



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA**

**A METÁFORA PATERNA EM UMA LEITURA PSICANALÍTICA DE**  
***HAMLET***

**CAROLINA FRANÇA BATISTA**

Brasília – DF

2014



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E**  
**CULTURA**

**A METÁFORA PATERNA EM UMA LEITURA PSICANALÍTICA DE**  
***HAMLET***

**CAROLINA FRANÇA BATISTA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura (PPGpsiCC) do Instituto de Psicologia (IP) da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Terezinha de Camargo Viana

Brasília – DF  
2014

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha de Camargo Viana.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha de Camargo Viana (UnB)

Presidente

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Estela RibeiroVersiani (ESCS)

Membro Externo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniela Scheinkman Chatelard (UnB)

Membro Interno

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Teresa Portela de Carvalho (UnB)

Membro Suplente

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha avó, meus pais e ao meu irmão, pela renovação constante do amor. Por todos os ensinamentos.

## AGRADECIMENTOS

À Terezinha de Camargo Viana pela orientação, firmeza e acolhimento. Agradeço por todos esses anos de trabalho em contextos diferentes. Aos membros da banca, Daniela Scheinkman e Estela Versiani pelo aceite do convite, leitura e contribuições. À Márcia Portela pela disponibilidade.

A todos aqueles que foram meus professores. À Daniela Scheinkman e Tânia Rivera, que durante a graduação foram responsáveis pela apresentação e pelo ensino de Freud e Lacan, introduzindo a psicanálise à minha formação. Agradeço também à Lúcia Pulino, por transmitir a vivacidade do amor pela leitura e pelo desvendamento dos textos, bem como à Rochele Cysne, primeira professora de filosofia durante a graduação.

Ao André Teixeira pela supervisão, escuta atenta, disponibilidade e leitura do trabalho. Por acompanhar este processo. À Eliane Schermann pela escuta, disponibilidade e leitura dos manuscritos. À Alessandra Porto pela escuta pertinente.

Agradeço aos meus familiares, que acompanharam e me apoiaram de muitas maneiras neste processo angustiante. Por suportarem o meu mau humor, especialmente nos últimos momentos e por me acolherem em um momento difícil. Ao meu pai por todos os “*coffes*”, por me ensinar sobre determinação e pela alegria em viver. À minha mãe por todo o cuidado e amor, por ensinar o gosto pela leitura e pela arte. À minha avó pela cumplicidade e amor. Ao meu irmão e cunhada, por estarem presentes e pelo carinho. Agradeço ao meu irmão por renovar meu gosto pela leitura na adolescência.

Aos meus amigos. Eles são essenciais na minha vida e o foram neste processo, inclusive por entender a minha ausência, por me escutarem e pelo amor. Agradeço ao Daniel, por tudo e por me acudir prontamente na tradução do resumo. Agradeço à Laís Macedo, por acompanhar este processo e por sempre se fazer presente. Por todas as conversas e risadas. À Isabel Taunay pela longa amizade, por sempre incentivar e por trazer alegria à minha vida.

Por aguardar o meu retorno ao Rio. Ao André Félix, por apresentar Lacan além da universidade, pelas discussões e pelo carinho. À minha amada Hana. Ao Mateus Trevisan por me incentivar, acreditar em mim e pelo amor. Agradeço pelo amor e amizade da Ana Rosa Amor, Tais Malheiros, Filipe Braga. Aos meus queridos “Los amigos juntos”. Aos meus amores Gabriel Soares, Bernardo Alvarenga, Bruna Félix e Thiago Fernando. Ao Moisés Salazar pelo companheirismo e amor neste processo. Aos meus amigos do Rio.

Aos colegas do grupo de pesquisa, pelas leituras do trabalho, contribuições e acolhimento. Ao CNPQ pelo apoio financeiro.

## RESUMO

Batista, C. F. (2014). *A metáfora paterna em uma leitura psicanalítica de Hamlet*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília.

A dissertação intitulada *A metáfora paterna em uma leitura psicanalítica de Hamlet* insere-se na linha de pesquisa Psicanálise, Subjetivação e Cultura, do Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília. Toma como fundamento a articulação freudiana entre psicanálise e literatura, principalmente as referências às peças *Édipo*, de Sófocles e *Hamlet*, de Shakespeare. Trata-se de uma pesquisa teórica, bibliográfica, inserida majoritariamente no período dos anos de 1950 a 1960 do ensino de Jacques Lacan. Mediante a leitura de *Hamlet*, objetiva-se ilustrar o conceito lacaniano de metáfora paterna como a função simbólica exercida pelo significante do pai, delimitada neste trabalho desde o primeiro tempo lógico do complexo de Édipo. Para o alcance deste objetivo, apresenta-se uma apreciação da peça na extensão de seus cinco atos, sob a delimitação do encontro de Hamlet com o fantasma de seu pai morto, da interlocução do protagonista com outros personagens na assunção de suas respectivas heranças paternas, da sua dificuldade em se desvincular da intriga de traição relegada à sua mãe, e, transferida posteriormente à Ofélia e do encontro com a morte em sua relevância para o cumprimento do ato de seu desejo. Em termos da estruturação da função do desejo do sujeito, apresenta-se a diferenciação entre o pai real como portador do significante falo em contraposição à função simbólica do significante Nome-do-pai. Aborda-se a função de metaforização que este significante Nome-do-pai exerce, possibilitando a articulação da cadeia significante, do sujeito e da função do desejo. Em um segundo momento, trabalha-se o conceito de identificação em termos da função da imagem e do desejo na mediação do desejo pelo outro imaginário e pelo Outro simbólico, pela interdição pelo Nome-do-pai e identificação ao pai real como aquele que tem o falo. Conclui-se que a abordagem do conceito da função paterna é um dos temas possíveis de serem abordados juntamente à peça *Hamlet*, cuja riqueza e complexidade na problematização do desejo humano favorece numerosas articulações.

**Palavras-Chave:** Hamlet, metáfora, desejo, identificação, falo, Nome-do-pai, pai real,

## ABSTRACT

Batista, C. F. (2014). *The Paternal Metaphor in a Hamlet's psychoanalytic reading*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília.

The dissertation entitled *The Paternal Metaphor in a Hamlet's psychoanalytic reading* belongs to the line of research "Psychoanalysis, subjectivity and Culture", by the Graduate Program in Clinical Psychology and Culture of the University of Brasilia (UNB). The research takes as basis the Freudian articulation between psychoanalysis and literature. Especially the *Oedipus play*, by Sophocles and *Hamlet*, by Shakespeare. This theoretical and bibliographic research is mostly inserted into the teachings of Jacques Lacan from 1950 to 1960. By reading Hamlet, the goal is to illustrate the lacanian concept of paternal metaphor as the symbolic function fulfilled by the signifier of the father, defined in this piece since the first logical time of the Oedipus complex. In order to reach this goal, is presented an assessment of the play by the extent of its five acts. Bordered by Hamlet's encounter with the ghost of his dead father; the dialogue between the protagonist and the other characters about the assumption of their respective paternal heritage; the difficulty of his untie to the betrayal intrigue relegated to his mother, thereafter transferred to Ophelia, and faces death in its relevance for the compliance of the act which responses for his desire. In terms of structuring the function of the subject's desires, shows the difference between the real father, as the carrier of the significant phallus, in opposition to the symbolic function of the significant Name-of-the-father. This paper discuss the metaphorization function that the signifier Name-of-the-father carries enabling the articulation of the signifying chain, the subject and the function of the desire. At a second stage, it presents the concept of identification grounded by the function of the image and by the mediation of the imaginary other's object and by the symbolic Other's one. It indicate the signifier Name-of-the-father prohibition and the identification with the real father as the one who has the phallus. It is concluded that the approach by the concept of paternal function is one of the possible topics to be addressed along with *Hamlet's* play, whose richness and complexity in problematizing human desire favors numerous connections.

**Keywords:** Hamlet, metaphor, desire, phallus, identification, Name-of-the-father.



## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
1.1 – Uma interlocução entre psicanálise e literatura.....	13
1.2 – <i>Édipo, Hamlet</i> e a psicanálise.....	18
1.3 – Método e objetivo.....	21
<b>2. CAPÍTULO I - A CENA PELO TEXTO: UMA LEITURA DE <i>HAMLET</i>.....</b>	<b>24</b>
2.1 – Introdução ao retorno do fantasma do pai.....	24
2.2 – Delineamento das interlocuções de Hamlet.....	30
2.3 – Hamlet e Ofélia.....	34
2.4 – A montagem do teatro no palco.....	39
2.5 – A queda do Rei.....	46
2.6 – O buraco da cova de Ofélia e o desfecho da peça.....	49
<b>3. CAPÍTULO II – A ESTRUTURA DA FALA E A METÁFORA.....</b>	<b>55</b>
3.1 - A função do pai e o pai real.....	55
3.2 - A função da metáfora.....	59
3.3 - A metáfora e o grafo do desejo.....	70
<b>4. CAPÍTULO III – A IDENTIFICAÇÃO E O DESEJO DO OUTRO.....</b>	<b>76</b>
4.1 – A identificação no <i>Estádio do Espelho</i> .....	76
4.2 – A identificação ao objeto do desejo do Outro.....	84
<b>5. CONCLUSÃO.....</b>	<b>93</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>97</b>

## PREFÁCIO

O presente trabalho intitulado *A metáfora paterna em uma leitura psicanalítica de Hamlet*, foi produzido no período de 2012 a 2014, inserido no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura (PSICC). Ele se situa na linha de pesquisa Psicanálise, Subjetivação e Cultura, do Laboratório de Psicanálise e Subjetivação (Lapsus). Este laboratório é parte do Departamento de Psicologia Clínica (PCL), do Instituto de Psicologia (IP), da Universidade de Brasília (UNB). O seu plano de fundo advém de questionamentos decorrentes da prática clínica, iniciada no contexto de estágios durante a graduação, no Centro de Atendimento e Estudos Psicológicos – CAEP. Estas indagações continuam presentes, suscitando ao trabalho.

Esta permeabilidade entre o trabalho de escuta e o estudo teórico levou a contextos diversos. Dentre eles, a participação no projeto de pesquisa *Psicopatologia Narcísica e Obesidade*, sob coordenação das Professoras Doutoras Terezinha de Camargo Viana e Eliana Rigotto Lazzarini, durante o período de 2011 a 2012. Neste âmbito, dois capítulos de livro foram publicados, um intitulado *Corpo em psicanálise e obesidade*<sup>1</sup>. O outro é denominado *Transtornos alimentares, o corpo e a clínica psicanalítica contemporânea*<sup>2</sup>. A pesquisa desenvolvida levou também a uma apresentação de trabalho em mesa redonda no V Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e XI Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental<sup>3</sup>

No período de 2011 a 2013, uma modalidade de formação frequentada foi a Especialização *Lato Sensu* em Teoria Psicanalítica (UnB), espaço que possibilitou o

---

<sup>1</sup> LAZZARINI, E. R.; BATISTA, C. F. & VIANA, T. C. (2012). *Corpo em psicanálise e obesidade*. Em *Psicologia clínica e cultura contemporânea*. Brasília: Liber Livros, p. 249-262. Disponível em <http://www.ip.unb.br/>

<sup>2</sup> LAZZARINI, E. R.; BATISTA, C. F. & VIANA, T. C. (2013). *Transtornos alimentares, o corpo e a clínica psicanalítica contemporânea*. Em: Terezinha de Camargo Viana; Isabel Leal. (Org.). *Sintomas alimentares, cultura, corpo e obesidade: questões clínicas e de avaliação*. Lisboa: Placebo.

<sup>3</sup> Além da apresentação de trabalho foi realizada a coordenação da mesa 101, no mesmo congresso.

prosseguimento do estudo numa interlocução entre a psicanálise e a literatura. O contato com a peça *Hamlet*, de William Shakespeare, mostrou-se especialmente profícuo, aprofundando algumas questões teóricas já despertadas pelo estudo da psicanálise. Neste encontro, começa-se a delimitação de um interesse de tema de pesquisa acadêmica, a partir do ingresso no mestrado. A partir de 2012, a entrada nesse programa de pós-graduação possibilitou o acesso ao grupo de pesquisa do qual este trabalho é integrante, denominado *Freud, a literatura e a subjetivação contemporânea: linhas de interlocução*, coordenado pela professora Terezinha de Camargo Viana.

Outro contexto que fornece material para este trabalho teórico diz respeito à prática clínica da psicanálise em consultório particular. Tais atendimentos se inserem no âmbito da formação de psicanalista, já que eram acompanhados por cartéis, supervisão e análise pessoal, na perspectiva lacaniana. Estas situações, principalmente a escuta dos pacientes, foram essenciais para a descoberta pessoal da indissociabilidade da articulação entre a escuta, o estudo e a sensibilidade para o que é da ordem das produções humanas. Neste último aspecto, insere-se a arte e, dentro de seus limites, a literatura. O que se mostra nesta articulação são as possibilidades da palavra.

A interlocução dos diferentes contextos da prática clínica suscitou a questão a respeito do tipo de mudança que é possível na submissão ao processo de análise, pergunta que continua em aberto. Esta conjuntura diz respeito tanto ao trabalho no CAEP, pela escuta de pacientes com queixas vinculadas à compulsão alimentar e ao sobrepeso, quanto concerne o início do trabalho em consultório particular. Esta interrogação se situa no começo da formação em psicanálise, e é também expressão da comparação e tentativa de delimitação das diferenças da prática no âmbito de uma instituição em relação ao trabalho no consultório. A princípio, os pacientes buscam o CAEP numa transferência com a qualidade desta Universidade, bem como com a competência dos supervisores, professores desta instituição.

Logo, este contraste é resultado de um aprendizado na lida com esse fenômeno da transferência, pois à medida que o tratamento se inicia, é possível verificar a sua transposição para o psicólogo. Além disso, há a necessidade de um aprendizado em termos da estratégia presente em um tratamento e a sensibilização para as manifestações da ordem do inconsciente.

Este começo da prática clínica é o pano de fundo da pesquisa do presente trabalho e dos anteriores, próximos temporalmente entre si. Em adição à este processo, neste período, em adição a este processo houve o encerramento das atividades junto ao projeto de pesquisa *Psicopatologia Narcísica e Obesidade* e da prática de psicoterapia de grupo, iniciada nos primeiros estágios clínicos. Considerando que os interesses de pesquisa sempre estiveram vinculados à clínica, a amplitude da formulação das questões concernentes à prática e as dificuldades presentes nesta conjuntura infiltraram a possibilidade de uma delimitação sucinta do objeto de estudo deste trabalho. Deste modo, é necessário citar este percurso, tendo em vista a sua influência nesta problematização das dificuldades metodológicas.

A abrangência do interesse pela prática da psicanálise e pelos escritos freudianos e lacanianos resultou na referência a conceitos que possuem um desenvolvimento teórico extenso, originando a dificuldade em fazer jus às suas complexidades e ao contexto no qual se inserem. Estas lacunas são reconhecidas, o que se mostra relevante ao aprendizado para a consecução de futuros trabalhos. Isto se apresentou especialmente verdadeiro na pesquisa em psicanálise, inclusive devido à estrutura da construção teórica dos autores citados, em constante desenvolvimento ao longo de seus ensinamentos.

## **1. INTRODUÇÃO**

### **1.1 – Uma interlocução entre psicanálise e literatura.**

A literatura surge como uma disciplina relevante na articulação ao universo da psicanálise, inclusive na ampliação que possibilita o trabalho da escuta, pela sensibilização que ela promove. Para além das expectativas iniciais de uma solução, tanto do lado do paciente quanto do lado do analista, o processo do tratamento apresenta as possibilidades da fala do paciente, a verdadeira condutora do processo de análise, oferecendo-a a ele. O analista a aponta para o paciente por uma nova perspectiva, abrindo espaço em relação ao sentido corriqueiro do discurso que desacredita e faz esquecer o desejo e o sujeito nela presentes. A psicanálise se apresenta assim um trabalho de escuta, em posições díspares, a do analista e do analisando.

Esta oportunidade pela palavra é o ponto de partida para um percurso que se afirmará pela criação por parte do analisando. Por parte do analista, há o testemunho pela escuta. Manoel de Barros (1996) expressa de modo preciso esta condição humana, determinada pelo fazer com a linguagem: “aonde eu não estou as palavras me acham” (p.69). O paradoxo que se mostra na produção de uma intimidade do sujeito com a palavra que lhe é estrangeira é condição da construção da singularidade de seu percurso, de sua história como sujeito. Ainda que a prática do poeta e do analisando sejam díspares, em ambas ocorre uma criação. Enquanto a primeira se estabelece pela técnica, os efeitos poéticos numa análise são chistosos, apontam para uma intencionalidade inconsciente, funcionando à revelia do analisante.

A importância da fala para psicanálise é expressão da inovação clínica trazida à época de Freud, pois, tal como Lacan (1986[1964]/1985) o comenta, foi o dizer de suas pacientes que lhe possibilitou a elucidação dos mecanismos psíquicos inconscientes. Esta descoberta clínica e construção teórica da regulação do processo primário origina uma nova prática,

posto que ela constitui uma outra etiologia dos sintomas pelos quais os pacientes sofrem. Mediante esta concepção, Lacan formula que sob o véu que vela o inconsciente, há uma estrutura de linguagem (Lacan, 1966[1957]/1998). Esta causalidade se fundamenta em seus desejos, os quais se sustentam de acordo com essa estruturação e funcionamento do inconsciente. Deste modo, a fala se compõe por uma estrutura que tanto engendra, quanto permite elucidar os sintomas e o desejo velado daqueles que o procuram.

A psicanálise pode ser entendida como um aprendizado da escuta capaz de renovar uma realidade conhecida em demasia. Esta nova perspectiva é introduzida na medida em que a fala do sujeito exprime um desejo desconhecido. Ao proferir uma metáfora, algo que está encoberto é passível de se presentificar ao nível do discurso consciente. Este conflito revela a discrepância entre o que o sujeito conhecia de seu sofrimento e o que se mostra, a partir das indicações do analista. Desvela-se algo a respeito da realidade obscura que funda o seu sintoma. A estrutura do inconsciente que se mostra na fala é responsável pela possibilidade de decifração desta ligação que aponta para um desejo e algo que se apresenta como uma intencionalidade não reconhecida pelos pacientes (Lacan, 1986[1964]/1985).

A estruturação do inconsciente como uma linguagem fornece aspectos poéticos à fala do sujeito. No entanto, a prática da escuta pelo analista comporta uma mensuração, tal como Lacan afirma: “a psicanálise talvez seja atualmente a única disciplina comparável a essas artes liberais, pelo que preserva dessa relação de medida do homem consigo mesmo – relação interna, fechada sobre si mesma, inesgotável, cíclica, que o uso da fala comporta.” (Lacan, 1952/2008, p.12). Neste sentido, mesmo que a psicanálise não seja concebida pelo autor como ciência, isto não a faz pender estritamente para o escopo das artes. Assemelha-se às artes liberais como eram concebidas na Idade Média: a geometria, a gramática, a música, dentre outras. (Lacan, 1952/2008)

A importância da produção de um sentido e da dimensão poética é plausível de ser pensada, mediante o que Quinet (2006) explicita sobre o efeito do significante Nome-do-pai na constituição do sujeito neurótico. A sua função instaura a metáfora e permite o deslizamento desta cadeia significante, pela via do atrelamento de significações aos significantes, o que possibilita ao sujeito defrontar-se e posicionar-se frente às questões do sexo e da existência. Estas são interrogações apresentadas pelo sujeito ao Outro. Considerando que o acesso ao Outro é limitado pela barra da linguagem e pelo limite narcísico a ele entreposto, as respostas a estas perguntas somente são alcançadas pelo sujeito pela via da decifração. São as formações do inconsciente que possibilitam o furo desta barreira e a apresentação destes enigmas ao sujeito, tal como são estruturadas no chiste, no lapso, no sonho e ato falho.

O sentido recalcado apresenta sinais que mostram a possibilidade de se retomar a dimensão poética na própria fala do sujeito. Deste modo, leva-se em consideração na escuta analítica menos a realidade factual e mais a verdade velada por seu sentido metafórico, que, por sua dimensão simbólica, apontam a dimensão mítica que constitui a realidade psíquica do sujeito. A escuta leva em consideração a verdade daquele que fala. O Nome-do-pai possibilita esta metaforização, constituindo um lugar para o sujeito na narrativa de sua vida.

Em muitos momentos de um processo analítico, depara-se com o que é impossível de ser mudado. Estas são as circunstâncias que, ao apresentarem uma falta de opção, convidam o sujeito a criar, à semelhança do que é exposto por Manoel de Barros (1996): “Esta tarefa de cessar é que puxa minhas frases para antes de mim.”. Esta aproximação entre neurose e criação artística é exposta por Rivera (2002/2005). Na medida em que a neurose atualiza o conflito, um dos fundamentos da constituição do psiquismo, é a partir desta oposição que advém a criação como seu produto, à semelhança da função que o sintoma mostra na clínica psicanalítica. A autora aponta ainda que, por meio da interlocução com a arte, a psicanálise

poderia avançar em seu campo teórico para além do escopo artístico, em direção aos seus interesses clínicos, bem como em seu entendimento do sujeito – ou mesmo, e, principalmente, defrontar-se com os limites de sua compreensão. Por meio desta troca com a arte, a psicanálise poderia movimentar a sua própria elaboração, um dos fundamentos de seu trabalho.

Esta articulação entre a arte e a psicanálise é exposta por Freud e está presente ao longo de toda sua obra. Ela é patente em seu estilo de escrita<sup>4</sup>, em seus casos clínicos e nas suas teorizações provenientes da prática clínica. Além disso, Freud tanto demonstra uma proximidade pessoal com arte, por sua apreciação e constante estudo de diversas modalidades e obras (Viana, 2009), quanto pelo modo como as convoca à produção psicanalítica. Este intrincamento é fundante de diversos escritos seus, nos quais o tema principal circunda uma obra ou um artista, como são os casos: *Personagens psicopáticos no palco* (1905-1906), *Uma lembrança da infância de Leonardo da Vinci* (1910), *O Moisés de Michelangelo* (1914), *Sobre a transitoriedade* (1916), *Escritores criativos e devaneio* (1908 [1907]), dentre outras.

Há ainda a aproximação de Freud ao gênero literário que é o romance policial, tanto na estrutura da apresentação de seus casos clínicos quanto em sua escolha por abordar as peças de Sófocles e de Shakespeare (Dunker, 2011; Mezan, 2003). Dunker (2011) aponta a centralidade da dimensão da intriga presente nos relatos freudianos, pois este é o elemento que possibilita o desenvolvimento retórico e conceitual da teorização que Freud visa apresentar. O exemplo utilizado é o próprio *Édipo*, pois este personagem é marcado pela culpa desde o início da leitura desta peça, mas, ainda sim, o enredamento das relações produz uma série de meandros na apreensão da cena incestuosa.

Dunker (2011) coloca ainda que um dos aspectos centrais do romance policial é que a história não pode ser contada cronológica, completa e retilineamente. Portanto, o principal

---

<sup>4</sup> Em 1930, Freud recebeu o *prêmio Goethe*, criado em 1927, na Alemanha e dedicado a figuras cuja obra seja reconhecida por seu valor e que esteja à altura da memória do poeta alemão.



aspecto desta narrativa é o mistério em questão. Neste sentido, podemos tomar a noção de construção, na qual os elementos que a solucionarão são tomados indiretamente, primeiro por uma falsa solução, similar à interpretação na prática analítica, para que ela possa abrir caminhos para a solução verdadeira. O caminhar aqui se configura como o mais relevante, já que a arte vigora no novo modo com o qual se atingirá os destinos reais da existência: o desejo, a morte e a lei.

Alguns dos modos de trabalho com obras da arte são apontados por Viana (2009), especialmente no que concerne interlocução promovida a partir da psicanálise. Numa linha, há a possibilidade da psicanálise ser chamada a desvendar os fenômenos estéticos, seja estudando e analisando os meios de criação e do prazer correlato à experiência artística. Outro exemplo é a análise e interpretação de obras de arte e, neste ponto, pode-se apontar a analogia entre as estruturas das obras artísticas e o desenrolar da análise. Por fim, os analistas podem ser convidados a tecer falas a respeito de personagens e conteúdos presentes em obras literárias, o que é exemplificado pelas pontuações de Freud e de outros psicanalistas à peça *Hamlet*, de Shakespeare e ao *Édipo*, de Sófocles.

Numa outra linha de trabalho, a autora citada menciona a possibilidade de a arte ser utilizada como meio de produção para a psicanálise. Exemplos disso são as articulações que resultam em uma distinção e delimitação da especificidade de cada uma. Outra possibilidade é o estabelecimento de paralelos entre o processo artístico e o da psicanálise, como é o caso da utilização das peças citadas. Mediante estas referências, aborda-se a constituição do sujeito. Por fim, é possível a criação de metáforas tendo por objeto uma obra artística, como é o exemplo da utilização por Freud da estrutura arqueológica e da arquitetura de Roma para falar do seu conceito de inconsciente.

Em um determinado ponto de sua digressão histórica sobre o modo como os psicanalistas têm tecido relações e métodos de trabalho na análise das criações artísticas,

Rivera (2002/2005) salienta a importância do processo destas produções artísticas como meio de questionamento do funcionamento psíquico. Ao problematizar a criação artística como cara ao conceito de sublimação, a autora apresenta o recurso dos psicanalistas à arte e ao trabalho dos artistas como uma busca pelo descobrimento das condições do trabalho da análise e de seus efeitos.

### **1.2 – Édipo, Hamlet e a psicanálise.**

Em meio à utilização de Freud de obras artísticas e literárias, a referência às peças *Édipo*, de Sófocles e *Hamlet*, de Shakespeare, ocorrem desde os primórdios de sua produção e atravessam o seu ensino. A primeira menção do autor a ambas as peças ocorre na *carta 71* nos *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess*, de 1892-1899. Freud toma a peça de Sófocles como uma apreensão de um complexo que é inerente ao funcionamento psíquico infantil e que é universal na estruturação do psiquismo; o amor sensual pela mãe e ciúme do pai. O autor se depara com esta conclusão em sua busca por elucidar o impedimento que vivencia na análise de seus próprios sonhos. Trata-se de uma amarração que encontra dificuldades em desfazer. Compara-a aos impedimentos experienciados por seus pacientes nas análises que conduz.

Apesar da resistência apresentada frente a qualquer determinação de um destino, Freud (1950[1892-1899]/2006) salienta o poder da peça de Sófocles em promover a constatação desta compulsão por seus espectadores, neles mesmos: “toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si...cada qual recua, horrorizada, diante da realização de um sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalque que separa seu estado infantil do seu estado atual” (p.316). Além do conteúdo deste desejo ter sofrido o recalque, o que se apresenta também é o fracasso na realização destes desejos infantis.

Em seu texto a *Interpretação dos sonhos*, de 1900, Freud (1900/2012) toma Édipo como a tragédia do destino, que se expressa na submissão humana ao juízo dos deuses. Mas

este conflito em nada comove o espectador, caso este arbítrio não seja a expressão dos desejos sexuais infantis. Estes desejos são centrados num conflito entre duas forças contrárias que impulsionam e dividem o sujeito em questão. Deste conflito decorre o recalçamento das marcas deste desejo. A força que promove o recalque introduz a intolerância a estes conteúdos, gerando a culpabilidade e o horror do herói frente ao ato cometido.

Freud (1900/2012) tece estes comentários a respeito da peça de Sófocles em um trecho no qual aborda os sonhos com pessoas mortas. Estes sonhos se formariam em decorrência do impulso hostil experimentado na infância em relação a um concorrente, tomado como tal pela criança em competição pelo objeto de desejo. Sendo o pai o objeto de desejo da menina, a rivalidade se instaura em relação à mulher que é a mãe. Sendo a mãe o objeto de desejo para o menino, o homem que é o pai se torna seu adversário. Em ambos os casos, esta rivalidade em relação à figura cujo sexo é similar ao da criança se instaura pelo domínio que ela exerce. Assim como é expresso nos mitos, há resquícios culturais de um uso abusivo do poder patriarcal, o que pode impedir o florescimento do desejo sexual e a independência dos filhos. No caso da mãe, esta rivalidade é passível de se apresentar pelo motivo do desenvolvimento da filha, o que pode salientar o peso de seu envelhecimento e uma suposta diminuição e abstenção de sua sexualidade.

O horror presente nesta peça *Édipo* reside no fato dela desvelar estes desejos infantis recalçados. Freud (1900/2012) aponta que, à medida que o poeta apresenta a culpa do protagonista, mediante sua arte poética ele coage o público a lidar com estes conteúdos que são existentes, ainda que recalçados. Além disso, a peça mostra a ignorância da audiência frente a estes desejos determinados pela natureza, e, confrontados com este material, ainda sentem o ímpeto de afastar o olhar destas cenas.

Freud (1950[1892-1899]/2006) concebe a peça *Hamlet* numa similaridade à problemática do *Édipo*, de Sófocles. Menos no que diz respeito às intenções do personagem,

mas sim na semelhança da natureza do conflito, o qual teria sido elucidado por Shakespeare. Freud suspeita que a escrita do drama do personagem de Hamlet foi fundada por algum acontecimento que tenha despertado em Shakespeare o ímpeto por produzir a sua representação. O poeta teria mostrado no personagem a inibição da ação provocada pela consciência moral, expressão do sentimento inconsciente de culpa. Este impedimento vigora exclusivamente quando o ato entra em confluência com os desejos sexuais infantis.

Lacan retoma a comparação entre Édipo e Hamlet em seu *Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação*<sup>5</sup>, bem como o comentário de Freud (1900/2012) a respeito da diferença no recalçamento à época da escrita de ambas as peças. Freud expõe que no *Édipo* “a fantasia infantil imaginária que subjaz ao texto é abertamente exposta e realizada, como o seria num sonho. Em *Hamlet* ela permanece recalcada” (p. 287). De acordo com Lacan, em Sófocles, a chave da obra pode ser resumida pela não sapiência do destino que se apresenta inescapavelmente no cumprimento dos atos incestuosos cometidas pelo herói e do ato de assassinato de seu pai, pelos quais, posteriormente, Édipo viu-se culpado. No momento em que os faz este personagem os desconhece. Mesmo que o herói venha saber deles, isto ocorre tardiamente, após terem sido realizados. Em Hamlet, o mistério quanto aos seus próprios desejos é mantido ao longo da peça. A defesa de seu recalque não é levantada (Freud, 1900/2012; Lacan, 1958-59/2002). Os espectadores têm notícia deste velamento de seu desejo pela inibição e pelas recriminações que acompanha seu o ato que é esperado por seu pai, já que visa à vingança pelo seu assassinato.

Em Sófocles, na medida em que estes desejos infantis inconscientes que são os motores do conflito são agidos, eles são colocados às mostras ao público. Em contraposição

---

<sup>5</sup> A tradução oficial deste seminário foi lançada no de 2013, na língua francesa. Ainda não se dispõe de uma tradução para o português. Essa versão mencionada é uma tradução não oficial, de circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Há ainda uma versão reduzida da leitura de Lacan da peça *Hamlet*, retirada do ensino referente ao *Seminário 6* e traduzida para o português de Portugal, intitulada *Hamlet, por Lacan*, de 1959.

ao que ocorre no *Édipo*, na peça de Shakespeare, o outro que é o pai de Hamlet sabe. Além de transmiti-lo ao filho. Por sua vez, Hamlet toma conhecimento disto cedo demais. Nisto reside uma diferença entre o teatro trágico da Grécia antiga e a tragédia do teatro moderno (Freud, 1900/2012), o que coloca a relevância da cena de encontro com o fantasma do pai.

Em seu texto *Hamlet, por Lacan*, de 1959, Lacan concebe esta peça Hamlet como a “tragédia do desejo” (1959/1989, p.102). Ele também apresenta tal tese frente à discussão a respeito da aceção de que ela é a peça mais enigmática. O autor aponta que não há mérito algum nesta alcunha, já que o fato de um trabalho manifestar o inconsciente não é indício de sua qualidade. Entende-se que é o burilamento deste material que permite que o público seja tocado. Lacan afirma que a peça de Shakespeare mostra sua relevância “em razão... do lugar que oferece ao que permanece problemático na nossa própria relação com o nosso desejo” (p.45). Logo, depreende-se da exposição de Lacan o reconhecimento do trabalho do Shakespeare na preservação e construção deste espaço no texto desta peça.

### **1.3 – Método e objetivo.**

O método deste trabalho se insere na pesquisa teórica, bibliográfica e se localiza majoritariamente em um determinado momento da obra de Jacques Lacan, especificamente no período dos anos de 1950 a 1960 de seu ensino. Apesar da escrita deste trabalho não se remeter majoritariamente à centralidade dos textos freudianos, a maioria dos autores utilizados estão inseridos na tradição do ensino deste autor. Além disso, a leitura dos textos freudianos é fundamental no citado percurso de pesquisa dentro na psicanálise.

O objetivo deste trabalho é abordar o conceito lacaniano de metáfora paterna como a função simbólica exercida pelo significante do pai desde o primeiro tempo do complexo de castração. Interessa as indicações que Lacan fornece a respeito da função que este significante desempenha na constituição do sujeito desejante. Este conceito será ilustrado por uma leitura da peça *Hamlet*, de William Shakespeare.

O primeiro capítulo intitulado *A cena pelo texto: uma leitura de Hamlet* apresenta uma leitura da peça de Shakespeare, a partir da tradução por Millôr Fernandes. O viés desta apreciação a divide em seis aspectos principais. O primeiro enfoca a primeira cena do quinto ato e diz respeito ao encontro de Hamlet com o fantasma de seu pai morto, central no desencadeamento do drama e da intriga vivenciada pelo protagonista ao longo da peça. A segunda parte aborda os interlocutores de Hamlet, os quais lhe apresentam a diferença na assunção da herança paterna, bem como na luta e fruição implicados no desejar. O terceiro tópico expõe a desunião entre Hamlet e Ofélia, já que ela se torna equivalente à dívida apresentada pelo fantasma de seu pai e que deve ser paga pelo príncipe. Em seguida, apresenta-se a montagem e encenação de uma peça de teatro dirigida por Hamlet, a qual deflagra a trama que envolve os personagens. Na quinta parte são apresentadas as cenas que mostram a decepção de Hamlet com a sua mãe em sua luxúria desmedida, tornando obsoleto o Rei Hamlet como homem e implicando numa perda para Hamlet. O último tópico mostra o encontro com a cova de Ofélia e com sua condição de mulher e de objeto de amor e desejo por Hamlet. Apresenta-se também o fim trágico que culmina no encerramento da peça pela morte da maioria dos personagens e pela realização do ato de assassinato de Claudio por parte de Hamlet.

O segundo capítulo, intitulado *A estrutura da fala e o significante* aborda a diferença e a conjunção entre o pai real como portador do significante falo - cuja função metaforiza o desejo da mãe - e o significante Nome-do-pai em sua função de metáfora da lei. Em seguida, aborda-se a determinação do desejo pela função e estrutura instituída pelo Nome-do-pai, no que ele promove a articulação da cadeia significante. Esta função do desejo vigora pela metonímia da cadeia significante. Juntamente à metáfora, estes efeitos de linguagem respondem pelo funcionamento do inconsciente. Esta exposição é realizada a partir do matema do significante e da primeira célula do *grafo do desejo*.

O terceiro capítulo intitulado *A identificação e o desejo do Outro* aborda a identificação pelo recorte de dois tempos distintos no ensino de Lacan. Um deles concerne o texto *O estádio do espelho como formador da função do eu* e o outro diz respeito ao livro *O seminário, livro 4: as relações de objeto*, de 1956-1957 e ao *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, de 1957-1958. Em um primeiro momento, apresenta-se a função da imagem e do reconhecimento na constituição do sujeito, tanto em sua divisão quanto na mediação do desejo pelo objeto de desejo do outro. Diferencia-se a identificação imaginária e a identificação simbólica. Em um segundo momento, localiza-se o estádio do espelho no nos tempos do complexo do Édipo. Trabalha-se a instauração do objeto fálico pelo significante Nome-do-pai, como condição para a constituição do sujeito em seu desejo, primeiro a partir da identificação ao ser o falo, objeto de desejo do Outro, depois pela interdição da mãe pelo significante Nome-do-pai e, por fim, a identificação da criança ao pai como aquele que tem.

## 2. CAPÍTULO I - A CENA PELO TEXTO: UMA LEITURA DE *HAMLET*

### 2.1 – Introdução ao retorno do fantasma do pai.

Nesta primeira seção do capítulo, enfocaremos a quinta cena do primeiro ato da peça. Ela mostra a reunião de Hamlet com o fantasma de seu pai, o Rei Hamlet, patriarca da Dinamarca e deste protagonista. A sua relevância reside na instauração das condições que promovem a perturbação de Hamlet, bem como a situação em que se vê o Reino da Dinamarca. Portanto, é aqui que seremos introduzidos à convocação de Hamlet por seu pai.

Na primeira cena da peça, Shakespeare (1988/2011) instaura o clima de estranheza e duplicidade que ambienta o desenrolar desta tragédia. Ela é apresentada pelos oficiais Bernardo e Marcelo, o soldado Francisco e o Horácio, os quais fazem a guarda do castelo *Elsinor*. Um elemento que compõe esta atmosfera é a fala de estreia, a pergunta “quem está aí?” (p.13), colocada na boca do oficial Bernardo. Ainda que a proferir seja um procedimento corriqueiro na permuta da sentinela, ela está trocada entre os guardas. Francisco ocupava o posto de sentinela, logo, ele é quem deveria ter perguntado. Com este exemplo, o autor descortina a apropriação imprevista do lugar de si por um outro.

Este trecho da peça introduz os leitores num clima de sonho, mais precisamente, de pesadelo. Ao longo do primeiro ato, esta ambientação de ameaça é expressa por metáforas sobre um frio que congela a vida, que adormece e que fura. Na cena I, Francisco diz: “Faz um frio mortal – até meu coração está gelado” (Shakespeare, 1988/2011, p.13). Horácio diz que apenas algo dele chega à guarda, já que a outra parte ainda está em seu sono. Na ocasião em que faz a guarda, na cena V, Hamlet também o anuncia: “O ar corta a pele, de tanto que está frio” (p.32). Tomamos o sono como uma defesa contra esse perigo do desconhecido. Portanto, o que normalmente seria passível de se expressar apenas no sono, presentifica-se também na vigília, diluindo seus limites e produzindo esta tensão



Durante esta guarda e neste clima, eles encaram o acontecimento que é a aparição do fantasma do falecido Rei Hamlet. Eles não o identificam de imediato como o Rei. Ele é tomado como uma visão que usurpa a aparência do antigo monarca para assombrá-los. Mas quando o reconhecem, é inegável o impacto que ele provoca. Como diz Horácio: “É igual [ao Rei Hamlet] – estou trespassado de espanto e medo...” (Shakespeare, 1988/2011, p. 14). O seu retorno silencioso suscita o mistério quanto às suas intenções, ele se torna “Um grão de pó que perturba a visão do nosso espírito.” (p.17). Ele introduz a interrogação do que provocou o descaminho de sua alma. Logo, a sua presença neste plano é indício do desvio da paz que seria imaginada.

A chegada do espírito é cercada de vestígios. Os vigias das portas do castelo contam que na sua aparição na noite anterior, eles identificaram, novamente, a mesma estrela que clareia agora o mesmo ponto do céu. Ela marcou o surgimento do espectro do Rei. Bernardo relata que “O sino, como agora, badalava uma hora” (Shakespeare, 1988/2011, p.14). Estes sinais são narrados como marca do horror que acompanha este ser.

Nesta primeira cena, estes sinais se transformam em presságios nas suas falas: “Prólogos de catástrofes que se formam” (Shakespeare, 1988/2011, p.17). Horácio se lembra da história da queda de Julio de Roma, a qual também teria sido precedida pela saída dos mortos de suas covas. Neste episódio, o céu e as constelações haviam entrado num colapso. Este foi acompanhado por um mingramento da lua num eclipse, anunciando o fim dos tempos, o “Juízo Final” (p.17). Ele diz ainda que estes rastros teriam ocorrido numa simultaneidade, em diferentes locais de Roma. Estes sinais se tornarão fatos, ao longo da peça. Agora eles indicam a presença deste Rei morto, anunciando a amplitude da situação provisória do Reino - a dívida que o acomete e que deve ser paga.

Tais sinais, somados aos preparativos que estão sendo realizados para uma possível guerra, anunciam o perigo iminente que acomete o reino da Dinamarca. Horácio relata que o

espírito vem vestido com a mesma armadura com a qual lutou contra o Rei Fortinbrás, da Noruega. Este Rei, “Movido pelo orgulho e picado pela inveja” (Shakespeare, 1988/2011, p.16). chamou o Rei Hamlet para uma disputa, da qual a Dinamarca saiu vitoriosa. Disto resultou a morte do adversário e a tomada de todas as suas terras, conforme o acordo selado por eles. Em decorrência de tal circunstância, o príncipe Fortinbrás, filho do falecido Rei, estaria decidido a reaver tais terras. O autor mostra um contexto em que o direito de posse das terras está num suspense.

Na segunda cena deste primeiro ato, nós, leitores, somos apresentados ao palácio, à corte e ao novo casal real. Ele é formado pela antiga Rainha, Gertrudes e o irmão do falecido rei, Claudio. Esta cena é iniciada por um discurso de Claudio. A sua fala de Rei visa uma pedagogia no trato da morte. Ele convoca o povo ao decoro necessário pelo luto da morte do Rei. Mas, ao mesmo tempo, suscita a comemoração pelo novo casamento, “A razão se opõe à natureza.../Um olho auspicioso, outro chorando”. (Shakespeare, 1988/2011, p.19). Ele é um tanto complacente frente às responsabilidades de seu ato. Justifica-os como obediência às recomendações desta corte a qual se dirige. Inclusive, existe o alibi da fragilidade da Dinamarca, tendo em vista o risco de ser invadida por Fortinbrás. Existe, portanto, um cinismo que acompanha este Rei.

O príncipe Hamlet demonstra à plateia sua oposição em relação a esta aliança. Isto se torna exposto imediatamente, já que ele toma a seguinte fala de Claudio; “E agora, caro Hamlet, meu primo e meu filho...”, com escárnio: “(À parte.) Me perfilha como primo, pois não primo como filho.” (Shakespeare, 1988/2011, p.21). Na interpretação de Hamlet, ao invés de adotá-lo, de legitimá-lo como filho, Claudio o teria colocado na posição de primo. O que implica que ambos estariam no mesmo nível genealógico - na condição de herdeiro de direito ao trono do Rei Hamlet. Lembremos que, na verdade, Claudio é seu tio, não concorreria ao trono. Portanto, Claudio usurpa a coroação que era de Hamlet por direito. Além disso, rouba o

lugar de seu pai junto à sua mãe. Tal sarcasmo do comentário de Hamlet sugere um laço de rivalidade que se instaura.

Gertrudes toma esta indisposição do protagonista como expressão do luto pelo pai. Ela o questiona na maneira como ele assume o seu sofrimento, pois sua feição se mostra singular. Ele responde que o seu semblante - suas roupas, sua representação, sua face - podem ser facilmente atuadas, mas: “nem o rio de lágrimas que desce de meus olhos,/Ou a expressão abatida do meu rosto,/Junto com todas as formas, vestígios e exibições de dor,/Que podem demonstrar minha verdade./Isso, sim, parece”. (Shakespeare, 1988/2011, p.22). A sua fala é marcada por um tom irônico, manifesto nas hipérboles. Elas também dizem respeito ao excesso de seu pesar. Esta resposta confere um ar de menosprezo à qualificação que sua mãe fez de sua condição. Hamlet mostra o seu desprezo pela aparência, ela começa a ser posta em crise, sendo-lhe traiçoeira.

Eis que Hamlet é alertado sobre o surgimento do fantasma pelo seu amigo Horácio e pelos guardas, ao final desta cena. Então, na quarta cena deste primeiro ato, ele comparece à vigília dos portões do castelo de *Elsinor*. O fantasma se apresenta para o príncipe em sua imagem fantástica da morte, o que o comove. Hamlet começa a indagá-lo sobre sua origem, se ele é “Circundado de auras celestes ou das chamas do inferno” (Shakespeare, 1988/2011, p. 36) bem como a respeito do motivo de seu retorno. Ele o reconhece como seu pai morto, antigo Rei da Dinamarca. No entanto, este não será o único regresso deste Rei, o que marca a condição de assombramento do protagonista.

A aparição deste espectro segue um ritmo. E isto tornará a hora marcada para o príncipe Hamlet. Na cena I, neste primeiro ato, ele aparece aos guardas sempre na “mesma hora morta” (Shakespeare, 1988/2011, p.15). Perante o espectro, Horácio o acusa de roubar a hora da noite em que surge. Ele passa “três vezes” (p. 25) pelos vigias, e em sua terceira visita, Horácio o vê e resolve levar este acontecimento ao conhecimento de Hamlet. Inclusive,

ele disse para Horácio que estava vendo o pai “no olhar do espírito” (p.25). Portanto, esta repetição será constantemente lembrada ao longo da peça, oferecendo a ela um intervalo aos acontecimentos.

Esta marcação da hora passará a fazer sombra aos pensamentos de Hamlet. Em toda oportunidade perdida ou postergação de seu ato, ele relembra deste instante em que o espírito do pai retornou do próprio inferno, dizendo ao filho “esses segredos do sobrenatural [que]/ “Não são pra ouvidos feitos de carne e sangue” (Shakespeare, 1988/2011, p. 36). Ou mesmo, lembrar-se-á do que considera como a traição de sua mãe, e a atribuirá à Ofélia, como será destrinchado mais a frente, na seção 2.3. Não é à toa que Hamlet fala a respeito da constrição em que se tornou o reino da Dinamarca, no ato II, cena II: “Não há nada de bom ou mau sem o pensamento que o faz assim. Pra mim é uma prisão.” (p.54). Entendemos que este tempo introduzido pelo pai é o que fornecerá a retomada do rastro de um ilusão, que começa a entrar em comoção. Simultaneamente, é este rastro que fornecerá a oportunidade para a emergência do desejo de Hamlet.

O Rei Hamlet, silencioso para os guardas e para Horácio, convoca o seu filho para que possa falar a sós com ele, na quinta cena deste primeiro ato. Horácio tenta impedir Hamlet de ir. Ele tem receio de que o fantasma se transforme numa figura aterrorizante e precipite o amigo fora de sua razão. Impávido, Hamlet toma este intercurso como seu destino. O espírito de seu pai conta que foi assassinado pelo seu tio e, nesta queda, perdeu para ele tanto a rainha, sua mulher, quanto a coroa, além de sua vida. Ele relata que foi “Abatido em plena floração de meus pecados,/Fui enviado para o ajuste final,/Com todas minhas imperfeições pesando na alma (Shakespeare, 1988/2011, p.37), assassinado por meio de um veneno chamado Ébona, o qual foi derramado em seus ouvidos. Trata-se de um pedido que é endereçado exclusivamente ao seu filho por ser uma traição na família, e é neste ensejo que o fantasma retorna e exige de Hamlet que o vingue.

Nesta reunião com Hamlet, o Rei caído também confirma a obscenidade da condição do Reino. Por parte de Hamlet, é explícita a assimilação de sua mãe em seu desejo sexual. Ele comenta a rapidez do tempo de luto dela, no ato II, cena II, bem como faz referências às “... partes pudendas da fortuna! Ah, a velha rameira!” (Shakespeare, 1988/2011, p. 53) ao flagrar seus cortesãos, Guildenstern e Rosencrantz, prestando-lhe favores. Ou ainda, ao falar dos costumes festivos da Dinamarca, no ato I, cena IV, é possível apreender uma metáfora estabelecida entre Gertrudes e a Dinamarca, lugares de onde Hamlet advém, ambos pecaminosos, cuja dignidade é sobrepujada por estes hábitos. Entendemos que a sua aversão à Dinamarca é similar à que é mostrada em relação à sua mãe, já que ele passa a se remeter a ela como uma devassa.

Em um solilóquio, na segunda cena do primeiro ato, Hamlet compara sua criação neste reino como a mesma herança daqueles que são marcados, manchados pela sua origem e seu nascimento. Estes teriam “um temperamento exaltado/E rompem as fronteiras e defesas da razão” (Shakespeare, 1988/2011, p.32) Esta origem seria determinante em seus destinos, sem que, no entanto, tenham deles escolha. Pelo o que indica o texto, esta “nódoa” (p.32) é um elemento constituinte da natureza de Hamlet, contra a qual ele se debate durante a peça inteira, vigilante, acometido de asco e tédio, dela tenta se livrar a todo custo, sem, no entanto, pagar de fato o preço.

Apesar de Hamlet considerar a possibilidade de suicídio, ela não é viável, pois implicaria somar o pecado de sua própria condição carnal a outro. Ele nos diz: “Oh, que esta carne tão, tão maculada, derretesse... se o Todo-Poderoso não tivesse gravado/Um mandamento contra os que se suicidam...” (p.23).. Hamlet ganha uma herança de seu pai, o crime que o manchou em sua existência, torna-se a dívida do filho, da qual não pode se desfazer senão pela morte.

## 2.2 – Delineamento das interlocuções de Hamlet.

Nesta seção, trabalharemos principalmente a segunda e a terceira cena deste primeiro ato. Elas apresentam os efeitos da perda do Rei em relação à Dinamarca e à alguns componentes de sua corte. Em tais fragmentos de texto, Shakespeare delimita melhor os interlocutores de Hamlet na construção das condições de seu desejo, qual seja, o uso feito da herança paterna. Considerando que tal enredamento é característico de toda extensão da peça, faremos agora a sua introdução, apenas. Mais à frente, à medida que estes jogos se desenvolverem, eles serão apontados.

Claudio é o primeiro personagem que se dirige a Hamlet diretamente, na cena II, deste ato I. Tanto ele quanto Gertrudes o questionam em seu luto, apontando que ele é longo demais, e desrespeitoso em termos de sua corte ao novo rei. Claudio fala que “É...lamento pouco viril... Pois se sabemos que a coisa é inelutável,/ Porque enfrentá-la com oposição estéril?” (Shakespeare, 1988/2011, p. 22). Gertrudes lhe aponta o caráter ordinário da morte - ela faz parte da vida e da condição humana. Eles indicam que a morte é constituinte da vida, é necessário saber lidar com a perda que ela implica, já que disto depende o amadurecimento de Hamlet, em termos de sua masculinidade e potência.

Claudio é o novo Rei e, por tal, a sua exposição oral mostra a conclusão da transição entre a incerteza da aceitação dele pelo povo e a possibilidade de se tornar a voz da Dinamarca. A sua fala é feita na segunda pessoa do singular, atrelando sua decisão ao reino. E, ao expor a sua justificativa para o seu casamento com a Rainha de seu irmão, ele diz que “Embora a morte de nosso caro irmão, Hamlet,/Ainda esteja verde em nossos sentimentos...” (Shakespeare, 1988/2011, p.19), devemos voltar nossos pensamentos para nós mesmos. No entanto, para Hamlet, ele não é idêntico à sua nova posição. Aceitá-lo como Rei no lugar de seu pai é assumir a queda deste e a perda de sua herança do trono. Lemos que Claudio é a representação de um rival.

Nesta fala diplomática do Rei, ele anuncia as resoluções de assuntos pendentes. É neste contexto que ele se dirige a outros que se contrapõem a Hamlet no cumprimento de seus desejos e virilidades. São personagens que surgem com um sentido para o desenrolar do desejo de Hamlet. Portanto, esta mensagem do Rei expõe os exemplos de divisão e duplicidade que atravessa os papéis desta peça e que os coloca em jogo com Hamlet. Disto resulta que a estrutura da peça os encaminha conectados em seus destinos numa tragédia.

Tanto Laertes quanto o príncipe Fortinbrás, da Noruega, afiguram-se a Hamlet como seus duplos, caso tomemos a perspectiva do protagonista. Ambos se contrapõem a ele, que está enredado em sua herança paterna, hesitante em fazê-la sua. Fortinbrás é aquele que a assume, bem como a de Hamlet. Na quarta cena do quarto ato, ele é descrito pelo protagonista como alguém “Cujo espírito, [é] inflado por divina ambição” (Shakespeare, 1988/2011, p.102). Em seu discurso, o Rei Claudio responde por carta com uma negativa, ao intento dele em tomar posse das terras que seu pai perdeu na batalha para o Rei Hamlet. Com o falecimento deste Rei que matou seu pai, ele se diz em vantagem nas disputas deste território que fez parte de sua herança. Fortinbrás mostra uma errância similar a do fantasma. Para além de um ponto final, de um contrato, ele retorna no mesmo desejo. Hamlet o admira, considera-o impetuoso em seus atos. Ele explicita tal deferência, ao comentar a impavidez de Fortinbrás em seus objetivos.

Laertes é filho de Polônio, o Conselheiro de Estado, e irmão de Ofélia. Ele pede licença para se retirar da Dinamarca e retornar à França, o que expõe como seu desejo. Ainda na segunda cena deste primeiro ato, Claudio diz a ele para escolher sua “... melhor hora... o tempo te pertence.” (Shakespeare, 1988/2011, p. 21). Recebe então a resposta positiva do Rei Claudio. Laertes parece ocupar uma posição mais privilegiada do que Hamlet. O discurso de Claudio aponta nesta direção, já que assemelha Polônio, seu pai, ao desejo e intuito do reino. Esta distinção seria forjada pela capacidade de Laertes em escutar seu pai em seus conselhos,

na medida em que eles o colocam na direção dos seus desejos. Polônio lhe diz: Não dá voz ao que pensares, nem transforma em ação um pensamento tolo... sê fiel a ti mesmo./Jamais serás falso pra ninguém”(p.29-30). Portanto, estes trechos indicam que Laertes faz uso de uma ponderação ao pleitear seus interesses, mesmo que eles estejam em contramão aos de seu pai.

No que concerne Laertes, onde este se mostra bem-sucedido, Hamlet fracassa. Ele já havia solicitado sua volta à *Wittenberg*, mas não recebe a anuência de Claudio e Gertrudes, ao que ele obedece. Desde o princípio da peça, Laertes parece destoar de Hamlet em seus acertos, em fazer valer o seu desejo. Ele insiste com o pai pela sua ida, coisa que Hamlet não faz.

É na ocasião do retorno de Laertes à França, no ato I, cena III, que nós leitores temos notícia da relação de Hamlet com Ofélia. Laertes parece reproduzir, nesta oportunidade, a função do seu pai de impor um limite ao acesso de Hamlet à sua irmã. Ele endereça à irmã uma série de admoestações a respeito da natureza do amor, do encantamento e do desejo. Ele mesmo é aconselhado em sua dignidade pelo pai, até mesmo vigiado. Logo, Laertes sofre a influência inevitável da criação pelo seu pai, respeitando a sua posição como seu filho, na corte, atento aos bons costumes sociais.

O discurso de Laertes é um alerta para Ofélia sobre o moralismo de suas condições sociais. Ele fala do amor para sua irmã como uma possibilidade de descaminho. É uma fala atravessada pela experiência do seu pai Polônio. Este fala do amor como algo que enlouquece, “devo compreender, pois, na minha mocidade, também sofri muito de amor – cheguei bem perto disso” (Shakespeare, 1988/2011, p.52), o que indica a dificuldade de suas vivências neste sentido. Polônio dá mostras de peripécias amorosas em sua vida, não somente neste instante, mas em outros ao longo da peça, conforme já mencionamos. Portanto, ambos os pais são experimentados na paixão, tanto o Rei Hamlet quanto Polônio. São pais que transmitem uma herança aos filhos. No que compete Laertes, apesar de seus conselhos serem comedidos e



realistas, ele se apoia no discurso de seu pai. Aspecto que diz mais da ignorância de Laertes a respeito do que acontece entre Hamlet e Ofélia.

Nesta mesma cena, Laertes também a aconselha sobre as demonstrações de enamoramento que Hamlet tem lhe endereçado. Ele diz que Hamlet “É um vassalo do seu nascimento./Não pode, como as pessoas sem importância,/Escolher a quem deseja”. (Shakespeare, 1988/2011, p. 28). Em sua opinião, ela deveria tratá-las como mera fantasia, passageira. Isto por causa da discrepância da posição de ambos, tanto sexual, quanto política. Ele é homem e ela mulher. Por sua linhagem, Hamlet estaria numa posição de governante, herdeiro do trono, logo, seu destino vincular-se-ia prioritariamente aos interesses do Estado. Seria impossível para Hamlet priorizá-la em detrimento da Dinamarca. Destes fatores, caso Ofélia se deixe entregar a Hamlet, ela ficaria sem garantias de uma posição social junto deste homem.

Ele tece esse discurso estabelecendo um paralelo entre o corpo de Hamlet e o do Estado. Comenta que a natureza não causa apenas o crescimento da matéria, já que torna a inteligência ambiciosa. Na medida em que Laertes toma esta constituição em sua função de templo, ele o menciona como um lugar que contem uma presença impactante, elevada. Mas, ao considerar as condições do berço de Hamlet, aponta que ele não responde apenas por sua alma, mas também por este outra estrutura que é a Dinamarca - ele não pode ser senhor de seu desejo. O que Laertes salienta é a possibilidade destes corpos serem antagônicos. Este personagem aponta então a emergência possível de um estrangulamento. Desde o início da peça, vemos que a Dinamarca está num estado de suspense quanto ao seu destino. Caso este instante advenha, será possível a Hamlet fazer valer seu desejo?

Procedamos a um resumo da contextualização do nosso recorte da peça. No primeiro tópico, apresentamos a problemática da peça a partir da centralidade do encontro de Hamlet com o seu pai. Este primeiro ato da peça nos fornece o percurso das principais questões

lançadas e desenvolvidas nesta peça. Desde o início, ela fornece a questão sobre o ser e apresenta uma resposta: há uma perda de ser, manifesta no infortúnio do fantasma de seu pai. No entanto, isto não quer dizer que a questão esteja esgotada, há uma dívida deixada por este pai, a ser paga por seu filho. Desde então, Hamlet passa a experimentar uma aversão à Dinamarca e seus costumes, expressões de sua mãe. Isto se manifesta na inibição do desejo de Hamlet

Neste segundo tópico expomos a centralidade dos interlocutores de Hamlet e identificamos os outros personagens que representam, para Hamlet, o caminho para a assunção de seu desejo. Eles sabem fazer valer sua herança paterna. Laertes sustenta seu querer, Fortimbrás se prepara para reaver o antigo território de seu pai e Claudio assume a posição do pai de Hamlet tomando dele o seu futuro reinado.

### **2.3 – Hamlet e Ofélia.**

Abordaremos agora a transformação de Hamlet em relação à Ofélia. Ela é o objeto de desejo de Hamlet. Depois da perda de seu pai, Ofélia se torna para ele equivalente à dívida implicada na assunção do seu desejo. Esta personagem alinhava o encontro de Hamlet com este seu destino. Por se constituir num trajeto, abordaremos algumas das cenas que estão distribuídas entre os três primeiros atos da peça. Excetuamos disto a última ocasião em que se reúnem, exposto na introdução do presente capítulo, o qual terá uma seção exclusiva.

O que se dá entre eles é composto por uma sucessão de intervalos que são cruciais. Eles compõem o percurso necessário à conclusão da problemática central da peça, cuja trama afasta Hamlet da conclusão de seu ato. Dentre estes ínterims, existem os enganos ocasionados pela influência de seus pais, o Rei Hamlet e Polônio.

Na primeira cena do segundo ato, Shakespeare aborda o primeiro momento no qual Hamlet dirige-se à Ofélia. Ele vai à procura dela em seu quarto, onde a jovem costurava. Isto ocorre logo após ele ter estado com o fantasma. Hamlet está completamente decomposto, com

o “...olhar apavorado/De quem foi solto do inferno” (Shakespeare, 1988/2011, p. 45), mostrando os efeitos desta sua reunião com o espírito de seu pai. Notórios, inclusive, pela mudança na sua lida com Ofélia, já que desde então ele passará a repeli-la.

Ainda nesta cena, Ofélia descreve ao seu pai, Polônio, o estado em que Hamlet se apresentou. Ela diz que logo antes de deixá-la Hamlet olhou-a fixamente, deflagrando o intuito de imprimir em sua mente o rosto dela. Demonstrava uma angústia que seu corpo mal conseguia conter. E como cego saiu de seu quarto, sem olhar o trajeto pelo qual se encaminhou para ir embora (Shakespeare, 1988/2011). Antes procurar por ela, no primeiro ato, na quinta cena, Hamlet diz que apagará de sua memória todas as impressões que teve um dia, para se lembrar exclusivamente do seu pai e de seu mandamento. Trata-se de um marco, de um juramento que ele estabelece para si. Vemos aqui os efeitos da dívida que se estabelece entre Hamlet e seu pai, já que ele recusa aquela a quem endereça o seu desejo. Logo, Hamlet se abstém de seu objeto de desejo, para ocupar-se daquela que é objeto de desejo de seu pai, Gertrudes, aquela que responde pelo ser do Rei Hamlet.

Portanto, Shakespeare apresenta um fundamento para o discurso que Laertes endereçou à sua irmã. Pela leitura da peça, é nesta cena I do ato II que temos notícia da primeira interação de Hamlet e Ofélia. Anteriormente, ela era o objeto de adoração de Hamlet. Tomamos conhecimento disso pelas cartas que ele lhe endereçou, lidas por Polônio para o casal real na cena II, do ato II. Nelas, Hamlet diz que ele a ama “com um amor supremo” que é para ela suspeitar “da mentira na verdade,/Mas não duvida deste que te ama” (Shakespeare, 1988/2011, p.49-50). No entanto, é na cena citada que se introduz um tempo em que fica marcada a desunião de ambos. Temos então duas influências neste encaminhamento da relação de Ofélia e Hamlet. Por parte de Hamlet, o fantasma do pai que lhe anuncia a luxúria de sua mãe. Por parte dela, há o ciúme de Polônio.

Em meio a esta prisão de Hamlet e Ofélia no desejo de seus pais, há um contexto que consideramos ilustrativo. Conforme já exposto, na segunda cena do primeiro ato, os embaixadores Voltimando e Cornélio foram enviados com a missão de endereçamento da carta da Dinamarca ao Rei da Noruega, tio de Fortinbrás. Nesta cena II do ato II, eles retornam com a resposta. Esta mensagem do Rei esclarece que o seu sobrinho Fortinbrás estava reunindo tropas para uma guerra contra a Dinamarca, mas sem o seu consentimento e sapiência. O Rei da Noruega havia autorizado apenas as tropas contra a Polônia. Estas mensagens trocadas entre Fortinbrás e seu tio se configuram num erro de destino em relação à Dinamarca.

Após algumas medidas compensatórias por parte do Rei da Noruega, ainda assim, Claudio permite a passagem das tropas pelo território da Dinamarca. Fato que provoca um alerta no leitor, provocando um suspense quanto a este assunto. Como Claudio confere este aval, sendo que estas tropas foram reunidas por Fortinbrás, para que ele pudesse reaver as terras que seu pai perdeu para o Rei Hamlet? Considerando que isto é decidido logo antes da segunda vez em que Hamlet e Ofélia conversam, interpretamos isto como uma indicação de Shakespeare para salientar o erro de destino que os influencia. Eles são atravessados por mensagens que lhes são alheias, cujos efeitos são sentidos entre eles.

Na cena em que Ofélia relata para seu pai o seu encontro com Hamlet, Polônio se antecipa ao que ela iria dizer sobre a causa do desvario do príncipe. Ele auxilia a mascarar a situação. Passa ao largo de suas falas quando diz que “Isso é um delírio de amor,/Violência que destrói a si mesma” (Shakespeare, 1988/2011, p. 45). Ao tentar apreender a realidade dos filhos, ele lhes atribui nódoas. Ele mesmo denuncia seu método, seja consciente ou não, dizendo que a “isca de falsidade atraiu a carpa da verdade” (p.44). No entanto, este método atrai apenas a sua verdade, que faz sombra à verdade alheia.

Polônio a trata como uma moça ingênua a respeito de sua condição de mulher e do efeito social disto, considerando que ele é Conselheiro de Estado na corte. Ele a proíbe de ter com Hamlet, introduzindo um preço a ser pago pelo acesso à sua filha. Esta imposição de limite aventa o intuito de acender o desejo de Hamlet de tê-la como mulher: “Tua presença de donzela deve ser menos visível.” (Shakespeare, 1988/2011, p.31). Com esta intervenção, tanto a figura virginal de Ofélia passaria a portar tal promessa, quanto introduz a necessidade de Hamlet fazer valer sua afeição, desposando-a. Entendemos que o anúncio de uma disputa de território também se verifica aqui, em relação à Ofélia. Mas, mesmo assim, resta a dúvida se Ofélia obedece ao pai. Entrega as cartas. Mas ela deixa de vê-lo, como ela diz? Ou mesmo, quando o vê, nega-o totalmente?

Ofélia se mostra muito mais à vontade com o discurso de advertência do irmão: “Pesa o que pode sofrer a tua honra,” (Shakespeare, 1988/2011, p.), do que com o de reprimenda de seu pai, já que o irmão é capaz de tomar algum desejo nela em consideração e ela concebe apenas o “nobre sentido das... palavras” (Shakespeare, 1988/2011, p.29). Ao se despedir dele, Ofélia responde ao que ele disse: “Está encerrado na minha memória,/E só você tem a chave.” (Shakespeare, 1988/2011, p.30). A fala que se estabelece entre ela e o Laertes mostra uma cumplicidade, o que facilita o acesso entre os dois. O contrário se estabelece entre ela e Hamlet. Ofélia é desejada por ambos, mas Laertes novamente se sai melhor que Hamlet: ele confia na capacidade de escolha da irmã, na sua estratégia ao lidar com os perigos de seu desejo.

O segundo momento em que Hamlet e Ofélia se deparam um com o outro acontece no ato III, cena I. Tal reunião foi ocasionada pela armadilha que o casal real e Polônio armaram. Eles o fizeram para descobrir o motivo da loucura de Hamlet, já que, influenciados por Polônio, tinham por hipótese o enamoramento dele por Ofélia. Eles deixaram Ofélia no salão

onde Hamlet costumava perambular. Enquanto isso, ouviram escondidos a conversa dos dois. Ofélia sabia disto. E Hamlet, soube disso?

Hamlet destrata Polônio constantemente. Depois desta cena, ele passará a considerar Polônio um alcoviteiro. Na primeira cena do segundo ato, Hamlet mencionou que seu sofrimento tem por causa a sua proximidade do sol (Shakespeare, 1988/2011), ofuscando-o em relação ao seu pai. Ele usa a mesma metáfora com Polônio. Na segunda cena do segundo ato, Hamlet lhe diz para não deixar que sua filha “ande no sol/Concepção é uma benção, mas não como sua filha pode conceber” já que “mesmo o sol, tão puro, gera vermes num cachorro” (Shakespeare, 1988/2011, p.52), o que passa ao largo de Polônio. Portanto, tampouco este sol poderia iluminá-la. Entendemos esta fala de Hamlet como uma confusão, expressão de um momento em que a influência do espectro de seu pai se faz presente. Ele tanto toma Polônio como destino do amor de Ofélia, como coloca o desejo de Ofélia a ele submisso. Hamlet torna este pai o seu rival e toma esta armadilha como traição por parte de Ofélia.

Eis que é nesse alçapão, no segundo contato de Hamlet e Ofélia, no ato III, cena I que os efeitos destas mensagens trocadas continuam a se configurar. Assim que a avista, Hamlet chama Ofélia de “Ninfa” (Shakespeare, 1988/2011, p.68). Localizamos então a feição que ela terá para ele. No começo da conversa, Ofélia diz que almeja restituir Hamlet de suas lembranças. Restituir tanto pode ter acepção de fazer retornar, retornar, devolver, restabelecer, pagar, pôr novamente em vigor ou recuperar (Houaiss, Villar & Franco, 2001). Deste modo, podemos conceber tal trecho tanto na acepção de restabelecer suas lembranças, quanto na de devolver. Hamlet, em resposta, nega que algum dia tenha dado algo para ela. Então, Ofélia fala de restituí-lo na primeira concepção escolhida, ao entregar as cartas e presentes que Hamlet lhe endereçou. Aqui está a encruzilhada mencionada, uma divisão de percursos no que concerne a relação dos dois. A essa altura, temos outra indicação da disparidade da condição

de mulher de Ofélia e o que ela veio a se tornar para Hamlet. Ela é acometida por uma cisão entre a mulher desejante - que assumiu a feição de prostituta - e a posição de dama.

Hamlet e Ofélia se reúnem novamente na segunda cena do terceiro ato. Ambos assistem a uma peça encomendada por Hamlet, a qual será abordada mais detidamente na próxima seção. Em meio a uma série de insinuações sexuais para Ofélia, numa agitação de sua parte, Hamlet se diz seu “único farsante; quer dizer, autor de farsas. Que faria o homem, se não risse?” (Shakespeare, 1988/2011, p.75). Outros indícios do texto indicam que Hamlet produz farsas a respeito de Ofélia, assemelhando-a a sua mãe, por exemplo, ao dizer nesta mesma cena, que “o amor da mulher é curto” (p.76). Lembremos que este conflito entre Ofélia e Hamlet se instaurou desde que este esteve com seu pai. Nesta cena, Hamlet demonstra a influência deste encontro, a partir da encenação da peça, bem como articula sua confusão em relação à Ofélia, ora a deseja, ora a repele.

Inclusive, há um trecho na peça encenada neste ato que é notório. Ele é ditado pelo ator que faz o papel de Rei. Ele argumenta sobre a influência do destino nos compromissos de amor. “A vida faz o amor, ou este faz a vida?/... E até aqui o amor segue a Fortuna.../Desejos e fatos correm em sentido inverso”. (Shakespeare, 1988/2011, p.77-78). Neste trecho, o rei parece resumir toda o questionamento de Hamlet. Desde a mescla de Hamlet com a demanda de seu pai, questiona-se sobre os limites do amor, tendo em vista o relato que tomou como traição, por parte de sua mãe e por parte de seu tio. E toda a sua mudança em relação à Ofélia pode ser traduzida nesta discrepância entre desejos e fatos, bem como no engano que se projeta entre eles.

#### **2.4 – A montagem do teatro no palco.**

No segundo ato, na segunda cena, Hamlet convoca um grupo teatral para representar perante a corte. É uma encenação composta por uma pantomima e por uma pequena peça de tragédia, *O assassinato de Gonzaga*. Este texto apresenta no palco o assassinato do Rei. Esta

representação dentro da cena será o aspecto principal do terceiro ato, e para contextualizá-la em sua relevância, indicaremos outros trechos da obra *Hamlet*. Dentre eles, abordaremos o terceiro episódio do protagonista com Ofélia.

A possibilidade desta encenação é vislumbrada por Hamlet quando os atores chegam ao palácio, no ato II, cena II. Hamlet se lembra de uma encenação antiga deste grupo, que continha o texto de Homero e Virgílio, *Ilíada* e pede para eles o recitarem. Ele conta a guerra de Tróia, especialmente a cena em que Pirro mata o Rei Príamo. Por meio deste texto, introduz-se uma narração do drama de Hamlet: ele descreve a imobilidade do ato, amaldiçoa a roda da fortuna e fala de Hécuba, mulher de Príamo, a qual foi violada em suas vestes e véus de sacerdotisa. (Shakespeare, 1988/2011). É esta lembrança que constitui a oportunidade de Hamlet em se haver com seu ato e com o que o inibe.

Testemunhar a representação dos atores impacta Hamlet, tornando mais complexo o seu questionamento quanto à falsidade da aparência. Após encaminhar os atores para sua acomodação no palácio, Shakespeare coloca um solilóquio de Hamlet, onde ele mostra esta sua indignação, já mencionada por nós. Nesta oportunidade, sua raiva é dirigida à capacidade dos atores de sentir de acordo com seu intento. Hamlet se compara com eles, já que ele nada faz ou sente, apesar de ter todos os motivos para tanto: “Pois devo ter fígado de pomba, sem o fel/Que torna o insulto amargo” (Shakespeare, 1988/2011, p. 64). Ele reclama de não agir, evita o ato e o troca pela satisfação da fala e das reclamações. Temos aqui o ponto culminante desta crise do semblante, onde ele começa a apreendê-la em sua função. Eles transparecem tal emoção, provocam um efeito, sem que essa paixão lhes diga respeito de fato.

Ao final da cena em que esteve com o espectro de seu pai, no ato I, cena V, Hamlet decide se fazer de louco “Talvez, de agora em diante, eu tenha que/Adotar atitudes absurdas” (Shakespeare, 1988/2011, p.41). Com um tom sarcástico, aponta as mazelas das pessoas envolvidas na intriga deste fantasma. É uma fala que acusa o outro, mas pouco de Hamlet, já



que ele se furta a responder as perguntas que lhe endereçam. Torna-se “passadio de camaleão” (p.74), escorregadio. A partir desta representação da peça no terceiro ato, ele começa a ver que ele mesmo é um “autor de farsas” (p.75). Logo, esta encenação cumpre também a função de deslocar sua certeza quanto a esta trama, a qual leva a termo nesta cena.

Em outro solilóquio, na primeira cena deste terceiro ato, Hamlet fornece mais outros elementos relativos à inibição de seu ato. Ele o localiza em relação à sua dúvida concernente ao seu ser: “Ser ou não ser – eis a questão” (Shakespeare, 1988/2011, p.67). A sua hesitação está condicionada às suas opções entre uma passividade frente às lapadas do destino e a possibilidade de lutar contra sua angústia e promover seu fim. Frente a estas alternativas, Hamlet fala da possibilidade de dormir, de morrer, como meio de acabar com as decepções e com os infortúnios que acometem a carne. Mas, mesmo assim, elucubra que esta morte não há de ser definitiva. Em seu sono, ainda há obstáculos ao descanso absoluto, já que os sonhos também estariam presentes ali. Existe aí algo desconhecido, que suscita o temor de algo presente na morte, cuja lida seja pior do que na vida: por pensar demais nestas questões, ele perde o rumo de sua ação (Shakespeare, 1988/2011). A sua hesitação reside na divisão que seu ato apenas tornaria mais definitiva.

Hamlet convoca este grupo de atores para representar para a corte de *Elsinor*, o que implica na montagem de uma outra cena dentro do palco. Este é um recurso teatral que introduz outro plano de ação, produzindo uma duplicata dos níveis palco e plateia. Dito de outro modo, trata-se da inserção de um palco dentro do palco principal da peça, o que coloca os protagonistas da peça na condição de espectador. Instaure-se, portanto, um terceiro nível; o palco dos atores contratados por Hamlet, depois, o palco da plateia composta pela realidade da peça e por seus atores e a plateia que irá assistir à peça. É a estrutura do palco – palco/plateia – plateia.

Este terceiro nível dá lugar aos pensamentos que tanto afligem Hamlet. Ele se torna o diretor desta cena, produzindo outro nível para sua atuação. Os seus conselhos aos atores, concernentes à atuação, fornecem um anúncio do impacto que tal montagem terá sobre a resolução de seu ato. Hamlet diz para afinar “o gesto à palavra, a palavra ao gesto... cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza” (Shakespeare, 1988/2011, p.71). Hamlet é capaz de corrigir as discrepâncias da representação dos atores, mas, por enquanto, não o faz em relação a si mesmo.

Hamlet é quem dirige tal peça e seu intento é depreender a prova da culpa do Rei Cláudio pelo assassinato do Rei Hamlet. Ela seria capaz de tocar Cláudio no fundo de sua ferida e, ao apresentar alguma reação a esta encenação isto o incriminaria (Shakespeare, 1988/2011). Mas, nisto se imiscui outro motivo para esta montagem. No ato II, cena II, Hamlet fala de suas dúvidas quanto à verdade da morte de seu pai: “Mas o espírito que eu vi pode ser o demônio./O demônio sabe bem assumir formas sedutoras... Talvez me tente para me perder.” (Shakespeare, 1988/2011, p. 64). Ele diz que precisa de uma evidência mais contundente do que uma visão. Isto nos leva a pensar que a prova da qual necessita não reside apenas em Claudio, mas nele mesmo. Pois é ele quem está na dúvida, apesar de não a ter no que concerne a necessidade do ato.

Apresenta-se aí a confluência das questões de Hamlet, juntam-se a ela sua interrogação sobre o amor, sobre o ser, Hamlet começa a se dar conta da necessidade de uma decisão, pois é a única que produzirá um ato. A divisão apresentada no solilóquio sempre estará presente, assim como diz o ator da representação. “O pensamento é nosso, não o que projeta”. (Shakespeare, 1988/2011, p.78). No entanto, na cena II, do ato II, Hamlet diz indiretamente ao Polônio: mesmo que se veja a degradação, a queda das idealizações da velhice, não é necessário as apontar. Tratar-se-ia de um cinismo. A partir desta encenação da peça, o que antes Hamlet imputa ao Polônio, ele começa a deflagrar em si. Ele mesmo é um “autor de

farsas” (p.75). No entanto, para ter assertividade, por mais que haja essa cisão, é necessário que Hamlet deixe de utilizar cinicamente a máscara que ele cria para si, já que corrigir seu ato de acordo com o seu querer implica numa perda.

Mediante a leitura do texto, há a sensação de uma confusão entre Horácio e Ofélia. Logo antes da representação da cena do teatro, Hamlet pede a Horácio que delate o Rei, caso ele apresente sinais de culpa. Ele também faz uma declaração de admiração à ética do amigo, o qual sua alma o escolheu para si. Pergunta a Horácio se ele o escuta e, com isso, Hamlet constrói uma ponte que leva à Ofélia. Durante a encenação, é ela quem está do lado de Hamlet e anuncia para ele a reação do Rei. Sem aviso, o testemunho de Ofélia é trocado pelo de Horácio.

Ambos apontam algo de um fracasso na intenção de Hamlet. Enquanto conversam durante a encenação, Ofélia fala, em termos metafóricos, da cegueira do fio da resposta supostamente afiada de Hamlet, quando ele fala que só custaria a ela “um vagido, tornar meu fio cego” (Shakespeare, 1988/2011, p.80) No momento em que ele pede a opinião de Horácio sobre seu sucesso como ator, o amigo responde que Hamlet ganharia apenas metade de um quinhão, e diz ainda que ele poderia “ter rimado”. (Shakespeare, 1988/2011, p.80). Deste modo, não apenas Claudio, mas Hamlet se denuncia nesta intriga, já que é incapaz de atender Ofélia e profere rimas frouxas, o que denuncia sua inaptidão como ator, mostrando que também possui a mesma culpa. Ambos apontam que mesmo que seja montada essa representação, Hamlet é incapaz de dizer sobre o âmago da trama na qual está preso em seu ser.

Durante a peça, Hamlet acomoda-se perto de Ofélia, e é deste lugar que ele fará seus comentários a esta encenação. Ele pergunta se pode se “enfiar no seu colo” (Shakespeare, 1988/2011, p.74) e, apesar da negativa de Ofélia, ele refaz a pergunta de modo a manter sua conotação: “Quero dizer, pôr minha cabeça no seu colo?... Achou que eu estava dizendo coisa

que não se reputa?” (p.74). Ofélia responde que não pensa em nada, e Hamlet diz: “Boa coisa para se meter entre as pernas de uma virgem” (p.74). Neste diálogo, pelo pudor com o qual Ofélia responde, Hamlet entende que ela apreendeu o sentido que ele apontou, mesmo que ela tenha se furtado a aceitar ou responder.

As falas trocadas entre Hamlet e Ofélia compõem algo intrincado entre os dois. Especialmente nesta cena, o texto de Shakespeare denuncia essa sensação. Principalmente por elas estarem intercaladas com elementos da encenação da peça. Espaços são criados e preenchidos pelos endereçamentos de Hamlet, pela sua intervenção na peça, mesclando diferentes personagens e planos de ação. Hamlet lhe dirige falas alusivas, com sentido sexual. Este é outro indício que ela não é ingênua. Mas a montagem de tal estrutura, o entremear das cenas com os comentários e falas de Hamlet – a divisão que isto provoca – salienta apenas a impossibilidade de dizer tudo o que se passa entre os dois. É relevante lembrar, a respeito da cena em que ele esteve com os atores, no ato II, cena II, o anúncio que Hamlet faz sobre os privilégios que terão em Elsinor. Ele diz que este rei será bem recebido e a dama “poderá dizer tudo que pensa livremente” (Shakespeare, 1988/2011, p.56). Ela não será impedida na representação de seu papel. Enquanto Hamlet diz tudo, Ofélia se furta a interpretar, como nos é indicado no trecho citado e em alguns dentre os comentários de Hamlet à peça, a seguir. Na ocasião da pantomina da peça, Hamlet responde que se ela “não tiver vergonha de encenar, ele não se envergonhará de explicar”. (Shakespeare, 1988/2011, p. 76). Por sua vez, as falas de Ofélia são contidas.

O Rei Claudio questiona Hamlet sobre o nome do drama, e este responde que é “A Ratoeira... Ratificação de um fato” (Shakespeare, 1988/2011, p.78). Ele anuncia que se trata de uma peça de traição. Mas, num tom irônico, diz que isso não seria relevante para os dois. Coloca-se como semelhante ao Claudio, nos mesmos termos que Polônio utilizou em advertência à Ofélia, ao referir-se a ele como homem e príncipe, e que, por isso, teria “a rédea

solta” (p.31). Logo, esta traição não os afeta como afetaria um cavalo de “rédea curta” (p.79), cujo aperto no laço se faria sentir. Ainda que esta cena tenha sido montada para pegar o Rei em sua consciência, Hamlet também se torna enredado, pois ele é representado praticando o assassinato na peça encomendada, é o sobrinho do rei, o Luciano. Hamlet é convocado aqui a pagar pela verdadeira dívida que implica a morte de seu pai, já que a história que o afastava do fio de seu desejo começa a se encaminhar para a sua queda.

Ao ser elogiado por Ofélia pela excelência do comentário que ele tece sobre a peça, Hamlet fala para ela sobre sua capacidade interpretativa. Isto ocorre após a representação por parte de Luciano, este que é também sobrinho do rei, assim como ele. Luciano é o espelho de Hamlet, e ele responde à Ofélia que poderia analisar entre ela e “seu amoroso, se pudesse ver os dois marionetas marionetando” (Shakespeare, 1988/2011, p.79). Por sua fala, apresenta-se uma indicação a respeito da indagação que levantada anteriormente. Hamlet sabia da armadilha que Polônio havia preparando, na cena I, ato III, utilizando-se de Ofélia? Conforme ele aponta agora em sua fala, seria necessário que ele visse tal maquinação para poder a comentar, para concebê-la. Tampouco ele é capaz de ver os fantoches que ele compõe juntamente com Ofélia. Logo, o texto fornece a indicação de que, mesmo que ele visse a maquinação e por vê-la, isso não impediria que ocorresse a perda de algo irremediável entre eles.

Anteriormente, para cumprir a enumeração dos encontros de Hamlet e Ofélia, alguns elementos do terceiro ato foram antecipados. Agora, ele será finalizado na próxima seção. Hamlet tem a certeza do crime do tio, já que teve tanto a reação que procurava do Rei Claudio, quanto representou um duplo de si mesmo pelo personagem Luciano, performando o assassinato do personagem correspondente ao Rei Hamlet. Logo, dotou-se da certeza que deriva da representação da cena de seu ato de assassinato do pai. Neste momento da peça, começa a se delinear o declínio dos duplos, das sombras criadas nas interações entre os

personagens. Tanto que o fantasma do pai fará sua última aparição neste ato da peça, na quarta cena. Resta, no entanto, concluir sobre a perda de ser.

### **2.5 – A queda do Rei.**

Na última cena deste terceiro ato, situa-se o ápice de tensão de seus personagens e suspense quanto à resolução da obra. Claudio quer ser ver livre de Hamlet a qualquer custo. Acometido de ódio por ele, envia-o à Inglaterra junto com Guildenstern e Rosencrantz, com a encomenda de seu assassinato. Ignorante deste último detalhe, a sua mãe o convoca em seu quarto, depois do escândalo que Hamlet provocou com a peça. Alguns detalhes do quarto ato serão abordados aqui, a exemplo da única e última ocasião em que Hamlet se depara com Fortinbrás e suas tropas, a pedir passagem pelo território da Dinamarca.

Após o espetáculo, ainda na segunda cena do terceiro ato, Rosencrantz e Guildenstern recebem as ordens do Rei Claudio de encaminhar Hamlet, por eles acompanhado, para a Inglaterra. O primeiro deles concorda, justificando sua obediência pela importância que atribui à proteção da função do Rei, tendo vista que as consequências de sua decadência não seriam desprezíveis. O Rei seria responsável por inúmeras vidas. A sua morte não é solitária para ele: “Como o vórtice de um redemoinho/Atrai pro abismo tudo que o rodeia” (Shakespeare, 1988/2011, p.84). Ele é como uma roda em que se atrelam pequenos habitantes. Tudo o que afeta um Rei, afeta os que dele dependem. (Shakespeare, 1988/2011). Rosencrantz faz um prelúdio – sem o saber inteiramente - do acerto de contas que resulta na queda do Rei Claudio. Fato que retomará a derrocada do Rei Hamlet.

Rosencrantz se recusa a escutar a advertência de Hamlet, quanto ao interesse exclusivo do Rei na prestação de seus serviços. Postura que o relega à ignorância da indisponibilidade e impossibilidade do Rei em lhe fornecer garantias. Para este cortesão, a palavra dele é “ouro de lei” (Shakespeare, 1988/2011, p.81). Enquanto para Hamlet, este a quem falta amparo (Shakespeare, 1988/2011), após a conversa com sua mãe, o rei torna-se-á “uma coisa... de

nada (p.97).” Isto já pode ser depreendido na contestação que Hamlet dirige a Rosencrantz em sua pretensão de tocá-lo como flauta. De acordo com o príncipe, o seu ex-amigo almeja tirar dele sua verdade, julgando mais fácil o conseguir do que tocar uma flauta, mesmo sem saber operar tal instrumento. Toma-se esta flauta metaforicamente, como produtora da verdade. Como Rosencrantz poderia sabê-lo, estando tão inebriado pelo suposto poder desse Rei?

Desde o primeiro ato o amparo de Hamlet é tirado dele ao longo da peça, desde o primeiro ato. Em tal contexto, o Rei Hamlet reclama da queda que levou pela perda de sua Rainha para o irmão, cujos atributos eram tão desproporcionais se contrastados com os dele: “...que queda foi aquela! De mim – cujo amor ainda mantinha a dignidade/ Dos votos feitos em nosso matrimônio – Rebaixar-se a um canalha...” (Shakespeare, 1988/2011, p. 36-37). Nesta cena em que Hamlet vai aos aposentos de sua mãe, Hamlet a confronta, tentando extrair dela algum arrependimento por esta discrepância. O Rei Hamlet e Claudio se tornam opostos da mesma moeda em sua fala. O segundo, indigno em relação ao primeiro. Ao apontar tal diferença, Hamlet ainda mostra a esperança de que sua mãe seja capaz de controlar-se, de se abster do seu desejo. Mas o resultado disso é um arrombo na mãe, que passa a se sentir ameaçada por Hamlet.

Gertrudes grita por socorro. Polônio estava vigiando a conversa detrás da corte, e ao acompanhá-la no grito, mostra sua presença. Hamlet mata Polônio sem saber quem ele era. Chamado de assassino por sua mãe, Hamlet devolve a acusação, dizendo que ela assassinou o seu pai. Na perspectiva do filho, em seu excesso de desejo, ela comete tanto uma falta de julgamento, quanto uma de falta de amor. No primeiro caso, a volúpia a teria levado a escolher alguém muito inferior ao seu pai. Em termos do segundo, ela tampouco faz jus aos seus votos de matrimônio com o Rei Hamlet. Mas, mesmo tecendo esta rede ao redor de Gertrudes, tentando abrir seus olhos, ele não consegue localizar o seu pudor, não há “rubor”

(Shakespeare, 1988/2011, p.90) em seu rosto. Este sinal atesta que a veracidade do luto já findo pelo seu ex-marido.

É nesta brecha que o fantasma do Rei Hamlet surge para ele novamente. Ele convoca o filho para interceder por ela: “Coloca-te entre ela e sua alma em conflito;/Nos corpos frágeis a imaginação trabalha com mais força./Fala com ela, Hamlet” (p. 91). Hamlet está demandando a ela a interdição de seus desejos, impulsos e hábitos, em relação ao Claudio. Mesmo depois de seus conselhos sobre como barrar sua natureza luxuriosa, ele se depara então com a impossibilidade dela para tanto, já que ela ainda questiona o que deve fazer: Em meio às perguntas e reprimendas que Hamlet impõe a ela, ele desestabiliza a mãe, deixando-a numa intensidade insuportável de angústia. É neste momento que o espírito do pai intervém, auxiliando Hamlet para que ele ofereça a ela um suporte.

Nesta peça, o autor nos fornece vários tipos de pais e de reis. Eles são o Rei Hamlet, Rei Claudio, Polônio e o Rei Fortinbrás. Por sua vez, o pai de Hamlet é um Rei que já aparece caído para o filho, perdeu a vida, o trono e a esposa. Ele já sofreu os efeitos da morte e foi levado com todos os seus pecados pesando suas costas. E é do buraco infernal para onde foi enviado que ele retorna. A partir deste encontro, Hamlet se abstém de seu objeto de desejo, como o verificamos no primeiro contato que ele tem com Ofélia, para ocupar-se daquela que é objeto de desejo de seu pai, Gertrudes, a qual responde pelo ser do Rei Hamlet. No entanto, quando Hamlet busca reprimí-la em relação ao Claudio, ele não acha nela “substância penetrável;” (Shakespeare, 1988/2011, p.88), não acha o amor por seu pai ali. Assim, nesta segunda aparição do fantasma, Hamlet fala de um Rei composto apenas de “remendos e retalhos” (p.90) Entende-se que Gertrudes torna-o obsoleto.

São vários pais, vários reis. Todos compartilham o mesmo destino. A morte de Polônio, pai de Ofélia e Laertes, é um desfecho que se anuncia alusivamente no primeiro ato da peça, na primeira cena. Entende-se isto, pois na segunda vez em que ouvimos falar de



Júlio, ele é associado ao Polônio. Ele representou Júlio César em sua época de faculdade, como o conta na cena dentro da cena. Esta similaridade de destino não se resume à morte. Estes pais foram ou serão assassinados, resultado de armações e traições, o que não é sem consequência. Na quinta cena do quarto ato, Shakespeare nos apresenta a loucura de Ofélia e o retorno de Laertes da França, ao saber da morte do pai em decorrência do ato trágico de Hamlet. Abordaremos o que compete ao Laertes na próxima seção deste capítulo.

Hamlet é enviado à Inglaterra por Claudio. O Rei justifica sua decisão para Gertrudes pela morte de Polônio, ocasionada pelo sobrinho. Em meio à sua ida, Hamlet se depara com Fortinbrás e sua tropa, pedindo passagem pelo território da Dinamarca. Ele irá lutar numa guerra cujas terras não valem o esforço despendido “Combatendo por um terreno no qual não há espaço/Para lutarem todos; nem dá tumba suficiente/Para esconder os mortos?”, (Shakespeare, 1988/2011, p.102), fato que admira Hamlet. Ele vê sua grandeza na medida em que este outro príncipe honra o seu propósito e encontra forças em pequenas causas, já que o ganho material dessa luta é irrisório.

Hamlet se compara a ele, pois retarda sua vingança, mesmo tendo o entendimento do tempo que perfaz o sucesso de um ato, ou seja, na medida em que produz consequências: “É evidente que esse que nos criou com tanto entendimento,/Capazes de olhar o passado e conceber o futuro, não nos deu/Essa capacidade e essa razão divina/Para mofar em nós, sem uso” (Shakespeare, 1988/2011, p.101). No entanto, mesmo que ele diga que seus pensamentos serão sangrentos daqui em diante, sua fala aponta algo que reside em seus pensamentos, e que seria a causa de sua postergação. Este ato requer a sua exposição aos riscos da fortuna, do acaso, e este risco é o de morte. Fortinbrás dá mostras de vida, onde Hamlet só vê o fim.

## **2.6 – O buraco da cova de Ofélia e o desfecho da peça**

Na última seção deste capítulo, abordaremos principalmente o encontro de Hamlet com a cova de Ofélia, em sua importância para o desfecho da intriga. Isto acontece no quinto

e último ato da peça. Para circundarmos sua importância, trataremos de algumas ocorrências e consequências do quarto ato. Dentre elas os efeitos do assassinato de Polônio, qual sejam, o enlouquecimento de Ofélia e a decisão de vingança por parte de Laertes. Ao saber da morte de seu pai, Laertes retorna à Dinamarca, sem avisos, intencionado a fazer justiça mediante a tomada do Reino. Mas Claudio o acalma e lhe conta quem foi o autor de tal ato.

Voltemos a um dos aspectos principais do quarto ato, o enlouquecimento de Ofélia. Tudo se perdeu para ela, a qual fica sem amparo. Foi rejeitada por Hamlet, que está a caminho da Inglaterra. O seu pai está morto. Ela diz ao Claudio “Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que seremos” (Shakespeare, 1988/2011, p. 104), o que significa também que não sabemos como seremos tomados pelos outros, já que, como sugere em sua fala, ela diz que a coruja é tida como filha do padeiro (Shakespeare, 1988/2011). Ela complementa o significado das duas frases citadas com os versos seguintes: “...bem cedo eu, donzela,/Pra ser tua Valentina/Estarei em tua janela./E ele acorda e se veste/E abre o quarto pra ela./Se vê a donzela entrando/Não se vê sair donzela.” (p.104). O seu sofrimento e o que chamam de seu enlouquecimento, ambos permitem que fale sem pudor. Mas o sentido de suas falas não se esgota aí. Com todas estas perdas enumeradas, apreende-se também que Ofélia fala de sua indeterminação. Se algum dia soube o que era, seus atos e a fortuna a deixaram sem lugar e sem o saber.

A morte de Ofélia é anunciada por Gertrudes, na primeira cena da peça em que Hamlet não está presente. Ela narra este acontecimento, conferindo-lhe um tom idealizado do que ocorreu, ou do que pode ter ocorrido, já que Shakespeare se furta a explicar como Gertrudes teve notícias disso. Este aspecto do texto nos suscita as perguntas, já que este tipo de relato poderia concernir uma áurea que circundaria Ofélia, além da possibilidade do respeito de Gertrudes à dor de seu irmão.

Gertrudes conta que ela “despencou” (Shakespeare, 1988/2011) no espelho da água de um canal pulsante, ela e suas grinaldas de flores, seus triunfos, dentre os quais uma é a flor que as “castas donzelas chamam dedos de defuntos,/E a que os pastores, vulgares, dão nome mais grosseiro...” (p.117). Nesta fala em que a Rainha narra o afogamento de Ofélia, Gertrudes diz que ela portava flores que se assemelham ao órgão sexual masculino, e, na medida em que ela cai em um canal, e não apenas num rio qualquer, apreende-se um sentido sexual nesta cena. Gertrudes diz que ela flutuou na água e não reagiu, sem se dar conta do perigo que passava. Anteriormente mencionamos a constatação, por parte de Hamlet, da queda do ser do Rei, irrecuperável em sua dignidade. Tal baque foi ocasionado pelo destino que a Rainha lhe deu. Acompanhamos por esta cena a queda de Ofélia, objeto de desejo de Hamlet, mulher que respondia por seu ser.

A primeira cena do quinto ato prepara a conclusão do presente trabalho. Ela mostra o instante em que Hamlet, recém-chegado da Inglaterra e acompanhado por Horácio, depara-se com a cova de Ofélia. Esta cena se inicia pela conversa dos coveiros que cavam a sepultura da morta. Hamlet trava uma discussão agressiva com eles. Tal confronto foi iniciado pela apatia e pilhéria dos coveiros, concernentes aos privilégios da posição social de alguns mortos. A irrelevância desta distinção frente à morte, apontada por eles, afeta Hamlet profundamente.

Esta conversa é interrompida pela procissão que acompanha o corpo de Ofélia. Ela é composta por Laertes, o casal real, padres e fidalgos. Hamlet acabou de retornar de sua viagem não concluída à Inglaterra e se esconde destas pessoas que ainda não tomaram conhecimento de sua volta. Ainda assim, ele escuta o que é dito no enterro. Hamlet somente se dá conta que é Ofélia quem possivelmente se suicidou, quando Laertes menciona que se trata de sua irmã. Hamlet tem responsabilidade nesta morte, já que foi ele quem matou seu pai e passou a difamá-la.

Neste instante, Gertrudes se dirige à morta com a seguinte fala: “(*Espargindo flores.*) Flores às flores. Adeus! Esperava que fosses a esposa do meu dileto Hamlet; Pensava adornar o teu leito de noiva, doce criança, Não florir tua sepultura” (Shakespeare, 1988/2011, p. 125). Esta passagem reintera a indagação sobre a implicação de Gertrudes com Ofélia. Ela nos mostra a possibilidade da transferência dos seus adornos para Ofélia. Na oportunidade em que a Rainha descreve sua morte, ela aponta a queda de um troféu, de uma mulher idealizada. Dentre os personagens principais, Gertrudes e Ofélia são as únicas mulheres. A Rainha esperava honrar transformação da donzela para a mulher, mas não a sua morte. Esse seria o ritual almejado, e não o seu trágico fim. Mas é na morte que elas compartilham algo, nesta perda de ser.

A morte de Ofélia aconteceu enquanto Hamlet estava ausente, logo, ele não sabia que ela estava morta. E é nesta circunstância que ele localiza sua ignorância, a primeira assumida por ele, bem como reconhece o seu amor por ela. É a perda de algo que ele atribuiu à Ofélia, que lhe possibilita agora assumir, ele mesmo uma aparência, sem se ofender. Ele grita ao saltar na cova que ele é “Hamlet, da Dinamarca” (Shakespeare, 1988/2011, p.125). Fala notória já que essa Dinamarca foi outrora alvo de intenso ódio.

No contexto de brigas para reaver o território por parte de Fortinbrás, ou mesmo na briga de Hamlet e Laertes pelo sofrimento desta perda, a qual abordaremos a seguir, depreende-se um aspecto. O único território que se pode considerar posse verdadeira do homem é o de sua cova, pois é o seu destino derradeiro. Ao longo da peça se fala da perda da mãe, da perda de terras da Dinamarca, e da perda de um lugar bem dito ao pai. Mas nesta cena, ironicamente, o que se mostra é o ganho desse território.

Nesta cena, o impacto da duplicidade de Hamlet e Laertes mostra sua potência. Hamlet vê Laertes chorar pela morte da irmã, sentindo os efeitos da perda e da falta. Assim como Hamlet, Laertes idealizava a irmã. Mediante a impossibilidade de apreensão que a morte

apresenta, Hamlet se vê neste contexto de perda a partir deste outro. Não se detém mais naquela ruminção, fruto da melancolia paralisante. Nem está mais perdido nas estrelas movediças, é capaz de detê-las numa constelação. (Shakespeare, 1988/2011). É nesta cova, neste buraco, que Hamlet lutará com Laertes, para que seu ato valha tanto quanto o dele.

Na segunda cena deste ato, Hamlet confessa para Horácio que não aguentou ver Laertes chorar pela irmã. Ele diz que “na imagem da minha causa/Vejo o reflexo da dele” (Shakespeare, 1988/2011, p. 130). Interessa notar a diferença da fala e da postura de Laertes diante da morte de seu pai. Ele é capaz de articular a situação frente à qual Hamlet paraliza: “Uma gota de sangue que em mim ficar calma me proclama: *bastardo*; grita a meu pai: *cornudo*; e marca a fogo: *devassa* – na testa imaculada de minha santa mãe” (p. 106). Entende-se que nisto reside uma das principais diferenças entre os dois. Laertes nomeia onde Hamlet não o faz. Faz do fracasso e das decepções condições de seu ato.

O desfecho da peça ocorre num duelo entre Laertes e Hamlet, armado por Claudio. Ele visava o assassinato de Hamlet. Envenena a espada e, além disso, tenta garantir a morte do sobrinho com uma bebida envenenada. No entanto, Gertrudes a bebe e morre. Laertes acerta Hamlet, mas eles terminam por trocar a espada e o príncipe também o atinge, envenenando-o. Interessa notar que Laertes diz ter entrado num conflito no prosseguimento deste plano, ele que foi tão resoluto ao longo da peça. É possível que Laertes tenha se dado conta do alcance dos interesses de Claudio, para além de sua ira pela morte de seu pai Polônio. Isto porque ele mesmo se vê vítima da armadilha que ajudou a construir.

Laertes delata o estratagema do Rei. A essa altura, Hamlet já tem notícias do envenenamento acidental de sua mãe, e desfere golpes contra Claudio. Com seus minutos contados, Hamlet mata Claudio, mas falta-lhe tempo para relatar este drama, esta cena. “Se me sobrasse tempo – mas a morte,/Essa justiceira cruel, é inexorável nos seus prazos –/Oh, eu poderia lhes contar... O resto é silêncio” (Shakespeare, 1988/2011, p. 138-139). Hamlet deixa

seu trono ao Fortinbrás. A peça termina com esses cadáveres amontoados. Com a incumbência de tornar esta história conhecida, Horácio narra que o seu relato sobre o acontecido “trará a verdade inteira” (p.140). Essa verdade é a da morte, realidade última de todas as “maquinações” que se enredaram, despencando na cabeça de seus idealizadores. (Shakespeare, 1988/2011, p.140)

O extenso trajeto que Shakespeare apresenta na luta deste personagem em se haver com o limite imposto pela morte encontra por fim uma possibilidade. Esse limite que é o do amor, do desejo, da fala, do tempo, introduz uma interrupção no que ele conhecia de sua vida, mas que permite o surgimento de uma nova dimensão de sua história. Neste momento, imputando a morte aos personagens que figuraram algo de seu desejo, Hamlet convoca Horácio, aquele que foi testemunha de todo o seu trajeto e que está habilitado a contar a sua história, a narrá-la. Torna-se relevante abordar o desejo, em sua metamorfose pela alternativa que oferece a fala, a linguagem.

### 3. CAPÍTULO II – A ESTRUTURA DA FALA E A METÁFORA

#### 3.1 - A função do pai e o pai real

No livro *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, de 1957-1958, Lacan aborda os três tempos do Édipo sob o viés do complexo de castração. Nesta temática, interessa ao presente trabalho a função simbólica desempenhada pelo pai, na medida em que ele institui a função do desejo, produzindo um sentido que poderá ser encontrado pelo desenrolar da cadeia significante. Esta função se estabelece mediante a substituição do significante da mãe pelo significante da lei, o Nome-do-pai. No que concerne à criança, este significante instaura a lei de proibição do incesto. Por parte da mãe, ele interdita a sua satisfação. Em ambos os níveis, a metáfora paterna exerce uma função que poderá desembocar na constituição do sujeito desejante.

Ao exercer sua influência na estruturação deste sujeito, a intervenção do pai no complexo de Édipo não se restringe à interdição da sexualidade. Neste sentido, Zenoni (2007) salienta que a contribuição de Lacan ao tema do pai não se limita à metáfora paterna. Tampouco este conceito diz respeito ao que é específico de sua contribuição, tratando-se antes disso de sua leitura da perspectiva freudiana. Esta se funda na oposição entre o significante da lei, o Nome-do-pai, o pai morto, e o significante do desejo, o pai responsável pela transmissão da vida. Neste sentido, o autor salienta a diferenciação feita por Lacan (1998[1957-1958]/1999) entre esse pai que institui a ordem simbólica e o pai real, responsável por responder virilmente ao desejo da mãe.

Esta intervenção do pai real é apresentada à criança ao final do Édipo, em seu terceiro tempo. Este pai real oferece as condições para que o filho possa escolher entre ter ou não ter o falo. E, na medida em que a criança passou pela privação do falo da mãe e se submeteu à lei de interdição do incesto, esse pai intercede aqui como aquele que tem o falo e que o concede à criança. Torna-se possível assim a sua identificação à potência sexual do pai. Esta

identificação é apontada por Lacan como Ideal-do-eu, na sua leitura do conceito freudiano (Lacan, 1998[1957-1958]/1999).

A privação da mãe é localizada no segundo tempo do Édipo e é definida por Lacan como um furo no real, realizada por um agente imaginário e cujo objeto é simbólico. (Rabinovich, 1995/2005, p. 26). Ao remeter à leitura de Lacan (1998[1957-1958]/1999), é possível entender a distinção apresentada por Zenoni em termo da diferença da função do significante do pai nos tempos lógicos do Édipo. Neste momento, há o significante do pai, o Nome-do-pai como aquele cuja função na metáfora paterna possibilita o desvelamento da verdade a respeito do objeto de desejo da criança, tal como se apresenta imaginariamente a ela. Este objeto de desejo se constitui a partir do objeto de desejo da mãe, o falo.

Ferreira (2002) aponta as diferenças entre o significante falo e o significante Nome-do-pai, o significante da lei. O primeiro é o significante do desejo, cuja função é simbolizar a falta de representação do objeto de desejo no Outro. O Nome-do-pai, por sua vez, é apresentado como o significante que representa no Outro o falo como a ausência. Este significante registra o Um do significante mestre, S1, responsável por compor o conjunto dos traços unários que imprimem o que é singular do sujeito. Esse significante Nome-do-pai ocupa o lugar da ausência deste outro significante que é o falo, para instaurar a marca que engendra o sujeito barrado e constituir o seu desejo numa regulação pela lei da linguagem. Esta substituição é o que promove a significação neste lugar, como mostra a fórmula da metáfora que será apresentada no próximo tópico. A autora finaliza a distinção salientando o Nome-do-pai como metáfora da lei, representando-a no Outro. O significante falo, por sua vez, é tido como metáfora do Nome-do-pai como desejo da mãe.

Em sua função de metáfora, este significante Nome-do-pai se posiciona no lugar do significante da mãe, substituindo e determinando-o simbolicamente, estabelecendo-o como um objeto que seguirá as leis da linguagem, logo, que se deslocará na fala. O modo como



Lacan menciona esse objeto, como um anel que funciona na brincadeira como um dar nada pode ser entendido como uma referência ao valor simbólico do objeto falo:

No significante, podemos contentar-nos em situá-lo assim – é um objeto metonímico. Em virtude da existência da cadeia significante, ele circula de todas as maneiras, como o anel no jogo de passar o anel, por toda parte do significado - sendo, no significado, aquilo que resulta da existência do significante (Lacan, 1998[1957-1958]/1999, p.207).

Esta função troca o objeto de registro, do imaginário para o simbólico, mas esta troca somente será concebida como tal pela criança na passagem do segundo ao terceiro tempo do Édipo. Neste segundo tempo, o pai será responsabilizado imaginariamente pela criança como pela castração da mãe, entretanto, trata-se apenas da condição feminina. Neste sentido, Lacan (1998[1957-1958]/1999) aponta neste sentido que o pai priva a mãe de algo que ela não tem, já que este objeto existe apenas em sua aparição em decorrência da posição do significante do pai como símbolo: “Para que fique postulado que ela não o tem, é preciso que isso de que se trata já esteja projetado no plano simbólico como símbolo” (p. 191)

A lei que este significante do pai instaura fornece estas condições específicas da sexualidade humana, que, pelo exposto por Lacan (1981[1955-1956]/1985) são fundadas em uma disparidade no nível significante. Ele afirma que não há outro significante que seja similar ao significante falo simbólico. Em seu texto *A significação do falo*, de 1958, em uma definição da função deste significante, Lacan afirma que “o falo é um significante... cuja função, na economia intrasubjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistérios” (p. 697). Logo, este significante desvela o falo imaginário da mãe, mostrando-a em sua ausência, deflagrando sua condição de mulher, privada deste objeto e desejosa dele.

Em uma leitura da definição do falo apresentadas por Lacan no texto *A significação do falo*, de 1958, Rabinovich (1995/2005) aponta que o efeito que este significante promove decorre da diferença metonímica que ele imprime por sua presença, sendo que esta diferença é

instaurada como sexual, causando a diferença entre a sexuação do homem e da mulher. Esta discrepância pode ser delimitada na medida em que se concebe que este significante é o responsável pela determinação da realidade simbólica do objeto de desejo, constituindo-o como o significado. Logo, no segundo tempo do complexo de Édipo, a mãe assume uma posição de objeto do pai, de mulher do pai.

Na medida em que o falo é um significante, o pai real somente o tem nesta condição de suporte, sem esgotamento de sua identidade ao órgão sexual. Este significante pai, em sua função, permite então a passagem da mãe fálica para a mãe em sua condição de mulher, instaurando a existência do falo para além dela. Trata-se aqui da passagem da questão ao nível do ser ou não ser para a dimensão do ter ou não ter. Neste momento, a grande revelação pra a criança é que a mãe não possui o falo. Portanto, em termos simbólicos, o falo existirá apenas como falta. (Lacan, 1998[1957-1958]/1999)

A interdição do incesto ocorre no segundo tempo do Édipo, momento no qual intervém a metáfora paterna. Esta interdição é realizada pela própria mãe, na medida em que ela mostra à criança a sua limitação na possibilidade de satisfazê-la em seu desejo sexual, bem como remete a decisão a respeito das demandas da criança à palavra do pai, à sua “fala articulada” (Lacan, 1998[1957-1958]/1999, p.197). A mãe instaura assim a lei para além de sua vontade, mostrando-se privada. Ao se dirigir à fala do pai, ela atesta à criança a presença do pai enquanto privadora: “pai entra em função como privador da mãe, isto é, perfila-se por trás da relação da mãe com o objeto de seu desejo como aquele que castra...a mãe.” (p.191). O pai pode ser entendido neste ponto como aquele que sustenta a lei exercida pelo significante. (Lacan, 1998 [1957-1958]/1999)

Em termos do pai real, Zenoni (2007) aventa que menos do que afastar a criança de sua mãe, ele age como aquele que concederá a esta criança o falo, possibilitando que a ela se identifique sexualmente (Lacan, 1966[1958]/1998). Neste sentido, Zenoni (2007) aponta que

o efeito deste pai real é atribuído à sua presença, no que ele instaura uma diferença em relação ao desejo sexual da mãe, leia-se, no que este homem que é o pai suscita o desejo da mãe. A prevalência deste papel do pai real no terceiro tempo do Édipo pode ser vislumbrada, pois, no compete à interdição, ela ocorreu por iniciativa da mãe, já que ela faz interferir o pai como significante da lei, o Nome-do-pai. E, neste sentido, na medida em que a função do significante Nome-do-pai “sustenta a estrutura do desejo com a da lei” (Lacan, 1986[1964]/1985, p.38), é possível apreender que a função não se limita à interdição, mas ele também confere uma legalidade ao desejo, viabilizando-o.

### 3.2 - A função da metáfora

No livro *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, de 1957-1958, Lacan explicita que a função simbólica do pai no complexo de Édipo é ser uma metáfora, no que o seu significante substitui o significante materno. Este é o conceito pelo qual o autor delimita na estrutura da linguagem, da fala, a efetividade do pai como uma função, desidentificando-o dos pais em termos dos casos particulares. Tal como Quinet (2006) aventa, Lacan sintetiza seus efeitos na fórmula apresentada abaixo. Deste modo, mediante a leitura de Lacan, é possível concebê-la como um norteador que aponta as intervenções do pai nos diferentes estágios do complexo de castração, no complexo de Édipo. Esta fórmula leva ao resultado dessa mediação pelo significante do pai na instauração da metáfora no inconsciente, bem como na instauração da posição inconsciente do sujeito.

$$\frac{S}{S'} \cdot \frac{S'}{x} \rightarrow S \left( \frac{1}{s'} \right)$$

**Figura 1. Fórmula da metáfora.** Fonte: LACAN, J. *O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente*, 1998[1957-1958]/1999, p.181

Em seu livro *Teoria e clínica das psicoses*, de 2006, Quinet apresenta a fórmula lacaniana da metáfora paterna no complexo de Édipo, denominando conceitualmente os seus

termos algébricos. A princípio, a criança tem acesso ao desejo da mãe como um significado enigmático. Em sequência, é o estabelecimento da metáfora paterna que barra o desejo da mãe, ação que gera um resultado, a inserção do Nome-do-pai como o significante da lei instaurado no Outro, bem como a introdução da significação fálica, que funciona como uma testemunha da instituição da marca da castração. Segue abaixo esta fórmula, tal como Quinet (p.13) a expõe, a partir do texto de Lacan *De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose*, de 1959:

$$\frac{\text{Nome-do-pai}}{\text{Desejo da mãe}} \frac{\text{Desejo da mãe}}{\text{Significado ao sujeito}} \rightarrow \text{Nome do pai} \left( \frac{A}{\text{Falo}} \right)$$

**Figura 2. Fórmula da metáfora do Nome-do-pai.** LACAN, J. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. 1966[1959]/1998, p.563

Lacan (1998[1957-1958]/1999) apresenta o significante Nome-do-pai como um fundamento da cadeia significante. Ele é o significante que funda a metáfora e a metonímia, sendo estes os mecanismos responsáveis pelo funcionamento da cadeia e pela produção de seu sentido, as significações. No que compete à metáfora, Lacan aponta que esta operação consiste na substituição de um significante por outro significante, no lugar ocupado anteriormente por esse primeiro significante na cadeia, promovendo sua ocultação. Este significante torna-se encoberto, mas continua “presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia” (p.510). Estabelecendo a leitura desta operação da metáfora pelo significante do pai, Lacan (1998[1957-1958]/1999) elucida que o “pai vem no lugar da mãe, S em lugar de S’, sendo S’ a mãe como já ligada a alguma coisa que era o x, ou seja, o significado na relação com a mãe.” (p.180) como está exposto na figura 1.

Este significante que é encoberto fica relegado à categoria de significado,  $\frac{S}{S'}$  (Lacan, 1998[1957-58]/1999; Quinet, 2006). Deste modo, o significante que substituiu o primeiro significante se manterá no nível dos significantes, enquanto o significante recalcado cairá para

debaixo da barra. Outro modo de funcionamento do inconsciente é a metonímia. Por sua vez, este mecanismo organiza os significantes numa combinação, regida pela vizinhança dos termos (Lacan, 1966[1960]/1998), S-S'.

Estes efeitos de linguagem são utilizados por Lacan para renovar os mecanismos do processo primário freudiano. Ele os retirou de sua leitura da linguística de Jakobson. A metáfora substitui a condensação, enquanto a metonímia equivale ao deslocamento (Lacan, 1966[1960]/1998). Coutinho (2000/2008) distingue os conceitos freudianos e os de Jakobson em relação à leitura que Lacan realiza. No que concerne os conceitos de Freud, eles são localizados como os mecanismos da censura dos sonhos, provendo a conversão do conteúdo latente no sonho para o conteúdo manifesto. A condensação promove uma compressão no material onírico, resultado da instauração de um compromisso entre censura e desejo. Ela promove assim uma diferença entre o volume do conteúdo manifesto no sonho, mais restrito do que o conteúdo latente, já que este é profuso em ligações associativas. Esta proliferação associativa se origina na união de vários termos de grande intensidade num mesmo elemento, resultando na sua dissimulação.

Por sua vez, o mecanismo do deslocamento renova o conteúdo latente, mudando a localização de um termo primitivo por outro secundário. Deste modo, há um deslocamento dos elementos de alta intensidade psíquica para os de baixa, despistando-os em seu poder de atração da atenção consciente. Coutinho (2000/2008) aponta que, muitas vezes, esta transposição ocorre entre elementos opostos. A censura deste mecanismo intervém tanto nas associações, fazendo com que os pensamentos sejam apresentados com frequência à consciência, mas carentes de sua vinculação original. Ele altera também os pensamentos, fazendo-os comparecer apenas por suas ligações. (Coutinho, 2000/2008).

Os conceitos da metáfora e da metonímia expostos por Jakobson tem uma destinação diferente em sua teoria, quando comparados ao uso que Lacan faz deles na substituição dos

conceitos freudianos. Neste sentido, Coutinho (2000/2008) avança que Jakobson ele mesmo os articula ao ensino freudiano. Ele equiparava a condensação e deslocamento de Freud à metonímia, enquanto a identificação e o simbolismo seriam correlatos da metáfora.

Retornando à leitura de Lacan (1966[1960]/1998), estes mecanismos da metáfora e da metonímia introduzem outra lógica que aponta para uma temporalidade diversa da cronológica, mostrando-se pela fala da associação livre. A conjunção de ambos os mecanismos que compõem o encadeamento da fala promove a elucidação da natureza da constituição do sujeito, principalmente no que compete a metáfora. Isto se deve ao desvelar de um sentido que lhe diz respeito, bem como este mecanismo remete a outra lógica temporal, retroativa.

Nesta empreitada de releitura da descoberta do inconsciente de Freud, Lacan também recorre à linguística de Saussure (Lacan, 1966[1958]/1998). Desta disciplina, uma das referências utilizadas pelo autor é a oposição necessária entre o significante e o significado, exposta no algoritmo  $\frac{S}{s}$  (Lacan, 1966[1957]/1998; 1966[1960]/1998). Esta precedência lógica do significante em relação ao significado expressa também a sua prevalência sobre este último, na medida em que é ele que determinará o seu sentido (Soler, 2003/2006). Logo, a anterioridade do significante em relação ao significado é utilizada como tradução da lógica da constituição do inconsciente, já que é a partir deste significante que se determina o sentido que o significado tem para o sujeito, na medida em que o significado é formado pelo significante.

Apesar de Lacan citar este signo dessa maneira, esta não é uma transposição teórica literal da teoria do linguista. Neste sentido, Quinet (2006) explica a mudança ocasionada na leitura de Lacan deste signo linguístico. Ele teria invertido a relação de prevalência do significado, o *s* minúsculo, em relação ao significante, o *S* maiúsculo, *s/S*·, para a antecedência do significante em relação ao significado, *S/s*·. A respeito desta discussão, Soler

(2003/2006) aponta que, apesar deste matema não estar presente em Saussure, Lacan o apresenta como resultado de uma condensação de seu ensino.

No que tange os termos deste signo, Quinet (2006) afirma que o significado corresponde ao conceito, enquanto o significante é a “imagem acústica de uma palavra.” (p.7). Soler (2003/2006) aponta que esta formulação transpõe o que se expressa na fala como a diferença do significado em relação às coisas, ao referente. Considerando a definição da metáfora citada a partir da leitura de Lacan, o significado é produzido partir do material do significante, o que implica que é o significante que institui a realidade simbólica do objeto que ele constitui a partir do primeiro significante, o significante da mãe. Capta-se então que o significante nomeia, criando as coisas, sendo que tal constituição é casual, ela não é determinada aprioristicamente. Deste modo, a conjunção de ambas as definições apontam para a particularidade do significado, ou seja, da determinação do objeto de desejo pelo significante. Por mais que esta estrutura seja universal na neurose, a constituição do objeto de desejo dependerá da articulação promovida por cada sujeito frente a sua história, em relação ao que escutar e em referência às cenas que viu, construindo o sentido para eles.

Estas afirmações apontam para a arbitrariedade apresentada por este signo linguístico (Lacan, 1966[1957]/1998). Estes significantes são herdados pela criança, a princípio concebida em seu assujeitamento, e são eles que fornecerão o início, que marcarão a produção de suas significações como representações do sujeito, as quais oportunizarão a construção de um sentido para a história de sua vida. Quinet (2006) aventa que a relação que se estabelece entre eles não é unívoca, ela é particular, o que abre as possibilidades para as diferentes significações que serão constituídas a partir do significante, cada caso.

O assujeitamento é um conceito que Lacan (1998[1957-1958]/1999) introduz tendo em vista a constituição da criança como sujeito, na lógica estabelecida pela sua entrada na linguagem e em termos deste critério. Este autor define o sujeito como representado pela

articulação significativa. Neste sentido, sugere que ele é impensável sem sua instauração pelo significativo. E, na medida em que os primeiros significantes pelas quais a criança articula sua demanda são os significantes da mãe, ela é o primeiro sujeito. Deste modo, a inclusão da criança no mundo simbólico ocorre numa condição de assujeitamento aos significantes apresentados por esta mãe, bem como ao seu desejo.

A criança se identifica com este objeto de desejo da mãe, o que, de acordo com (1998[1957-1958]/1999) comporta certa passividade por ele se constituir por uma mensagem que foi iniciada antes que esta criança pudesse a escolher. É uma mensagem articulada e que determina o ser do *infans* neste princípio de sua constituição na linguagem. É a respeito desta frase que a criança deverá escolher entre ser ou não ser o falo

Esse assujeitamento da criança diz respeito a uma alienação que é necessária ao percurso de sua constituição como sujeito desejante. Lacan (1998[1957-1958]/1999) aponta que a criança constitui o seu desejo a partir do desejo de sua mãe, mediante o ser da mãe. O autor avança que a criança se identifica com o objeto de desejo da mãe, esse objeto metonímico que é o falo. A princípio, este objeto é apreendido pela criança apenas em sua dimensão imaginária. A criança se identifica a este objeto da mãe, para satisfazê-la. Mas em um segundo momento, a referência da mãe ao pai instaura uma dimensão além de seu desejo, simbólica.

Deste modo, a criança se constitui como sujeito a partir de sua submissão ao desejo do Outro, ela é assujeitada à lei do desejo da mãe, uma lei desprovida de sentido para a criança, vivenciada como capricho. Neste que é o primeiro tempo do Édipo, Lacan (1998[1957-1958]/1999) aponta que a metáfora paterna funciona por si mesma, agindo numa anterioridade lógica à produção deste significado, determinando-o. Ela opera à revelia da capacidade da criança em concebê-la em sua intervenção. Portanto, o autor sugere que a criança somente terá acesso ao resultado desta metáfora, ou seja, ao objeto falo. Neste momento em que ela é



incapaz de conceber a sua metaforização pelo Nome-do-pai, a separação que ele instaura, já que a mãe ainda não submeteu a criança à palavra do pai. Ela está sob o desejo da mãe como uma lei arbitrária, desprovida de legalidade.

A localização do objeto de desejo da mãe como significado de sua ausência torna-se possível pela função exercida pelo significante Nome-do-pai na metáfora. Ele constitui o que Lacan chama de “ponto nodal” (Lacan, 1998[1957-1958]/1999, p.191) do Édipo, já que ele é o responsável por estabelecer o falo como objeto do desejo da mãe, central na ordem simbólica. O significante Nome-do-pai estabelece uma ligação de ordem metafórica, instituindo o falo como significado das idas e vindas da mãe e da correlata mudança no mundo. (Lacan, 1998[1957-1958]/1999).

O desejo da mãe se apresenta primeiramente como velado, o que é efeito da barra presente no presente no algoritmo S/s, equivalente ao recalque. Esta barra, /, é salientada por Azevedo (2001), em sua leitura de Lacan, como consequência de dois tipos de “sub-versão” (p.60) realizados por Lacan em sua inserção da psicanálise no campo da linguagem; a do sujeito cartesiano, cindido pelo inconsciente e a do signo de Saussure na barragem entre significante e significado, dilatando o primeiro e o constituindo como fundamento do inconsciente. Esta barra é expressão destas duas divisões. Esta separação marca os limites da fala e pode ser entendida como uma aproximação de uma literalidade do conceito lacaniano de Nome-do-pai.

Esta barra instaura a diferença, a hiância entre significante e significado. Ela é a responsável também pela discrepância entre o eu, o *moi*, e o sujeito do inconsciente, *jê*. Esta distinção entre o eu e o sujeito do inconsciente é formalizada na tradução oficial dos Seminários de Lacan por Jacques-Alain Miller. Esta diferenciação consta na nota 1 do tradutor no livro *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, de 1954-55. O eu narcísico, *moi*, é apresentado como eu e o sujeito do inconsciente, *je*, é

apresentado pelo eu entre colchetes, [eu]. Tal delimitação se fez necessária, pois Lacan realiza esta separação embasado pela língua francesa.

Em sua função materna, a mãe apresenta a primeira oposição significativa à criança, formando um sistema simbólico que permite a metaforização de seu apelo, transformado-o em demanda: “Graças a esta instância simbólica representada pela mãe... tudo o que o bebê manifesta vai ser integrado num sistema significativo” (Siqueira, 1989, p. 23). Esta função da mãe é realizada na medida em que ela se apresenta como significativa para a criança, pela alternância de sua ausência e de sua presença.

Esta diferença entre a sua ausência e presença, “eu a sinto ou não sinto, o mundo varia com a sua chegada e pode desaparecer” (Lacan, 1998[1957-1958]/1999, p. 181), é o que suscita a questão do *infans* a respeito do desejo da mãe. Ela poderá ser respondida a partir da articulação promovida pelo significativo do pai, na medida em que ele insere uma relação simbólica no real. (Lacan, 1998[1957-1958]/1999). Ele permitirá a composição do par significativo, fundamento da cadeia significativa. Deste modo, o fato da mãe neste momento já estar ligada a um significado para esta criança, é efeito da intervenção deste significativo falado, que marca a mãe em sua ausência e em seu desejo pelo pai. Para tanto, é necessário que a criança tenha sido inserida na linguagem, pois é a sua capacidade de simbolizar que permite conceber a mãe em sua ausência.

O significativo do pai instaura o lugar que constitui a mãe como Outro simbólico, determinando-a como aquela tem o “privilégio de satisfazer a necessidade, isto é, o poder de privá-las da única coisa pela qual elas são satisfeitas.” (Lacan, 1966[1958]/1998, p. 697-698). Lacan comenta que a presença deste o significativo do pai introduz um “desvio das necessidades” (p.697) do ser humano na medida em que ele fala, o que indica que, ao falar, este sujeito que é determinado pelo significativo se torna alheio à esta satisfação. Mesmo que ele seja satisfeito em seus instintos e em sua imposição pela sobrevivência, permanece uma

insatisfação de outra ordem, condição de seu desejo. Na medida em que o sujeito se priva deste objeto da necessidade, trocando-o pelo símbolo, abre-se para a criança a possibilidade de outros objetos simbólicos, determinados pela marca deste símbolo que o significante do pai instaura.

Esta simbolização da mãe é abordada por Lacan (1975[1953-1954]/1986) por uma leitura desta brincadeira do *Fort-dá*, apresentada por Freud em seu texto *Além do princípio do prazer*, de 1920. Lacan sugere que é mediante esta brincadeira em que se estabelece a simbolização da mãe como primeiro objeto da criança, constituindo-a na oposição da ausência e presença. O autor avança que na medida em que o *infans* submete seu apelo à mãe nos moldes da estrutura da linguagem, esta o negativiza: “sua ação destrói o objeto que ela faz aparecer e desaparecer na provocação - no sentido próprio da palavra, pela voz.” (p.200). Segundo Lacan, esta oposição se funda na afirmação do símbolo pela criança em seu chamado, na medida em que ela faz uso deste símbolo ao convocar a ausência do objeto em sua presença e apela por sua presença na ocasião de sua ausência. Considerando que o símbolo possibilita esta duplicidade, esta troca, a brincadeira é discernida por Lacan como uma brincadeira de encobrimento.

A criança verbaliza esta oposição dos fonemas fort/dá, articulando-os. Estes fonemas são apresentados à criança numa sobreposição, fornecida pela língua que é preexistente ao infante. A articulação deste par significante permite com que a criança se constitua como objeto de seu próprio desejo, na medida em que ela mesma se priva do objeto que é a mãe, instaurando o seu desejo a partir da possibilidade desta perda, desta morte: “o sujeito não domina somente a sua privação assumindo-a - é o que diz Freud –mas eleva seu desejo a uma potência segunda” (Lacan (1975[1953-1954]/1986, p.200). Deste modo, a partir deste pareamento no simbólico, esta criança ganha um corpo numa forma verbal, a sua realidade

transforma-se segundo a significação que se estabelece pela gramática da língua (Lacan, 1966[1960]/1998).

Em seu no texto *De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose*, de 1959, Lacan aponta nesta simbolização a constituição do automatismo repetitivo do inconsciente, a partir das ligações lógicas que articularão a cadeia significante pela metáfora e pela metonímia, significando assim o ser. Este jogo instaura a memória de um desejo:

segundo Freud, este Outro é o lugar da memória que ele descobriu pelo nome do inconsciente, memória que ele considera como objeto de uma questão que permanece em aberto, na medida em que condiciona a indestrutibilidade de certos desejos. A essa questão respondemos com a concepção da cadeia significante (Lacan, 1966[1959]/1998, p. 581)

Em relação a este objeto se estabelece uma questão que impulsiona o encadeamento da cadeia, articulando os significantes de modo a constituir a significação que responda pelo ser do sujeito numa forma simbólica. Na medida em que esta cadeia é constituída pela morte da coisa, este objeto deixa um rastro que instaura a função do desejo do sujeito, baseada na atemporalidade deste desejo. Cabe ressaltar que este rastro não conduz a um objeto. Pode-se entender que a metáfora esta no cerne desta origem na medida em que ela introduz a troca da coisa pelo símbolo, nos moldes desta estrutura do significante. Ela troca o objeto do *infans* pelo significante, relegando o primeiro ao recalque, instituindo a dependência do sujeito falante ao Outro simbólico.

Em termos da produção de sentido pelos mecanismos da metáfora e da metonímia, Soler (2003/2006) indica que a metáfora introduz um “efeito de sentido positivo, que ele [Lacan] grafa com um “mais” no nível do significado” (p.45). No que compete à metonímia, na medida em que não há substituição dos significantes, a autora assinala que não há a produção de um efeito de sentido, e que, por tal, Lacan marca o significado na metonímia com um “menos” (p.45). A autora afirma que este sentido que é produzido por estes mecanismos é o desejo, conferindo ao sujeito um desejo. Logo, além de promover a equivalência entre

sentido e desejo, a autora menciona a constituição do sujeito como produto da ligação entre os significantes.

Esta equidade entre sentido e desejo é elucidada por Soler (2003/2006) no que ela explicita a sua produção em termos dos dois níveis da estrutura do signo linguístico, composta pela sobreposição do significante em relação ao significado. Ao nível do significante se estabelece a metonímia que lhe é própria, compondo a sua combinatória no par significante,  $S_1$  e  $S_2$ , fundamento da cadeia dos significantes. Ao nível do significado, o sentido se mostra em dois modos distintos. Por um lado, pela significação disposta pela gramática, por sua semântica e pelos elementos que compõem as frases de um texto. Por outro lado e, na medida em que a significação não encerra o significado, ele aparecerá sob a forma do objetivo da enunciação, delineado pela questão a respeito do que deseja o sujeito que fala.

O signo linguístico expressa a estrutura que o significante cede à constituição do sujeito, tendo em vista sua precedência em relação ao significado. Isto, na medida em que a definição do sujeito é determinada pela definição do significante, tal qual Lacan (1966[1960]/1998, p.833) afirma que “um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante”. Tanto esta definição de significante, quanto a definição de signo linguístico demarcam a anterioridade do significante em relação à constituição do sujeito, e, em seguida a proximidade de sua constituição em relação ao sentido proveniente da enunciação, à significação.

A lógica do significante pode ser destrinchada em três aspectos, condições de sua definição. Uma delas é a diferença que o significante instaura em relação a outro significante. A outra é a sua necessária articulação. Por fim, esta associação se compõe pelas leis específicas que regulam a sua organização em cadeia (Lacan, 1966[1957]/1998), as já mencionadas metáfora e metonímia. De acordo com a definição apresentada por Soler (2003/2006), o significante é definido como um elemento desigual, discriminado, passível de

articulação com outros termos também isoláveis e desiguais, mas que sejam capazes de adquirir sentido.

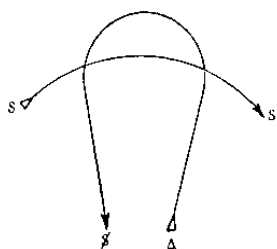
### **3.3 - A metáfora e o grafo do desejo.**

No texto intitulado *Subversão do sujeito e dialética do desejo*, de 1960, em que trabalha o seu *grafo do desejo*, Lacan (1966[1960]/1998) define os eixos que compõem a fala, e insere neles estas que são as leis que regulam a organização do inconsciente em cadeia, a metáfora e a metonímia. A metonímia ocorre ao nível do eixo diacrônico, enquanto a metáfora acontece ao nível do eixo sincrônico. O primeiro é responsável pela horizontalidade do discurso, por seu ordenamento numa sucessão temporal. Ele atravessa o eixo sincrônico. Este, por sua vez, estabelece a verticalidade da fala e a equivalência de sentido de vários termos a um só tempo.

Nos primórdios da constituição do sujeito, o desejo se apresenta metonimicamente na fala. Isto pode ser depreendido da leitura de Coutinho (2000/2008), quando o autor comenta que a “articulação metonímica é a coordenação significante básica, sobre a qual podem vir a se produzir as transferências de significado metafóricas” (p.90). Nos moldes desta estruturação básica, a significação do desejo infantil seria manifesta, portanto, ela é anterior aos artifícios do recalque. Deste modo, esta fala infantil apresenta o desejo numa sucessão temporal. Considerando que ela se desenrola na diacronia do discurso, nela os termos formarão seu sentido a partir da “antecipação” (Lacan, 1966[1960]/1998, p.820) do termo que o segue, o qual também construirá o sentido do próximo.

A fala do adulto, por sua vez, é repleta de metáforas. A metáfora será instituída apenas no segundo tempo do Édipo. O eixo sincrônico cruzará o eixo diacrônico em dois pontos, articulando os significantes dispostos metonimicamente, ligando-os no par significante mencionado. Estes dois cruzamentos são instaurados pela retroação que este eixo sincrônico perfaz. Ele ascende para formar o primeiro cruzamento, e, ao descer, ele instaura o segundo.

Esta retroação do eixo sincrônico é possibilitada pela interrupção da significação, provocada pelo ponto de basta (Lacan, 1966[1960]/1998).



**Figura 3. Célula elementar do grafo do desejo.** LACAN, J. Subversão do sujeito e dialética do desejo. 1966[1960]/1998, p.819.

Este ponto de basta é a marca instaurada pelo Nome-do-pai em sua função. Deste modo, é este significante que instaura a fala metafórica em seus dois níveis, pela articulação de ambos os mecanismos, num “duplo jogo” (Lacan, 1966[1958]/1998, p. 696). Neste sentido, entende-se a seguinte afirmação de Lacan de que o “o jogo de deslocamento e condensação a que está fadada no exercício de suas funções *marca* [ênfase nossa] sua relação de sujeito com o significante.” (p.699). Logo, conclui-se que este significante falo é o responsável pela constituição do saber que é resultado da queda do sujeito de sua relação com o significante. Entende-se que, por sua presença de significante, ele marca o significante da mãe, anulando-a como objeto da necessidade. Ele estabelece um sinal do recalcado, da substituição que a metáfora institui do significante da mãe pela presença do significante do pai como símbolo da lei. É possível depreender desta afirmação que o ponto de basta é a marca da determinação do desejo do sujeito pela linguagem e da submissão de sua fala a esta estrutura elementar da linguagem.

O ponto de basta é o que, segundo Lacan (1966[1960]/1998), estabelece esta convergência onde a sincronia encerra o deslizamento diacrônico, que, de outra forma, seria infinito: “ali se articula o que chamamos de ponto de basta, pelo qual o significante detém o deslizamento da significação” (p.820). Deste modo, a significação é composta pela sucessão

de termos numa frase (Lacan, 1966[1960]/1998). Este ponto de basta é o responsável pela interrupção deste deslizamento da cadeia, onde ocorre a retroação que fecha o sentido da frase, a partir de seu derradeiro elemento.

Quinet (2006) salienta que a significação é efeito da diacronia do discurso, e não da sobreposição instaurada pela sincronia: “A experiência de significação não se dá pela superposição da cadeia de significantes sobre a cadeia de significados  $\frac{(S...Sn)}{(s...sn)}$ , e sim após a enunciação do último elemento da sentença, tal como se observa no gráfico do desejo.” (p.8). É possível esclarecer a diferença do efeito de sentido produzido entre os mecanismos da metáfora e da metonímia. Considerando que a significação é metonímica, ela se restringe à definição da diacronia do discurso, ou seja, ela se define pelo movimento de desenrolar da cadeia, a qual não apresenta um sentido para o sujeito. Isto ocorre apenas no seu retorno, o que aponta para a importância do ponto de basta e da constituição do lugar do Outro.

Em seu livro *Introdução a uma clínica diferencial das psicoses*, Calligaris (1989) empreende uma distinção a respeito da estrutura da psicose e da neurose. No que diz respeito à subjetivação do sujeito neurótico, ele apresenta a função do ponto de basta como um efeito da metáfora. Esta operação é exclusiva da formação da significação que define este sujeito e que o defende de ser objeto da demanda imaginária do Outro, de ser apenas carne para a satisfação do Outro. A metáfora substitui o real do corpo por uma significação que forma o sujeito, que o estrutura.

Esta significação é um saber sobre a demanda. O autor sugere que o que é típico da neurose é que o seu saber supõe pelo menos um que saiba como lidar com a demanda do Outro. O neurótico supõe então um sujeito que origine este saber, em relação ao qual o sujeito se constitui em sua significação. O ponto de basta é o que promove a articulação deste significante mestre, o significante do pai, S1, e o significante suposto do saber, S2. Este ponto os costura, estabelecendo a suposição de saber à função paterna e a produção da significação



entre estes significantes da rede que foram ligados. Logo, o significante mestre introduz um destino às significações, um sentido aos significantes.

Esta referência ao significante mestre a partir do ponto de basta introduz uma centralidade na articulação dos significantes do sujeito, em relação à qual ele se reporta. Segundo Calligaris (1989): “O sujeito neurótico, que resolveu confiar na função paterna, está referido a um saber e, mais geralmente, habita um mundo orientado, organizado ao redor de um polo central ao qual se devem e se medem todas as significações”. (p.15). Deste modo, este significante do pai define os sentidos que a rede significativa do sujeito neurótico produz, mas, apenas na medida em que o ponto de basta amarra o significante do saber ao significante do pai, estabelecendo a medida das significações a partir da centralidade deste significante.

Na célula elementar do *grafo do desejo*, exposta anteriormente na figura 3 (Lacan, 1959/1989, p.117), o primeiro cruzamento do eixo sincrônico no eixo diacrônico constitui o lugar do Outro, A, conceituado por Lacan (1966[1960]/1998) como o tesouro dos significantes. No segundo cruzamento, instituído pela retroação que é ocasionada pelo ponto de basta, constitui-se o momento de “escansão” (p.820), s(A). Ela se estabelece a partir da divisão entre significante e significado, que são articulados numa mensagem que advém para o sujeito do lugar do Outro. Esta mensagem se constitui como o significado do Outro, s(A). Lacan o define como a “pontuação, onde a significação se constitui como produto acabado” (1966[1960]/1998p. 820). Desde já, o autor aponta a dissimetria entre eles, já que um é um lugar e o outro é um momento.

Lacan (1966[1960]/1998) define este lugar do Outro como constituído pela “reunião sincrônica e enumerável” dos significantes, “na qual qualquer um só se sustenta pelo princípio de sua oposição a cada um dos demais” (p. 820). A instauração deste lugar é expressão também da anterioridade do significante, deflagrando a divisão a partir da qual o sujeito é

articulado em sua fala. Este lugar do Outro, o sujeito o encontra antes de desvelar o significado, a realidade sexual que lhe é correspondente (Lacan, 1966[1958]/1998).

Esta modalidade de funcionamento do recalque instaura a dependência de sujeito ao Outro da linguagem, “Com o que o lugar do inter-dito, que é o intra-dito de um entre-dois-sujeitos” (Lacan, 1966[1960]/1998, p. 815). Deste modo, este lugar do Outro é constituído como resultado da hiância instaurada pela barra entre significante e significado, na qual converge também a função do Nome-do-pai. Esta barra introduz uma oposição, uma resistência à significação, que pode ser entendida como expressão da constituição do inconsciente. Esta precedência do significante instaura então este lugar simbólico inconsciente, do qual o sujeito é fruto em sua constituição pela linguagem. Neste sentido, Lacan (1966[1958]/1998) afirma :

Essa paixão do significante, por conseguinte, torna-se uma nova dimensão da condição humana, na medida em que não somente o homem fala, mas em que no homem e através do homem, isso fala, em que sua natureza torna-se tecida por efeitos onde se encontra a estrutura da linguagem, em cuja matéria ele se transforma, e em que por isso ressoa nele, para-além de tudo o que a psicologia das ideias pôde conceber, a relação da palavra. (p.695)

Lacan (1966[1960]/1998) afirma que “o inconsciente, a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que em algum lugar (numa outra cena, escreve ele) repete e insiste, para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo” (p.813). Para que o inconsciente interfira no discurso, no enunciado, é necessário que o significante a partir do qual o sujeito se articula seja recalcado no Outro. Inclusive, esta é uma definição do recalque apresentada por Lacan (1998[1957-1958]/1999) “o que está além de seu alcance, ou seja, que está no Outro como recalcado e como significante” (p.153), possibilitando a instauração do desenrolar da cadeia significante no Outro.

A retroação do eixo sincrônico é o que promoverá a articulação do significante, delimitando a significação que definirá o sujeito. Lacan (1966[1960]/1998) indica que é aí

que “se surpreende o sujeito que nos interessa, pois, ao se vincular a significação, ei-lo no mesmo barco que o pré-consciente (p.815). Nesta direção, Lacan (1966[1957]/1998) expõe que a o desenrolar da fala nesta cadeia significante deflagra a presença de uma enunciação, de uma intencionalidade inconsciente que aponta para um desejo, revelando o achado de um sentido inovador, apesar do sentido corriqueiro que os termos possuem numa língua compartilhada. Isto quer dizer ela funciona a partir do material disposto pelo discurso, o significante, a partir do qual será promovida uma desidentificação do que é dito, do enunciado, desatando a fala, formando brechas para a enunciação, para o sentido inusitado. Logo, o sujeito do inconsciente, \$, pode ser escutado a partir da delimitação desta significação que ele entrega na fala, a partir do proveito que a enunciação faz das interrupções no enunciado.

A centralidade da função paterna na constituição do sujeito e da função de seu desejo não se restringe aos aspectos simbólicos da fala, da cadeia significante, pelos mecanismos da metáfora e da metonímia. Os aspectos imaginários da formação do objeto de desejo pela via da identificação também mostram sua função na constituição no estabelecimento da relação do sujeito com o significante falado, como percurso pelo qual o sujeito se distancia do desejo do Outro.

## 4. CAPÍTULO III – A IDENTIFICAÇÃO E O DESEJO DO OUTRO

### 4.1 – A identificação no *Estádio do Espelho*

Em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*, de 1949<sup>6</sup>, Lacan define o estádio do espelho como o momento em que a função do [eu] do *infans* se constitui a partir de uma identificação. O autor apresenta esta tese em meio a uma comparação do desenvolvimento humano e do desenvolvimento animal. Ele se utiliza do exemplo dos experimentos da psicologia comparada para apontar que, na constituição do homem, há uma prematuração de seu sistema nervoso e de seu organismo. E, em uma precedência ao desenvolvimento de sua independência instrumental, o reconhecimento de si na imagem do espelho desempenha um papel que é primordial.

Este reconhecimento é o que permite ao bebê se estruturar em meio a esta realidade de prematuração. Tal como aventa Boni (2010) esta operação de reconhecimento na imagem é responsável pela formação do eu, na medida em que “há uma inscrição de um correlato psíquico que organiza numa unidade para o corpo em detrimento de sua irrealidade orgânica.” (P.91). Entende-se que a inscrição psíquica do eu ocorre pela apreensão da criança da imagem de seu corpo, num registro diverso de sua dimensão orgânica. A imagem mostra então sua função na formação da figuração do corpo na constituição psíquica do sujeito.

Lacan (1966[1949]/1998) sugere que a identificação que caracteriza este estádio é definida a partir deste reconhecimento, na medida em que essa operação promove uma transformação no sujeito quando ele assume uma imagem. Ele se fixa neste reflexo pela qual constitui uma figuração de si. Fato que o instrumentalizará do domínio motor de seu corpo prematuro, por meio da coordenação de seus atos com essa figura apreendida por ele. A importância desta imagem é premente na constituição do sujeito, tendo em vista sua

---

<sup>6</sup> A primeira elaboração do seu conhecido Estádio do Espelho é exposta pela primeira vez em 1936, momento no qual Lacan apresentou este trabalho em um congresso, em Mariembad. No entanto, temos acesso apenas à versão editada desta apresentação, neste texto de 1949 (Lacan, 1966/1998).

prematuridade. Portanto, esta inscrição de uma especularização é necessária à estruturação psíquica do sujeito para além de sua realidade orgânica.

Esta identificação do sujeito se forma mediante uma miragem que lhe é exterior, uma “*Gestalt*”, determinante do eu, do outro e da realidade (Lacan, 1966[1949]/1998, p.98). Ela o constitui pela alienação na totalidade da configuração humana. Por meio desta completude, a criança antecipa a possibilidade de uma futura maturação, em relação à qual sua atual prematuridade física se apresenta defasada. Logo, a globalidade desta imagem deflagra a discrepância do sujeito em relação a ela. Apesar de seus esforços físicos para saturar esta identificação pela tentativa de coordenação de seus gestos a ela, este espelho permanece impassível e externo aos movimentos da criança. (Lacan, 1966[1949]/1998). Além do que, as características do que é especular determinam a forma pela qual este *infans* assumirá uma imagem de si, já que ela se apresenta a ele numa “simetria que a inverte” (p.98).

Lacan (1966[1949]/1998) propõe que a identificação a esta forma exterior total que é a *Gestalt* introduz uma previsão na identificação, posto que fundada na mencionada antecipação pela potência dessa imagem. O autor avança que esta *Gestalt* simboliza a “permanência mental do [eu], ao mesmo tempo que prefigura sua destinação alienante” (p.98). Esta *Gestalt* é a forma primordial que é estruturante do sujeito, o que não implica que ela exista numa precedência a ele. Como Lacan afirma, ela é “mais constituinte do que constituída” (p.98). Ela adquire sua função à medida que o sujeito se constitui.

Lacan (1966[1949]/1998) aponta que o desenvolvimento do *infans* é experienciado nessa dialética temporal. Considerando a relação que o sujeito estabelece com a imagem, seja a do outro ou a de si mesmo no espelho, o seu aparecimento lhe apresenta nesta antecipação a sua impotência de sua realidade orgânica. Deste modo, estabelece-se uma dialética entre a sua citada impotência física e a imaginação de seu futuro acabamento. O autor apresenta esta oscilação em função da ilusão de uma “identificação espacial” (p.100) que origina as fantasias

que respondem pelas imagens do corpo despedaçado até a imagem de uma totalidade corporal. Esta imagem desemboca assim na assunção de uma identidade rígida, como uma armadura. Esta identificação introduz então uma estrutura inflexível que marca o sujeito na constituição da representação do seu corpo, de sua realidade e dos outros.

A instituição desta realidade não diz respeito exclusivamente ao registro imaginário. Ela também é estruturada simbolicamente. Caso contrário, o mundo humano seria determinado pela realidade do organismo e pela satisfação das necessidades, o qual Lacan (1966[1949]/1998; 1998[1957-1958]/1999) denomina *Umwelt*. Caso o isolemos neste extrato de sua constituição, o indivíduo seria concebido em sua acepção animal, e o seu mundo, esse *Umwelt*, seria caracterizado pelo esquema imaginário mencionado por Lacan (1966[1960]/1998), no qual o animal constitui o seu comportamento. Este mundo é formado pelo conhecimento necessário à satisfação dos instintos do ser vivo, o que o insere na fixidez desta realidade.

Neste sentido, Lacan (1966[1949]/1998) aponta que a função da imagem instaurada no estádio do espelho estabelece uma relação do organismo, “*Innenwelt*” (p.100), com a realidade que lhe é correspondente, “*Umwelt*” (p.100). No entanto, pela exposição do autor, é possível entender que há uma distinção entre a realidade imaginária tal como ela se estrutura para o homem em relação à realidade do organismo. Esta divergência pode ser apontada em termos da função do [eu], na medida em que a condição de sua instituição ocorre pelo estabelecimento de uma matriz que é simbólica. Isto suplantaria a realidade biológica do indivíduo, introduzindo desde já a possibilidade de intermediação da cultura e da linguagem:

A assunção jubilatória de sua imagem especular...parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.” (p.97)

Nesse escrito, Lacan indica a constituição da matriz simbólica do [eu], da sua forma primordial, da instância do eu e do [eu]-ideal. Isolando a matriz simbólica do [eu] e sua forma primordial mediante a leitura deste trecho, é apreensível a distinção que Lacan expõe entre elas. Esta diferença pode ser lida em termos da dialética temporal pela qual esta função do [eu] se estrutura. Deste modo, há uma precedência da instituição da matriz simbólica do [eu] em relação à sua forma. Em um primeiro momento, portanto, ocorreria a instauração desta matriz. Somente depois haveria uma articulação do [eu] à precipitação da forma pela qual o sujeito se constitui também numa imagem corporal, instituindo-a no lugar desta matriz, neste lugar simbólico.

Lacan (1966[1949]/1998) aponta que o reconhecimento da imagem no espelho pela criança ocorre a partir dos 6 meses de idade. Desde esse período até os dezoito meses, a criança repete sua tentativa de adotar a postura ereta e, somente o consegue na medida em que retoma esta imagem que apreendeu de si, de modo a fixar este ganho por ela. Lacan sugere que esta identificação especular e a importância desta fase são compreensíveis pela referência ao conceito de imago, que seria a responsável pela predestinação desta identificação na constituição do sujeito. De acordo com Boni (2010), esta imago pode ser compreendida como uma dimensão inconsciente da imagem.

Boni (2010) aventa que esta matriz simbólica é responsável pela delimitação do [eu], possibilitando a posterior constituição do sujeito do inconsciente. A forma primordial, por sua vez, localizará o eu, esta instância narcísica, antes que ele figure como objeto na dialética da identificação com o outro, o que implica que esta matriz origina o sujeito tanto simbolicamente quanto imaginariamente. Na medida em que é fonte das identificações secundárias, esta forma do [eu], o eu, é concebido como [eu]-ideal. Esta determinação da instância do eu e do [eu]-ideal pelo [eu] é efeito da identificação, já que, segundo indica o autor, nela ocorre a junção à imagem especular da precipitação do [eu] a partir da matriz

simbólica e da forma primordial que localiza o eu na origem de sua constituição psíquica. Mas, nesta origem, o eu somente é tido como existente numa suposição, como [eu]-ideal. Logo, segundo o autor, a formação do eu em sua forma imaginária, o [eu]-especular somente pode ser concebido a partir da articulação entre o eu e o sujeito, no processo da constituição deste último.

Nesta linha de exposição da constituição da função do sujeito e de sua forma especular em seus aspectos temporais, em outro momento de seu texto, Boni (2010) sugere ainda duas possibilidades de leitura. Há a possibilidade de conceber o [eu]-especular numa anterioridade cronológica no desenvolvimento em relação ao eu e à função do sujeito. Outro modo de leitura advém da concepção lógica da constituição o sujeito, a partir da qual se reconstitui da concepção de sujeito a dedução do [eu]-especular e do [eu]-social, passíveis de serem localizados cronologicamente.

Lacan (1966[1949]/1998) sugere que a formação do [eu]-ideal é condição da instauração das identificações secundárias do sujeito, por meio das quais será possível o estabelecimento das suas “funções de normalização libidinal” (p.98). Esta regularização da libido pode ser entendida em termos da função estabelecida pelo complexo de Édipo. Ao seu término, o sujeito se identificará com a imagem do pai, numa identificação secundária em relação a esta identificação primária com a imagem do corpo da mãe, em seu lugar. Esta identificação simbólica, fruto deste complexo, instaura uma reformulação desta primeira identificação. (Lacan, 1966[1948]/1996)

Esta grafia pela qual Lacan (1966[1949]/1998) apresenta o “[eu]-ideal” (p.97) neste escrito é uma referência ao eu-ideal de Freud, o “*Ideal ich*” (p.97). Na definição freudiana (1914/2006), este eu-ideal pode ser entendido como a instância na qual se desloca a medida de valor do eu, advinda do investimento libidinal parental pelo qual o eu se constituiu na infância. Lacan expõe que não utilizará essa grafia nos outros textos deste compêndio que é o



*Escritos*, mas não justifica seu uso neste texto em específico. Deduz-se que esta apresentação pode colocar em jogo o sujeito patente na dialética intersubjetiva.

A versão brasileira desta tradução distingue o [eu] como sujeito do inconsciente da instância narcísica do eu, assim como foi indicado no primeiro capítulo do presente trabalho; o *je* traduzido como [eu] e o *moi* traduzido como eu. Esta distinção pode fornecer indícios para o entendimento de uma anterioridade do [eu] na formação do [eu]-ideal. Deste modo, é possível conceber esta indicação numa expressão da função do [eu] apresentada neste escrito, em sua referência tanto simbólica, quanto imaginária.

Lacan (1966[1949]/1998) aponta que este [eu]-ideal é o responsável por inserir a instância do eu numa “linha de ficção” (p.98), mesmo antes de sua inserção na dialética social. Ele se configurará como uma quimera, já que seu alcance pelo indivíduo é impossível, pois nenhuma identificação lhe fornecerá uma síntese que o afaste de sua realidade como sujeito, em sua prematuridade orgânica. Lacan distingue então a alienação na qual o [eu] se constitui em sua imagem de sua realidade como sujeito. Há uma diferença entre as vivências de organismo e a totalidade da imagem do outro. Esta ilusão que a globalidade desta imagem apresenta é o fundamento da formação deste [eu]-ideal. No entanto, a identificação a esta imagem do outro não sana esta realidade de impotência do sujeito, mesmo quando ele se constitui por esta imagem que o articula ao seu corpo.

Dada a prematuridade orgânica do *infans* neste momento de sua constituição, a apreensão de si numa imagem especular é apresentada por Lacan (1966[1949]/1998) como uma fonte de prazer, de felicidade: “A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans*” (p.97). Neste sentido, Miller (1994-1995/2005) aponta que a forma primeira do eu como imagem do corpo próprio, “*Urbild*” (p.97), comporta uma satisfação. Esse autor considera que, nessa teorização de Lacan, existe a transposição do

conceito da libido de Freud ao registro imaginário: “essa libido se aloja e decorre da imagem global... a libido é uma energia proveniente da estrutura narcísica do eu” (p.97). Miller concebe esta euforia decorrente da apreensão da imagem global como um gozo: “o gozo, aos olhos de Lacan, não está do lado desse despedaçamento, mas na formação global, total, do corpo inteiro, sob a forma da imagem”. (p.97). Tal como Lacan (1966[1949]/1998) o aponta, é possível entender esta imagem corporal como instauradora da dinâmica libidinal entre a criança e o outro, o que, por sua vez, encontra sua parte na estruturação ontológica do mundo humano.

Esta imagem que por sua exterioridade é concebida como uma *Gestalt*, é indicada por Lacan (1966[1949]/1998) como aquela que institui uma forma que o determina o homem na sua constituição como sujeito, num destino que o aliena a ela. Ela funciona como um modelo que o prefigura a uma superfície corporal em relação a qual ele se projeta. Esta forma estabelece assim uma ligação entre o sujeito, o [eu], e este relevo. Mas não apenas a este relevo, já que esta forma é originária de seus fantasmas e do autômato, ligando-o também a eles, o que determina o seu destino fundado nestas alienações, agora estruturadas simbolicamente. Deste modo, as imagens dos outros encerram num velamento as suas naturezas determinadas por uma estrutura simbólica. Retoma-se a diferença entre a imagem, este relevo que é imaginário, consciente e a imago, a qual é fundada por uma identificação simbólica, inconsciente.

Lacan (1966[1949]/1998) aponta que é no momento em que o estágio do espelho encontra uma resolução que se instaura a identificação com a imago do semelhante, bem como o estabelecimento do ciúme primordial. É neste período em que se institui a possibilidade da constituição de um saber sobre o desejo, na medida em que o desejo do sujeito será mediado pelo objeto de desejo do outro. Esta identificação promove a instituição de uma dialética pela qual o [eu] se vincula aos contextos sociais, às relações sociais.

Esta mediação decorre da constituição de seu objeto de desejo pela “concorrência de outrem, e que faz do [eu] esse aparelho para o qual qualquer impulso dos instintos será um perigo” (p.101). Considerando que estes objetos se formam a partir de uma identificação neste nível imaginário, ela instaura o desejo humano baseado num objeto virtualmente correspondente ao objeto de desejo do outro. Isto funda o desejo numa rivalidade, instaurando o desejo deste outro como uma ameaça que se apresenta por esta disputa agressiva. Neste sentido, o autor aponta que este fato impõe uma intervenção da cultura, tal como se observa a respeito do objeto sexual no Édipo.

A passagem desta identificação imaginária para a identificação simbólica é abordada por Lacan em seu texto *Para além do “Princípio da realidade”*, de 1948. Ao final deste escrito, Lacan apresenta sua interpretação da importância da abordagem de Freud a respeito da realidade psicológica humana, no que ela é divergente da realidade natural, tal como apontado pelos estudos da psicologia comparada. O autor apresenta a relação estabelecida entre a imagem e a imago a partir da identificação, já que ela possibilita a apreensão por parte da criança da estrutura da imago em sua totalidade, mas também permite o entendimento do desenvolvimento de modo virtual, em sua determinação por essa estrutura. Isto sugere que a criança consegue antecipar esse desenvolvimento, imaginando-o, mesmo que nesse momento esta estrutura e o seu aspecto virtual ainda não estejam distinguidas para o sujeito.

Lacan (1966[1948]/1996) sugere que é por meio deste mecanismo da identificação que o comportamento humano sofrerá a influência de suas relações primordiais, já que ele “traz a marca de um certo número de relações psíquicas típicas, onde se exprime uma certa estrutura social: no mínimo, a constelação que, nesta estrutura, domina mais especialmente os primeiros anos da infância” (p. 92). O autor apresenta então o conceito do complexo, tal como ele o lê em Freud. Estas relações primitivas são genéricas à constituição de todo o sujeito, em diferenciação à uma determinação pelo instinto.

Lacan (1966[1948]/1996) apresenta a estrutura instauradora das imagens pelas quais o comportamento humano se organiza em suas formas, por “imagens com o que o sujeito se identifica alternadamente, para encenar, como ator único, o drama de seus conflitos.” (p.93) Esta encenação depende da estruturação deste complexo por meio de uma lei que é “paradoxal” por apresentar à criança a importância da “insuficiência vital” (p.93) na sua constituição como sujeito. Ele explica essa lei no que ela engendra a libido pela cultura, isolando as relações que se instituem entre os homens fora da base de suas funções biológicas. Essa lei determina então a função do desejo sexual.

#### **4.2 – A identificação ao objeto do desejo do Outro**

O estádio do espelho sofre algumas mudanças teóricas no ensino de Lacan. Dentre as alterações realizadas, neste tópico será enfocada apenas a alteração do desejo de reconhecimento para o desejo do objeto falado, localizados no período entre 1949 e o final da década de 50. Tal delimitação concerne sua produção do escrito *O estádio do espelho como formador da função do eu*, o momento no qual Lacan proferiu *O seminário, livro 4: as relações de objeto*, de 1956-1957 e *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, de 1957-1958.

Referindo-se ao *Seminário 4*, no qual Lacan introduz as relações de objeto, Miller (1994-1995/2005) avança que o autor troca o desejo de reconhecimento pelo desejo de falado. Esta mudança é expressão de uma terceira etapa na elaboração da noção de intencionalidade em seu ensino. Na primeira versão do seu estádio do espelho, de 1936, a qual não é contemplada no presente trabalho, a intencionalidade é enfocada na ordem da agressividade, em termos de uma rivalidade. Em um segundo momento, Lacan diferencia esta intencionalidade da que é introduzida pela ordem simbólica, concebendo-a como desejo, no caso, desejo de reconhecimento. Esta passagem estabelece a satisfação da pulsão numa relação intersubjetiva, ou seja, a satisfação do desejo adviria pela fala do Outro. O autor

salienta que esta mudança permite a saída de uma exclusividade do gozo no registro do imaginário, com a correlação de sua falta ao nível simbólico neste desejo de reconhecimento, para a passagem do gozo e da falta ao nível simbólico.

No *Seminário 4* e no terceiro momento de seu ensino, Lacan muda a satisfação da pulsão nos termos de uma relação intersubjetiva para a satisfação em termos de uma relação de objeto, pelo desejo de falo. Esta mudança implica em uma releitura do estádio do espelho, já que, segundo o autor, Lacan teria incorporado à relação dual do estádio do espelho a relação mãe-criança, somando a ela o objeto fálico, instaurando esta relação dual em um arranjo triangular imaginário. Nesta releitura, a princípio, o gozo é concentrado neste objeto como imaginário e, em um segundo momento deste estádio, este objeto imaginário passa para o registro simbólico. Tanto a satisfação e sua falta podem ser introduzidas a partir desta ordem simbólica, na passagem da operação da frustração para a castração.

Esta passagem corresponde à sucessão dos três tempos lógicos do Édipo, introduzidos por Lacan no seu *Seminário 4*, em referência à sua leitura do objeto na psicanálise. Eles são constituídos por três níveis e três termos, um agente, um objeto e uma operação. No primeiro tempo do Édipo, ocorre a operação imaginária que é a frustração, tendo por agente a Mãe simbólica e o objeto real. No segundo tempo do Édipo ocorre a operação real que é a privação. O seu agente é o pai imaginário e o objeto é simbólico. No terceiro e último tempo ocorre a operação simbólica que é castração, cujo agente é real e o objeto é imaginário. (Lacan, 1959/1989; Lacan, 1998[1957-1958]/1999).

Siqueira (1989) aponta que Lacan introduz na teoria o significante fálico e a prevalência do falo por meio da análise da fobia no caso do pequeno Hans, reformulando as relações de objeto: “Lacan problematiza a teoria dos estágios evolutivos da libido e diferencia de maneira rigorosa o objeto da necessidade (de ordem biológica) e o objeto do desejo dialeticamente dependente do desejo do outro” (p.20). O autor elucida que esta reformulação

parte da leitura de Melanie Klein, na medida em que a autora localiza a ocorrência do falo nas relações pré-genitais. Partindo da teorização de Klein, Lacan promove uma análise da estrutura dos estágios, apresentando os efeitos da incidência da significação fálica na fase pré-genital.

Em seu *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, de 1957-1958, Lacan localiza o estágio do espelho no primeiro tempo do Édipo. No entanto, considerando que neste contexto ele trabalha os três tempos deste complexo sob o viés do complexo de castração, pode-se entender que a abordagem deste estágio serve para contextualizá-lo em sua localização na operação da metáfora paterna e em sua influência na constituição da função do desejo. Em termos da metáfora, este autor (Lacan, 1998[1957-1958]/1999) trabalha a função desempenhada pelo significante Nome-do-pai na constituição da cadeia ao nível do inconsciente. O Nome-do-pai engendra o significante falo no imaginário, instituindo a significação fálica como objeto de desejo situado entre a criança e a mãe. No presente trabalho é abordada enfocando a passagem do primeiro ao segundo tempo, já que é neste período em que ocorre a identificação do *infans* ao objeto do desejo do Outro, bem como a possibilidade da criança em se separar desta identificação, pela intervenção da lei do pai.

Neste primeiro momento do complexo de Édipo, faz-se necessária a diferenciação entre a função imaginária da mãe, a mãe idealizada que cuida da criança, estabelecendo assim um investimento libidinal, amoroso, apoiado na maternagem do corpo e da satisfação das necessidades da criança. Por outro lado, há a função materna como parte lógica da metáfora. Em ambos os casos, é possível entender a mãe tal como apontada por Lacan (1998[1957-1958]/1999), por sua incumbência em estabelecer a realidade das primeiras relações da criança com a vida: “a primeira relação de realidade desenha-se entre a mãe e o filho, e é aí que a criança experimenta as primeiras realidades de seu contato com o meio vivo” (p.186).

Para tanto, é necessário levar em consideração o significante Nome-do-pai em sua posição de símbolo.

Lacan (1998[1957-1958]/1999) indica que o Nome-do-pai é o significante que instaura a relação da criança com a mãe por uma via simbólica. No segundo tempo do Édipo, o pai aparece no registro imaginário, concebido pela criança em sua presença privadora do falo materno. Ao questionar o Outro a respeito de seu desejo, a criança encontra a palavra do pai como o Outro do Outro. Este Outro é a lei que retorna para a criança, que se desliga da identificação que determina seu assujeitamento ao desejo do Outro. Este significante liga a criança à lei, a qual se mostra tanto na forma do objeto de desejo do Outro, mas neste ponto também se apresenta como aquele que o Outro pode ter ou não. Este significante é o significante que articula a falta do objeto de desejo na mãe, localizando-o em sua presença no pai. Neste sentido, Lacan sugere que desde o primeiro tempo do Édipo, este significante constitui a relação do *infans* com o objeto de desejo da mãe já numa estrutura simbólica, numa mediação. Entretanto, neste momento a criança o concebe por sua imagem, pelo seu reflexo no Outro.

Lacan (1998[1957-1958]/1999) indica que o pai intervém no complexo de castração em degraus. A fórmula da metáfora paterna apresentada na *figura 1 ou 2*, dispostas nos anexos e no capítulo 2 mostra o percurso completo desta intervenção, leia-se, o resultado advindo do funcionamento do significante Nome-do-pai como metáfora da lei no Outro. Para tanto, é necessário que no primeiro tempo do Édipo ele tenha representado o significante falo como ausência no Outro. Nesse princípio, a presença deste significante Nome-do-pai como símbolo da lei institui a ordem simbólica na qual a mãe, como sujeito falante, insere-se para a criança como Outro (Ferreira, 2002). Ele é o responsável pela primeira simbolização da mãe (Lacan, 1998[1957-958]/1999), retirando-a do estatuto de objeto da necessidade em relação ao *infans*.

No lugar deste objeto, o significante Nome-do-pai instaura o falo como o pivô da dialética do desejo (Lacan, 1998[1957-1958]/1999). Deste modo, o significante Nome-do-pai é central no estabelecimento da situação triangular como regra. Ao nível imaginário, ele origina o objeto de desejo que é o significante falo como terceiro na relação especular entre mãe e criança. Neste nível, o falo é definido por Lacan (1966[1958]/1998) como “a imagem do fluxo vital” (p.699). Em uma leitura dessa definição apresenta por este autor, Rabinovich (1995/2005) sugere que se trata da imagem do falo em sua potência: “a turgidez aparece associada com o significante enquanto efeito no imaginário do significante” (p.39). É possível empreender a leitura de uma aproximação entre a imagem da totalidade corporal tal como captada no estágio do espelho, a imagem que é a causadora de um júbilo e esta forma pela qual o falo aparece no imaginário. Neste sentido, primeiramente, a mãe é concebida como onipotente, dotada imaginariamente do falo.

Lacan (1994[1956-1957]/1995) define duas possibilidades de inserção do significante falo na economia imaginária do sujeito. Primeiramente, ele pode substituir o lugar do objeto real da necessidade, o seio materno e esta troca ocorre pela incorporação oral. Outro modo seria como o que falta no objeto de amor e que vigora além dele. O autor apresenta então duas funções imaginárias do significante falo. O primeiro é tido como a imagem do órgão peniano, que serve como objeto de compensação à falta de amor e que por tal é incorporado. Na segunda acepção, este significante aparece imaginariamente como o que falta à mãe e às suas possibilidades de amar, em termos de seu dom.

Em seu texto *A significação do falo*, de 1958, Lacan delimita e aborda a importância da função do significante falo frente a algumas questões centrais na psicanálise e mediante a apresentação de alguns dados clínicos. Este material mostra os principais aspectos concernentes à relação que o sujeito estabelece com a centralidade exercida por este significante. O primeiro dado diz respeito aos momentos primitivos da constituição do sujeito,



no qual a mãe é tomada por ele como dotada do falo Lacan aponta que este significante instaura uma razão na fase fálica, uma proporção ao desenvolvimento. Esta fase diz respeito ao período em que ocorre a “primeira maturação genital” do sujeito, bem como concerne à prevalência imaginária do “atributo fálico” (p. 693). Trata-se de um momento em que a diferença sexual ainda não é concebida pela criança, já que, como Lacan o aponta, o gozo da mulher e de seu órgão é localizado no clitóris, acompanhado de um desconhecimento da vagina como lugar da cópula sexual.

A instauração da fase fálica introduz no desenvolvimento do sujeito uma referência para a constituição da função de seu desejo e de uma identidade sexuada. Neste primeiro tempo do Édipo, a instauração da dominância imaginária do falo é apontada por Rabinovich (1995/2005) como o estabelecimento da dialética entre ser e ter o falo, sendo que esta lógica se institui em Freud numa vinculação com a identificação. Segundo a autora, esta será uma lógica imaginária ao longo do ensino de Lacan: uma “lógica articulada com o imaginário da significação” (p. 16). Deste modo, indica-se nesta afirmação a mencionada ligação do falo originada pelo significante Nome-do-pai, no que ele introduz o encadeamento da resposta à questão da criança a respeito do desejo da mãe. Em sua função de metaforização, este significante articula uma significação fálica ao desejo da mãe e origina um produto, o objeto falo.

Lacan (1998[1957-1958]/1999) aponta que o desejo da criança se constitui a partir do objeto do desejo da mãe, como desejo do desejo da mãe. Em sua busca por este objeto pela via da demanda, a criança o encontra no nível do imaginário, como objeto fálico. Ela se identifica com este objeto numa tentativa de satisfazer a mãe. Deste modo, considerando que a criança assume a posição de ser o falo do desejo da mãe numa relação imaginária, dual, ideal, ela tenta prever e se adequar nesta relação, aprisionando-se no desejo do Outro.

Rabinovich (1995/2005) salienta que esta posição ocupada pela criança é possibilitada pela significação, apontada por ela como o  $(+\varphi)$ , o falo imaginário positivado. Anteriormente em sua exposição, a autora apresenta as formas de significação do falo como produtos da metáfora. A significação fálica do objeto de desejo em relação à qual a criança se identifica constitui o seu sintoma. Na metáfora paterna e na metáfora sintomática, o  $(-\varphi)$  é exposto como podendo apresentar-se com  $(-\varphi)$  na fobia e como  $(+\varphi)$  na significação particular ao fetiche. Este é um comentário da autora em referência à distinção apresentada por Lacan (1966[1958]/1998) a respeito da discriminação da posição estrutural do objeto fálico como sintoma na fobia e no fetiche. Rabinovich aventa que esta posição  $(+\varphi)$  da significação do ser o falo é regulada pelo significante falo ( $\Phi$ ), significante do desejo da mãe:

Lacan não diz que a criança se identifica com o significante fálico, a criança se identifica sim, no ser ou no ter o falo imaginário ( $\varphi$ ), positivado ou negativado, ou seja, se identifica com os efeitos de significação que se observam no nível da significação fálica (Rabinovich, 1995/2005, p.54)

Neste momento em que se instaura a assunção pela criança da posição de ser o falo da Outro, este infante submete sua demanda à articulação significante da mãe, a qual já está com a sua significação. Isto ocorre num momento anterior à demarcação da função do [eu] no discurso, apesar dele já estar presente na primeira oposição fonemática do significante. Trata-se de um momento anterior à apresentação do objeto metonímico que responde pelo desejo da mãe à criança (Lacan, 1998[1957-1958]/1999).

Este [eu] é uma definição do sujeito apresentada por Lacan (1966[1960]/1998) fundada em critérios linguísticos. O autor (Lacan, 1998[1957-1958]/1999) sugere que ele é um suporte do discurso, e, neste momento, encontra-se oculto: “Não é obrigatório que o [eu] se designe como tal no discurso para ser suporte dele. Numa interjeição, numa ordem... existe um [eu], só que latente” (p. 208) Este sujeito é delimitado como um *shifter* no discurso, no

que ele anuncia o sujeito, o [eu], enquanto ele fala. Nestes termos, o autor o conceitua: “numa preocupação de método, a partir da definição estritamente linguística do [Eu] como significante: onde ele não é nada além de *shifter*, ou indicativo que, no sujeito do enunciado, designa o sujeito enquanto ele fala naquele momento.” (Lacan, 1966[1960]/1998, p.814). Insinua ainda, baseado em dados clínicos, que o sujeito não sabe o que diz, nem que está dizendo algo.

O desejo da mãe chegará à criança como uma articulação entre sua demanda – a demanda da criança - com a existência deste Outro que é a mãe, produzindo uma mensagem. Para que a criança consiga estar nesta posição de ser o objeto de desejo do Outro, o seu [eu] latente em seu discurso precisa se antecipar à mãe, ocupando a posição do desejo da mãe ao nível do Outro, de modo que o [eu] da mãe transforma-se no Outro da criança. Esta identificação é apontada por Lacan como uma identificação primitiva, fundada num deslocamento que implica na aparição do [eu] do sujeito no lugar do Outro que é a mãe, e, ao mesmo tempo, o [eu] da mãe se converte no Outro da criança. A criança dispõe de sua fala em prol da mensagem do desejo da mãe em termos de sua realidade. Este é o momento em que se instaura a posição de assujeitamento da criança. (Lacan, 1998[1957-1958]/1999)

Lacan (1998[1957-1958]/1999) sugere então que é a presença do significante Nome-do-pai que permite à criança o acesso a este objeto de desejo, já que ele existe como símbolo da lei num nível anterior ao da mãe. A localização deste significante do pai numa posição metafórica se torna possível em decorrência da referência que a mãe faz a ele como “aquele que sanciona, por sua presença, a existência como tal do lugar da lei” (p.202). O Nome-do-pai é o “significante, que, no Outro como sede da lei, representa o Outro. É o significante que dá esteio à lei, que promulga a lei. Este é o Outro no Outro” (p.152). E, nesta direção, Lacan afirma que este significante é o que ratifica o texto da lei. É necessário que ele seja externo ao sujeito, sendo suportado pelo pai real, o qual extrapola a função específica deste significante

na cadeia, no que este homem suscita o desejo da mulher que é a mãe da criança. Há uma conjugação entre desejo e lei no que este pai real suporta o Nome-do-pai. Este significante é responsável pela lei patente no Édipo, que resultará na lei de proibição da mãe como objeto de desejo da criança.

A respeito deste segundo tempo do Édipo, Lacan (1998[1957-1958]/1999) esclarece que este pai intervém como proibidor no discurso da mãe, num contraste ao enunciado bruto que a criança irracional pelo qual a criança apreende da mãe. Entretanto, o pai não se apresenta completamente desvelado neste momento. O seu discurso intercede como mensagem de proibição no discurso da mãe, um não, “uma mensagem sobre uma mensagem” (p.209). É um impedimento à voracidade materna, à sua dimensão instintiva. É esta proibição do pai que chega ao Outro onde a criança o encontra e que permitirá a ela se questionar e desestabilizar seu assujeitamento. Este comparecimento do pai permite com que a criança não seja totalmente identificada ao objeto de desejo do Outro, o que a relegaria a ficar encerrada no circuito de satisfação da mãe.

A presença do símbolo do pai no primeiro tempo do Édipo já implica em uma significação, um deslocamento em relação ao desejo materno. Deste modo, a presença do significante do pai na posição de símbolo já introduz uma relação triangular entre a mãe e a criança. Neste sentido, o assujeitamento da criança não inicia a constituição do seu desejo num desejo pela mãe, mas sim por seu objeto de desejo. Mas, é no segundo tempo deste complexo que se encontra o ápice da efetividade da interdição do pai. No terceiro tempo entrará em vigor a identificação com o pai como aquele que tem o que a mãe deseja e é capaz de dá-lo a ela. A criança identifica-se ao pai em sua virilidade, posto que neste momento entra em jogo a relação sexual do pai, este pai real, potente, com a mãe.

## 5. CONCLUSÃO

A escolha por uma leitura de *Hamlet* possibilita concluir que, para além das citadas contribuições que a literatura pode trazer à psicanálise, ao seu trabalho e à sua teorização, ela também apresenta ensinamentos a respeito de um processo de pesquisa. Este percurso de articulação entre teoria e um texto literário exige uma abertura do pesquisador, uma permeabilidade que nem sempre é simples. A riqueza da peça em questão é um elemento que deflagra esta complexidade. Ela comporta sempre uma abertura ao trabalho, o que se torna um aprendizado de leitura do texto. Utilizá-lo sem o reduzir. Esta proficuidade também permite entender a leitura e a produção como conclusões provisórias. Há sempre a possibilidade de revistar versos e conceitos. O que é especialmente pertinente a respeito desta obra. Tal como Mezan (1998) expõe, há um volume considerável de escritos a seu respeito.

Atenta-se para as características deste texto teatral e para a arte poética de Shakespeare. Este escrito apresenta as cenas desta peça de modo a ocasionar a figuração de um desejo entre estes personagens. Esta permuta entre eles é fruto de uma trama cujo intrincamento é capaz de abrir espaços de indeterminação, suscitando o mistério quanto às intenções e desejos dos personagens. Este aspecto favorece o jogo cênico e a pluralidade interpretativa. Neste sentido, o texto pode ser tomado por sua construção com brechas necessárias para o arbítrio na montagem das cenas, o que implica no levantamento de enigmas, questões e decisões na leitura do texto, trazendo consequências para o sentido do destino da tragédia. Deste modo, diferentemente de uma análise da peça, o primeiro capítulo é apresentado como uma possibilidade de leitura que o texto de Shakespeare suscita.

A peça *Hamlet* ensina a respeito do desejo humano. Neste sentido, Lacan (1959/1989) sugere que ela apresenta uma estrutura na qual se encontra o lugar desse desejo. A sua articulação seria tão precisa que possibilita a representação de todos os dramas do sujeito que

concernem o desejo. Os personagens e a sua intriga são capazes de apresentar detalhadamente aos leitores os impasses, os paradoxos que atraem e afastam o sujeito de sua resolução. Dentre estas possibilidades, o presente trabalho abordou a relação do desejo com a função simbólica do significante do pai.

O sujeito se constitui e forma o seu desejo pelo seu dizer, e nisto se insere a função do Nome-do-pai de articulação da cadeia significante. Este conceito, suas consequências e sua inserção dentro do campo da fala e da linguagem são lindamente ilustrados pelo protagonista. Hamlet é um personagem que brinca ironicamente com a sua fala e com a de seus interlocutores. Ela produz uma trama na peça que confere complexidade e importância a cada um dos personagens nela presentes. Hamlet joga com as metáforas, com as intenções, com os sentidos que nem sempre são óbvios corriqueiramente, mas que são localizáveis na peça.

A utilização de recursos teatrais e a composição da ambientação das cenas favorecem a abordagem deste conceito. Neste sentido, é possível apresentar o primeiro ato da peça e junto com ele a aparição do fantasma do falecido Rei Hamlet. A presença deste Rei morto é cercada de vestígios, sinais e presságios, os quais dizem da realidade estruturada simbolicamente pelo significante em sua posição de símbolo da lei da linguagem.

O desvelar desta realidade por este fantasma também não é sem efeitos sobre os personagens que fazem a guarda do castelo e sobre Hamlet. Afinal, este Rei traz “esses segredos do sobrenatural/Não são pra ouvidos feitos de carne e sangue,/Escuta, escuta, escuta!” (Shakespeare, 1988/2011, p.36) Esses são desejos que devem permanecer velados, mas cujo retorno provoca uma desorientação no protagonista, convocando-o para o pagamento da dívida apresentada por seu pai. Na comparação desta peça ao Édipo, de Sófocles, Lacan (1959/1989) aventa que a intriga da peça encaminha o personagem para o que faltou, a castração. Encena-se, desde seu primeiro ato, a trama na qual Hamlet é aprisionado. Este fantasma do pai comparece das profundezas infernais para desvelar o desejo do Outro.

Esta história de seu pai se torna algo similar a um destino para Hamlet, o que o desorienta. O enredo no qual o herói é inserido pelo pai requer dele a realização da função do significante do pai, a interdição dos desejos da mãe, já que Hamlet irá se deparar com a condição feminina da mãe, com a sua voracidade, apresentada na cena em que é convocado por sua mãe aos seus aposentos. No presente trabalho, ela é abordada no tópico 2.5 do segundo capítulo.

Desde o primeiro ato da peça, o que deveria ter permanecido inconsciente é apresentado por esse pai. Lacan (1959/1989) aponta que a primeira vez que o não saber é apresentado ao protagonista ocorre no ensejo do encontro com a sua cova e com a queda do falo que é Ofélia. Lacan (1958-1959/2002) nos diz que Ofélia, em grego, é *omphalos*, o que quer dizer umbigo, o centro, o meio. Em sua forma verbal, *omphalos* é Phallus. Há, portanto, uma homofonia entre *Ophelia* e *Phallus*. Algo de sua importância já nos é indicada por ela ter sido a primeira pessoa com a qual Hamlet se encontra, após com ter estado com o fantasma do pai, a partir da qual ela assume esta posição de objeto fálico para Hamlet. A cena do funeral de Ofélia é o primeiro elemento apresentado na peça em que se explicita a ignorância de Hamlet, já que ele não sabia que ela estava morta.

O recurso teatral da cena dentro da cena pode ser comparado à estrutura da metáfora. Nesta obra, Hamlet institui um palco dentro do palco, produzindo uma divisão no palco e introduzindo a dimensão da plateia dentro da encenação da peça principal. Hamlet introduz e dirige outro plano de narrativa dentro das interlocuções que já eram vigentes com os outros personagens, construindo um sentido para a revelação feita pelo fantasma de seu pai. O protagonista introduz também um plano imaginário e, em sua nova condição de plateia, torna-se possível testemunhar esta história, bem como reconhecer o seu desejo dentro desta trama.

Esta divisão que se torna explícita a partir desta estrutura é presente ao longo da peça entre os personagens, bem como pelos elementos de estranheza e suspense utilizados pelo autor, trazidos desde o primeiro ato nas cenas da aparição do fantasma do pai. Hamlet

estabelece uma ligação com todos os personagens da peça, colocando em jogo a perda que o pai introduz desde o início, posto que se apresenta caído, castrado. Pode-se entender que o protagonista inicia um jogo com as aparências, fazendo-se de louco, deflagrando a condição de seus interlocutores. O percurso da peça e a interação com os personagens o levará a se implicar na perda apresentada pelo pai. Inclusive, isto origina um aspecto imaginário de rivalidade em relação aos outros personagens. Laertes e Fortimbrás apresentam-se para ele como aqueles que sabem lidar com esta perda, que fazem uso de sua virilidade. Hamlet luta com Laertes pelo luto de sua irmã. Fortimbrás, por sua vez, vem lutar pelas terras, mas Hamlet não dispõe de tempo para tanto, tendo em vista seu final trágico. Há a posição de Cláudio como o pai real, aquele que responde virilmente ao desejo de sua mãe e, por ser esse suporte do falo, torna-se resguardado do ato de Hamlet ao longo da peça.

Concebe-se que Shakespeare transmite um percurso a respeito do desejo pela escrita deste texto. Neste sentido, Bloom (1998/2000) aponta a tese de Peter Alexander - oposta a da literatura acadêmica - que reside na concepção de que esta peça tenha levado mais de dez anos de trabalho até sua apresentação na forma atual. Logo, a escrita e o trabalho com este tipo de material requer tempo e, mais ainda, determina um percurso. Ele implica numa revisitação de conceitos e em uma mudança de perspectiva que, menos do que levar à conclusão, impulsionam para a continuidade do estudo. Abre-se também para este trabalho a possibilidade de continuidade desta pesquisa, em outros contextos.



## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, A. V. (2001). *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: Edunb
- BARROS, M. (1996). *Livro sobre nada* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Editora Record
- BLOOM, H. (1998/2000). *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva
- BONI, J. O. J. (2010). *O estádio do espelho de Jacques Lacan: gênese e teoria*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, SP, São Paulo, Brasil.
- CALLIGARIS, C. (1989). *Introdução a uma clínica diferencial das psicoses*. Porto Alegre: Artes Médicas
- COUTINHO, M. A. (2000/2008). *Fundamentos da psicanálise, de Freud a Lacan* (v.1, 5ªed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- DUNKER, C. I. L. (2011). *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica*. São Paulo: Annablume.
- FERREIRA, N. P. (2002). Jacques Lacan: apropriação e subversão da lingüística. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 5(1), 113-131. Recuperado em 23 de novembro, 2014. Em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982002000100009&lng=en&tlng=pt.10.1590/S1516-14982002000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000100009&lng=en&tlng=pt.10.1590/S1516-14982002000100009).
- FREUD, S. (1950 [1892-1899]/2006). Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. Em: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad.) (Vol.I). Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (1900/2012). Interpretação dos sonhos. Em: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. (R. Zwick, trad.) (Vol.1). Porto Alegre: L&PM.
- FREUD, S. (1905-1906/2006). Personagens psicopáticos no palco. Em: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad.) (Vol.VII, pp.289-297). Rio de Janeiro: Imago.

- FREUD, S. (1908 [1907]/2006). Escritores criativos e devaneio. Em: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad.) (Vol.IX). Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (1910/2006). Uma lembrança da infância de Leonardo da Vinci. Em: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad.) (Vol.XI). Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (1914/2004). À guisa de introdução ao narcisismo. Em *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. (L. Hanns, trad.). (Vol.1). Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (1914/2006). O Moisés de Michelangelo. Em: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad.) (Vol.XIII). Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (1916/2006). Sobre a transitoriedade. Em: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad.) (Vol.1). Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (1920/2006). Além do princípio do prazer (L. Hanns, trad.). Em *Escritos sobre a psicologia do inconsciente* (Vol.2). Rio de Janeiro: Imago
- HOUAISS, A., VILLAR, M. S., & FRANCO, F.M . (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- LACAN, J. (1952/2008). O mito individual do neurótico. Em: *O mito individual do neurótico* (C. Berliner, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1958-1959/2002). *O seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação*. Porto Alegre: Circulação Interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.
- LACAN, J. (1959/1989). Hamlet, por Lacan. Em: *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce* (E. Martinho, trad.). Lisboa: Assírio & Alvim.

- LACAN, J. (1966[1948]/1996). Para além do “Princípio da realidade”. Em: *Escritos* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1966[1949]/1998). O estádio do espelho como formador da função do eu. Em: *Escritos* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1966[1957]/1998). A instância da letra no inconsciente. Em: *Escritos* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1966[1958]/1998). A significação do falo. Em: *Escritos* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1966[1959]/1998). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. Em: *Escritos* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1966[1960]/1998). Subversão do sujeito e dialética do desejo. Em: *Escritos* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1975[1953-1954]/1986). *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud* (B. Milan, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1978[1954-1955]/1985). *O seminário, livro 2: o eu na teoria e na técnica de Freud* (M. C. L. Penot & A. L. Quinet, trad.) (2ªed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1981[1955-1956]/1985). *O seminário. Livro 3: as psicoses* (A. Menezes, trad.) (2a Ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1986[1964]/1985). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. (M.D. Magno, trad.) (2ª ed). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1994[1956-1957]/1995) *O seminário. Livro 4: as relações de objeto* (D. D. Estrada, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LACAN, J. (1998[1957-1958]/1999) *O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente* (V. Ribeiro, trad.) . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- LAZZARINI, E. R.; BATISTA, C. F. & VIANA, T. C. (2012). Corpo em psicanálise e obesidade. Em *Psicologia clínica e cultura contemporânea*. Brasília: Liber Livros, p. 249-262. Disponível em <http://www.ip.unb.br/>
- LAZZARINI, E. R.; BATISTA, C. F. & VIANA, T. C. (2013). Transtornos alimentares, o corpo e a clínica psicanalítica contemporânea. Em: Terezinha de Camargo Viana; Isabel Leal. (Org.). *Sintomas alimentares, cultura, corpo e obesidade: questões clínicas e de avaliação*. Lisboa: Placebo.
- MEZAN, R. (1998). “Um espelho para a natureza”: notas a partir de *Hamlet*. Em *Tempo de muda: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Companhia das letras
- MILLER, J. A. (1994-1995/2005). *Silet: os paradoxos da pulsão de Freud a Lacan* (C. R. Lima, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- QUINET, A. (2006). *Teoria e clínica da psicose* (3ªed). Rio de Janeiro: Forense Universitária
- RABINOVICH, D. (1995/2005). *A significação do falo: uma leitura*. (A. L. O. Lopes). Rio de Janeiro: Companhia de Freud
- RIVERA, T. (2002/2005). *Arte e psicanálise* (2ªed). Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- SHAKESPEARE, W. (1988/2011). *Hamlet* (M. Fernandes, trad.). Em: *Coleção L&PM Pocket* (Vol. 4). Porto alegre: Editora L&PM.
- SIQUEIRA, P. F.Q. (1989). O objeto na psicanálise. *Percurso*. 2(1), 18-25.
- SOLER, C. (2003/2006). *O que Lacan dizia das mulheres*. (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- VIANA, T. C. (2009). Psicanálise, arte e literatura: começo de conversa. Em: V. Zanello; C. Carneiro; M. N. Campos. (Org.). *Fronteiras em Psicanálise* (pp. 151-164). Guarapari: EX LIBRIS.

ZENONI, A. (2007). Versões do Pai na psicanálise lacaniana: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai. *Psicologia em revista*, 1(13), 15-26.

