ANTONIO QUINET

ÉDIPO
AO PÉ DA LETRA

Fragmentos de tragédia e psicanálise

ZAHAR

Antonio Quinet

Édipo ao pé da letra

Fragmentos de tragédia e psicanálise

ZAHAR

Dedico este livro ao querido public
de Óidipous, filho de Laios

Sumário

Introdução

I — Édipo em Freud

1. Do desejo ao complexo
2. Complexo de castração
3. Complexo de Édipo completo
4. Mito de totem e tabu: o tiranossauro
5. O trágico em Édipo (e não para além)

II — Édipo em Lacan

1. A metáfora paterna
2. Os três tempos de Édipo
3. Édipo no campo do gozo
4. O espectro vivo do pai real
5. “É proibido ver a nudez do pai”
6. O pai como exceção: $\exists x\, \overline{\Phi x}$
7. Pai e mãe definidos pela causa
8. Édipo borromeano
9. Enlace e nomeação

III — Retorno a Sófocles

1. Resumo comentado de *Édipo rei*
2. Quem são meus pais?
3. Laio, o torto
4. Jocasta, o desejo da mãe
5. A encruzilhada: pai × filho
6. A peste esfingida
7. Tirésias, o cego vidente
8. Lalíngua em *Óidipous tyrannus*
9. A paixão da ignorância
10. Édipo se faz olhar
11. Édipo à luz do pai real do gozo

IV — O enigma da Esfinge

1. Na entrada era a Esfinge
2. A cruel não-toda
3. O texto
4. Aos pés do enigma
5. O homem: Um e Múltiplo
6. A pseudorresposta de Édipo
7. O nome próprio
8. A Esfinge freudiana
9. A Esfinge lacaniana 1 — O enigma dos pés
10. A Esfinge lacaniana 2 — Desafio aos Édipos
11. Édipo ao pé da letra
12. Faltou poesia

V — A tragédia grega

1. A origem da tragédia
2. Os poetas trágicos
3. Definição de tragédia
4. Os elementos da tragédia
5. Ética e poética
6. *Mímesis*, a arte do semblante
7. A catarse do analisante
8. Texto trágico e lalíngua
9. Paixões trágicas do ser — *Pathemata*
10. Entusiasmo: efeito da arte e da análise
11. *Hamartia*, a falta trágica
12. *Hybris*, a desmedida do gozo
13. *Até*, o desastre familiar
14. O herói trágico: destino de dejeto
15. O gozo da tragédia
16. Apolo, Dioniso e RSI
17. Arte como transporte
18. A palavra oracular e o analista
19. O analista e o ator grego
20. Ser trágico e *pare-ser* da arte
21. Percurso na tragédia e na análise
22. Laiusar, o tempo da análise
23. Pensar com os pés

Notas

Introdução

Este livro é uma retomada do trágico em Édipo na psicanálise tendo como referência sua origem: a tragédia de Sófocles *Édipo rei*. Sua estrutura é a de fragmentos que podem ser lidos na sequência ou de modo aleatório. Que o leitor me perdoe, pois, devido a essa opção, há repetições do mesmo assunto em mais de um fragmento. A pesquisa que me inspirou começou em 2007 como um estudo para a peça *Óidipous, filho de Laios*, que escrevi e encenei com a Cia. Inconsciente em Cena. Seus primeiros resultados foram postados como fragmentos no blog do mesmo nome, por isso esta obra guarda a forma de blog impresso.

Para tal empreendimento julguei necessário traçar as grandes linhas teóricas em Freud e em Lacan que tratam de Édipo; em seguida, proponho aqui a releitura da peça de Sófocles com comentários; depois, abordo os elementos da tragédia e do vocabulário trágico grego que interessam à psicanálise. Longe de pretender esgotar o assunto, a finalidade é lançar algumas questões, assim como incentivar o debate e estimular o interesse sempre renovado por Édipo. Para ser mais preciso, sugiro um retorno a Édipo na psicanálise a partir de uma releitura da tragédia de Sófocles *Édipo rei* ao pé da letra do nome do herói em grego: *Óidipous* — nome este que é a marca trágica de uma maldição herdada.

Para efetuar esse percurso retomei, em linhas gerais e de forma condensada, o pensamento de Freud e de Lacan sobre Édipo ao longo de suas obras, como já dito. Não visei à sua exaustão, tampouco tive a intenção de cobrir todas as inúmeras citações de ambos ao Édipo de Sófocles, nem as de Lacan ao Édipo de Freud. Meu objetivo foi traçar um panorama da trilha seguida em suas elaborações e reelaborações sobre o Édipo na teoria psicanalítica. Pude acompanhar Lacan às vezes desvalorizando o Édipo em Freud, às vezes tentando ultrapassá-lo, às vezes interrogando-o, mas sempre mantendo-o como referência essencial em todos os momentos de virada e de introdução de novos conceitos na psicanálise. Por fim, ao percorrer o ensino de Lacan, pude verificar o valor central atribuído por ele ao Édipo freudiano em seus diferentes remanejamentos da teoria psicanalítica.

Minha releitura de *Édipo rei* e também de Édipo na psicanálise foi realizada a partir do gozo trágico, colocando em relevo aquilo que não está manifestamente presente na peça e, no entanto, a determina: o crime do pai.

Sófocles nos transmitiu a história de Édipo, que mata o pai e se casa com a mãe, sendo o desenrolar da peça equivalente à busca da verdade sobre sua origem. Freud acentua a posição de Édipo como a de um sujeito autônomo desejante guiado pelo desejo sexual e pelo desejo de saber. Havia, no entanto, a determinação dos deuses e de toda a história que o antecedia — a "preteridade velada", segundo a expressão de Lacan. Em *Édipo rei*, o herói descobre que é o assassino procurado, que Laio era seu verdadeiro pai e que Jocasta, com quem tivera quatro filhos, é sua mãe. Descobre também que seus pais queriam matá-lo e que ele só não morreu devido à piedade de um pastor, que o entregou aos reis de Corinto. Mas a investigação de Édipo não vai mais longe e ele fica sem saber por que seu pai, com a anuência da mãe, mandara matá-lo.

A história da qual se origina a tragédia precede a história contada por Sófocles. A transgressão primeira já fora cometida. A falta trágica é antiga e herdada pelo herói. Ela é anterior ao nascimento de Édipo. E a punição é transgeracional. O crime cometido por Laio, quando jovem, omitido na peça, determina a maldição do clã familiar, os Labdácidas (de Labdaco, pai de Laio). Essa maldição atravessa três gerações das quais Édipo é o elo entre a primeira, a de Laio e Jocasta, e a terceira e última, composta por seus filhos, Etéocles, Polinice, Antígona e Ismênia. A punição do crime de Laio leva à desgraça e à extinção de toda a família. A condenação de Laio pelos deuses, efetuada ao ser assassinado pelo filho, não para aí. Ela se estende até o término de sua raça.

Jocasta conta a Édipo que Laio recebera do oráculo de Delfos a advertência de que se tivesse um filho este o mataria. Mas em nenhum momento justifica o oráculo, ao contrário, ela desdenha do poder oracular dos deuses. E Sófocles não explicita isso através de nenhum outro personagem da tragédia. Nem encontramos na peça a circunstância em que Laio e Jocasta teriam negligenciado o aviso divino e fecundado Édipo. Eurípedes, em *As fenícias*, evoca o efeito do vinho, e Ésquilo, em *Sete contra Tebas*, "o extravio natural em matéria de amor" para descrever o ato sexual sem precauções no qual o casal real teria gerado o filho maldito. Se Laio não tivesse tido filhos, sua descendência teria também se extinguido, porém sem tragédia. Mas a *hybris*, que caracteriza Laio, o conduziu à própria perda ao gerar um filho parricida.

Quando surge em seu reino a Esfinge, cruel cantora dizimando os jovens tebanos, Laio mais uma vez se dirige ao oráculo de Delfos para saber — segundo Eurípedes, em *As fenícias* — se o filho que ele havia mandado matar teria sobrevivido. E, antes mesmo de chegar ao oráculo, seu filho Édipo o mata.

O famoso oráculo recebido por Édipo, considerado por Freud paradigma do homem — "matarás teu pai e dormirás com tua mãe" —, é o desdobramento de um primeiro oráculo deixado de lado por Sófocles, e também por Freud, em estado de recalque. O que está recalcado e é originário é o crime do pai, sua desmedida (*hybris*) e sua falta trágica (*hamartia*). O rei Laio, nos dizeres de Édipo durante a peça, não é uma figura de pai odiado. Pelo contrário, é um personagem paterno por quem ele tem admiração e amor. O pai do ódio criminoso, que lhe inoculou a maldição, está oculto, porém em ação. A leitura que faço aqui de *Édipo rei* e suas consequências para a psicanálise inclui a maldição herdada, como a que está em jogo, recalcada no Inconsciente, como discurso do Outro. Esse Outro, que na tragédia e no mito é chamado por nomes de deuses, é constituído pela herança simbólica que todo sujeito recebe desde o nascimento e é agido por ela sem saber.

Assim, retomo a tragédia de *Édipo rei* pelo avesso, jogando a luz no herói, na tensão entre o seu status de sujeito e o de objeto. Para além (ou para aquém) de sua posição de sujeito do desejo, focalizo sua posição de objeto — objeto de filicídio e receptáculo de um oráculo herdado que o faz cumprir um destino que se iniciou antes dele. A tensão se dá entre o sujeito do desejo (que mata o pai e tem sexo com a mãe) e o objeto de filicídio e vítima da tradição oracular cumprindo um "destino". A partir daí saliento a responsabilidade do sujeito ético imprensado entre a determinação simbólica (Inconsciente) e a parte que lhe cabe de decisão própria e singular; entre a paixão de ignorância e o desejo de saber.

Em vez de salientar o desejo de saber que teria impulsionado Édipo a descobrir sua origem, mostrarei antes a paixão da ignorância que o leva a não querer saber da desmedida (*hybris*) e da falta trágica (*hamartia*) do pai.

Sei que Freud, em nossa cultura atual, mais do que Sófocles, "popularizou" Édipo como sujeito do desejo, ao querer ter a mãe como objeto e matar o pai como representante da Lei da

interdição do incesto. Hoje em dia, parricídio e desejo incestuoso povoando o Inconsciente não são mais tão inconscientes assim, após mais de um século de freudismo. O que é menos consciente é a existência da pulsão de morte que se mistura com Eros, fazendo da criança objeto de desejo (de vida ou de morte). Para apreender isso é preciso tomar a história de Édipo pelo avesso.

Se o século XX viu firmar-se, com Freud, a representação da mãe desejada e do pai legislador, baseada na família nuclear, o século XXI nos mostra o sujeito na posição de objeto de gozo dos pais, o pai fora da lei, a mãe que abandona e o ideal da família normativa voando pelos ares. Cada vez mais são desveladas a desmedida e a crueldade do pai, que vão contra a imagem antiga do protetor provedor, o papai sabe-tudo, que recebia admiração, respeito e obediência da parte dos filhos. Por outro lado, são frequentes os casos de mães-medeias ou mães que jogam os filhos em lagoas ou no lixo, por descaso ou para trocar de brinquedo. A figura paterna que tem emergido de seu obscuro anonimato é o pai, fora da lei, gozador, safado, que trata os filhos como objeto e/ou dejeto.

A desmedida de Laio, como veremos, foi ter sequestrado o irmão adotivo, por quem se apaixonou. Com isso rompeu as leis da hospitalidade e traiu Pélops, que o acolhera e o adotara. A maldição de Pélops ("se tiveres um filho ele te matará") é o que faz Laio furar o pé de seu filho, Édipo, e mandar deixá-lo no monte Citéron, onde certamente morreria.

Édipo, nas peças de Sófocles, não se defrontou com o crime do pai e ignorou a maldição que herdou. Com efeito, há um imperativo inconsciente em todo sujeito de ignorar os crimes do pai, uma ordem chamada recalque de não querer saber que o papai não é um super-herói.

Este livro é também uma retomada da tragédia de Sófocles a partir dos conceitos lacanianos da letra como *sinthoma*, do gozo e da lalíngua. Proponho considerar Édipo o paradigma do gozo da letra, como *sinthoma*, constituído pelos significantes da lalíngua grega que aí se depositaram para ele.

Por outro lado, Édipo carrega no pé, no nome, a marca do gozo do pai real, do crime de Laio e sua desmedida, da maldição herdada, carregando, assim, a falta ética.

O ensinamento trágico dessa história de Édipo pelo avesso é a necessidade de se ter coragem de se confrontar com o crime e com o gozo desmedido herdado dos pais, presentes e atuantes no sujeito. Se as tragédias gregas são civilizatórias é por tratarem sem pudor de forma artística daquilo que mais rejeitamos nos outros e em nós mesmos. É preciso, em todos os sentidos, olhar para os pés, ouvir os pés e pensar com os pés.

I
Édipo em Freud

Em 1900, na virada do século XIX para o XX, Freud propõe uma interpretação para a peça *Édipo rei*, de Sófocles, que mudará o destino de muitos homens e mulheres, pois a partir daí ele funda a psicanálise. O efeito trágico provocado pela peça não se dá pelo fato de colocar em cena a contradição entre o desígnio dos deuses e a vã resistência dos humanos, mas pelo fato de o destino de Édipo ecoar em cada um dos espectadores, por nele reconhecerem seus desejos criminosos: o parricídio e o incesto com a mãe. Freud os encontra ao interpretar seus sonhos e os de seus pacientes. Ele compara a ação dramática do herói de desvelar sua origem com o processo analítico. Em 1901, um ano depois, em *A psicopatologia da vida cotidiana*, admite o caráter universal da fábula (*mythos* da tragédia) de Édipo como o destino comum de todo ser humano.

Freud, então, não cessará, ao longo de sua obra, de retornar à peça *Óidipous tyrannus* para recolher mais material para suas elaborações teóricas, tais como o complexo de Édipo e o complexo de castração, a dissimetria do processo edipiano entre homens e mulheres, a diferença sexual, a angústia, o enigma da Esfinge como o equivalente à pergunta "de onde vêm os bebês?", o autocegamento de Édipo como o equivalente à castração, a ignorância de Édipo a respeito de sua origem como o equivalente ao saber inconsciente. Segundo Freud, "a condição de não saber (*Unwissenheit*) de Édipo é a legítima figuração da condição do Inconsciente (*Unbewusstheit*)". Édipo tornou-se, portanto, como figura do não-saber, a própria representação do Inconsciente — enquanto saber não-sabido, isto é, saber inconsciente do qual o sujeito não quer conscientemente saber. Édipo é o Inconsciente.

Retomaremos nesta parte, como fragmentos, as descobertas e elaborações freudianas tais como foram escritas, ou seja, nos termos empregados pelo inventor da psicanálise — mesmo sabendo que, com Lacan, elas tomaram outro sentido, como veremos a seguir.

1. Do desejo ao complexo

Em 1900, em *A interpretação dos sonhos*, Freud demonstra seu interesse pela estrutura geral da peça de Sófocles *Óidipous tyrannus* — Édipo mata seu pai e se casa com a mãe —, que ele encontra nos sonhos como desejos inconscientes. Assim, Édipo fornece a Freud a estrutura do desejo criminoso articulado à sua interdição e ao impossível de ser suportado. Diante do desejo o sujeito se divide: ele o rejeita e o conserva. Divisão entre consciente e inconsciente; entre não querer saber e um saber que não cessa de se escrever.

Em 1910, em "Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens", ele cita o complexo de Édipo a partir da condição do desejo que coloca em cena o personagem do terceiro lesado, ou seja, a necessidade de existir uma terceira pessoa prejudicada.[1] Trata-se do caso em que o homem só se interessa por uma mulher quando há outro homem que pode reivindicar seus "direitos de posse" sobre ela. A estrutura edípica fornece a condição do desejo, pois o terceiro lesado não é outro senão o pai. Para desejar é preciso haver três.

Em 1919, em "A inquietante estranheza" ou "O estranho", Freud articula o complexo de Édipo com a angústia de castração, dessa vez a partir do trecho da peça de Sófocles *Édipo rei* no qual Édipo fura os próprios olhos, o que ele considera um substituto da castração. A angústia ocular (*Augenangst*) é o ângulo pelo qual Freud propõe a angústia de castração e a articula com o assassinato do pai: "O autocegamento do criminoso mítico, Édipo, era simplesmente uma forma atenuada do castigo da castração — o único castigo adequado a ele pela *lex talionis*."[2] O "olho por olho" é o paradigma da punição feroz da lei e a castração é o resgate do pai morto.

Em dois textos dos anos 1920 — "A organização genital infantil" e "A dissolução do complexo de Édipo" —, Freud explica as relações entre o complexo de castração e o complexo de Édipo. No primeiro, apresenta sua descoberta da primazia universal do falo como principal característica da organização sexual infantil: "Para ambos os sexos entra em consideração apenas um órgão genital, ou seja, o masculino. O que está presente, portanto, não é uma primazia dos órgãos genitais, mas uma primazia do falo."[3] Partindo da teoria infantil de que o pênis é uma possessão comum dos dois sexos, ele instaura a fase fálica em sua teoria do desenvolvimento sexual: trata-se do momento em que a criança, menino ou menina, atribui o órgão masculino a todos os seres vivos e até aos objetos e, sobretudo, à mãe. O falo é o objeto imaginado pela criança — objeto imaginário que tem no pênis seu correspondente anatômico. Desse modo, esse "pênis" universal não é o órgão peniano e sim uma imagem dele atribuída a todos os seres, que Lacan denominará falo imaginário.

O que vem se contrapor a essa universalidade do falo é uma "visão acidental dos órgãos genitais de uma irmãzinha ou companheira de brinquedo".[4] Essa visão provoca, primeiro, a negação da falta do pênis e, em seguida, a conclusão de que ele esteve lá sim, mas foi arrancado. A criança atribui a falta ao resultado de uma castração, o que a remete à possibilidade de uma castração de sua própria pessoa (temor narcísico). Para a menina, a visão do pênis do amiguinho faz com que repare a falta em seu próprio corpo (ferida narcísica). Doravante, o falo imaginário, objeto ameaçado de perda para um, e objeto de inveja para o outro, é inscrito na subjetividade,

para ambos os sexos, como faltante (−φ). No entanto, mesmo após o reconhecimento da falta do pênis na menina, o menino acredita que sua mãe o conserva, que ela “deve ter retido seu pênis”. O complexo de castração se estabelece para o menino quando descobre que apenas as mulheres podem dar nascimento aos bebês e que a mãe não tem pênis.

A atividade masturbatória da criança, quando se exibe ao olhar do Outro para seduzi-lo, nada mais é do que a expressão da excitação sexual que decorre da posição edípica da criança: desejo de ficar perto da mãe e de suprimir o pai, visto como rival que impede o acesso à mãe. Os adultos fazem ameaças de castração como punição para impedir a continuação do jogo de masturbação. Segundo Freud, a ameaça geralmente é feita por mulheres que invocam o nome do pai ou do médico, que efetuaria a sanção pela execução da castração. A criança não acredita nessa ameaça nem se importa, até o momento em que vê a ausência do pênis nas mulheres, na mãe, particularmente. Esse segundo momento confirma a veracidade da ameaça ouvida outrora. E assim, *a posteriori*, a significação da castração se efetiva e provoca angústia. É no registro da percepção visual que, *só depois*, a ameaça de castração se torna efetiva. Essa visão do órgão genital feminino que se transforma em figura de horror está no centro do mito da cabeça da Medusa, que proporciona a Freud a possibilidade de ver aí a articulação da visão do órgão genital feminino com a angústia de castração.[5] E o que sobressai é o olhar medusando o sujeito. Trata-se do olhar como objeto *a*, cuja presença causa angústia.

2. Complexo de castração

Em “Algumas consequências psíquicas das diferenças anatômicas entre os sexos”, Freud diz que no menino o complexo de castração põe um termo no complexo de Édipo, o qual

> não é simplesmente recalcado; é literalmente feito em pedaços pelo choque da castração ameaçada. Seus investimentos libidinais são abandonados, dessexualizados e, em parte, sublimados; seus objetos são incorporados ao eu, onde formam o núcleo do supereu e fornecem a essa nova estrutura suas qualidades e características. Em casos normais, ou melhor, em casos ideais, o complexo de Édipo não existe mais, nem mesmo no inconsciente; o supereu se tornou seu herdeiro.[6]

Quanto à menina, sua inveja do pênis (*Penisneid*) desliza para o desejo de ter um filho do pai, o que se torna possível graças à equação simbólica pênis = criança. Na menina, o complexo de castração possibilita o complexo de Édipo, introduzindo-a na fase da latência.

“O complexo de castração nas meninas”, dirá Freud em 1931, “também inicia ao verem elas os genitais do outro sexo.”[7] A menina reconhece a diferença, sente-se gravemente lesada e sucumbe à inveja do pênis porque não se conforma com a possibilidade de nunca chegar a tê-lo. Pode permanecer um bom tempo nessa posição, para a qual Freud percebe três soluções: a renúncia, a masculinidade e a feminilidade. A renúncia implica a neurose ou inibição sexual. A mãe fálica é descoberta como sendo castrada e fica, portanto, desvalorizada, sendo acusada de não lhe haver dado um pênis. A menina, insatisfeita com seu clitóris julgado inferior, recusa-se a obter toda a sua satisfação com ele e abandona a masturbação. Podemos entrever nessa insatisfação fálica a mesma relação que a histérica mantém com o desejo; ela quer que se lhe recusem o que ela deseja, para manter seu desejo de falo insatisfeito. A não renúncia à atividade clitoridiana masturbatória pode levar, segundo Freud, tanto para a masculinidade quanto para a feminilidade.

No caso do complexo de masculinidade, a menina não reconhece a situação desagradável provocada pela visão da castração que acomete as mulheres. Pelo contrário, apega-se à sua atividade clitoridiana e “desafiantemente rebelde até exagera sua masculinidade prévia”.[8] O complexo de masculinidade, como saída do complexo de Édipo feminino, se constitui pela identificação com a mãe fálica ou com o pai.

A terceira saída é a situação feminina propriamente dita, que implica “passividade” e não mais “atividade”. Freud nos diz, no texto supracitado, que ela “só se estabelece se o desejo de pênis for substituído pelo desejo de um bebê”, desejo de ter um bebê do pai. Freud faz, portanto, equivaler a posição feminina à posição de mãe. E conclui que o desejo do pênis seria, “por *excellence*, um desejo feminino”. Assim, Freud deixa a saída do complexo de Édipo num impasse, em que *ser mulher* e *ser mãe* se confundem. O que ele chama de maturidade feminina é a escolha de objeto em conformidade com o ideal narcísico no qual a menina gostaria de ter-se tornado. Trata-se da identificação com a mãe, que é principalmente o resultado de um apego carinhoso com ela, tomada como modelo diante do complexo de Édipo.

Para Freud, o herdeiro do complexo de Édipo é o supereu, instância paradoxal, “consciência

moral”, que exige do sujeito ao mesmo tempo o cumprimento da lei e sua transgressão, que lhe envia ordens contraditórias (“seja assim” e “não seja assim”) e frente ao qual o sujeito adota uma atitude masoquista e subserviente. O supereu é a instância da herança trágica do complexo de Édipo.

Por Freud ter considerado o supereu o herdeiro do complexo de Édipo nos homens, deixa-o em suspenso para as mulheres, pois, de uma certa maneira, nestas o complexo de Édipo não termina, não “naufraga”, não se dissolve, não é recalcado, como nos homens. Freud aponta que os homens têm, portanto, um supereu robusto, enquanto as mulheres, pouco ou inexistente.

3. Complexo de Édipo completo

Com o desenvolvimento do conceito de *complexo de Édipo completo*, em 1923, em "O eu e o isso", Freud reintroduz a bissexualidade nesse processo de constituição do sujeito sexuado a partir da relação subjetiva e desejante deste com o Outro parental. Nesse texto, Freud chamou de *complexo de Édipo simples* o que foi banalizado pelo senso comum como "complexo de Édipo": o menino deseja a mãe e quer eliminar o pai; a menina deseja o pai e quer eliminar a mãe. Esse complexo simples pode ser "positivo" ou "invertido". Mas o próprio Freud não acreditou que isso seria tão "simples", uma vez que sua postura ética e clínica sempre foi a de se afastar do senso comum, da determinação biológica, da moral burguesa, das regras sociais e ainda dos preconceitos religiosos que ligam o sexo ao casamento e à reprodução da espécie. Do "simples" passa ao verdadeiramente "complexo": *o complexo de Édipo completo*. Podemos nos perguntar por que essa forma mais tardia e desenvolvida por Freud, que corresponde à realidade psíquica, não foi a que passou para o senso comum da psicanálise, para o público em geral e para a direção do tratamento de todos os psicanalistas. Segundo Lacan, "não é porque se tenha visto a montanha que as pessoas se interessem mais pelo Édipo, é justamente por tê-la visto que preferem virar-lhe as costas".[9]

O complexo de Édipo completo esclarece, segundo Freud, que "não há um só neurótico que não tenha tendências homossexuais e que certos sintomas são a manifestação dessa 'inversão latente'".[10]

No complexo de Édipo simples do varão, o desejo pela mãe se associa a um desejo de eliminar o pai. Mas a relação com o pai não é apenas de ódio, ela é ambivalente, já que ao lado do ódio há uma "identificação-pai", um querer ser como ele. Freud nunca foi categórico quanto ao destino dessa situação, que, independentemente de qual seja, tende ao recalque. "Pode haver dois diferentes substitutos: uma identificação com a mãe ou um reforço da identificação-pai", diz ele ainda no texto mencionado. E na menina, idem. Mas Freud confessa que as coisas não são tão simples, pois não correspondem ao que se verifica na clínica.

"Opino", diz Freud, "que se fará bem em supor em geral — e muito particularmente no caso dos neuróticos — a existência do complexo de Édipo completo."[11] Este é, portanto, duplo: positivo e negativo. Assim o menino "mostra também uma atitude feminina terna em relação ao pai e a correspondente atitude ciumenta e hostil em relação à mãe".[12] Da mesma forma, a menina se mostra ciumenta e hostil com o pai, rivalizando com ele pelo amor da mãe.

Freud propõe situar os casos em uma série em que em uma extremidade estaria o complexo de Édipo "normal", "positivo", e, em outra, o "inverso", "negativo", enquanto os intermediários exibiriam a *forma completa* com a participação desigual de ambos os componentes.[13] Passando essa proposta de Freud para um esquema gráfico, o complexo de Édipo teria essas extremidades e no centro estaria a "bissexualidade ideal", sem desigualdade na composição dos elementos.



Cada ser humano se localiza, portanto, segundo Freud, em algum lugar dessa série com seu complexo de Édipo completo, mais ou menos próximo da "bissexualidade ideal".

Para Freud, de acordo com a experiência analítica, alguns dos elementos heterossexuais ou homossexuais podem desaparecer deixando apenas um "vestígio registrado", que podemos designar como traços da sexualidade, marcas no corpo ou no jeito (masculino ou feminino) ou, ainda, um sintoma. Os vestígios da feminilidade em homens, ou da masculinidade em mulheres são traços advindos de sua tendência homossexual derivada do complexo de Édipo. Freud destaca, por fim, "quatro disposições contidas nele que se desmontam e se desdobram"[14] em cada ser humano: desejar o pai, desejar a mãe, odiar o pai e odiar a mãe.

Freud, com o conceito do complexo de Édipo completo, encontra, assim, a teoria que lhe permite explicar, 25 anos depois, o que escrevera para o médico alemão Wilhelm Fliess em sua correspondência particular: "Estou me acostumando a encarar todo ato sexual como um acontecimento entre quatro indivíduos."[15]

4. Mito de totem e tabu: o tiranossauro

Freud forjou o mito de totem e tabu como originário da civilização para “demonstrar” a universalidade do tabu do incesto, articulando, assim, o “sujeito individual” com o “sujeito social” — que para ele não se diferencia.

O mito de totem e tabu é muito mais adequado à elaboração freudiana sobre o complexo de Édipo do que o próprio mito de Édipo — uma vez que Édipo, como veremos, não tem o complexo de Édipo. Já os filhos do pai assassinado da horda primitiva (tema do mito de totem e tabu), sim, na medida em que estão submetidos tanto à interdição de matar o animal totêmico, como representante do pai, quanto ao tabu da interdição do incesto com a mãe. Além disso, mantêm com o totem que representa o pai os sentimentos ambivalentes de amor e ódio. Nesse mito, vemos duas figuras de pai: o pai gozador e tirano, chefe da horda, e o pai morto, que, transformado em totem, ocupa a função de pai simbólico que sustenta a lei daquela comunidade totêmica.

Nos dois mitos, o de Édipo e o de totem e tabu — nos quais Freud vê ilustrada a lei universal da proibição do incesto com a mãe —, encontramos o assassinato do pai, que não ocupa, no entanto, o mesmo lugar em cada um deles. No mito grego de Édipo, o assassinato do pai permite o incesto do filho com a mãe. No mito de totem e tabu, o pai primitivo — que impedia o gozo de todos os filhos pois se reservava o direito de possuir todas as mulheres — é morto por eles. Esses mesmos membros da horda vão restaurar a interdição da endogamia erigindo um totem (um animal totêmico) que simboliza o pai morto. E, com isso, não se goza da mãe em momento algum — nem com o pai vivo nem com o pai morto. Mas esse mito faz aparecer o gozo do pai e seu poder de coação.

Na tragédia *Édipo rei*, o parricídio permite o gozo da mãe ao preço da castração (os olhos furados) no real do corpo. A castração indica, *a posteriori*, que o gozo da mãe deve ser barrado. O parricídio do pai primitivo e o totem que o representa vêm confirmar que esse gozo está barrado para o sujeito. Após ser assassinado, o gozo do pai se presentifica no olhar de vigilância e na voz de crítica sob a forma do supereu e do sentimento de culpa.

Dessa forma, os dois mitos articulam que o gozo da mãe está barrado e que essa barreira está articulada ao parricídio — é o que faz Lacan formular que o pai só entra em sua função enquanto morto, ou seja, enquanto função simbólica, conforme mostra o totem como representante do Nome-do-Pai.

Com Lacan e seu conceito de Nome-do-Pai podemos reler Freud e articular o complexo de Édipo com o mito de totem e tabu, o qual demonstra (miticamente) que o pai da lei funciona enquanto morto. O gozo do pai desaparece com sua morte e ficam a Lei da interdição do incesto e o nome (substituto do pai que é um animal) como significante da lei e insígnia identificativa daquela “tribo”. Assim, o Nome-do-Pai elaborado por Lacan a partir do mito de totem e tabu nomeia o pai da lei e o pai da nomeação (função que Lacan atribuirá ao Nome-do-Pai nos anos 1970).

O mito do *Urvater* — pai primitivo — mostra um momento de anterioridade lógica em

relação ao assassinato do pai, ou seja, o gozo primitivo desse pai vivo, que enuncia a interdição e ameaça castrar todos os homens. Ele é o único que se exclui da lei que impõe aos outros.

O primeiro tempo de totem e tabu que corresponde ao momento de gozo do pai está ausente da peça de Sófocles *Édipo rei*. Mas está presente na mitologia, e os espectadores gregos da tragédia o conheciam bem: era a maldição dos Labdácidas, cujo responsável era Laio, filho de Labdaco e pai de Édipo. Laio, após a morte do tutor que havia substituído seu falecido pai, refugia-se na terra de Pélops, onde se apaixona pelo jovem Crísipo, filho de Pélops. Ele rapta Crísipo e goza, assim, do filho daquele que o acolheu, desrespeitando as leis da hospitalidade. Será então amaldiçoado por Pélops. Se o que herdamos do pai é seu pecado, a herança de Édipo, seus crimes e a maldição de sua descendência estão relacionados com o gozo de Laio, o pai, que retorna na maldição de Édipo em seu duplo crime e na peste de Tebas.

No complexo de Édipo podemos também encontrar, descrito por Freud, o gozo do pai, diante do qual a criança está indefesa. A partir de 1923, Freud nos indica que "o complexo de Édipo ofereceu à criança duas possibilidades de satisfação, uma ativa e outra passiva … colocar-se no lugar de seu pai … ou querer assumir o lugar da mãe e ser amada pelo pai".[16] É por causa dessa duplicidade do complexo de Édipo que a castração deixa o sujeito sem saída: as posições masculina e feminina comportam a castração ("a masculina como consequência da punição; a outra por pressuposição") — rochedo inelutável da posição subjetiva. Para além da função do pai de interditar a mãe, a feminização do filho "deixa, como bem o formula Pierre Bruno, o sujeito desamparado quanto à relação sexual com o pai".[17] Esse "complexo de Édipo completo" é, de certa forma, o mito de Édipo completado pelo mito do pai da horda primitiva, frente ao qual só resta para os filhos homens a atitude passiva, como a da menina, e nunca a de afrontamento. Mas Freud não aborda diretamente o gozo do pai em sua leitura do mito de Édipo, e sim no mito inventado do *Urvater*.

O *Urvater*, além de ser "um pai violento, ciumento, que guarda para si todas as fêmeas e expulsa seus filhos à medida que crescem",[18] não tinha nenhum laço libidinal, não amava ninguém além de si mesmo e só se interessava pelos outros se atendessem às suas necessidades. Diante desse personagem, o sujeito só poderia se submeter, pois se tratava de "uma personalidade predominante e perigosa, para com quem só é possível ter uma atitude passivo-masoquista, a quem se tem de entregar a própria vontade, ao passo que estar com ele, 'olhá-lo no rosto', parece um empreendimento arriscado".[19]

Para Freud, essa atitude faz parte da "herança arcaica" do indivíduo e se manifesta na atitude da criança em relação aos pais e, sobretudo, na ideia que a criança tem do pai. O supereu é o herdeiro desse pai arcaico, sendo, portanto, a instância que encarna os imperativos de um pai identificado ao gozo, um pai que não estaria submetido à castração, mas que exige a castração do filho. O *Urvater* é uma figura do pai real, agente da castração simbólica, que opera sobre um objeto imaginário que é o falo.

O pai real corresponde a esse pai terrificante da horda primitiva: ele impõe uma lei sem dialética e, como aparece no imperativo categórico kantiano, impossível de ser seguido. Esse "*Pai-Urango, paiurrandotango*" ("*Père-Orang, pérorant Outang*"),[a] como o chama Lacan,[20] dá consistência imaginária a um gozo que pelo menos-um podia ter e guardar somente para si sem dividir com mais ninguém. É o "tiranossauro", tradução que proponho para a designação de Lacan do pai primitivo.

O tiranossauro é aquele que impõe a lei, mas não está submetido a ela. Ele se iguala à lei na medida em que a dita aos outros: ele é a lei fora da lei. Para os outros, a castração; para si, o gozo. O mito de totem e tabu dá forma épica à estrutura do lado do homem da divisão dos sexos,

como podemos ver formalizada nas fórmulas da sexuação propostas por Lacan. É o pai da exceção. E, quando morto, se transforma em significante-mestre que dá nome ao animal totêmico que o representa a ele mesmo e a todos os membros da tribo, que, após matarem-no, tomam para si o significante dele.

[a] Nesse neologismo de Lacan, escuta-se a “pérola” relativa ao conceito do pai real como figura do supereu.

5. O trágico em Édipo (e não para além)

Em Freud, o complexo de Édipo é claramente vinculado à interdição do incesto — diferentemente da peça de Sófocles, onde o incesto com a mãe não só é efetivado após a morte do pai como dá origem a quatro filhos. Ao interpretar o autocegamento de Édipo como uma punição equivalente à castração, Freud se vê obrigado a inventar um segundo complexo que se articule ao primeiro: o complexo de castração. O pai, nesses dois complexos, aparece como aquele que vai executar a castração como punição pela relação sexual com a mãe. Freud elabora, assim, a articulação entre: 1) o desejo sexual para com a mãe; 2) a ameaça da punição-castração; 3) o desejo do menino-Édipo de assassinar o pai. Lacan dá um passo a mais e situa o pai como o portador da lei — não só da Lei da interdição do incesto, mas da lei simbólica, elevando então o pai ao status simbólico de letra da lei que funciona no psiquismo como significante do Nome-do-Pai, articulando assim Lei e desejo [lei (do pai) e desejo (pela mãe)].

Se o Édipo lacaniano articula o desejo com a lei é por estar em continuidade com o Édipo freudiano, cuja primeira formulação — antes de virar "complexo" — se refere a "desejos criminosos": eliminar o pai e dormir com a mãe.

Foi para explicar a satisfação obtida pelo espectador da tragédia *Édipo rei* ao assistir à peça de Sófocles que o criador da psicanálise formulou a ideia de que esse espectador poderia realizar seus desejos criminosos a partir da identificação com o herói trágico — para além da catarse do temor e da piedade como afetos característicos da tragédia. E, ao olhar para dentro de si, para sua própria *Outra cena*, identificar-se, pela via do desejo, com o ator que representa Édipo. A satisfação trágica consiste, para Freud, em poder realizar o parricídio e o incesto por meio da identificação com o ator que coloca em cena os atos de Édipo que ele gostaria de realizar. Satisfação paradoxal, pois esse prazer é imiscuído de horror — gozo trágico que Freud situa para além do princípio do prazer.

Essa dimensão trágica do Édipo é retomada por Freud em "Para além do princípio do prazer", dos anos 1919-20, para ressituá-la no cerne do complexo de Édipo. A travessia da epopeia edipiana para todo ser falante não é apenas um processo normativo que permite a articulação do desejo com a lei. É, sobretudo, trágica. Freud mostra que aquilo que se repete na transferência e nas relações amorosas é o que está para além do princípio do prazer e se encontra na própria estrutura do complexo de Édipo (que se conjuga com o complexo de castração), conferindo a tragicidade estrutural ao ser-para-o-sexo. Ouçamos Freud no texto supracitado:

> O laço da afeição, que via de regra liga a criança ao genitor do sexo oposto, sucumbe ao desapontamento, a uma vã expectativa de satisfação, ou ao ciúme pelo nascimento de um novo bebê, prova inequívoca da infidelidade do objeto da afeição da criança. Sua própria tentativa de fazer um bebê, afetuada com trágica seriedade, fracassa vergonhosamente. A menor quantidade de afeição que recebe, as exigências crescentes da educação, palavras duras e um castigo ocasional mostram-lhe por fim toda a extenção do desdém que lhe concederam.[21]

Eis o lado do impossível a suportar do Édipo freudiano: o Real que retorna ao mesmo lugar,

que é o lugar da não inscrição da relação sexual. E, no entanto, com a concepção de um Édipo estrutural elaborado por Lacan nos anos 1950, essa dimensão foi relegada a um segundo plano diante da importância da função simbólica do Édipo e da função normativizante do Nome-do-Pai e da metáfora paterna. O gozo não está para além do Édipo: ele é parte integrante. E é esse gozo que está presente na repetição como expressão da pulsão de morte para o qual Freud dá o nome de *Genuss* (não *lust* do princípio do prazer) que ele identifica como o gozo da tragédia.

Efetivamente, Freud coloca em série como experiência de *Genuss*, de gozo, as vicissitudes do complexo de Édipo, a repetição de experiências desprazerosas, como a brincadeira do carretel (ver Parte II — Édipo em Lacan), os sonhos dos traumatizados de guerra e o gozo das tragédias. É essa última dimensão que abordo tanto na peça de Sófocles como no Édipo de Freud e no de Lacan.

Encontramos também o conceito de gozo no mito de totem e tabu em que aparece outra figura do pai — o tiranossauro — que está longe de ser portadora de uma lei apaziguadora, civilizatória e normativizante, como o pai simbólico (Nome-do-Pai). É o pai do gozo, irônico e sádico, que submete todos a seu poder e caprichos, representante de uma lei implacável e de sua transgressão, que gozava das mulheres sexualmente e dos homens como escravos. Esse pai do gozo é uma figura mítica do pai real, que não se encontra presente na elaboração lacaniana dos anos 1950 e 60, na qual o complexo de Édipo freudiano é subsumido à operação metafórica promovida pela inclusão do Nome-do-Pai no lugar do Outro.

A figura do pai real tem, porém, um nome freudiano: o *supereu*. A herança desse pai real é o supereu do filho, que parece ter guardado do gozo do tiranossauro seu comando paradoxal: goza!, exigindo do sujeito o impensável, o excesso de prazer e sua punição, a desmedida do gozo impossível de ser alcançado. Esse é, estruturalmente, o equivalente ao paradoxo do gozo enquanto trágico que Freud descreve no “Para além do princípio do prazer”, mostrando que a vivência do complexo de Édipo é trágica. O gozo não está “para além do Édipo”, é parte integrante deste.

II
Édipo em Lacan

O Édipo surge na obra de Lacan como um divisor de águas entre a neurose e a psicose, a ponto de Lacan dizer que se retirássemos o Édipo da psicanálise entraríamos no delírio de Schreber, ou seja, teríamos o delírio psicótico como resposta à foraclusão do Nome-do-Pai. O Édipo lacaniano também corresponde à entrada na linguagem e à sua operacionalização pelo bebê. Assim, este poderá metaforizar o desejo da mãe, entrar no deslizamento significante da metonímia do desejo e na dialética de ter ou não ter o falo, enquanto órgão imaginário, e exercer a função do falo simbólico como o pivô que une o sexo com a linguagem. A importância do Édipo em Lacan não é menor do que em Freud.

Nos últimos trinta anos nos acostumamos, por meio da leitura lacaniana do Édipo, a usar a metáfora paterna, a abordar o complexo de Édipo por seu aspecto normatizante: processo simbólico de assunção da lei que barra o gozo da mãe, que, como objeto de desejo, é proibido e alça o gozo ao impossível. O desdobramento disso, desenvolvido por Lacan nos anos 1950, encontra-se nos três tempos do Édipo, em cujo final o sujeito está apto à sexualidade.

A imaginarização do pai sustentando a função paterna do Nome-do-Pai faz aparecer a figura do pai da lei, legalizador, pacificador, protetor. É o pai que une o desejo com a lei, permitindo ao sujeito escapar aos caprichos da mãe e aceder às identificações secundárias.

Lacan resumiu o Édipo freudiano com a metáfora paterna em seu escrito[1] sobre a psicose, em 1958, reduzindo-o a uma operação significante que tem como resultado a inscrição do Nome-do-Pai no lugar do Outro. O produto dessa operação é a significação fálica, que permitirá ao sujeito ter uma vida sexual, inscrever-se na partilha dos sexos e sintomatizar e fantasiar seus desejos sexuais — é o advento do ser-para-o-sexo da primazia do falo. “Nunca falei do complexo de Édipo a não ser desta forma”, diz Lacan, referindo-se à metáfora paterna em seu *Seminário 17*, *O avesso da psicanálise*, no dia 11 de março de 1970.[2] E ele mesmo, em seguida, se critica: “Disse que era a metáfora paterna mas no entanto não é assim que Freud nos apresenta as coisas.”[3] O que o faz se dar conta do erro é o resgate do real e a dimensão do gozo: a “Mãe-crocodilo” prestes a fechar a boca sobre o filho e o real do pai da horda primitiva. Referindo-se ao Édipo freudiano, diz: “Freud faz questão de que isso seja real”,[4] e continua, dando uma bronca em seu auditório por ninguém tê-lo questionado naquela época. “É chocante — alguém poderia, quanto a essa metáfora paterna, ter se excitado um pouco e sabido fazer um furinho nela … . Enfim, seja como for, isso não aconteceu e a questão do Édipo está intacta.”[5]

Ao longo desse *Seminário 17*, Lacan retorna ao Édipo de uma forma não linear não para falar do “para além do Édipo”, como se convencionou chamar, mas do real do Édipo. Trata-se do para além — aí, sim! —, do para além da operação significante da metáfora paterna. Pois, na verdade, nesta só há significantes, não há lugar para o gozo, e Lacan tampouco mostra que o resto dessa operação — senão o seu produto — é o objeto *a* que condensa o gozo, o índice do fracasso de uma suposta significantização completa do gozo.

Em suma, a metáfora paterna não aborda todo o complexo de Édipo, não leva em conta a dimensão trágica do gozo. O herdeiro do complexo de Édipo não é o pai normativo, apaziguador, e sim o supereu, termo com o qual Lacan designa, propriamente falando, no *Seminário 13, O objeto da psicanálise*, o objeto *a*. O supereu freudiano, enquanto instância de vigilância e crítica, corresponde, se soubermos ler — desde o texto “A introdução ao narcisismo”, em que ele já prefigura —, às modalidades escópica e invocante do objeto *a*: o olhar e a voz.

Nessa conjuntura do ensino de Lacan nos anos 1970, descortina-se o pai real como agente da castração. Este é o pai em sua função de exceção: ao escapar da castração, a impõe aos filhos. É

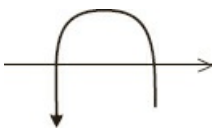
o menos-um que equivale ao pai da horda primitiva — pai do gozo, o real do pai ou o pai do real, como diz Lacan: “Ninguém parece nunca ter se espantado com essa coisa curiosa — a que ponto *totem e tabu* nada tem a ver com o uso corrente da referência sofocliana.”[6] Pois bem, o que proponho trazer aqui neste livro é uma releitura do Édipo a partir do gozo do pai no que ele tem de real para o sujeito: o crime de Laio como pai real. Não é o pai morto assassinado pelo filho, e sim o real do pai que se manifesta como cifra de gozo, ou seja, letra.

1. A metáfora paterna

Ao abordar a psicanálise no campo da linguagem, como podemos ler em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” e “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Lacan extrai as leis do Inconsciente (que são as mesmas da linguagem): metáfora e metonímia. Com a metáfora paterna ele reordena o campo das estruturas clínicas e dá sua primeira grande contribuição à teoria da psicose, conforme se verifica em “Questão preliminar para todo tratamento possível da psicose” — questão esta que é a foraclusão do Nome-do-Pai no lugar do Outro. Com a metonímia do desejo ele reordena a teoria da técnica analítica, o que desenvolve em “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”, poder dado unicamente à palavra.

Lacan apreende a função paterna na linguagem, ou seja, a função simbólica do pai muito mais a partir do mito freudiano de totem e tabu do que propriamente do Édipo sofocliano, o qual mostra que o filho, para ascender ao trono, tem de matar o pai. Em totem e tabu o pai funciona como instância da lei depois da morte; ele se transforma num significante, ou melhor, num nome — que é o nome do animal totêmico erigido pelos filhos em seu lugar. Daí Lacan propor que a função simbólica do pai seja dada pelo significante Nome-do-Pai: “… se esse assassinato é o momento fecundo da dívida através da qual o sujeito se liga à vida e à lei, o Pai simbólico, como aquele que significa essa lei, é realmente o Pai morto.”[7]

O pai que funciona para os filhos não é o genitor e sim o Nome-do-Pai. Utilizando a equivocação da lalíngua francesa, Lacan revela a função da interdição do Nome-do-Pai fazendo simultaneamente a distinção e a equivalência entre o Nome (*Nom*) e o Não (*Non*) do Pai, tornando esse significante (*Nom/Non*) o significante da lei (simbólica) no lugar do Outro, o Inconsciente. Em algumas ocasiões ao longo de seu ensino, Lacan chega a compará-lo ao nome do pai que se invoca na religião católica (presente, por exemplo, no sinal da cruz). O Nome-do-Pai adquire em seu ensino uma importância primordial. Ele é o significante que permite simbolizar a procriação, as posições feminina e masculina na partilha dos sexos, o que estrutura o Inconsciente como uma linguagem ordenada pelas leis da metáfora e da metonímia. Lacan o chama também de “ponto de basta” (*point de capiton* — expressão que vem do vocabulário do tecelão e indica o ponto que amarra a estrutura de uma almofada), por articular a significância ligando a cadeia do significado à do significante.



Dentro da estrutura familiar, o Nome-do-Pai, como “pai simbólico”, se distingue do genitor, o pai da realidade (ou pai real, como Lacan o chamava nos anos 1950), que é o pai imaginário. O Nome-do-Pai está no discurso da mãe, é para onde aponta o seu desejo. O desejo da mãe pode

apontar para o genitor da criança, mas não necessariamente. O Nome-do-Pai (NP) é um significante e não uma pessoa.

Para construir a metáfora paterna, Lacan propõe uma operação simbólica (no nível dos significantes) que designa a entrada do sujeito na linguagem e a incorporação do significante do NP, usando a estrutura da metáfora, na qual há sempre um termo que é omitido. Se digo "Maria é uma flor" é porque há um significante que encontro tanto em "Maria" quanto em "flor": o significante "delicado", por exemplo, que está em ambos. Ao empregar quatro termos numa operação de substituição, como Lacan propõe,[8] podemos escrever:

$$\frac{\text{Maria}}{\cancel{\text{delicada}}}\ \frac{\cancel{\text{delicada}}}{\text{flor}} = \text{Maria} = \text{flor}$$

Lacan encara a metáfora paterna como uma operação significante correspondente ao complexo de Édipo freudiano. Ele a situa, portanto, não dentro de uma perspectiva evolucionista do desenvolvimento infantil, mas sob uma perspectiva estrutural, atemporal.

Lacan acrescenta o desejo da mãe na relação mãe-bebê, onde o bebê, como sujeito, não só deseja a mãe como é desejado por ela, ou melhor, ele se interroga sobre o desejo da mãe. Assim, "desejo da mãe" resume o desejo por ela e o desejo dela, dentro da lógica lacaniana em que o desejo do sujeito é o desejo do Outro.

Tomemos a fração

$$\frac{\text{Desejo da Mãe}}{\text{Significando para o sujeito}}\ \left(\frac{\text{DM}}{\text{X}}\right)$$

em que o numerador (DM) é um significante que veicula o desejo materno; e o denominador (X) é o que ele significa para o sujeito: uma incógnita. Trata-se da "identificação pela qual o sujeito assumiu o desejo da mãe".[9] E aqui a fração

$$\frac{\text{Nome-do-Pai}}{\text{Desejo da Mãe}}\ \left(\frac{\text{NP}}{\text{DM}}\right)$$

que pode ser lida: o NP vem se substituir ao significante DM. Ao efetuar a operação de substituição da metáfora, temos:

$$\frac{\text{NP}}{\cancel{\text{DM}}} \times \frac{\cancel{\text{DM}}}{\text{X}} \rightarrow \text{NP}\left(\frac{\text{A}}{\text{Falo}}\right)$$

Podemos ler essa operação em dois tempos lógicos. No primeiro, o sujeito como bebê se depara com o significante do Desejo da Mãe (DM) enquanto enigmático, ou seja, cujo significado é uma incógnita (X), o que corresponde à pergunta: "O que ela quer?" No segundo tempo, o discurso da Mãe aponta para o Nome-do-Pai, e seu desejo será metaforizado por algo (pai, trabalho, outra mulher etc.); a incógnita (X) receberá uma significação: o valor fálico.

O resultado é a instalação do Nome-do-Pai no lugar do Outro (A), e assim o falo é significado

ao sujeito, o qual é, por isso, introduzido na significação fálica, ou seja, sexual. O sujeito então é introduzido na lei simbólica e na sexualidade, propriamente falando, que marcará a significação de tudo para ele. O Falo entra em jogo, nessa interpretação lacaniana de Édipo, como significante (Φ) produto da operação da metáfora paterna, e se distingue do falo imaginário, que é sempre negativado (−φ) por evocar nos homens a castração, e nas mulheres, a inveja/desejo de pênis (*Penisneid*).

Com a metáfora paterna Lacan faz de Édipo o divisor de águas entre neurose e psicose. Essa elaboração, de fundamental importância para a clínica, deixa em aberto, no entanto, a questão do real, do gozo, em suma, do trágico do Édipo, retomado em seu ensino aproximadamente duas décadas depois.

2. Os três tempos de Édipo

Em seu *Seminário 5*, sobre *As formações do inconsciente*, de 1957-58, Lacan propõe pensar o complexo de Édipo em três tempos lógicos.

No primeiro tempo, a criança é identificada ao objeto de desejo da mãe. Essa construção lógica é possível devido à equivalência simbólica bebê = falo, oriunda do complexo de Édipo da mulher, que permite à criança colocar-se em posição de identificação com o falo materno. Há, portanto, três elementos: a criança, a mãe e o falo, sendo criança e falo equivalentes. A mãe, como ser falante, é submetida à lei simbólica, e a criança dela recebe a incidência dessa lei.

Para o bebê, a lei da mãe é onipotente, pois apenas ela é capaz de suprir suas necessidades, ou seja, ela pode ou não satisfazê-lo, só depende de sua boa ou má vontade. Trata-se de uma lei de caprichos à qual a criança acha-se assujeitada. Nesse primeiro tempo lógico do Édipo, a mãe é para a criança um Outro absoluto. Se a criança jubila, se ela atinge o equivalente ao orgasmo, como diz Freud em "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", é porque ela responde de um lugar de objeto de desejo da mãe.

O segundo tempo lógico do Édipo corresponde à inauguração da simbolização. Esse tempo é marcado pelo jogo do carretel, do *fort-da* descrito por Freud no "Além do princípio do prazer", em que a criança repete ludicamente o desaparecimento e o aparecimento da mãe enunciando vocábulos que representam seu afastamento e seu retorno, ao afastar e aproximar de si um carretel que a representa. Lacan nos indica que o fato de poder representar a mãe não só pelo objeto carretel, mas por fonemas, denuncia sua simbolização pela criança. A enunciação de um par de fonemas "ooo — aaa", isto é, *fort* (longe) — *da* (aqui), marca a entrada da criança na linguagem, no mundo simbólico. Ela entra no binarismo significante (S_1 — S_2), fundamento da cadeia significante, por onde se desloca o sujeito. A mãe, podendo ser simbolizada por um significante, passa do status de objeto primordial ao de signo. A relação da criança com ela deixa de ser imediata, pois há uma mediação simbólica pela linguagem.

Essa operação de simbolização da mãe não ocorre espontaneamente, sendo necessária a intervenção de um terceiro termo que introduza a lei de interdição, como um *não* à reintegração da criança pela mãe, um *não* ao uso da criança como objeto da mãe. É aí que aparece a instância paterna como metáfora do pai, quer dizer, aquilo no discurso da mãe que representa o pai: o Nome-do-Pai, significando para a criança que o desejo da mãe se encontra em outro lugar e que ela, por sua vez, também é submetida a uma lei.

O Nome-do-Pai é o pai enquanto função simbólica, o pai simbólico que vem metaforizar o lugar de ausência da mãe — é o significante que faz a mãe ser simbolizada. A função significante do Nome-do-Pai inscreve-se no Outro, função que até então era, para a criança, ocupada inteiramente pela mãe. Se no primeiro tempo lógico do Édipo o Outro é a mãe, o Nome-do-Pai é o que vem barrar o Outro onipotente e absoluto, inaugurando a entrada da criança na ordem simbólica. A criança não é mais submetida a um Outro onipotente que apresenta uma lei de caprichos que em nada legaliza. É devido à intervenção do Nome-do-Pai no Outro que a lei é instalada para o sujeito. Assim, o Outro se constitui para o sujeito como lugar da lei, o Outro do

pacto da fala.

Trata-se, nesse segundo tempo, do Édipo da castração simbólica. A intervenção do Nome-do-Pai no Outro faz com que a identificação da criança com o falo da mãe seja destruída, ou, pelo menos, recalcada. O falo como objeto imaginário do desejo da mãe passa para o nível significante do desejo do Outro. Inscreve-se aí a castração no Outro, constituindo-se o Inconsciente como barrado ao sujeito. A criança, antes submetida ao Outro absoluto (A), não barrado, encontra-se, a partir de agora, diante de um Outro barrado pela inscrição da castração no Outro (Ⱥ), inaugurando-se a cadeia significante do Inconsciente do sujeito, momento que corresponde ao recalque originário.

O Nome-do-Pai, inscrevendo-se no Outro, lugar ocupado anteriormente pela mãe, não simbolizada, permite a articulação entre o complexo de castração e o acesso ao simbólico no processo do Édipo. Por intermédio da metáfora paterna, a significação do falo é evocada no imaginário do sujeito. Antes disso, não havia tal possibilidade. Mas o preço de tornar-se significante é o próprio desaparecimento do falo. O efeito da castração simbólica aparece no imaginário como falta: (−φ).

O falo como desejo do Outro, enquanto significante (Φ) — não como (−φ), que é a sua forma imaginarizada —, é articulado à linguagem por sua própria qualidade de significante.[10] O falo é, pois, o significante que permitirá ao sujeito atribuir significações a seus significantes, é o significante que, por excelência, permite ao sujeito situar-se na ordem simbólica e na partilha dos sexos como homem ou mulher. O sujeito passa de uma posição de ser falo a uma posição de falta-a-ser, entrando na dialética do ter ou não ter.

O terceiro tempo lógico do Édipo é aquele do declínio do complexo de Édipo, em que o menino passará da posição inicial de ser falo à posição de ter o falo, podendo dar significação a seu pênis. Aqui o pai, enquanto marido da mãe (como diz Lacan no *Seminário 5*), aparecerá como o suporte identificatório do ideal do eu, cuja matriz simbólica é o significante do Nome-do-Pai. Este é o que possibilita ao homem a significação da virilidade, e à mulher se situar como objeto de desejo do homem. O Nome-do-Pai é também o significante da paternidade, que permite ao homem o qualificativo de pai, pois nada garante a paternidade de alguém (*mater certus pater incertus*, dizia Freud) — a paternidade só é articulada a partir do registro simbólico. O Nome-do-Pai é comparado por Lacan, no *Seminário 3*, sobre as psicoses, à autoestrada que conduz à paternidade.

A inclusão do significante do Nome-do-Pai no Outro marca, portanto, a entrada do sujeito na ordem simbólica e permite a inauguração da cadeia do significante no Inconsciente, implicando as questões do sexo e da existência e as identificações aos semblantes homem e mulher.

Esses três tempos de Édipo desenvolvidos por Lacan em seminário não foram retomados por ele em nenhum escrito. Devem ser encarados como um artifício lógico e didático de Lacan e reinterpretados à luz da metáfora paterna, esta, sim, presente em seus *Escritos*.

3. Édipo no campo do gozo

No *Seminário 17, O avesso da psicanálise*,[11] Lacan volta ao mito de Édipo a partir da tragédia de Sófocles e de sua leitura por Freud. Sua retomada da leitura efetuada por Freud não é sem ambiguidade. Encontramos expressões depreciativas e elogiosas relativas ao Édipo freudiano. Lacan o relê de outra perspectiva, não mais mostrando a articulação da lei com o desejo, e sim o seu avesso, a identificação do assassinato do pai com o gozo da mãe. E trata da questão do pai articulando os dois mitos: o de Édipo e o de totem e tabu.

No campo da linguagem, Lacan trabalha o complexo de Édipo partindo da metáfora paterna, em que o Nome-do-Pai vem barrar o desejo da mãe, tendo por resultado a significação fálica e sua localização do gozo, o que permite ao sujeito a vida sexual e a inserção na partilha dos sexos. O pai aparece como a lei que sustenta o desejo do sujeito. No campo do gozo, tema que Lacan inaugura nesse *Seminário 17*, o Édipo do mito é abordado por meio do assassinato de Laio e do gozo incestuoso, duas modalidades de gozo que Édipo experimentou e cuja consequência foi a castração e a queda do objeto (o olhar representado por seus olhos). A mãe não é mais apreendida a partir do desejo; ela é comparada, por Lacan, a um crocodilo de boca aberta. E é o falo que permite ao sujeito evitar que essa boca venha a se fechar sobre ele.

O procedimento de Lacan nesse seminário é o de nos levar do simbólico do mito grego ao real da estrutura do Édipo, associando-o com o mito de totem e tabu. Daí ele extrai suas novas elaborações sobre o pai real.

No campo do gozo Lacan mantém a solidariedade entre o pai e a castração, retomando a mesma definição do pai real efetuada no seminário sobre a relação de objeto: o pai real é o agente da castração. Contudo, se em 1956 o real correspondia à realidade, em 1970 corresponde ao impossível.[12]

A passagem do campo da linguagem ao campo do gozo implicará a reinterpretação do que é um pai e, sobretudo, o que é um pai real. Levando às últimas consequências o discurso da ciência, Lacan ironiza: seria o pai real o espermatozoide?[13] Entretanto, ao considerar o registro do real para a psicanálise, ele reinterpreta o mito do pai da horda primitiva, no qual o pai morto não é mais visto sob a ótica do seu legado, como fundação da lei simbólica, mas sob a ótica de seu assassinato, quando leva embora consigo a chave do gozo, condenando todos a terem apenas restos… de gozo.

E Lacan fará corresponder o pai morto ao gozo, portanto não ao pai simbólico, como antes, e sim ao pai real, o pai gozador, impossível de suportar, que é a vertente outra do pai simbólico; é o que permanece de seu gozo vinculado ao ato assassino comemorado na refeição totêmica. Essa equivalência *pai morto = gozo* permite definir o pai real como o operador estrutural — o que opera a castração —, que, como tal, pode ser representado pelo S_1, significante mestre, que possui a castração como princípio. Do pai do gozo, como impossível do mito freudiano, Lacan chega à depuração de sua função de operador da castração.

"A posição do pai real, tal como Freud o articula, ou seja, como um impossível, é o que faz que o pai seja imaginado necessariamente como privado."[14] Trata-se de um efeito da estrutura.

“O pai real nada mais é do que um efeito de linguagem, e não há outro real.”[15] Da mesma forma, “a castração é a operação real introduzida pela incidência do significante, seja ele qual for, na relação do sexo. E é óbvio que ela determina o pai como esse real impossível que dissemos”.[16] Dessa maneira, Lacan passa do mito grego e da família edipiana de pai, mãe e filho à estrutura e sua relação entre o real e a linguagem.

Sobre a relação de Freud com Sófocles, encontramos uma afirmação irônica de Lacan, que, em seguida, é retificada. Na lição do dia 11 de março de 1970, Lacan diz que o complexo de Édipo “é a historieta de Sófocles … sem seu trágico”[17] e, na lição seguinte, de 9 de abril de 1970, diz que “o mito de Édipo, no nível trágico em que Freud se apropria dele, mostra precisamente que o assassinato do pai é condição do gozo”.[18] Lacan retorna então à tragédia para colocar em evidência que, além dessa condição, foi necessário liberar “o povo de uma pergunta que dizimava seus melhores”,[19] isto é, a pergunta enigmática da Esfinge.

Só após Édipo ter afastado a verdade (sobre si mesmo, que era, de fato, a verdadeira resposta ao enigma) pôde gozar da mãe. Mas a verdade retornará depois sob a forma da peste que, “na temática da Antiguidade, fica a cargo da Esfinge”.[20] A verdade se *esfinge* de peste e mais uma vez Édipo vai procurar decifrar, indo ao encontro da própria desgraça. No final, aponta Lacan, a verdade se renova como castração, o que permite a Lacan enunciar: “É de pai para filho que a castração se transmite.”[21] Há algo, portanto, de real da verdade que se transmite de geração em geração vinculado à castração como real.

4. O espectro vivo do pai real

A posição do pai real, segundo Lacan, está articulada como um impossível — impossível vinculado ao pai imaginário. O enlace entre pai real, com seu impossível de gozo, e pai imaginário (o genitor, o padrasto, um tio etc.) é, portanto, de estrutura. É uma dependência necessária.[22] A imaginarização do pai real tem seu paradigma no *ghost* — o morto-vivo.

É o que vemos na figura do fantasma do pai: o espectro do cadáver vivo, como o pai do Homem dos Ratos, que, apesar de morto, lhe aparece vivo no meio da noite, e o pai de Hamlet, que, além de aparecer, fala. O espectro é o habitante dessa zona entre-duas-mortes, campo de gozo, do Hades ao inferno, onde penam as almas pecadoras e criminosas à espera da segunda morte. “Sou o espírito de teu pai e vivo errante noite e dia até que a podridão de meus crimes seja queimada e purificada”, diz o pai de Hamlet no início da peça. As mitologias criaram esse habitat para o pai real. Mas quem queima é o filho. Ele arde por causa dos pecados do pai, como diz Lacan.[23] Pai, não vês que estou queimando por causa de teus pecados? E o espectro do pai de Hamlet lhe diz que “a menor de minhas faltas angustiaria tua alma, gelaria teu jovem sangue e teus olhos saltariam das órbitas como os astros de suas esferas…”.

Os crimes do pai são de um real que não cessa de não se dizer para o filho e, no entanto, insistem e se tornam um sintoma do filho — como a dívida do pai viciado em jogo do Homem dos Ratos e o gozo oral do pai de Dora.

O espectro recobre, mascara, vela e também desvela o pai real ou o real do pai. O espectro é a encenação da articulação entre o pai real e o pai imaginário. É o que se encontra, na fantasia de “Uma criança é espancada” “em que as cenas vêm ao sujeito petrificar, cristalizar um excesso como um ciframento primeiro, uma representação do inominável do gozo”.[24] Não importa se é efetivamente do gozo do pai que se trata ou do gozo imaginarizado do pai, e sim do dispositivo que o sujeito emprega para endossar um gozo que se apresenta a ele como exterior, vindo do Outro. Esse dispositivo de imaginarização do real, que, no caso, é a fantasia, situa esse gozo excedente em uma cena em que este é atribuído ao pai — o gozo de bater na filha ou no filho.

5. “É proibido ver a nudez do pai”

O pai do crime não é o pai da lei, o Nome-do-Pai. O pai estuprador, ladrão, assassino, essas são figuras do pai imaginário que dão forma à *hybris* do pai: o gozo desmedido. A desmedida do pai com seu real é aquilo que o filho, com força, não quer saber. O homem é como Édipo, filho de Laio — ele não quis saber da desmedida paterna. No lugar do pai real existe, diz Lacan, a ordem de uma ignorância feroz.[25]

Há uma interdição: “Ora, considero que está fora de questão que se analise o pai real”, diz Lacan em *Televisão*, “e que o manto de Noé cai melhor quando o pai é imaginário.”[26]

Um dia Noé se embriagou e ficou nu em sua tenda. Um de seus filhos, Chan, o viu e foi chamar os outros dois, que, ao chegar, taparam os olhos, cobriram o pai com um manto para esconder a nudez paterna e saíram de costas. Estes se salvaram, mas toda a descendência de Chan foi amaldiçoada. O que Noé fazia nu na tenda jamais saberemos, porém, sem dúvida, era algo da ordem de um gozo que filho algum poderia em tempo algum ver ou saber. Toda nudez do pai será castigada… no filho. A fábula de Noé imaginariza o pai real em seu gozo desnudo impossível de ser visto pelo filho. O pai imaginário está coberto de um manto que esconde/desvela seu gozo.

O filicídio de Abraão

O pai que mata o filho é abordado por Lacan do viés do sacrifício de Isaac por seu pai, Abraão, comentado por Kierkegaard em *Temor e tremor*, quando descreve quatro variações do mito que se diversificam a partir do ponto em que Deus diz a Abraão: “Sacrifica teu filho, mata-o!”

É na primeira variação que ele descreve a tentativa de filicídio. Abraão agarrou Isaac pelo peito, jogou-o no chão e gritou: “Estúpido! Crês tu que sou um pai? Não, não sou teu pai. Sou um idólatra! Crês que estou obedecendo a um mandato divino? Não. Faço isso somente porque me dá vontade e porque me inunda de prazer!” Abraão aparece como o pai real que diria: “Vou te matar por puro gozo!” “Então, Isaac exclamou, angustiado: ‘Deus de Abraão, tende piedade de mim! Sê meu pai, já não tenho outro neste mundo!’” Abraão se dirigiu a Deus, dizendo: “Senhor onipotente, receba minha humilde ação de agradecimento, pois é mil vezes melhor que meu filho acredite que sou um monstro do que perca a fé em ti.”[27] O pai monstro, capaz de matar o filho, nem que seja por amor a Deus, é o que é transmitido ao filho como seu pecado.

É a propósito dessa passagem de Kierkegaard que Lacan diz, no *Seminário 11*, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, que o que se herda é o pecado do pai. Isaac herda o crime do pai de ter desejado matá-lo. Eis a herança de Isaac e também a de Édipo: o filicídio.

A ordem do pai real é: ignore! Daí a paixão da ignorância de Édipo.

O gozo do pai é aquilo do qual o neurótico não quer saber. Não quer saber de seus crimes,

suas transgressões, sua sexualidade, seus excessos. Ele quer um pai que proteja e que lhe permita viver o desejo com a lei.

6. O pai como exceção: $\exists x \overline{\Phi x}$

Homem	Mulher
$\exists x \overline{\Phi x}$	$\overline{\exists x} \overline{\Phi x}$
$\forall x \Phi x$	$\overline{\forall x} \Phi x$

Lacan formulou a partilha dos sexos não a partir do atributo peniano, mas da função fálica. Assim, do lado do homem encontramos a função universal do falo, já que todos os seres deste lado estão inscritos na função fálica ($\forall x \Phi x$). Para que essa proposição universal seja verdadeira, faz-se necessário uma proposição que a negue, constituindo seu limite, ou seja, é necessária uma exceção que confirme a regra. Se a regra é a castração simbólica para todos os homens (é o que implica a função fálica), há necessidade de estrutura em que exista uma exceção que esteja fora do universal da castração, que diga *não* à função fálica, $\exists x \overline{\Phi x}$. Esse pelo-menos-um fora do fálico do lado masculino da sexuação é sustentado pela função do pai.

Por um lado, estruturalmente, essa função do pai é equivalente ao Nome-do-Pai — o significante da exceção, sem representação, que constitui todos os outros como um conjunto, o tesouro de significantes. Por outro lado, essa função da exceção à regra da castração dá consistência ao mito do pai da horda primitiva, que, como pai gozador, proibia o gozo fálico a todos os filhos. Uma vez morto, o totem que o representa denota a função simbólica do pai morto, do pai como significante da lei, de proibir o gozo e delimitar um conjunto que é a sua horda, a tribo que se sustenta em seu significante. Essa função da exceção permite fazer existir o Homem dos dois sentidos: como o Um da exceção e como o conjunto de todos os homens, a humanidade, uma vez que a exceção é a própria borda que limita esse conjunto, esse universal.

Resumindo: todos os homens estão submetidos à lei da castração, isto é, à função fálica, constituindo o universal fálico, que corresponde ao conjunto de todos os filhos da horda primitiva. Mas existe pelo menos um que não está no universo da castração (Φx) — é aquele cuja função de exceção funda a regra. “Urangotango” paterno mítico, o “tiranossauro” encarna o *não* à função fálica por não ficar submetido à lei da castração, no entanto, como lugar, funda o universo fálico dos homens da horda — do todo-fálico. A função lógica da exceção do pai é fundar um universo que é fechado, circunscrito, cujo gozo fica contido por esse universal fálico, limitado pela Lei da interdição do incesto.

7. Pai e mãe definidos pela causa

Há uma passagem polêmica e surpreendente em Lacan que ele sabe que chocará a plateia de seu seminário, pois anuncia: “Vocês não vão acreditar em suas orelhas.” Depois de ter, ao longo de seu ensino, insistido na desimaginarização do Édipo como historieta familiar para apreender sua estrutura (desde a metáfora paterna até a função borromeana), volta a falar do pai, da mãe e do filho dentro da família, chamando o pai de *perverso* (empregando esse termo de uma nova forma).

“Um pai só tem direito ao respeito, seu amor, se o dito amor, o dito respeito estiver — vocês não vão acreditar em suas orelhas — perversamente, pai-vertidamente (*père*versement) orientado, isto é, se ele tiver feito de uma mulher o objeto pequeno *a* que causa seu desejo.”[28] Lacan chega a definir a perversão paterna na seguinte situação: quando a causa do desejo é “uma mulher que ele [pai] adquiriu para lhe fazer filhos e que com estes, queira ou não, ele tenha cuidado paterno”. É realmente surpreendente que Lacan diga que o pai é perverso quando este tem uma mulher como causa de desejo que será a mãe de seus filhos. Porém, ele está jogando com a palavra *père-version* (versão do pai) e também com *père-vers* (pai-rumo). Surpreendente que diga que o rumo do pai, ou a direção do pai, seja uma mulher como objeto *a*.

Não podemos tomar ao pé da letra essa passagem e fazer uma interpretação heterossexualista e homofóbica. Isso excluiria os homossexuais de uma paternidade digna de amor e respeito. Nem tampouco tomar a expressão “adquirir uma mulher” como a última palavra de Lacan sobre a relação entre os sexos. A utilização de citações isoladas do autor fora do contexto de sua enunciação, sem relacioná-las com o conjunto de seu ensino, tem gerado consequências funestas na transmissão da psicanálise.

O que é inédito aqui é o pai definido como sexuado, ou seja, como causado pelo objeto-causa do desejo que não pode ser, no caso de um casal masculine de homossexuais, um homem, e não necessariamente uma mulher. O mesmo para um casal de mulheres. O “pai-vertido” é aquele que tem a causa do desejo alhures, para além do filho. Como já dito, *père-vers* significa, literalmente, “pai-rumo a…”. Esse “rumo a” ou “dirigido a” aponta para uma definição analítica de pai, que, longe de ser o portador da lei, o tirano, senhor ou protetor, é aquele que tem em um outro (e não no filho) o direcionamento de seu desejo. Nesse mesmo trecho ele diz que “é a mãe que se ocupa das crianças como outros objetos *a*”. Lacan retoma, dessa forma, a indicação de Freud de que a mulher é um objeto para o homem, e para a mulher seu objeto é o filho.

Vemos aqui, portanto, a definição de pai e mãe — dentro da estrutura da família edipiana — a partir da causa do desejo, o objeto *a*.

Nessa mesma lição, Lacan acrescenta à função de pai a de sintoma e de exceção, remetendo a função paterna a uma função estrutural. Acrescenta que o pai (da família) tem de ser “modelo da função”, tem de “realizar o tipo”, isto é, dar suporte à função estrutural paterna.

O encontro com o Outro sexo, Héteros, pode ser de um homem ou uma mulher com uma mulher ou um homem, pois, para haver sexo e amor entre dois seres falantes, é necessário *heteridade*, quer dizer, o encontro entre duas posições de gozo, duas posições marcadas pela

diferença de gozo, já que o encontro sexual (seja heterossexual ou homossexual) é sempre um encontro de gozo.[29]

> O Outro sexo é a diferença e justamente inclusive no caso “homo” em que o encontro é não do mesmo em todos os pontos e sim do modo de gozo e, digamos, da maneira como esses gozos respectivos se “encaixam”, a partir de um ponto diferencial ineliminável. Isto quer dizer que o estabelecimento da estrutura do Nome-do-Pai não elimina a diferença, pelo contrário, ela lhe confere seu status.[30]

8. Édipo borromeano

Lacan, em seu *Seminário 13*, afirma que Freud fez um nó borromeano com quatro — e para isso colocou a realidade psíquica, cujo nome é complexo de Édipo, como o quarto elo enlaçando os três registros: real, simbólico, imaginário.

> O que ele [Freud] chama de realidade psíquica tem perfeitamente um nome, chama-se complexo de Édipo. Sem o complexo de Édipo, nada da maneira como ele se atém aos elos do Simbólico, do Imaginário e do Real se sustenta. Donde ter eu insistido, com o tempo, em proceder, em acreditar que do que Freud enunciou não é — não é, estou dizendo — o Complexo de Édipo que se deve rejeitar. Ele é implícito e isso se demonstra … .[31]

Em seguida, Lacan chama o quarto elo que une os três registros não mais de complexo de Édipo, mas de Nome-do-Pai, e acrescenta que são os Nomes-do-Pai que se individualizam para cada sujeito. Ele desenvolve a função de enlaçamento como sendo a função do *sinthoma* (estou empregando essa grafia para caracterizar o sintoma em sua função de enlace, ou seja, como o quarto elo). "Única garantia de sua função de pai: é a função de *sinthoma*."[32]

Assim, para muitos sujeitos, ou seja, os neuróticos, *sinthoma* é o Nome-do-Pai; e para outros pode ser outro elemento, como a escrita o é para James Joyce. É esse *sinthoma* que Lacan identifica com a função da letra, que desenvolvo mais adiante ao abordar o Édipo de Sófocles.

Como entender a afirmação de Lacan de que o complexo de Édipo em Freud enlaça os três registros R, S e I? Tomemos em Freud as equivalências dos registros lacanianos:

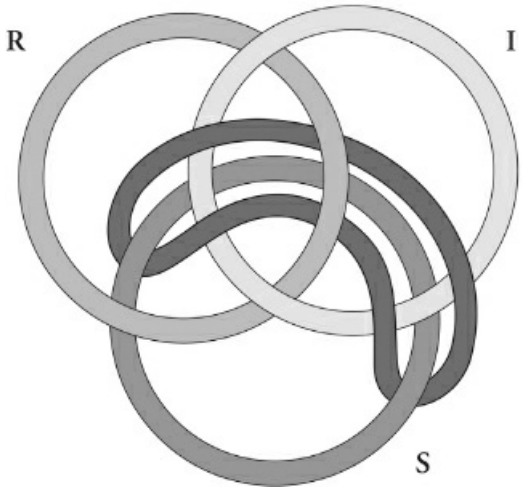
Simbólico — Corresponde ao significante e suas cadeias que compõem o Inconsciente estruturado como linguagem, o que Freud denominou de representantes da pulsão.

Imaginário — Equivale ao conceito de narcisismo, o corpo, o ego, o sentido, a fabulação, a figuração dos sonhos, da fantasia e da imaginação, *a res extensa*, os objetos do mundo empírico.

Real — É aquilo que da pulsão não se insere no Inconsciente, a libido, a satisfação, o prazer, a dor, a angústia, o gozo (*Genuss*) para além do princípio do prazer, o âmbito da pulsão de morte e o "silêncio" do *isso*, e os quatro elementos da pulsão descritos por Freud em "A pulsão e seus destinos", entre os quais o objeto.

Efetivamente, o complexo de Édipo freudiano enlaça a estrutura da linguagem com os significantes que o sujeito recebe do Outro (das figuras que representam o Outro, a começar pela mãe), a articulação com a lei simbólica (representada ou suportada pelo pai), o corpo e o complexo de castração, assim como as pulsões, cujo trajeto se encontra no vaivém entre o sujeito e o Outro, que coloca em jogo o objeto (oral, anal, olhar e voz) e permite a mescla entre Eros e pulsão de morte.

Na lição seguinte do *Seminário RSI*, Lacan torna a falar de Freud, do complexo de Édipo e do Nome-do-Pai. Voltamos a encontrar aí a ambiguidade de Lacan a respeito do Édipo freudiano — por ele agora denominado de "realidade religiosa" e de "sonho" para, em seguida, admitir sua pertinência. "É através de seu Nome-do-Pai, idêntico ao que chamou de realidade psíquica", que Freud "instaura o laço entre simbólico, imaginário e real."[33]


R
I
S

9. Enlace e nomeação

A partir de 1974, Lacan passa a chamar de Nome-do-Pai o quarto elo, que diferencia e enlaça os registros real, simbólico e imaginário. Sem esse quarto elo não seria possível nomear os registros. A função de enlace é, dessa forma, correlativa à função de nomeação.

O Nome-do-Pai também é o Pai-que-nomeia, e isso equivale à pluralização dos Nomes-do-Pai, já que ele dá a singularidade de cada um. "Porquanto o 'Nome-do-Pai' é também o pai do nome que tudo se sustenta, o que não torna menos necessário o *sinthoma*."[34] É o Nome-do-Pai em sua função *sinthoma* que nomeia e enlaça, como nome de uma singularidade que fixa um gozo, uma letra de gozo.

Por outro lado, na mesma época em que Lacan se refere ao Nome-do-Pai como *sinthoma* e quarto elo, encontramos, paradoxalmente, a designação do Nome-do-Pai como "semblante por excelência" em seu prefácio sobre a peça *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind. "O Pai tem tantos [nomes] que não há Um que convenha a ele, a não ser o Nome do Nome do Nome. Não o Nome que seja seu Nome Próprio mas o Nome como ex-sistência. Ou seja, o semblante por excelência."[35]

Esse trecho, que merece um longo desenvolvimento, tem sido alvo de diferentes interpretações por parte dos lacanianos. Proponho a seguinte linha de interpretação: por um lado temos a pluralização dos Nomes-do-Pai, que nomeiam a singularidade de cada um, correspondentes aos diferentes nomes como semblantes. Por outro lado, é o nome que ex-siste e enlaça.

Lembremos que Lacan identifica o semblante ao significante no *Seminário 18, De um discurso que não fosse semblante*, e, portanto, todo nome é um semblante. A isso se opõe a função de exceção, que é o Nome-do-Pai como ex-sistência — este tem como única função estar ali, ser enquanto tal, ou seja, aquele que existe como o elo que enlaça os três registros, mas é exterior a ele e, no entanto, insiste: ele *ex-siste*. Assim, o Nome-do-Pai é semblante ao ser nome individual e singular para cada sujeito e, em sua função borromeana e estrutural, é o quarto elo que enlaça os registros real, simbólico e imaginário. Retomarei essas questões em outra oportunidade.

"Enlaçar-me de outra forma, é isso que faz o essencial do complexo de Édipo e é muito precisamente nisso que opera a própria análise."[36] Não se trata de dispensar ou ir além do Édipo em uma análise, e sim de enlaçá-lo de outra forma. Por exemplo, reduzindo-o como *sinthoma* (esvaziando seu gozo até o irredutível), deixando-o em suas funções de enlace e nomeação.

III
Retorno a Sófocles

Aqui retorno à tragédia *Édipo rei*, de Sófocles, a partir do crime de Laio — que, com sua desmedida (*hybris*), feriu as leis da hospitalidade dando origem à *até* (desgraça) familiar dos Labdácidas — e da maldição herdada por Édipo. Apresento, inicialmente, um passo a passo resumido e comentado da peça e, em seguida, abordo, do ponto de vista da psicanálise, seus personagens principais e algumas passagens da trama.[1] Deixo para o final tudo o que diz respeito ao episódio da Esfinge, seu enigma, a resposta e a não resposta de Édipo.

Concordo com os estudiosos contemporâneos (como o helenista inglês Bernard Knox) quando afirmam que *Édipo rei* não é uma tragédia do destino, já que nela "a vontade do herói é inteiramente livre e ele é totalmente responsável pela catástrofe".[2] No entanto, há uma determinação inconsciente — aquilo que se depositou no herói das gerações anteriores, marcando e travando seus passos. O que os gregos chamam de destino, deuses e oráculo são figuras do Outro, o lugar do Inconsciente, que vaticinam os atos do sujeito.

1. Resumo comentado de Édipo rei

A peça é dividida em episódios (diálogos em linguagem coloquial) e estásimos (comentários cantados pelo coro em linguagem poética), sendo precedida do prólogo e do párodos (entrada do coro). Finaliza com o êxodo e o epílogo.

Prólogo

Uma delegação de crianças e velhos se dirige ao rei de Tebas, Édipo, implorando que ele acabe com a peste que está dizimando a população da cidade. O porta-voz evoca o flagelo da Esfinge, que Édipo debelara no passado, e pede que ele, agora como rei, salve Tebas novamente. Sófocles faz assim, logo de entrada, a equivalência entre as duas calamidades: a da Esfinge e a da peste. Édipo mostra-se mais preocupado do que todos e toma para si a missão de resolver o problema e salvar efetivamente a *pólis*. Desconhecendo o motivo pelo qual os deuses teriam enviado esse novo flagelo, manda que o cunhado, Creonte, vá a Delfos consultar o oráculo a fim de saber "com que palavra salvaria Tebas". Ele retorna com a resposta: o assassino de Laio, rei de Tebas anterior, deve ser punido. Édipo então se encarrega da tarefa de descobrir o autor do crime, "em nome do morto", e promete vingar a terra e os deuses.

Creonte descreve o assassinato de Laio dizendo que toda a sua comitiva morreu, "menos um", o qual contou "apenas um" detalhe. Édipo responde que um detalhe é tudo e que o "um será a matriz do múltiplo". Segundo a fala ambígua do sobrevivente, Laio foi morto por um bando de marginais que tinham "a força de um só" e "muitas mãos o mataram".

Édipo, ao perguntar por que o crime de Laio não foi investigado na época em que aconteceu, utiliza a seguinte expressão: "Que mal, travando o pé, impediria a solução do caso?" Creonte joga a culpa na Esfinge, que, com seu canto enigmático, "os obrigava a olhar para seus próprios pés e deixar velado o opaco". Tanto a questão do um e do múltiplo quanto a dos pés estarão em jogo durante toda a tragédia, e ambas serão os pontos-chave da desgraça de Édipo.

Párodos

O coro evoca os deuses para salvar Tebas. Pede a Zeus que, através da pitonisa, traga a palavra que revelaria o tributo a ser pago para acabar com a peste. Atena, Ártemis, Ares e Dioniso são também invocados. Tebas é descrita como pátria desprotegida, moribunda, onde não há

nascimentos e só se escutam prantos, gemidos e lamentações. A devastação pela peste é a expressão da desordem, da decadência do reino, da ausência de governo e do abandono pelos deuses.

Primeiro episódio: Édipo × Tirésias

Nesse primeiro episódio, a verdade sobre a filiação de Édipo, o parricídio, o incesto e sua irmandade com os filhos é revelada por Tirésias, o cego adivinho que ele mandou chamar. Édipo não escuta essa verdade e a rejeita. O diálogo entre os dois é uma pérola da literatura trágica sobre a palavra-enigma, a palavra oracular e a equivocidade significante, que são as bases da interpretação psicanalítica.

O episódio se inicia com o édito de Édipo, que convoca todos a buscar o assassino de Laio, ameaça com o exílio os que o protegerem e lança a maldição sobre o autor do crime e, consequentemente, sem saber, sobre si mesmo. A Tirésias pede que limpe Tebas da sujeira desse assassino que a emporcalhou.

Tirésias resiste ao máximo dizer a verdade, e sua reticência é mal interpretada por Édipo, que, colérico, o acusa de ser o mandante do crime tendo Creonte como executante. Tirésias, mestre da verdade, revela então o que Édipo não quer saber: é ele a sujeira da Terra, é ele próprio o assassino que procura. Em seguida, desvela a verdadeira filiação de Édipo, presenteando-lhe com a decifração do enigma da Esfinge que faltou ser escutada: ele é irmão e pai de seus filhos, misturou-se com a mulher de quem é filho e marido e partilha com o pai o leito onde nasceu. E ainda mais, como profeta, Tirésias lê seu futuro, dizendo-lhe que, cego andando com um bastão, se tornará mendigo. Enfurecido, Édipo o manda embora e entra no palácio.

Esse momento revelador é pautado pela contradição que marca o homem como sujeito dividido, repercutindo nas oposições significantes: cegueira/visão, ignorância/saber, estrangeiro/nativo, rei/excluído, pai/filho.

Édipo desqualifica a arte de Tirésias lembrando que foi ele e não o cego que resolveu na época o enigma da Esfinge. Afirma ter ele encontrado, sim, a resposta através da "reflexão" — o que manifestamente o levou à própria perda, pois não ouviu a lalíngua que repetia seu nome no enigma dos pés. Tirésias interpreta: "Foi sorte e ela te arruinou." Assim a *thycke*, o acaso afortunado, paradoxalmente, foi azar, uma "des-fortuna".

Primeiro estásimo

Nesse discurso do coro (sobre a questão da palavra) são utilizadas diversas expressões em grego com o significante "pé", numa referência clara para a plateia a *Óidipous*, o Pé Inchado, o pé que sabe. Indicam que o assassino tem que "apertar o passo" e colocar "os pés em fuga", pois todos estão atrás dele, inclusive as Erínias (deusas da vingança e da justiça), depois que a palavra divina do oráculo fulgurou pelo país. O coro qualifica o autor do crime de "o desgraçado que traz no pé a desgraça".

Em seguida, o coro, representante do povo, mostra sua divisão: acreditar em Tirésias ou confiar em Édipo? As palavras do adivinho trazem a desordem. Afinal, qual é a relação entre Édipo, filho (suposto) de Pólibo, e a tragédia dos Labdácidas? O coro não toma o partido de Tirésias, pois foi testemunha outrora do combate de Édipo com a Esfinge. O coro espera a "palavra certa" e não toma como verdade a fala do cego, pois o que efetivamente viu foi o saber de Édipo, que se tornou um rei amado por todos.

Segundo episódio

Creonte entra em cena desesperado por ter sido acusado por Édipo não só de ter armado um complô com Tirésias para matar Laio, como também de, agora, planejar matar Édipo. Este surge, logo em seguida, colérico, acusando Creonte e o ameaçando de exílio e morte. Os dois travam uma "guerra de línguas", na qual Creonte se defende e pergunta se Édipo não teria perdido a razão: será que ele está com "o olhar reto", um "espírito reto"? E afirma que Édipo "não pensa reto". A expressão dá a entender para a plateia, que ouve a repetição da palavra "reto", que Édipo, na verdade, está torto em seu caminho, extraviado em seu pensamento e suas ações ("torto", em grego, é *laio*, nome de seu pai, assim como o de seu avô, Labdaco, significa "manco"). Édipo é neto de um manco e filho de um torto, e todos têm a característica do coxear, do andar torto e não reto. Dessa forma, o espectador grego poderia ouvir que, implicitamente, Édipo "está Laio" (torto), ou seja, no lugar do pai que matou.

Nesse momento, o corifeu e o coro defendem Creonte, e Édipo cede, deixando-o partir. Mas permanece convencido do complô, com a certeza (delirante) de que aquele que era seu maior amigo, o cunhado, se transformara no maior inimigo. Do lugar de um outro imaginário, especular, irmão e rival, Creonte vira um grande Outro perseguidor nessa para-noia (pensamento torto) transitória de Édipo. Édipo, como personagem, apresenta um episódio paranoico de perseguição que se dissolverá quando ele começar a recolher indícios de que é ele mesmo o assassino que procura.

Com a saída de Creonte de cena, Édipo e Jocasta mantêm um diálogo pleno de revelações. Com o intuito de despreocupar o esposo, ela relata que Laio recebera outrora o oráculo que dizia que se ele tivesse um filho este o mataria, mas Laio acabou morto por assaltantes na "encruzilhada de três vias". E, quanto ao filho, com três dias de nascido, ele lhe entravou o pé e mandou jogá-lo numa montanha perdida. Portanto, diz ela, o oráculo não se cumpriu. Longe de acalmar, o relato da rainha angustia o rei, pois ele matou um desconhecido exatamente nessa encruzilhada tempos atrás. Dessa forma, por mais duas vezes ele se aproxima da verdade ao longo do diálogo com Jocasta e a rejeita.

Toda a descrição de Jocasta de como foi a morte de Laio deixa por demais evidente que foi Édipo quem o matou, e — seria cômico se não fosse trágico — ela chega a dizer que Laio era parecido fisicamente com ele. Sobre o assassinato de Laio, diz que um servidor da escolta fugiu e, regressando a Tebas, contou para ela a circunstância do crime e suplicou que o deixasse ir para as montanhas viver como pastor sem ter de retornar mais à cidade. Esse foi o relato de Jocasta, mas essa história é pouco verossímil, já que não é possível Jocasta não ter reconhecido o filho quando ele chega a Tebas ao saber da morte de Laio. Provavelmente, foi ela mesma quem mandou o sobrevivente do massacre refugiar-se e nunca mais aparecer, por já ter percebido que o

filho não só não morrera como o oráculo se cumprira.

Em seguida, Édipo conta sua história: diz ser filho de Mérope e Pólibo, reis de Corinto, e quando jovem um bêbado numa festa "chamou-lhe por um nome" para significar que não era filho de seu pai. Aos questionar seus pais, estes negaram, mas a pergunta não quis calar e Édipo se dirigiu ao oráculo de Delfos, que o despediu sem resposta mas lançou o vaticínio: "Farás amor com tua mãe e darás origem a uma raça cuja visão o mundo não suportará e serás o assassino de teu pai." Aturdido, ele saiu de Delfos e na encruzilhada de três vias matou um velho homem e toda a sua comitiva.

Desesperado, Édipo se pergunta se não teria lançado contra si mesmo tudo o que proferira em seu édito. "Seria eu um condenado de nascença?", pergunta-se. O corifeu devolve-lhe a esperança dizendo-lhe que ouça o servidor de Laio sobrevivente do massacre. Édipo se agarra à diferença entre o um e o múltiplo. Se o pastor disser que foram vários os assaltantes que mataram Laio, ele estará livre da maldição, mas se disser que foi um só, então ele terá sido o autor do ato. Jocasta tenta dissuadi-lo, dizendo que o pastor não mudará seu relato. Édipo insiste e Jocasta promete convocar a testemunha ocular do crime.

Segundo estásimo

O coro, que é a figuração do povo de Tebas e da plateia, não está mais do lado de Édipo. Está desestabilizado, indignado, pois constata que não se acredita mais nos deuses nem no vaticínio lançado outrora a Laio (numa clara alusão à negação de Jocasta). Invoca Zeus e as leis supremas que regem os atos e as palavras dos humanos. Clama por justiça contra o tirano desmedido, arrogante, que vive na abundância e na ganância, profanando o que é sagrado e tocando no intocável. Pede a Zeus que o crime não escape à regência divina.

Vemos aqui o coro como representante da lei simbólica que barra a *hybris*, o gozo da desmedida do tirano. Ele representa a lei ditada pelo grande Outro e figurado pelos deuses — em particular, Zeus, como sustentáculo da ordem do mundo no lugar do Nome-do-Pai.

Utilizando a metáfora poética, o coro faz menção à *hybris*, que, quando toma conta da necessidade, precipita a desgraça que ninguém pode deter. Diz: "Nenhum pé tem alguma serventia contra ela." Aqui é clara a ideia de que o pé de Édipo não o travou, não controlou sua desmedida de se apoderar do reino e da mãe. É ele, portanto, o tirano que vive na abundância e na ganância profanando o sagrado. Édipo não quis saber do pé e daí seu pé, com a marca da sua história, não foi o entrave, não lhe serviu de freio. Se ele tivesse querido saber do seu pé, não teria ido em direção à própria desgraça, pois era ele que tinha o pé travado ao nascer — travado por ferros pelo próprio pai.

Terceiro episódio

Chegada do mensageiro de Corinto chamando Édipo para ocupar o trono e avisando que seu pai, Pólibo, morrera. Édipo recebe com alegria a notícia e ironiza os deuses por terem predito que ele

mataria o pai. Sua alegria logo se desvanece ao evocar que corre ainda o risco de parte do oráculo se cumprir, pois sua mãe, Mérope, ainda vive. Jocasta minimiza esse temor dizendo-lhe que muitos homens já dormiram com a mãe em sonhos — trecho valorizado por Freud como testemunha secular da presença do desejo inconsciente incestuoso nos sonhos.

Para dissipar esse temor, o mensageiro de Corinto revela que Édipo é filho adotivo e que foi ele mesmo, como servidor de Pólibo, quem o recebeu de um pastor de Tebas e o deu de presente aos reis inférteis de Corinto, que acabaram criando-o como filho legítimo. Essa passagem é o exemplo de Aristóteles de peripécia ou reviravolta, em que um personagem diz algo que deveria ser motivo de alegria mas que é, de fato, a revelação da verdade trágica.

O mensageiro aponta para a prova de que o atual rei de Tebas é o neném que ele entregou aos reis de Corinto: o pé de Édipo. Este pergunta quem lhe deu esse nome, e o mensageiro ignora, pois lhe entregaram o menino nomeado *Óidipous*, o de pé inchado. O corifeu afirma que o pastor de Tebas que deu o neném ao pastor de Corinto é o mesmo homem que estava na guarda de Laio, quando este foi morto, e que hoje vive nas montanhas. Édipo insiste em vê-lo e Jocasta faz de tudo para impedir — o que indica que ela sabia. Édipo interpreta a atitude de Jocasta como uma tentativa de que ele não descubra que é filho de escravos. O mal-entendido impera, Jocasta se desespera e o amaldiçoa, rogando aos céus que ele "jamais saiba quem é", e ao chamá-lo de "infeliz" (*distené*) diz que "este é o único nome que ele tem e que terá para sempre". Essas são as últimas palavras de Jocasta em cena.

Édipo, sem saber agora de fato quem são seus pais, num ataque de mania e exaltação, declara-se "filho da sorte, a *thycke*"; ela o fez "pequeno e grande", e afirma que levará até o fim a busca sobre seu nascimento.

Terceiro estásimo

O coro é contagiado pela mania de Édipo, faz a festa, canta e dança inspirado por Dioniso proclamando que Citéron (a colina onde ele fora deixado para morrer) foi sua mãe e que os deuses o conceberam. E sua mãe seria a filha de Pã, ou a filha de Apolo, ou ainda uma ninfa de Baco? A questão "quem são meus pais" retorna.

Ao ser suspenso o lastro do pai e a referência da mãe, sem a âncora da filiação, Édipo é acometido por uma exaltação maníaca que contamina o coro, que, numa metonímia desvairada, passa em revista diversas possibilidades de maternidade. Esse momento de pseudoalegria é uma estratégia dramatúrgica de Sófocles, que prepara a queda do herói para que ela seja ainda pior e mais trágica. Aqui Édipo é exaltado pela última vez como objeto precioso (*agalma*, com o brilho fálico do rei adorado), para logo em seguida, como veremos, virar dejeto excluído, expulso da *pólis* e de todo o mundo simbólico do poder. A mudança de valência de Édipo como objeto *a* de *agalma* a dejeto é a verdadeira peripécia da tragédia.

Quarto episódio

Chega o pastor de Tebas trazido das montanhas. Ele relata que, outrora, recebeu o filho de Laio das mãos de Jocasta para matá-lo, mas, apiedando-se dele, o entregou ao pastor do rebanho do rei de Corinto. A força da dramaturgia da cena é intensificada pelo encontro dos dois anciões — antigos pastores, respectivamente, de Corinto e de Tebas —, que hoje são: um, o mensageiro que trouxe a notícia da morte de Pólibo; o outro, aquele que presenciou a morte de Laio e se refugiou nas montanhas. Este deixa claro que foi Jocasta quem efetivamente entregou a ele o neném aos três dias de idade, com o pé trespassado por um ferro espetado pelo pai, pois temiam o oráculo de Laio. Podemos supor que o pé do bebê recebido pelo pastor estava com uma grande inflamação, devido aos ferros, com seus sintomas característicos de edema, dor, calor e rubor. Assim, tudo indica que foi o pastor que, ao ver aquela criança com o pé superinflamado como duas bolas vermelhas, tenha lhe dado o nome, a partir do edema (*oidema*). Dessa forma, Édipo, o sem-nome, recebe da lalíngua grega seu nome de *sinthoma*.

Édipo se mostra aterrorizado por sua mãe ter mandado matar o próprio filho: ele. O pastor de Tebas afirma: “Se és então quem ele diz, nasceste condenado.” Essa fala deixa bem claro que o oráculo é anterior a Édipo e que ele já nasceu com a maldição herdada — a herança de uma “preteridade velada” (Lacan). Ele é a encarnação da *até* familiar. Édipo afirma então que tudo está transparente e despede-se da luz do dia dizendo ser “filho de quem não deveria ser vivendo com quem não deveria viver e assassino daqueles que não deveria ser”. Em outra tradução: “… de quem, com quem, a quem — sou triplo equívoco: ao nascer, desposar-me, assassinar!”[3]

É notável a tensão dramatúrgica que Sófocles utiliza ao colocar, de um lado, o velho pastor servidor de Laio tentando impedir que Édipo se defronte com a verdade de sua origem no intuito de protegê-lo; e, de outro, Édipo ameaçando-o de punição e morte, caso não conte o que sabe. Antes de entregar o ponto crucial da história, o servo lhe diz: “Estou a ponto de falar o horror.” Ao que Édipo retruca: “E eu de ouvi-lo, mas é preciso ouvir”, o que aponta para a atitude ética do herói, ressaltada por Lacan, de não ceder do seu desejo e enfrentar o horror do saber e a verdade trágica.

Quarto estásimo

Canto fúnebre do coro, que se dirige a Édipo nomeando-o de “paradigma do homem”, que nada tem de divino: “Em seu arco da vida ele atingiu a plenitude destruindo a Esfinge e reinando, coberto de honras em Tebas, a grande, e agora é o mais miserável dos homens.” O coro se pergunta: “Como Jocasta silenciou durante tanto tempo?”, o que indica que, para Sófocles, ela sabia de tudo e calou-se. Por quê? Para satisfazer-se como Outra? Jocasta aparece no final da tragédia como a personagem do Outro gozo ilimitado e devastador. O nome que, nesse último estásimo, o coro utiliza para Édipo é “filho de Laio”, nomeando-o, pois, como herdeiro consanguíneo do trono de Tebas (que ele julgara ter conquistado por merecimento), objeto do filicídio e receptor da herança maldita de um destino oracular.

Êxodo

Último episódio, dividido em várias partes. O coro (ou seu representante, que é o corifeu) está em cena e se manifesta com seus comentários.

O arauto do palácio chega com a notícia do suicídio de Jocasta por enforcamento, evocando que suas últimas palavras foram dirigidas a Laio, morto pelo filho nela engendrado. O coro relata que, aos gritos, Édipo precipitou-se para dentro do palácio perguntando por sua mulher e mãe, pedindo que lhe dessem uma espada com o evidente propósito de matá-la. Mas já a encontra morta. Então arranca-lhe o broche das vestes e fura os próprios olhos falando para esses olhos vazados, em um "hino fúnebre", que eles jamais veriam o mal que cometeu, mas que veriam nas trevas aqueles que ele nunca deveria ter visto. E o coro conclui dizendo que Édipo se exilará cumprindo a maldição que ele mesmo proferiu.

O coro, numa passagem preciosa e geralmente pouco valorizada, pergunta a Édipo qual delírio o atropelou, "qual deus que com seus pés saltou e alcançou seu destino", mostrando a determinação do Outro nos atos de Édipo através de seus pés. E mais: o coro explicita que ainda havia muito a inquirir, a saber e a sondar. Esse trecho nos dá a indicação de que Édipo não quis saber mais nada sobre o passado de seus genitores nem sobre a maldição dos Labdácidas. Em suma: Édipo não quis saber por que seu pai recebera o oráculo de que seria morto pelo filho. Édipo não quis saber do crime do pai.

Édipo entra em cena, com os olhos furados e todo ensanguentado, e mantém um diálogo de pura poesia com o coro, no qual, como um tratado ético, relata seus atos e deplora seu ser abjeto. Ele é "execrado", o "mais detestado pelos deuses", "grão-mestre da morte", "impuro da raça de Laio", "malfeitor", "filho de malfeitores", "sem deus", "filho de sacrílegos", "o mais abominável entre os homens". Todos esses significantes que ele toma para si denotam seu lugar de rebotalho, vertente de dejeto do objeto *a*.

Ao responder ao coro por que feriu seus olhos, Édipo diz que Apolo assinou sua sina, mas foi ele quem efetuou o ato com as próprias mãos. Como sujeito ético, Édipo toma para si a decisão de seu ato (de cegar-se, certamente, mas podemos também inferir que, por metonímia, ele assume para si o incesto e o parricídio), independentemente do desígnio do Outro, sem negar, no entanto, sua influência. O suicídio como punição, diz ele, não faria justiça ao que cometeu e justifica seu autocegamento pela impossibilidade de olhar para seus filhos, para a *pólis*, para os deuses. Pede que o deixem ir para onde ninguém o aviste. Como puro olhar cego, não quer ver nem ser visto, não quer mais saber de nada, quer romper o circuito da pulsão escópica e cortar os laços simbólicos com todos. Lamenta não ter morrido quando neném e esconjura de morte aquele que "arrancou-lhe a trava de seu pé".

Entra em cena Creonte, e Édipo lhe pede que o deixe ir para o monte Citéron, berço e cemitério escolhido por seus pais. Em seguida, pede para estar com as filhas, profetizando para ambas um destino funesto de infertilidade, de exclusão por parte de todos, pois viveriam sem amigos, festas ou maridos por serem filhas de um parricida e de um homem que semeou a própria mãe. Podemos dizer que Édipo, sem saber, fala através de sua boca a palavra oracular de Delfos, que profetizou que toda a sua raça seria desgraçada. Assim se cumprirá a maldição dos Labdácidas, até o desaparecimento de todo o clã. E Édipo sai de cena só, cego, arrastando-se com um bastão, realizando o tripé (*tripon*) do enigma da Esfinge.

Epílogo

O coro chama a atenção de nós, os tebanos, para esse *Óidipous* — eis o poderoso decifrador de enigmas, que se encontra agora no mais terrível infortúnio. E conclui que ninguém pode dizer na vida que é feliz até transpor o umbral da morte. Essa conclusão situa Édipo, mais uma vez, como paradigma de todo ser mortal.

2. Quem são meus pais?

O primeiro erro de Édipo, que conhecemos a partir de seu relato a Jocasta, deu-se ao ouvir o oráculo de Delfos.

Criado como filho dos reis de Corinto, Pólibo e Mérope, um dia um bêbado o insultou e o chamou de “filho suposto”, o que o fez encolerizar-se e pedir satisfações a seus pais. Estes se indignaram com o falso ultraje, que revelava a verdade, e continuaram mentindo para Édipo, afirmando que ele era filho deles. Mas a palavra bêbada já tinha instilado a questão sobre o desejo do Outro: “Quem são meus pais?”

A mentira de seus pais adotivos não é suficiente para apaziguar sua inquietação. Ele vai então a Delfos e, ao expor a pergunta para a pitonisa, recebe como resposta: “Matarás teu pai e dormirás com tua mãe.” Aturdido por esse dito, daí em diante Édipo cala a pergunta inicial sobre sua origem e se afasta de Corinto, dando a si mesmo a resposta errada de que seus pais eram Pólibo e Mérope. Para escapar ao dito oracular, ele o realiza. O oráculo, por definição, nunca responde à pergunta feita, ele é sempre enigma — que, em grego, significa “palavra obscura” — a ser, portanto, decifrado.

O erro de Édipo foi ter tomado a palavra enigmática de Apolo como uma resposta à sua pergunta, como se a pitonisa tivesse dito: “Sim, teus pais são os reis de Corinto e tu matarás Pólipo e te casarás com Mérope.” Logo em seguida, saindo de Delfos, depara-se com seu verdadeiro pai na encruzilhada dos caminhos que se bifurcam: um vai para Tebas e o outro para Corinto. Cruza com Laio vindo de Tebas para consultar o oráculo que acabara de vaticinar a seu filho que este o mataria. E o filho o mata.

O erro seguinte de significação de Édipo será, como veremos, sua interpretação equivocada do enigma da Esfinge. E o terceiro erro, como aparece no segundo episódio da tragédia, será não escutar Tirésias, o adivinho, outra figura oracular, aquele que sabe ler os sinais enviados pelos deuses, que tem o saber e o poder de interpretar.

3. Laio, o torto

Laio, de acordo com a mitologia grega, é pai de *Óidipous* e filho de Labdaco, rei de Tebas. Seu pai foi morto por bacantes vingativas pela repressão ao culto a Dioniso. Como Laio ainda era criança, a regência de Tebas foi entregue por seu avô, Nicteu, ao genro, Lico. Quando os tiranos Anfião e Zeto mataram o regente Lico e tomaram o poder na cidade, o príncipe Laio, ainda criança, foi exilado na Frígia, na corte do rei Pélops, que o adotou.

Anos mais tarde, Laio enamorou-se de seu irmão Crísipo, filho sanguíneo de Pélops e príncipe herdeiro do trono frígio. Para viver seu amor, Laio armou um plano: ofereceu-se para escoltar o rapaz até os jogos de Nemeia, dos quais ele participaria como atleta. Após as competições, em vez de retornar à Frígia, raptou Crísipo e fugiu para Tebas, para recuperar o trono de seu pai. Furioso, Pélops perseguiu-os. Por ter perdido o herdeiro, Pélops culpou Laio e lançou sobre ele a maldição de que ele seria morto pelo próprio filho.

Sobre o destino de Crísipo, as versões divergem: ele teria se suicidado; ele teria sido assassinado pela madrasta; ele teria sido levado por Laio para Tebas.

Em Tebas, Laio casou-se com Jocasta e, após a morte dos tiranos, assumiu o trono. Assim, a dinastia dos Labdácidas foi reconduzida ao poder.

A maldição de Pélops foi ratificada pelos deuses do Olimpo, pois Laio transgrediu as leis da hospitalidade ao trair aquele que o hospedou raptando seu querido filho. “Labdácidas, Laio, … Zeus, o Crônida, ratificou a imprecação funesta de Pélops. Tu raptaste seu filho e ele te amaldiçoou” (poema de Eurípedes). Quando Laio tornou-se rei de Tebas, Hera enviou a Tebas a Esfinge, com seu enigma e seu poder devastador, para punir Laio por seu crime de sequestro.

Ao consultar o oráculo de Delfos, este disse a Laio: “Se você deseja salvar a cidade, então morra sem filhos”, o que para um rei era terrível. Como morrer sem deixar uma descendência? Por causa da maldição e do aviso do oráculo, Laio tentou evitar ter filhos, mantendo com a esposa, segundo Jean-Pierre Vernant, um “desvio do tipo homossexual”.

Até que um dia, como conta Jocasta, “cedendo ao prazer, bêbado, possuído por Dioniso, colocou dentro de mim a semente de nosso filho”, conforme o prólogo de *As fenícias*, de Eurípedes. Dessa desmedida é fecundado Édipo.

Quando nasceu esse primogênito, Laio mandou furar-lhe o pé e abandoná-lo no monte Citéron. Mas o bebê acabou recolhido por um pastor (de Corinto) e batizado como *Óidipous* (o de pé inchado), ou Édipo. De acordo com a mitologia, a maldição de Pélops, conhecida como “maldição dos Labdácidas” (a dinastia tebana iniciada com Labdaco), foi concretizada quando o filho de Laio, Édipo, matou o pai e desposou, sem saber, a própria mãe.

A característica de Laio é a desmedida, a *hybris*, que o faz transgredir as leis da hospitalidade, em seguida descumprir a advertência do oráculo de não ter filhos e depois tentar matar o filho, para que este mais tarde não o mate, como o oráculo havia previsto e acabou acontecendo.

Ao raptar Crísipo, Laio fere e trai profundamente Pélops, seu anfitrião e pai adotivo, subtraindo-lhe seu mais precioso bem e privando-o da paternidade, da descendência e da possibilidade de continuidade de sua família no trono frígio.

Segundo Jean-Pierre Vernant, Laio, o torto,

> ao tornar-se adulto, mostra-se desequilibrado e unilateral nas suas relações sexuais e no seu relacionamento com seu anfitrião. Ele desvia seu comportamento erótico através de uma homossexualidade excessiva, com uma violência que faz o jovem Crísipo, filho de Pélops, sofrer, rompendo assim as regras de simetria, de reciprocidade, que se impõem tanto entre amantes como entre anfitrião e hóspede.[4]

Em Ésquilo encontramos o oráculo que Laio teria ouvido em Delfos, em que se manifesta o deus Apolo, ou Febo, por meio da sacerdotisa (pitonisa) sentada no trípode sagrado com sua serpente, Pitho:

> Penso na antiga falta cometida, e tão logo punida,
> mas cujo efeito
> dura até a terceira geração;
> penso na falta de Laio surdo à voz de Apolo, que,
> por três vezes,
> no assento fatídico de Pitho,
> umbigo do mundo,
> declarara que ele deveria morrer sem filhos,
> se quisesse salvar a cidade.[5]

Por três vezes Laio foi advertido de que não tivesse filhos. Na quarta, aquela em que se dirigiu a Delfos para consultar de novo o oráculo, foi morto pelo filho. Ao fecundar Jocasta, Laio negligenciou o oráculo, desdenhou de forma arrogante (*hybris*) de seu poder e, desafiando os deuses, tornou-se impotente para reinar e salvar a cidade de seus males.

Em *As fenícias*, Eurípedes nos dá outra versão do oráculo de Apolo: “Evite contrariar os deuses e inseminar o sulco gerador. Se procriares um filho, ele te matará e tua descendência inteira será engolfada em sangue.”

Eis a herança simbólica e real que Édipo recebe de seu pai. Esse lote herdado equivale à transmissão inconsciente — aquilo que herdamos por três gerações. Lacan retoma dos gregos e dos psicanalistas ingleses essa noção de que é preciso “três gerações para se fazer um psicótico”. Eis o que ele também chama de “a preteridade velada” do sujeito, que se encontra na afirmação de que a criança herda “um dossiê” que é anterior a seus avós, e que “sua existência já é sustentada, inocente ou culpada, antes que ela venha ao mundo, e o tênue fio de sua verdade não pode fazer com que ela já não costure um tecido de mentira”.[6] O Inconsciente é constituído por essa herança que Édipo vai, pouco a pouco, descobrindo na peça de Sófocles, mas ele se detém em sua investigação antes de se deparar com o crime do pai. Será que ele fura os olhos para não ver mais horror além daquele que acabara de descobrir?

4. Jocasta, o desejo da mãe

Ao seguirmos Jocasta ao pé da letra no texto de Sófocles, não podemos deixar de perceber que ela sempre soube que Édipo era seu filho.

Vamos ao terceiro episódio de *Édipo rei*. Ao receber a notícia de que Pólibo (seu suposto pai) havia morrido, Édipo se alegra, pois acredita que o oráculo falhou, ou seja, que não foi ele próprio quem matou o pai. Mas seu contentamento logo se desvanece ao se lembrar da outra parte da profecia: deitar-se com a mãe. Jocasta minimiza a questão alegando que muitos homens em sonhos dormiram com a mãe: "Vive melhor aquele para quem isso não é nada."

Quanto mais Édipo se aproxima da verdade de sua origem, mais Jocasta faz de tudo para impedi-lo, suplicando que desista. Mesmo assim, ele insiste. Desesperada, ela afirma saber o que é melhor para ele, ao que o esposo-filho retruca: "Esse melhor tem me causado muito mal." Ela ordena: "Melhor não saber quem você é." Édipo, destemido, não lhe dá ouvidos e então Jocasta profere sua última palavra na peça, sua última palavra em vida, para Édipo: "*Disténè!* (Maldito!) — Este é o nome, não tenho nenhum outro para lhe dar."

Quando Laio foi morto a caminho de Delfos, restou um único sobrevivente do massacre perpetrado por Édipo (o que é bem ilustrado no filme *Édipo rei*, de Pier Paolo Pasolini), um servo. Esse servo, que fazia parte da comitiva de Laio, conseguiu escapulir à fúria do rapaz e foi correndo para Tebas contar o ocorrido para a viúva, Jocasta. O relato é repassado tal qual para seu futuro esposo, Édipo, muitos anos depois — como vemos na peça.

Pela descrição do servo, era impossível Jocasta não perceber que se tratava de seu filho, o qual, por conseguinte, sobrevivera à antiga ordem filicida. Ela chega a dizer a Édipo que Laio era parecido com ele. Não por acaso, assim que o servo termina seu relato, Jocasta o envia para viver nas montanhas e nunca mais sair de lá. Sem dúvida, para que ele jamais relatasse a outros o que presenciara. "Jocasta", diz Lacan, "como sempre lhes disse, sabia algo sobre isso, porque as mulheres nunca deixam de ter suas informaçõezinhas. Ela tinha lá um servo que assistira à coisa toda, e seria curioso que esse servo, que voltou ao palácio, e o reencontramos ao final, não houvesse dito a Jocasta — Foi aquele lá que apagou seu marido."[7]

Esse servo havia sido o homem de confiança dos reis Laio e Jocasta, aquele que recebera o neném Édipo para ser morto no monte Citéron. Anos mais tarde, fazendo parte da comitiva de Laio, ele certamente reconheceu no rapaz o bebê que, por suas mãos, estava cumprindo o oráculo. Esse pastor, já velho, tinha a chave de tudo na mão, e foi por isso que Jocasta, ao saber que ele ia ser chamado para depor, sai de cena e se enforca.

No quarto episódio, esse homem-chave revela a Édipo que foi Jocasta quem o entregou a ele, com três dias de idade, para matá-lo. Mesmo que tenha sido por ordem do pai, foi a mãe quem o entregou para ser morto.

O personagem de Jocasta, na peça de Sófocles, não é apenas a mãe-objeto-de-desejo, como Freud a transformou no complexo de Édipo. É uma mãe filicida, incestuosa, que, ao ser oferecida como prêmio àquele que decifrou o enigma da Esfinge, calou-se e teve com ele — sabendo ser seu filho e estar indo contra a lei dos deuses — quatro filhos. E ela sabia também serem eles,

desde sempre, amaldiçoados e condenados pela *até* familiar.

Assim, Édipo não escolheu Jocasta, sua mãe, como objeto de desejo, ela "fazia parte do pacote" que veio junto com o trono de Tebas. Aquilo que deveria ser um prêmio revelou-se, em seguida, um castigo — ter dado origem a uma geração de desgraçados: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismênia. O único nome que essa mãe lhe dá é: *maldito*.

A tragédia de Sófocles nos aponta o desejo mortífero e sexual da mãe pelo filho. Este, já adulto, foi tomado como objeto com seu brilho fálico, isso depois de ter sido tratado como dejeto quando neném e jogado fora com a ordem de ser suprimido. Enfim, Édipo foi objeto de seu gozo. Jocasta traz a face trágica, enigmática e letal do desejo do Outro, que Lacan faz equivaler à suposta angústia do louva-a-deus macho, antes do coito, diante do louva-a-deus fêmea, que logo após o trucidará.

No êxodo, conta-nos o coro que Édipo, enfurecido, pede uma espada para matar aquela que primeiro tentou matá-lo, e só não mata Jocasta por esta já ter sido morta pelas próprias mãos.

5. A encruzilhada: pai × filho

A encruzilhada de três vias é onde Laio e Édipo se encontram. A encruzilhada é, por definição, o lugar da escolha. É o lugar em que cada um de nós se depara com uma decisão a ser tomada. É o lugar-de-cisão. Nessa encruzilhada há a presença das deusas da vingança, da punição da desmedida: as Erínias, que são deusas sedentas do sangue da desforra, do sangue dos crimes impunes. A presença delas denota o gozo a ser punido, o crime de Laio. É um lugar do retorno da história, lugar do retorno do recalcado.

Ali, na encruzilhada de três vias, Édipo encontra Laio com Crísipo (em uma das versões do mito), que faz parte de sua guarda pessoal. Édipo está vindo de Delfos, onde o oráculo lhe falou que ele ia matar o pai e casar com a mãe. Ele sai desesperado de Delfos e vai caminhando e bebendo na estrada até que chega em uma encruzilhada: à direita, a estrada segue para Corinto, à esquerda, para Tebas.

Na peça de Sófocles, Édipo diz que encontrou Laio num caminho triplo (τριπλή) — que remete, pelo som, a *tripon* —, que é a encruzilhada de três caminhos: um vem de Corinto, outro de Delfos e outro de Tebas.

Quando Édipo vai descrever para Jocasta esse momento (antes de saber que se tratava de seu pai), ele diz:

> A ti, mulher, contarei toda a verdade: seguia eu o meu caminho quando cheguei numa encruzilhada tripla. Eis que surge primeiro um arauto e logo após um carro com um homem maduro. Vindo de encontro a mim, o cocheiro e o viajante me empurraram com violência para fora do caminho: eu devia dar passagem. Furioso, ataquei o guia. O velho esperou o momento em que eu passava por seu carro e me deu uma chicotada na cabeça. Ah, pra quê? Ele levou a pior! Dei-lhe uma pancada com meu bastão que ele rolou do carro e caiu estendido no chão! E aí executei todo o grupo. E se esse estrangeiro tiver algum grau de parentesco com Laio, haverá homem mais desgraçado do que eu?

Em sua fala, que ele próprio não escuta, Édipo mostra saber que é o assassino do rei Laio. Como o Inconsciente, trata-se de um saber não sabido. No final da peça, diz Édipo: "Oh, *tripon*! Oh, tripla encruzilhada! Oh, vale sombrio, bosques de carvalhos, passagem estreita, junção da rota tríplice. Vós, que bebestes o sangue por minhas mãos derramado, recordais? Esses crimes que cometi ao chegar a Tebas eu os multipliquei."

Essa encruzilhada é o momento crucial, pois, logo, será despejada a cascata de desgraças sobre Édipo. É aí que se inicia o cumprimento de seu destino, ditado pela *até* (desgraça) familiar — a herança maldita.

Segundo o psicanalista alemão Karl Abraham, os dois caminhos, que se juntam para formar um maior, correspondem às duas coxas que se juntam ao tronco. "O que pode representar o lugar em que Édipo e Laio se encontram e frequentam, porém em tempos distintos: o sexo de Jocasta."[8] A encruzilhada é a representação do "útero homospórico" (útero que recebe o mesmo sêmen — a entrada do pai e do filho) de Jocasta.

O número *três* entra muitas vezes em jogo na peça. Constituiu o próprio complexo de Édipo,

as três gerações da maldição herdada de Laio, os três personagens em jogo: Laio, Jocasta e Édipo, ou seja, o jogo triangular do desejo sexual em que o falo circula sempre entre três. Há ainda sempre três elementos quando estão presentes dois sujeitos. O terceiro elemento também pode ser o olhar. Para Jocasta e Laio, é o olhar de Édipo, que paira como ameaça (morreu ou está vivo?); em seguida, quando Édipo é rei, é o olhar do fantasma de Laio, clamando vingança: “A tumba de teu pai”, diz Jocasta, “olho enorme a guiar-te.” E há o olhar de Hera sobrevoando tudo para que se cumpra seu desígnio de punir Laio: é o olhar da morte, em suma, o terceiro elemento sempre presente. É desse lugar que o público olha, pois conhece o desfecho trágico da peça.

6. A peste esfingida

A peste de Tebas significa: a morte é para todos. O furo do simbólico, que corresponde ao recalque originário, diz Lacan no *Seminário 22*, *RSI*, comparece como a morte: todos nós vamos morrer, eis o que é recalcado. “No ‘todos os homens são mortais’”, diz Lacan, “o ‘todos’ não tem, propriamente falando, sentido algum, pois é preciso pelo menos que a peste se propague em Tebas para que esse ‘todos’ seja algo imaginável e não um puro simbólico; é preciso que cada um se sinta concernido em particular pela ameaça da peste.”[9] A peste é, portanto, o real do furo do simbólico imaginarizado — peste essa que é um desdobramento da calamidade provocada pela Esfinge, outra figura da morte e da *até* familiar, a desgraça dos Labdácidas. A Esfinge expõe o enigma mortífero da origem para cada ser-para-o-sexo. Quem não decifra é devorado. A peste coloca o enigma da finitude para todos. Cada ser-para-o-sexo é um ser-para-a-morte. É a peste esfingida. Quem não decifra, morre.

7. Tirésias, o cego vidente

Tirésias é o personagem que se apresenta, na peça de Sófocles, como mestre da verdade, cego e adivinho, capaz de decifrar os enigmas e os agouros advindos dos deuses. É a ele que Édipo recorre para decifrar a origem da peste.

Segundo a mitologia, quando jovem, ao passear no monte Citéron, Tirésias cruzou com duas serpentes copulando. Ao bater nelas, separando-as, ele se transformou em mulher. Sete anos depois, ao passar pelo mesmo local, encontrou novamente duas cobras copulando e, ao fazer o mesmo, voltou a ser homem. Devido a essa circunstância insólita de ter experimentado os dois sexos, foi chamado por Zeus e Hera para opinar sobre uma querela do casal. *Quem goza mais no ato sexual: o homem ou a mulher?* Tirésias disse que a mulher goza nove vezes mais que o homem. Hera, ao ver assim desvelado o segredo feminino, ficou colérica e o fulminou com a cegueira. Zeus, para consolá-lo, deu-lhe a longevidade (para viver durante sete gerações) e o dom da adivinhação.

A característica principal de Tirésias é, portanto, a de conhecer o gozo feminino, esse gozo Outro, obscuro e opaco, que as mulheres guardam no segredo inviolável do inefável — eis a sua grande vidência. É o que Lacan desenvolve no *Seminário 20, Mais, ainda*, ao situar o gozo feminino como gozo Outro (sempre em alteridade), para além do falo e da fala. É esse gozo, que o caracteriza, que permite a Tirésias ser mestre da verdade, pois esta também não está totalmente na linguagem, não pode ser dita por inteiro. A verdade, como A mulher, é não-toda. Lacan utiliza essa relação em “O aturdito” quando se refere à Esfinge de Édipo. O poder de adivinhação é relativo a esse enigma do Outro gozo, vinculado ao lado feminino das fórmulas de sexuação de Lacan. Só aquele que experimentar esse gozo estará em condições de ver para além das aparências e para além da temporalidade cronológica — visão sem limites.

Tirésias, logo no início da peça, revela tudo sobre a origem de Édipo, seus crimes, o parricídio, o incesto, e prevê seu funesto destino. Mas o herói, em sua paixão da ignorância, não quer saber e o ataca.

8. Lalíngua em Óidipous tyrannus

O texto de Sófocles, como bem observou Jean-Pierre Vernant, utiliza a ambiguidade em diversos planos: na caracterização de Édipo, na dramaturgia e no texto — na escolha de palavras e frases com duplo sentido, lançando mão da equivocação significante própria da língua grega.

O herói aparece na peça como o personagem que sustenta alguns oximoros (figura de linguagem que comporta a oposição de dois termos contrários), tais como: culpado/inocente; investigador/criminoso; o que vê/ cego; sapiente/ignorante; estrangeiro/original de Tebas; puro/impuro absoluto; adorado pelo povo/odiado pelos deuses; rei/dejeto; rei por sucessão/rei por merecimento; rei posto/rei deposto; sujeito do significante/objeto expulso. Essa técnica de escrita faz aparecer o sujeito trágico por excelência, que é o sujeito do conflito, sujeito dividido, que encontramos em Freud, entre o consciente e o Inconsciente, entre a realidade e a fantasia, entre a afirmação e a negação, entre a aceitação e a recusa do real da castração. Estruturalmente, Lacan define o sujeito como dividido entre dois significantes, dividido entre sua determinação significante e como resposta do real, como sujeito do desejo e sujeito causado pelo objeto *a*, e dividido entre sua posição como sujeito e seu status de objeto *a*. O sujeito trágico é o sujeito da psicanálise.

As ambiguidades utilizadas na dramaturgia também são várias, sendo a principal a do terceiro episódio, em que o mensageiro de Corinto chega a Tebas para avisar que Pólibo morreu. Ao ver a alegria de Édipo por constatar que ele não matou o pai (ainda achava que seu pai era Pólibo) e o imediato temor e a angústia de deitar com a mãe (ainda viva, que para ele era Mérope), o mensageiro diz ao rei que se acalme, pois Pólibo e Mérope não são seus pais. Essa notícia, em vez de alegrar Édipo, joga-o no desespero, e a partir de então o castelo de cartas começa a desabar. É a ambiguidade da peripécia.

Quanto à escolha das palavras, o poeta utiliza os recursos da lalíngua grega com seu potencial de equivocação e mal-entendido; ambiguidade e duplo ou triplo sentidos (e até mais), fazendo os personagens dizerem mais do que falam. E a plateia percebe aquilo que os personagens não suspeitam que estão revelando sobre si mesmos. Vemos aí em ação o conceito lacaniano de lalíngua como saber do Inconsciente.

Lalíngua é a tradução em português, de acordo com Haroldo de Campos, para o conceito de *lalangue*, que Lacan escreve em uma só palavra para acentuar seu caráter musical, sonoro, presente desde a lalação do bebê, quando este já se expressa na língua antes da aquisição da linguagem com sua estrutura gramatical e semântica. Lacan define lalíngua não a partir dos significados dicionarescos de uma língua, e sim como “a integral dos equívocos” de uma língua,[10] e acentua mais seu caráter poético, gozoso e musical do que sua função de comunicação e de significação. É esse potencial que o poeta utiliza na composição de seu texto e que os atores usarão quando da encenação da peça — na medida em que somente falada a lalíngua se vivifica e produz efeitos e, segundo Lacan, afetos que podem ser enigmáticos.[11]

É, pois, com o poder da lalíngua de provocar enigma, equivocidade, divisão e afetos no espectador que o poeta grego compõe sua tragédia, como o fez Sófocles.

Observemos, com Vernant, que a duplicidade — "di" significa "dois" em grego — faz parte do próprio nome de Édipo. Encontramos também o "di" no nome do deus do teatro, das transformações, dos disfarces e do vinho, revelador da verdade oculta do sujeito: Dioniso, que significa "aquele que nasceu duas vezes". O *di* revela a dualidade do ser tanto de Édipo quanto de Dioniso. Édipo é constituído pela duplicidade de seu próprio discurso, como todo ser falante. "Édipo não sabe e nem diz a verdade, mas as palavras que ele emprega para dizer outra coisa manifestam-na, sem que ele saiba, de maneira espantosa, para quem (supostamente) tem o dom de duplo ouvido, por ter decifrado o enigma da Esfinge, como o adivinho tem a dupla visão."[12]

O espectador pode ouvir, ao mesmo tempo, aquilo que Édipo acredita estar dizendo e a revelação que está fazendo sem se dar conta. Assim são dois discursos simultâneos: a fala intencional, consciente, do homem Édipo; e o discurso dos deuses que se manifesta através de sua própria fala. Esse discurso só revela aquilo que proferira o oráculo e que, na verdade, já foi cumprido sem que Édipo saiba. Vemos, assim, a ilustração do Inconsciente como discurso do Outro, e também o Inconsciente como um saber sobre a lalíngua.

Vejamos alguns exemplos.

A ameaça que Édipo faz a Creonte, imputando a ele o assassinato de Laio ("Se tu crês que atacarás um parente sem pagar nada, tu te enganas") se refere a ele mesmo. Em seguida, a frase "Ele não teria pretendido que eu matei Laio" pode ser traduzida do grego também por "Ele não teria revelado que eu matei Laio".

Jocasta diz a Édipo o que o mensageiro de Corinto veio fazer em Tebas por meio da frase: "Ele te anuncia que teu pai Pólibo está morto." Esta, no entanto, pode ser ouvida como: "Ele te anuncia que teu pai não é Pólibo, mas um morto."

Sem ainda reconhecer que Laio é seu pai, Édipo diz que partilha o mesmo leito que ele e que sua esposa é *homospóros* (de *homo*, "mesmo"; e de *spóros*, "sementeira", "lugar que semeia", "onde se jogam as sementes", "o sêmen"). Em seu discurso, ele quer dizer que semeou a mesma mulher antes semeada por Laio. Tirésias lhe dirá que ele se descobrirá o assassino de seu pai e seu *homósporos*, seu cossemeador, aquele que semeia ao mesmo tempo que ele. *Homósporos* significa ser nascido do mesmo sêmen. E Tirésias vai mais longe e fulmina: "Virão os males que te farão igual a ti mesmo, fazendo-te igual a teus filhos."

Assim, Édipo descobrirá que semeou seus filhos exatamente no lugar em que foi semeado, tornando-se "pairmão" dos filhos. A expressão "igual a ti mesmo" é, em si, enigmática como um dito oracular, mas Édipo prefere não escutar o enigma. E, paranoicamente, acusa Tirésias não só de ter participado do assassinato de Laio, em cumplicidade com Creonte, como também de ser invejoso e de querer usurpar seu trono.

Édipo é o paradigma do fala-a-ser, esse ser falante que é o homem, sujeito às equivocidades da lalíngua que fazem dele, fundamentalmente, um ser enigmático. A verdade, nos aponta Lacan no *Seminário 17*, *O avesso da psicanálise*, só pode ser enunciada pela metade, como um "semidizer", cujo modelo é justamente o enigma. O homem é a esfinge de si mesmo.

Édipo, o homem-equívoco, tem no nome e no corpo a marca trágica da lalíngua que nele se deposita como letra. Diz Knok:

> *Oidi* significa "inchado", mas é muito semelhante a *oida* ("eu sei"), e esta é uma palavra que nunca está longe dos lábios de Édipo; é seu conhecimento que faz dele um *tyrannus* decisivo e confiante. A palavra *oida* repete-se por todo o texto da peça com a mesma persistência assustadora que *pé*, e a alusão inerente ao nome do *tyrannus* é ironicamente apontada num grupo de três finais de linhas assoantes que, na ênfase cruel de seu trocadilho, certamente não têm paralelos na tragédia grega.[13]

9. A paixão da ignorância

Édipo, sem saber, mata o pai e possui a mãe; tem com ela quatro filhos. Ele não sabe quem são seus pais, não sabe de sua origem; não sabe que seus pais tentaram matá-lo; não sabe por que foi vítima dessa tentativa de filicídio; não sabe do crime ético e sexual de seu pai; não sabe da maldição herdada. Édipo não sabe que é ele mesmo o assassino procurado, que é ele mesmo a causa da peste.

Édipo agiu ou foi agido por todo esse saber do qual não sabe? Ou sabe?

Esse saber não sabido corresponde ao saber do Inconsciente, do qual o sujeito se defende. À defesa do saber inconsciente Freud deu o nome de recalque. E também Antonin Artaud: "A exemplo da tragédia grega, o teatro é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida."[14] A tragédia de Sófocles é a tragédia do desvendamento da verdade do sujeito, o que fez Freud compará-la ao processo analítico. Pouco a pouco o sujeito descobre seus desejos criminosos: ele também é um Édipo.

Será que Édipo quer saber?

SIM. A peça é toda ela uma investigação regida por *Óidipous* para saber quem é o assassino de Laio e, em seguida, quem são seus pais e qual a sua origem. Ele foi movido pelo "desejo especulativo", ele "quis saber demais", e essa teria sido sua desmedida (*hybris*).[15]

NÃO. Édipo não quis saber. Ele foi até o ponto de saber quem eram os pais, mas não foi além. Ele não quis saber do gozo criminoso do pai, Laio, não quis saber da maldição herdada. Ele não foi movido pelo desejo de saber, e sim pela *paixão da ignorância*. Édipo é a tragédia do não saber. Édipo tem em seu nome e em seu corpo a marca do saber (*oida* = eu sei; *pous* = pé). E, no entanto, ele não quer saber.

São três as paixões fundamentais do homem, segundo Lacan: o amor, o ódio e a ignorância. Édipo é possuído pelas três: *tripon*. O amor pelo povo e pelo antigo rei Laio, o ódio pelo assassino desse rei (dirigido a Creonte, a Tirésias e em seguida a si mesmo) e a ignorância da maldição herdada. O não querer saber leva o sujeito ao pior.

Jocasta e o pastor imploram, ordenam a Édipo: *"Pare a investigação!"* Ele continua e descobre. *"Sou triplo equívoco: ao nascer, ao casar e ao matar."* Mas a ordem feroz da ignorância permanece — é o que ordena o pai real, segundo Lacan, aqui figurado por Laio e seu crime.

A atualidade dessa peça desvela a importância de saber sobre o próprio desejo, sobre sua origem e sobre o Outro num mundo científico-capitalista em que a ignorância da subjetividade é crassa e reside em primeiro plano. O que vige é a ordem de ignorar o Outro, como Inconsciente, o Outro, como parceiro, o Outro, como diferente. Eis a peste com toda a sua violência: a paixão da ignorância.

10. Édipo se faz olhar

Freud articula o complexo de Édipo ao complexo de castração quando interpreta o ato de Édipo de furar os próprios olhos como um equivalente da castração. “O autocegamento do criminoso mítico, Édipo, era simplesmente uma forma atenuada do castigo de castração — o único castigo adequado a ele pela *lex talionis*.”[16] Por ter tido relação sexual com a mãe, ele se castiga com a castração. Assim, no interior do complexo de Édipo, o desejo sexual pela mãe é acompanhado da angústia de castração (ameaçada pelo pai). O “olho por olho, dente por dente” equivale aqui a “sexo com a mãe = castração”. Em outros termos, o real da castração é aqui introduzido com seu afeto correspondente: a angústia.

Ao fazer equivaler o ato de furar os olhos a seu arrancamento, Lacan interpreta no *Seminário 10, A angústia*:

> Ele vê o que fez, e isso tem como consequência que ele vê — é essa a palavra diante da qual tropeço —, no instante seguinte, seus próprios olhos, inchados por seu humor vítreo, no chão, como um monte confuso de dejetos, uma vez que, por ter arrancado os olhos de suas órbitas, é evidente que ele perde a visão. No entanto, não deixa de vê-los, de vê-los como tais, como o objeto-causa enfim desvelado da concupiscência derradeira, suprema, não culpada, mas fora dos limites — a de ter querido saber.[17]

Lacan faz a equivalência desse ato à queda do objeto *a* olhar. Lembremos que o olhar na teoria de Lacan é uma modalidade do objeto *a*, objeto da pulsão escópica, ou seja, da pulsão voyeurista-exibicionista.[18]

Édipo não arranca os olhos propriamente falando, mas os fura com o broche de Jocasta já morta, de cuja roupa ele o retira para perpetrar seu ato. É a visão de Jocasta morta sendo vista pela primeira vez como mãe, além de esposa, que o faz cortar a visão para sempre. Édipo abre mão da visão e se torna um puro olhar; ele é o alvo de todos os olhares e assim ele *se faz olhar* — nos dois sentidos do termo: faz com que todos olhem para ele e se transforma num objeto olhado. Ele não é mais sujeito (da visão), ele é o puro objeto da pulsão escópica, objeto *a* olhar. E daí em diante ele se torna um cego — vidente.

Com a alegoria do arrancamento dos olhos, Lacan aponta para o efeito de corte entre o olhar e a visão, figurando, assim, a queda do objeto *a* olhar, que é a causa de desejo escópico e a causa do desejo de saber.[19]

Podemos também interpretar seu ato como um não querer mais saber/ver a verdade do crime do pai na origem de sua desgraça pessoal e familiar. O que ele viu até aqui bastou para lhe arrancar a visão. E não quer saber de mais nada.

Ao responder ao coro, que lhe pergunta que deus mandou que ele se cegasse, Édipo assume para si mesmo a única responsabilidade desse ato. Trata-se, portanto, de um ato sem o Outro (divino), sem nenhuma determinação significante, onde o sujeito é ultrapassado por seu ato e o que está à frente do ato como causa é seu status de objeto *a* — o olhar. Aqui o sujeito se transmuta em objeto *a* — o que é o princípio do ato.

Como desenvolve Lacan no *Seminário 15, O ato analítico*, o ato acontece na polaridade do

ser e não na do pensamento. Assim, como Édipo o demonstrou, seu ato é a manifestação do "eu sou onde não penso", em que o "sou" é relativo ao objeto *a*, fora da cadeia significante e fora do simbólico da história e da herança transgeracional do sujeito.

Com o ato de cegar-se na passagem de sujeito a objeto, Édipo nos leva da visão ao olhar. Enquanto sujeito, ele é homem de visão, o espírito esclarecido que vive na luz desprezando as trevas; já no ativismo da observação, é impelido a ver claramente as coisas tais como são, exigindo que a luz se faça sobre elas. Mas ele é também objeto do olhar do Outro: os espectadores que, como os deuses e Tirésias, conhecendo seu destino, o veem correr cegamente para sua perdição; o olhar das pessoas da cidade, pois ele enfrentou a Esfinge "à vista de todos" e por isso foi considerado sábio.

A passagem da posição de sujeito para a de objeto no campo escópico dá-se no processo que vai do ver ao ser visto, do não-saber ao saber, do desejo de ver ao gozo do olhar. Se o processo da busca que o aproxima da verdade é progressivo e gradual, a passagem de Édipo sujeito para a posição de objeto dá-se bruscamente, em corte, no momento do ato de cegar-se. Ele se torna objeto.

Édipo torna-se, então, puro olhar, como objeto mais-de-gozar, por ter se defrontado com o gozo incestuoso da mãe, cuja vista é impossível suportar, causa de horror. "Oh! Sofrimento medonho de olhar. Não tenho forças de voltar os olhos para ti, entretanto, eu gostaria muito de te interrogar, de te ouvir, de te olhar: tal é o arrepio de horror que me causas."

O objeto causa do desejo de ver que movia Édipo revela-se, no final, como sendo o olhar; e o saber torna-se olhar, *le savoir* aparece como *ça voir*, como faz aparecer o termo grego *oida* ("eu sei", "eu vi").

A pulsão escópica arremata seu circuito: o sujeito torna-se seu objeto e advém ao saber. Em seu status de objeto escópico, Édipo é o mais-de-olhar.

Quando via a luz, Édipo estava cego para o saber; agora, privado da visão, é a hora do olhar que acompanha o saber conquistado — Édipo perde o trono, sua posição no significante, de onde ele via o mundo, de cima, para tornar-se um cego errante, clarividente. O olhar é, doravante, o agente: repousa no saber sobre a verdade, como no discurso do analista. Édipo, diz-nos Lacan, "desempenha o papel do saber com pretensão de verdade, quer dizer, é o saber que se situa na figura do discurso do analista no lugar do que chamei discurso da verdade".[20] O saber que está no lugar da verdade no discurso do analista e que sustenta o ato analítico é, desse modo, o equivalente real do Édipo com sua tragicidade. O "eu vi" se torna "eu sei". Mas trata-se de um saber não-todo, pois, arrogantemente, com sua *hybris*, ele continua na ignorância da "preteridade velada" do gozo do Pai.

11. Édipo à luz do pai real do gozo

Laio e sua desmedida

Retomemos o mito de Édipo à luz do pai real e do mito de totem e tabu. Quem é o pai de Édipo? Na verdade, ele teve dois pais: o pai biológico, Laio, rei de Tebas, que ele não conheceu e sem saber o matou; e Pólibo, o pai adotivo que o criou em Corinto. Mas é Laio quem aparece como pai real cuja desmedida constitui a *até*, a desgraça, a maldição dos Labdácidas que será transmitida e paga por três gerações: o próprio Laio, Édipo e seus filhos, Etéocles, Polinice, Antígona e Ismênia.

Laio, após perder o pai, foi adotado pelo rei Pélops, que, mais tarde, tem um filho a que dá o nome de Crísipo. Quando este chega à adolescência, o pai pede que Laio, portanto, irmão adotivo mais velho, dedique-se à educação de Crísipo. Laio se apaixona pelo menino e o rapta. A pederastia acompanha a pedagogia e o arrebatamento advém. Pélops, dilacerado pela perda de seu filho biológico, subtraído e traído por seu filho adotivo, lança, então, a maldição transgeracional a Laio: "Se tiveres um filho ele te matará e toda a tua descendência desgraçada será." Eis o *background* da peça de Sófocles.

A desmedida de Laio não foi ter tido relações com Crísipo, pois a relação pedagógica era aceita como uma relação pedófila normal de amante-amado, professor-aluno, em que o saber não era transmitido sem Eros. A *hybris* de Laio foi tê-lo sequestrado, rompendo as leis da hospitalidade, e traído aquele que o acolhera. A maldição de Pélops para Laio, endossada pelos deuses do Olimpo, é o que o faz furar o pé de seu filho Édipo e mandar matá-lo.

Édipo não quis saber do crime do pai nem de sua tentativa de assassinato. Ele, em sua investigação, foi até o ponto em que descobre que matou o pai e que a mulher com quem está é sua mãe. Mas não vai além disso, pois não quis saber da maldição herdada e da desmedida paterna. Submeteu-se, assim, à ordem feroz de ignorância advinda do pai real do gozo.

IV
O enigma da Esfinge

O enigma da Esfinge é tão central na obra de Freud que ele fez da Esfinge a representação da psicanálise. E de Édipo diante de seu enigma, a representação do homem frente ao enigma da existência — de sua existência como ser sexuado.

A resolução do enigma é o que faz de Édipo rei de Tebas e marido de Jocasta. Pois ele livra o povo da cidade do tributo exigido pela Esfinge: o sacrifício de jovens tebanos. Ao ver o enigma decifrado, a Esfinge se mata. E, como prêmio, Édipo ganha o trono e o leito de Jocasta, rainha viúva de Laio, que morrera em circunstâncias obscuras. Sem saber, Édipo, filho de Laio, herda por merecimento o trono que deveria ser seu por herança consanguínea, por sucessão.

Na tragédia de Sófocles, Édipo não se apaixona por Jocasta, ele a recebe como troféu sem saber que ela é sua mãe. O enigma da Esfinge, por não ter sido completamente decifrado, volta com seu flagelo anos mais tarde sob a forma de peste. O que fazer, Édipo, para resolvê-lo? Lacan responde: pensar com os pés.

1. Na entrada era a Esfinge

A Esfinge, com suas asas, um dia desceu dos céus e instalou-se na porta de entrada de Tebas. Sua presença denotava que algo não ia bem. Era o prenúncio da desgraça iminente que desencadearia uma cascata de acontecimentos trágicos.

Para os gregos, os deuses a tinham enviado com o intuito de punir alguma *hamartia* (falta) cometida. Sua chegada deveria ser decifrada. Mas, além do enigma de sua presença em Tebas, ela mesma apresentava um enigma a ser decifrado.

A Esfinge era uma calamidade para Tebas, pois a população jovem estava morrendo. Todo dia à tardinha o povo se reunia numa praça e um jovem tentava decifrar sua charada; como não conseguia, ela o matava. Na entrada de Tebas ela dizia para todos os que chegavam à cidade: “Decifra-me ou te devoro.”

Laio, sabendo que seu crime ficara impune, resolve ir a Delfos consultar o oráculo por meio da pitonisa e perguntar a Apolo por que os deuses estavam castigando Tebas com a Esfinge. Favorecendo a *thycke*, Laio faz-se matar por Édipo, que, por sua vez, acabara de ouvir da pitonisa seu vaticínio. O pai, indo para Delfos, e o filho, de lá saindo, se encontram na encruzilhada das Erínias e o oráculo se cumpre. Édipo mata o pai e segue. Há uma Esfinge no meio do caminho.

Édipo continua na estrada após a carnificina e encontra, nas portas de Tebas, a Esfinge, que canta o famoso enigma. É o enigma da entrada: em Tebas, em análise e em vida. Tebas é aqui. Caso você não decifre, você será devorado. Na entrada é a Esfinge.

2. A cruel não-toda

A Esfinge é a figura do enigma — em grego, *ainigma*, "palavra obscura" — que cada um tem de decifrar. Com seu poder mortífero, mostra que o deciframento é uma questão de vida ou morte. Eis o que fez Freud usar a Esfinge como a representação da própria psicanálise: o método oferecido para os sujeitos-édipos entrarem na via do deciframento estimulados pelo desejo de saber.

A Esfinge descrita por Sófocles em *Édipo rei* é um ser de composição heteróclita: cara e seios de mulher-menina, corpo de cadela, garras de leão com unhas curvas, asas de pássaro e virgem. Ela apresenta seu enigma cantando. É uma cadela cantora.

Trata-se de ser violento, meio animal, meio humano, que encarna com seu ser-de-metade o semidizer da verdade, cujo enigma deve ser decifrado. É também um ser de gozo devorador. É um ser cruel que não deixa o sujeito até que este a decifre ou seja por ela aniquilado.

A Esfinge foi enviada por Hera contra Tebas para punir a cidade pelo crime de Laio, que raptou seu irmão adotivo mais novo, Crísipo, por quem se apaixonou. Crísipo era filho de Pélops, que havia acolhido Laio neném e o criara como filho. O crime de Laio contra as leis da hospitalidade não podia ficar impune.

Segundo outra versão — a de Pausânias —, a Esfinge é filha bastarda de Laio. Seu papel é pôr à prova todos os filhos do soberano para distinguir os *nothói* (os monstros) dos *gnésio* (os bem-nascidos).[1]

Ela é híbrida — termo que remete à *hybris*, a desmedida. É um ser feroz e desmedido que não hesita em matar os que não decifram seu enigma. Esfinge é um monstro da terra semelhante às sereias, monstros do mar, que levavam com seu canto os marinheiros à desgraça e à morte, como descritas na *Odisseia* de Homero. A Esfinge se mata quando *Óidipous* decifra seu enigma. Mas a calamidade que ela representa retorna a Tebas, anos depois, sob a forma de peste.

Personificação da desmedida de Laio, a Esfinge denota a presença do gozo paterno e de sua punição: o crime do pai e a maldição herdada, dos quais Édipo não quer saber. A verdade só pode ser semidita, jamais por inteiro; ela é por definição meia, sempre velada, *aletea*.

A Esfinge é um ser da verdade — em nada ela é inteira.

Ela é mulher — mas falta-lhe o corpo; só o rosto, os seios e a voz são de mulher.

Ela é pássaro — mas do pássaro só tem as asas.

Ela é cadela — mas falta-lhe o rosto e o focinho, só tem o corpo.

Ela é leoa — mas da leoa só tem as garras.

A Esfinge é não-toda. Figura da *hybris*, é a representação do gozo sem limites, o gozo Outro, devorador. É uma figura da conjunção da verdade com o real do gozo É a demonstração de que a verdade é a irmã do gozo. Mas ela escapa ao sentido, que, no entanto, é inseparável dos efeitos de linguagem.[2]

A Esfinge, com seu enigma, ao utilizar os equívocos da lalíngua, é também uma representação do Inconsciente, que, como saber sobre a lalíngua, deve ser decifrado por cada um.

3. O texto

esti dipon epi gès kai tetrapon, hou mia phônè,
kai tripon, allassei de phusin monon hoss'epi gaian
herpeta ginontai kai an'aithera kai kata ponton;
all'hopotan pleistoisin ereidomenon posi bainè, entha takhos guoisin
aphaurotaton pelei autou.

O helenista franco-alemão Jean Bollack enviou-me a transliteração acima do enigma extraído da escolástica clássica grega (edição Athenée) e me propôs duas traduções. Transcrevo aqui a versão que ele considera mais correta ao traduzir *phônè* por "palavra", e não por "voz", que é outra possibilidade, na medida em que se trata de linguagem, ou seja, do nome desse ser ao qual a Esfinge se refere em sua charada: o nome de Édipo.

Em francês:

Il y a un être qui a deux pieds et quatre pieds pour lequel il n'y a qu'un mot. Et trois pieds. Il est le seul à changer sa nature parmi tout ce qui naît et qui va sur terre, ou dans l'air ou sur la mer. Son corps est plus débile lá où il a le plus de jambes.

Em português, proponho a seguinte tradução:

Existe um ser que tem dois pés e quatro pés para o qual só há um nome. E três pés. É o único a mudar sua natureza entre tudo o que nasce que anda na terra ou no ar ou no mar. Seu corpo é mais frágil quanto mais pés ele tem.

Percebemos que o enigma é mais complexo e distinto do que o popular "O que é, o que é? De manhã tem quatro pés, *tetrapon*, de dia dois pés, *dipon*, e de noite três pés, *tripon*?".

Aprendemos, pela leitura tradicional, que Édipo teria decifrado o enigma ao responder "o homem", visto que o ser humano anda inicialmente de quatro, engatinhando; em seguida, com dois pés, na vida adulta; e com três pés na velhice, ao usar uma bengala. Não está errado, mas também não está totalmente certo — nem no contexto do mito da maldição dos Labdácidas nem no da tragédia. O único ser para o qual só há uma palavra é *Óidipous* — Édipo, em grego. A única verdadeira resposta ao enigma é: Édipo.

4. Aos pés do enigma

A Esfinge, com seu enigma dos pés, referia-se àquele homem definido, diferenciado e designado pela marca em seu pé: Édipo. O primeiro substantivo que a Esfinge utiliza em seu texto é parte do nome dele: *dipon*. Ela se dirige a ele, É-dipo, o bípede. O de-dois-pés, que manca por ter um defeito no pé — cicatriz da agressão dos pais quando era bebê.

A Esfinge traz o enigma do próprio Édipo para que ele o decifre. A Esfinge é voraz e a resposta da charada é urgente.

O enigma traz a temporalidade e a embaralha abordando de início o bípede *dipon*, o homem adulto, e, em seguida, o *tetrapon*, o bebê, e o idoso, *tripon*. Por um lado, a Esfinge define inicialmente o homem em sua independência e vigor, lembrando-lhe, logo, de sua dependência e fragilidade (o bebê) e de que esse estado retornará na velhice. Por outro lado, ao dispor todas as etapas na mesma linha do tempo e todas no tempo presente, ela está se referindo ao próprio Édipo, que misturou os tempos da existência: como bípede adulto (*dipon*) ele "semeou" sua esposa-mãe, tornou-se igual a seu velho pai (*tripon*, com três pés) e virou irmão de seus filhos pequenos (*tetrapon*, de quatro pés). Ele é aquele que, tendo um só nome, misturou as idades do homem e fez o presente se igualar ao passado e ao futuro — como o tempo do Inconsciente.

O enigma dos pés se refere diretamente a Édipo, que tem no corpo e no nome a marca do que recebeu do Outro: marca de gozo e letra. O enigma da Esfinge é o enigma da identidade e da origem. O que sou eu? De onde vim?

O "enigma dos pés" remete à história de Édipo escrita em seu pé — seu pé inchado, furado por seu pai na tentativa de matá-lo para que ele, por sua vez, não o matasse. E para que não se cumprisse a maldição de Pélops, transformada pelos deuses na maldição dos Labdácidas.

5. O homem: Um e Múltiplo

O homem é um ser que, entre todos os animais da terra, do ar e do mar, é o único que muda de natureza, segundo o enigma da Esfinge.

O homem é, certamente, um ser do devir, que muda de natureza e se adapta à circunstância. Em constante transformação, ele é o mesmo e não é: o ser do bebê não é o do adulto nem o da velhice. Assim, ao longo da vida, ele muda sua natureza. Mas tem algo que o designa como único: uma palavra, seu nome. O corpo muda, nunca é igual, pois o tempo não para.

O homem tampouco permanece igual em suas vivências e nas ressignificações de sua história. O quatro-dois-três da passagem do tempo através do plural dos pés mostra o homem como múltiplo. Entretanto, é a palavra dando-lhe seu nome que o designa como Um e o individualiza, particulariza-o e o faz singular. O enigma indica a dualidade do Um e do Múltiplo, problematizada no *Parmênidas* de Platão, e aponta mais uma ambiguidade do ser humano, sujeito da palavra, fala-a-ser.

Édipo é aquele que, mantendo seu nome, muda de natureza: nasceu filho dos reis de Tebas, foi rejeitado e abandonado, foi criado como filho dos reis de Corinto, exilou-se dessa cidade, virou rei de Tebas, foi dela exilado em seguida e, velho, voltou à estrada e findou em Colona.

O problema do Um e do Múltiplo está no âmago da tragédia *Édipo rei* e se transforma em ponto crucial, prova testemunhal sobre se Édipo era ou não aquele que matou Laio e quase toda a sua comitiva. O próprio Édipo radicaliza: se o único sobrevivente da carnificina disser que foram vários que atacaram a comitiva, ele estará a salvo. Pois estava, de fato, sozinho, quando vinha do oráculo de Delfos e deparou-se com aquele rei arrogante que o chicoteou para sair da estrada estreita; cego de raiva, ele matou a todos (menos um, que será a testemunha que revelará sua desgraça). Mas, se disser que foi um só o assassino de Laio, ele saberá que nasceu condenado. Foi o caso.

Da mesma forma, para a psicanálise, podemos dizer que o homem é múltiplo em seus desejos e possui um único objeto de desejo, perdido desde sempre, ao qual só tem acesso episodicamente por seus substitutos. Por outro lado, também é múltiplo em suas identificações e representações significantes. E único na sua representação pelo traço unário, seu nome, S_1 (significante mestre), e, fundamentalmente, por seu *sinthoma*, que amarra seus três registros (real, simbólico e imaginário) como letra e forma de gozo. Ele é único em seu nome, que é a palavra que o designa como único e diferente de todos.

6. A pseudorresposta de Édipo

Édipo responde à Esfinge: "É o homem!" E supostamente decifra o enigma cujo resultado é o desaparecimento da Esfinge, que se joga no abismo e morre. Em seguida, Édipo, que acabara de matar o pai, casa-se com a mãe. Comenta Jean-Pierre Vernant:

> Mas essa resposta mascara o verdadeiro problema: o que é então o homem? O que é Édipo? A pseudorresposta de Édipo abre-lhe as grandes portas de Tebas. Mas, instalando-o na chefia do Estado, ele realiza, dissimulando-a, sua verdadeira identidade de parricida e incestuoso.[3]

Essa resposta esconde não só a questão de sua identidade, como também a de sua origem, de sua filiação e de sua história. Segundo Lacan, Édipo liberta o povo de Tebas de uma pergunta — a pergunta sobre a verdade, sobre o que é o homem.

> Édipo suprime o suspense da questão sobre a verdade da natureza humana que ele mesmo encarna. Mas a verdade como enigma surgirá mais tarde quando, já rei e casado com Jocasta e com quatro filhos, há uma peste que volta a assolar Tebas como mais uma calamidade.[4]

Édipo, portanto, supostamente decifra o enigma da Esfinge e se torna rei. É considerado um sábio fazendo justiça a seu nome: composto por *oida* (eu sei) e *pous* (pé). Édipo é "aquele-que-sabe-do-pé", aquele que decifrou o enigma dos pés. Porém, não ouviu o principal.

Não só a Esfinge fala explicitamente "ser de um nome" (ou de uma palavra, ou de uma voz), como o texto em grego do enigma faz ressonância com o nome próprio do herói. *Quem é dipon, tetrapon e tripon, Óidipous?* Como não escutar o jogo de significantes entre a aliteração de "pés" e o nome de Édipo em grego? Édipo responde, na verdade, "o-de-dois-pés", que interpreta como "o homem", o ser bípede da natureza. A resposta ao enigma da Esfinge é Édipo em grego: *Oi-dipous.* Mas ele só escuta: "o homem", no sentido de "humanidade", e não no sentido de que *ele* é "o homem" (em questão).

Édipo interpreta o enigma da Esfinge pelo sentido e não pelo significante. Ao se deixar apreender pelo sentido, perde o saber da lalíngua como expressão do Inconsciente. Ele não quis saber da equivocidade da lalíngua grega, que apontou para sua letra de gozo como *sinthoma* inscrito no nome e no corpo.

O enigma que a Esfinge está exibindo é o enigma do próprio Édipo. Ela está se referindo a ele mesmo: é ele que é, ao mesmo tempo, criança, adulto e velho. Assim, ele é *tripon*, como seu pai, *dipon*, que desposou sua mãe, e *tetrapon*, como os quatro filhos.

Seu nome e seu corpo são os lugares de inscrição de sua história: ele nasceu como herdeiro do trono de Tebas e seus pais negaram-lhe esse direito e o direito à vida. Seu nome contém a pergunta e a resposta sobre sua origem; a mesma que ele pusera com outro conteúdo ao oráculo de Delfos quando, jovem, saiu de Corinto para saber quem eram seus pais.

Anos mais tarde, ele não pôde ouvir que a Esfinge, com seu saber de lalíngua, dava-lhe a resposta de forma enigmática. Contudo, é justamente isso que ele não quer saber, pois é movido

pela paixão da ignorância. O Inconsciente é um saber sobre a lalíngua que o sujeito não quer saber e, no entanto, o determina em seus atos e em seus passos. “Quer saber onde nascestes? Teu pé inchado mostra que és de Tebas e que teus pais quiseram matar-te.” Como diz repetidamente Lacan em seu ensino: é preciso pensar com os pés.

7. O nome próprio

Édipo é *Óidipous*, nome próprio original transliterado do grego. É um significante composto por vários outros significantes da lalíngua grega, condensando, em sua equivocidade, vários sentidos que remetem à própria história de Édipo e à herança simbólica e transgeracional recebida de seus antepassados.

Esse nome é antes um apelido dado pelo pastor, servidor de Laio, que recebeu o bebê sem nome das mãos de Jocasta aos três dias de idade, com o pé transpassado por um ferro e, consequentemente, inflamado. Nome composto por *oiden* (inchação), de onde deriva o termo edema, e *pous* (pé). Seu nome é: Pé Inchado.

Seu nome tem também um outro sentido por ser a conjunção de *oida* (eu sei) e *pous* (pé). Édipo carrega um saber em seu pé. *Óidipous* pode ser traduzido ainda por *Eu-sei-do-pé.*

Encontramos em seu nome a condensação de *oida* (eu sei) e *pou* (que, assim como seu correlato *hopou*, significa "onde"). A terceira tradução possível de seu nome é: *Eu-sei-onde*.

A partir, portanto, das ressonâncias da lalíngua grega, Édipo significa: *pé inchado*, *eu sei do pé* e *eu sei onde.*

O nome de *Óidipous* traz a marca de exclusão de sua origem, ou seja, do desejo mortífero do Outro (representado por seus pais). Desde a origem *Óidipous* é o dejeto do Outro.

O verbo *oiden* (inchar, ficar inchado) se refere, por outro lado, ao traço característico específico de "ser inflado". Édipo, o solucionador de enigmas, está inflado e enfatuado por seu "conhecimento" (seu *saber — oida*).[5]

"O real", diz Lacan, "é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente."[6] Édipo carrega no pé e no nome um saber não-sabido como o Inconsciente que se inscreve no corpo de cada um e está na lalíngua que lhe é própria. Ele carrega no pé o real — mistério do Inconsciente.

Ele tem um saber não-sabido sobre o desejo filicida dos pais e um saber herdado referente ao oráculo que seu pai recebera devido ao crime contra as leis da hospitalidade por raptar Crísipo quando jovem.

O nome o inscreve na geração dos Labdácidas: seu avô era Labdaco, que significa, em grego, *manco*, o que claudica; o nome de seu pai, Laio, significa *torto*, o que não caminha reto, o que não anda direito (nos dois sentidos); e ele, *pé inchado*.

Seu nome indica um saber sobre um lugar. Que lugar é esse? Trata-se da pergunta sobre a origem, retomada por Freud: de onde eu vim? É a pergunta que ficou sem resposta desde que ele saiu de Corinto e se dirigiu a Delfos para saber sobre sua origem.

Óidipous tem no nome e no corpo a marca do saber de sua origem, a marca de gozo do pai, mas ele não olhou para os pés, não ouviu os pés e não quis pensar com os pés. Paixão da ignorância.

8. A Esfinge freudiana

“De onde vêm os bebês?” — eis como Freud traduz o enigma com o qual Édipo se defronta. “Em uma desfiguração fácil de desfazer esse é o mesmo enigma que propunha a Esfinge de Tebas.”[7]

Toda criança faz dessa pergunta um enigma antes mesmo de saber algo sobre a sexualidade. Pode surpreender que Freud interpretasse assim o enigma da Esfinge. Mas o entendemos quando percebemos que se trata da questão da criança relativa à sua origem. De onde eu vim? Como vim parar aqui neste mundo? Meus pais me quiseram? Desejaram que eu viesse? Acolheram-me? Sou filho do Amor, do Acaso ou da Morte? No enigma da Esfinge está em jogo a questão do saber o seu lugar (*hopou*) em relação ao desejo do Outro, os pais. A charada da Esfinge é a questão sobre o lugar do sujeito no desejo do Outro.

A Esfinge aponta para seus pés, onde está inscrita a resposta sobre o desejo do Outro. “De onde eu vim como bebê?” Édipo tem o pé inchado porque seus pais quiseram matá-lo. Édipo não tem lugar no desejo do Outro. Seus pais quiseram eliminá-lo quando ele chegou ao mundo.

No caso da peça de Sófocles, *Édipo rei*, esse Outro não só é representado por seus pais verdadeiros como também por Tebas, a *pólis*. No início da peça ele tem um lugar de rei nesse Outro social: lugar de sábio, de salvador, pois ele, com sua inteligência, desvendou o enigma da Esfinge e libertou Tebas daquele terror. E daí vemos todo o povo a ele se dirigir suplicando que, assim como daquela vez, salve o povo e desvende o enigma da peste.

Ao longo da peça ele descobre que é a causa da peste e, no final, ele não morre, como ocorre com outros heróis de outras tragédias gregas — ele é banido, exilado de Tebas. Édipo se torna um “sem-lugar”, *ektopos*, e realiza o desejo do Outro (aqui os pais) de exclusão. Sua trajetória vai de rei a rebotalho, de dentro de Tebas para fora dela, de desejado a expulso, de adorado a odiado. Destino de objeto *a*, que é o destino de todo herói das tragédias gregas. Assim, trata-se do enigma do lugar do sujeito como objeto *a* na fantasia, a qual, por sua vez, é a resposta ao desejo do Outro, ao *Che vuoi?*.

9. A Esfinge lacaniana 1 — O enigma dos pés

Eis o enigma dos pés que a Esfinge lacaniana coloca para o ser falante:

- o quadrípode da verdade e do semblante, do gozar e daquilo que, por um "mais-de-gozar", esquiva-se dele ao desmentir que se protege dele;
- o bípede cuja distância mostra o ab-senso da relação;
- e ainda o tripé que se restabelece pela entrada do falo sublime que guia o homem para seus verdadeiros cueiros (*couche*), por ele haver perdido seu caminho.[8]

Decifração não-toda

Em que contexto, em "O aturdito", Lacan dá sua contribuição ao enigma dos pés? Nesse texto, essa contribuição vem logo após o trecho em que ele indica que as mulheres podem se alinhar no lado masculino da partilha dos sexos, ou seja, no lado do "todo fálico": "O interessante é haver mulheres que não desdenham entrar no pelotão…". Em seguida, afirma que há outras que se alinham do lado feminino, o não-todo fálico. Ele chama esse "ser mulher" de "o não-toda" (*le pastoute*). "Mas quando o *não-toda* chega a dizer que não se reconhece naquele ali (no pelotão fálico) que diz ele senão o que encontra no que lhe ofereci? — a saber …" — e aí vem os "pés" (quadrípode, bípede e tripé) da citação no alto desta página.

Como figura do não-toda, a Esfinge revela que o enigma da existência e do sexo não é resolvível, pois está sempre em aberto e não se fecha em um universo, não pode ser contido em nenhuma resposta. Lacan faz corresponder o *tetrapon* do homem à estrutura do discurso como laço social, em que o "semblante" é o lugar de agente, o "gozo" é o lugar do outro a quem o discurso se dirige, e o "mais-de-gozar" é o lugar da produção.

Laço social

$$\frac{\text{[semblante]}}{\text{[verdade]}} \rightarrow \frac{\text{[gozo]}}{\text{[mais-de-gozar]}}$$

O *dipon* corresponde à falta de sentido (ab-sense) e à ausência (absense) da relação sexual, mostrando que entre os dois parceiros da relação entre os sexos há uma distância; e o *tripon* corresponde ao homem com seu falo em sua estrutura de ser o falo e ter o falo — na medida em que sai da mãe como falo e volta à mulher portador do falo. Ou seria que ele nunca deixa de ser o falo?

Ter o falo como guia é uma maneira, para o sujeito, de não se extraviar nem se perder ao longo da estrada da vida? Ao dizer que o três-pés se "restabelece", Lacan aponta para um movimento de suplência ou tamponamento com o falo, da não inscrição da relação sexual. *Couche* significa, ao mesmo tempo, leito, parto, os dias em que a mulher parida fica de cama e cueiros. É para lá que se volta.

Interpretando: se a Esfinge está colocando esse enigma para você — ser edípico — é para ver como você vai se virar nos laços sociais com seus parceiros de discurso no campo do gozo, sabendo lidar com o outro do social e com o mais-de-gozar que ameaça, que escapa, que se esquiva do laço que o enquadra. Para ver como você vai suportar manter a distância que, estruturalmente, existe entre você e seu parceiro nas coisas do amor e do sexo, sabendo que vai usar o significante fálico (transformado em outra coisa) e lidar com a própria estrutura edipiana na vida sexual até voltar para o lugar de onde saiu.

10. A Esfinge lacaniana 2 – Desafio aos Édipos

A Esfinge, como um ser não-toda, é uma representação alegórica do lado feminino das fórmulas da sexuação e da lógica de Héteros, o radicalmente Outro.

Logo após descrever em "O aturdito" os "seus pés" — o quadrípode dos discursos, o bípede da ausência de relação sexual e o tripé que inclui o falo —, Lacan faz a Esfinge se dirigir a Édipo como se fosse no fim da peça. Proponho uma transcriação, já que esse trecho é intraduzível porque, como Sófocles e James Joyce, Lacan utiliza inúmeros jogos de palavras e equivocidades próprias da lalíngua francesa:

> Tu me satisfizeste, homenzinho. Compreendeste e é isso que era preciso. Vá, não há tanto aturdito assim pois o meio-dito te voltará de tarde. Graças à mão que te responderá, quando chamares Antígona — a mesma mão que pode te rasgar caso eu me esfinja de não-toda — se souberes lá pela noite te igualar a Tirésias e assim como ele, por ter bancado o Outro, adivinhar o que eu te disse.[9]

Decifração não-toda

A Esfinge se satisfaz primeiro com o fato de Édipo ter respondido o "homem" ao enigma que ela colocara. Ele respondeu como uma criança, um homenzinho na manhã da vida. Apesar de ter ficado aturdido, tonto com os ditos da Esfinge — e não ter ouvido aquilo que estava sendo dito pela metade, ou seja, que ela estava se referindo a ele mesmo —, esse meio-dito volta como peste que ele terá que interpretar na tarde da vida, quando já adulto reina em Tebas ao lado de Jocasta. E, no final, ele, quando velho, usará Antígona, sua filha, como bengala, constituindo assim seu tripé na noite da vida. Mas Antígona pode lhe faltar e ele reencontrar, de novo, a figura do não-toda em Colona sob a forma de Erínias, deusas vingativas que, segundo a Esfinge, seriam uma outra forma de ela própria se manifestar como não-toda. Para não ser dilacerado pelo não-toda, Édipo tem de se alçar à dignidade do cego Tirésias e saber interpretar o enigma do gozo Outro.

11. Édipo ao pé da letra

Édipo é o paradigma da letra como *sinthoma* — eis a tese que dá título a este livro. Essa letra constitui seu nome próprio em grego, *Óidipous*, depositada a partir da lalíngua grega. Ela condensa e faz litoral entre o real do gozo e os significantes de sua história.

Cada língua, como idioma de um grupo, é "a integral dos equívocos [pela qual cada uma delas se distingue] que sua história deixou persistirem nela. É o veio em que o real … se depositou ao longo das eras".[10] Esse Real introduz o corpo ao Um da lalíngua e o unifica. Cada sujeito habita uma lalíngua, dela se apropria e constitui a lalíngua que lhe é própria. Seu corpo não só se torna unificado pelo Real da lalíngua, torna-se também "um corpo falante", segundo a expressão de Lacan para designar o sujeito da lalíngua no *Seminário 20*, *Mais, ainda*.

O corpo, sensível aos efeitos da lalíngua, é sede de suas inscrições. Ele responde à lalíngua, que, quando falada, nele produz afetos. O Inconsciente é um saber de lalíngua própria de cada fala-a-ser, o ser falante. Este, ao nascer, recebe a aluvião, a enxurrada de significantes de lalíngua, que vão se depositando para ele através da forma como ela é falada pelos outros associada à forma como ele a ouve. Assim, ele recebe da mãe, dos adultos e de todos que o rodeiam significantes puros, sem sentido, que não entende da lalíngua falada. Ouve as palavras e não sabe o que significam e brinca com elas, pois esses puros significantes, sem estarem articulados ao significado, veiculam gozo. Em seguida, a linguagem é articulada gramaticalmente e os significantes são vinculados aos significados de acordo com as leis da linguagem, que são as mesmas do Inconsciente: a metáfora e a metonímia. A lalação, anterior à linguagem articulada do bebê, demonstra o que este recebe da lalíngua: os significantes puros sem articulá-los aos significados.

O que incide para o sujeito desde que ele nasce são os significantes gozosos da lalíngua materna. Pela contingência da vida de cada um — e da maneira como cada um se apropria —, alguns desses significantes constituem seu Inconsciente e marcam seu corpo. Lalíngua é a via pela qual o Real do gozo chega ao falante e aí ela se precipita como letra.[11] Ao contrário do significante que se define por sua diferença com outro significante, a letra é idêntica a si mesma[12] e corresponde ao Um, que, para o sujeito, veicula o real de lalíngua. A letra, diz Lacan em "Lituraterra", faz litoral, "a fronteira, com certeza, ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem a transpõe, que há entre eles algum denominador comum".[13]

A letra é esse denominador comum entre o gozo e o saber. Mas, propriamente falando, ela desenha a borda no furo do saber (constituído pela rede de significantes), cujo vazio é preenchido de gozo. Esse "desenho" é da ordem da escrita, e para ilustrar seu conceito de letra Lacan evoca a caligrafia e a escrita japonesas, com seus ideogramas. Assim, a letra é formada por significante e gozo; ela é ao mesmo tempo litoral e denominador comum dos registros Simbólico e Real. Ela é aquilo da lalíngua que se escreve para cada ser falante e que lhe marca o corpo, fazendo de cada ser um corpo falante.

A letra é uma marca, ela para, detém o significante, cuja propriedade é estar sempre em deslizamento, sempre a vagar. A letra como escrita é fixa, o significante voa. A letra vem marcar

um lugar do significante que é um significante que vagueia, que pode vagar por toda parte; a letra fixa o gozo, portanto, no corpo.

Lacan, ao definir o *sinthoma* como o quarto nó, acrescenta que é ele que amarra os três registros Imaginário, Real e Simbólico, uma função da letra que pode ser escrita, $\sum = f(x)$. A letra é o X do *sinthoma* de fixação de lalíngua como Um do ser falante, e deve ser tomado ao pé da letra, em sua escrita, literalmente. Encontramos em Édipo o paradigma da letra como fixação do gozo do *sinthoma*: *Óidipous*, que se encontra em seu nome e em seu corpo. As letras do seu nome indicam o saber (*oida*) inscrito no seu pé (*pous*) e o gozo mortífero de seus pais no *OIDI-POUS*, o pé inchado que Laio marcou com seu gozo mortífero.

Com seus equívocos, a língua grega se deposita para Édipo como letra que lhe confere um nome. Escrita no corpo, que entrava o caminhar do sujeito e o deslizamento significante, a letra coloca Édipo a seus pés com um *sinthoma* que articula o Inconsciente com o Real.

O *sinthoma*-letra não é expressão da divisão do sujeito: ele designa o ser da fala com Um depositado de lalíngua. Édipo é o ser de Um só nome. Édipo é seu nome de Um. Pois o Um do Inconsciente "é suscetível de se escrever com uma letra".[14] A letra como *sinthoma* é uma cifra de gozo que não cessa de se inscrever.[15]

Ao receber a aluvião de lalíngua, o ser se faz letra, como Édipo com seu nome se torna Um ser da letra de gozo, como é repercutido tantas vezes na peça. Na definição de Lacan do Inconsciente como "saber inscrito em lalíngua",[16] a letra conecta o gozo com o Inconsciente enquanto o fixa com o Real. *Óidipous*, a letra, condensa o gozo e toda a história de Édipo, desde a maldição dos Labdácidas até seus próprios atos criminosos, iniciando pelo gozo do pai. Com a letra no pé Édipo não olhou para os próprios pés e não os ouviu, embora tenham sido mencionados insistentemente no enigma da Esfinge. E não pensou com os pés, como Lacan tantas vezes exortou seus discípulos a fazerem.

A letra *Óidipous* está presente, com sua função de fixar um gozo e uma história como Real do Um do Inconsciente de Édipo. Ela está presente como o que se precipitou para ele da lalíngua grega no nome e no corpo, em sua literalidade, para além de tudo que ela significa (como marca de gado). Assim, por um lado, ela é pletora de sentido, por outro, é a marca Real de um gozo, em sua materialidade sonora de lalíngua. É essa marca que o denuncia, que faz o mensageiro de Corinto reconhecer no rei adulto o neném outrora jogado fora.

Óidipous é o quarto nó que, como *sinthoma*, amarra os três registros — Real, Simbólico e Imaginário — borromeanamente. O simbólico representa aqui a herança de seu avô, Labdaco, o manco, e de seu pai Laio, o torto, onde ele se insere como Édipo, o Pé Inchado. É a herança da falta a andar reto, símbolo da castração que se transmite de pai para filho, ou seja, a sucessão. O registro do imaginário consiste na ficção de sua história desde o abandono dos pais, a exposição no monte Citéron e a adoção pelos reis de Corinto até virar rei de Tebas. E o Real em questão é o gozo do pai que tentou matá-lo assim que nasceu, como consequência de sua *hybris* (o rapto de Crísipo), que provocou a maldição de toda a sua descendência.

Óidipous é, portanto, a letra que nomeia Édipo. Ela faz para ele, que tem uma filiação entravada, função de Nome-do-Pai ou de pai do nome, função de nomeação. Esse *sinthoma* situa Édipo ao pé da letra, com os pés na letra, com a letra no pé.

12. Faltou poesia

“O rei Édipo talvez tivesse um olho a mais…”, diz Hölderlin no poema “Como poeta o homem habita esta terra”, que mereceu de Heidegger um artigo sobre a relação entre o habitar a terra e a poesia.[17]

Heidegger mostra a disparidade entre o que é considerado habitação, ou seja, algo concreto, como a questão da moradia, sua arquitetura, o lugar efetivo onde se vive com suas pendências imobiliárias e, por outro lado, o poeta, tido por fantasista e sonhador. Aponta que a indicação de Hölderlin de habitar como poeta não é feita a partir de divagações e viagens fantasísticas, trata-se, antes, de fazer poesia com os pés bem na terra. “É a poesia que de início conduz o homem sobre a terra, na terra, e que o conduz assim na habitação.” Para isso ele parte da frase inteira do poema:

> Cheios de méritos, mas como poeta,
> O homem habita esta terra. Eis a medida do homem.

A questão do mérito introduz a da medida, a qual o homem busca numa situação de pesar. Ele se dirige então ao céu, ao Outro divino, o Desconhecido Invisível: “O que fiz para merecer isso?”, “Meu Deus, não mereço coisa melhor?”, “Será que fui desmedido?” O céu não responde. O homem não recebe a resposta sobre qual é a sua medida. Mas a pergunta encontra seu eco justamente na imensidão do céu, cujo azul faz transparecer sua profundeza, o ilimitado, a Dimensão Incomensurável. “O olhar dirigido ao céu mede todo o entre-dois do céu e da terra. Esse entre-dois é a medida designada para a habitação do homem.”[18] Entre o limite da terra e o infinito do céu está a medida do homem, pois é aí que ele de fato habita.

Essa medida do homem não é, evidentemente, uma medida numérica nem geométrica nem geográfica, quer dizer, não pode ser uma medida dada pelo conhecimento científico nem por nenhum método demonstrativo e argumentativo. A medida apropriada — nos indicam o poeta e o filósofo — ao entre-dois do céu e da terra, entre o conhecido e o incognoscível, é a poesia. O que é esse medir? Resposta: *ser poeta.* A poesia é o ato de medir esse entre- dois entre a terra onde a pergunta é jogada e o céu que não responde. Nesse sentido, a poesia é a medida do ser do homem. A poesia “é o ato fundamental da medida”. Ao ser poeta o homem, diz Heidegger, “recebe a medida que convém a toda extensão de seu ser”.[19]

Se a poesia é a medida do ser, esta não é da ordem do *metron*, que é conhecido, é uma “medida” que permanece misteriosa, pois é, de fato, incomensurável. A medida efetuada por aparelhos que dão números e laudos do que se quer conhecer não é adequada para o ser. Diferente dessa medida que afere algo, como o nível de açúcar no sangue ou a pressão arterial, a poesia como medida não é uma aferição, e sim um “deixar vir aquilo que nos mede”.[20]

A natureza da medida do homem não é, pois, o metro nem o quilo. A medida humana, que é a poesia, é a mesma que a do céu. “O brilho de sua altura segundo Heidegger é em si obscuridade de sua amplitude onde todas as coisas são abrigadas.” Assim, é no céu, como metáfora do

ilimitado, insondável, misterioso e sempre incognoscível, que está a medida do ser como poeta, e não na terra. A medida do ser não está na terra, onde o habitar é uma questão imobiliária e o modo de apreensão das coisas é o conhecimento próprio do eu, instância narcísica que, como aponta Lacan, e por ser projetivo, é um conhecimento paranoico.

Enquanto medida do ser do homem, a poesia constitui sua habitação na terra — ela leva a habitação do homem a seu ser — com a potência de cada língua e suas metáforas, seus jogos de palavras, trocadilhos, equívocos, ambiguidades, rimas e melopeia. Se não somos poetas não quer dizer que não tenhamos a possibilidade de sê-lo, pois "a poesia é a potência fundamental da habitação humana".[21]

Mas será que efetivamente habitamos esta terra como poetas? Ora, sabemos quanto isso é difícil. O próprio Lacan, no final de sua vida, dedicada inteiramente à psicanálise, articulando-a sempre com a linguagem, a fala, a língua e a poesia, declarou *não ser poeta o suficiente*. E deixou como última indicação sobre a interpretação analítica que esta deveria ser poética.

O que nos impede de sermos poetas?

Para responder a essa pergunta, Heidegger dá o exemplo do cego que é cego por falta, ou por excesso. O filósofo diz: "É possível que a habitação sem poesia — sua impotência em tomar a poesia como a medida — provenha de um estranho excesso, de um furor de medida e de cálculo."[22] E comenta a frase do supracitado poema de Hölderlin em que ele diz que "o rei Édipo talvez tivesse um olho a mais".

Esse "olho" de Édipo significa, aqui, o olho do conhecimento demonstrativo, pelo qual ele optou em detrimento do saber que contém a poesia como medida do ser. Como soma de todos os equívocos de uma língua, lalíngua é a fonte da poesia. Lalíngua está para a poesia; a linguagem, para a gramática.

Em todos os confrontos com a palavra-enigma do Outro, Édipo escolheu o caminho do excesso de cálculo em detrimento da dimensão poética do ser, que, por essência é misteriosa, obscura e enigmática. Ele escolheu o raciocínio lógico desprezando o poético da linguagem.

A questão que moveu Édipo, desde a primeira até a última interrogação com que se deparou em seu percurso, foi sobre ser: *quem sou eu?*

Primeiro erro. Ao consultar, quando jovem, o oráculo de Delfos com a pergunta "quem são meus pais?", o que ele fez com a reposta de que mataria seu pai e dormiria com sua mãe? Não quis confirmar se estes tinham por nome Mérope e Pólibo, e assim não procurou saber como seus pais eram designados pela linguagem. Calculou que tinha que sair imediatamente de Corinto e, com isso, matou um indivíduo da nobreza que era escoltado por uma pomposa comitiva sem se perguntar quem ele era. Matou o pai. Tampouco quis saber seu nome. A troca de nomes dos pais biológicos e adotivos, a troca de seus lugares no logos, ficou sem ser interpretada. A dimensão poética, que é linguageira e nomeia as coisas e pessoas, passou batido.

Segundo erro. Ao enigma lançado pela Esfinge ele respondeu pelo excesso de cálculo ao priorizar o conteúdo ("É o homem") e não escutou — logo ele, o Pé Inchado — a forma poética dessa charada sobre um ser e seus pés. Ele não escutou a melopeia contida em *dipon, tripon* e *tetrapon* e tampouco a associou a seu nome, *Ói-dipous.* Não escutou que o enigma falava do ser, de seu ser, e, assim, por excesso de raciocínio lógico não percebeu que a frase da "cadela-cantora" começava com "Um ser…". O raciocínio do conteúdo o fez menosprezar a poesia da forma.

Terceiro erro. Anos mais tarde, já rei de Tebas, casado com Jocasta e pai de quatro filhos, estoura a peste e, ao consultar o oráculo, este diz que a peste decorre do fato de o assassino de Laio ainda não ter sido punido. Em seguida, Tirésias acaba revelando que é o próprio Édipo o

assassino procurado. E mais uma vez Édipo não quer saber e, arrogantemente, afirma ser o grande decifrador de enigmas que acabou com a Esfinge pelo raciocínio e não por expedientes mágicos — na verdade, metafóricos e analógicos, ou seja, poéticos — como Tirésias. Ele preferiu o olho ao olhar, a visão das aparências ao olhar de seu para além. Confirma, portanto, sua opção errada pelo conhecimento racional em detrimento da poesia. Como diz Guimarães Rosa, “sujeito muito lógico cega qualquer nó”.

Eis a *hamartia* de Édipo: não habitar como poeta suficientemente esta terra.

V
A tragédia grega

Tanto Freud quanto Lacan buscaram na tragédia grega e em sua encenação elementos para criar o dispositivo psicanalítico, caso de Freud, e melhor caracterizá-lo e articular uma ética para a psicanálise, caso de Lacan.

A tragédia não é o mito, não é uma das inúmeras versões do mito. Ela se baseia no mito e o ultrapassa, assumindo um "distanciamento em relação aos mitos dos heróis em que se inspira e que transpõe com muita liberdade. Questiona-os".[1]

O que caracteriza a tragédia é a oposição, a contradição entre homens e deuses, entre o livre-arbítrio e a determinação atribuída ao Outro divino, a duplicidade entre o coro, com sua fala poética, e os atores, com sua fala coloquial. A equivocidade significante da lalíngua grega utilizada pelos poetas dramaturgos colocava em cena o herói como sujeito trágico equivalente ao sujeito dividido. Assim, o trágico "traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo".[2]

A equivocidade da lalíngua, a divisão subjetiva, o conflito que é próprio do homem fazem a tragédia repercutir até hoje, em nós, e ser para a psicanálise um elemento norteador para a teoria, a clínica e a ética. "O aspecto da ambiguidade nos parece caracterizar o gênero trágico",[3] acrescenta Vernant.

Para Freud, o trágico é relativo ao conflito entre desejos inconscientes e a consciência moral — é um conflito ético. Para Lacan, o trágico diz respeito ao desejo e ao ato e sua conexão com o gozo, para além do princípio do prazer. O ato trágico é a medida do ato analítico, e o desejo do herói é a medida do desejo do analista.

Devido à importância do vocabulário da tragédia e de sua estrutura para a psicanálise, e também para uma melhor apreensão de *Édipo rei* de Sófocles, abordarei nesta parte do livro, em forma de fragmentos, os elementos da tragédia que importam ao psicanalista. Essa abordagem, perdoem-me os helenistas, foi efetuada com as lentes do psicanalista.

1. A origem da tragédia

A tragédia desenvolveu-se a partir do culto a Dioniso com as bacanais (orgias dionisíacas), passando pelo ditirambo dionisíaco (canto com coro que dança, toca e canta com um solista), até atingir a forma de teatro. No ditirambo, os participantes eram incitados "à máxima intensificação", segundo Nietzsche, "de todas as suas capacidades simbólicas".[4] No culto festivo dionisíaco se alcançava o "júbilo artístico" e se presentificava a "mistura dos afetos": sofrimento e prazer, júbilo e dor. E, assim, na música dionisíaca "da mais elevada alegria soa o grito de horror".[5] O coro ditirâmbico recebia "a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco para que, quando o herói trágico" aparecesse no palco, eles não vissem "um homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios".[6] O coro da tragédia é o seu herdeiro.

O dionisíaco da tragédia, trazido principalmente pela música, confere ao mito a mais profunda significação. Não fosse a tragédia, o mito perderia sua função de arauto da verdade, uma modalidade de (semi)dizer a verdade: a verdade de sua estrutura mantendo o enigma. A tragédia, ao colocar o mito em cena, com a poesia e a música, restaura seu poder de transportar o gozo e suas vicissitudes.

A música, para Nietzsche, é a essência da tragédia, "essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos … como mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca".[7]

Enquanto Apolo rege a medida, a harmonia, a ordem e a proporção criando as formas e a beleza, Dioniso rege a *hybris*, a desmedida, a volúpia da dor e do sofrimento, a indiferenciação que, em estado puro, levaria até o aniquilamento da vida. Para Nietzsche, não se trata de afastar, negar ou rejeitar o dionisíaco, mas de recebê-lo para que se expresse através das formas apolíneas, sem se deixar subjugar por estas. O resultado dessa conjunção artística é a tragédia grega — fenômeno que durou um século.

O dionisíaco é a expressão de um gozo que se encontra para além do princípio do prazer, no qual desprazer e prazer estão juntos em continuidade, sob a forma mesclada de êxtase e horror. Para nomear esse gozo, Freud emprega o termo *Genuss* em alemão, afirmando que é esse o afeto provocado nos espectadores pelo teatro trágico.

2. Os poetas trágicos

O precursor da tragédia foi Tespis, que apresentou uma peça teatral com um ator destacado do coro no culto oficial das grandes dionisíacas (536 a.C.). Ele é considerado o primeiro poeta trágico e o primeiro ator — aquele que fez um relato na primeira pessoa do singular como se fosse um personagem, e não ele mesmo. Essa forma se distingue da narrativa épica de Homero.

Os três maiores tragediógrafos, em ordem cronológica e decrescente de ênfase no trágico, foram Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Sendo o trágico definido como o conflito entre o homem e os deuses, as tragédias foram perdendo sua principal característica e se aproximando do drama. Conforme diz Françoise Dastur,

> os heróis de Ésquilo são figuras possuídas pela *hybris*, a desmedida, com pleno conhecimento de causa, os limites que separam o humano do divino. A despeito do aviso dos deuses, seus heróis a eles se opõem voluntariamente e devem, por conseguinte, expiar seu crime a fim de restaurar a ordem do mundo. Quanto a Eurípedes, ele já começou a perder o sentido do destino que ainda regia o mundo de Sófocles e, sem mais se preocupar em respeitar o divino, ordena aos deuses que apareçam na cena do drama para conciliar, de maneira exterior e artificial, as oposições — é o famoso *deus ex machina*.[8]

De Ésquilo a Eurípedes há um declínio da importância dos deuses e da noção de destino, que é exatamente o que caracteriza as tragédias gregas da Ática, em oposição às shakespearianas, que são de caráter. Freud retoma e comenta essa diferença ao fazer a comparação entre *Édipo rei* e *Hamlet*. Em Eurípedes, o deus aparece humanizado, representado por um ator que desce ao palco numa grua, daí o nome de "deus de máquina". Há também um declínio da noção de "contradição irreconciliável", que, segundo Goethe, é o que caracteriza o trágico. "Todo trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico."[9] Em *Medeia*, de Eurípedes, Apolo aparece em sua carruagem e leva dali a heroína, que reconstituirá sua vida com outro homem e outros filhos, após ter matado os seus com Jasão. De Ésquilo a Eurípedes, constata-se a diminuição da importância do coro e, consequentemente, da música, que, segundo Nietzsche, é o elemento da tragédia que lhe confere o caráter propriamente trágico.

Em Ésquilo, o homem, movido pela *hybris*, comete a *hamartia*, erro trágico, atraído pela *até*, a "terrível ofuscação" do desastre familiar. Para ele, o homem se encontra constantemente ameaçado pelos deuses devido à tentação da *hybris*, que lhe vem através da *até*, a maldição herdada do herói. A *até* dos Labdácidas se perpetua por várias gerações até o final de toda a estirpe, com a morte dos filhos de Édipo. Esse é o eixo da trilogia tebana que Ésquilo apresentou nas grandes dionisíacas, da qual só nos chegou *Os sete contra Tebas*.[10] Uma frase de um de seus personagens resume seu trágico: "Quando, desatento, o homem corre ao encontro de seu destino, até os céus o acompanham, facilitando-lhe a queda do mais alto dos cimos."[11] Os deuses enviam as desgraças para punir os erros cometidos que o antecedem como destino — assim, o herói é o autor da falta, mas os deuses têm participação nesse ato.

Em Ésquilo, temos bem presente a alteridade do divino, esse Outro que dita seus imperativos

como uma figuração do Inconsciente, mas a responsabilidade ética do ato é do sujeito. As peças de Ésquilo apresentam a relação entre homem e deus de forma definida e imutável.

Em Sófocles, manifesta-se o "afastamento categórico do divino".[12] Em Ésquilo, os heróis conhecem o limite e, voluntariamente, o transgridem, cometendo a *hybris*: desafiam o divino. Em suas tragédias, outros elementos, além dos deuses, interferem na ação e mudam a realidade. Em Sófocles, o homem está só, é dono de seu ato. Em suas tragédias, não somente os deuses, mas também a ação humana tem poder. Segundo Szondi, o trágico não é o fato de

> o homem ser levado pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano. Entre os personagens do drama de Sófocles não figuram deuses, como ainda ocorria no caso de Ésquilo. No entanto, eles têm participação no que acontece. … Mas não é trágico que o homem seja levado pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano.[13]

Essa relação entre o divino e o humano, que em Ésquilo é explicitada, em Sófocles é oculta, como em *Édipo rei*, onde o herói sofre as consequências dos atos criminosos que, sem saber, ele mesmo cometeu.

> As decisões e ações de Édipo são o fator causal no enredo da tragédia e constituem a expressão do seu caráter, … multifacetado e sutilmente complexo, no entanto, tem uma consciência maravilhosa. Édipo é, certamente, o maior indivíduo particular da tragédia grega.[14]

Já em Eurípedes, os deuses estão enfraquecidos em relação ao forte caráter dos personagens. O progressivo desaparecimento do coro, nesse último autor, anuncia o fim da tragédia ática, forma de arte que durou cem anos na história da nossa civilização.

3. Definição de tragédia

> A tragédia é a *mímesis* de uma ação nobre com uma certa extensão; levada a seu termo (completa) por meio de uma linguagem agradável feita com temperos de espécies variadas, utilizados separadamente segundo as partes da obra; a *mímesis* é efetuada por personagens do drama sem recorrer à narração e, ao representar a compaixão e o temor, realiza a catarse dessas emoções.[15]

Essa definição clássica de Aristóteles foi retomada inúmeras vezes ao longo dos séculos até mesmo por Freud e Lacan, que a utilizam em suas obras em contextos diversos. *Mímesis* (muitas vezes traduzida erroneamente por "imitação") é a representação, a encenação, a colocação em ato no palco, por atores, de uma ação do protagonista da história, o herói trágico. É importante ressaltar que o foco da tragédia é o ato e não a psicologia do herói. É seu ato que o define e o caracteriza. O adjetivo "nobre" da ação é para marcar que não se trata de uma ação cotidiana nem chula, como pode ocorrer na comédia.

A linguagem agradável significa que é prazerosa (*hèdonô*) e, de acordo com a metáfora oral dos temperos, quer dizer *gostosa*; que provoca o prazer auditivo (satisfazendo a pulsão invocante) no espectador. Ela comporta ritmo, melodia e canto, e Aristóteles usa mais adiante o termo melopeia, que é a música da palavra. Na arte trágica, os personagens utilizam uma linguagem mais coloquial, enquanto o coro, uma linguagem mais poética e cantada.

A ação tem princípio, meio e fim, uma duração mais ou menos padrão (em torno de hora e meia). É efetivamente representada por atores e não retratada por um terceiro, o narrador, como na epopeia, caso da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero.

O objetivo final da tragédia é a catarse, ou seja, o delineamento, a provocação, ou ainda a manifestação, em seu estado puro, dos afetos trágicos por excelência, que são a compaixão e o temor. Se o espetáculo trágico provocar outros afetos e não esses, não terá cumprido sua finalidade. O espectador deve experimentar esses afetos não para livrar-se deles, mas para vivenciá-los através da história trágica do herói. A especificidade e a magia da arte trágica é fazer esses sentimentos serem experimentados com prazer, e não dor, devido ao efeito de beleza que a arte produz. O prazer está implícito na definição da tragédia.

Assim, a arte trágica proporciona, paradoxalmente, o prazer estético (de assistir ao espetáculo) junto com sentimentos de desprazer (pela identificação com o destino trágico do herói), o que faz Freud qualificar a satisfação do espectador da tragédia com o termo *Genuss* (gozo) — gozo para além do princípio do prazer. É nesse âmbito que Lacan situa o espaço trágico em que se desloca o herói.

4. Os elementos da tragédia

Os elementos da tragédia descritos por Aristóteles são, como diz Badiou em *Rhapsodie pour le théâtre*,[16] suas condições, já que, sem estas, não haveria essa forma artística admirável que durou um século e depois desapareceu. E, no entanto, apesar de sua antiguidade, as poucas obras que chegaram até nós permanecem sem uma única ruga de envelhecimento. Mas elas só tomam vida se encenadas. Fora disso são apenas objeto de estudo e não uma forma artística específica. A tragédia, como todo teatro, só existe se há ator e espectador. Só se pode atingir o alcance de uma tragédia encenando-a. Daí minha opção de escrever e colocar em cena *Óidipous, filho de Laios*, a fim de tentar apreender aquilo que a tragédia de Édipo ensina.

Eis as partes ou elementos ou, ainda, condições da tragédia: fábula, caráter, pensamento, elocução, canto, espetáculo.

A *fábula* (*mythos*) é a história contada através dos atos dos personagens. Essa fábula era, em parte, conhecida pelo público através da mitologia e da tradição das grandes famílias, como a dos Labdácidas e a do Átridas (Agamêmnon, Clitemnestra, Electra, Orestes), mas ninguém sabia como o poeta trágico iria contá-la em sua dramaturgia. Vale lembrar que Freud se interessou e se deslumbrou não pelo Édipo da mitologia, que tem várias versões, e sim pela peça de teatro *Óidipous tyrannus*, de Sófocles. A fábula é a alma da tragédia: é a organização dos fatos.

O *caráter* (*ethos*) e o *pensamento* dos personagens são os elementos que decidem e regem seus atos. A *mímesis* trágica é referente aos atos dos personagens. É através de seus atos que seu caráter e pensamento são revelados. Daí a articulação da ética com a tragédia. O caráter não é explicitado nas falas de quem as profere, mas em seus atos. O pensamento é o conjunto das reflexões do herói que antecedem o ato. É de seu ato que vai depender sua felicidade ou infelicidade.

A *elocução* é a escolha dos termos, a maneira de articular os diálogos, as falas em prosa ou em verso. Nas tragédias, paradoxalmente, o coro, que representava o povo, tinha sua fala escrita em versos, enquanto os personagens, geralmente membros da alta estirpe, falavam em prosa de maneira coloquial. A elocução é a palavra teatral — criada para ser falada, cantada, tornada viva por um ator.

O *canto*, ou *melopeia*, é, para Aristóteles, o principal tempero do espetáculo. É o que dá o temperamento daquele momento de real pulsional endereçado ao espectador. E é o coro que canta. Segundo Nietzsche, a música cantada pelo coro é o elemento dionisíaco por excelência da tragédia antiga, aquilo que a caracteriza. Seu desaparecimento progressivo, com Eurípedes, foi o anúncio da morte da tragédia.

Se para Aristóteles a história é o fundamental, assim como o texto escrito, a ponto de ele desvalorizar o espetáculo em si, concordo com Nietzsche sobre a importância do real da música ao vivo, mas também da presença efêmera dos atores, com o real de seus corpos e sua atuação em cena, vivificando o texto. Eis o que permite tingir de sangue vivo a história mítica do herói.

O *espetáculo* é o elemento que compreende a encenação, o modo de interpretar dos atores, como eles se deslocam em cena, como falam e atuam, os figurinos, a cenografia, até mesmo os

das peças de Eurípedes, a maquinaria para colocar ou retirar do palco os atores que representam os deuses (daí o termo *deus ex machina*). Sem o espetáculo não existiriam as tragédias, já que elas eram escritas para serem encenadas nas grandes dionisíacas — longos festivais de teatro que duravam três dias inteiros em homenagem a Dioniso. E toda a cidade de Atenas participava. Vale lembrar que teatro significa em grego "de onde se vê". O nome *teatro* refere-se, portanto, ao espetáculo. O público vê os atores e estes olham os espectadores a partir dos furos de suas máscaras. O formato em semicírculo da arena do anfiteatro grego permitia que os espectadores também se vissem entre si. O olhar era onipresente.

O texto teatral, como diz Badiou em *Rhapsodie pour le théâtre*, é não-todo, ele só é (propriamente falando) quando posto em cena. A arte teatral, insistia Antonin Artaud, não se resume ao texto — este tem uma linguagem que é só sua, a do espetáculo no "aqui e agora" da cena do palco.

5. Ética e poética

Na tragédia, diz Aristóteles, é a fábula (*mythos*) que vem em primeiro plano: a história do ato (*práxis*) de um personagem. É pelo fato de o ato estar no centro da arte trágica que Lacan recorreu a ela para fundamentar a ética da psicanálise, ou seja, o que rege o *ato analítico*.

A história conta o antes, o depois do ato, sua preparação, suas consequências e tudo o que gira em torno dela. Esse ato define o caráter (*ethos*) do personagem. O ato (*práxis*) é, portanto, estruturalmente vinculado ao *ethos* do personagem. A fábula encenada no palco é uma história de ordem ética. Trata-se de uma fábula que diz respeito ao desejo do sujeito representado pelo herói, e seu ato é aquele que o sujeito efetua em conformidade com seu desejo — como extraiu Lacan da *Antígona* de Sófocles, cuja protagonista age em conformidade com seu desejo, contra a lei imposta pela *pólis*, ditada pelo desejo do tirano (Creonte).

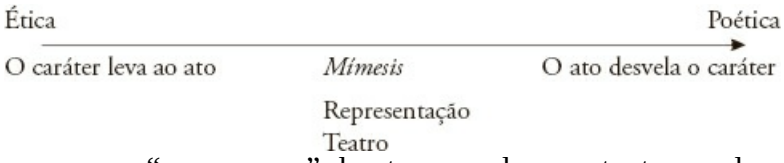
Como uma história se transforma em tragédia para ser encenada por atores para espectadores? Através da *mímesis*, ou seja, do procedimento artístico em todos os níveis: do poeta, dos atores, dos músicos e de todos os envolvidos na produção do espetáculo, os quais utilizam os elementos da arte trágica. Por meio da *mímesis*, aquilo que era da ordem da ética se transforma em poética.

A história conta as aventuras de um sujeito que tem um determinado caráter e que atua de acordo com ele. Ele é o sujeito do ato. Seu caráter o faz agir. Na tragédia, a história do ato é colocada em cena e esse ato desvela o caráter do herói, até então desconhecido. O poeta trágico faz o personagem agir e a partir daí o espectador descobrirá seu caráter. O ato define o caráter. Assim, o sujeito aparece mais agido do que agente; mais atuado do que atuante. Como Édipo, que, ultrapassado por um ato insensato e desmedido, matou um viajante da alta nobreza e quatro de seus acompanhantes devido a uma altercação na estrada. E, sem saber, matou o pai.

Se a ética estuda o caráter (*ethos*) que determina as ações, como em *A ética a Nicômaco*, de Aristóteles, a poética trágica mostra o contrário: o ato "em ação no sujeito"[17] — o ato constitui o sujeito, que o realiza "sem pensar", como diz Lacan. Eis porque para o psicanalista a *Poética* traz mais ensinamentos sobre a ética do que todos os seus outros tratados, inclusive o que estuda especificamente a ética.

Lacan aborda o ato não ao lado do pensamento, como algo premeditado e calculado ou inscrito no Inconsciente, e sim ao lado do objeto *a*, condensador de gozo. O ato do herói é expressão de seu mais-de-gozar. Ele é levado a agir pelo objeto *a*. A tragédia mostra o herói "agido", devido à estrutura acéfala do ato em que há um ultrapassamento do sujeito, para deixá-lo surgir como puro desejo em ato. Assim, para além da determinação do Outro, representado pelos deuses, o agente causal do ato do herói é o objeto *a*.

A representação teatral (*mímesis* de uma ação) permite a transformação de uma história da ordem ética em uma peça da ordem poética:



A tragédia faz aparecer o “sem pensar” do ato, o qual, no entanto, produz o sujeito ético, na medida em que ele é responsável, assim mesmo, por esse ato, caso do herói trágico.

6. Mímesis, a arte do semblante

"A tragédia é a *mímesis* de uma ação…", define Aristóteles em sua *Poética.* A palavra *mímesis* tem sido traduzida erroneamente por "imitação", mas sua melhor tradução, segundo alguns autores, entre os quais Roselyn Duffout Roc, é "representação" no sentido teatral, pois *mímesis* tem suas raízes no teatro. E, no entanto, Aristóteles estende o significado do vocábulo para todo tipo de arte além do teatro, como pintura, escultura e até música.

É errado dizer que a pintura de uma maçã *imita* a maçã, na medida em que a arte não é o espelho da natureza; ao retratar alguma coisa existente, o artista acrescenta algo de si e cria a "sua" maçã. A arte não é imitação da natureza.

Segundo Lacan,

> no momento em que Cézanne pinta maçãs, trata-se evidentemente de que pintando maçãs ele faz algo bem diferente de imitar maçãs — embora sua última maneira de imitá-las … seja a mais orientada para uma técnica de presentificação do desejo. Porém, quanto mais o objeto é presentificado enquanto imitado, mais abre-nos ele essa dimensão onde a ilusão se quebra e visa outra coisa … . Cada qual sabe que há um mistério na maneira que tem Cézanne de pintar maçãs, pois a relação com o real, tal como nesse momento, se renova na arte ….[18]

O absurdo da tradução de *mímesis* por "imitação" fica mais evidenciado na música. A música seria "imitação" de quê? Aristóteles situa a música como a arte que tem o maior poder de *mímesis*, visto que cria imagens poderosas de raiva, ternura, coragem e temperança e seus opostos, além de outras qualidades morais. Será que a música e a pintura, por exemplo, pretendem "representar" algo tão abstrato? Claro que não. Elas estão para além da representação mental. Há algo de criador na arte que ultrapassa o que seria sua "fonte" ou seu "objeto original". E são esses afetos do real que são provocados com a música. A *mímesis* é uma forma de representação que ultrapassa as palavras. É o próprio proceder artístico.

Aristóteles caracteriza a *mímesis* como o particular do homem. Um animal não é capaz de criar algo — ele é incapaz do fazer artístico. Já o homem é um animal da *mímesis* por excelência. Ele representa o mundo artisticamente. Isso pertence à sua natureza. "A afinidade do homem com a *mímesis* (representação) se manifesta de duas formas: uma ativa — a produção de uma forma de arte — outra receptiva — o prazer específico que experimenta o homem ao assistir a obras representativas."[19] O animal homem desde criança brinca, faz a *mímesis* de ser outro que não ele, usa os objetos da maneira que quer (um carretel pode ser a mãe, como no jogo do *fort-da*) e os transforma em toda sorte de objetos, seres, situações, para satisfazer sua imaginação. O homem é um ser para a *mímesis*, um ser-para-a-arte. A *mímesis* é a arte. A criação artística é *mímesis* em ato.

Alguns autores de língua inglesa consideram que existem inúmeros termos para designar *mímesis*, mas todos guardam o sentido de ato criativo, de "fazer como": *represent, make believe, pretend, ways of pretending.* A *mímesis*, portanto, é um fazer parecer, um apresentar, um fazer de conta, o que a aproxima do conceito de *semblante* de Lacan. *Mímesis* é a maneira artística de trazer o ser para o aparecer, apresentando um semblante do ser. Dessa forma, ela renova a

relação com o real.

Quando vemos um ator representar um personagem no palco, se desesperar, expor seus conflitos ou sua história, como Édipo, sabemos que não é Édipo e, no entanto, ele nos faz acreditar ser com suas falas. Ele não está imitando Édipo, o que ele faz é muito mais que pantomima. Como a criança que brinca de mocinho e bandido, o ator faz o semblante de Édipo, e isso tem efeito de real no espectador, que é afetado.

O semblante, longe de se opor ao falso, sustenta-se em uma verdade, como a *mímesis* — é o que se verifica na teoria lacaniana dos discursos. Não há laço social que não seja da ordem do semblante, assim como todo ato que faça realmente laço, inclusive o do analista, é da ordem do semblante.

O ato do artista, em sua criação, usa o recurso da linguagem e, portanto, do simbólico — que Lacan chega a identificar com o semblante — para efetuar a *mímesis*. Algo do real do artista, por meio do seu ato criador, passa para o espectador por meio da construção de um semblante. Então, podemos chamar o processo artístico de *semblantização.*

Hölderlin nos dá outra tradução para a *mímesis* que amplia nossa compreensão sobre a questão. Para ele, *mímesis* é ressonância — o artista ressoa com sua arte aquilo que quer passar ao espectador. O ator ressoa para o espectador a trajetória trágica do herói, seus conflitos, seu ato e suas consequências. O músico, ao tocar, ressoa os afetos no ouvinte. Outra acepção vinda de Hölderlin para *mímesis* é "tradução" — o ator traduz em sua linguagem a ação do personagem, o pintor traduz uma maçã saborosa.

Essas vertentes da *mímesis* podem iluminar o conceito de semblante: o analista faz ressoar o real do objeto *a* para o analisante; o analista traduz, com sua arte da interpretação, o enigma do sujeito a ser por ele decifrado. É a partir da representação, da ressonância, da tradução e do fazer semblante que o analista faz seu ato para interpelar o gozo do analisante. "O gozo", diz Lacan, "só é interpelado, evocado, acossado, elaborado a partir do semblante."[20]

O ato do analista é também efetuado por meio da arte do semblante: bancar o objeto *a*. Ocupar o lugar de semblante de objeto *a* é o lugar propriamente do analista em seu ato, como indicou Lacan. E o compara justamente com o ator da tragédia grega: "… o analista não faz semblante, ele ocupa a posição do semblante. … Esse semblante dá noutra coisa que não ele mesmo, seu porta-voz, e justamente por se mostrar como máscara, abertamente usada, eu diria, como no teatro grego."[21]

O analista, ao fazer semblante de objeto *a*, não está sendo falso. Como o ator, ele está sustentado uma verdade — no caso, a verdade do saber analítico (como aparece no matema do discurso do analista). Esse saber é a conjunção do saber extraído em sua análise, o saber textual da psicanálise e aquele que se elaborou e se depositou sobre o analisante para o qual ele, analista, atua.

Lacan compara o analista ao herói da tragédia grega, cujo destino é ser o dejeto da própria empreitada. Já o analisante, Lacan o reparte entre o coro e o espectador, que é afetado catarticamente pelo analista. O analisante é o espectador que, na cena analítica, deve ser afetado pelo analista com sua arte de semblante, a *mímesis* de uma ação: o ato analítico.

7. A catarse do analisante

Freud empregou, nos primórdios da psicanálise, a expressão “tratamento catártico” para designar o processo pelo qual ele fazia o paciente recordar e vivenciar cenas esquecidas. Ele lançou mão do elemento da catarse para caracterizar o efeito da fala do paciente sobre si próprio.

O objetivo da tragédia é a representação teatral de uma ação que provoque e proporcione a catarse dos afetos a ela ligados. Na análise, ao contar as ações (vividas, imaginadas ou sonhadas) em que seus afetos foram retidos, o analisante as vivencia e, dessa forma, experimenta os afetos que as acompanhavam. Daí a sensação de alívio, não por se livrar dos afetos, mas por ter podido falar sobre essas ações e trazer à tona sua carga afetiva delineada, “pura”, “purificada”.

A catarse deve ser compreendida como purificação, no sentido de tornar claro e cristalino algo que antes estava turvo e confuso. Depurar suas aderências. A melhor tradução de catarse é “depuração” ou “delineamento”. O efeito catártico da fala na análise levou Freud a comparar a fala ao ato — ao falar, o sujeito faz a *mímesis* de seu ato. E, assim, ao relatar no divã suas peripécias, atua sua própria tragédia. Falar é atuar.

Geralmente, a catarse é entendida como purgação — eliminação, na terminologia médica. Porém, a tragédia suscita e faz a catarse da compaixão e do terror. Será que ela nos livra desses sentimentos ou, ao contrário, nos faz experimentá-los de tal forma que conseguimos lidar com eles pela arte?

Não podemos entender a catarse no sentido de eliminação, pois não se trata de eliminar o terror e a compaixão como se elimina a urina. Ao desmedicalizar o termo “catarse”, descobrimos seu verdadeiro sentido: a tragédia purifica esses afetos e, deliberadamente, deixa-os evidentes, claros, puros. A tragédia radicaliza: ela visa salientar esses afetos do espectador, ela quer que ele os sinta puramente, delineadamente. Essa catarse também é experimentada na análise.

O espectador sente, por um lado, a compaixão, a pena do herói, pela via da simpatia (ter o mesmo *phatos*); por outro lado, sente horror pela identificação: trata-se daquilo que pode acontecer consigo. Em suma, sente horror ao se colocar no lugar do herói e pena ao se distanciar dessa posição.

É a partir dessa identificação pelo horror com o herói da peça de Sófocles que Freud estabelece o complexo de Édipo. Segundo ele, o espectador se identifica por meio do desejo. Ele vê seus desejos nos atos do herói, tanto o desejo de matar o pai quanto o de fazer sexo com a mãe. Eis o que provoca o efeito trágico da tragédia de Sófocles no espectador.

Não se trata só de horror, mas também de sua superação. O prazer da tragédia, ainda de acordo com Freud, advém do gozo obtido por satisfazer o desejo proibido em suas vertentes sexual (dormir com a mãe) e assassina (matar o pai). Na tragédia *Édipo rei*, o espectador pode, assim, gozar sentado, em sua cadeira na plateia, realizando na figura do herói aquilo que lhe é impossível. É a catarse dos desejos inconscientes.

8. Texto trágico e lalíngua

Aristóteles dá toda a ênfase ao texto da tragédia: a história e sua evolução (a unidade do tempo e da ação, a peripécia, o reconhecimento, a catástrofe), a dramaturgia, ou seja, a maneira como é composta, com suas partes (prólogo, párodos, estásimos, episódios e êxodo). E também à maneira como é escrita — a diferença de linguagem entre os episódios dos personagens e os estásimos do coro, a maneira como ela é veiculada na elocução dos atores e no canto, com sua harmonia e seu ritmo. E dá ênfase, especificamente, à melopeia, a musicalidade das palavras. Tudo indica que o filósofo, como muitos já disseram, privilegia o ouvir em relação ao ver, a ponto de chegar a dizer que a tragédia poderia dispensar o espetáculo. Se discordarmos desse último item, tentemos ver, no entanto, o porquê dessa valorização do texto trágico e da palavra falada no palco grego.

Lacan destaca, igualmente, a importância do texto falado na tragédia. Ao falar, o homem não só se expressa como se ouve, fazendo aparecer a dimensão da alteridade: o Outro é o lugar onde se reúne aquele que fala e aquele que ouve. Esse Outro é nomeado pelos gregos na tragédia: os deuses.

> No tempo da era grandiosa do teatro grego, a tragédia representou a relação do homem com a fala, na medida em que essa relação o tomava em sua fatalidade — uma fatalidade conflitante, posto que a cadeia que liga o homem à lei significante não é a mesma no nível da família e no nível da comunidade. Essa é a essência da tragédia.[22]

O teatro é a *mímesis* da fatalidade da fala. Essa fatalidade é tributária da dependência do homem às leis do Outro do simbólico, tal como inscritas em seu Inconsciente.

O texto trágico utiliza os recursos da língua grega, conforme verificamos em *Édipo rei*, com sua poesia, sua rima, sua musicalidade, suas metáforas, ambiguidades e seus equívocos. Será que não é exatamente isso que encontramos no conceito de lalíngua de Lacan? Pois lalíngua é a soma dos equívocos de uma língua e da sonoridade que lhe é própria — seu *lalalá* —, para além do que suas palavras significam. O teatro trágico é o palco da lalíngua, onde a letra é vivificada ao ser *falalada*. A tragédia, ao ser encenada, é o lugar da letra que toma corpo, a letra viva. É a melopeia (a melodia das palavras) do corpo expressa pelo ator.

No caso da tragédia *Édipo rei* (*Óidipous tyrannus*), mais precisamente na trilogia de Ésquilo sobre Édipo que se perdeu, Édipo é traumatizado pelos significantes da lalíngua grega com os equívocos múltiplos ligados a seu nome. E, na versão de Sófocles, o poeta trágico joga com as palavras conectadas ao ato de ver, ao olhar, à cegueira, ao esconder/revelar, às trevas e às luzes, vinculando, assim, a questão da verdade e sua recusa, seu encobrimento e seu descobrimento, até dizer, ao final da peça, que, ao ver a verdade, Édipo cega seus olhos. Por outro lado, Sófocles utiliza diversas expressões com a palavra "pé", remetendo ao enigma dos pés, que é o enigma do próprio *Óidipous*, o *Pé Inchado*, o *Pé-que-sabe*.

9. Paixões trágicas do ser — Pathemata

A tragédia promove a catarse da compaixão (*eleos*) e do terror (*phobos*). Essas *pathemata* (paixões) são específicas desse gênero artístico, segundo Aristóteles.[b] Na *Retórica* do filósofo, *phobos* é definido como "um pesar e uma desordem", e *eleos*, como "um pesar". Eis o que deve ser produzido no espectador pela história, com seus fatos e acontecimentos, mas a função da arte trágica não se detém aí. Na própria *Poética*, Aristóteles indica, no capítulo 14, que o "monstruoso puro" nada tem a ver com a tragédia, e que o artista, com sua arte de *mímesis*, deve proporcionar prazer, o qual, por sua vez, advém da compaixão e do terror.

Assim, o monstruoso, que nos causa tanto pesar na realidade, nos proporciona prazer no teatro. E isso devido a essa alquimia, que é a arte de transformar sofrimento em prazer. Essa operação se dá por meio da *mímesis*, sendo a catarse, no sentido artístico, o catalisador de transformação dos afetos. É a forma artística de representar a história trágica que leva o espectador a experimentar, para além dos sentimentos de pena e temor, o gozo estético.

Os afetos dolorosos dos quais o espectador padece se baseiam no mecanismo de identificação. Ele experimenta o terror ao se identificar com o herói, e pena, quando se distancia dessa identificação; assim, no primeiro afeto ele sofre e teme por si, enquanto no segundo, pelo outro. Em ambos os casos é a identificação com o lugar de objeto *a*, semblante de ser em sua face de dejeto, rebotalho, que é provocada no espectador.

A tragédia coloca em cena o destino do ser. Tanto o *ser-para-a-morte* como o *ser-para-o-sexo*. O primeiro é evidenciado no coro de *Édipo em Colona* — que retomei no final da minha peça *Óidipous, filho de Laios* —, que canta o preceito de Seleno, preceptor de Dioniso: *Méfunai! Antes não ter nascido. E se nasceu morrer o mais depressa possível.* O segundo, no coro de *Antígona*, que, encantado, revela aquilo que move a heroína: *Eros, invencível ao combate!* A tragédia *Édipo rei*, por seu lado, conjuga o *ser-para-o-sexo* com o *ser-para-a-morte* como expressão do desejo inconsciente; e a pulsão assassina de morte (ao pai) a Eros (ao casar com a mãe).

O terror do espectador, para Freud, ocorre ao ver em cena seu desejo criminoso ser realizado. Segundo Lacan, "o pavor sentido do desejo [o sujeito tem pavor ao sentir seu desejo], pelo qual se organiza a neurose, isso a que chamamos *defesa*".[23] A neurose se organiza como uma defesa contra o terror que o desejo provoca — o que é de dar pena! Essa defesa é em vão, "trabalho de pura perda", diz Lacan, que "provoca compaixão". Eis o que o analista deve apontar para o analisante ao ocupar a posição de semblante do objeto *a*. Para tal, Lacan nos indica, no *Seminário 19*, *…ou pior*, que temos de aprender com o teatro grego.

Concordo com Gláucia Dunley quando ela afirma que compaixão e terror são "sentimentos do real que comunicam a imprevisibilidade e a incerteza da práxis, marcando ou denunciando, através dessas características, inerentes a ela, a separação (como diferença radical) entre o humano e o divino".[24]

A tragédia é o teatro dos semblantes do ser e de seus afetos. Ao lado da compaixão e do terror, Badiou, em *Rhapsodie pour le théâtre*, propõe acrescentar a angústia e a coragem, na

medida em que a primeira é a manifestação de que o ser excede sempre o sentido; e a segunda, por ela inscrever uma verdade, nem que seja apenas uma.

No caso de Édipo, por exemplo, segundo Knox, "sua vontade constante de agir baseia-se numa coragem extraordinária; um dos aspectos que mais o enfurecem na suposta traição de Creonte é a reflexão de que este deve tê-lo considerado um covarde".[25] A tragédia é o lugar da coragem de inscrever uma verdade contra todo e qualquer sentido.

Lacan, o freudiano, segue, portanto, a vertente trágica de Freud, ao identificar o terror como afeto causado pelo desejo do neurótico que recua, cede, abre mão de seu desejo. Poder ultrapassar o terror do desejo e agir em conformidade com ele é o ensinamento que ele extraiu da tragédia grega para montar as bases da ética da psicanálise.

O objetivo da encenação da tragédia é a ultrapassagem desses afetos pesarosos para que o prazer estético provocado por ela possa ser alcançado. Da mesma forma, é esperada, numa análise, a saída do sofrimento para se chegar ao entusiasmo.

---

[b] *Pathema* é o afeto do qual se padece (mesma origem de "padecimento" e "paixão").

10. Entusiasmo: efeito da arte e da análise

Em grego, “entusiasmo” designa o estado de perda de si em proveito de uma alteridade divina — literalmente, transporte divino, *entheos*, inspirado por deus. Na Grécia antiga, a expressão indicava o estado do poeta, o “êxtase do poeta inspirado”. No entusiasmo, o poeta, fora de si, não se encontra aí como sujeito, mas em íntima alteridade, pois “está em deus”. Que deus? Dioniso. O estado do poeta é um estado propriamente dionisíaco. E, neste, ele se dessubjetiva.

O entusiasmo afeta o sujeito a ponto de aboli-lo como sujeito do significante, sujeito diferenciado e identificado. Esse desaparecimento do sujeito em honra da pulsão é o efeito do trajeto pulsional em que — ao sair do corpo e retornar ao sujeito dando a volta no objeto pulsional — a pulsão faz aparecer sua estrutura acéfala. O sujeito é, então, possuído pelo gozo da pulsão e se faz equivaler ao objeto *a* ($ = *a*). Há destituição subjetiva. O artista se torna obra de arte.

O poeta é aquele que se deixa tomar pelo deus com esse gozo hétero, a ponto de se perder no que Nietzsche chama de Uno primordial. Aqui encontramos uma indicação do gozo do poeta como o gozo Outro. Para ser poeta é preciso deixar-se envolver por uma potência que não é da ordem do mesmo, da medida, e sim da desmedida. Não se trata do Outro do significante, mas do Outro gozo, não fálico, fora da linguagem. Aqui não há acordo entre modelo e cópia, há transbordamento dos limites do âmbito subjetivo. Dessubjetivação.

Segundo Platão, o entusiasmo poético se caracteriza por ser o estado em que se desfruta uma experiência não individualizada. O poeta é um *ouxémphronein*, um “sem sujeito”. Trata-se do poeta submetido, dizia Nietzsche, ao princípio dionisíaco da não individuação. O poeta trágico, assim como seu herói, se deixa tomar pela *hybris*, pelo que está fora de qualquer medida, o incomensurável. Esse é o princípio encontrado nas fórmulas de sexuação propostas por Lacan, como o Outro gozo, o gozo de Héteros, ou seja, da Heteridade, em que não se pode falar de sujeito do significante nem de representação simbólica, já que o conjunto do não-todo fálico é aberto, sem limite — um lugar para além de qualquer medida.

O entusiasmo é o afeto do âmbito do para além do sujeito, lá onde está o gozo sem representação, extático. *É o âmbito do trágico*. É o estado no qual penetra todo homem que não recua diante do terror em relação a seu desejo, nem fabrica uma ficção idealista de redenção, nem tampouco parte para o negativismo *prêt-à-porter* de uma religião.

O entusiasmo é o afeto próprio ao poeta que corresponde ao que sente aquele que chegou ao final da análise e se tornou analista. “Se ele não é levado ao entusiasmo, é bem possível que tenha havido análise, mas analista, nenhuma chance.”[26]

11. Hamartia, a falta trágica

Termo traduzido por “erro”, ou “culpa trágica”, a *hamartia* é empregada por Aristóteles para designar o ato trágico. O herói comete um ato errado que o leva à própria destruição chamada catástrofe e encenada na parte final da tragédia. É o caso da protagonista emparedada viva em *Antígona*, do herói exilado em *Édipo rei* e de sua evaporação para o nada em *Édipo em Colona*, todas peças de Sófocles.

O erro trágico do herói é um elemento fundamental da tragédia, pois marca o início do percurso que o levará à ruína. Tendo *Édipo rei* como paradigma, o filósofo nos diz que o melhor momento para produzir o encadeamento da história é quando o poeta faz o herói cometer a *hamartia*, sem saber, e, ao reconhecer isso, sofrer suas consequências, caindo do alto de uma vida feliz e próspera para o mais terrível infortúnio.

Trata-se, aqui, de uma falta no sentido ético do termo. Por mais que haja determinação dos deuses, o ato do herói trágico não o desresponsabiliza, o que se dá nas peças de todos os poetas trágicos, inclusive Ésquilo, onde a presença dos deuses é mais proeminente do que em Sófocles e Eurípedes. Podemos dizer que Freud toma para a psicanálise o sentido trágico do ato humano: ele é determinado pelo Inconsciente, mas o sujeito é por ele responsável.

O herói é levado a cometer a *hamartia* devido à sua *hybris*, a desmedida, e esse ato desmedido provoca sua perda. Essa falta “justifica” sua queda, e o espectador compreenderá que é pelo fato de ter cometido um erro que o protagonista da história sofrerá uma queda sem volta. Em *Édipo rei*, o terror e a compaixão são amplificados catarticamente pelo fato de Édipo não saber que o indivíduo que matou na estrada era seu pai e que a rainha de Tebas que desposou era sua mãe.

Esses dois atos constituem, para Aristóteles e também para Freud, o erro trágico em *Édipo rei*. Essa articulação torna a história de Sófocles verossímil, permite a identificação do espectador com Édipo e o faz experimentar o terror e a compaixão. Segundo Freud, a identificação do espectador é com a *hamartia* de Édipo, que realiza os próprios desejos inconscientes.

A *hamartia* é um ato que, na tragédia, é sempre causa de infelicidade, o que fez alguns comentadores afirmarem que as tragédias da Ática tinham a função moral de alertar os gregos contra a desmedida e, por consequência, seus erros. De acordo com Freud, “devido à sua falta trágica, o herói deve sofrer”. Trata-se, para ele, de uma “falta originária”, um erro presente na origem de todo homem: a *hamartia*, fundadora do humano e de sua civilização, é o assassinato do pai. De acordo com Freud, toda tragédia é a comemoração desse ato, que, embora errado, é constituinte. Essa interpretação freudiana nos propõe considerar o ato trágico para além da moral: como a estrutura do sujeito do desejo e de seu gozo mortífero.

12. Hybris, a desmedida do gozo

O termo *hybris* é usado em Homero e nas tragédias gregas para designar o que leva o herói a um ato ou comportamento violento, insolente, desenfreado, caracterizado pelo excesso, pelo transbordamento, podendo ter um caráter libertino, libidinoso e devasso. A *hybris* é ligada à arrogância e ao destemor. Opõe-se à *dikè*, ordem e correção, e também à *sophrosyè*, moderação, temperança. Em *Antígona*, Creonte caracteriza como *hybris* o ato da heroína de enterrar o irmão, ato que naquele contexto vai contra as leis da *pólis* ditadas por ele. Em *Édipo rei*, o coro sugere que a ruína do herói é devida à sua *hybris* — que pode ser tanto seu duplo crime de matar o pai e fazer sexo com a mãe quanto seu desejo de saber, o que o faz ir atrás da verdade, ou seja, do culpado pela peste em Tebas. Em *Édipo em Colona*, é Creonte que é acusado de *hybris*, por querer remover à força as filhas do rei exilado.

A *hybris* é tanto uma característica "negativa" do herói, pois motiva a falta trágica (a *hamartia*), quanto "positiva", por ser uma característica dionisíaca do poeta, componente essencial da arte trágica.

Enquanto Apolo rege a medida, a harmonia, a ordem e a proporção, criando as formas e a beleza, Dioniso rege a *hybris*, a desmedida, a volúpia da dor e do sofrimento, a indiferenciação que, em estado puro, levaria até o aniquilamento da vida.

A *hybris* é tematizada nas tragédias como força dominante do herói trágico, que ultrapassa o limite estabelecido pelos deuses. Dentro de uma perspectiva moral, podemos pensar a tragédia a partir do seguinte esquema: excesso transgressivo e consequente punição. O herói é punido pelos deuses por sua *hybris*. Nietzsche, no entanto, mostra como o poeta trágico, com sua arte, presentifica a *hybris* dionisíaca conjugada com a medida apolínea.

A *hybris*, como desmedida, é julgada negativamente por alguns autores como o excesso humano a ser evitado. A profecia dos deuses seria um aviso para os cidadãos-espectadores não serem desmedidos e não ultrapassarem as medidas estabelecidas pelas leis da *pólis*. Podemos citar, como exemplo, a tragédia *Agamêmnon*,[27] de Ésquilo, em que o protagonista é punido por ter cedido à ambição de poder na conquista de Troia, tendo para isso sacrificado a filha, Efigênia.

A *hybris* como desmedida é positivada por Nietzsche como uma característica dionisíaca que se encontra na base da poesia e do teatro, e, podemos acrescentar, na arte em geral. Sem a desmedida do gozo, que não cabe em nenhuma métrica, não há arte. Nesta, o gozo em causa é para além do apolíneo princípio do prazer. Ele é *Genuss*, gozo que rege todos os atos criativos, a começar pelo jogo do *fort-da* da criança, que é o mesmo gozo que, segundo Freud, experimentam os espectadores das tragédias.[28]

13. Até, o desastre familiar

A *até* é um termo da tragédia que não se encontra na *Poética* de Aristóteles. Lacan destaca a importância do vocábulo e a quantidade de vezes em que ele aparece em *Antígona* e, por pouco, não o eleva à dignidade de conceito. Propõe que sua tradução seja *le malheur* (infelicidade), mas indica que se trata de mais do que desgraça. Jean Bollock traduz *até* por "desastre" e até mesmo "tragédia". Adotemos a tradução de *desastre*, para diferenciar a *até* da tragédia como expressão artística.

A *até* das tragédias tebanas é o desastre vinculado à família dos Labdácidas, iniciado com Laio. Por ter infringido a lei da hospitalidade e raptado Crísipo, filho de seu anfitrião e pai adotivo, Laio é condenado pelos deuses a ser morto pelo filho e ter toda a sua descendência amaldiçoada. A *até* dos Labdácidas é a maldição herdada e transmitida de geração a geração.

Édipo, depois de ter assassinado o pai, casa-se com Jocasta, sua mãe, e com ela tem quatro filhos: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismênia. Ao descobrir seu duplo crime, cumpre a *até* familiar, cega-se e é exilado de Tebas. Etéocles usurpa do irmão Polinice o direito de reinar em Tebas. Polinice, então, junta um exército, sitia sua cidade natal e a ataca, para reaver seu direito ao trono. Nessa luta fratricida, ambos morrem.

Creonte assume o trono e rende homenagens fúnebres a Etéocles, que governava Tebas, impedindo que o mesmo seja feito a Polinice. A proibição das honras fúnebres insulta a lei dos deuses, da qual Antígona se dirá defensora. Indo contra o édito de Creonte, seu tio, Antígona comete o ato de enterrar o irmão, sabendo que isso acarretará sua morte. Assim, os três irmãos cumprem a *até* familiar. Com a morte de Etéocles, Polinice e Antígona e o desaparecimento de Ismênia (não comentado por nenhum autor trágico), finda a estirpe dos Labdácidas. A maldição se cumpre. A *até* se realiza. Um total desastre.

Na tragédia de Ésquilo *Sete contra Tebas*, Etéocles, que até então governava Tebas com feitio moderado, reflexivo, e autodomínio, é subitamente tomado pela *hybris* de uma fúria fratricida que "o envolve na nuvem negra da *até*, ela o penetra como um deus se apossa de (seu) íntimo".[29]

Até, segundo Albin Lesky, é "a terrível ofuscação que atrai o homem às suas redes para que nelas pereça".[30] O autor nos indica que o homem trágico está constantemente ameaçado pelos deuses — por meio da tentação à *hybris*, que sobrevém sob a forma de ofuscação da *até* — e comete a falta trágica como seu destino.

Lacan interpreta que Antígona toma para si a desgraça da família assumindo a *até* dos Labdácidas à custa da própria perda. Quando ela se aproxima da *até*, diz Lacan, "é algo que está ligado no caso a um começo e a uma cadeia, a da desgraça da família dos Labdácidas".[31]

A *até* corresponde à cadeia significante inconsciente das histórias das gerações anteriores, plenas de sangue e crimes, que herdamos de nossos pais, avós etc. É uma cadeia de desastres que insiste e faz o sujeito entrar no círculo infernal da repetição para além do princípio do prazer. A *até* "provém do campo do Outro".[32] O coro da peça *Antígona* nos indica que

> Felizes são aqueles cuja vida

Transcorre isenta de todos os males,
pois os mortais que um dia têm seus lares
devastados pelos deuses
jamais se livrarão da *até*
por todas as seguidas gerações.[33]

Lacan, por um lado, nos mostra que Antígona assume para si a *até* familiar a ponto de fazer o sacrifício de seu ser. "Antígona perpetua, eterniza, imortaliza essa *até*."[34] Mas, por outro lado, insiste em nos apontar como ela ultrapassa os limites da *até*, a ponto de se situar numa região fora dela — "*ektos atas*, passar os limites da *até*".[35] Assim, *até* "designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo. … Para além dessa *até*, só se pode passar um tempo muito curto, e é lá que Antígona quer ir".[36]

Segundo Alain Badiou, "na tragédia, a eternidade é do ser e não do falo. Mas o ser é indiferente às significações. O que há de eterno no trágico se refere ao não-sentido cujo nome é: Destino".[37]

A *até* designa um destino já traçado pelas cadeias significantes da história que cada um herda de seus antecessores, como uma herança maldita. É o que aparece nas tragédias como o destino do herói, determinado pelos deuses devido a alguma *hamartia*, falta trágica que alguém, possuído pela *hybris*, cometeu. Esse é o caso de Édipo, que herda o crime do pai e sua *hybris*, dos quais não quis saber, como apresentamos em *Óidipous, filho de Laios*.

Ultrapassar os limites do desejo do Outro, que se apresenta como imposição superegoica, significa entrar num campo de desejo sem Outro. Assumir essa história e poder ultrapassá-la é o que nos indica Lacan como a ética a ser extraída para a psicanálise da tragédia *Antígona*. Essa heroína parece ter ido além, pois, movida pelo desejo causado pelo irmão morto Polinice — que parece ocupar para ela o lugar de objeto *a* —, não cede de seu desejo.

O que o sujeito conquista em sua análise, diz Lacan, "é sua própria lei, da qual, se posso assim dizer, o sujeito apura o escrutínio. Essa lei é, primeiramente, sempre aceitação de algo que começou a se articular antes dele nas gerações precedentes, e que é, propriamente falando, a *até*".[38] E, em seguida, após apurar sua *até* familiar, o analisante deve ir mais além. O sujeito deve ultrapassá-la para sair do destino do desastre familiar e deixar de repetir as injunções do campo do Outro. E, dessa forma, poder experimentar um desejo novo, algo que ele possa criar para além das cadeias significantes da "doença" da família.

Se a *até* corresponde a um S_1 do imperativo de gozo "herdado", o sujeito, em análise, deve poder transpor seu limite para viver um "desejo puro" — purificado (no sentido da catarse) das aderências do Outro.

14. O herói trágico: destino de dejeto

A tragédia grega coloca em cena a trajetória do herói que, devido à sua desmedida (*hybris*), comete uma falta (*hamartia*) cujo efeito é catastrófico e, por isso, ele recebe uma punição por sua ação. A tragédia é o percurso do herói em direção à própria perda. Freud não extrai o complexo de Édipo do mito de Édipo, e sim da tragédia de Sófocles e do seu efeito no espectador, que experimenta prazer e dor, gozo e culpa, horror e entusiasmo.

Freud viu aí a estrutura do desejo inconsciente: o herói mata o pai para ter acesso à mãe e é punido (com o autocegamento e o exílio) por suas ações. Mas Édipo não tem o complexo de Édipo; ele realizou seus desejos sem sabê-lo. No complexo, devido à ameaça de castração, o sujeito não realiza seus desejos, e o pai aparece como representante da Lei da interdição do incesto cuja efetivação teria a castração como punição.

A partir do mito de totem e tabu, Freud apresenta outra interpretação: o herói representa o pai primitivo e o coro da tragédia, a própria horda primitiva que o assassina. Parece, à primeira vista, uma interpretação forçada, já que o coro trágico tem como função acompanhar passo a passo o sofrimento do herói até seu final, isto é, sofrer com ele e por ele. Mas Freud utiliza o método de transformação pelos opostos encontrados nos sonhos. No mito de totem e tabu, os filhos matam o pai, constituindo a *hamartia*, a falta (culpa, falha) trágica. A *hybris* está do lado dos filhos que cometem o crime. As peças de tragédia grega seriam, assim, o produto de uma "refinada hipocrisia", uma vez que fazem aparecer o coro (os filhos assassinos) desmanchando-se em comiserações e lamentações e tornam o herói responsável pelos próprios sofrimentos. Dessa forma, a partir do mecanismo de denegação, a falta trágica e o sentimento de culpa dos espectadores (e do coro que os representa) são aliviados, visto que são do herói e não deles.

Se Freud viu no herói da tragédia grega o paradigma do sujeito desejante, Lacan, por sua vez, mostra que o herói está no lugar do objeto *a*: objeto de desejo, objeto de crime, objeto querido e objeto expulso. Édipo, além de sujeito parricida e incestuoso, é objeto de tentativa de assassinato por parte do pai e objeto de desejo sexual da mãe, Jocasta, que — tudo indica — sabia o tempo todo que seu marido era seu filho. Eis a dupla vertente do herói: sujeito e objeto.

A posição de objeto foi a que acentuei em minha adaptação e transcriação da peça de Sófocles, à qual dei o subtítulo *A história de Édipo rei pelo avesso*. A posição de Édipo de rejeitado pelos pais, objeto de filicídio, dejeto do Outro que marca sua chegada ao mundo, é desvelada no final da peça de Sófocles, quando ele é destronado, rejeitado por toda a população de Tebas e exilado. Destino de objeto *a*.

15. O gozo da tragédia

A representação teatral, segundo Freud, não poupa ao espectador da tragédia "as impressões mais dolorosas que, no entanto, podem levá-lo a um alto grau de gozo".[39] O gozo do espectador da arte da tragédia é um dos exemplos que Freud utiliza ao propor um gozo para além do prazer, que conjuga prazer e dor, Eros e pulsão de morte. Entretanto, diferentemente dos casos em que prepondera o sofrimento (o sintoma), ou a destruição (a guerra), ou a mortificação do sujeito (o masoquismo), na representação teatral há uma superação da dor, e a valência do gozo se positiva, trazendo um prazer a mais ao espectador.

Esse gozo não obedece ao limite entre prazer e desprazer, ele está para além. O gozo artístico, presente nas tragédias, trata da transformação ou, até mesmo, da superação da dor (sem, no entanto, eliminá-la totalmente). Ele se encontra também presente no caso das crianças que pedem que lhes contem histórias de terror.

Freud dá como exemplo desse tipo de gozo uma brincadeira infantil que ficou conhecida como o "jogo do *fort-da*", no qual a criança, em seu berço, lança para fora dele um carretel amarrado num barbante ao som de "ooooo", querendo dizer *fort* (longe), e, em seguida, puxa para si o carretel de volta, gritando "aaaaaa", ou seja, *da* (perto). Na repetição desse jogo, a criança extrai um gozo para além do princípio do prazer, já que está representando — no sentido mesmo de representação teatral — o afastamento e a reaproximação da mãe. A mãe é o carretel que ela afasta e aproxima. Quem comanda o vaivém é a criança.

Esse ato é designado por Freud pelo termo *Spiel*, que, como *to play*, em inglês, significa "jogo", "brincadeira" e também "representação teatral". E a criança pode repetir essa brincadeira inúmeras vezes. É uma forma de encenação da dor da perda da mãe e do júbilo de sua volta. Trata-se de um modo de elaboração da perda da presença materna através do jogo dramático. Neste, à dor do abandono pelo Outro do amor sobrevém o prazer da presença. Em outros termos, depois do sofrimento pela traição do Outro do desejo que foi embora contido no *fort* (cadê?), advém o prazer afirmativo de sua presença *da* (achou!).

O júbilo é o efeito detectado por Freud da representação do jogo do *fort-da*, que é um efeito de gozo (*Genuss*) que ele diz ser o mesmo do jogo presente nos espectadores da tragédia grega. Na tragédia, à compaixão e o terror soma-se o júbilo próprio da arte, o entusiasmo. "Tragédia", em alemão, é *Trauerspiel*, que significa, literalmente, *o jogo do luto*. Eis o paradigma do fazer artístico: a transformação do gozo do sofrimento em criação por meio de uma representação teatral.

O jogo do *fort-da* tem o mesmo fundamento da definição que Aristóteles propõe para a tragédia: "É a representação [*mímesis*] de uma ação importante." Há ação mais importante do que o ato de criação inventado do nada para separar-se do Outro?

16. Apolo, Dioniso e RSI

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche atribui o efeito trágico à conjunção de dois impulsos estéticos: o apolíneo e o dionisíaco. A arte do apolíneo é a arte figurada (artes plásticas) e a arte dionisíaca é a arte não figurada (música). A conjunção de ambas gera a tragédia ática.

O apolíneo é o âmbito da figuração, da bela aparência, do mundo dos sonhos (o sonho como figuração plástica) e das fantasias, do poder divinatório característico do deus Apolo. É a ordem dos registros do simbólico e do imaginário, definidos por Lacan. O dionisíaco é a maneira de Nietzsche abordar o gozo trágico: é a "exceção ao princípio da razão". É a embriaguez, o delicioso êxtase que comparece, da beberagem narcótica à alegria, pela aproximação da primavera após o inverno, passando pelo terror e pela violência que arrastam multidões cantando e dançando, bramando a vida candente, como no Carnaval (*Carnevale* — festival da carne).

O transporte dionisíaco faz o subjetivo esvaecer, e o sujeito é destituído pela invasão do gozo, que inebria. O sujeito é transportado pelo gozo. Cantando e dançando, o homem, a ponto de sair voando pelos ares, caminha extasiado e enlevado. Na arte, o sujeito em *fading* caminha acéfalo, ao comando das batidas da pulsão. "A força artística revelou-se sob o frêmito da embriaguez", diz Nietzsche. A arte advém quando o sujeito se esvai diante do objeto; "o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte".

Enquanto o apolíneo está para o sujeito do significante, com sua historicidade, o dionisíaco remete ao objeto *a*, em sua face de mais-de-gozar. O apolíneo está para o simbólico enquanto o dionisíaco está para o real.

Apolo, deus do sol, da beleza e da harmonia, rege a prudência, instaurando a medida, a observação das fronteiras do indivíduo. Ao lado da necessidade estética da beleza, os gregos criaram a exigência do "conhece-te a ti mesmo" e o "nada em demasia", frases inscritas no templo de Apolo, em Delfos, o que, segundo Nietzsche, revelava a reação diante dos temores e horrores do existir. Podemos, assim, associar o apolíneo nietzschiano ao princípio do prazer em Freud — o princípio da justa medida, do "nem tanto, nem tão pouco".

Mas, de repente, pode haver a irrupção do real. Diz Nietzsche:

> Imaginemos como neste mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompem o tom extático do festejo dionisíaco com sons mágicos cada vez mais fascinantes, como mostra toda a desmedida da natureza em prazer, dor e conhecimento. Até o grito estridente devia tornar-se sonoro; imaginemos o que podia significar o demoníaco cantar do povo em face dos artistas, com seus salmos diante de Apolo, com os fantasmais arpejos de harpa!

O filósofo indica que, nesse momento, todos os preceitos apolíneos são esquecidos e a *hybris* (desmedida) revela-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores. O êxtase do estado dionisíaco conduz ao "aniquilamento das usuais barreiras e limites da existência". É o dionisíaco que conjuga o prazer na dor, o gozo trágico que se situa para além do princípio do prazer.

O âmbito dionisíaco é o fora da medida, o in-formal, o estilhaçamento característico relativo à

sua origem mitológica. Filho de Zeus e Perséfone, Dioniso foi esquartejado pelos Titãs e, em seguida, seus pedaços foram reunidos por Atena, que os entregou a Zeus. Este o costurou em sua coxa e proporcionou-lhe um segundo nascimento — daí seu nome: *Di* (dois) *Niso* (nascimento). Ao nascer, Zeus o entregou ao sátiro Sileno, que seria seu preceptor.

Deus despedaçado, signo da abolição do sujeito por ter sido morto e depois revivido, Dioniso é o símbolo da ambiguidade e da duplicidade. Deus da transformação, é o deus também do teatro. Sileno, segundo Nietzsche, respondeu o seguinte à pergunta do rei Midas sobre o que era melhor e preferível para o homem: "Antes não ter nascido e nada ser. Depois disso, o melhor é morrer o mais rápido possível." É exatamente o preceito que encontramos cantado pelo coro de *Édipo em Colona*, comentado por Lacan: *Méfunai! Antes não ser!* A tragédia reencontra em Dioniso o princípio da transmutação da dor em deleite, um gozo que conjuga Eros com pulsão de morte sob a modalidade da arte. Semblantização do real.

17. Arte como transporte

Na tragédia, segundo Hölderlin, há um transporte que permite ao apolíneo da medida representar o dionisíaco da desmedida. A *hybris* é da ordem do incomensurável e, como diz Hölderlin,[40] só pode caber numa medida se esta o transportar — o que não significa que a medida possa contê-lo.

Uma vez que *metáfora* em grego é justamente *transporte*,[c] proponho a expressão "metáfora do gozo" para se pensar a arte a partir da tragédia: a simbolização do real do gozo. Como manifestação artística, toda obra de arte é significantização do real, ou seja, uma metáfora do gozo da desmedida. A arte é via apolínea para transportar Dioniso. É a via da *tragiorgia*, já que permite a transformação do gozo — do desprazer do trágico em prazer estético.

Transportar o gozo não significa detê-lo nem aprisioná-lo. O significante poético da tragédia transporta o gozo para outro significante (a plateia) e isso cria um mundo — um mundo de arte que pode, como uma extensa rede, ser jogado sobre a realidade para torná-la suportável e fazer da *pólis* um lugar de *poiesis*. O homem habita o mundo como poeta, diz Hölderlin. Assim, com a arte, o gozo, *Genuss*, para além do princípio do prazer, é transportado pelo simbólico.

Utilizando o algoritmo da metáfora em Lacan, podemos escrever um matema para a arte:, em que S é o significante (ou semblante) e J é o gozo (*jouissance*).

[c] Metáfora: nome que se usa hoje na Grécia para designar o transporte urbano, por exemplo o ônibus.

18. A palavra oracular e o analista

O oráculo, tal como aparece nas tragédias gregas, é a palavra dos deuses. A característica da fala do oráculo é a ambiguidade de seu enunciado e a equivocidade dos significantes que utiliza em seu pronunciamento. O oráculo não se manifesta por linhas retas. É sempre enigmático. Exige sempre uma interpretação da parte do sujeito, por mais claro e direto que possa parecer, como no caso de Édipo.

Édipo foi consultar o oráculo de Delfos para saber quem eram seus pais. A pitonisa não lhe falou que seus pais eram Laio e Jocasta — o que teria sido responder diretamente à questão. Disse-lhe apenas que ele mataria o pai e dormiria com a mãe. O oráculo não respondeu à sua pergunta, apresentou-lhe uma proposição paralela.

Segundo Heráclito, "o oráculo não revela nem esconde, ele aponta". Em suma, o oráculo não desvela nenhuma verdade, ele dá uma indicação, aponta uma direção para que seja decifrado por aquele que, na antiga Grécia, ia consultar a pitonisa em Delfos. Essa frase de Heráclito norteia, para Lacan, a modalidade do que deve ser a interpretação do analista, pois este não deve comunicar o sentido de tal ou tal fala do analisante. Como ele diz em "Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos *Escritos*", de 1973, "não há comunicação na análise senão por uma via que transcende o sentido".[41]

Mas, desde 1958, em "Direção do tratamento", ele já comparava a interpretação com o oráculo, dando voz ao analista: "Intérprete do que me é apresentado em colocações ou atos, decido acerca de meu oráculo, e o articulo a meu gosto, único mestre/senhor em meu barco."[42] Nesse mesmo texto afirma que a interpretação do analista apenas aponta, como o dedo de são João Batista no quadro de Leonardo da Vinci. O oráculo não dá a resposta nem deixa de responder, ou seja, ele não fala nem cala, emite um sinal, propõe um signo, oferece uma "dica".

O oráculo se expressa por enigmas, sendo a etimologia de *enigma*, em grego, "palavra obscura, equívoca". O enigma não equivale ao sem sentido; ao contrário, é, segundo Lacan, o cúmulo do sentido.

A Esfinge propõe a Édipo um enigma pleno de ambiguidades. Ele responde pela via do sentido. Logo ele, que é manco — que tem o pé inchado e ferido desde sempre —, não percebe que o enigma dos pés se referia não ao homem em geral e sim a ele mesmo, cujo nome, em grego, *Óidipous*, significa justamente "pé inchado" e "pé que sabe".

Do mesmo modo, a palavra do analista deve ter a dignidade de um enigma, que é uma modalidade de semidizer a verdade.[43] Assim, o dito enigmático do analista, como o do oráculo, desloca a atribuição de sentido para o lado de quem pergunta: o analisante. E isso o faz desfilar a cadeia simbólica que o prende e "soltar" os elementos significantes de seu "destino", ditado pelo Outro.

19. O analista e o ator grego

O analisante é um ator que, ao narrar sua história no palco do divã, faz o papel de todos os personagens. Mas é também seu espectador, pois experimenta os efeitos da própria fala. Muitas vezes o analisante chega a se levantar do divã e encenar sua narração, como fez o Homem dos Ratos ao contar seu encontro com o "capitão cruel", vivenciando o gozo da tortura dos ratos.

No entanto, Lacan identifica o analisante "ao par dividido entre o coro e o espectador, enquanto o herói é aquele que, na cena, não é nada além da figura do dejeto onde se fecha toda a tragédia digna desse nome".[44] Nessa comparação, cabe ao analista sustentar o lugar de semblante de objeto *a*, como um ator a ser dejetado, como o herói trágico no final da operação analítica.

Destarte, Lacan situa o analista ao lado do ator; e o analisante, dividido, entre o espectador e o coro.

O ato trágico é aquele que leva o sujeito à sua condição essencial de dejeto. Assim, o ato analítico pode ser comparado ao ato trágico, na medida em que o analista será largado, como um resto, ao final da análise. Por outro lado, o analista, ao fazer a *mímesis* de objeto *a*, sustenta a existência desse status estrutural do sujeito fora do significante, apontando para a sua "bipolaridade" de sujeito e de objeto.

Lacan encontra, portanto, ao lado do ator grego, que representa o herói da tragédia, o semblante do objeto *a*. "Quanto ao psicanalista, ele está no lugar daquilo que era encenado na cena trágica, fica apenas no lugar do ator, na medida em que o ator basta, por si só, para sustentar essa cena. É isso que dá sentido ao ato analítico."[45]

É para explicitar a posição de semblante de objeto *a* do analista que Lacan considera oportuna a referência à cena grega,[46] tomando como modelo o ator que utiliza uma máscara representando um personagem. Os espectadores viam que existia um ator representando — e obviamente sabiam que não era Orestes nem Édipo que estavam ali —, mas nem por isso deixavam de embarcar nas histórias nem de se emocionar com a representação dos atos e os conflitos do herói. O ator da tragédia grega não se apaga atrás da máscara, não finge que não está representando, ele não disfarça que está fazendo de conta, ou melhor, ele não esconde que está fazendo semblante, ele o escancara.

Da mesma maneira, o analista não deve esconder os semblantes que utiliza para bancar o objeto *a* para seus analisantes. Ele não deve fazer semblante de analista, pois "O Analista" não existe, só a caricatura. Ele deve se prestar aos semblantes exigidos pela estrutura do dispositivo analítico, pela subjetividade do analisante e pela lógica da cura em sua estratégia e tática.

"Quando o ator usa a máscara, seu rosto não varia de expressões, não é realista … . E por quê? Para que o espectador, refiro-me ao da cena antiga, encontre ali seu próprio mais-de-gozar comunitário."[47]

O semblante é a arte de *mímesis* do analista ao fazer suas pontuações, seus atos e suas interpretações. O analista é um ator. Trata-se do analista-ator. Só há ato analítico a partir do semblante. A ética da psicanálise é a ética do bem dizer — o que implica, para o analista, bem falar e bem atuar. Seu texto deve, segundo Lacan, estar à altura da poesia, portanto, da *poiesis*,

criação com lalíngua. Sua interpretação, tal como o texto do poeta grego, deve utilizar as equivocidades significantes e, ao fazer enigma, reproduzir e sustentar os enigmas do analisante. Assim, o analista se apaga como sujeito, ao se *esfingir* com seus semblantes, e traz à luz a palavra claro-obscura que aponta o caminho para Édipo, ali, deitado no divã, decifrar.

20. Ser trágico e pare-ser da arte

Onde está o ser trágico? Não está do lado do sujeito, que é o significante pulado da cadeia, definido por Lacan como aquilo que um significante representa para outro significante. Esse é o sujeito da história determinada pelo Outro, um assujeitado do simbólico. Estaria o ser nesse objeto condensador de gozo, mais-de-gozar, estatuto com o qual se vem ao mundo? Sim e não, pois o objeto *a* é um semblante de ser. Porém, é unicamente através do semblante que se tem acesso ao ser do sujeito. Seu ser de gozo se manifesta como *para-ser*. O verbo "ser" se conjuga, em vida, na modalidade do pare-ser: *para-sou*, *para-és*, *para-é*, *para-somos*, *para-sois*, *para-são.*

A tragédia é uma modalidade artística que coloca em cena o real do ser como *pare-ser*. Eis o poder do teatro através da *mímesis* do ato efetuado pelo ator, semblante de ser.

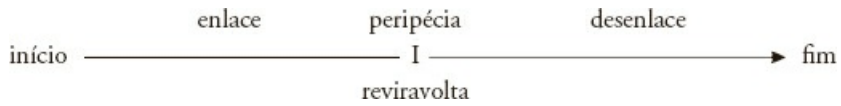
21. Percurso na tragédia e na análise

Freud compara o percurso de uma análise à trajetória de Édipo na tragédia de Sófocles, na medida em que o herói parte em busca da verdade: primeiro do nome do responsável pela peste em Tebas; em seguida, ele deduz que este deve ser quem assassinou Laio; depois, sai à cata da própria origem, para descobrir que ele mesmo é o "assassino procurado" e responsável pelo desastre da *pólis*. Na estrutura da peça há o tempo da busca, o momento do desvelamento de sua falta (*hamartia*) e de sua origem e, posteriormente, o percurso até o final da peça, quando é exilado da cidade da qual era o rei.

Aristóteles descreve com três termos os momentos da tragédia que podem mudar o curso da história: peripécia, reviravolta e reconhecimento. A peripécia é "a reviravolta que inverte o efeito das ações", ou seja, o momento em que não acontece o que se espera, e sim o seu oposto, causando uma reviravolta na situação. Um exemplo disso é o anúncio do mensageiro que chega de Corinto para anunciar a morte de Pólibo e declara que ele não é o pai de Édipo e que tampouco Mérope é sua mãe. Essa notícia, ao invés de tranquilizar o herói, como supunha o mensageiro, o angustia, pois ele pressente que o oráculo se realizará, quer dizer, que ele é o assassino de seu pai.

Trata-se de uma intervenção que traz a verdade oculta de seu ato. O reconhecimento é o momento em que o herói se dá conta de seu ato — o qual, no caso, foi cometido na ignorância, ou melhor, num estado de não querer saber que caracteriza o Inconsciente. A reviravolta é a passagem do estado de bem-estar para o infortúnio. Segundo Aristóteles, a mais bela reviravolta é quando esta é acompanhada pelo reconhecimento, como na peça de Sófocles, que ele transforma em paradigma das tragédias.

Segundo o autor da *Poética*, o percurso de uma tragédia se compõe das seguintes partes: enlace, reviravolta provocada pela peripécia, desenlace.



E suas partes são assim estruturadas:



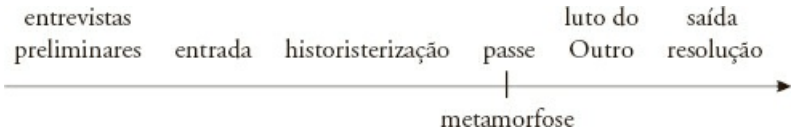
No prólogo, há o anúncio da situação; o párodos é a entrada do coro, com o estado emocional em que se encontra diante da situação; os episódios são os diálogos entre os personagens; os estásimos são as intervenções do coro; e o êxodo é o desfecho da tragédia.

Na análise há também um início, com um prólogo, que são as entrevistas preliminares, quando se faz um apanhado da situação, uma sistematização dos sintomas e do sofrimento do

sujeito, assim como daquilo que ele terá de decifrar. Em seguida se estabelece o enlace transferencial em que, sustentado pelo analista como sujeito suposto saber, se dá o desenrolar dos elementos da história com os quais o analisante escreve sua tragédia, com sua arte de associar, juntar, separar, rejuntar até o momento de uma reviravolta, que Lacan chamou de passe.

No passe, ele tem um vislumbre de toda a sua história, assim escrita como um documentário-ficção, e aí se reconhece. Como na tragédia antiga, há o mito (a história) e a maneira como ele é contado artisticamente pelo poeta trágico, o analisante, e o que resulta na obra de arte, o produto da análise. Devido a seu aspecto ficcional, podemos designar o percurso da análise até o movimento de passe usando o termo historisterização. A partir desse desvelamento, vem o desenlace, o caminho a ser percorrido até o final, o êxodo, que, longe de ser trágico, deve, segundo Lacan, levar o sujeito ao entusiasmo.

Esse momento do passe é a reviravolta, quando ocorre o reconhecimento. Lacan a chama de "metamorfose", e o reconhecimento é descrito, em sua *Proposição*, como o instante em que "o ser do desejo se une ao ser do saber": o sujeito reconhece seu desejo, se dá conta de que sabe de seu desejo. Esse momento é também aquele da resolução do enigma do desejo, que, ao longo da análise, foi sustentado pelo "X" do desejo do analista. Mas o final não chegou ainda, pois "a paz não vem prontamente selar essa metamorfose em que o parceiro se esvanece".[48] É necessário o tempo do desenlace para chegar à saída, o êxodo. É o período de luto — luto do Outro efetuado a partir do reconhecimento de que o Outro não existe e que "meu destino eu mesmo que traço" (conforme canta Gilberto Gil na canção "Aquele abraço"), em que o analisante passa por períodos de tristeza e alegria, até atingir a paz, e então vira analista.



22. Laiusar, o tempo da análise

Se compararmos o desenvolvimento trágico da investigação de Édipo sobre sua origem, como o fazem Freud e Lacan, ao percurso de uma análise, podemos dizer com Lacan que, se Édipo tivesse tido tempo de *Laiusar*, sua vida talvez não tivesse tido o desfecho que teve.

Lacan introduz esse comentário sobre a peça *Édipo rei* no *Seminário 22*, *RSI*, quando aponta que o furo do simbólico, correspondente ao recalque originário, é a morte. A peste, diz Lacan, é isto: a morte é para todos. "No 'todos os homens são mortais', o 'todos' não tem, propriamente falando, sentido algum, pois é preciso pelo menos que a peste se propague em Tebas para que esse 'todos' seja algo imaginável e não um puro simbólico; é preciso que cada um se sinta concernido em particular pela ameaça da peste."[49] É preciso que a peste se propague em Tebas para que esse "todos" cesse de ser puro simbólico e passe a ser imaginável. É preciso que cada um se sinta concernido pela presença da peste. Este é, portanto, o real do furo do simbólico imaginarizado — peste que é o desdobramento da calamidade provocada pela Esfinge, outra figura da morte e da *até* (desgraça) dos Labdácidas. "Édipo", continua Lacan, "só matou o pai por não ter se dado o tempo de *Laiusar*. Se o tivesse feito, o tempo que fosse preciso, teria sido o tempo de uma análise, pois era para isso que ele estava na estrada."[50]

Laiuser, em francês, é derivado de *lalue*, que significa "discurso", "fala", "peroração", no jargão acadêmico na França. *User*, em francês, significa "utilizar" e também "gastar", "usar até acabar", como uma sola de sapato que vai se gastando e acaba. Na análise, é preciso tempo para usar e gastar o pai real. Tempo para ir para além do desejo de salvar o pai, defrontar-se com seu crime e vencer a ordem de ignorância feroz.

Passando do mito à estrutura: é preciso tempo para se haver com o impossível do furo do simbólico, lá, onde jaz o gozo do pai imaginarizado, uma vez que o pai real e o pai imaginário tendem a ser imiscuir um no outro. É o pai que aparece como abusador e criminoso na histeria e na neurose obsessiva, cujo gozo se sintomatiza no filho. O pai real imaginarizado aparece no relato de uma paciente ao descrever o espancamento infligido por ele e que a fazia chorar muito quando bebê. Hoje seu sintoma é um choro sem fim e sem razão. O pai de outra paciente foi um general que colaborou com a ditadura militar, e hoje ela faz de seu corpo um palco de torturas, sofrendo muitas dores sem causa orgânica. O outro exemplo é de um analisante obsessivo cujo pai, fiscal do imposto de renda, enriqueceu ilicitamente, deixando para o filho a dívida do eterno desemprego.

O neurótico prefere salvar o pai a se deparar com sua canalhice; prefere sofrer com seu sintoma a saber do crime do pai e suas consequências. Prefere, como Édipo, se sentir culpado de seus atos a desvelar a desmedida do gozo paterno. Deparar-se com o real do pai é confrontar-se com a consequência da falta radical do Outro, e o gozo mortífero para além do princípio do prazer. E para isso é preciso *Laio-usar* — gastar o Laio de cada um.

23. Pensar com os pés

Lacan, em algumas passagens de seu ensino, propõe aos alunos, aos analistas, pensarem com os pés. “Muita gente desconfiou que o homem é apenas mão. Há o seu corpo inteiro, ele também pensa com os pés, eu inclusive aconselhei-os a tentar, porque no final é o que se pode de melhor desejar a eles.”[51] Pensar com os pés é poder deixar falar os pés com o saber em movimento, pois o homem é um corpo falante.

“Se é possível pensar com as rugas da testa também se pode pensar com os pés. Gostaria que eles [os termos usados por Lacan] entrassem por seus pés [os pés dos analistas].”[52] Trata-se de incorporar os significantes lacanianos como um saber que não seja só intelectual — que o saber faça o sujeito caminhar com os próprios pés. “Que ele pense ‘com os pés’, eis o que está ao alcance do ser falante, desde o momento do primeiro vagido.”[53] E assim o homem inicia a vida, com quatro pés, entrando nos “quadrípodes” dos discursos; depois, com dois pés, ao se exercer como ser-para-o-sexo diante da ausência do “dois” da relação sexual; e, no final, três pés, manejando o significante falo. Ao nascer, ao amadurecer, ao envelhecer. De manhã, de tarde, de noite.

O ser-para-o-sexo que é o homem — fala-a-ser — é um corpo falante, misterioso equívoco, que caminha, manco, não devendo ser guiado pela paixão da ignorância e sim pelo desejo de saber. E assim ele deve pensar com os pés, olhar para os pés e ouvir seus pés. Édipo diante do enigma da Esfinge.

Notas

I. Édipo em Freud

1. S. Freud, “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens”, *Edição Standard Brasileira das Obras Completas (ESB)*, Rio de Janeiro, Imago, vol.11, 1974, p.150.
2. S. Freud, “O estranho”, *ESB*, vol.17, p.289. Cf. A. Quinet, *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*, Parte 3, Rio de Janeiro, Zahar, 2002, p.90.
3. S. Freud, “A organização genital infantil: uma interpolação à teoria da sexualidade”, *ESB*, vol.19, p.180.
4. Ibid., p.181.
5. S. Freud, “A cabeça de Medusa”, *ESB*, vol.18, p.329-30.
6. S. Freud, “Algumas consequências psíquicas das diferenças anatômicas entre os sexos”, *ESB*, vol.19, p.319s.
7. S. Freud, “Feminilidade”, in *Novas conferências introdutórias à psicanálise*, *ESB*, vol.22, p.154.
8. Ibid., p.159.
9. J. Lacan, *O Seminário*, livro 4, *A relação de objeto*, Rio de Janeiro, Zahar, 1995, p.208.
10. S. Freud, *Conferências introdutórias à psicanálise*, *ESB*, vol.15, p.313.
11. S. Freud, “O eu e o isso”, *ESB*, vol.19, p.46.
12. Idem.
13. Idem.
14. Idem.
15. Ibid., nota referida à carta 113 para Fliess, de 1º ago 1899.
16. S. Freud, “A dissolução do complexo de Édipo”, *ESB*, vol.19, p.220.
17. P. Bruno, “L’Autre Oedipe”, *Au-delà de l’Oedipe*, *Revue de l’École de la Cause freudienne*, p.21.
18. S. Freud, *Totem e tabu*, *ESB*, vol.13, p.169.
19. S. Freud, “A psicologia de grupo e a análise do ego”, *ESB*, vol.18, p.761.
20. Cf. J. Lacan, “O aturdito”, in *Outros escritos*, Rio de Janeiro, Zahar, 2003, p.457 (citação modificada por A. Quinet).
21. S. Freud, “Além do princípio do prazer”, *ESB*, vol.18, p.34.

II. Édipo em Lacan

1. Cf. J. Lacan, “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”, in *Escritos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998, p.537.
2. J. Lacan, *O Seminário*, livro 17, *O avesso da psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 1992, p.118.
3. Ibid., p.118.
4. Ibid., p.119.
5. Idem.
6. Ibid., p.107.
7. J. Lacan, “De uma questão preliminar para todo tratamento possível da psicose”, in *Escritos*, op.cit., p.563.
8. J. Lacan, “A metáfora do sujeito”, in *Escritos*, op.cit., p.903-7.
9. J. Lacan, “De uma questão preliminar para todo tratamento possível da psicose”, in *Escritos*, op.cit., p.572.
10. Cf. J. Lacan, “A significação do falo”, in *Escritos*, op.cit.
11. Nesse seminário, J. Lacan começa a relembrar seus conceitos a partir do campo do gozo, que ele denomina campo lacaniano. Cf. A. Quinet, *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia*, Parte 1, Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
12. J. Lacan, *O Seminário*, livro 17, *O avesso da psicanálise*, op.cit., p.116.

13. Ibid., p.120.
14. Ibid., p.135.
15. Ibid., p.134.
16. Ibid., p.135.
17. Ibid., p.119.
18. Ibid., p.126.
19. Idem.
20. Ibid., p.127.
21. Ibid., p.128.
22. J. Lacan, *O Seminário*, livro 17, *O avesso da psicanálise*, op.cit.
23. J. Lacan, *O Seminário*, livro 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p.38.
24. M. Strauss, *Tréfle*, n.2, mai 1999, p.48.
25. J. Lacan, *O Seminário*, livro 17, *O avesso da psicanálise*, op.cit., p.144.
26. J. Lacan, "Televisão", in *Outros escritos*, Rio de Janeiro, Zahar, 2003, p.521.
27. S. Kierkegaard, *Temor e tremor*, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
28. J. Lacan, *O Seminário*, livro 22, *RSI*, lição de 21 jan 1975, tradução própria, inédito.
29. Cf. A. Quinet, *Os outros em Lacan*, Rio de Janeiro, Zahar, 2012; e, com M.A. Coutinho Jorge, *As homossexualidades na psicanálise* (orgs.), Rio de Janeiro, Segmento Farma, 2013.
30. A. Nguyên, "Père enraciné et père excédé", *L'en-je Lacanien*, n.6, Toulouse, jun 2006, p.52.
31. J. Lacan, *O Seminário*, livro 13, *O objeto da psicanálise*, lição de 14 jan 1975, tradução própria, inédito.
32. J. Lacan, *O Seminário*, livro 22, *RSI*, lição de 21 jan 1975, tradução própria, inédito.
33. Ibid., lição de 11 fev 1975.
34. J. Lacan, *O Seminário*, livro 23, *O sinthoma*, lição de 18 nov 1975, Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
35. J. Lacan, "O despertar da primavera", *Intervenciones y textos*, n.2, Buenos Aires, Manantial, 1988, p.112.
36. J. Lacan, *O Seminário*, livro 22, *RSI*, lição de 14 jan 1975, tradução própria, inédito.

III. Retorno a Sófocles

1. Para o resumo, foram consultadas e utilizadas as seguintes traduções de *Édipo rei*: Jean Bollack, *La naissance d'Oedipe*, Paris, Gallimard, 1995; Sófocles, *A trilogia tebana – Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*, Rio de Janeiro, Zahar, 2002; Sófocles, *Édipo rei*, Rio de Janeiro, Lamparina, 2004; Trajano Vieira, *Édipo rei de Sófocles*, São Paulo, Perspectiva, 2004.
2. B. Knox, *Édipo em Tebas*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p.3.
3. T. Vieira, *Édipo rei de Sófocles*, p.97, versos 1.184-5.
4. J.-P. Vernant, "O tirano coxo: de Édipo a Periandro", in *Mito e tragédia na Grécia antiga*, Perspectiva, 2002, p.183-4.
5. Ésquilo, *Sete contra Tebas*, versos 742-9.
6. J. Lacan, *Escritos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998, p.659.
7. J. Lacan, *O Seminário*, livro 17, *O avesso da psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 1992, p.109.
8. K. Abraham, "A trifurcação do caminho no mito de Édipo", in P.L. Rudnytsky, *Freud e Édipo*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p.254.
9. J. Lacan, *O Seminário*, livro 22, *RSI*, lição de 10 dez 1974, tradução própria, inédito.
10. J. Lacan, "O aturdito", in *Outros escritos*, Rio de Janeiro, Zahar, 2003, p.492.
11. J. Lacan, *O Seminário*, livro 20, *Mais, ainda*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
12. J.-P. Vernant, "Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de Édipo Rei", in op.cit, p.77.
13. B. Knox, op.cit., p.162.
14. A. Artaud, *O teatro e seu duplo*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p.3.
15. Cf. F. Dastur, "Hölderlin, tragédia e modernidade", in *Reflexões de Hölderlin*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
16. S. Freud, "O estranho", *ESB*, vol.17, p.289.
17. J. Lacan, *O Seminário*, livro 10, *A angústia*, Rio de Janeiro, Zahar, 2005, p.180.
18. Cf. A. Quinet, *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

19. Cf. “Édipo entre o olho e o olhar”, in A. Quinet, *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 2002, p.261.
20. J. Lacan, *O Seminário*, livro 17, *O avesso da psicanálise*, op.cit., p.92.

IV. O enigma da Esfinge

1. Cf. J.-P. Vernant, “O tirano coxo: de Édipo a Periandro”, in *Mito e tragédia na Grécia antiga*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p.185.
2. J. Lacan, *O Seminário*, livro 17, *O avesso da psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 1992, p.58.
3. J.-P. Vernant, “Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de *Édipo rei*”, in op.cit., p.1.
4. J. Lacan, op.cit., p.113-4.
5. Cf. T. Thass-Thienemann, “Oedipus and the Sphinx”, in P.L. Rudnytsky, *Freud e Édipo*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p.259.
6. J. Lacan, *O Seminário*, livro 20, *Mais, ainda*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p.140.
7. S. Freud, “As pesquisas sexuais da infância”, in *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, *ESB*, vol.7, p.199.
8. J. Lacan, “O aturdito”, in *Outros escritos*, Rio de Janeiro, Zahar, 2003, p.469.
9. Ibid., p.469, modificado por A. Quinet.
10. Ibid., p.492.
11. Cf. J. Lacan, “La tercera”, *Intervenciones y Textos*, n.2, Buenos Aires, Manantial, 1988.
12. J. Lacan, *O Seminário*, livro 22, *RSI*, lição de 21 nov 1975, inédito.
13. J. Lacan, “Lituraterra”, in *Outros escritos*, op.cit., p.18.
14. J. Lacan, *O Seminário*, livro 22, *RSI*, lição de 21 jan 1975, tradução própria, inédito.
15. Para maiores esclarecimentos sobre a questão da letra como *sinthoma* no final da análise, ver “Sintoma e estilo”, in A. Quinet, *A estranheza da psicanálise: a Escola de Lacan e seus analistas*, Rio de Janeiro, Zahar, 2009, p.166-76.
16. J. Lacan, “La tercera”, op.cit., p.104.
17. M. Heidegger, “L’homme habite en poète”, in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p.224-5.
18. Ibid., p.233.
19. Ibid., p.235.
20. Ibid., p.239.
21. Ibid., p.244.
22. Ibid., p.243-4.

V. A tragédia grega

1. J.-P. Vernant, “O movimento histérico da tragédia na Grécia”, in *Mito e tragédia na Grécia antiga*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p.4.
2. Ibid., p.2.
3. Ibid., p.11.
4. F. Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p.35.
5. Ibid., p.34.
6. Ibid., p.62.
7. Ibid., p.90.
8. F. Dastur, “Hölderlin, tragédia e modernidade”, in *Reflexões de Hölderlin*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994, p.182-3.
9. Cf. A. Lesky, *A tragédia grega*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p.31.
10. Ibid., p.103-7.
11. Cf. A. Lesky, op.cit., p.104.
12. Cf. J. Beaufret, “Hölderlin e Sófocles”, in F. Hölderlin, *Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona*, Rio de Janeiro, Zahar, 2008, p.19.
13. L. Szondi, *Ensaio sobre o trágico*, Rio de Janeiro, Zahar, 2004, p.89.

14. Cf. B. Knox, *Édipo em Tebas*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p.10.
15. Aristóteles, *Póetica*. Versão brasileira de A. Quinet baseada na tradução em francês de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
16. A. Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, Paris, PUF, 2014.
17. Cf. J. Lacan, *O Seminário*, livro 15, *O ato analítico*, tradução própria, inédito.
18. J. Lacan, *O seminário*, livro 7, *A ética da psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 1988, p.172.
19. Nota de R. Dupont Roc e J. Lillat, in Aristóteles, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980, p.164.
20. J. Lacan, *O Seminário*, livro 20, *Mais, ainda*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p.99 (citação modificada por A. Quinet).
21. J. Lacan, *O Seminário*, livro 19, *…ou pior*, Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p.165 (citação modificada por A. Quinet).
22. J. Lacan, *O Seminário*, livro 5, *As formações do inconsciente*, Rio de Janeiro, Zahar, 1999, p.272.
23. J. Lacan, *O Seminário*, livro 19, *…ou pior*, op.cit., p.166.
24. G. Dunley, *A festa tecnológica: o trágico e a crítica da cultura informacional*, São Paulo/ Rio de Janeiro, Escuta/Fiocruz, 2005, p.92.
25. B. Knox, op.cit., p.11.
26. J. Lacan, "Nota italiana", in *Outros escritos*, Rio de Janeiro, Zahar, 2003, p.313.
27. Ésquilo, "Agamenon", in *Oréstia*, Rio de Janeiro, Zahar, 2003.
28. Cf. S. Freud, "Para além do princípio do prazer", *ESB*, vol.18, p.29.
29. J.-P. Vernant, "Tensões e ambiguidades na tragédia grega", in op.cit., p.13.
30. A. Lesky, op.cit., p.103.
31. J. Lacan, *O Seminário*, livro 7, *A ética da psicanálise*, op.cit., p.319.
32. Ibid., p.312.
33. Sófocles, "Antígona", in *A trilogia tebana*, tradução de Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Zahar, 1989.
34. J. Lacan, *O Seminário*, livro 7, *A ética da psicanálise*, op.cit., p.334.
35. Ibid., p.327.
36. Ibid., p.310-1.
37. A. Badiou, op.cit., p.121.
38. J. Lacan, *O Seminário*, livro 7, *A ética da psicanálise*, op.cit., p.352.
39. S. Freud, "Para além do princípio do prazer", op.cit., p.29.
40. Cf. "Faltou poesia", na presente obra, e também P. Pinheiro, "Nietzsche, Platão e o entusiasmo poético", in C. Feitosa, M.A. Barrenecha e P. Pinheiro, *Nietzsche e os gregos*, Rio de Janeiro, DP&A, 2006, p.188.
41. Cf. J. Lacan, "Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos *Escritos*", *Falo 2*, 1988, p.11.
42. J. Lacan, "A direção do tratamento e os princípios de seu poder", in *Escritos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998, p.594.
43. J. Lacan, *O Seminário*, livro 17, *O avesso da psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 1992.
44. J. Lacan, *O Seminário*, livro 15, *O ato psicanalítico*, lição de 20 mar 1968, tradução própria, inédito.
45. J. Lacan, *O Seminário*, livro 16, *de um Outro ao outro*, Rio de Janeiro, Zahar, 2008, p.338.
46. Cf. J. Lacan, *O Seminário*, livro 19, *…ou pior*, op.cit., p.165.
47. Ibid., p.165.
48. J. Lacan, "Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola", in *Outros escritos*, op.cit., p.260.
49. J. Lacan, *O Seminário*, livro 22, *RSI*, lição de 10 dez 1974, tradução própria, inédito.
50. Ibid., lição de 17 dez 1974, tradução própria, inédito.
51. Ibid., lição de 14 jan 1975.
52. Ibid., lição de 1º set 1974.
53. J. Lacan, "Nota italiana", in *Outros escritos*, op.cit., p.311.

Copyright © 2015, Antonio Quinet

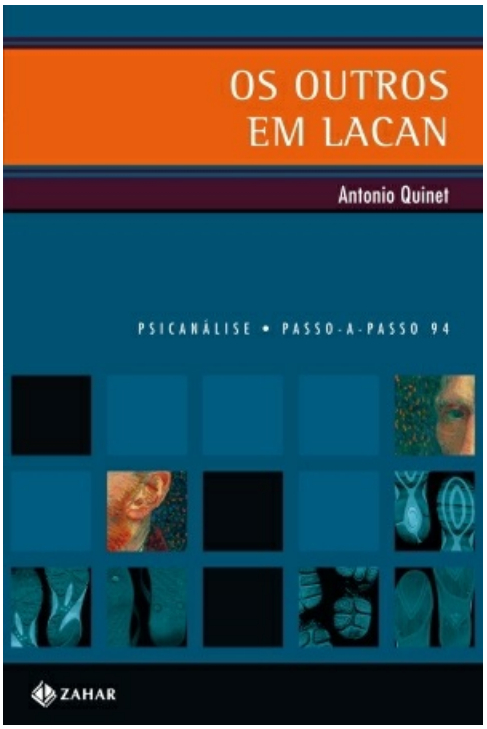
Copyright desta edição © 2015:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua Marquês de S. Vicente 99 – 1º
22451-041 Rio de Janeiro, RJ
tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787
editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Imagem da capa: © narloch-liberra/iStock
Produção do arquivo ePub: Simplíssimo Livros

Edição digital: setembro 2015
ISBN: 978-85-378-1487-1


OS OUTROS
EM LACAN
Antonio Quinet
PSICANÁLISE • PASSO-A-PASSO 94
ZAHAR

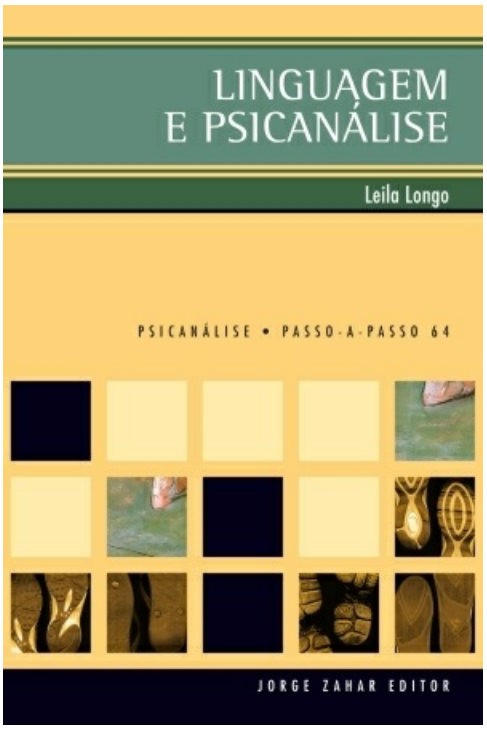
Os outros em Lacan

Quinet, Antonio
9788537808146
83 páginas

Compre agora e leia

Há cinco modalidades do outro em Lacan: o outro, meu semelhante; o Outro, lugar do inconsciente; o objeto a causa de desejo; o outro do laço social; e o Heteros, o Outro gozo, o qual abre a perspectiva de uma lógica da diferença radical. Este livro aborda o pensamento lacaniano acerca da alteridade, detendo-se em conceitos que evidenciam que não há sujeito sem o outro.

Compre agora e leia


LINGUAGEM
E PSICANÁLISE
Leila Longo
PSICANÁLISE • PASSO-A-PASSO 64
JORGE ZAHAR EDITOR

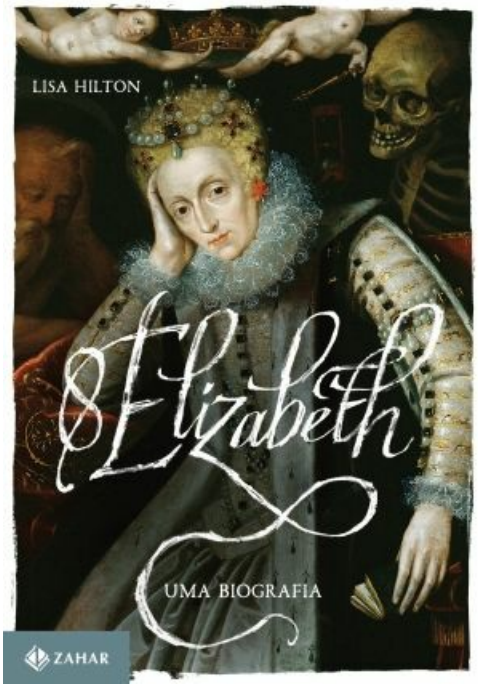
Linguagem e psicanálise

Longo, Leila
9788537804971
73 páginas

Compre agora e leia

A linguagem é onipresente na psicanálise. Essa obra busca estabelecer possíveis fronteiras − tão permeáveis! − entre os campos da linguagem e da psicanálise e, portanto, de seus inúmeros aspectos de dependência recíproca. Para tanto, aborda alguns dos conceitos fundamentais de pensadores da área, como Freud, Lacan, Saussure e Jakobson.

Compre agora e leia


LISA HILTON
Elizabeth
UMA BIOGRAFIA
ZAHAR

Elizabeth I

Hilton, Lisa
9788537815687
412 páginas

Compre agora e leia

Um retrato original e definitivo da Rainha Virgem narrado com todos os elementos de um impressionante romance

Filha de Henrique VIII e Ana Bolena, Elizabeth I foi a quinta e última monarca da dinastia Tudor e a maior governante da história da Inglaterra, que sob seu comando se tornou a grande potência política, econômica e cultural do Ocidente no século XVI. Seu reinado durou 45 anos e sua trajetória, lendária, está envolta em drama, escândalos e intrigas.

Escrita pela jornalista e romancista inglesa Lisa Hilton, essa biografia apresenta um novo olhar sobre a Rainha Virgem e é uma das mais relevantes contribuições ao estudo do tema nos últimos dez anos. Apoiada em novas pesquisas, oferece uma perspectiva inédita e original da vida pessoal da monarca e de como ela governou para transformar a Inglaterra de reino em "Estado".

Aliando prosa envolvente e rigor acadêmico, a autora recria com vivacidade não só o cenário da era elisabetana como também o complexo caráter da soberana, mapeando sua jornada desde suas origens e infância - rebaixada de bebê real à filha ilegítima após a decapitação da mãe até seus últimos dias.

Inclui caderno de imagens coloridas com os principais retratos de Elizabeth I e de outras figuras protagonistas em sua biografia, como Ana Bolena e Maria Stuart.

"Inovador... Como a história deve ser escrita." Andrew Roberts, historiador britânico, autor de Hitler & Churchill

"... uma nova abordagem de Elizabeth I, posicionando-a com solidez no contexto da

Europa renascentista e além." HistoryToday

"Ao mesmo tempo que analisa com erudição os ideais renascentistas e a política elisabetana, Lisa Hilton concede à história toda a sensualidade esperada de um livro sobre os Tudor." The Independent

Compre agora e leia


Inclui posfácio do autor sobre o Brasil
REDES DE INDIGNAÇÃO E ESPERANÇA
Manuel Castells
Movimentos sociais na era da internet
ZAHAR

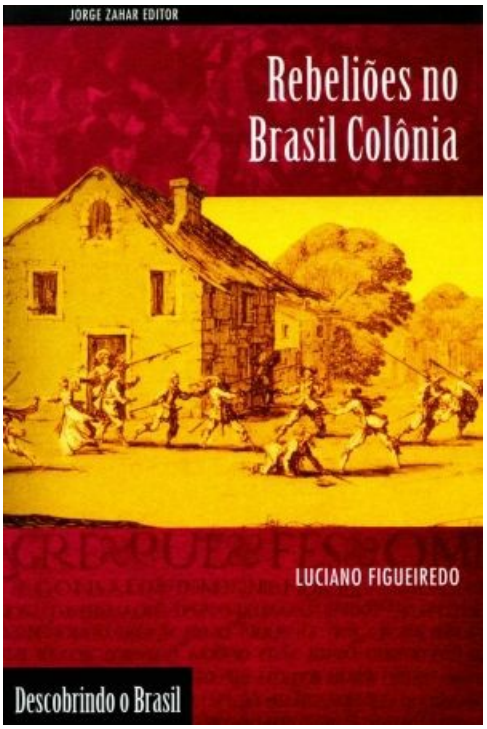
Redes de indignação e esperança

Castells, Manuel
9788537811153
272 páginas

Compre agora e leia

Principal pensador das sociedades conectadas em rede, Manuel Castells examina os movimentos sociais que eclodiram em 2011 - como a Primavera Árabe, os Indignados na Espanha, os movimentos Occupy nos Estados Unidos - e oferece uma análise pioneira de suas características sociais inovadoras: conexão e comunicação horizontais; ocupação do espaço público urbano; criação de tempo e de espaço próprios; ausência de lideranças e de programas; aspecto ao mesmo tempo local e global. Tudo isso, observa o autor, propiciado pelo modelo da internet.
<p>O sociólogo espanhol faz um relato dos eventos-chave dos movimentos e divulga informações importantes sobre o contexto específico das lutas. Mapeando as atividades e práticas das diversas rebeliões, Castells sugere duas questões fundamentais: o que detonou as mobilizações de massa de 2011 pelo mundo? Como compreender essas novas formas de ação e participação política? Para ele, a resposta é simples: os movimentos começaram na internet e se disseminaram por contágio, via comunicação sem fio, mídias móveis e troca viral de imagens e conteúdos. Segundo ele, a internet criou um "espaço de autonomia" para a troca de informações e para a partilha de sentimentos coletivos de indignação e esperança - um novo modelo de participação cidadã.

Compre agora e leia


JORGE ZAHAR EDITOR
Rebeliões no Brasil Colônia
LUCIANO FIGUEIREDO
Descobrindo o Brasil

Rebeliões no Brasil Colônia

Figueiredo, Luciano
9788537807644
88 páginas

Compre agora e leia

Inúmeras rebeliões e movimentos armados coletivos sacudiram a América portuguesa nos séculos XVII e XVIII. Esse livro propõe uma revisão das leituras tradicionais sobre o tema, mostrando como as lutas por direitos políticos, sociais e econômicos fizeram emergir uma nova identidade colonial.

Compre agora e leia