; maturidade, entre 1600 e 1608; últimos anos da vida do autor, que se estende até 1613. Como nos lembra Bertin (2005), é muito importante ressaltar o fato de que as datas das peças variam de acordo com a fonte de informação.

Bertin (2005) nos diz também que *Hamlet* é a tragédia a partir da qual Shakespeare atingiu a maturidade artística. Essa peça corresponde à fase de maturidade, na qual prevalecia uma visão amarga da vida e um pessimismo acentuado; as paixões, os conflitos e contradições humanas eram elementos abordados de maneira profunda.

Existem inúmeras traduções e adaptações da peça *Hamlet*. Não poderia ser diferente, já que se trata da “peça teatral mais famosa do mundo” (BERTIN, 2005, p. 22) e foi escrita há séculos - em torno de 1600. Conseqüentemente, inúmeros autores se debruçaram sobre o original de Shakespeare. *Hamlet* é uma obra que passou por leitores e espectadores de diferentes culturas, classes sociais, países e épocas. Dessa forma, possibilitou uma variada gama de leituras:

A partir da segunda metade do século 17 até a primeira metade do século 19, as peças de Shakespeare foram consideradas impossíveis de se encenar. O teatro mudara muito desde a época elisabetana. Em vez de teatro ao ar livre no fundo de tavernas, assistido pelas várias classes sociais, encontra-se um teatro mais formal, sempre numa sala específica, e um público mais diferenciado. As normas culturais francesas de bom gosto, clareza e beleza dominavam a Europa no final do século 17 e no século 18. Shakespeare foi considerado um “diamante bruto” pelo filósofo francês Voltaire (1694 – 1778), e suas peças tinham que ser polidas para brilhar. Muitos elementos

dramáticos que hoje nem pensamos em questionar foram considerados impossíveis de serem encenados nessa época (MILTON, 2005, p. 12).

Assim, em algumas épocas, como, por exemplo, na Inglaterra vitoriana (1837 – 1901), havia a impossibilidade de apresentar algumas obras de Shakespeare na forma original por conta das diferenças culturais existentes entre o contexto no qual foram escritas e o novo momento da Inglaterra. As adaptações eram uma boa saída para introduzir as produções de um dos maiores artistas ingleses sem ter que enfrentar aspectos que ofenderiam a moralidade vigente: as referências sexuais, assim como as piadas, eram, muitas vezes, omitidas.

Além desta dificuldade, havia uma outra que muitas vezes limitava a divulgação dos trabalhos de Shakespeare para as diferentes populações das gerações seguintes: o vocabulário complexo do autor. Segundo Bertin (2005), enquanto autores contemporâneos de Shakespeare usavam um vocabulário de cerca de duas mil palavras, este usava cem mil palavras. Essa desproporcionalidade é marcada por palavras por ele inventadas, termos regionais de Stratford-on-Avon, cidade inglesa na qual o dramaturgo nasceu, palavras arcaicas, além do fato de que Shakespeare

dá sentido novo às palavras já existentes, usa jargão de falcoeiros, de alquimia, de guerra, de barcos, entre outras áreas específicas. Carrega suas frases com duplo, triplo, quádruplo sentido (BERTIN, 2005, p. 11).

Portanto, trata-se de uma leitura difícil independentemente da época na qual se lê.

Posto isso, a popularidade das peças de Shakespeare nos aparece enquanto questão, pois como é possível atingir tamanho sucesso com um vocabulário que parece representar um entrave à comunicação? Nesse caso, é preciso entender que

os integrantes de uma platéia não podem parar o autor, ou refletir sobre alguma expressão mais difícil, como se pode fazer com a leitura. A ação vai continuando por cima do enigma, que é imediatamente esquecido porque é preciso acompanhar o que está sendo dito, pois não se pode perder a seqüência do enredo a fim de meditar sobre o que passou. Seguir a história, compreender as tensões entre os personagens não é o mesmo que seguir todos ou sequer a maioria dos significados. Até mesmo os editores modernos, cercados de dicionários e habituados à linguagem da época, não chegam bem a fazê-lo, como demonstram muitas edições de Shakespeare. [...] há testemunhos contemporâneos afirmando que o espectador sem poder

ouvir, podia mesmo assim captar o sentido da peça, só por observar os gestos dos intérpretes ( KERMODE, 2006, p. 18 ).

É interessante notar que o complexo vocabulário de Shakespeare não o impediu de se consagrar como um grande artista. Suas obras eram publicadas como livros e, por terem sido alvo de muita procura, eram muitas vezes pirateadas. Julgo ser pertinente ressaltar que muitas frases por ele criadas são repetidas por inúmeras pessoas, que não desconfiam que são frases de Shakespeare, nos mais diferentes contextos histórico-sociais. Tomemos como exemplo a famosa frase “nem tudo que reluz é ouro”, que adquiriu o valor de ditado popular. Trata-se de uma frase da comédia *O mercador de Veneza*, que foi dita por Marrocos no Ato II da Cena VII. Ou a expressão “até tu Brutus?”, que está na tragédia *Júlio César*, na Cena I do Ato III, e é inúmeras vezes repetida nas mais diversas referências do cinema e da literatura, servindo de instrumento para dar destaque ao espanto frente à uma traição. Não poderíamos deixar de citar a frase “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha a tua filosofia”, que, para mim, é uma das mais espetaculares de todos os tempos e foi dita por Hamlet no final da Cena V, do Ato I.

Ao lermos as produções de Shakespeare, ficamos inebriados pelas geniais construções de frases – cômicas, irônicas, perspicazes, sofridas, mas sempre poéticas - que nos permitem pensar sobre as contingências mundanas de uma outra forma, pois notamos que aquele autor teve um olhar privilegiado - olhar este que tirava a poesia possível de qualquer situação comum, a qual normalmente nos passa despercebida. Podemos aprender muito com as criações shakespearianas, já que elas oferecem ao mundo uma maneira sagaz e poética de pensarmos as vicissitudes da nossa existência.

## O sujeito e o Outro.

A fim de aproveitar as intuições shakespearianas para aprofundar as reflexões lacanianas a respeito do sujeito, é fundamental que sejam introduzidos alguns elementos referentes à concepção de sujeito em Lacan.

Lacan, ao abordar o tema referente ao sujeito enquanto tal, participou de um dos temas mais caros à filosofia:

é em referência explícita à filosofia, e mesmo à tradição clássica de Descartes a Hegel, que Lacan irá justificar sua subversão do sujeito. Mas Lacan não é filósofo. Cabe à psicanálise e não à filosofia elaborar uma teoria do sujeito adequada à experiência freudiana, que demonstra que “o eu não é senhor em sua própria casa (COTTET, 1989, p. 11).

A formulação cartesiana do sujeito do *cogito* foi subvertida por Lacan, pois

o sujeito cartesiano, na medida em que é sujeito de pensamento, significa auto-consciência e mestria. O sujeito do pensamento, como pensamento inconsciente, significa o sujeito como escravo, não mestre; o sujeito assujeitado ao efeito da linguagem. É um sujeito subvertido pelo sistema de significantes (SOLER, 1997, p. 55).

“Sujeito” enquanto um conceito laciano só pôde ser estabelecido como tal a partir da obra freudiana. Apesar de Freud não trabalhar com o termo em questão, é possível afirmar sem dúvida que sem a elaboração freudiana do aparelho psíquico Lacan não poderia ter formulado a questão do sujeito. Nesse sentido, Cabas (2009, p.13) afirma que “na obra de Freud a noção de sujeito é uma referência permanente e sempre presente [...] Porém, implícita”. Ao denotar o inconsciente enquanto um objeto de estudo, Freud dita preceitos fundamentais para abordá-lo. “Assim, o fato de não fazer parte do seu vocabulário não significa que Freud permanecesse alheio à idéia de que há um sujeito formal no ato humano” (CABAS, 2009, p. 90).

Ao tratar da teoria pulsional, Freud constata a tensão existente entre a exigência de satisfação da pulsão e a tendência da consciência de manter-se ignorante frente a essa exigência. Aí está posta a questão da resistência, que, por sua vez, não

mede esforços para conservar a consciência intacta. Não podemos deixar de notar que a resistência é um efeito da estrutura psíquica: para viver em sociedade é necessário que haja renúncias das satisfações pulsionais, de modo que a exigência é recalçada, mas continua a agir inconscientemente.

A vida humana só se torna possível quando se reúne uma maioria mais forte do que qualquer indivíduo isolado e que permanece unida contra todos os indivíduos isolados (...). A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização. Sua essência reside no fato de os membros da comunidade se restringirem em suas possibilidades de satisfação, ao passo que o indivíduo desconhece tais restrições. A primeira exigência da civilização, portanto, é a da justiça, ou seja, a garantia de que uma lei, uma vez criada, não será violada em favor de um indivíduo (FREUD, 1930/1977, p. 115).

Segundo Cabas (2009, p.50), quando

o recalque contesta a satisfação pulsional, a vontade de contemplar fica relegada ao inconsciente. Essa circunstância permite à pulsão sexual apossar-se do órgão sem a menor interferência dos interesses ligados à conservação do eu.

Isso nos indica que há um preço alto a ser pago pela renúncia às satisfações pulsionais.

A partir da renúncia, o ser humano deixa de se caracterizar como unidade e adquire o caráter de dividido: sua conduta não se restringe ao domínio dos pensamentos conscientes, pois há uma instância psíquica que, apesar de encoberta, atua diretamente na vida das pessoas. A castração é a representação da renúncia, pois se refere à impossibilidade de satisfação plena. Ao lidar com a falta, de modo a simbolizá-la, o sujeito abandona a identificação fálica, que corresponde ao primeiro tempo do Édipo, para ingressar no universo social enquanto faltante.

Posto isto, é de fundamental importância recuperarmos *Totem e Tabu*, no qual Freud (1913/1977) elabora a questão da instauração da Lei Primordial. Antes de desenvolver esta questão, é importante apresentar a idéia de que, como foi dito por Medeiros (2005), Freud não objetivava fazer extensas análises de mitos. Entretanto, ele pôde verificar que os mitos revelavam algo de seus pacientes:

A obra de Freud ensina-nos a lidar com as noções de pulsão, inconsciente, de desejo, que ganham atualidade nos trabalho clínico. E toda essa base teórica nos leva a perceber que o mito é, além de social, algo peculiar ao sujeito, que revela tudo isso de forma cultural. Ou seja, há nos mitos sociais, compartilhados por todos, muito das histórias míticas individuais e dos processos psíquicos (MEDEIROS, 2005, p. 19).

O pai da horda primitiva é o líder que exerce sua tirania sob a forma do direito exclusivo a todos os prazeres. Desta exclusividade ficam excluídos todos, inclusive os filhos que, na tentativa de romper com esta situação, matam o pai. Um totem surge, então, como a representação do pai morto, daquele que morreu por não renunciar, servindo de exemplo - daquilo que não deve ser feito - a todos os integrantes do clã. É este exemplo a ser seguido que constitui o tabu:

Qualquer um que tenha violado um tabu torna-se tabu porque possui a perigosa qualidade de tentar os outros a seguir-lhe o exemplo [...] Assim, ele é verdadeiramente contagioso naquilo em que todo exemplo incentiva a imitação e, por esse motivo, ele próprio deve ser evitado (FREUD, 1913/1977, p. 52).

A relação entre a plena satisfação, protagonizada pelo pai da horda, e o estabelecimento da uma Lei está evidente:

antes de qualquer experiência, antes de qualquer dedução individual, antes mesmo que se inscrevam as experiências coletivas que só são relacionáveis com as necessidades sociais, algo organiza esse campo, nele inscrevendo as linhas de forças iniciais. É a função que Claude Lévi-Strauss nos mostra ser a verdade totêmica, e que reduz sua aparência – a função classificatória primária (LACAN, 1964/1979, p.25).

Torna-se Lei o limite de satisfação, pois esta garante a introdução do sujeito na sociedade, visto que a plena satisfação não é socialmente adaptativa, implicando, até mesmo, a exclusão de quem a realiza. Sendo assim, a castração é o que estruturalmente significa a falta no sujeito e que o constitui como barrado.

A partir do mito do pai primevo é possível desenvolver a questão da constituição do sujeito. É a figura paterna, enquanto função – instituída a partir do totem, ou seja, do pai ausente e, portanto, metafórico --, que intervém na relação entre a mãe e a criança, rompendo com a identificação da criança ao falo. Dito de

outra maneira, o pai interrompe a tríade mãe – falo - criança, de modo a atuar enquanto interdito da satisfação narcísica por meio do seu caráter de representação do desejo da mãe. Conseqüentemente, a criança se dá conta de que a mãe não lhe pertence de forma absoluta. Inicia-se, então, o complexo de Édipo.

Para discutir o complexo de Édipo freudiano, é fundamental que se introduza, primeiramente, que a diferença anatômica entre os sexos, questão extensamente trabalhada por Freud, apresenta-se enquanto enigma ao sujeito, que desenvolve uma construção imaginária a fim de elaborar a diferença sexual.

Freud nos ensina que é durante a fase fálica – momento este que corresponde à etapa de autoerotismo, juntamente com as fases oral e anal – na qual a criança, menino ou menina, reconhece a existência de apenas um órgão sexual, o masculino. Trata-se, portanto, da *Primazia do Falo*. Após este período, no qual meninos e meninas são “dotados” de um pênis - o que, obviamente, implica uma negação da diferença -, começam a surgir as primeiras percepções de que há de fato particularidades entre aquilo que era tido como igual.

Os meninos procuram explicar a diferença de modo a racionalizá-la e acabam por concluir que devem agir em prol da preservação de seu órgão. Já as meninas, ao perceberem que não o têm e que nada crescerá daquela região que corresponde ao pênis, vêem-se castradas e culpabilizam a mãe, que não deu a elas o falo. Assim, abandonam a mãe e se voltam para o pai, que possui o falo que elas tanto invejam. Percebe-se, então, que a diferença sexual se transforma numa desigualdade sexual, já que o que importa é ter ou não ter o falo.

Aqui já está posta a questão primordial: a ameaça de castração impele o menino a renunciar à mãe - que, por não ter um pênis, pode querer o dele - , e promove a saída do complexo de Édipo para os meninos. Por outro lado, a castração inaugura este mesmo complexo para as meninas, que vão em busca daquele que possui o falo, o pai.

Nota-se que não é a toa que Lacan (1956-1957/1995, p. 221) diz, no *Seminário 4*, que “a castração é o signo do drama do Édipo”. Podemos entender que, ao falarmos em complexo de Édipo, a castração está diretamente implicada. Não há como falar de um sem mencionar o outro.

Lacan, neste mesmo seminário, ao pensar sobre o início do complexo de Édipo, fim da fase pré-edípica, diz que se trata de um momento em que a criança deve assumir o falo como significante e fazer dele um instrumento da ordem simbólica:

O fato de ocupar privilegiadamente o lugar de falo para a mãe, introduz a criança num curto-circuito no qual a identificação fálica é, de um lado, o que lhe dá condições de fazer a passagem de um corpo despedaçado a uma unidade do eu; mas, de outro, é também o que mantém a criança em completo assujeitamento diante da onipotência do Outro (FARIA, 2010, p. 52).

Na problemática do Édipo, está em jogo a maneira como o sujeito se situa com referência à função do pai, de modo que a função paterna opera como pivô desta questão. O agente castrador, o pai, instaura a lei de proibição do incesto justamente por ser ele investido de um saber sobre o desejo da mãe. Uma vez que introduz o sujeito no âmbito da implicação com a falta, a castração promove o espaço para que o sujeito se estruture. Trata-se de um espaço potencial, pois, ao se deparar com a falta, o sujeito tem a possibilidade de descobrir o que pode fazer com ela. Assim como a figura do pai ensinou aos filhos do mito da horda primitiva que a satisfação plena pode resultar em morte, na constituição do sujeito o pai continua este legado interditando o incesto: a sua entrada na relação simbólica que a mãe estabelece com seu filho garante à criança a possibilidade de se relacionar com o mundo, em troca da perda desta mãe, que não pertence à criança de forma absoluta.

Tendlarz (2006b) afirma que na medida em que, para Lacan, o pai não é propriamente o genitor, mas, sim, um significante - já que se deve considerar a relação do pai com a lei e como ele encarna essa função - , devemos nos perguntar qual é o lugar que a mãe confere à palavra do pai - não à sua pessoa, mas ao nome-do-pai na promoção da lei. A lei só será instaurada na criança se a mãe estiver submetida à mesma.

Se a mãe deseja o pai, é porque ele possui o que lhe falta, o falo; esse movimento faz do desejo da mãe um significante e o falo será o significado desse significante. O significante do Nome-do-Pai vai ser o significante-mestre cujo o significado é o desejo da mãe. A linguagem se fundará, portanto, nessa inscrição inicial e iniciadora; ela é uma produção de que o sujeito não será o agente, mas o efeito: “o Nome-do-Pai é o

significante que no Outro, enquanto lugar do significante, é o significante do Outro enquanto lugar da lei” (KAUFFMANN, 1996, p. 386).

Tendo, então, ocorrido a interferência promovida pela função paterna, possibilitada pela metaforização do desejo da mãe, a falta marca o sujeito de modo a inscrever a experiência de satisfação plena apenas enquanto recalque primordial, deixando presente a ausência daquilo que, imaginariamente, já satisfizes completamente. A falta movimenta o sujeito na busca do reencontro com o objeto que, imaginariamente, propiciou a vivência de plenitude a fim de satisfazer a pulsão. Porém, este objeto não pode ser encontrado, pois a satisfação lembrada e desejada é uma produção imaginária. Segundo Lacan,

Não se trata, em absoluto, do objeto considerado na teoria moderna como o objeto plenamente satisfatório, o objeto típico, o objeto por excelência, o objeto harmonioso, o objeto que funda o homem numa realidade adequado, na realidade que prova a maturidade – o famoso objeto genital. [...] Freud nos indica que o objeto é apreendido pela via de uma busca do objeto perdido. [...] Uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, este não é o mesmo objeto, não poderia sê-lo.[...] É através da busca de uma satisfação passada e ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não no ponto onde se procura. Existe ai uma distância fundamental, introduzida pelo elemento essencialmente conflitual incluído em toda busca do objeto. Essa é a primeira forma sob a qual, em Freud, aparece a relação de objeto (LACAN, 1956-1957/1995, p. 13).

Ao tratar da pulsão no *Seminário II*, Lacan retoma a questão da busca enquanto via de apreender o objeto:

Se a pulsão pode ser satisfeita sem ter atingido aquilo que, em relação a uma totalização biológica da função, seria a satisfação ao seu fim de reprodução, é que ela é pulsão parcial, e que seu alvo não é outra coisa senão esse retorno em circuito (LACAN, 1964/1979, p. 170).

Assim, não há um único e exato objeto de satisfação. Sendo, então, os objetos variáveis alvos da pulsão, é possível afirmar que a pulsão é parcial, ou seja, o que Freud chamou de polimorfa. Conseqüentemente, dizemos que a pulsão não se origina de uma fonte biológica justamente por não haver objeto que corresponda à pulsão. Se

a origem do objeto da pulsão fosse biológica, ele seria a satisfação específica de uma necessidade específica. Sendo assim, é possível afirmar que a pulsão é perversa, pois desvia da finalidade biológica. Chegamos, então, à máxima freudiana: a pulsão é perversa polimorfa.

A partir de toda essa discussão, é possível constatar o que Soler (1997, p. 56) afirmou: “o Outro é a primeira causa do sujeito”. Isso se dá, justamente, por ser o Outro - seja enquanto a mãe que elege o seu filho ao lugar fálico, seja enquanto o pai que interdita esta relação - o agente da instauração da linguagem no sujeito.

Antes ainda que se estabeleçam relações que sejam propriamente humanas, certas relações já são determinadas. (...) A natureza fornece, para dizer o termo, significantes, e estes significantes organizam de modo inaugural as relações humanas, lhes dão as estruturas, e as modelam (LACAN, 1964/1979, p. 26).

É fundamental ressaltar que, para Lacan, não há uma dicotomia entre o sujeito e a sociedade. Nos parágrafos anteriores, foi discutido o papel que o Outro tem na vida psíquica do sujeito, o que nós leva a afirmar que não é possível constituir-se sozinho. O Outro é uma instância que, além de viabilizar a estrutura psíquica, promove e organiza as relações sociais; dessa forma, testemunha-se a impossibilidade de tratar do sujeito do inconsciente independentemente do social e vice-versa. A função primordial da proibição do incesto, discutida anteriormente, é justamente organizar a sociedade. Como disse Coelho (1978, p. XLVII),

Há razões morais para a proibição do incesto? Não. Eis postos em causa os alicerces mínimos da universalidade das leis morais. Não só o incesto não é em si repugnante, como ele constitui uma permanente fascinação que domina toda a nossa existência [...] Qual é o objetivo da proibição do incesto? Evitar a coincidência entre as relações de parentesco e as relações de aliança. Sem essa distinção, cair-se-ia na confusão absoluta, e seria impossível a cada um de nós saber quem era e qual era a sua posição em relação aos outros.

## Hamlet: do complexo de Édipo freudiano à metáfora paterna de Lacan.

### Édipo enquanto complexo.

Freud deixou para seus estudiosos um legado bem documentado da psicanálise. Como resultado, é possível acompanhar detalhadamente o processo de criação desta teoria. A correspondência entre Freud e Fliess é um bom exemplo deste benefício. Nesta troca de cartas, é possível entrar em contato com as inquietações que levaram Freud a formular a psicanálise. Especialmente a carta de 15 de outubro de 1897 escrita por Freud se consagrou como marco da criação da psicanálise. Nela, Freud descreve que, a partir de sua auto-análise, foi possível constatar em si mesmo o fenômeno de se apaixonar pela mãe e sentir ciúmes do pai. Ao concluir que o conflito em questão poderia ser universal, tal fenômeno foi sistematizado no conceito de complexo de Édipo:

[...] a lenda grega capta uma compulsão que todos reconhecem, pois cada um pressente sua existência em si mesmo. Cada pessoa da platéia foi, um dia, um Édipo em potencial na fantasia, e cada uma recua, horrorizada, diante da realização de sonhe ali transplantada para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do estado atual (MASSON, 1986, p. 273).

O conflito de Édipo começa antes mesmo de seu nascimento. Na peça *Édipo Rei*, de Sófocles, Laio, o pai de Édipo, é filho de Lábdaco, rei de Tebas. Por conta do assassinato de seu pai, Laio foi adotado aos 2 anos de idade pelo rei Pélops. Depois de crescido, Laio foi o responsável pela educação de Crísipo, o filho legítimo do seu pai adotivo. Quando Laio se percebe envolvido numa forte paixão pelo filho daquele que o adotou, ele decide seqüestrar o garoto. É sabido que os relacionamentos homossexuais entre tutor e aluno eram aceitos na Grécia Antiga, porém, o seqüestro não seria tolerado. Pélops, o pai do garoto raptado, amaldiçoa Laio que, segundo Quinet (2009, p. 26) rompeu com as leis da hospitalidade e traiu quem o acolheu. A maldição previa que se Laio fosse pai, seu filho lhe mataria e a sua descendência seria

desgraçada. Laio decide, então, evitar a qualquer custo a concepção de um filho. Numa noite em que Laio abusa do álcool, ele se esquece de tomar as medidas necessárias para evitar a gravidez indesejada de Jocasta e Édipo é, então, concebido. Laio, guiado pelo medo da maldição de Pélops, fura os pés do bebê e manda matá-lo.

A continuação da história é justamente o que deu origem ao complexo de Édipo freudiano. Assim como Laio, Édipo foi adotado e criado por um outro pai, Pólipo, rei de Corinto. Na idade adulta, a força do destino leva Édipo ao encontro com seu pai, Laio, com quem trava um combate do qual sai vitorioso, pois mata seu adversário. Essa vitória o faz desposar a mulher que foi de Laio e tomar o seu reino, Tebas. Ainda sob os efeitos da maldição que lhe traçava o caminho, Édipo se deita com sua mãe, Jocasta, viúva de Laio, com quem teve quatro filhos – Etéocles, Polinice, Antígona e Ismênia. Édipo, enfim, concretizara a maldição lançada a seu pai.

Notemos que

O complexo de Édipo não é “ilustrado” pela peça de Sófocles; sua elaboração por Sófocles é um momento decisivo na invenção do conceito por Freud, fornecendo-lhe não apenas um nome para designá-lo, mas um componente absolutamente fundamental de todo o conceito, a saber, a universalidade. Eis por que Freud considera tão importante o estudo psicanalítico das produções culturais (MEZAN, 2006, p. 161).

Segundo Mezan (2006), Freud enxergava grandes possibilidades de desenvolvimento de sua teoria nas análises de fenômenos culturais. Estes poderiam ser tomados enquanto fontes de dados que corroborariam a determinação de aspectos universais do aparelho psíquico. Mezan nos diz que a primeira análise cultural que Freud formaliza está no texto *Interpretação dos sonhos*, especificamente na passagem em que se refere justamente a *Édipo Rei*, “à qual se segue imediatamente um comentário sobre *Hamlet*” (MEZAN, 2006, p. 157). A cultura sempre foi considerada por Freud um tema a ser estudado, estando ela presente em toda a sua obra mesmo que, em alguns momentos da sua teoria, não explicitamente:

[...] a referência cultural atua no processo de invenção da teoria psicanalítica como um de seus momentos essenciais. As descobertas de Freud se originam de um percurso extremamente intrincado, no qual podemos distinguir três referências constantes: o discurso dos pacientes, a auto-análise e o recurso à cultura (MEZAN, 2006, p. 161).

Na trajetória de Édipo, Freud reconhece traços em comum com aquilo que era trazido pelos pacientes em sua clínica e com a sua auto-análise. Assim, constatou que havia a possibilidade de estabelecer uma teoria mais completa a partir da evidência de que poderia haver algo de universal na psique humana. Ao nomear a triangulação constituinte de “complexo de Édipo”, Freud assegura, como demonstrou Mezan (1997, p. 161), o alcance universal de sua formulação: “O recurso à Grécia clássica prova assim a existência de conteúdos semelhantes em outra época e em outro lugar”.

Freud cria a partir da narrativa mítica de *Édipo Rei* um conceito e destaca o seu caráter universal, demonstrando sua atemporalidade. Lacan (1956-1957/1995), ao aprofundar a noção de mito no *Seminário 4*, destaca justamente a atemporalidade das narrativas míticas, enfatizando que os mitos são produções fictícias e que a

ficção mantém uma relação singular com alguma coisa que está sempre implicada por trás dela, e da qual ela porta, realmente, a mensagem formalmente indicada, a saber, a verdade. Aí está uma coisa que não pode ser separada do mito. [...] em toda ficção corretamente estruturada, pode-se constatar essa estrutura que, na própria verdade, pode ser designada como a mesma da ficção. A necessidade estrutural que é carregada por toda expressão da verdade é justamente uma estrutura que é a mesma da ficção. A verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção (LACAN, 1956-1957, p. 258).

Com essa afirmativa acerca da verdade contida nas ficções, Lacan oferece subsídios para formalizar o interesse de Freud, e o da presente pesquisa, nas produções artísticas, tais como as construções de narrativas, como *Édipo Rei* e *Hamlet*. É interessante notar que Hamlet se vale da eficácia da ficção quando arma, junto com atores de uma companhia teatral da qual gostava muito, a representação de uma peça chamada *O assassinato de Gonzaga*. A partir desta encenação, Hamlet faz Cláudio se deparar com uma verdade que seu tio não imaginava que fosse do conhecimento de qualquer outra pessoa além dele. Assim, o artifício de utilizar o teatro dentro do teatro, a *play scene* (LACAN, 1959/1989, p. 34), como Lacan destaca, “não vale apenas como um estratagema eficaz. Presentifica a estrutura de ficção da verdade” (LACAN, 1959/1989, p. 36).

Mezan (1982, p. 190), chama de “conceito inicial” a forma “simples e positiva” do complexo de Édipo, que corresponde ao fato de que “a criança se sente atraída

pelo progenitor do sexo oposto e hostiliza o do mesmo sexo [...]”. Penso ser isso o que é isolado, por Freud, da narrativa fictícia contada na obra de Sófocles e que poderia ser considerado como uma verdade enxergada por Freud. Entendo a forma “simples e positiva” do complexo de Édipo, como formulou Mezan, enquanto uma base estrutural que sustenta a produção mítica do próprio sujeito.

Lacan (1956-1957/1995, p. 260) estabelece uma relação de contigüidade entre os mitos e a criação mítica infantil, que pode também ser chamada de fantasia. Ele nos diz que a fantasia é produzida pela criança como resposta às intervenções externas, podendo ser entendida como um progresso do imaginário ao simbólico, que “constitui uma organização do imaginário em mito, ou, pelo menos, está a caminho de uma construção mítica verdadeira” (LACAN, 1956-1957/1955 p. 273). Dessa forma, é possível notar que o universal isolado por Freud interage com a própria produção mítica do sujeito, estabelecendo um caminho que deve ser percorrido pela criança

para transpor a passagem difícil de uma certa carência ou hiância, e para encontrar seu repouso e alguma harmonia. Talvez nem todos os complexos de Édipo precisem passar por tal construção mítica, mas é certo que eles necessitam realizar a mesma plenitude na transposição simbólica (LACAN, 1956-1957/1995, p. 273).

### **A formulação da metáfora paterna.**

Lacan, por levar em conta a responsabilidade do sujeito frente ao seu desejo e por pensar em outras dimensões da função paterna, reformula o complexo de Édipo a partir da conceituação da metáfora paterna. Acerca disso, a definição de Kaufmann é esclarecedora:

A metáfora paterna é uma escrita pela qual Lacan, em seus primeiros anos de ensino, propôs uma concepção da função do pai no complexo de Édipo que permitisse evitar certo número de dificuldades que o próprio Freud e seus seguidores não tinham deixado de encontrar: para justificar a função do complexo de Édipo e de seu fim, descrito por Freud como complexo de

castração, convém de fato explicar como o pai se torna portador da lei: nenhum pai, seja ele real ou imaginário, está à altura da função, é capaz de exercê-la plenamente, pois se trata da lei simbólica, isto é, da própria lei do significante, e do pai simbólico há apenas traços no próprio texto do discurso (KAUFMANN, 1996, p. 334).

Lembre-mo-nos de que Freud (1913/1977), em *Totem e Tabu*, apresenta o pai primevo como um homem poderoso que goza de todas as mulheres e que não vive sob o regime da ameaça. Seus filhos são excluídos deste universo onipotente e, como tentativa de romper com esta realidade, eles matam o pai. Porém, resulta-lhes a culpa que segue o ato.

Do espaço vazio que surge como a herança do pai morto, resta-lhes o nome, que vale como a lei que proíbe o incesto. Não se trata do pai físico; a função do pai é metafórica. Miller (1992), em *Comentário do Seminário Inexistente*, diz que a metáfora paterna metaforiza o desejo da mãe, o que significa dizer que a figura paterna se introduz na relação mãe-filho-falo<sup>3</sup>; “o nome-do-pai é já a metáfora do pai” (MILLER, 1992, p. 21). Isso quer dizer que não se trata, na metáfora paterna, do pai da realidade. Miller nos diz também que “o nome-do-pai funciona muito bem na ausência do pai [...] mas além disso, o nome-do-pai torna ausente o pai em si mesmo, [...] se trata do pai falado pela mãe, isto é, de um ser de linguagem.” (MILLER, 1992, p. 22)

Podemos dizer que o pai, ao funcionar como metáfora, já implica o assassinato, assim como nos disse Freud (1913/1977) em *Totem e Tabu*. Desta forma, vemos uma ligação entre o conceito do nome-do-pai e complexo de Édipo freudiano.

Como foi dito no capítulo anterior, Lacan (1956-1957/1995), ao abordar o início do complexo de Édipo, diz que a criança deve assumir o falo como significante – não mais entendido sob a diferença anatômica entre os sexos, que implica em ter ou não o pênis – e fazer dele um instrumento da ordem simbólica. Ou seja, o falo será o elemento inaugural da linguagem, destacando a função paterna como pivô desta questão. É importante ressaltar que como função, o nome-do-pai será estruturante, determinante na organização psíquica do sujeito, de modo que na problemática do

---

<sup>3</sup> “A criança entra nessa relação em posição de falo, mas somente porque esse falo, como objeto de desejo materno, já está previamente constituído. A criança ocupa, portanto, um lugar que já está marcado, anteriormente pelo desejo materno” (FARIA, 2010, p. 53).

complexo de Édipo estará em jogo a maneira como o sujeito se situa em relação a essa função do pai:

[...] enquanto Freud relaciona o complexo de castração à questão anatômica, Lacan destaca a importância de sua articulação à função simbólica do pai, definindo-a como o eixo central da problemática edipiana. Não se trata, porém, de um distanciamento entre as duas teorias. O que Lacan faz, ao articular o complexo de Édipo com a função simbólica do pai, é dar maior precisão teórica à interdição que recai sobre o desejo incestuoso da criança pela mãe (FARIA, 2010, p. 44).

Para Lacan, a função paterna contém em si os elementos que correspondem aos termos conceituais das concepções de pai: real, simbólico e imaginário. O pai simbólico é aquele que não está representado em lugar algum e que, portanto, não existe concretamente; “o pai simbólico [...] é uma necessidade da construção simbólica” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 225) e que só pode ser alcançado via construção mítica. Já o pai imaginário diz respeito ao pai com o qual lidamos cotidianamente. É em relação a ele que se dão a agressividade, a identificação e a idealização. Trata-se da caricatura que se cria em torno da figura paterna: o pai do qual fala a criança pode não ter relação alguma com o pai da realidade, de modo que é possível afirmar que o imaginário deturpa, oferecendo uma outra versão do pai. O pai real corresponde àquilo que seria o que ele é de fato e, por isso, é de difícil apreensão; é o agente castrador, possuidor do falo e atua concretamente.

### **Hamlet e Édipo.**

Na mesma carta em que Freud começa a sistematizar o complexo de Édipo, endereçada a Fliess em 15 de outubro de 1907, ele chama a atenção de seu colega para a peça *Hamlet* de Shakespeare:

Passou-se fugazmente pela cabeça a idéia de que a mesma coisa estaria também na base de Hamlet. Não estou pensando na intenção consciente de Shakespeare, mas creio, ao contrário, que um acontecimento real tenha

estimulado o poeta a criar sua representação, no sentido de que seu inconsciente compreendeu o inconsciente de seu herói (MASSON, 1986 p. 273).

Evidencia-se ainda mais a relação entre as trajetórias de Édipo e Hamlet com a passagem em que Freud (1910/1977, p. 44) diz que

O mito do rei Édipo que, tendo matado o pai, tomou a mãe por mulher, é uma manifestação pouco modificada do desejo infantil, contra o qual se levantam mais tarde, como repulsa, as *barreiras do incesto*. O *Hamlet* de Shakespeare assenta sobre a mesma base, embora mais velada, do complexo do incesto.

Fica claro que há a presença do conflito edípico em Hamlet, porém a diferença está calcada no desenvolvimento do seu drama. É justamente através da representação velada do complexo de Édipo em *Hamlet* que surge a possibilidade de falarmos em constituição do sujeito, pois Shakespeare aproxima Hamlet de seu desejo recalcado. Quando Freud faz uma breve comparação entre “três das obras primas da literatura de todos os tempos – *Édipo Rei*, de Sófocles; *Hamlet*, de Shakespeare; e *Os irmãos Karamassovi*, de Dostoievski” (FREUD, 1928 [1927]/1977, p.217), ele diz que a lenda grega é mais direta, pois o herói pratica a ação criminosa. Já na peça inglesa

a apresentação é mais indireta; o herói não comete o crime ele próprio; este é executado por outra pessoa, para quem não constitui parricídio [...] Ademais, vemos o complexo de Édipo do herói sob uma luz por assim dizer refletida, tomando conhecimento do efeito causado sobre ele pelo crime do outro (FREUD, 1928 [1927]/1977, p. 217).

Ao conferir a partir do crime do tio o seu próprio desejo, Hamlet se atordoia. Entretanto, o desejo não é realizado, ao contrário do que acontece na peça de Sófocles. A realidade de Édipo é atuar o seu desejo recalcado, enquanto a realidade de Hamlet é lidar com as conseqüências desse recalque. Entendo que é disso que se trata quando Freud (1910/1977, p. 44) faz a referência à forma mais velada do complexo de Édipo em Hamlet. Nesse ponto, é conveniente ressaltar que, para Lacan, “o sentido velado [...] é a verdadeira realidade” (LACAN, 1964/1979, p. 71). Na mesma direção, o psicanalista francês nos diz que, em *Édipo Rei*, os desejos infantis surgem e se realizam como em um sonho; já *Hamlet* representa o recalque do desejo, que só pode ser conhecido pela via da ação (LACAN, 1959/1989, p. 13). Segundo ele, “O que

Freud nos indicou [...] é que algo faz com que estejamos destinados a viver Édipo só numa forma falsificada – disto existe seguramente em eco em Hamlet” (LACAN, 1959/1989, p. 106).

O véu que recobre *Hamlet* humaniza seu drama. O complexo de Édipo seria um meio de dar destaque aos elementos essenciais que funcionam enquanto pilares da formação do aparelho psíquico; ou seja, trata de aspectos irredutíveis: matar o pai e deitar-se com a mãe. Enquanto na peça de Sófocles há a presença determinante do destino irremediável que impele Édipo a atuar, inconscientemente, a sua predestinação – que alude à realização do desejo recalcado – , na peça de Shakespeare, Hamlet deve lidar, assim como todos os sujeitos neuróticos, com as manifestações de seu desejo recalcado.

Freud nos ensinou que a vivência imaginária de satisfação é uma inscrição psíquica que gera a tentativa de restabelecer a primeira satisfação. Esse movimento, que é provocado pela falta de algo que supostamente já existiu, pode ser chamado de desejo. Em todo o ensino de Lacan é possível localizar a falta enquanto aquilo que estrutura o sujeito: é só porque algo falta que há a possibilidade de desejar; caso houvesse o tamponamento desta falta, não haveria razão para existir o desejo.

Assim, o sujeito desejante é, para Lacan, o sujeito em quem opera a função da falta: “O desejo é uma relação de ser com a falta. Esta falta é falta de ser, propriamente falando. Não é falta disto ou daquilo, porém falta de ser através do que o ser existe.” (LACAN, 1954-1955/ 1985, p. 280). Mais adiante, ele diz que

As relações entre os seres humanos se estabelecem para alguém do campo da consciência. É o desejo que efetua a estruturação primitiva do mundo humano, o desejo como inconsciente ( LACAN, 1954-1955/ 1985, p. 282).

Neste contexto, pode-se perceber que há algo que insiste em não se explicar pela via do complexo de Édipo na trajetória de Hamlet. Segundo Lacan, se o desejo de Hamlet fosse o desejo freudiano, tratar-se-ia do enfoque no desejo pela mãe:

Esse desejo, se é o desejo descoberto por Freud, é o desejo pela mãe. Na medida em que suscita a rivalidade com aquele que a possui, deveria seguir o mesmo sentido da ação, e não entravá-la. Eis o enigma irresoluto de Hamlet. E eis o que se tem de decifrar, na medida em que é aqui que se situa a função mítica de Hamlet [...] (LACAN, 1959/1989, p. 60).

Assim, é possível dizer que Lacan aponta para um desejo que vai além do desejo freudiano. Apresenta-se como um enigma o fato de que, se o drama de Hamlet fosse plenamente representável pelo conflito edípico, não haveria razão para a hesitação de Hamlet frente à possibilidade de vingar a morte de seu pai. Afim de desenvolver não propriamente uma resposta, mas uma elucidação para tal enigma, Lacan destaca evidências que enfatizam o pai: “A revelação pelo pai da verdade da sua morte, eis uma coordenada da peça que a distingue essencialmente do que se passa no mito de Édipo” (LACAN, 1959/1989, p. 63).

### **A desconstrução do ideal.**

Quando o espectro conta para seu filho as contingências reais de seu assassinato, o príncipe da Dinamarca teve que encarar uma questão demasiadamente perturbadora: Cláudio cometeu o crime desejado por ele - Hamlet. Aquilo que antes pertencia à sua dimensão mais íntima, torna-se evidente na ação protagonizada pelo seu tio. A ambivalência está posta, pois o pai pede ao filho que se vingue daquele que teve a audácia de cometer o crime. Crime este que Hamlet não teve coragem de atuar. Assim, o rival é também aquele com quem que Hamlet se identifica. Enquanto Édipo atua, sem saber, seu desejo, Hamlet o vê diante de seus olhos, assumindo uma posição de espectador do próprio desejo. Hamlet sabe de seu desejo e deve lidar com isso.

Quinet (2009) apresenta Édipo como aquele que não quer saber. Apesar de tomar conhecimento do parricídio e do incesto, ambos os crimes cometidos por ele próprio, Édipo não constata que há uma maldição herdada que rege o destino de sua família. Ao invés de tomar seu pai enquanto como aquele que o tornou desgraçado, Édipo prefere, como aponta Quinet, atribuir a culpa a si mesmo. Seria insuportável admitir o pai enquanto pecador, pois isso iria colocá-lo em contato com a falta do Outro.

Por mais que o pai de Hamlet, enquanto espectro, lhe diga que foi pego na flor de seus pecados e deixe claro que até mesmo o menor dos seus erros gelaria o sangue

de seu filho, Hamlet demonstra, em toda a peça, uma admiração inabalável pelo rei morto. Dessa forma, é possível afirmar que existe a tendência de permanecer na ignorância, pois “o neurótico prefere salvar o pai a se deparar com a sua canalhice; ele prefere sofrer com o seu sintoma a saber do crime do pai e suas conseqüências” (QUINET, 2009, p. 27). A despeito disso, Quinet (2009) nos esclarece que “Os crime do pai são de um real que não cessa de não se dizer para o filho e, no entanto, insiste e se tornam um sintoma do filho” (QUINET, 2009, p.28).

É interessante constatar que o caráter geracional do conflito está em pauta: os pecados do pai morto são herdados pelo filho que, por sua vez, sofrerá as conseqüências daquilo que não foi pago. Isso quer dizer que a simples existência do filho já é em si uma fonte de intenso sofrimento: “Hamlet é, desde o começo, culpado de ser” (LACAN, 1959/1989, p. 21). Assim como Édipo, Hamlet herda os pecados do pai. Ambos sofrem pelos atos paternos: Édipo perpetua uma maldição que é conseqüência de uma ação criminosa de Laio e Hamlet deve vingar a morte do rei assassinado que, por ter tido uma morte precoce, não pagou seus pecados.

Hamlet se defronta com o pedido do fantasma, que se trata de uma dívida do pai que deve ser resolvida no mundo dos vivos e Hamlet foi o escolhido pela atuar o cumprimento deste débito. Como disse Lacan (1959/1989, p. 22), “Hamlet não pode pagar nem deixar a dívida em aberto.” E o sofrimento gerado por tal conflito é uma das dimensões da famosa questão *to be or not to be*. O problema de Hamlet é encontrar o lugar no qual foram postos os dizeres de seu pai. O pagamento, por parte de Hamlet, do pecado paterno implica o fato de que “o crime passa através dele próprio. Se atinge por fim o criminoso, é a própria arma que acaba por matá-lo”. (LACAN, 1959/1989, p. 22). O retorno do pecado do pai se dá pela via do próprio ser do filho: ao tomar para si a dívida de seu pai, Hamlet assume um fardo que acaba por lhe tirar a vida.

O que se deve destacar é o caráter eterno do “to be”, como foi postulado por Lacan (1959/1989, p. 37). As ações geram conseqüências sem prazo de validade. Hamlet pôde constatar que a atitude pecadora de seu pai “fixou-o para sempre no instante em que foi agarrado, deixando o balanço da sua vida idêntico à soma dos seus crimes.” (LACAN, 1959/1989, p. 37). Isso pode ser conferido também na cena em que Hamlet encontra Cláudio rezando em busca de sua salvação e percebe que seria

um bom momento para matá-lo. Porém, questiona se o fato de Cláudio pedir ajuda divina o levaria para o paraíso, caso fosse realmente morto naquele momento. Como faz questão de mandá-lo para o inferno, resolve esperar um melhor momento para tirar a vida de seu tio que, segundo Hamlet, merece o fardo de uma eternidade miserável.

O suicídio também não seria uma saída sem efeitos eternos. Lembremo-nos do caso de Ofélia que não recebeu as devidas homenagens em seu velório por conta da suposição de um provável suicídio, que é visto como um grave pecado. Sendo assim, Hamlet não poderia fugir do seu conflito geracional sem, de algum modo, pagar alto por isso. Ele se confronta com

o seu *to be*, com esse destino de ser pura e simplesmente o veículo do drama, aquele através de quem passam as paixões, aquele que, à semelhança de Eteocles e Polinice, continua no crime o que o pai acabou na castração (LACAN, 1959/1989, p. 37, grifo do autor).

Não é a toa que ele hesita frente ao ato; não qualquer ato, mas o ato requerido pelo pai.

Sobre aquilo que é revelado a Hamlet pelo espectro, é plausível dizer que se trata de um encontro traumático: o contato com o saber sobre o próprio desejo gera no sujeito uma ausência de resposta, de modo que ele se encontra suspenso, incapaz de desempenhar qualquer ação. Como resultado, o sujeito vivencia a experiência de ter sido “roubado de uma intimidade, de uma incógnita radical pela qual ele não se sabia habitado no instante precedente a sua adivinhação”(DIDIER-WEILL, 1994 p. 149), de forma que ele “se descobre estranhamente culpado ao olhos do saber observador” (DIDIER-WEILL, 1994 p. 149). Ao se deparar com a explicitação de seu desejo, quanto soube que seu tio matou o Rei da Dinamarca, uma das dimensões da hesitação de Hamlet pode ser justamente esse encontro com o saber.

A ausência de resposta por parte do sujeito é efeito de importantes mecanismos do aparelho psíquico. Segundo Didier-Weill (1994), a estrutura inconsciente implica certos níveis de esquecimento que promovem episódios que calam o sujeito frente ao saber. O autor diz que “o sujeito só pode ser desejanse se tiver a profundidade de um sujeito que esquece e que esquece” (DIDIER-WEILL, 1994, p. 150). Ele afirma também que o saber absoluto é introduzido ao sujeito por

uma aparição que “encarna, com efeito, um modo de presença à qual o sujeito não pode suportar” (DIDIER-WEILL, 1994, p. 152); o espectro do pai de Hamlet poderia ser encarado como uma aparição, pois ele traz consigo o saber sua própria morte:

Quanto a isso, o horror que habita Hamlet depois de seu encontro com o espectro está ligado mais ao efeito que produz nele a revelação de um saber sobre o impossível do que ao efeito do conteúdo propriamente dito desse saber (DIDIER-WEILL, 1994, p. 152).

Dessa forma, é possível dizer que, por mais que o espectro seja da ordem do fantástico, ele desempenha a função de um real que acomete todos os sujeitos neuróticos.

Hamlet parece lutar para sustentar a idealização do pai, a qual cai por terra no momento em que o espectro revela tanto a verdadeira causa de sua morte quanto o fato de que cometeu muitos pecados quando era vivo. Os pecados imprimem uma nova versão do pai, que é negada por Hamlet em toda a peça. Lacan (1959/1989, p. 64) chama a atenção para o fato de que “O que constitui para nós o valor de *Hamlet* é que nos permite aceder ao sentido de  $S(A)$ ”. Isso quer dizer que é possível reconhecer na trajetória de Hamlet a constatação, mesmo que inconscientemente, do que há de falso no Outro, que é descoberto enquanto possuidor da inscrição de uma falta. Não é fácil tomar conhecimento da falibilidade daquele que representava uma esperança de uma entidade não castrada.

Podemos dizer que Hamlet questiona também, a idealização materna quando se dá conta da rapidez com que sua mãe muda de marido. A mudança de rei se dá de maneira veloz – e praticamente sem sofrimento, do ponto de vista crítico de Hamlet – e implica certa passividade por parte da rainha. Sendo o pai um objeto idealizado e o tio um objeto hostilizado, o desejo da mãe, segundo Lacan (1959/1989) se encontraria entre os dois, sem a presença de uma ativa participação da rainha.

A mãe não escolhe em razão de algo que está nela como uma voracidade instintual. O sacrossanto objeto genital da nossa recente terminologia apresenta-se para ela como o objeto de um gozo que é verdadeiramente satisfação direta da necessidade e de nada mais. É essa dimensão que faz vacilar a abjuração de Hamlet à sua mãe (LACAN, 1959/1989, p. 74).

No *Seminário 10, A angústia*, Lacan (1962-1963/2005, p. 56) afirma que a castração do sujeito funciona enquanto garantia do Outro, como algo positivo que poderia sanar a falta do Outro. Dessa forma, ao dedicar a sua castração ao Outro, oferecendo o que lhe falta, o sujeito sustenta, a partir de sua própria castração, a não castração do Outro. Quando Lacan (1962-1963/2005, p. 55) nos diz que “no lugar do Outro, perfila-se uma imagem apenas refletida de nós mesmos. Ela é autenticada pelo Outro, porém já é problemática, ou até falaciosa”, podemos pensar que o movimento desempenhado pelo sujeito de oferecer a sua castração ao Outro nada mais é do que a impossibilidade de admitir a sua própria castração, já que, como nos disse Lacan, o Outro reflete a nossa imagem. Assim, a dificuldade de lidar com a castração alheia significa a dificuldade de lidar com a própria castração.

O sujeito se endereça ao Outro e procura sustentá-lo numa posição não castrada visando nutrir a esperança de que um dia poderia ser completo. Se a castração do Outro fosse computada, confirmar-se-ia a impossibilidade de tamponar o que lhe falta. Tal lógica pode ser conferida na instauração da lei no sujeito. Este busca a lei para colocá-la no lugar da hiância, daquilo que faz tropeçar. Lacan (1960/1998, p. 828) afirma que a lei se origina no desejo e não o contrário, de modo que seria correto dizer que a lei é convocada pelo desejo, que, por sua vez, é efeito da falta. Por mais que o neurótico procure preencher o furo com o significante, a falta continuará atuando enquanto tal, justamente “por não haver satisfação universal (o que é chamado de angústia)” (LACAN, 1960/1998, p. 828).

Notemos que, o fenômeno que designa a falta do sujeito – afinal, ele que é castrado – se dá na relação com o Outro: o

momento em que se conclui o estágio do espelho inaugura, pela identificação com a imago do semelhante e pelo drama do ciúmes primordial [...], a dialética que desde então liga o [eu] a situações socialmente elaboradas (LACAN, 1949/1998 p. 101, grifo do autor).

Sabendo que no lugar daquilo que falta no sujeito nada pode ser posto, fica claro o surgimento da angústia, que pode ser entendida como “a angústia de castração, em sua relação com o Outro” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 55). Dado que a castração denota que a satisfação plena é da ordem do impossível e que, na verdade, isso se aplica a todo e qualquer sujeito - o que deveria nos levar a concluir que não há Outro

do Outro -, o sujeito está desprovido de alguma coisa que lhe completaria, algum significante que lhe pertence em algum nível. A angústia tem relação com tudo aquilo que pode vir a surgir neste lugar vazio (LACAN, 1962-1963/2005, p. 57).

A castração do Outro gera significativos conflitos e, a fim de evitar o contato com a falha do Outro, a fantasia é o que torna suportável a condição de castrado, pois ela permite ao sujeito criar um enquadre particular da realidade, de forma a limitá-la e ordená-la. Portanto, a fantasia é o suporte do desejo. “É quando o sujeito se encontra privado deste significante [fálico] que um objeto particular se torna para ele objeto de desejo. Eis o que significa \$ <> a” (LACAN, 1959/1989, p. 90).

Contudo, algo escapa desta produção e revela um aspecto desconhecido pelo sujeito, o que poderia ser entendido como *mancha*, termo utilizado por Lacan (1964/1979, p.75) no *Seminário 11, Os conceitos fundamentais da psicanálise*, que designa o que expõe o real, evidenciando aquilo que fugiu da realidade estruturada pela fantasia.

A nova realidade decorrente da queda das figuras ideais de Hamlet acarreta demasiado sofrimento. Julgo ser pertinente afirmar que Hamlet vivencia, na obra de Shakespeare, a dolorosa experiência de reconhecer em si elementos que desempenham a função de feridas narcísicas. Seu pai foi um pecador antes de falecer e sua mãe, sem grandes dificuldades, mudou logo de marido. Estes fatos evidenciam, para Hamlet, que, de certa forma, há uma degradação da sua posição enquanto objeto para o Outro. A satisfação narcísica experimentada no estádio do espelho, no qual a identificação a carreta uma “transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1949/1998, p. 97), decorrente da constituição do eu enquanto um objeto para o olhar do Outro, fica francamente abalada e expõe a sua castração, gerando, assim, angústia.

O que estava em questão era qual preço que deveria ser pago por Hamlet, pois a personagem em questão se encontra numa situação que gerará conseqüências perenes, independentemente da atitude que fosse tomada. Por isso, é importante destacar que o ponto capital desta obra de Shakespeare é a questão do conflito enquanto efeito das relações sociais. Não é a toa que o sofrimento de Hamlet se dá em relação ao Outro, aquele que o introduziu na ordem do significante.

## **Considerações finais.**

Para Freud (1930/1977, p. 105), a impossibilidade de obter a plena satisfação está pautada por três fontes geradoras de sofrimento: a superioridade da força da natureza, a fragilidade do corpo humano e o estabelecimento de regras que visam ajustar o indivíduo à sociedade. Em relação às duas primeiras, ele nos diz que ambas implicam fatos irremediáveis, pois a natureza não pode ser completamente domada e a falência do corpo é inevitável. Já terceira fonte, que significa o sofrimento decorrente do conflito social, apontaria para um paradoxo: a civilização, que frustra seus integrantes, é composta justamente por determinadas características que provém deles mesmos.

Dessa maneira, a civilização pode ser encarada como responsável pelo fato do indivíduo não ser bem sucedido na sua tarefa de evitar o sofrimento, visto que, na verdade, isso é intrínseco a ele próprio: “às vezes, somos levados a pensar que não se trata apenas da pressão da civilização, mas de algo da natureza da própria função que nos nega satisfação completa e nos incita a outros caminhos” (FREUD, 1930/1977, p. 126). Por conseguinte, Freud afirma que existem determinados aspectos da civilização que não podem ser submetidos a reformas, pois, como já foi dito, algumas dimensões próprias do indivíduo repercutem diretamente na composição dos vínculos sociais. Sendo assim, o estabelecimento de alianças se caracteriza como um movimento intrínseco à constituição psíquica. Se, por um lado, a civilização é alvo de atitudes hostis por parte dos indivíduos, por outro, ela significa um importante meio de descrever

a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais, e que servem a dois intuitos, a saber: o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar os seus relacionamentos mútuos (FREUD, 1930/1977, p. 109).

Freud (1930/1977, p.115) faz notar que a primeira tentativa de regular as relações sociais já constituiria um movimento civilizatório. Caso isso não

acontecesse, os relacionamentos mútuos ficariam à mercê de vontades aleatórias dos indivíduos, de modo que a pessoa mais forte representaria a autoridade, ao invés de um grupo majoritário. Freud diz que é a lei que surge como a evidência da força da maioria, sugerindo que, uma vez em vigor, não será desrespeitada em favor de um único indivíduo. Como resultado, surgiria um estatuto legal, frente ao qual todos aqueles capazes de pertencer a uma sociedade sacrificariam seus instintos em prol de se protegerem contra a força bruta. O próprio mito do pai primevo, segundo Freud (1930/1977, p. 120), é um bom exemplo para ilustrar o fato de que um indivíduo isolado pode ser combatido por um conjunto de pessoas e que o surgimento de uma lei garante a ordem social.

É muito difícil não notar a pertinência das considerações que Freud faz acerca do estabelecimento da lei primordial, a partir do mito do pai da horda primitiva. Inspirando-nos na leitura lacaniana do texto freudiano, *Totem e Tabu*, é possível dizer que genialidade deste trabalho põe em segundo plano o questionamento sobre a veracidade do mito, pois, como já foi trabalhado anteriormente, a verdade está presente na ficção (LACAN, 1956-1957/1995, p. 258). Freud (1913/1977), em *Totem e tabu*, parte de uma construção mítica para formalizar a impossibilidade da completa satisfação imposta pela sociedade. A ação castradora atuada pelos filhos daquele que goza plenamente indica aos integrantes daquele grupo social qual é o comportamento que não será tolerado. Assim, a proibição do incesto representa a lei que deve ser respeitada por todos. Em troca deste sacrifício, a convivência em sociedade se torna possível.

Na teoria de Lacan, a interdição das relações incestuosas pode ser entendida como o efeito da entrada do sujeito na linguagem, já que é uma consequência lógica da função paterna. Quando a criança é tomada enquanto falo simbólico pela mãe, se estabelece a relação que é caracterizada pela tríade - mãe, falo e criança - , tendo fim somente quando a mãe passa a significar algo interdito à criança pela intervenção do pai. Dessa maneira, a mãe, de alguma forma, comprova que está sob o regimento da lei paterna e, então, instaura-se a proibição do incesto. Esta interdição promove a barra do sujeito, indicando que a satisfação plena tem sérias consequências no contexto social e implica a sua introdução na ordem do significante. A recapitulação é necessária, pois, assim, retomamos a lógica do estabelecimento da linguagem pela via do Outro, de forma a destacar os cursos da pulsão.

Segundo Lacan, o atravessamento pela linguagem promove a passagem da necessidade, aqui entendida como aquilo que garante a sobrevivência da espécie, para a demanda, que se caracteriza justamente pela anulação da particularidade do objeto que satisfaz a necessidade. Isto nada mais é do que o efeito do significante, pois a palavra mata a coisa; a linguagem permite a abstração de poder falar da coisa sem tê-la por perto. Aí está posta uma questão crucial do ensino de Lacan: a necessidade é barrada pela linguagem, produzindo o surgimento do sujeito do inconsciente que procura filiação e aliança. É a pulsão que faz esse endereçamento ao campo do Outro.

A marca primária de experiência de satisfação torna o objeto, que antes era da ordem da necessidade, objeto da demanda. Quando a mãe proporciona proteção contra o desamparo da criança, ela também gera uma inscrição psíquica que acompanha a satisfação da necessidade. Pensemos na alimentação: a mãe que alimenta seu filho não está somente introduzindo alimento no organismo dele, mas está, também, estabelecendo uma relação afetiva com ele, re-significando o ato de alimentar. Ela introduz inscrições que marcam a psique da criança e tornam aquela experiência de comer uma vivência imaginária de completa satisfação. Dessa maneira, a criança não pede mais somente o alimento que acaba com sua fome, mas clama por todo o prazer que estava atrelado àquele momento imaginário, que nela instaurou a lembrança daquilo que ela quer reviver. Como já foi dito, trata-se de uma experiência do campo do imaginário, que provoca a tentativa de reencontrar um objeto impossível.

Nesse ponto, é importante lembrar que o movimento pulsional é efeito da inexistência do objeto que satisfaria plenamente o desejo. Por mais que não haja tal objeto, a tendência pulsional é a de se dirigir a vários objetos, na esperança de reaver aquele que deixou vestígios da satisfação imaginária. É válido dizer que o Outro faz parte deste fluxo, de forma que se torna também alvo da pulsão.

A partir da relação com o Outro, o sujeito se dá conta do espaço vazio. No retorno da pulsão em seu circuito, o objeto buscado não é encontrado, de modo que fica explícita a impossibilidade de completude. Lacan (1959/1989, p. 110) nos diz que esse movimento representa a experimentação da perda do falo. Já foi discutido anteriormente que a relação mãe-falo-criança é desconstruída pela intervenção

paterna. Como resultado, a castração, promovida pelo pai que metaforiza o desejo da mãe, rompe essa dinâmica narcísica.

Hamlet entra em contato com determinados aspectos que abalam a idealização que ele tinha acerca de seu pai. Dessa forma, me arrisco a dizer que a perda do pai enquanto objeto ideal deixa intensas marcas em Hamlet. O crime, nesta peça de Shakespeare, é o início do drama do príncipe da Dinamarca, que descobre, pelos dizeres do próprio rei morto, que seu pai fora um pecador. Toda a fala idealizada proferida por Hamlet, do começo ao fim da trama, não elimina o doloroso processo de luto por aquele que representava o falo para ele: “o Pai deve ser autor da lei e, contudo, como todos, não pode garanti-la, pois também sofre da barra que faz dele, na medida em que é o pai real, um pai castrado” (LACAN, 1959/1989, p. 106). Mesmo que o abalo do lugar fálico do pai leve Hamlet a enfrentar o luto, a sombra deste significante está presente nas contingências decorrentes da morte de seu pai. Na trama protagonizada por Hamlet, é possível constatar que sua mãe não o toma mais enquanto falo, pois demonstra estar submetida ao relacionamento com Cláudio. O que é interessante notar é que essa mãe encontra em outro homem o significante fálico, mesmo na ausência do pai de Hamlet, que fora o agente interceptor da relação de Gertrudes com seu filho:

Nessa mulher, que não parece muito diferente das outras, que mostra bem sentimentos humanos, deve haver algo de extremamente forte que a liga ao seu parceiro. E não será este o ponto em torno do qual gira e hesita a ação de Hamlet? O seu gênio espantado, se assim podemos dizer, treme diante de algo de completamente inesperado. O falo, aqui bem real, é o que se trata de ferir. E Hamlet detém-se sempre. A mola que faz desviar constantemente o braço de Hamlet é o laço narcísico de que nos fala Freud no seu texto sobre o declínio do complexo de Édipo – não podemos ferir o falo porque o falo, mesmo real, é uma sombra (LACAN, 1959/1989, p. 114).

Lacan (1959/1898, p. 114) sugere que o falo real de Cláudio está sempre presente: o que Hamlet critica em sua mãe é justamente o fato de ser preenchida com

ele. Dessa maneira, mesmo após a morte do pai, o falo continua a operar, porém, encarnado pelo tio.

É sabido que, quando Lacan aborda a questão fálica, ele não se refere ao pênis enquanto a representação do falo. A partir do estabelecimento de uma teoria da estrutura da linguagem, Lacan é conduzido a tratar dos significantes. Por conseguinte, o falo adquire o caráter simbólico, de significante, justamente por existir, nos sujeitos de fala, a linguagem. O psicanalista francês garante destaque a este significante por ser ele o representante da falta do sujeito - assunto este que já foi trabalhado na presente pesquisa, mas que é de suma importância que seja claramente explicitado.

A castração introduz no sujeito um espaço vazio; e, dessa hiância, surge a possibilidade de desejar. O falo, enquanto significante primordial, é a marca da castração e inaugura para o sujeito a sua entrada na lógica do significante.

Freud (1917[1915]/1977, p. 281) nos diz, no texto *Luto e melancolia*, que a perda do objeto amado promove a retirada da libido que antes era direcionada a ele e a passagem da mesma para um novo objeto. Isso quer dizer que a libido livre pode ser deslocada e, assim, re-allocada, pela via do luto. Será que, partindo dos aspectos já apresentados, não poderíamos dizer que um outro objeto pode adquirir o valor fálico? É provável, pois podemos compreender que o falo, em *Hamlet*, desliza do rei morto para o tio criminoso. Parece-nos que, no final das contas, essa obra trata da relação que o sujeito estabelece com o Outro.

A fim de que o leitor me acompanhe nesta passagem, que de óbvia não tem nada, julgo ser interessante desenvolver tal questão. A morte do pai, daquele que representava o ideal, leva Hamlet a ter a necessidade de elaborar esse luto diferentemente das outras pessoas, já que o rei não significava o mesmo ideal para os outros como para seu filho. Hamlet se ressentia daqueles que, de alguma forma, não respeitam o seu tempo próprio de luto e se surpreende com o fato de que sua mãe não se sintia da mesma forma. Ela adota, após um breve processo de luto - sem grandes dificuldades, do ponto de vista de seu filho - um novo objeto de amor: Cláudio, justamente quem matou aquele que, anteriormente, assumia o mesmo papel de objeto. A partir dessa eleição feita por Gertrudes, Cláudio adquire, inevitavelmente, o caráter fálico.

O luto provoca efeitos em outras circunstâncias da mesma obra. Ofélia, a filha de Polônio, é apresentada como a mulher por quem Hamlet, antes do aparecimento do espectro do pai, amorosamente se interessa. No entanto, o príncipe da Dinamarca, ao ter que se fazer de louco – porque “Aquele que sabe encontra-se de fato numa posição tão ameaçada, designada pela falha e pelo sacrifício, que é forçado a fazer-se de louco (...) (LACAN, 1959/1989, p. 83) –, destrata Ofélia, sendo muito convincente nesta tarefa. Porém, quando ela morre, supostamente tendo tirado a própria vida, Hamlet enxerga no seu túmulo a perda do objeto. Quando ele vê em Laertes o sofrimento que deveria expressar, Hamlet se identifica com a dor do irmão de Ofélia, de modo que o agride, procurando recuperar o seu objeto de amor, pois é no momento em que o objeto se mostra perdido que surge a possibilidade de desejá-lo. Por conseguinte, é também nessa situação que aparece o significante fálico enquanto tal.

Assim, é possível considerar essa obra de Shakespeare como o retrato das contingências da neurose. Sendo esta uma estrutura psíquica relacionada a uma determinada função do Outro, podemos dizer que o conflito de Hamlet tem claras ligações com as relações sociais que se estabelecem entre ele e o Outro. Entretanto, é importante dizer, a questão da estrutura é, para Lacan, anterior e subjacente, sempre no sentido lógico, ao estabelecimento dos vínculos sociais. A falta estrutural gera determinados efeitos que influenciam o modo de relação que se dá entre o sujeito e o Outro. Assim, podemos afirmar que Hamlet sofre pelas contingências de sua estrutura neurótica no vínculo com o Outro.

Aqui é fundamental que retomemos a idéia de Lacan (1960/1998, p.828) que aborda a lei como algo que se origina no desejo: ele chama a nossa atenção para o “status do desejo que se apresenta como autônomo em relação a essa mediação da Lei, por ser no desejo que ela se origina”. Isso quer dizer que o conflito do sujeito não se esgota no social, pois há algo da estrutura que convoca a lei. Adianto que, a partir do *Seminário 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, o conflito também não se esgota na estrutura.

## **O apontamento do real.**

A teoria de Lacan como um todo pode ser entendida como uma rede contínua, onde os conceitos se relacionam logicamente, de modo que é possível abordar um mesmo conceito de diversas maneiras. Lacan, com a precisão que lhe é peculiar, abrange diferentes dimensões de um mesmo fenômeno. Sendo assim, temos a oportunidade de reinventarmos as nossas perguntas pautadas pela teoria lacaniana, já que o psicanalista francês abriu diversas portas que permitem que a mesma questão seja vista sob diferentes pontos de vista, conforme o estudo de Lacan avança.

O mesmo pode acontecer com o tema *Hamlet* para Lacan. Devido à necessidade de limitarmos a pergunta da presente pesquisa, objetivando a possibilidade de ajustá-la aos requisitos de uma dissertação de mestrado, foi imprescindível que nos detivéssemos até um certo ponto da teoria de Lacan. Entretanto, isso não quer dizer que a pergunta seja pertinente somente neste determinado contexto, de modo que julgo que seria um trabalho muitíssimo interessante tratar da peça *Hamlet* com base em outro momento da teoria lacaniana.

Borges (2008, p. 144), afirma que “Lacan faz a mostraçãõ da lógica que dá conta do desejo, reduzindo Hamlet a uma letra. Um grafo é uma letra. Com essa façanha, já aponta, inclusive, para o lugar que a letra virá a ter ao final de seu ensino”, Com isso ela indica que, de fato, existem conceitos que são re-significados logicamente por Lacan. Isso que dizer que um momento da teoria não exclui um outro.

O *Seminário 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, se consagrou como um marco do ensino de Lacan. Deve-se dizer que esse seminário “antecipa toda a seqüência do ensino de Lacan e revisa as bases segundo as quais Lacan partiu em seu texto *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*”. (MILLER, 1999, p. 152). Nesse sentido, poderíamos dizer que há um corte entre os seus dez seminários anteriores e este. Parece ser um tributo a Freud, uma vez que os quatro conceitos (inconsciente, repetição, pulsão e transferência) são tirados diretamente da obra deste. Entretanto, é possível notar que Lacan reconhece uma possibilidade de ir além de Freud.

No *Seminário 11*, Lacan (1973/1979, p. 24) propõe retomar a dignidade do conceito de fala, que passara por um período de acentuada desvalorização, destacando-o enquanto um caro instrumento para a psicanálise. Isto posto, Lacan nos oferece subsídios para pensarmos uma instância que está para além da fala. Ao destacar o caráter de tropeço - aquilo que manca, que não se deixa entender - do inconsciente, Lacan (1973/1979, p. 29) introduz a dimensão do não sentido da fala. Dessa forma, a primazia do simbólico é questionada, pois Lacan nos apresenta uma formulação que, por implicar o não sentido, não pode ser encerrada na sistematização do inconsciente estruturado como uma linguagem.

Lacan (1973/1979, p. 52) faz notar a descoberta, por parte de Freud, que demonstra o conceito de repetição como uma função. A partir disso, o psicanalista francês afirma que o que insiste em retornar é justamente o não sentido: “o real é aqui o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não o encontra” (LACAN, 1973/1979, p.52). Assim, podemos afirmar que o real é o para além da fala, aquilo que aponta para a inconsistência da estrutura.

Sendo assim, acredito que seria relevante abordarmos, em um próximo trabalho, a dimensão do Outro em *Hamlet* ou ainda em outras obras de Shakespeare, pensando nos conceitos de alienação e separação, as duas operações fundamentais de constituição do sujeito que implicam aquilo que está para além da ordem do significante. Trata-se de conceitos formalizados no *Seminário 11*, que dizem respeito à constituição do sujeito, numa outra fase do ensino de Lacan.

É interessante dizer que a primeira operação consiste na alienação do sujeito no significante do Outro, sendo que devemos entender o Outro como o lugar em que se situa a cadeia significante, que por sua vez comanda tudo aquilo que se presentifica para o sujeito: “O sujeito nasce no que, no campo do Outro, surge o significante. Mas por este fato mesmo, isto – que antes não era nada senão sujeito por vir – se coagula em significante” (LACAN, 1979, p. 187).

Ao diferenciar o conceito “eu” do conceito “sujeito”, Quinet (2000) nos diz que o sujeito é inapreensível, enquanto o eu é definido pelos atos conscientes de

pensamento e pelo corpo. Dessa maneira, é possível entender a razão de se afirmar que o eu se sobrepõe ao sujeito, posto que não há como nomear este último. Sendo assim, não há um significante que designe o sujeito e, por conta disso, Lacan representa este sujeito como barrado para “indicar que o sujeito equivale a um significante riscado, pulado na cadeia de significantes do inconsciente” (QUINET, 2000, p. 28). Vemos, assim, que “não há como definir um sujeito como consciência de si”(LAURENT, 1997, p. 34).

Por entender que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, Lacan caracteriza o inconsciente como sendo constituído pela cadeia de significantes: “o que Freud designa por cadeia associativa, Lacan vai chamar de cadeia de significantes, um significante articulado a outro, a outro, a outro.”(QUINET, 2000, p.30) Conseqüentemente, a noção de sentido só é possível a partir da articulação de significantes.

Posto isto, valho-me da famosa afirmação lacaniana de que um significante é aquilo que representa um sujeito para outro significante, o que implica o fato de que “cada um desses significantes se reporta a cada um dos outros. E é disso que se trata na relação do sujeito ao campo do Outro” (LACAN, 1964/1979, p. 187). Neste contexto, é interessante ressaltar que Lacan nos diz que “o significante como tal não se refere a nada, a não ser que se refira a um discurso, quer dizer, a um modo de funcionamento, a uma utilização da linguagem como laço” (LACAN, 1975/1982, p. 43). Assim, é de fundamental importância frisar que a alienação é a entrada do sujeito no laço social.

A segunda operação, que é a separação, “termina a circularidade da relação do sujeito ao Outro”. (LACAN, 1979, p. 202) Para Lacan, é nos intervalos do discurso do Outro que se coloca, para o sujeito, a questão do desejo, pois estes oferecem indícios acerca da falta do Outro e podem ser entendidos como falhas que caracterizam o Outro enquanto desejante, constituindo, assim, o enigma do desejo do Outro. Ao constatar a falta do Outro materno, o sujeito pretende saná-la. Sendo o sujeito também faltante, já que está subordinado ao desejo do Outro, acaba por acontecer uma tentativa do que Fink (1998, p. 76) chamou de

justaposição, superposição ou coincidência de duas faltas [...] O sujeito tenta desenterrar, explorar, alinhar e conjugar essas duas faltas, buscando os limites precisos da falta do Outro a fim de preenchê-la com seu self.

Entretanto, é sabido que essa tentativa está fadada ao fracasso, pois a criança não é a fonte exclusiva de interesse do Outro materno, de modo que ela esta impedida de tomar para si essa fenda na qual fica explícito o desejo.

Se, pela alienação, o ser adquire consistência no campo do Outro como sentido, aquilo que é da ordem da pulsão exige admitir um furo nesse campo do sentido, o que faz necessário situar a segunda operação, a separação. Esse furo no campo do sentido é a própria barra que atravessa o Outro, fazendo do campo da linguagem, A/. O objeto a é o resto não simbolizável, produto da operação de separação, que atesta o fato de que nem tudo é linguagem, de que há algo do sujeito não completamente redutível ao significante (FARIA, 2010, p. 148).

Segundo Fink (1998, p. 78), a noção de separação, formulada por Lacan em 1964, é em alguns aspectos equivalente ao que o psicanalista francês chamou, em 1956, de metáfora paterna ou de função paterna. Entretanto, a operação de separação aponta para aquilo que fica de fora. Quando o sujeito se identifica com um significante, movimento característico da operação de alienação, este significante “funciona para o sujeito como uma linha mestra durante toda a vida deste. Ele é definido como tal e se comporta como tal. No próprio momento em que o sujeito se identifica com esse significante, fica petrificado” (LAURENT, 1997, p. 38). Todavia, o sujeito não se reduz ao significante mestre, de modo que é correto afirmar que há um resto que não se inscreve pela via simbólica: o objeto a. Este nos indica que “uma parte do sujeito é deixada de fora da definição total” (LAURENT, 1977, p. 38).

Enquanto a alienação é o destino, a operação de separação pode ou não estar presente; ela requer que o sujeito queira se separar da cadeia significante. Para Lacan, o sujeito precisa escapar disso. Assim, o sujeito experimenta, diante da fala do outro, algo que o motiva, que está para além dos efeitos de sentido e que indica que ele está diante do desejo do Outro. Na medida em que o desejo do Outro se apresenta para o sujeito, este se depara com a questão sobre o próprio desejo.

Lacan nos abre muitas vias de estudos, demonstrando que um mesmo tema pode ser desenvolvido de diversas maneiras. A sua teoria amarrada e implicada com outras áreas do conhecimento torna a psicanálise um assunto particularmente instigante. A partir desta constatação, já não se considera o término da presente pesquisa um ponto final definitivo, na medida em que a obra de Shakespeare, como fonte fundamental de reflexões sobre a constituição humana, sugere articulações com a obra lacaniana que vão além do período que delimitou esta dissertação.

## Referências.

- BORGES, S. A arte pensa. *Inter-Ação*, Goiânia, v. 33, n. 1, jul. 2008, p. 143-149.
- BERTIN, M. R. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de John Milton e Marlise Rezende Bertin. São Paulo: Disal, 2005, p.15-23.
- CABAS, A. G. *O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan: da questão do sujeito ao sujeito em questão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- CALDAS, H. *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.
- CERVANTES, M. de (1605). *Don Quixote de La Mancha*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- COELHO, E. P. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismo. In: \_\_\_\_\_. (org). *Estruturalismo – Antologia de Textos Teóricos*. Lisboa: Martins Fontes, 1978, p.1-75.
- COTTET, S. Penso onde não sou, sou onde não penso. In: MILLER, Gérard (Org.). *Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- DIDIER-WEILL, A. *Inconsciente freudiano e transmissão da psicanálise*. Rio de Janeiro: Joge Zahar, 1994.
- FARIA, M. R. *Constituição do sujeito e estrutura familiar: o complexo de Édipo, de Freud a Lacan*. São Paulo: Cabral Editora e Livraria Universitária, 2010.
- FINK, B. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FREUD, S. (1907[1906]). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. Trad. sob a direção de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (*Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.IX)
- \_\_\_\_\_. (1908[1907]). Escritores criativos e devaneios. Trad. sob a direção de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (*Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.IX)
- \_\_\_\_\_. (1913). Totem e Tabu . Trad. sob a direção de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (*Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XVIII)
- \_\_\_\_\_. (1917[1915]). Luto e melancolia. Trad. sob a direção de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (*Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XIV).
- \_\_\_\_\_. (1928[1927]). Dostoievski e o parricídio. Trad. sob a direção de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (*Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XXI).

\_\_\_\_\_. (1930). O mal-estar na civilização. Trad. sob a direção de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (*Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.XXI).

\_\_\_\_\_. (1942[1905-1906]). Tipos psicopáticos no palco. Trad. sob a direção de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (*Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.VII).

KAUFMAN, P. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KERMODE, F. *A linguagem de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LACAN, J. (1949). O estádio do espelho. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. (1954-1955). *O Seminário, Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. (1956-1957). *O Seminário, Livro 4: A Relação de Objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. (1959). *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

\_\_\_\_\_. (1960). *O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. (1960). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. (1962-1963). *O Seminário, Livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. (1964). *O Seminário, Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. (1975). *O Seminário, Livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

LAURENT, E. Alienação e separação I. In: FELDSTEIN, R., FINK, B. e JAANUS, M. (Orgs.). *Para Ler o Seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MASSON, J. M. (Org.). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MEDEIROS, M. A. V. de. *O pai nos mitos amazônicos: uma leitura psicanalítica*. 2003, 234f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MEZAN, R. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

MEZAN, R. *Freud, pensador da cultura*. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MILLER, J-A. *Comentário Del Seminário Inexistente*. Buenos Aires: Manantial, 1992.

MILTON, J. Prefácio. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de John Milton e Marlise Rezende Bertin. São Paulo: Disal, 2005, p.11-14.

POE, E. A. (1845). *A carta roubada e outras histórias de crime e mistério*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

QUINET, A. *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. Tempo de Laiusar. *Stylus*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 25-32, abr. 2009.

REGNAULT, F. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

SAFATLE, V. Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes. In: SAFATLE, V., IANNINI, Gilson, MASSARA, Guilherme e PINTO, Jéferson (Orgs.). *O tempo, o objeto e o avesso*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SHAKESPEARE, W. (1601). *Hamlet*. Tradução de John Milton e Marlise Rezende Bertin. São Paulo: Disal, 2005.

SHAKESPEARE, W. (1601). *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SOLER, C. O sujeito e o Outro I. In: FELDSTEIN, Richard, FINK, Bruce e JAANUS, Maire (Orgs.). *Para Ler o Seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TENDLARZ, S. Complexo de Édipo. In: *Scilicet dos Nomes do Pai*. AMP:Textos preparatórios para o Congresso de Roma, 2006.