

# Édipo sem complexo, Hamlet edípico

## *Oedipus without complex, oedipal Hamlet*

**Paulo Vidal**

### Resumo

Quando Freud põe em questão a sua teoria de que a traumática sedução da criança pelo Outro adulto constituiria a origem recalçada, inconsciente, dos sintomas neuróticos, ele apela para a tragédia grega Édipo Rei de Sófocles porque enxerga no “tema dos pais” outra possível causa da ação do recalque, mecanismo constitutivo do inconsciente. No entanto, como tentaremos mostrar, Freud não interpreta Édipo Rei, não faz psicanálise aplicada: para Freud, Édipo não possui complexo de Édipo. O inventor da psicanálise antes se serve do mito edípico para interpretar um herói moderno, Hamlet de Shakespeare. Como tentaremos mostrar, isto abre a perspectiva de um além do Édipo.

### Palavras-chave

Inconsciente; mito edípico; para além do Édipo.

### Abstract

*When Freud calls into question his theory that the traumatic seduction of the child by an adult Other is the unconscious, repressed origin of neurotic symptoms, he appeals to the Greek tragedy Oedipus Rex by Sophocles because he sees in the "parents theme" another possible cause of repression, the constitutive mechanism of the unconscious. However, as we shall try to show, Freud does not interpret Oedipus Rex, he does not applied psychoanalysis: for Freud, Oedipus has no Oedipus complex. The inventor of psychoanalysis employs the Oedipus myth to interpret a modern hero, Shakespeare's Hamlet. As we will try to show, this opens up the prospect of a beyond Oedipus.*

### Keywords

*Unconscious; Oedipal myth; beyond Oedipus.*

**Paulo Vidal**

**UFF**

Psicólogo, psicanalista,  
professor adjunto do  
Departamento de Psicologia da  
UFF.

[pvidal@vm.uff.br](mailto:pvidal@vm.uff.br)

## O Grande Segredo

Em carta de 21/09/1897, Freud (1986 [1887-1904], p. 265) anunciou ao amigo Fliess que chegara o momento de lhe revelar o “grande segredo” que nele vinha tomando forma nos últimos meses: “Eu não acredito mais em minha *neurotica*”, ou seja, na teoria que atribuía à traumática sedução da criança pelo Outro adulto (predominantemente o pai) a causalidade dos sintomas neuróticos. Quatro razões o teriam levado a tal conclusão: primeiramente, a fuga dos pacientes diante das suas tentativas de chegar às cenas infantis; em segundo lugar, a inverossimilhança da generalização a todos os pais da perversão; em terceiro lugar, a impossibilidade de distinguir, no inconsciente, a verdade da ficção afetivamente investida; em quarto lugar, a impossibilidade de fazer emergir tal cena inconsciente até mesmo na psicose, de tal forma que “o segredo das experiências da infância não é revelado nem mesmo no mais confuso delírio” (FREUD, 1986 [1887-1904], p. 266).

Ficção investida afetivamente que tem curso na realidade de quem a narra, a fantasia é um conceito que obriga a considerar que, na configuração da realidade, falta o referente: onde se esperava a coisa do mundo, a exatidão do fato a ser verificado, o que se encontra é o fato fantasmático. A conceitualização do inconsciente como saber referencial é substituída pela do inconsciente como saber textual a ser decifrado no dispositivo analítico. Quanto à segunda objeção à *neurotica*, se é impossível acusar o pai de perversão em todos os casos, o pai não é necessariamente culpado pela neurose dos filhos. Na *Vaterätiologie*, na causalidade paterna, o pai detinha uma função, patógena decerto, mas precisa; agora, Freud é levado de novo a se perguntar sobre o lugar do pai. Afinal de contas, o que é um pai?

Na mesma carta de 21/09/1897, Freud escreve que só lhe “restaria a solução de que a fantasia sexual se prende invariavelmente ao tema dos pais” (FREUD, 1986 [1887-1904], p. 266). O que Freud quer dizer com “tema dos pais?” Por que seria a solução, a solução restante? Aliás, solução do quê? Encontramos a resposta no parágrafo seguinte da referida carta: os abalos sofridos pela *neurotica* minaram também a concepção freudiana do recalque, pilar da teoria do inconsciente<sup>1</sup>. Depois de desabafar para o amigo Fliess que “agora, não tenho a menor ideia de onde me situo”, Freud fornece o motivo de sua desorientação:

pois não tive êxito em alcançar uma compreensão teórica do recalque e de sua inter-relação de forças. Mais uma vez, parece discutível que as experiências posteriores somente dêem ímpeto às fantasias, que então remontariam à infância e, com isso, o fator da predisposição hereditária recupera uma esfera de influência da qual eu me incumbira de desalojá-lo em prol do esclarecimento da neurose (FREUD, 1986 [1887-1904], p. 266).

Nome do mecanismo constitutivo do inconsciente, o recalque perde sua causa – o conflito entre representações traumáticas desprazeirosas e o eu – caso as fantasias infantis relatadas pelos pacientes sejam apenas o efeito retroativo de uma reconstrução efetuada pelo adulto. Ademais, uma vez que o acontecimento se esfuma, se confunde indistinguívelmente com a fantasia, aonde buscar um alicerce para a ficção? Haveria por conseguinte algum princípio de organização das fantasias? Qual seria a sintaxe, a gramática da fantasia? Ou se trataria de um imaginário sem peias, desembestado? Para esclarecer a neurose, não seria preciso então recorrer mais uma vez à predisposição hereditária, como fazia seu mestre Charcot?

Seis meses depois da morte do seu pai, em 31/05/1897, Freud começará a articular uma resposta para o problema do recalque que põe em jogo o filão recém-descoberto dos impulsos:

### 1

Em Freud (1976 [1914], p. 257), lemos que “A teoria do recalque é o pilar em que repousa o edifício da psicanálise”.

os impulsos hostis contra os pais (o desejo de que morram) são também um elemento integrante das neuroses. Eles vêm à luz, conscientemente como ideias obsessivas. Na paranoia, o pior aspecto dos delírios de perseguição (desconfiança patológica dos governantes e monarcas) corresponde a esses impulsos hostis contra os pais (FREUD, 1986 [1887-1904], p. 251).

Empregado como equivalente de impulso, o termo desejo - até então raro na obra de Freud - reaparece poucas linhas depois nessa mesma carta, quando Freud aventa a hipótese de que esse “desejo de morte” se comporte diversamente em cada sexo: se dirigiria “nos filhos, contra o pai e, nas filhas, contra a mãe”. Ao escrever, na já mencionada carta em que deixa de lado a sua *neurotica*, que só lhe “restaria a solução de que a fantasia sexual se prende invariavelmente ao tema dos pais” (FREUD, 1986 [1887-1904], p. 266), é essa hipótese do desejo de morte dos pais que Freud tem em mente. Ele se volta então para a sua “auto-análise”, para constatar, na carta de 03/10/1897, que “meu velho” não desempenhou “nenhum papel ativo em meu caso” (FREUD, 1986 [1887-1904], p. 269), no primeiro encontro com a sexualidade. No seu caso, o “originador primordial” teria sido uma mulher, sua babá; depois, sua mãe, que ele teria visto nua quando tinha dois anos.

Das quatro objeções colocadas por Freud à *neurotica*, não interrogamos até agora nem a primeira (os pacientes deixam o tratamento antes de chegarem às cenas infantis) nem a última (é impossível fazer emergir as cenas inconscientes, mesmo o delírio não as revela). Sobressai de ambas que há limites para a rememoração das cenas infantis, para o levantamento do recalque, como já indicara antes a noção de que a fantasia torna impossível o acesso à lembrança traumática. O trabalho analítico converge assim para um ponto que se furta, um furo, uma verdade que resiste ao saber, à elaboração teórica de Freud.

Ao reexaminar mais tarde esse momento crucial do seu percurso, Freud (1976 [1914], p. 260) relatará que a análise o tinha conduzido por um caminho certo até os traumas sexuais infantis, só que estes não eram verdadeiros, fazendo com que sentisse que “o chão da realidade nos fugia sob os pés”. Na borda do vazio deixado pelo naufrágio da *neurotica*, na célebre carta a Fliess de 15/10/1897 Freud procurará um ponto de apoio no mito edípico tal como transmitido pela tragédia grega:

uma única idéia de valor geral despontou em mim. Descobri também, em meu próprio caso, o fenômeno de me apaixonar por mamãe e ter ciúme de papai, e agora o considero um acontecimento universal do início da infância, mesmo que não ocorra tão cedo quanto nas crianças que se tornam histéricas [...] Se assim for, podemos entender o poder avassalador do Oedipus Rex, a despeito de todas as objeções que a razão levanta contra a hipótese de uma inexorável fatalidade; e podemos entender por que os recentes dramas do destino’ estavam destinados a fracassar tão lastimavelmente. Nossos sentimentos se rebelam contra qualquer compulsão individual arbitrária, como se pressupõe em *Die Ahnfrau* e similares; mas 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 sonho ali transplantada para a realidade, com toda a carga do recalque que separa seu estado infantil do estado atual. Passou-me fugazmente pela cabeça a idéia de que a mesma coisa estaria também na base do *Hamlet* [...] Como explicar sua hesitação em vingar o pai através do assassinato do tio - ele, o mesmo homem que manda seus cortesãos para a morte sem nenhum escrúpulo e que é positivamente precipitado ao assassinar Laertes? Como explicá-lo senão pela tortura que ele sofre em vista da obscura lembrança de que ele próprio havia contemplado praticar a mesma ação contra o pai, por paixão pela mãe? Sua consciência moral é seu sentimento inconsciente de culpa (FREUD, 1986 [1887-1904], p. 273).

Na longa citação que acabamos de fazer, a passagem do “meu próprio caso” ao reconhecido por todos é feita sob a caução de dois grandes clássicos da cultura ocidental: *Édipo Rei* de Sófocles e *Hamlet* de Shakespeare (1995 [1601]). Em poucas linhas, por meio de uma hipótese analógica (“se assim for”), Freud reconhece na tragédia grega<sup>2</sup> a expressão coletiva do que decifrou em si próprio – o desejo infantil incestuoso e parricida – o que por sua vez legitima as pretensões à universalidade explicativa da teoria psicanalítica.

O mesmo fio argumentativo é retomado e desdobrado mais longamente em cinco escondidas páginas (277 a 281) do item “Sonhos Típicos”, parágrafo “Sonhos sobre A Morte de Pessoas Queridas” do capítulo quinto da *Interpretação de Sonhos* (FREUD, 1976 [1900]), como se aquele que iria se tornar o conceito nuclear da psicanálise – o complexo de Édipo – devesse entrar no seu futuro domínio quase anodidamente, pela porta dos fundos. A elaboração do tema não é decerto idêntica nos dois textos, a carta a Fliess descreve um movimento que vai do particular ao universal, ao passo que o caráter próprio ao livro faz com que afirme a universalidade do Édipo por um viés mais distante e impessoal. Contudo, tanto na carta quanto na obra o foco se desloca abruptamente do clássico grego para a tragédia elisabetana, como se a transição se impusesse por si mesma.

Isto porque as duas peças versariam sobre o mesmo material, o núcleo fantasmático incestuoso e parricida, tratado embora diversamente. A lenda de Édipo, assassino do pai, encontraria portanto uma variante em Hamlet, vingador do pai assassinado. As duas peças – nas quais é como pai morto que o pai desempenha seu papel – seriam declinações possíveis do que passará a chamar de “complexo de Édipo”, base de um recalque anterior (temporal e logicamente) àquele que Freud circunscrevera até então sob este nome.

Para Freud, a cesura entre as duas peças registraria os avanços do recalque na história da civilização, entre a Grécia Antiga e o Renascimento, como se a cena teatral oferecesse um laboratório privilegiado para o exame das modificações do lugar do pai no discurso. Da luz matinal da Grécia clássica às brumas londrinas do *Globe Theatre*, a relação dos sujeitos com o saber ter-se-ia modificado, fazendo com que, no *Édipo Rei* sofocleano, a “fantasia de desejo da criança”<sup>3</sup> seja posta em cena e realizada como num sonho; ao passo que, em *Hamlet*, ela permanece recalcada, dela nada sabemos, apenas inferimos sua existência a partir dos seus efeitos inibitórios sobre o protagonista. Com efeito, a peça de Shakespeare (1995 [1601]) gira em torno das hesitações de Hamlet para cumprir sua missão de vingar o pai, tarefa da qual o incumbira o *Ghost*, o fantasma, do pai, no encontro em que revelou ao filho que fora assassinado pelo seu próprio irmão e tio do protagonista, Claudius, que agora usurpava o trono e o leito da rainha Gertrude, outrora sua esposa. Embora aceite para si e reivindique o cumprimento do mandato paterno, Hamlet posterga o ato interminável e insondavelmente, posto que a trama não fornece nenhuma explicação razoável das dúvidas que assolam e imobilizam Hamlet.

Com isto, o próprio caráter do herói se torna um mistério. Se Édipo é um decifrador de enigmas, Hamlet é um enigma para si e para os outros, multiplicando no decorrer da peça os chistes, as adivinhações, os jogos de espelhos, a representação dentro da representação. Ora, por mais misteriosa que seja a desventura de Édipo, a máquina trágica procede por um rigoroso encadeamento, uma lógica que não deixa lacunas. Já o espectador de Hamlet sentiria falta de um princípio explicativo interior, capaz de guiá-lo pelo labirinto das bizarras palavras e condutas do personagem. Por isto, o poeta e crítico T. S. Eliot (2011, p. 34) cognominou *Hamlet* a “Mona Lisa da literatura”.

Para Freud, Édipo não tem inconsciente, muito menos complexo de Édipo. Freud não interpreta Édipo, se serve dele para interpretar, para

## 2

Para Freud, a tragédia de Sófocles elabora um material mítico-lendário anterior. Ao que parece, as primeiras versões do mito de Édipo se acham na *Ilíada* e na *Odisséia* de Homero. Nesta última, Édipo continua rei depois de ter assassinado o pai e esposado a mãe. Como ficará claro ao longo do texto, Freud destaca certas propriedades do trágico, mas se atém no essencial ao mito.

## 3

No original, *Wunschphantasie des Kindes*, a “fantasia anelante da criança” (tradução brasileira) que Édipo realizaria como num sonho (1976 [1900], p. 280).

nomear o que conjectura estar no fundamento mesmo do recalçado. Não faz portanto o que se convencionou denominar “psicanálise aplicada”, a qual pretende estabelecer relações entre domínios supostamente já constituídos (a psicanálise e a arte): Édipo é antes um momento da invenção da psicanálise, de seus conceitos.

Sem profundidade, raso, Édipo não se presta ao estudo psicológico, mas fornece a chave para a interpretação do neurótico, ou seja, de Hamlet: a vacilação de Hamlet seria um sintoma, um escrúpulo de consciência derivado do desejo edípico recalçado - Édipo é a verdade de Hamlet, do neurótico.

Freud observa que Hamlet não é incapaz de todo e qualquer ato - afinal, despacha seus inimigos para a morte com a fria crueldade de um príncipe da Renascença - mas de levar a cabo a tarefa de se vingar do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto à sua mãe. Seria a peculiaridade da tarefa que o impediria de agir: por ver em Claudius a realização dos seus desejos edípicos recalçados, o horror que deveria levar Hamlet à vingança se transmutaria em recriminação contra si mesmo, em escrúpulo de consciência.

### *The time is out of joint*

Freud (1976 [1905-6]) detalha melhor como Hamlet se tornou o nome comum de todos nós, modernos. O sofrimento seria a matéria-prima de todo teatro, mas a identificação das suas causas teria mudado ao longo da história. Na tragédia grega, o sofrimento é atribuído à “regulamentação divina do universo” contra a qual o herói se rebela. O teatro teria um caráter agonístico, pondo sempre em cena uma luta, um conflito, mas cujos pólos não precisam ser ocupados, como na tragédia grega, por deuses e um herói humano. Outros personagens ou forças podem subir no palco, pois “quanto menos crença houver na divindade, mais importante se torna a regulamentação humana dos assuntos, e é esta que, com crescente compreensão, vem a ser tida como responsável pelo sofrimento” (FREUD, 1976 [1905-6]), p. 324).

Na medida em que se esvaziaria a crença na fundação do social por uma lei heterônoma, de origem divina, subiria ao palco a tragédia social, a luta do herói contra a sociedade; em seguida, a tragédia de caráter poria em cena o conflito entre dois heróis, melhor representados quando fazem o papel de “personagens de projeção que se libertaram dos grilhões das instituições humanas” (FREUD, 1976 [1905-6]), p. 324). Em suma, “o teatro *religioso*, o teatro *social* e o teatro de *caráter* diferem essencialmente no terreno em que se trava a ação que leva ao sofrimento” (FREUD, 1976 [1905-6]), p. 324). Não contente em alinhar essas três formas teatrais, Freud acrescenta uma quarta, o teatro psicológico, no qual o conflito ocorre entre os impulsos, as motivações de um mesmo sujeito.

Neste roteiro, que vai do cosmológico ao psicológico, numa interiorização crescente, o *Hamlet* de Shakespeare, descrito na *Interpretação de Sonhos* (1976 [1900]) como uma tragédia do caráter, passa a exemplificar uma radicalização do teatro psicológico - o “drama psicopatológico” -, no qual o conflito põe em jogo, faz mesmo aflorar um impulso recalçado, inconsciente, mas não idiossincrático, posto que comum a todos nós, espectadores.

Para Freud, *Hamlet* seria portanto um dos primeiros dramas modernos, de uma modernidade entendida como perda da crença na divindade, surgimento de um mundo do qual os deuses se retiraram. O filósofo e teatrólogo G. Bornheim (1997) faz uma observação que corrobora essa percepção que Freud tem da atualidade de *Hamlet*: no teatro de

Shakespeare, não mais aparecem as máquinas que, na tragédia grega e nos mistérios medievais, tinham por finalidade presentificar os deuses, tornar visível o sobrenatural e seus efeitos. Nas palavras de Bornheim (1997, p. 182), “a questão da máquina mostra todo o seu interesse por tornar patente a intensidade da ruptura e o ocaso da presença do mundo sobrenatural: um teatro profano já não pode estar a serviço dos deuses e das pestes por ele enviadas”.

Não é este o pano de fundo da exclamação de Hamlet: “*the time is out of joint*” (SHAKESPEARE, 1995 [1601], p.114)? O tempo saiu dos gonzos, deixou de girar em torno dos gonzos, do eixo cósmico – o tempo se tornou profano. Datado de 1601, *Hamlet* apresenta um homem moderno que, diferentemente de Édipo, herói antigo, até mesmo frequentou a universidade de Wittenberg, por pouco não conhecendo o *Discurso do Método* (1637) de Descartes. Ainda falando a respeito desse esboroamento da ideia de cosmos em Shakespeare, inclusive da fé na ordem divina da realeza, Bornheim (1997, p. 181) retrata o pai de Hamlet como um figura em declínio: “a multidão das hierarquias angélicas substituídas agora pelo esquálido, escasso e policialesco espectro do pai de Hamlet”.

Tal retrato coincide com as observações que J. Lacan (2013 [1958-9]) faz sobre o estatuto do pai de Hamlet nas lições que dedica à peça de Shakespeare. Segundo Lacan, a questão crucial para Hamlet não seria tanto o desejo pela mãe, como pensou Freud, mas o desejo da mãe. Ao desposar Claudius imediatamente depois da morte do rei, a rainha teria incluído numa mesma série, tornado equivalentes o rei excelso e o vilão usurpador. Em consequência, por mais que exalte, idealize o pai (e o ideal serve ao recalque), Hamlet se vê impedido de agir porque ficaria aprisionado entre o mandato paterno e o desejo da mãe, cujo gozo não responde de todo, excede os ideais paternos.

Brincando com os psicanalistas pós-freudianos, para os quais o desenvolvimento sexual chegaria ao ápice com o acesso do sujeito à genitalidade, capaz de habilitá-lo, entre outras excelências, a superar com serenidade as perdas da existência, Lacan ironiza que a mãe de Hamlet é uma “verdadeira genital” (LACAN, 2013 [1958-9], p. 296): o que lhe importa é ter um homem na cama, não importa quem; para ela, dá tudo na mesma...

Considerada pela psicanálise desde o prisma dos sintomas do neurótico, de Hamlet, a paternidade surge portanto como desde sempre declinante. Para a psicanálise, não há paternidade por assim dizer ascendente, florescente – o sintoma verifica o modo pelo qual cada sujeito declinou o pai.

Mas, afinal, o que há de podre no reino da Dinamarca? Comparando os diagnósticos emitidos por Bornheim (a perda das hierarquias angélicas) e J. Lacan (a glutoneria da rainha, cuja máxima é “se não tem tu, vai tu mesmo”), se nota que têm um denominador comum: na origem do mal, se acharia uma desdiferenciação simbólica, no sentido de um apagamento das grandes distinções simbólicas que estruturam a sociedade humana. Afinal, do que se queixa amargamente Hamlet no início da peça, senão de que o tempo do luto pelo pai foi tão exíguo que os restos do repasto servido no funeral acabaram na mesa do banquete de casamento? Na falta dos rituais do luto, que retraçam a grande distinção simbólica entre mortos e vivos, o pai morto retorna como *Ghost*, fantasma, morto vivo.

Ora, Lacan (2013 [1958-9]) assimila a função do trágico justamente ao restabelecimento das diferenças simbólicas constitutivas da ordem social. Na encenação da saga de Édipo, que fez dele uma exceção às leis que proibem o incesto e o parricídio - marido da própria mãe, irmão dos filhos, Édipo colapsa as distinções simbólicas (as regras de aliança e parentesco) -, a comunidade antiga comemoraria o ressurgimento da lei:

Édipo em suma, completamente inocente, inconsciente, faz na espécie de sonho que é sua vida – *a vida é um sonho* –, cumpre sem saber a renovação dos passos que vão do crime à restauração da ordem e à punição que ele próprio assume, a qual faz com que apareça castrado para nós, no final (LACAN, 2013 [1958-9], p. 404).

## O Aristóteles de Freud

Depois de resumir o *plot* de *Édipo Rei*, Freud (1976 [1900], p. 277) acrescenta que

a ação da peça consiste em nada mais do que o processo de revelar, com pausas engenhosas e sensação sempre crescente – um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise – que o próprio Édipo é o assassino de Laio, mais ainda, que ele é o filho do homem assassinado e de Jocasta. Apavorado com a abominação que ele inadvertidamente perpetrara, Édipo cega-se a si próprio e abandona seu lar. A predição do oráculo foi cumprida.

Com muita propriedade, Freud faz sobressair o lugar central ocupado na peça de Sófocles pela investigação do assassinato de Laio e, num segundo momento, pela indagação da parte de Édipo sobre a sua própria identidade. Na sua elaboração dramática do mito de Édipo, Sófocles fez com que a ação da peça iniciasse depois da ocorrência do parricídio e do incesto, de tal forma que a intriga não encena a concretização da profecia, mas unicamente a descoberta de que ela se realizou - descoberta que é fruto da investigação empreendida pelo próprio Édipo.

Ao se empenhar no desvendamento do assassinato de Laio, Édipo tem acesso portanto à sua própria verdade, que lhe retorna como um bumerangue. Ele não apenas coopera para que a profecia se cumpra, é também o responsável pela descoberta de que se realizou. É o que resume bem o estudioso dos clássicos gregos Knox (2002, p. 32): “as profecias não constituem uma causa suficiente das ações de Édipo; para isso, elas necessitam que seu caráter as complemente” (2002, p.32).

Nesse texto fundador das disciplinas ligadas à arte que é a *Poética* (1983), Aristóteles considera *Édipo Rei* a maior das tragédias gregas. Entre outros aspectos, elogia a coincidência entre a *peripécia*, a reviravolta da ação (a passagem do herói da fortuna para a desgraça), e o *reconhecimento*, a passagem da ignorância para verdade. A este respeito, Knox (2002) observa que a reviravolta no destino do personagem se reflete na reviravolta que sofrem algumas palavras no decurso da peça, de tal forma que Édipo é ora sujeito, ora objeto de certos verbos: assim, ele é por exemplo quem descobre, mas também quem é descoberto.

Como não é de se estranhar num pesquisador que começou propondo justamente um método catártico para o tratamento da histeria, a argumentação freudiana se inscreve no espaço aberto por Aristóteles na *Poética*. Aliás, a dívida para com o estagirita é reconhecida logo na primeira frase de Freud (1976 [1905-6], p. 321): “Se, como se tem presumido desde a época de Aristóteles, a finalidade do teatro é ‘despertar o terror e a piedade’ e assim ‘purgar as emoções’”.

Com efeito, lemos na *Poética* que a especificidade da tragédia reside na sua finalidade: a catarse, a purificação do mal que afeta as relações humanas, efeito que a tragédia atinge por meio da representação de duas paixões fundamentais - o terror e a piedade. Fundamentais porque dizem respeito à possibilidade mesma do laço social: o terror que implica, no limite, a dissolução do laço com o outro; e a piedade, que é socializante. Ora, o ponto

de partida do raciocínio de Freud, tanto na carta a Fliess de 15/10/1897 quanto na *Interpretação de Sonhos*, é precisamente a eficácia dramática, o “poder avassalador” do *Édipo Rei* de Sófocles: ele se interroga por que e como os sujeitos são afetados por relações de desejo em virtude de um objeto representado, posto em cena.

Sob o prisma dessa estética da recepção, os resultados da comparação que Freud traça na carta a Fliess e na *Interpretação de Sonhos* entre *Édipo Rei* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare e *A Avó (Die Ahnfrau)* são extremamente desfavoráveis para essa peça de F. Grillparzer, autor cujo nome sequer menciona. Para Freud, dramaturgos como Grillparzer, que tentam escrever obras modernas nas quais o destino intervenha à maneira da tragédia grega, não conseguem comover o público porque o destino é hoje uma noção ininteligível e inaceitável. Na falta do efeito trágico, os espectadores das modernas “tragédias do destino” assistem sem se comover à luta de “algum homem inocente” contra “uma praga ou oráculo que se realizou” apesar de seus esforços (Freud, 1976 [1900], p.278).

Em outras palavras, a tragédia do destino moderna encena menos um destino (no sentido de destinação, desígnio, envio) que os golpes desferidos pela fatalidade sobre uma vítima inocente – o cataclismo, a bala perdida -, abatendo-a sob o peso do infortúnio<sup>4</sup>. Em contraste, o herói trágico de Aristóteles (1983, p. 79), que não deve ser nem bom demais nem mau demais, passa da felicidade à desdita em razão de alguma “grande falta”, a qual não se confunde todavia com uma falta moral. Por não ser nem perfeito nem essencialmente pérfido, nem inteiramente coagido nem inteiramente responsável pelos seus atos, ocupando portanto uma posição intermediária, o herói trágico aterroriza e comove ao mesmo tempo a plateia. Pois o efeito catártico tem por condição que o herói encarne uma contradição fundamental, presente em todos nós, capaz de atravessar e dividir o espectador.

Podemos entender agora porque Aristóteles faz de *Édipo Rei* o paradigma do trágico: ao deixar a família para escapar à predição do oráculo, Édipo é levado a cometer onde não esperava o incesto e o parricídio que tentava evitar com sua fuga. Como escreve o filósofo Lacoue-Labarthe (1986, p. 210),

daí provém que a história de Édipo, que paga o preço de uma falta que cometeu sem saber – que paga simplesmente o preço de seu não-saber e a quem seu desejo de saber leva a descobrir o horror do seu destino -, a história de Édipo seja o mito trágico elevado ao seu mais alto grau de perfeição.

## O Trágico de Freud

O teatro trágico se organizava em torno do conflito, perdido de antemão, entre o herói e o destino agenciado pelos deuses: o herói cumpre o desejo do Outro, o destino prenunciado pelo oráculo. No mundo moderno, desabitado pelos deuses, qual corda sensível faria ainda vibrar nos espectadores a encenação de *Édipo Rei*, capaz de “comover um auditório moderno não menos que o grego da época” (Freud, 1976 [1900], p. 278)?

Para Freud, na sociedade moderna, avessa à noção de cumprimento do destino, o trágico surge quando o sujeito que se acredita livre, autônomo, repara que adotou com suas escolhas o caminho mesmo que pretendia evitar. Se *Édipo Rei* ainda nos atinge, é porque nos faz entrever que as ações humanas seriam determinadas, regidas desde Outra cena, o inconsciente, cujas instâncias, cujos circuitos são subjetiváveis, mas não de todo. São os circuitos do desejo, do desejo definido por Freud (1976 [1900]) como o motor do aparelho psíquico, o movimento que, frente ao recrudescimento

### 4

Na *Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin faz questão de distinguir da tragédia grega tanto o drama barroco alemão quanto a moderna tragédia do destino, nos quais uma fatalidade demoníaca impregna as coisas e vitima os seres sem obedecer nem mesmo às leis da astrologia: “No drama de destino, sob a lei da fatalidade, manifestam-se a natureza do homem em suas paixões cegas e das coisas em sua contingência” (BENJAMIN, 1984, p. 155).

da tensão, procura reinvestir os traços da experiência de satisfação, retilhar seus circuitos, para obter de novo a primeira satisfação.

Por isto, Freud termina a *Interpretação de Sonhos* enunciando a indestrutibilidade do desejo inconsciente. Depois de assentir que o sonho de certo modo nos transporta para o futuro, pois figura o desejo como realizado, Freud acrescenta que o desejo indestrutível molda o futuro, “que representamos como o presente [...] numa perfeita semelhança do passado” (FREUD, 1976 [1900], p. 660). Em última instância, o “poder avassalador de Oedipus Rex” sobre a plateia teatral moderna derivaria portanto da indestrutibilidade do desejo inconsciente, o qual é um desejo edípico.

Que o desejo perfaça um circuito repetitivo e independente da consciência, não significa porém advogar que somos meros objetos de um automatismo. Um dos motivos que levaram Freud a recorrer à tragédia grega é justamente a ambiguidade que esta confere ao agente – o herói trágico é objeto e sujeito, determinado e responsável -, lhe oferecendo a imagem de um circuito que inclui o sujeito.

Em outros termos, o trágico abre para Freud a possibilidade de uma ética do inconsciente, dimensão na qual se inscreve o que podemos chamar de aposta de Freud: despertar Édipo em Hamlet, Édipo cuja posição de não-saber lhe abre a possibilidade de revelação da sua verdade, ao passo que Hamlet sabe de entrada, o mandato do *Ghost* ocupa para ele o lugar da equivocidade do oráculo délfico. Isto não significa que a ética de Freud se confunda com a ética da tragédia, na qual o herói realiza com seu ato o destino que lhe foi endereçado por um Outro cuja consistência deriva da presença dos deuses. Se a psicanálise admite que as idas e vindas de um sujeito obedecem a algum roteiro pré-estabelecido, é ao texto que a fantasia fornece para o impulso, a pulsão, como observamos na primeira parte do artigo. Portanto, para cumprir o destino traçado no inconsciente, basta ao sujeito seguir rigorosamente as coordenadas prescritas pela fantasia, não é preciso fazer uma análise, a qual não se identifica portanto com algum rito do mito edípico.

### Édipo *for all*?

Seria o Édipo para Freud um universal, algo que se verifica para todo e qualquer caso? Certamente não o toma por natural, pois depende da indeterminação da sexualidade humana, do seu caráter pulsional e não instintivo. Entretanto, ele parece incluir o Édipo na ordem do dado, do lote que caberia de antemão a qualquer sujeito humano, no sentido de uma pré-condição na qual ele deve se situar e da qual precisa se separar, sob os efeitos da intervenção paterna, para se inscrever na linha de gerações e ter acesso a um objeto não incestuoso.

De um ser pouco natural, Édipo seria, portanto como que a segunda natureza, o que faz dele “o destino de todos nós” (Freud, 1976 [1900], p.278). É a suposição que Freud põe em jogo na célebre interpretação que proferiu no caso do pequeno Hans (Freud, 1976 [1909]). Em tom decididamente oracular, comunicou ao menino que “bem antes dele nascer eu já sabia que ia chegar um pequeno Hans que iria gostar tanto de sua mãe que, por causa disso, não deixaria de sentir medo de seu pai; e também contei isso ao seu pai” (Freud, 1976 [1909], p. 52).

Hans tinha medo de que um cavalo o mordesse e caísse. Cavalo é o nome que dava ao seu medo, para o qual Freud designou com sua interpretação outro objeto, fazendo o cavalo significar outra coisa: o pai enquanto rival. Através dessa construção edípica, sinalizou para Hans que o agente da castração não é um cavalo, mas um pai. Para Freud, a neurose do menino se resolveria mais facilmente pela elaboração do ódio e do ciúme

votados ao pai que sob o medo de uma mordida de cavalo – o desenrolar do complexo de Édipo teria uma virtude terapêutica.

A enunciação de Freud situa Édipo do lado das respostas, das respostas aos enigmas, aos problemas com que a criança se defronta e que nela suscitam a curiosidade, a vontade de saber, a pesquisa. Freud (1976 [1908]) coloca que as crianças produzem teorias para resolver problemas como: donde vêm as crianças? Qual é a origem da diferença entre meninos e meninas?

O estofo dessas teorias sexuais seriam as fantasias que a criança elabora para dar conta das origens: a fantasia da cena primária responde ao enigma da origem do sujeito e do desejo parental que o originou; a fantasia de sedução dá conta do caráter traumático do encontro com a sexualidade e o desejo do Outro; a fantasia de castração dá uma resposta à diferença entre os sexos articulada com a ameaça paterna de castração. São teorias correlacionadas, portanto com o complexo de Édipo, fio de Ariadne dessa construção de saber.

Freud também considera que a primeira dessas teorias sexuais infantis atribui o falo a todos os seres humanos. Uma vez descoberta a diferença entre os sexos, ela seria significada como castração, levando a criança a temer a própria castração. Com isto, a pesquisa que até então a criança tinha empreendido cessaria e sucumbiria ao recalque: “Nesse momento crítico, a criança perplexa e impotente é obrigada a interromper sua investigação” (Freud, 1976 [1908], p. 221). Se o complexo de Édipo vai ao fundo com o recalque, é portanto por efeito do que Freud denominará nesse artigo “complexo de castração”. Frente à rocha da castração, as teorias sexuais infantis naufragam, sucumbem à amnésia e a infância chega ao fim.

Em suma, como esquematiza Lacan (1992 [1969-70]), o Édipo freudiano articula três elementos: assassinato do pai, gozo da mãe e desejo de saber a verdade. Ao fazer da morte do pai uma condição do gozo incestuoso, o mito de Édipo designa o pai como representante da lei de proibição do incesto, como interditor, faz dele o agente da castração e lhe dá um lugar central no inconsciente. O pai se torna a condição do inconsciente posto que, sem recalque, o qual supõe a castração introduzida pelo pai, não há inconsciente.

Freud coloca portanto um saber (mítico) no lugar da verdade, da insatisfação de que se queixam os sujeitos na clínica. É uma construção que Freud realiza ao preço de dois forçamentos bastante óbvios: primeiramente, na tragédia, Édipo não se torna rei e esposa Jocasta porque assassinou o pai, mas porque decifrou o enigma da esfinge. De resto, Laio era antes seu genitor que pai. Em segundo lugar, faz da mãe o objeto por assim dizer natural do desejo e do qual se pode predicar atributos, a começar pelo de objeto de gozo proibido. Ora, a interdição do incesto faz existir, ainda que como proibido, aquilo que interdita: no caso, o gozo. Bastaria levantar o interdito para atingir o gozo na sua plenitude, a menos que o gozo fosse antes impossível que proibido...

## Mito, Enunciado do Impossível

Graças ao mito de Édipo, Freud superou como vimos a descontinuidade, o abismo com o qual sua teorização tinha se deparado, prosseguindo seu discurso pela via da ficção. A teoria não poderia ficar mais próxima do caminho tomado pelos próprios sujeitos: a fantasia, para a qual a conjunção entre o sujeito e o objeto proibido possibilitaria o gozo.

Entretanto, ao fundamentar na proibição paterna a impossibilidade do gozo, o Édipo freudiano se torna ele próprio uma instância do que Lacan define como mito: “um enunciado do impossível” (LACAN, 1992 [1969-70]),

p. 145). Para Lacan, toda vez que se tenta dizer o impossível de dizer - a origem, a fundação -, se entra no campo da ficção, do mito. É um limite de estrutura, inerente ao campo do simbólico e à função da palavra: há sempre na palavra uma verdade que lhe escapa, pois é impossível para a linguagem dar conta dela mesma, dizer a si própria, o que suporia uma linguagem exterior à linguagem.

Ao lado dessa impossibilidade, há para Lacan outra impossibilidade, ligada ao fato de que as palavras não abarcam de todo o gozo, ou seja, à disparidade entre a linguagem e o gozo. Dito de outra forma, o mito para a psicanálise tenta dar forma, equacionar uma dupla impossibilidade lógica, relativa aos próprios limites do simbólico na sua apreensão do real. Um tanto como se a função do Édipo para o sujeito fosse lhe dar uma razão (mítica) da impossibilidade intrínseca de realização do Édipo, do incesto. Como lembra Silvestre (1987, p. 89), “o irreal do mito é o que permite ao homem articular o que lhe escapa do real”. Reparemos também que os termos do mito edípico para esses dois polos - linguagem e gozo - são pai e mãe. Por isto mesmo, tampouco devem ser confundidos com as figuras da família nuclear moderna.

De resto, Freud não foi o primeiro nem o último pensador a introduzir o mito na teoria. Para dar conta da origem do universo, a física moderna construiu o mito do *big-bang*, de uma explosão da qual teria surgido o universo com suas leis, mas que teria ocorrido sob condições de singularidade, nas quais as leis físicas não operavam. Um filósofo como Platão igualmente criou e recriou vários mitos, dos quais o mais famoso é o mito da caverna, embora tivesse por ideal construir um discurso racional, integralmente justificado, que a cada momento argumenta o porquê de falar isto e não aquilo.

A propósito da função do mito nos diálogos platônicos, Brisson (2000, p. 125) assinala que Platão não emprega o mito, ficção que não ensina as coisas tais quais são, apenas como instrumento pedagógico reservado para os ouvintes refratários ao discurso argumentado, o mito é “oferecido ao exame quando este não pode prosseguir ‘seriamente’ uma pesquisa cujo objeto é inapreensível”.

Uma das linhas de força de *Édipo Rei* é precisamente o conflito entre o adivinho cego, Tirésias, representante do saber mítico-religioso, que procura interpretar os sinais deixados pela intervenção divina, e o solucionador de enigmas Édipo, racionalista que investiga a partir de evidências. Segundo Marshall, essa polarização entre Édipo e Tirésias “pode ser percebida também como o conflito entre *logos* e *mythos*, próprio do momento de contencioso vivido pela racionalidade filosófica em combate com a mentalidade mítica na Grécia, desde o século VII A.C.” (BRISSON, 2000, p.49).

Para J. Lacan (1998 [1966], p. 857), o discurso de Freud “reintroduz na consideração científica o Nome-do-Pai”. A operação da psicanálise talvez consista em reintroduzir na consideração científica um campo de questões (sujeito, gozo, pai, castração) cujos contornos são traçados pelo discurso ficcional num sentido amplo (mito, tragédia, literatura, arte). Contudo, o preço de efetivar tal operação pelo viés do mito é que o “complexo nuclear”, central à teoria, passa a ocupar um lugar simultaneamente externo e interno à psicanálise, devido ao que tem de mito e não de conceito. Basta observar como os *Artigos sobre Metapsicologia* (FREUD, 2012 [1915]), nos quais Freud argumenta sobre a cientificidade da psicanálise, não fazem menção ao Édipo, tematizado em outros artigos, sem que haja nodulação entre ambos.

Necessitaria porém a psicanálise incluir o mito no seu discurso? Existiria algum caminho que nos conduzisse além do mito de Édipo? Mas, por que não prosseguir pela via do mito? Há pelo menos três razões. A primeira é que a função do mito consiste em velar para o grupo social a

impossibilidade de autoinstituição da lei, lhe conferindo uma origem, uma fundação e um fundador a serem ritualmente comemorados. A segunda razão é que a ficcionalização da perda de gozo realizada pelo mito depende do assentimento da comunidade. Decorridos mais de cem anos da primeira edição da *Interpretação de Sonhos* (FREUD, 1976 [1900]), na qual Freud trouxe a público o complexo de Édipo, qual seria a eficácia dessa narrativa? Guardaria ainda um “poder avassalador”?

Evidentemente, Édipo se tornou um mito moderno, “ter um complexo de Édipo” não mais causa a surpresa que provocava na época de Freud. Contudo, não teria perdido talvez sua dramaticidade trágica, agônica, conforme vaticinou J. Lacan (1998 [1960], p. 827): “O Édipo, todavia, não pode manter-se indefinidamente em cartaz em formas de sociedade nas quais se perde cada vez mais o sentido da tragédia”?

A este respeito, nos parece sintomático o prestígio haurido atualmente na mídia e setores sociais pela noção de trauma. Se a noção de destino, que fundamentava a perspectiva trágica, se torna cada vez mais inconsistente, em contrapeso ganha força a ideia de que a existência humana é tramada por uma loteria de bons e maus encontros, uma contingência que linda com o acaso. Ora, trauma é precisamente um dos nomes que se dá à infelicidade que vem de fora, pela qual não se pode responsabilizar o sujeito que sofre as suas consequências.

Provável fonte de inspiração do juízo de Lacan que citamos há pouco sobre o lugar da tragédia na Modernidade, Kierkegaard (1943 [1843], p.116) assinala que o corolário do grande acontecimento da Modernidade - a emancipação do indivíduo por relação aos grandes conjuntos sociais (estado, família, pátria) - seria justamente a perda do sentido do trágico:

nossa época perdeu toda definição substancial da família, do Estado, da geração; ela é forçada a abandonar inteiramente à sua sorte cada indivíduo, que se torna assim, no sentido mais exato da palavra, o seu próprio criador [...] dessa forma, o trágico cessa.

Para Kierkegaard (1943 [1843]), o indivíduo moderno tende a se tomar como absoluto, ou seja, a considerar que só tem relação consigo mesmo; ora, o trágico exige (é também a perspectiva de Aristóteles) que o indivíduo seja relativo por relação aos laços sociais, ao Outro. Em consequência, não conheceríamos mais o trágico e sim o cômico: ao pretender valorizar como absoluta sua particularidade subjetiva, o herói moderno se torna cômico (ou tragicômico). Transpondo para a nossa problemática, numa sociedade que valoriza a ruptura e não a tradição, o poder de *Édipo Rei* sobre a plateia não é mais tão avassalador: há muito o oráculo se calou para um sujeito cuja máxima é “cria a ti mesmo”.

A terceira razão para não se restringir ao mito é que, se é impossível prescindir do mito, é possível ir além dele. Mas, o que seria o além do mito de Édipo?

## Conclusão: Além do Édipo

Para Freud, o ato pelo qual Édipo cega a si próprio como punição pela transgressão dos limites do gozo teria uma significação de castração. No ponto em que passa do não saber ao saber, a castração recairia sobre o herói. A leitura freudiana para na castração, não se estende ao declínio, à queda de Édipo, que ascendeu à realeza derrotando a esfinge. Perdidos o trono e o prestígio em função do seu próprio ato, que realiza a profecia, na

sua queda Édipo se torna igual aos próprios olhos separados de si, caídos: encarna o próprio ser no resto de seu ato.

Com o declínio de Édipo, tem início a sequência de *Édipo Rei*, *Édipo em Colona*, tragédia que Freud não aborda. Destituído do poder e do saber, banido de Tebas, morto simbolicamente em suma, Édipo se aproxima de Colona para ali morrer. É lá que pronuncia o famoso “antes não ter nascido”, antes não ter nascido para que não se produzisse o encontro que o constituiria sem saber no assassino de seu pai.

De acordo com Lacan, *Édipo em Colona* delinea um para além do Édipo: “Se a tragédia de Édipo Rei é uma obra exemplar, os analistas devem conhecer também esse para além do drama que realiza a tragédia Édipo em Colona” (LACAN, 2000 [1954-5], p. 245). Tal além do Édipo não se confunde com um abandono do Édipo freudiano, mas com a tentativa de cernir logicamente o impossível que Freud enuncia pela via do mito. Se o mito de Édipo nos explica que não gozamos como pretendemos devido à proibição paterna, por que não existiriam outros modos de explicar, tratar o impossível?

## Sobre o artigo

**Recebido:** 13/04/2014

**Aceito:** 03/06/2014

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poétique**. Texto, tradução e notas por R. Dupont-Roc e J. Lallot. Paris: Editions

du Seuil, 1983.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BORNHEIM, G. Um Prefácio sobre Shakespeare. In: BORNHEIM, G. **Páginas de Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Uapê, 1997, p.173-188.

BRISSON, L. **Lectures de Platon**. Paris: Editora Vrin, 2000.

ELIOT, TS. **The Sacred Wood**. Londres: Faber and Faber, 2011.

FREUD, S. **A Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1986.

FREUD, S. A interpretação de Sonhos (1900). In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1976, v. 4-5.

FREUD, S. Tipos Psicopáticos no Palco (1905-6). In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1976, v. 7, p. 320-6.

FREUD, S. Sobre as teorias sexuais das crianças (1908). In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1976, v. 9, p. 217-224.

FREUD, S. Análise de uma fobia em um menino de cinco anos (1909). In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1976, v. 10, p. 10-70.

- FREUD, S. Contribuição à História do Movimento psicanalítico (1914). In: FREUD, S. **Sigmund Freud Obras Completas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012, v. 11, p. 245-328.
- FREUD, S. Ensaio de Metapsicologia (1915). In: FREUD, S. **Sigmund Freud Obras Completas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012, v. 12, p. 51-170.
- KIERKEGAARD, S. Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne (1843). In: KIERKEGAARD, S. **Ou bien...ou bien...** Paris: Editora Gallimard, 1943, p. 107-129.
- KNOX, B. **Édipo em Tebas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- LACAN, J. **O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise** (1954-5). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- LACAN, J. **Le Désir et son Interprétation** (1958-9). Paris: Editora De La Martinière, 2013.
- LACAN, J. Subversão do Sujeito e Dialética do Desejo (1960). In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, J. A ciência e a verdade (1966). In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, J. **O Averso da Psicanálise** (1969-70). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992.
- LACQUE-LABARTHE, P. **L'imitation des modernes (Typographies 2)**. Paris: Editora Galilée, 1986.
- MARSHALL, F. **Édipo Tirano A Tragédia do Saber**. Brasília: Editora UNB, 2000.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet** (1601). Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- SILVESTRE, M. **Demain la psychanalyse**. Paris: Navarin Éditeur, 1987.