

4 de março de 1959

Lição XIII

4 de Março de 1959

Eu acho que levamos longe o bastante a análise estrutural do sonho modelo que se encontra no livro de Ella Sharpe para que vocês vejam, pelos menos, a que ponto esse trabalho nos importava, sobre o caminho daquilo que tentamos fazer, a saber, aquilo que devemos considerar como o desejo e sua interpretação.

Mesmo que alguns tenham dito não haver encontrado a referência a Lewis Carroll que eu havia dado da última vez, estou surpreso que vocês não tenham lembrado a regra de três dupla, porque é sobre isto que concluí, a propósito de duas etapas da relação do sujeito ao objeto mais ou menos fetiche, a coisa que se expressa finalmente como o:

$$\frac{i(a)}{\$} \quad \diamond \quad \frac{a}{I}$$

I, a identificação ideal, que deixei aberta, não sem intenção, para a primeira das duas equações, para aquela das tiras das sandálias de sua irmã, aquela onde no lugar do I temos um X.

Eu não penso que alguém dentre vocês tenha percebido que este X, bem entendido, é alguma coisa que seja o falo. Mas o importante é o lugar onde estava esse falo, precisamente no lugar de I, da identificação primitiva, da identificação com a mãe; precisamente nesse lugar onde o falo, o sujeito não quer negá-lo à mãe. O sujeito, como o ensina a doutrina desde muito tempo, quer manter o falo da mãe; o sujeito recusa a castração do Outro.

O sujeito, como lhes dizia, não quer perder sua dama, já que é do jogo de xadrez o de que se tratava; ele não quer, no caso, pôr Ella Sharpe numa outra posição que a posição de falo idealizado, que é aquela da qual ele a previne com uma “pequena tosse” antes de entrar na sala, de ter de fazer desaparecer os [amantes] de modo que ele não tenha, de modo algum, de pô-los em jogo.

Nós teremos, talvez, ocasião este ano, de voltar a Lewis Carroll; vocês verão que não se trata, literalmente, de outra coisa nos dois grandes Alice: *Alice in Wonderland* e *Through the looking-glass*¹. É quase um poema dos avatares fálicos, esses dois Alice. Vocês podem, de imediato, começar a folheá-los um pouquinho, de modo a se preparar para certas coisas que eu poderia ser levado a dizer a respeito deles.

Uma coisa pude lhes marcar, naquilo que lhes disse, que diz respeito à posição desse sujeito em relação ao falo, que é o que lhes sublinhei: a oposição entre o ser e o ter. Quando lhes disse que era porque, para ele, era a questão do ser que se apresentava, e que teria sido preciso “sê-lo sem tê-lo” (que é, através do que defini a posição feminina), não é possível que a propósito desse ser e de não sê-lo, o falo, não tenha se levantado em vocês o eco que, verdadeiramente, se impõe mesmo a respeito de toda essa observação, do “*To be or not to be*”, sempre tão enigmático que se tornou quase uma farsa, que nos dá o estilo da posição

¹ CARROLL, L., *Alice in wonderland*, op. cit. Id., *Through the Looking-glass* (1872), trad. H. Parisot, Paris, 1971, bil. Aubier-Flammarion.

4 de março de 1959

de Hamlet, e que, se nos engajássemos nessa abertura, só faria nos reconduzir a um dos temas mais primevos do pensamento de Freud, daquele algo onde se organiza a posição do desejo, onde se averigua o fato de que desde a primeira edição da *Traumdeutung* o tema de Hamlet foi promovido, por Freud, a um nível equivalente ao tema edípiano que aparecia então, pela primeira vez, na *Traumdeutung*. É claro, sabemos que Freud pensava nisso já há um bom tempo, mas é nas cartas que não estavam destinadas a ser publicadas. A primeira aparição do “complexo de Édipo” está na *Traumdeutung* em 1900.

A [observação sobre] *Hamlet*, naquele momento, é publicada também em 1900, na forma em que Freud a deixou em seguida, mas em nota, e é em 1910-1914 que isso passa ao corpo do texto. Eu creio que o tema de *Hamlet* pode nos servir para reforçar esse tipo de elaboração desse complexo de castração. Como o complexo se articula a ele concretamente, no encaminhamento da análise? O tema de *Hamlet*, depois de Freud, foi retomado várias vezes. Provavelmente não abordarei todos os autores que o retomaram. Vocês sabem que o primeiro é Jones. Ella Sharpe igualmente adiantou sobre *Hamlet* um certo número de coisas que não são sem interesse, o pensamento de Shakespeare e a prática de Shakespeare estando perfeitamente no centro da formação dessa analista. Nós teremos, talvez, ocasião de voltar a isso. Trata-se, hoje, de começar a desimpedir esse terreno, a nos demandar aquilo que o próprio Freud quis dizer introduzindo *Hamlet*, e aquilo que demonstra o que pode se dizer disso, posteriormente, nas obras de outros autores.

Eis o texto de Freud que vale a pena ser lido no início dessa pesquisa, eu o dou na tradução francesa². Depois de ter falado do complexo de Édipo pela primeira vez, não é em vão observar aqui que esse complexo de Édipo, ele o introduz na *Ciência dos sonhos* a propósito dos “sonhos de morte das pessoas que nos são caras”, isto é, a propósito, precisamente, daquilo que nos serviu esse ano de início e de primeiro guia na valorização de algo que se apresentou, de início, naturalmente, nesse sonho que escolhi por ser um dos mais simples se referindo a um morto – esse sonho que nos serviu para mostrar como se instituíam sobre duas linhas de intersubjetividade sobrepostas, duplicadas uma em relação a outra, o famoso “ele não sabe” que nós colocamos sobre uma linha, a linha da posição do sujeito (o sujeito paterno, no caso, sendo aquilo que é invocado pelo sujeito sonhador), isto é, o algum lugar onde se situa, sob uma forma, de certo modo, encarnada pelo próprio pai e no lugar do pai, sob a forma de “ele não o sabe”, precisamente o fato que o pai é inconsciente e encarna aqui a imagem, o inconsciente mesmo do sujeito, e de quê? Do seu próprio voto, do voto de morte contra seu pai.

É claro, ele conhece um outro, um tipo de voto de bem querer, de chamado a uma morte consoladora. Mas, justamente, essa inconsciência, que é aquela do sujeito no que diz respeito a seu voto de morte edípiano, é, de certa forma, encarnada na imagem do sonho, sob essa forma que o pai não deve nem mesmo saber que o filho fez contra ele esse voto de bem querer, de morte. “Ele não sabe”, diz o sonho, absurdamente, “que ele estava morto”. É aí que se detém o texto do sonho. E o que é recalcado para o sujeito, que não é ignorado pelo pai fantasmático, é o “segundo seu voto”, sobre o qual Freud nos disse que ele é o significante que devemos considerar como recalcado.

“Uma outra de nossas grandes obras trágicas”, nos diz Freud, “*Hamlet*, de Shakespeare, tem as mesmas raízes que *Édipo-Rei*. Tal colocação, em obras bem diferentes, mostra, de uma

² FREUD, S., *L'interprétation des rêves* (1900), *op. cit.*, p. 230. G.W. t. II-III, p. 271.

4 de março de 1959

maneira idêntica, quais diferenças há na vida intelectual [*Saalenleben*] dessas duas épocas, e qual o progresso que o recalque fez na vida sentimental (sentimental, *Gemütsleben*, é aproximativa) [...]. No Édipo, os desejos da criança aparecem e são realizados como no sonho...”.

Freud, com efeito, insistiu muito sobre o fato de que os sonhos edipianos estão aí de certa forma como renovo [d]a fonte fundamental desses desejos inconscientes que reaparecem sempre, e o Édipo (eu falo do Édipo de Sófocles ou da tragédia grega) como a trama que engendra o texto [*l'affabulation*], a elaboração daquilo que surge, sempre, desses desejos inconscientes. É assim, textualmente, que as coisas são articuladas na *Ciência dos sonhos*.

“[...] em *Hamlet*, esses mesmos desejos da criança são recalcados, e apreendemos de sua existência, bem como das neuroses, por sua ação de inibição, *Hemmungswirkungen*³. Fato singular, enquanto que o drama sempre exerceu uma ação considerável, não podendo jamais se colocar de acordo sobre o caráter de seu herói. A peça é fundada sobre as hesitações de Hamlet para completar a vingança da qual ele se encarregou; o texto não diz quais são as razões e os motivos de suas hesitações; as numerosas tentativas de explicação não puderam descobri-las. Segundo Goethe, e ainda é a concepção dominante, Hamlet representava o homem cuja atividade é dominada por um desenvolvimento excessivo do pensamento, *Gedankentätigkeit*, cuja força de ação é paralisada, “*Von des Gedankens Blässe angekränkt*”, “Ele se ressent da palidez do pensamento”. Segundo outros, o poeta teria tentado representar um caráter doentio, não resoluto e neurastênico. Mas nós vemos, na peça, que Hamlet não é incapaz de agir. Ele age duas vezes:

- “inicialmente, num movimento de paixão violenta, quando ele mata o homem que escuta atrás da tapeçaria”⁴. Vocês sabem que se trata de Polonius, e que é no momento em que Hamlet tem com sua mãe uma conversa que está longe de ser crucial, já que nada nessa peça, nunca o é, exceto seu final, sua finalização mortal, quando, em alguns instantes, se acumula, sob forma de cadáver, tudo aquilo que, dos nós da ação, estava, até então, tardando.

- “em seguida, de uma maneira reflexiva e astuciosa, quando, com a indiferença total de um príncipe da Renascença, ele entrega os dois pretendentes (trata-se de Rosencrantz e Guildenstern, que representam tipos de falsos irmãos, traidores) para a morte que havia sido destinada a ele. O que é que o impede, portanto, de cumprir a tarefa que lhe deu o fantasma [*l'fantôme*] de seu pai? (Vocês sabem que a peça se abre sobre o terraço de Elsenour, pela aparição desse fantasma com dois guardas, que avisarão, logo depois, Hamlet). É preciso convir que é a natureza dessa tarefa. Hamlet pode agir, mas ele não saberia se vingar de um homem que descartou seu pai e tomou o lugar deste ao lado de sua mãe [...]. Na realidade, esse é o horror que deveria levá-lo à vingança, que é substituído por remorsos, escrúpulos de consciência [...]. Eu acabei de traduzir em termos conscientes aquilo que permanece inconsciente na alma do herói⁵...”

Essa primeira contribuição de Freud se apresenta com o caráter de uma exatidão de equilíbrio que, se assim posso dizer, nos conserva a via direita para situar, para manter Hamlet no lugar onde ele o colocou. Aqui, isso fica muito claro. Mas é também em relação

³ *Hemmungswirkung(en)* = efeito(s) da inibição.

⁴ *Ibid*, p. 231 (G.W. p. 272)

⁵ *Ibid*, p. 231 (G.W. p. 272)

4 de março de 1959

a esse primeiro esboço da percepção de Freud que deverá se situar, em seguida, tudo aquilo que se imporá como excursões em torno disso, como bordados, e, vocês verão, algumas vezes, longínquos.

Os autores, à mercê, justamente, do avanço da exploração analítica, centram o interesse sobre pontos que, por sinal, em *Hamlet*, se reencontram, algumas vezes, válidos, mas em detrimento desse tipo de rigor com o qual Freud, desde o início, o situa. E, eu direi que, ao mesmo tempo (e é aqui que está o caráter, em suma, menos explorado, menos interrogado) tudo está aí, alguma coisa que se encontra situada sobre o plano dos “escrúpulos de consciência”, [é] alguma coisa que, de qualquer forma, só pode ser considerada como uma elaboração.

Se nos é apresentado como sendo aquilo que se passa, o modo como podemos expressar sobre o plano consciente o que permanece inconsciente na alma do herói, parece que é correto que possamos, no entanto, indagar como articulá-lo no inconsciente. Pois há uma coisa certa, é que uma elaboração sintomática como um escrúpulo de consciência não está, no entanto, no inconsciente – se está no consciente, se é construído, de algum modo, pelos meios da defesa, seria necessário nos perguntarmos o que responde, no inconsciente, à estrutura consciente. É, portanto, isso que estamos tentando fazer.

Eu termino o pouco que resta do parágrafo de Freud. Não será preciso para ele muita coisa, para lançar, de qualquer forma, aquilo que terá sido a ponte sobre o abismo de *Hamlet*. Na verdade, é perfeitamente marcante, de fato, que *Hamlet* tenha permanecido um total enigma literário até Freud. Isso não quer dizer que não o seja mais, mas que houve essa ponte. Isso é verdadeiro para outras obras, *O Misantrópico* é o mesmo tipo de enigma.

“A aversão por atos sexuais [...] concorda com esse sintoma. Esse desgosto devia crescer sempre, cada vez mais, no poeta, até que ele o expressasse, completamente, em *Timon de Atenas*”.

Eu leio essa passagem até o final, pois é importante e abre a via em duas linhas para aqueles que, depois disso, tentaram ordenar em torno do problema de um recalque pessoal o conjunto da obra de Shakespeare. É, de fato, o que Ella Sharpe tentou fazer; aquilo que foi indicado no que foi publicado depois de sua morte sob a forma dos *Unfinished Papers*, dos quais seu *Hamlet*⁶, que apareceu primeiro no *International Journal of Psychoanalysis*, e que parece com uma tentativa de tomar, no conjunto, a evolução da obra de Shakespeare como significativa de alguma coisa – da qual eu creio que, querendo dar um certo esquema, Ella Sharpe fez certamente alguma coisa de imprudente, em todo caso criticável do ponto de vista metódico, o que não exclui que ela tenha encontrado, de fato, alguma coisa de válido.

“O poeta só pode ter expressado em *Hamlet* os seus próprios sentimentos. Georg Brandes indica em seu *Shakespeare* (em 1896), que esse drama foi escrito imediatamente após a morte do pai de Shakespeare (1601), [...] e nós podemos admitir que, naquele momento, as impressões de infância que se referiam a seu pai estavam particularmente vivas. Sabemos, por sinal, que o filho de Shakespeare, morto cedo, se chamava Hamnet⁷”.

⁶ SHARPE, Ella, “L’impatience d’Hamlet” (1929), trad. Fr. In *Hamlet et Oedipe* d’Ernest JONES, Paris, 1967. Gallimard.

⁷ FREUD, S., p.231. (G.W., p. 272)

4 de março de 1959

Eu creio que podemos terminar com essa passagem que nos mostra até que ponto Freud, já, por simples indicações, deixa para trás coisas nas quais os autores se encarregaram desde então.

Eu queria, aqui, engajar o problema como podemos fazê-lo a partir dos dados que foram aqueles que, desde o início deste ano, me encontro produzindo diante de vocês. Pois creio que esses dados nos permitem juntar de modo mais sintético, mais apreensível, os diferentes motivos daquilo que se passa em *Hamlet*, simplificar, de certa forma, essa multiplicidade de instâncias diante da qual nos encontramos, na situação presente, muitas vezes confrontados. Eu quero dizer que dá não sei qual caráter de reduplicação aos comentários analíticos sobre qualquer observação que seja, quando [os] vemos retomar, simultaneamente, por exemplo, no registro da oposição do inconsciente e da defesa, e em seguida, do eu [*moi*] e do isso [*ça*], e, penso, tudo o que possa se produzir quando acrescentamos a isso, ainda, a instância do sobre-eu [*surmoi*] – sem que nunca sejam unificados esses diferentes pontos de vista que dão, algumas vezes, a esses trabalhos, não sei qual graciosidade, aquela sobrecarga que não parece feita para ser algo que deva ser utilizável por nós, na nossa experiência.

O que tentamos aqui captar são os guias que, nos permitindo aí restituir esses diferentes órgãos, essas diferentes etapas dos aparelhos mentais que nos deu Freud, nos permitem resituá-los de modo que leve em conta o fato de que eles não se sobrepõem senão semanticamente, de um modo parcial. Não é somando-os uns aos outros, fazendo deles uma espécie de reunião e de conjunto que se pode fazê-los funcionar normalmente. É, se quiserem, reportando-os sobre um esboço, que nós tentamos tornar mais fundamental, de modo que saibamos aquilo que fazemos de cada uma dessas ordens de referência quando as fazemos entrar em jogo.

Começamos a soletrar esse grande drama de *Hamlet*. Tão evocativo tenha sido o texto de Freud, é preciso que eu lembre do que se trata. Trata-se de uma peça que se abre pouco depois da morte de um rei que foi, nos diz seu filho Hamlet, um rei muito admirável, o ideal de rei como de pai, e que morreu misteriosamente. A versão que foi dada de sua morte é que ele foi picado por uma serpente num pomar – o *ardard* [pomar] que é aqui interpretado pelos analistas. E depois, muito rápido, alguns meses após sua morte, a mãe de Hamlet esposou aquele que é seu cunhado, Claudius. Esse Claudius, objeto de todas as execrações do herói central, Hamlet, é aquele sobre quem, em suma, farei portar não somente os motivos de rivalidade que pode ter Hamlet perante ele, Hamlet, em suma, descartado do trono por esse tio, mas, ainda, tudo aquilo que ele entrevê, tudo aquilo que ele suspeita do caráter escandaloso dessa substituição. Muito mais ainda, o pai aparece como *ghost*, “fantasma”, para lhe dizer em que condições de traição dramática se operou aquilo que, o fantasma lhe disse, foi, de fato, um atentado. É, a saber – está aí o texto, e ele não deixou também de exercer a curiosidade dos analistas – que despejaram em sua orelha, durante o seu sono, um veneno, nomeado misteriosamente *hebenon*. *Hebenon*, que é uma espécie de palavra formada, forjada, não sei se se encontra em algum outro texto. Tentaram lhe dar equivalentes, uma palavra que é próxima e que designa, do modo como é normalmente traduzido, meimendro [*jusquiam*]⁸. É que esse atentado pela orelha não satisfaria, de qualquer forma, um toxicólogo, o que dá, por outro lado, matéria para muitas interpretações para o analista.

⁸ Planta dos escombros, com folhas viscosas e com flores amareladas, riscadas com púrpura, muito tóxica, família das Solanáceas.

4 de março de 1959

Vejamos, de imediato, alguma coisa que, para nós, se apresenta como sensível, quero dizer, a partir dos critérios, das articulações que valorizamos. Vamos nos servir dessas chaves, tão particulares possam lhes aparecer em seu surgimento. Isso foi feito a esse propósito muito particular, muito determinado, mas isso não exclui, e aí está uma das fases mais claras da experiência analítica, que esse particular é o que tem o valor mais universal.

É claro que o que nós evidenciamos escrevendo o “ele não sabia que ele estava morto” é alguma coisa certamente fundamental. Na relação com o Outro, **A** enquanto tal, a ignorância onde é mantido esse Outro de uma situação qualquer, é alguma coisa de absolutamente original. Vocês o sabem muito bem, já que lhes é ensinado mesmo, que é uma das revoluções da alma infantil, o momento em que a criança – depois de haver acreditado que todos os seus pensamentos (“todos os seus pensamentos” é alguma coisa que deve sempre nos incitar a uma grande reserva, quero dizer que os pensamentos, nós é que o chamamos assim; para aquilo que é vivido pelo sujeito, os pensamentos, é “tudo aquilo que é”), “tudo aquilo que é” é conhecido de seus pais, seus movimentos interiores mínimos são conhecidos – se apercebe que o Outro pode não saber. É indispensável levar em conta essa correlação do “não saber” no Outro com, justamente, a constituição do inconsciente: um é, de certa forma, o avesso do outro, e, talvez, seu fundamento, pois, de fato, essa formulação não basta para constituí-los.

Mas, enfim, há algo que é perfeitamente claro, e que nos serve de guia no drama de *Hamlet*. Nós vamos tentar dar corpo a essa noção histórica, ainda que um pouquinho superficial na atmosfera, no estilo do tempo, que se trata, não sei de qual fabulação moderna (em relação à estatura dos antigos, seriam pobres degenerados). Nós estamos no estilo do século XIX, não é à toa que Georg Brandes é citado aí, e não saberemos nunca se Freud, nessa época, ainda que isso seja provável, conhecesse Nietzsche. Mas isso, essa referência aos modernos, pode não nos bastar. Porque os modernos seriam mais neuróticos que os antigos? É, em todo caso, uma petição de princípio. Aquilo que nós tentamos ver, é alguma coisa que vá mais além que essa petição de princípio ou essa explicação pela explicação: “vai mal, porque vai mal”!

O que temos diante de nós é uma obra à qual vamos tentar começar a separar as fibras, as primeiras fibras. Primeira fibra, o pai aqui sabe muito bem que está morto, morto segundo o voto daquele que queria tomar seu lugar, a saber, Claudius, que é seu irmão. O crime é ocultado, seguramente, para o centro da cena, para o mundo da cena. Aí está um ponto que é perfeitamente essencial, sem o qual evidentemente o drama de *Hamlet* não teria nem mesmo motivo para se situar e existir. E é aqui que, nesse artigo de Jones, esse, acessível, *The death of Hamlet's father*⁹, é posto em relevo, a saber, a diferença essencial que Shakespeare introduziu em relação à saga primitiva, quando o massacre daquele que na saga leva um nome diferente, mas que é o rei, ocorre diante de todos em nome de um pretexto que diz respeito, de fato, às suas relações com sua esposa. O rei é massacrado também pelo seu irmão, mas todo mundo sabe. Aí, em *Hamlet*, a coisa é ocultada, mas é o ponto importante, o pai, ele, a conhece, e é ele quem vem dizer-nos: “*There needs no ghost, my lord to tell us this*”. Freud o cita repetidamente, porque isso faz provérbio, “Não há necessidade de fantasma meu bom senhor, não há necessidade de fantasma para nos dizer isso”¹⁰, e, de fato, trata-se

⁹ JONES, E., “The death of Hamlet's father”, I.J.P., vol. XXIX, trad. Fr. In *Hamlet et Oedipe qz. at.*

¹⁰ *Horatio* “Il n'est pas besoin, seigneur, qu'un mort revienne du tombeau pour nous apprendre cette vérité”. (I, 5, 124) (La traduction citée dans les notes est celle de Letourner).

4 de março de 1959

do tema edípiano, nós o sabemos, nós, de há muito. Mas, é claro que na construção do tema de *Hamlet*, nós ainda não estamos a sabê-lo. E há algo de significativo no fato de que na construção da fábula, seja o pai que venha dizê-lo, que o pai, ele, o saiba.

Eu creio que está aí alguma coisa de perfeitamente essencial. E é uma primeira diferença, no tecido, com a situação, a construção, a fabulação fundamental, primeira, do drama de Édipo, pois Édipo, ele, não o sabe. Quando ele sabe tudo, o drama se desencadeia e vai até a sua autopunição, isto é, a liquidação, por si mesma, de uma situação. Mas o crime edípiano é cometido por Édipo na inconsciência. Aqui o crime edípiano é sabido, e é sabido por quem? Pelo outro, por aquele que é a vítima, e que surge para trazê-lo ao conhecimento do sujeito.

Em suma, vocês vêem por que caminhos andamos, num método, se assim posso dizer, de comparação, de correlação entre estas diferentes fibras da estrutura, que é um método clássico, aquele que consiste em um todo articulado – em nenhum lugar há mais articulação do que naquilo que é do domínio do significante. A noção mesmo de articulação, eu o sublinho sem parar, é, em suma, consubstancial. Afinal de contas, só se fala de articulação no mundo porque o significante dá a este termo um sentido. Sem isso não há nada além de contínuo ou descontínuo, mas nenhuma articulação.

Nós tentamos ver, captar por uma espécie de comparação, fibras homólogas numa e noutra fase do *Édipo* e de *Hamlet*, na medida em que Freud as aproximou, o que vai nos permitir conceber a coerência das coisas. A saber, como, em que medida, porque é concebível que, na medida mesma em que uma das teclas do teclado se encontra sob um signo [*signe*] oposto àquela em que está no outro dos dois dramas, se produz uma modificação estritamente correlativa. E essa correlação é aí o que deve nos colocar na junção do tipo de casualidade de que se trata nesses dramas. É partir da idéia mesma que são essas modificações correlativas, para nós as mais instrutivas, que nos permitem juntar o que ressalta do significante de uma maneira que seja, para nós, mais ou menos utilizável. Deve haver uma relação sensível e finalmente notável, de uma forma quase algébrica, entre essas primeiras modificações do signo e aquilo que se passa.

Se vocês quiserem, sobre essa linha de cima, a da que “ele não o sabia”, aí está “ele sabia que estava morto”. Ele estava morto segundo o voto mortal que o levou ao túmulo, aquele de seu irmão. Nós vamos ver quais são as relações com o herói do drama.

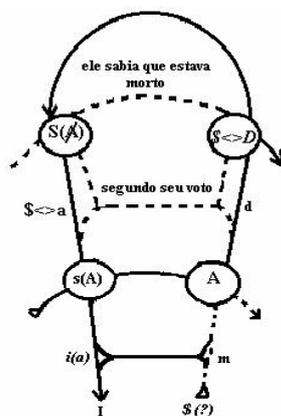


Fig 13

4 de março de 1959

Porém, antes de nos lançarmos de um modo sempre um pouco precipitado na linha de sobreposição das identificações que está na tradição, há conceitos, e os mais cômodos são os menos elaborados, e Deus sabe o que não se faz com identificações!... E Claudius, afinal de contas, o que ele fez, é um tipo de Hamlet, é o desejo de Hamlet! Isso é dito rapidamente, já que, para situar a posição de Hamlet perante esse desejo, nos encontramos nessa posição de ter de fazer intervir aqui, de repente, o escrúpulo de consciência. É, a saber, alguma coisa que introduz nas relações de Hamlet com esse Claudius uma posição dupla, profundamente ambivalente, que é aquela em relação a um rival, mas a qual, percebemos bem, é singular, no segundo nível: aquele que, na realidade, é que fez aquilo que ele não teria ousado fazer. E, nessas condições, se encontra cercado, eu não sei de qual misteriosa proteção, a de que se trata de definir.

Em nome de escrúpulos de consciência, dizem? Em relação àquilo que se impõe a Hamlet, e aquilo que se impõe ainda mais que a partir do encontro primitivo com o *ghost*, isto é, literalmente, a ordem de vingá-lo, o fantasma. Hamlet, para agir contra o assassino de seu pai está armado de todos os sentimentos: ele foi despossuído, sentimento de usurpação, sentimento de rivalidade, sentimento de vingança, e, mais ainda, a ordem expressa de seu pai, acima de tudo, admirado. Seguramente, de Hamlet, tudo está de acordo para que ele agisse, e ele não age!

É, evidentemente, aqui que começa o problema, e a via de progressão deve armar-se da maior simplicidade. Eu quero dizer que sempre aquilo que nos perde, aquilo que nos despista, é substituir, no atravessamento da questão, as chaves prontas, prontinhas. Freud nô-lo diz, trata-se aí da representação consciente de alguma coisa que deve se articular no inconsciente. Aquilo que tentamos articular, situar em algum lugar, e, como tal, no inconsciente, é isso que quer dizer um desejo. Em todo caso, digamos com Freud, há algo que não vai muito bem a partir do momento em que as coisas estão engajadas de uma tal forma. Há algo que não vai bem no desejo de Hamlet.

É aqui que nós vamos escolher o caminho. Isso não é fácil, pois não estamos muito além do ponto onde sempre estivemos. Aqui é preciso tomar Hamlet, sua conduta na tragédia no seu conjunto. E, já que falamos do desejo de Hamlet, é preciso perceber o que não escapou aos analistas, naturalmente, mas que talvez não seja do mesmo registro, da mesma ordem. Trata-se de situar o que se trata de Hamlet, como de um [...], que para nós é o eixo, a alma, o centro, a pedra de toque do desejo. Não é exatamente isso, a saber, as relações de Hamlet com aquilo que possa ser o objeto consciente de seu desejo. Sobre isso nada nos é recusado pelo autor.

Nós temos na peça como que o barômetro da posição de Hamlet em relação ao desejo, nós o temos do modo mais evidente e mais claro, sob a forma da personagem Ofélia. Ofélia é muito evidentemente uma das criações mais fascinantes propostas à imaginação humana. Alguma coisa que podemos chamar o drama do objeto feminino, o drama do desejo do mundo que aparece na orla de uma civilização sob a forma de Helena. É notável vê-lo num ponto que é talvez, também, um ponto auge, encarnado no drama e infelicidade de Ofélia. Vocês sabem que ele foi retomado sob diversas formas pela criação estética, artística, seja pelos poetas, seja pelos pintores, pelo menos na época pré-rafaelita, até vir a dar nos quadros caprichados, onde os termos mesmos da descrição que dá Shakespeare dessa Ofélia, flutuando no seu vestido, no curso da água onde ela se deixou, na sua loucura, deslizar – pois o suicídio de Ofélia é ambíguo.

4 de março de 1959

O que acontece na peça é que, de imediato, correlativamente, em suma, ao drama (é Freud que nô-lo indica), vemos esse horror da feminilidade como tal. Os termos são articulados no sentido mais próprio do termo, isto é, aquilo que ele descobre, aquilo que ele valoriza, aquilo que ele faz atuar diante dos próprios olhos de Ofélia como sendo todas as possibilidades de degradação, de variação, de corrupção, que estão ligados à evolução da própria vida da mulher, na medida em que ela se deixa levar a todos os atos que pouco a pouco fazem dela uma mãe. É em nome disto que Hamlet ressalta Ofélia, de modo que apareça na peça o mais sarcástico e o mais cruel.

Nós temos aqui uma primeira correlação de alguma coisa que marca bem a evolução e os..., uma evolução e uma correlação como essenciais de alguma coisa que porta o caso de Hamlet sobre sua posição no lugar do desejo. Observem que nos encontramos aí, de imediato, confrontados ao trecho com o psicanalista selvagem, Polonius, o pai de Ofélia, que, ele, pôs imediatamente o dedo sobre isso: a melancolia de Hamlet? É porque ele escreveu cartas de amor à sua filha e ele, Polonius, não deixando de cumprir seu dever de pai, fez responder por sua filha, vivamente. Dito de outra forma, nosso Hamlet está doente de amor! Esse personagem caricatural está aí para nos representar o acompanhamento irônico daquilo que se oferece sempre como vertente fácil para interpretação externa dos acontecimentos.

As coisas se estruturam um pouquinho de outra forma, como ninguém duvida. Trata-se evidentemente de alguma coisa que diz respeito às relações de Hamlet com o quê? Com o seu ato, essencialmente. É claro, a mudança profunda de sua posição sexual é perfeitamente capital, mas deve ser articulada, organizada bem de outra forma. Trata-se de um ato a ser feito, e ele depende disso na sua posição de conjunto. E, muito precisamente, desse algo que se manifesta ao longo dessa peça, e que faz dela a peça dessa posição fundamental em relação ao ato, que, em inglês, tem uma palavra de uso muito mais corrente do que em francês (é aquilo que chamamos em francês, adiamento [*ajournement*], retardamento [*retardement*]), e que se expressa em inglês por *procrastinate*, “passar para o dia seguinte”.

É, de fato, disso de que se trata. Nosso Hamlet, ao longo de sua peça, procrastina. Trata-se de saber o que vão querer dizer os diversos reenvios que ele vai fazer do ato, cada vez que vai ter a oportunidade, e o que vai ser determinante ao final, no fato que esse ato a ser cometido, ele vai ultrapassá-lo. Eu creio que aqui, em todo caso, há algo para ser posto em destaque, e é justamente a questão que se apresenta a propósito daquilo que significa o ato que se propõe à ele.

O ato que se propõe à ele não tem nada a ver, afinal de contas – e aí está o que é suficientemente indicado naquilo que lhes fiz observar – com o ato edípiano em revolta contra o pai, o conflito com o pai, no sentido em que é, no psiquismo, criador. Não é o ato de Édipo, na medida em que o ato de Édipo mantém a vida de Édipo, e faz dele esse herói que está adiante da sua queda. Na medida em que não sabe nada, que faz Édipo concluir sobre o dramático. Ele, Hamlet sabe que é culpado de ser, e lhe é insuportável ser. Antes de todo o começo do drama de Hamlet, Hamlet conhece o crime de existir, e é a partir desse começo que é preciso, para ele, escolher, e para ele o problema de existir a partir desse começo se apresenta nos termos que são os seus, a saber, o *To be, or not to be*, que é algo que o engaja irremediavelmente no ser, como ele o articula muito bem.

É, justamente, porque para ele o drama edípiano está aberto no começo e não no final, que a escolha se propõe entre “ser” e “não ser”. É justamente porque há esse “ou, ou” que

4 de março de 1959

ele se indaga, que ele é tomado, de todos os modos, na cadeia do significante, em alguma coisa que faz com que, dessa escolha, ele seja, de qualquer forma, a vítima.

Eu darei a tradução de Letourneur, que me parece a melhor: “Ser ou não ser! Está aí a questão. Se é mais nobre à alma sofrer os traços afiados da injusta sorte, ou se revoltando contra esta multidão de maus..., *Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them To die, to sleep – No more*¹¹; Morrer, - dormir, - nada mais, e por esse sono dizer: nós colocamos um fim às angústias do coração; e a essa multidão de feridas e de dores, *and by a sleep to say we end The heartache, and the thousand natural shocks That flesh is heir to* [...],¹², e essas milhares de coisas naturais das quais a carne é herdeira. (Eu penso que essas palavras não são feitas para nos serem diferentes). Morrer – dormir – Dormir? Sonhar talvez; sim, eis o grande obstáculo. Pois saber quais sonhos podem sobrevir nesse sono da morte, depois que somos despidos desse envoltório mortal (*This mortal coil* não é, de fato, “o invólucro”, é essa espécie de torção de alguma coisa enrolada que há em torno de nós), é o bastante para nos forçar a fazer uma pausa. Eis a idéia que dá uma tão longa vida à calamidade; pois, quem suportaria as injustiças do tempo, as injustiças de opressores, os ultrajes do orgulho desprezado [...], a insolência das pessoas no lugar [...]. Que o mérito paciente deva sofrer do homem sem alma, quando com uma punção poderia ele mesmo se procurar o repouso? [...]”¹³.

Isto diante de que se encontra Hamlet nesse “Ser, ou não ser”, é encontrar o lugar tomado por aquilo que lhe disse seu pai. E, aquilo que seu pai lhe disse enquanto fantasma, é que ele foi surpreendido pela morte “na flor de seus pecados”. Trata-se de encontrar o lugar tomado pelo pecado do outro, o pecado não pago. Aquele que sabe é, por outro lado, contrariamente a Édipo, alguém que não pagou esse crime de existir. As conseqüências, por sinal, para a geração seguinte, não são leves. Os dois filhos de Édipo só pensam em se massacrar entre eles, com todo o vigor e a convicção desejáveis, sendo que para Hamlet é de outro modo. Hamlet não pode nem pagar no seu lugar, nem deixar a dívida aberta. Afinal de contas, ele deve pagá-la, mas nas condições em que ele está colocado, o golpe passa através dele mesmo. E, é – com a própria arma (no decorrer de uma sombria trama sobre a qual teremos de nos estender amplamente), na qual Hamlet se encontra ferido –

¹¹ *Hamlet*: “[...] Ou, se révoltant contre cette multitude de maux, de s’opposer au torrent et de les finir?” (III, 1, 60)

¹² *Hamlet*: “[...] Et, par ce sommeil dire: nous mettons un terme aux angoisses du coeur; et à cette foule de plaies et de douleurs, l’héritage naturel de cette masse de chair... ce pont où tout est consommé devrait être désiré avec ferveur”. (III, 1, 62.)

¹³ “Être ou ne pas être! C’est là la question. S’il est plus noble à l’âme de souffrir les traits poignants de l’injuste fortune, ou se révoltant contre cette multitude de maux..., *Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them To die, to sleep – No more*; Mourir, - dormir, - rien de plus, et par ce sommeil, dire: nous mettons un terme aux angoisses du coeur; et à cette foule de plaies et de douleurs, *and by a sleep to say we end The heartache, and the thousand natural shocks That flesh is heir to* [...], et ces milliers de choses naturelles dont la chair est l’héritière. (Je pense que ces mots ne sont pas faits pour nous être indifférents). Mourir – dormir – Dormir? Rêver peut-être; oui, voilà le grand obstacle. Car de savoir quels songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort, après que nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortelle, (*This mortal coil* n’est pas tout à fait “l’enveloppe”, c’est cette espèce de torsion de quelque chose d’enroulé qu’il y a autour de nous) c’est de quoi nous forcer à faire une pause. Voilà l’idée Qui donne une si longue vie à la calamité; car Qui supporterait les injustices du temps, Les injustices d’opresseurs, les outrages de l’orgueil méprisé [...] L’insolence des gens en place [...]. Que le mérite patient doit souffrir de l’homme sans âme, lorsqu’avec un poinçon, il pourrait lui-même se procurer le repos? [...]”

4 de março de 1959

unicamente depois que ele, Hamlet, é ferido de morte é que pode tocar no criminoso que está aí ao seu alcance, a saber, Claudius.

É essa comunhão da descoberta – o fato de que o pai e o filho, um e outro sabem – que é aqui a mola que faz toda a dificuldade do problema da assunção, por Hamlet, de seu ato. E as vias pelas quais ele poderá reencontrá-lo, que tornarão possível esse ato, em si mesmo impossível, na medida mesma em que o outro sabe, são as vias do desvio que lhe tornarão possível, finalmente, cumprir aquilo que deve ser cumprido, são essas vias que devem tornar-se objeto de nosso interesse, porque são elas que vão nos instruir.

Já que é isso que é o verdadeiro problema que se tratava hoje de introduzir, é bem preciso que eu lhes introduza, de certa forma, ao termo da coisa, quero dizer, àquilo pelo que, finalmente, e por quais vias Hamlet chega a cumprir seu ato. Não esqueçamos, no entanto, que se ele consegue, se Claudius no final cai golpeado, é, no entanto, um trabalho mal feito. Isso não é nada menos que, depois de haver passado através do corpo de alguém, que ele se encontra certamente, vocês verão, mergulhado num abismo. A saber, o amigo, o companheiro, Laerte, depois que sua mãe, depois de um equívoco, tenha se envenenado com a taça mesmo que devia lhe servir de atentado, de segurança, para o caso de a ponta da espada envenenada não ter tocado em Hamlet. É depois de um certo número de outras vítimas, e não antes de haver sido, ele mesmo, golpeado à morte, que ele pode dar o golpe. Há aí, no entanto, alguma coisa que para nós deve colocar problema.

Se, de fato, alguma coisa é cumprida, se houve *in extremis*, esse tipo de retificação do desejo que tornou o ato possível, como foi ele cumprido? É justamente aí que se encontra a chave, aquilo que faz com que essa peça genial nunca tenha sido substituída por uma outra melhor. Pois, em suma, o que é que esses grandes temas míticos sobre os quais ensaiam ao longo dos anos as criações dos poetas, se não for uma espécie de longa aproximação que faz com que o mito, por cercá-lo o mais perto de suas possibilidades, acaba entrando, propriamente falando, na subjetividade e na psicologia. Eu sustento, e sustentarei sem ambigüidade – e penso estar na linha de Freud fazendo isso – que as criações poéticas engendram, mais do que refletem, as criações psicológicas.

Esse esquema difuso, num certo aspecto, que vagamente flutua nessa relação primordial da rivalidade do filho e do pai, é alguma coisa que aqui lhe dá todo seu relevo, e que faz o verdadeiro coração da peça de *Hamlet*. É na medida em que alguma coisa vem equivaler-se àquilo que faltou – aquilo que faltou em razão mesmo dessa situação original, inicial, distinta em relação ao Édipo – isto é, a castração, em razão mesmo do fato de que no interior da peça as coisas se apresentam como uma espécie de lento encaminhamento em zigue-zague, essa parturição lenta, e por vias desviadas da castração necessária, nessa medida mesma, e nessa medida onde isso é realizado no último termo, que, em Hamlet, fez jorrar a ação terminal onde ele sucumbe e onde as coisas estando levadas a não poder [evitar que] outros, os Fortimbras, sempre prontos a colher a herança, virão sucedê-lo.