Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Selma de Abreu Camargo

A versão portuguesa do mito de Édipo

Rio de Janeiro
2013

Selma de Abreu Camargo

A versão portuguesa do mito de Édipo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Profª. Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C172 Camargo, Selma de Abreu.
A versão portuguesa do mito de Édipo / Selma de Abreu Camargo. – 2013.
72 f.

Orientador: Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura comparada - Portuguesa e grega – Teses. 2. Literatura comparada – Grega e portuguesa – Teses. 3. Santareno, Bernardo. António marinheiro – Teses. 4. Sofocles. Édipo rei – Teses. 5. Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975. Édipo rei - Teses. 6. Villeneuve, Denis, 1967-. Incêndios - Teses. 7. Tragédia – Teses. 8. Amor na literatura – Teses. 9. Desejo na literatura – Teses. 10. Mito na literatura – Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Selma de Abreu Camargo

A versão portuguesa do mito de Édipo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 22 de março de 2013.

Banca Examinadora:

_____
Profª. Dra. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias
Faculdade de Educação da UNIRIO

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

À minha família- Henry José Ferreira Camargo, Thaís de Abreu Camargo e Bruna de Abreu Camargo, pela convivência harmônica.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profª. Drª Nadiá Paulo Ferreira, pela presença segura e competente.

Ao Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta, sempre atencioso e gentil.

Ao Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias, pela sugestão dos filmes e por ter aceito compor a banca desta dissertação.

Aos professores do Instituto de Letras, com os quais pude aprimorar meus conhecimentos.

A Maurício Pinheiro Reis, amigo e parceiro do Projeto Poesia na Sala de Aula, pelo apoio e dedicação às Oficinas Poéticas ministradas nas Escolas Públicas Municipais do Rio de Janeiro.

À Sandra de Abreu Castro, irmã e amiga de todas as horas, pelo zelo na digitação deste trabalho.

Os poetas são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais o nosso saber escolar ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da psique, já que nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.

Sigmund Freud

RESUMO

CAMARGO, Selma de Abreu. *A versão portuguesa do mito de Édipo.* 2013. 72 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Esta dissertação visa a leitura do texto dramático *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)* de Bernardo Santareno, tendo como ponto de partida *Édipo Rei* de Sófocles. Os fundamentos teóricos para a interpretação desses textos são a obra freudiana e o ensino de Jacques Lacan. Santareno retira as suas personagens do interior das muralhas de Tebas para colocá-las em Alfama, bairro de Lisboa, na segunda metade do século XX. Nesse novo cenário, o fado, o vinho e a taberna compõem os costumes tipicamente portugueses. Escolhemos dois filmes, *Édipo Rei* de Pier Paolo Pasolini e *Incêndios* de Denis Villeneuve, para fazer uma leitura comparativa com as peças de Sófocles e de Bernardo Santareno. O início do filme de Pasolini ocorre em uma cidade pequena ao norte da Itália e depois se transfere para a Grécia antiga onde se passa a tragédia de Sófocles. *Incêndios* é uma adaptação da peça do libanês Wadji Mouawad e retrata a guerra civil do Líbano, a intolerância religiosa, estupro, incesto e genocídio.

Palavras-Chave: Amor. Desejo. Castração. Mito. Tragédia. Bernardo Santareno. Sófocles.

ABSTRACT

This dissertation concerns to the reading of the dramatic text *Antonio Sailor (the Oedipus of Alfama)*, Bernardo Santareno, taking as a starting point Sophocles ' *Oedipus the King*. The theoretical foundations used to interpret these texts are the Freudian theory and the teachings of Jacques Lacan. Santareno takes its characters from inside the walls of Thebes, and places them in the second half of the 20th century, to live in a typical scenario where the fado, the wine and the tavern are the elements that describe a typical Portuguese mentality. We chose two films to do a comparative reading with Sophocles' plays *Oedipus the King* and *Antonio Sailor (the Oedipus of Alfama),* Bernardo Santareno play: *Oedipus Rex*, by Pier Paolo Pasolini and *Fires* of Denis Villeneuve. The beginning of Pasolini's film takes place in a small town in Northern Italy and then in the ancient Greece where Sophocles tragedy takes place. *Fires* is an adaptation of a Lebanese play by Wadji Mouawad and it describes the Lebanon civil war, religious intolerance, rape, incest, and genocide.

Keywords: Love. Desire. Castration. Myth. Tragedy. Bernardo Santareno. Sophocles.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	**DO AMOR**	10
2	**BERNARDO SANTARENO**	39
3	**A VERSÃO DE SÓFOCLES**.....	50
4	**BERNARDO SANTARENO E SÓFOCLES: SEMELHANÇAS E DESSEMELHANÇAS**	59
5	**OS FILMES DE PIER PASOLINI E DENIS VILLENEUVE**	65
6	**CONCLUSÃO**	69
	REFERÊNCIAS	71

INTRODUÇÃO

O objetivo dessa dissertação é a leitura do texto dramático *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)* de Bernardo Santareno, tendo como ponto de partida *Édipo Rei* de Sófocles.

Os fundamentos teóricos para a interpretação desses textos são a obra freudiana e o ensino de Jacques Lacan. Neles, destacamos o amor e sua relação com o desejo, o falo, a fantasia e a função paterna. Em função disso, o tema do primeiro capítulo é o amor e sua relação com o desejo, o que coloca em cena a função paterna.

No segundo capítulo, abordamos alguns aspectos da vida e da obra de Bernardo Santareno, visando distinguir suas singularidades. Ele foi perseguido pelo regime salazarista, e em 1960 a censura proibiu sua peça *António Marinheiro*, que só foi encenada em 1967, no Teatro São Luiz pela Companhia Portuguesa de Comediantes.

No terceiro capítulo, detemo-nos em *Édipo Rei* de Sófocles, dando destaque às diferenças entre o mito de Édipo e o complexo de Édipo em Freud. Sófocles reúne vários elementos do pensamento arcaico, onde o erro moral contamina todo o mundo físico: a cidade inteira sofre as consequências do mal cometido por uma única pessoa; as colheitas desaparecem; as mulheres ficam estéreis; a fome e a peste exterminam inúmeras vidas e Zeus retira sua proteção aos exércitos e aos homens no mar. Isso se estende aos descendentes do homem ímpio, cujos filhos já nascem marcados pelo mal e pagam pelos erros dos pais.

No quarto capítulo, realizamos uma leitura comparativa entre *Édipo de Alfama* (Bernardo Santareno) e *Édipo Rei* (Sófocles), apontando algumas semelhanças e diferenças presentes nas peças.

Finalmente, no quinto capítulo apresentamos uma interpretação dos filmes *Édipo Rei* de Pier Paolo Pasolini e *Incêndios* de Denis Villeneuve a fim de estabelecermos relações entre esses filmes e as peças de Sófocles e Santareno.

1 DO AMOR

Neste capítulo abordaremos as diferentes concepções do amor, suas relações com o ódio, a ignorância, a verdade, o saber, o desejo, o falo, a fantasia, a função paterna, bem como as funções de sublimação e de idealização. Para tal, recorremos ao ensino de Jacques Lacan e à obra freudiana.

A posição do sujeito diante da falta é que vai determinar as várias modalidades do amor. Ama-se para aceitar as meias-verdades ou se ama para encontrar toda a verdade. Tudo depende da posição subjetiva em relação à castração.

O conceito psicanalítico de castração refere-se ao processo de humanização (constituição de uma estrutura psíquica), que é formada pelo simbólico (universo da palavra e da lei), pelo imaginário (campo do sentido e da imagem corporal), e pelo real (registro do impossível). Castração é a introdução do real como representante do impossível nessa estrutura psíquica.

Lacan distingue três modos de falta de objeto, a partir de três operações: frustração, privação e castração. Em *O seminário, livro 4: a relação de objeto,* Lacan vai afirmar que: "na castração, há uma falta fundamental que se situa, como dívida, na cadeia simbólica. Na frustração, a falta só se compreende no plano imaginário, como dano imaginário. Na privação, a falta está pura e simplesmente no real, limite ou hiância real." (LACAN, 1995, p. 54).

Lacan define a castração como uma operação simbólica sobre um objeto imaginário (o falo) efetuada por um agente (o pai real). A falta na castração é uma falta simbólica, na medida em que ela remete à interdição do incesto. Para Freud, a anatomia do corpo se articulava com o psíquico. Para Lacan, o falo é um símbolo de virilidade, não é o órgão sexual masculino.

Segundo Nadiá Paulo Ferreira, na tragédia a conjugação entre amor e desejo se caracteriza por um amor que se sustenta em um desejo, que se dirige a um objeto perdido e que se situa para além do bem e do mal. Amar então, torna-se a proeza de um ato que anuncia a morte do amante que perdeu para sempre o seu amado. O amor trágico faz com que o personagem por não ceder ao seu desejo, não saia do lugar do amado para o do amante. A tragédia e a experiência analítica giram em torno do desejo do homem e colocam em cena a função paterna.

No complexo de castração, o falo vai funcionar como dom que o pai pode ou não conceder à criança, para uma futura apreensão do sujeito.

Lacan, em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, argumenta que:

> De certo modo, a mensagem do pai torna-se a mensagem da mãe, na medida em que agora ele permite e autoriza. Meu esquema da última vez não quer dizer outra coisa senão que essa mensagem do pai, por se encarnar como tal, pode produzir a subida de um degrau no esquema, de modo que o sujeito pode receber da mensagem do pai o que havia tentado receber da mensagem da mãe. Por intermédio do dom ou da permissão concedidos à mãe, ele afinal consegue isto: que lhe seja permitido ter um pênis para mais tarde. Aí está o que é efetivamente realizado pela fase de declínio do Édipo – ele realmente carrega, como dissemos da última vez, o título de posse no bolso. (LACAN, 1999, p. 212).

O que caracteriza o amor é o paradoxo do amor: o que falta ao amante é precisamente o que o amado também não tem, que é o objeto do desejo. Lacan, em *O seminário, livro 4: a relação de objeto,* aborda o objeto enquanto faltoso, alegando que "jamais, em nossa experiência concreta da teoria analítica, podemos prescindir de uma noção da falta de objeto como central. Não é um negativo, mas a própria mola da relação do sujeito com o mundo". (LACAN, 1995, p. 35).

Lacan, em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, declara:

> Lembremos, para começar, que o desejo está instalado numa relação com a cadeia significante, que ele se instaura e se propõe inicialmente na evolução do sujeito humano como demanda, e que frustração, em Freud, é Versagung, ou seja, recusa, ou, ainda mais exatamente, desdizer. Quando, com os Kleinianos, remontamos à gênese, exploração esta que certamente constitui um progresso para a análise, somos conduzidos, na maioria dos problemas da evolução do sujeito neurótico, à chamada satisfação sádico-oral. Observem, simplesmente, que essa satisfação se efetua como uma fantasia e, desde logo, como retorsão da satisfação fantasiada. Dizem-nos que tudo parte da necessidade de morder, às vezes agressiva, que tem a criança pequena em relação ao corpo da mãe. Não nos esqueçamos, no entanto, que tudo isso jamais consiste numa mordida real, que são fantasias, e que nada nessa dedução pode sequer avançar um passo, a não ser o de nos indicar que o medo da mordida, inversamente, é o eixo essencial daquilo que se trata de demonstrar. (LACAN, 1999, p. 262).

A falta existe tanto do ponto de vista do amante quanto do ponto de vista do amado, é uma das coisas que constitui a natureza humana, por isso é que o homem tem o desejo. O desejo faz parte da estrutura subjetiva humana, pois esta estrutura é marcada por uma falta radical; há nesta estrutura, algo que inviabiliza a completude; vai sempre ficar faltando algo. O amor não faz parte da estrutura do ser falante, ele vem em suplência ao real. O homem inventou o amor e seus mitos em função desta falta radical. Lacan afirma que o desejo é sempre o mesmo, e está sempre se deslocando de um objeto para outro. Em *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, a personagem Amália, angustiada por não conseguir satisfazer plenamente

seu marido, reafirma esta incompletude: “A gente pensa que... mas, não, Rosa!: as mulheres não bastam aos homens. Tenho a certeza! Agora, tenho a certeza: eles querem outra coisa, que a gente não pode dar-lhes... que a gente não tem!?...” (SANTARENO, 2004, p. 27).

A psicanálise nos ensina que o amor não elimina nem a falta, porque ela faz parte da constituição do aparelho psíquico (subjetividade), nem o desconforto do homem no mundo. Sendo assim, o amor, a religião e os ideais de revolução social para transformar o mundo, fazem parte das grandes ilusões humanas – fraternidade, eternidade, felicidade e liberdade.

Amar coloca em cena o desejo relacionado à falta e não ao sexo. Mas nada impede que um objeto seja amado e também cobiçado sexualmente, pois amor e desejo sexual são diferentes mas não necessariamente excludentes.

Nadiá Paulo Ferreira, em *O amor na literatura e na psicanálise*, ressalta que:

> Ao contrário do amor, o desejo faz parte da estrutura do falante e tem como característica ser, ao mesmo tempo, indestrutível e invariante. Todo desejo é sempre o mesmo já que se articula à falta do objeto. Por não haver o que se deseja, o desejo está sempre se deslocando. Do ponto de vista do desejo não se trata disto e sim de outra coisa, mais outra, ainda outra, e assim sucessivamente... É porque o desejo faz parte da estrutura do ser falante que se pode usar o amor como álibi da verdade. O desejo visa sempre o objeto em função daquilo que falta e o amor se dirige ao outro não enquanto objeto, mas enquanto ser. A suposição de que haja um ser no outro dá origem ao amor. O lugar do gozo é o corpo. Um corpo vivo goza por inteiro. Mas, quando esse corpo se inscreve na linguagem, dimensão do simbólico, opera-se uma separação entre corpo e gozo. A partir daí, o ser falante tem como destino um gozo partido, um resto a gozar. Entre a experiência de um corpo que goza e o que falta a gozar se interpõe a palavra: fala-se do gozo e dessa fala nasce a suposição de um mais-gozar. Então, fala-se de amor, sofre-se por amor e se retira gozo do sofrer por amor. Da extração de um gozo pela dor de amor, o sujeito se petrifica, cedendo ao gozo e estancando o movimento do desejo, que não é outro, senão que está girando em torno do que ainda falta, do que sempre irá faltar. É nesse sentido que se pode falar da antinomia entre desejo e gozo. Entre eles, novamente o amor. Ama-se para se desejar, ama-se para gozar do sofrimento de amor. Justamente por isso, identifica-se um masoquismo moral no discurso do amor na literatura do século XIX. (FERREIRA, 2008, p. 5).

O grande equívoco da literatura do século XIX consiste em não levar em conta a especificidade do amor e do desejo (se amo, não desejo e se desejo não posso amar). No amor o que se ama não é o outro enquanto objeto, e sim o outro enquanto ser (sua riqueza interior).

Quando entra o desejo sexual, o que está em cena é o outro capturado como objeto. O desejo sempre se dirige a um objeto e o amor se dirige a um ser; a libido enquanto energia sexual está sempre ligada à imagem. O que caracteriza o amor enquanto sentimento da paixão é o privilégio da imagem (matriz imaginária) – o sujeito é capturado pelo outro enquanto imagem (objeto), logo, não há paixão sem sofrimento. A ignorância enquanto paixão consiste em não querer saber do que é

recalcado. O que foi esquecido no passado e se relaciona diretamente com o recalque, está fadado a reaparecer nas formações do inconsciente (sonho e ato falho) e nos sintomas. Lacan, em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, assegura que “o sintoma é o retorno, por via de substituição significante, do que se encontra na ponta da pulsão como seu alvo.” (LACAN, 2008, p.135).

Para Lacan, a relação sexual é impossível, pois se a mesma fosse possível, haveria o gozo pleno dos corpos; o que há é o gozo parcial. Entre uma parte do corpo que goza e outra que falta gozar se interpõe a palavra: fala-se do gozo e dessa fala nasce a suposição de um mais-gozar. Então fala-se de amor, sofre-se por amor, retirando-se gozo dessa fala e desse sofrimento. Para a psicanálise prazer e gozo não são sinônimos, o prazer consiste em baixar a tensão. Lacan, seguindo os passos de Freud, nomeia como gozo o mais além do princípio do prazer. O gozo tem a ver com o excesso, com a repetição e consequentemente com as pulsões.

Em *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*, Nadiá Paulo Ferreira afirma que:

> O sintoma nada mais é que um símbolo, uma metáfora, que se grava como se fosse uma escrita no corpo. Enquanto não forem decifradas, as letras dessa escrita causam dor, sofrimento e gozo.
> Para além do sintoma que se repete (automatismo de repetição), temos o que constitui o núcleo de todo recalcado e resiste a qualquer ato de significância: o real, isso que só pode retornar sob a forma de encontro faltoso (repetição como tiquê), indicando que a realidade do inconsciente é da ordem do não-realizado. Essa constatação, por sua vez, implica que não há um saber sobre a verdade e sobre o desejo do sujeito já constituído e, portanto, a ser descoberto em uma análise. Esse saber, não sabido pelo analista e pelo analisando, é o que será produzido em uma análise. Não é a isso que se refere Freud ao afirmar que na transferência advém uma nova significação? É na transferência que se atualiza a realidade do inconsciente, mas para que isso aconteça é preciso entrar em cena a ética da psicanálise, que só pode ser sustentada pelo desejo do analista: desejo de que haja desejo. Por isso, Lacan afirma, com Freud, que a presença do analista é a própria manifestação da realidade do inconsciente. A realidade do inconsciente é sexual. Mas a introdução do sexual no inconsciente é feita pelo significante. Só com os significantes podemos pensar e falar o sexual, porque são os significantes que ordenam a experiência dos seres falantes, dando-lhes suas estruturas. É o falo com função de significante que inscreve o sexual no inconsciente sob a forma de pulsão, que funda a diferença como pura diferença e abre uma fenda sem costura. A estrutura do inconsciente se caracteriza por essa fenda que percorre a sexualidade humana de ponta a ponta. De qualquer ângulo, esbarra-se com uma falta radical. Isso é traumático. Por causa de sua estrutura, o sexual é traumático. Essa é a questão. (FERREIRA, 2005, p. 85).

Tanto o amor como as pulsões se fixam em certas representações, conduzindo o sujeito ao retorno de fantasias, ligadas às fases libidinais, às relações de objetos e às identificações. Uma coisa é transitar nos lugares de amante e de amado, outra é ficar aprisionado em um desses lugares. Freud afirma que o amor tem uma marca indelével que é a ambivalência, ou seja, é impossível pensar no amor sem pensar no ódio. Amor e ódio moram nos corações humanos.

Lacan também se deixa instigar por *Eros*, usando a expressão *teoria do amor* para afirmar seu interesse na formulação de sua estrutura. Ressaltando a dificuldade de se dizer sobre o amor, algo que se sustente, Lacan circunscreve uma primeira distinção fundamental: o amor como paixão imaginária e o amor em sua face simbólica.

Toda vez que se fala de amor, entram em cena dois mecanismos: idealização e sublimação. Na idealização (amor que apresenta uma negação da castração, negação no sentido de evitamento), ocorre a posse do objeto; o que caracteriza a idealização é a exacerbação, o engrandecimento do objeto. Há o equívoco que o objeto tem o que falta ao amante – aqui o que está em jogo é o amor-paixão. No amor, toda vez que a idealização entra em cena ocorre a denegação da castração, fazendo com que o acento do amor se dê no objeto (amor/paixão/idealização).

Nadiá Paulo Ferreira, em *O amor na literatura e na psicanálise*, assegura que:

> Na literatura ocidental, a primeira versão mítica sobre o amor foi inventada pelos trovadores do sul da França. Quanto às estruturas míticas do amor, temos: o amor como função de sublimação, vindo em suplência ao não haver da relação sexual, e o amor com a função de idealização, denegando esse não haver. Na sublimação, o traço invariante é a inacessibilidade do objeto amado. A privação do objeto amado se declina em sofrimento que passa a ter valor de um gozo para além do falo. Na idealização, o amor se inscreve no gozo fálico para, a partir daí, criar a ilusão de que, pela via da paixão, se realizaria a união entre amar e gozar. (FERREIRA, 2008, p. 37).

Segundo Nadiá Paulo Ferreira, o amor que tem como matriz o imaginário é o amor-paixão, o que visa a posse do objeto, enviscamento; ele acontece pela via da idealização. O amor como dom é aquilo que genericamente Lacan chama de amor. A visada do amor é sempre o ser; a visada do desejo é sempre o objeto. Amado e amante são lugares do discurso; o lugar do amado é o lugar do objeto e o lugar do amante é o lugar do sujeito. Quem idealiza o outro é o próprio sujeito; quando este percebe que o outro não é aquilo que ele pensava, acaba tentando destruir o outro, porque se não for dele, não será de mais ninguém. Na paixão, o processo de idealização ocorre através do olhar, da beleza, do bem. O amor que se constrói pelo processo de idealização, é o que Lacan chama de *enamoramento*; o que predomina é o imaginário; há um engrandecimento exarcebado deste objeto. Na paixão há um amor que nasce pela captura do olhar; o objeto que fisga o sujeito só pode ter a beleza, e esta tem que se articular com um outro valor ético que é o bem; a captura da imagem do outro pela via do olhar. No amor enquanto sentimento da paixão, o saber não entra em cena.

Segundo Santo Agostinho, de todos os sentidos o que leva mais o ser ao pecado é a visão; o que está em jogo aqui é a imagem. O amor incontrolável se dá pela via do olhar. Na paixão, o que deixa o outro fissurado, é o outro enquanto objeto, pois o outro é reduzido a uma imagem.

O amor-paixão se dirige ao outro como objeto, buscando complementaridade e revelando sua raiz narcísica, já indicada por Freud. Ou seja, o sujeito ama para ser amado. A paixão (além do amor, ódio e ignorância) é, justamente, a alienação do desejo no objeto. O amor-paixão coloca em cena a função de idealização. O real como registro do impossível é negado e substituído pela promessa de felicidade. Nega-se a castração para sustentar a ilusão de que o amado tem o que falta ao amante.

Nadiá Paulo Ferreira, em *O amor na literatura e na psicanálise*, afirma que:

> Na sublimação, a Coisa se coloca para além do objeto. Na idealização, a Coisa se apresenta como promessa fálica da Felicidade. Os amantes, esmagados por essa Promessa, se oferecem como sacrifício ao Outro. Trata-se de um amor que nasce da identificação imaginária, fazendo com que o objeto se apresente para o sujeito como a coisa mais preciosa que pudesse existir. E, como tal, é óbvio, um objeto que adquire o valor de insubstituível. Não há idealização sem recalque da castração, o que implica as estratégias de negação: as forças malignas do mundo, o dinheiro, a sedução, etc. Sempre o Outro... (FERREIRA, 2008, p. 108).

É, especialmente, em sua vertente de idealização, na qual o objeto é tomado como fonte de todo bem, que Freud destaca a tendência a uma relação de submissão neurótica a este objeto.

Enquanto Freud se dedicou mais ao amor com a função de idealização (o amor que aspira a posse do objeto), Lacan irá se interessar pelo amor com a função de sublimação (neste caso, a visada do amor não é a posse do objeto; ama-se o próprio amor), introduzindo na tradicional antítese sujeito-objeto (amante-amado) um terceiro elemento, que é o que está para além do objeto do amor, ou seja, o nada. Nessa função destacam-se principalmente o amor barroco, o amor cortês e o amor trágico. Eles se inscrevem na função de sublimação, na medida em que o amado e o desejado se apresentam como objeto inacessível, seja sob forma de impossível ou de perdido; no lugar do objeto é colocado um vazio, fazendo com que o amor revele o que tem por função velar, o real. Em sua face simbólica, o eixo do amor é situado não no objeto, mas naquilo que o objeto não tem. O amor visa o ser, para além da captura imaginária, sustentando-se e equivocando-se na trama significante. O que Lacan sublinha, é a falta de harmonia fundamental entre sujeito e objeto. Como a

linguagem, o amor, em sua vertente simbólica, revela um esforço, sempre precário, de fazer frente ao real da falta.

A sublimação para Lacan é um dos destinos da pulsão. Na sublimação, o núcleo do amor é amor/amante; já na idealização não é o sujeito, e sim o objeto, ocorre o amor-paixão.

No amor cortês não existe reciprocidade, o amante ama, mas não é amado; o amor cortês está interditado a priori do objeto. Toda ficção não deixa de ser um fingimento, mas o fingido do amor cortês é artificial, não é verdadeiro; é produto de um artifício, algo que foi construído e produzido para fazer poesia. Por amar, ele abre mão do objeto amado e ama o próprio amor.

O amor barroco é construído pelo processo de sublimação, mas ele é diferente do amor cortês; neste não há idealização do objeto, o que está em jogo é o próprio amor, ou seja, o amor que ama o amor. As cantigas de amor da Idade Média se enquadram na sublimação.

Em *O amor na literatura e na psicanálise*, Nadiá Paulo Ferreira argumenta que “a sublimação se articula com o sinthoma, embora não se confunda nem com ele nem com a estrutura do desejo. Na sublimação, o objeto não é substituído por outro, é elevado à dignidade da Coisa.” (FERREIRA, 2008, p.107).

Nadiá Paulo Ferreira, em *A teoria do amor,* analisa o lugar ocupado pelo amor no discurso dos amantes e na poesia. Ao sublinhar a força do mito do amor, aponta também a estratégia desse mito que é a promessa de felicidade plena. Sua indicação central é de que o lugar do amor deve ser situado a partir do encontro sempre faltoso do sujeito com a sexualidade, conforme Lacan o formula, avançando na direção apontada por Freud. Ao colocarmos o amor em cena, surgem dois lugares: o lugar do amante (sujeito) e o lugar do amado (objeto). Ocupar o lugar de amante significa viver a experiência da falta, que é o desejo. Logo, amante e desejante são sinônimos. Pensar no amor a partir destes dois lugares, é refletir desde a concepção Greco-Latina até os dias atuais.

Segundo Lacan, amar é dar o que não se tem e o que ninguém tem é o falo. Tudo que está ligado ao humano é uma opção do mais gozar. O falo é sempre o signo do dom, o dom de qualquer coisa. Todos os seres falantes que se colocam como aqueles que têm alguma coisa, se colocam na posição masculina. A posição feminina reconhece que não tem este dom, logo tem que ir atrás daquele que o possui.

Lacan parte dos gregos para abordar o amor. Ele diz que há três elementos quando se fala do amor: o sujeito (amante/desejante), o objeto (amado/desejado) e o mais além do objeto. Ele privilegia o objeto e não o sujeito. Na sublimação o que está em jogo não é o objeto e sim o objeto interditado – aqui temos vários amores, mas o que está em jogo é a impossibilidade – aponta para a castração. Na idealização surge um obstáculo que inviabiliza o amor; o mundo na história do amor, na literatura, é a metáfora do grande Outro. Em ambos teremos um amor impossível.

Em *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*, Nadiá Paulo Ferreira aborda o amor de transferência. Na transferência, estabelece-se uma equivalência imaginária entre o analista e o ideal do eu do analisando. O analisando só pode amar, odiar e aspirar ser amado ou odiado pelo analista em função de seu sintoma. O sintoma é um símbolo, uma metáfora, que se grava como se fosse uma escrita no corpo, causando dor, sofrimento e gozo.

O conceito psicanalítico de transferência foi formulado por Freud entre 1911 e 1915. Ele estabelece a relação da transferência com a compulsão à repetição e com a resistência. Tanto em Freud como em Lacan, até 1964, o conceito de transferência se confunde com a repetição; no texto de Freud *Fragmento da análise de um caso de histeria*, a transferência é vista não só como repetição, mas também como manifestação da realidade do inconsciente no presente.

O amor de transferência coloca em cena o saber; a idealização do objeto. Toda história de análise é uma relação de amor. A liquidação do amor de transferência pode dar lugar a um outro amor ou não; desfazer a suposição do saber no outro, implica em duas coisas: o sujeito vai se sentir desamparado (só conta com ele mesmo e com o seu desejo); o que era amor vai se transformar em ódio (quando ocorre a descoberta de que este saber é impossível). Nem todas as análises terminam bem, algumas se transformam em ódio, devido à frustração de não encontrar no outro um saber completo, pois este saber não existe.

Quando o desejo do analisando se liga à imagem do analista, o analisando quer se apresentar do modo que idealiza o desejo do analista sobre ele; isso é automatismo de repetição. A pessoa do analista deve ficar em suspenso no tratamento; sua presença para o analisando torna possível uma relação em que o imaginário predomina sobre o simbólico.

No início o analista ocupa um lugar de suposição de saber; no fim, realiza-se a descoberta de que nem o analista, nem qualquer outro ser falante, pode ocupar o

lugar de sujeito suposto saber, pois o lugar da produção do saber é o inconsciente; o analista não pode se identificar com este lugar. O silêncio do analista é uma aposta no inconsciente e em sua produção de saber; ele é sustentado pela ética da psicanálise e cria condições para que o analisando descubra e reconheça sua verdade, seu desejo e a singularidade de seu gozo.

O desejo faz parte da estrutura e se articula à falta – o que surge desta falta estruturante é o amor, sendo a transferência uma das suas faces. A entrada do significante promove a ação do recalque original. É justamente porque o real retorna na ordem do simbólico, sob a forma de impossível, que essa estrutura agencia a criação do amor como invenção da verdade (o amor vem em suplência à falta). O amor como efeito da estrutura surge para negar o real, e situar o homem na posição de sujeito do desejo. Quem ama na posição de amante é o analista (objeto); quem ama segundo a estrutura do amor de transferência é o analisando (sujeito).

Nadiá Paulo Ferreira, em *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise,* declara:

> Tanto em Freud quanto em Lacan até 1964, o conceito de transferência se confunde com a repetição. Em "Fragmento da análise de um caso de histeria" (1901), encontramos a transferência não só como repetição, mas também como manifestação da realidade do inconsciente no presente.
> O que são as transferências? São reedições, reproduções das moções e fantasias que durante o avanço da análise soem despertar e se tornar conscientes, mas com a característica (própria do gênero) de substituir uma pessoa anterior pela pessoa do médico. Dito de outra maneira: toda uma série de experiências psíquicas prévias é revivida não como algo passado, mas sim como um vínculo atual com a pessoa do médico (Freud 1901). Essas articulações com o fenômeno da transferência fazem com que Freud a considere um obstáculo à rememoração, isto é, um entrave à regra fundamental da psicanálise, a associação livre: o que não pode ser lembrado se repete em ato. Não recordar, não simbolizar o sintoma pela palavra, leva o sujeito a repeti-lo na transferência. De acordo com Freud, a situação analítica produz uma nova neurose: a neurose de transferência, na qual todos os sintomas adquirem nova significação. Dessa constatação freudiana Lacan retira sua afirmação de que o sintoma é uma mensagem que se dirige ao analista, cuja significação tem valor de enigma para o analisando. É por isso que o analista pode operar sobre o sintoma, tornando possível a retomada das associações interrompidas. Recordar para não repetir é o desejo do analista; não recordar, amar e ser amado, a aspiração do analisando. (FERREIRA, 2005, p. 81).

O conceito de sujeito suposto saber surge no *Seminário, livro 11* de Lacan. Ele é o suporte da transferência, que é efeito de uma situação criada pelas condições do tratamento psicanalítico. Não há sujeito suposto saber sem ambivalência, amor e ódio caminham lado a lado. A diferença é que quando se está apaixonado, deseja-se o objeto para si e quando se odeia, deseja-se destruir o objeto.

A grande contribuição de Lacan à teoria de Freud, ou seja, a sua originalidade, foi descobrir o *objeto a*. Para ele, a psicanálise não pode ser ciência, pois não tem objeto, ela é uma teoria da falta de objeto.

Todo o drama do desejo humano se resume assim: não há objeto de desejo, logo, não há possibilidade de acabar com a falta, saciar o desejo. O falo enquanto objeto não existe, ele pode existir como signo, como símbolo, como representação.

Segundo Lacan, o que importa na experiência analítica não é seu valor de enunciado, mas sim, o seu valor de enunciação, ou ainda de anúncio, aquilo pelo qual fazem surgir o *ex-nihilo* próprio a toda criação, e mostram sua ligação íntima com a evocação da palavra.

Em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, Lacan nos remete à mitologia criacionista:

> O oleiro faz o vaso a partir de uma terra mais ou menos fina ou refinada, e é nesse momento que nossos pregadores religiosos nos detêm para nos fazerem ouvir os gemidos do vaso nas mãos do oleiro. O pregador , algumas vezes, fá-lo falar, e da maneira mais emocionante, até gemer, e perguntar ao criador por que ele é tratado com tanta rudeza ou, contrariamente com doçura. Mas, nesse exemplo que cito da mitologia criacionista, o que nos é dissimulado, e singularmente por aqueles mesmos que utilizam o exemplo do vaso, tão fundamental nas imagens do ato criador – disse-lhes, são sempre autores no limite do religioso e do místico, e não é sem razão – o vaso é feito a partir de uma matéria. Nada é feito a partir de nada. Toda a filosofia antiga se articula em torno disso. Se nos é difícil pensar a filosofia aristotélica, é porque ela deve ser pensada segundo um modo que jamais omite que a matéria é eterna e que nada é feito de nada. Mediante o que ela resta enviscada numa imagem do mundo que jamais permitiu, nem mesmo a Aristóteles – é difícil imaginar, entretanto, em toda a história do pensamento humano, um espírito com uma tal potência –, sair da clausura que a superfície celeste, a seus olhos, apresentava, e não considerar o mundo, inclusive o mundo das relações inter-humanas, o mundo da linguagem, como incluído na natureza eterna, que é, profundamente limitada.
> Ora, se vocês considerarem o vaso, na perspectiva que inicialmente promovi, como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo. [...] A introdução desse significante modelado que é o vaso já constitui a noção inteira da criação *ex nihilo*. E ocorre que a noção da criação *ex nihilo* é coextensiva da exata situação da Coisa como tal. Efetivamente, é justamente desse modo que, no decorrer dos tempos, e nomeadamente dos tempos que nos são mais próximos, dos que nos formaram, é situada a articulação, a balança do problema moral. (LACAN, 2008, p. 148-149).

Segundo Lacan, a Coisa se apresenta sempre velada e a busca da Coisa vai se dar pela via do significante. Sendo assim, ele utiliza o exemplo do vaso, objeto que representa a função do significante como obra de criação.

Para exemplificar o amor de transferência, recorremos à obra de Ana Hatherly, *O Mestre*, escrita em 1960. Em *O Mestre*, Ana Hatherly consegue articular

o amor e o saber, na história de uma Discípula em uma procura obstinada por um Mestre, para amar e ser amada.

Assim como Bernardo Santareno, Ana Hatherly viveu no período da ditadura salazarista. Num clima de opressão e de intransigência, ela estreou na literatura com a publicação de três livros de poesia: *Um Ritmo Perdido* (1958), *As Aparências* (1959), *A Dama e o Cavaleiro* (1960). Em 1960, liderou o Movimento da Poesia Experimental Portuguesa, junto com o poeta Melo e Castro, depois de ter escrito *O Mestre*.

No prefácio de *O Mestre*, Nadiá Paulo Ferreira declara a originalidade da obra de Ana Hatherly, na tradição do mito de amor das literaturas em língua portuguesa:

> *O Mestre* se insere de forma bastante original na tradição do mito de amor das literaturas em língua portuguesa. Trata-se de uma trama que não reproduz os artifícios românticos que velam o amor impossível e que não convida o leitor a se comover até as lágrimas com o sofrimento do amante. Ao contrário das narrativas do século XIX, as personagens não têm nome próprio. As palavras que têm como função substituir o nome próprio apontam para o lugar que as personagens ocupam em uma história de amor. (HATHERLY, 2006, p. 13).

Ana Hatherly escolheu um fragmento da épica indiana, *Ramayana*, em que Valmiki afirma que há três coisas verdadeiras: Deus, a loucura humana e o riso.

O riso do Mestre tem algo enigmático; o Mestre desde o início da narrativa é caracterizado como aquele que nos faz rir muito (riso trágico).

O riso é o traço distintivo do Mestre que fascina a Discípula:

> O Mestre é um homem que aparece. Está-se sempre a rir de tudo, mas diz: há coisas que a gente não deve querer. [...] O Mestre é uma personagem porque é uma pessoa e na origem da pessoa está a máscara. Além disso o Mestre usa máscara, tem máscara, é máscara. Um dos aspectos da sua máscara (ou da sua pessoa) é ser Mestre – usa a máscara de Mestre. Não se sabe bem o que ele ensina, todavia é certo que se pode aprender muito com ele porque, embora fale pouco, ri muito. Ou faz-nos rir muito. O riso resulta trágico ou do trágico. Porém a Discípula não gostava de rir nem tão-pouco de chorar e é por isso que andava à procura da Alegria, já que essa devia excluir o riso e o choro. Tornar-se Discípula de um Mestre era ter a esperança de com ele aprender a arte da Alegria, porque se ele fosse um Mestre além de sábia devia ser Sofo. O Mestre é para ensinar o que a gente não sabe. Ou não sabe ainda. É por isso que a Discípula tem de procurá-lo até a exaustão ou à loucura. Foi por esse motivo que, quando um dia a Discípula leu no jornal um anúncio em que se dizia que um verdadeiro Mestre tinha descido à cidade, correu a inscrever-se no curso dele, esperando com a maior ansiedade o início das aulas.(HATHERLY, 2006, p. 22).

Com seu riso misterioso, o Mestre goza e faz seus discípulos gozarem. Ele mostra aos discípulos que o saber que ele possui o satisfaz, e ele goza com este saber. O enigma do Mestre é a suposição de gozo que os discípulos fazem do saber dele. O que mais impressiona a Discípula, é a satisfação que ele tira do seu próprio gozo.

Antes do primeiro encontro do Mestre com a Discípula, o narrador diz que a mania da Discípula ficar procurando o Mestre não vai dar certo.

A Discípula desejando ser a preferida do seu Mestre, torna-se amável para ele, atraindo-o. Ela acredita que ele possui um saber capaz de fazê-la alcançar a Alegria plena.

Na tentativa de envolver o Mestre, a Discípula lhe faz perguntas sobre o ato de ensinar:

> – Meu caro Mestre. – Não me chame Mestre, de cada vez que me chamar Mestre obrigo-a a pagar uma multa. – Bem, nesse caso, meu caro Senhor, eu vim cá para saber se seria ou não possível realizar-se o nosso encontro, se bem compreendi o Senhor está interessado em ter discípulos... Bem, estou interessado e não estou... – Mas então o anúncio no jornal dizia... – Ah, pois é, mas não é bem assim. E ri-se. – Como? Não percebo, então não acha que o encontro é fundamental para o nosso entendimento, para o entendimento das pessoas, entre as pessoas, principalmente entre Mestre e Discípulo, não acha que a pedagogia é uma ciência do amor, uma prática amorosa, um acto de comunhão? O Mestre ri: – Bem, compreende, eu sou cheio de contradições... A Discípula estremece. Subitamente repara que os olhos do Mestre às vezes perdem por completo a forma globular e ficam absolutamente planos, lisos, vão de encontro aos nossos olhos e aplanam-se ou os nossos olhos vão de encontro aos dele como de encontro a um muro. (HATHERLY, 2006, p. 29).

A Discípula considera a pedagogia uma “ciência do amor”, sendo assim ela procura no Mestre um saber sobre o gozo e acredita que o amor a guiará a esse saber.

O Mestre afirma que “Ser Mestre é uma profissão ingrata. Eu sou um honesto funcionário que ensina tudo que está escrito mas não tenho sorte nenhuma com os meus alunos. (HATHERLY, 2006, p.57).

A função do Mestre é fazer com que os alunos recebam honrarias, exerçam cargos públicos através do ensino dos livros. O saber da universidade é um saber utilitário, didático.

A Discípula supõe um saber no Mestre como uma complementação, uma suposição de saber sobre o outro, e isto desencadeia o amor de transferência. Ela ama o Mestre em função de uma suposição de saber.

A Discípula quer ser mais do que o objeto causa de desejo, ela quer ser o objeto de desejo do Mestre.

Freud, em *Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade, v.IX,* afirma que “os sintomas histéricos são a expressão, por um lado, de uma fantasia sexual inconsciente masculina e, por outro lado, de uma feminina.” A histérica tenta preencher na estrutura do desejo o que considera uma suposta falta. O discurso da histérica está relacionado à denegação da castração do Outro.

O que a Discípula procura é aquele objeto que não há (o falo), e se existisse poderia conduzi-la à Alegria plena. Ela espera que o amor a preencha completamente, desejando ser o próprio falo:

> – Sabe qual é o meu único desejo neste mundo, a minha única ambição, a única coisa que eu realmente desejo? É atingir a Alegria, mas a Alegria plena, a Beatitude, não cinco minutos de Alegria para cinco anos de Tristeza, eu queria a Alegria vivência perfeita... Os antigos diziam: os deuses dão a Alegria plena e a Tristeza plena, dão tudo plenamente, mas eu não conheço senão a Tristeza plena, Mestre, é por isso que vim procurá-lo, para aprender consigo a arte da Alegria... – Há coisas que a gente não deve querer... – Oh Mestre, mas a Alegria podia ser o seu olhar sorrir para mim, a Alegria podia ser os seus olhos encontrarem-se com os meus, poisarem em mim sorrindo, em mim mergulhando os seus olhos sorrindo mergulharmos sorrindo, Mestre, as nossas mãos tocando-se, desvelarem-me o mundo até que eu já não visse os seus olhos, Mestre, tão perto que eu já não visse os seus olhos sorrindo... Está ainda sorrindo? Sorri ainda? Não vejo, Mestre, nem o seu sorriso vejo já, Mestre, que escuro há por detrás dos seus olhos, Mestre, como vibra, ah, é o nervo óptico, que fino, que delicado, ah, é um canal, um fio de sangue passa por aqui, Mestre, como é quente e macio o seu pensamento, vou avançando sempre, algo me leva cada vez mais para dentro de si, ah, como é obscuro tudo isto, tão suavemente levada, oh Mestre... (HATHERLY, 2006, p. 33-34).

Em *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise,* Nadiá assinala:

> É interessante observar que tanto para o narrador quanto para a Discípula a figura do Mestre é identificada com o masculino, isto é, com o ter. Para o narrador, esse ter se associa ao saber com a função de mais-gozar, uma vez que o Mestre sabe que a relação entre a verdade e a mentira é “tênue, instável e delicada”, ele sabe que o verdadeiro é o que se diz: “A mentira é recriação de uma Verdade”(:11). Ele também sabe que o fundamento da verdade está no discurso e que este, pode ser feito com palavras, esbarra em duas fronteiras: uma é a da palavra – “as fronteiras entre as palavras são todas tênues e delicadas” (:11) – e a outra é a do real – “há coisas que a gente não deve querer” (:12). Para a Discípula, é de outra coisa que se trata. Ela acredita que o segredo da vida está em um saber totalizante que dê conta da junção harmônica entre amor e gozo, portanto um saber que contém toda-a-verdade. Justamente por isso, ela se sustenta na esperança de um gozo pleno, na ilusão de haver relação sexual. Só falta – sempre falta alguma coisa – o grande acontecimento: encontrar o Mestre, aquele que será seu homem e a transformará em mulher. (FERREIRA, 2005, p.124–125).

E o Mestre continua insistindo para que a Discípula não o chame de Mestre. Ele recusa ser amado por um saber que não possui. O saber que a Discípula procura, diz respeito ao que é necessário para ser uma verdadeira mulher, ou seja, para ser amada e desejada como as mulheres. A histérica mantém o desejo insatisfeito, porque ela quer ser sempre o objeto do desejo.

Lacan diz que não há realização de desejo, logo só existe desejo incompleto. No momento em que o desejo se realiza, surgem duas decepções: você percebe que quer algo mais, e a fantasia cria expectativas frustrantes. Há uma dupla decepção a todo momento em que se realiza o desejo. A histérica usa como mecanismo de defesa, a não realização dos seus desejos, para não se frustrar. A Discípula ao decidir abandonar os estudos, por não conseguir realizar o seu desejo, passa a considerar o Mestre um impostor e, por isso, deve morrer.

No prefácio de *O Mestre,* Nadiá Paulo Ferreira afirma que:

> O Mestre, ao se recusar ser amado por um saber que não tem e por um ser que não é, frustra a discípula, fazendo com que ela o considere um farsante que usa a máscara de Mestre para atrair e trair seus discípulos. Assim, o amor se converte em ódio, fazendo com que a Discípula mate o Mestre com uma punhalada no coração. O Mestre, depois de morto, segura a Discípula pelos cabelos e sua cabeça "está trespassada por um punhal enterrado na fronte até ao punho". Mestre e Discípula, expostos na sala dos troféus, se tornam símbolos do jogo perigoso e mortal que se trava no amor como sentimento da paixão.
> O coração como símbolo do amor e a cabeça como símbolo do saber são as causas desse duplo assassinato, em que se alegoriza o percurso do mito do amor na literatura portuguesa, desmistificando o que nele permanece velado, que é a impossibilidade de dois se fazer um. Amante e amado não podem complementar um ao outro, porque o que falta ao amante não é o que o amado tem para lhe oferecer. É na falta constitutiva da subjetividade de todo ser humano que está a origem do amor. Negar isso, no caso da Discípula, ou rir disso, no caso do Mestre, como nos avisa o narrador, "resulta trágico ou do trágico". (HATHERLY, 2006, p. 15-16).

A Discípula vai matar o Mestre no coração, que é a via do amor. Ao sair, ela resolve olhar para trás para ver pela última vez o Mestre. Ele segura a cabeça da Discípula; ela se vê morta e sem cabeça. Neste momento, ela pode assumir o lugar do Mestre. Ela ama este Mestre por colocá-lo no lugar de suposto saber.

O amor conta uma versão para a subjetividade do homem e o mito conta uma história sobre a origem do homem. Lacan, em *O seminário, livro 8: a transferência* afirma que "todo mito se relaciona com o inexplicável do real, e é sempre inexplicável que o que quer que seja, responda ao desejo." (LACAN,1992, p. 59).

O mito é uma fantasia que se constrói para explicar o que não tem explicação (o real), por isso Lacan, em *O seminário, livro 17*: *o avesso da psicanálise,* afirma que o mito de Freud é o Édipo. Ele ressalta que há o mito Édipo, a tragédia Édipo Rei, de Sófocles – versão dramática do mito e o complexo de Édipo. Para Freud, o complexo de Édipo é o complexo da castração.

A tragédia é a versão Sofocliana do mito. Na época, o autor trágico dava sua versão de uma história contada pelo mito. O que caracteriza o Édipo de Sófocles é o desejo de saber.

O mito tem a ver com a origem, a gênese. Na relação do neurótico com o pai e a mãe o que está em jogo é o homem que existe no pai e a mulher que existe na mãe. A fantasia que cada um vai construir, isto é o mito individual. As questões fundamentais são: de onde vim, para onde vou, quem eu sou (invariantes). Esta fantasia construída individualmente encobre a castração. A estrutura clínica está sempre ligada à estrutura da fantasia.

O desejo é tipicamente humano, só há o desejo porque existe a falta, e o que vem em suplência à falta é o amor. O amor foi a primeira invenção do homem para vir em suplência a este nada. O amor vem ofuscar este nada; é uma construção que em princípio vem dar uma forma de conviver com este vazio.

Lacan, em *O seminário, livro 8: a transferência*, fala do desejo como pertencente à estrutura do ser. “A diferença entre o homem e o animal é o desejo; há desejo porque o aparelho psíquico é marcado por uma falta, logo desejar é lamentar a falta.” (LACAN, 1992, p. 100).

Freud descobriu num primeiro momento que a sexualidade humana aparece como pulsão. Nos animais não há pulsão, pois não há a linguagem. Todo ser que para manter a espécie precisa do cruzamento, porta a morte. Falar de pulsão significa falar da sexualidade do ser humano que é movida pela energia e tem quatro elementos. A energia que alimenta a pulsão é a libido.

Nadiá Paulo Ferreira, em *O amor na literatura e na psicanálise*, ressalta que:

> Lacan, no decorrer do seu ensino, faz referências a várias modalidades de amor e aos diferentes mitos que se criaram em torno dele: o amor dom-de-si, narcísico por excelência; o sentimento da paixão, característico de toda neurose; o amor cortês, sublime e na mais absoluta abstinência sexual; o amor ao próximo, suporte dos laços fraternos e homossexuais; o amor trágico, que tem como representante a personagem Antígona – a que não cede sobre o seu desejo; o amor de transferência, cuja descoberta por Freud deu lugar ao nascimento da psicanálise, o amor como metáfora e o amor como recusa do dom. Amor, gozo e desejo. Amar é diferente de desejar e de gozar. Isto não significa que não haja articulações entre o amor, o desejo e o gozo. Há inconsciente porque há linguagem. Só por isto o homem pôde inventar o amor que, ao contrário do desejo, não faz parte da estrutura do falante. O amor é uma contingência que surge como um dos efeitos dessa estrutura. É a entrada na Lei que possibilita a inscrição na estrutura da linguagem, inaugurando o desejo como a marca que diferencia a espécie humana dos outros seres vivos. A origem de tudo o que é vivo está no real. Dele só se pode, a partir do simbólico, constatar o seu haver e esbarrar com o impossível de dizê-lo. Por isso uma das definições dadas por Lacan do real é o que não para de não se escrever como impossível. Mas, para que um falante possa esbarrar com este impossível, é preciso que tenha ocorrido a passagem do real para o simbólico, e que, por sua vez, só acontece se tiver ocorrido a inscrição do Nome-do-Pai, que, como representante da Lei, funda não só o desejo mas também a diferença sexual que pertence ao campo do simbólico. É nessa passagem que algo que teve sua origem no real e não se simbolizou irá para sempre reaparecer como pura falta indizível, engendrando o desejo do homem como desejo do Outro. (FERREIRA, 2008, p. 4).

Segundo Freud e Lacan, a pulsão visa o gozo. A sexualidade tem um lugar para se instalar, que é no corpo. Há vários tipos de gozo, dentre eles o orgasmo e o querer falar sobre o gozo. O animal tem o mesmo destino dos homens, sendo que ele não sabe que vai morrer e o homem sabe. A pulsão é o modo pelo qual se manifesta a sexualidade humana, e Freud percebeu intrínseca a sexualidade e a morte, daí pulsão de morte. Assim que você nasce, o seu destino é a morte, a cada

dia nos aproximamos mais da morte. Tudo que é vivo, caminha no sentido da morte; é silencioso.

Onde está a diferença do impossível do amor romântico e o impossível do amor cortês? Está na sublimação do amor cortês e na idealização do amor romântico. Amor impossível está ligado ao sofrimento (tanto o amor cortês como o amor romântico); só podemos pensar nisto a partir de Lacan. São amores que têm estruturas radicalmente diferentes. Lacan destaca a impossibilidade de ficar somente num lugar.

Lacan, em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise,* define a transferência:

> A transferência é um fenômeno em que estão incluídos, juntos, o sujeito e o psicanalista. Dividi-la nos termos de transferência e contratransferência, qualquer que seja a sagacidade, a desenvoltura das proposições que a gente se permita sobre este tema, nunca é mais que um modo de eludir o de que se trata. A transferência é um fenômeno essencial, ligado ao desejo como fenômeno nodal do ser humano, que foi descoberto antes de Freud. Ele foi perfeitamente articulado – empreguei uma grande parte de um ano consagrado à transferência para demonstrar isto – com o mais extremo rigor, num texto em que se debate sobre o amor, nominalmente *O Banquete* de Platão. É possível que esse texto tenha sido feito para o personagem de Sócrates, que ali se mostra no entanto particularmente discreto. O momento essencial, inicial, ao qual se deve reportar a questão que temos que nos colocar, da ação do analista, é aquele em que é dito que Sócrates jamais pretendeu nada saber, senão o que diz respeito a *Eros*, quer dizer, ao desejo. (LACAN, 1998, p. 219).

O amor como metáfora – milagre do amor encontra-se exemplificado no discurso de Fedro em *O Banquete*, de Platão. No amor como metáfora, em Fedro, o que está em jogo é o mecanismo da sublimação – a transformação do amado em amante. Aqui o que está em jogo é o sujeito e não o objeto.

Lacan afirma que vai abordar *O Banquete* como uma espécie de descrição de sessões de psicanálise. Em *O seminário, livro 8: a transferência*, Lacan começa a analisar *O Banquete,* afirmando que o mesmo, é uma espécie de cerimonial. O regulamento imposto é que cada um contribua com um discurso, relacionado a um tema proposto.

Em *O Banquete,* Sócrates fala pouca coisa em seu nome, faz falar em seu lugar uma mulher, Diotima. Lacan não duvida da importância das mulheres na sociedade grega antiga; elas tinham seu verdadeiro lugar; tinham um peso, de todo eminente nas relações de amor.

A regra inicial seria não beber muito durante a reunião, pois a maioria das pessoas presentes, estava com ressaca por ter bebido muito na véspera, quando

Agatão venceu o concurso de tragédia. Mesmo assim, quando Aristófanes, ia fazer uma observação, Alcibíades chegou completamente embriagado, e começou a fazer declarações indecentes a Sócrates.

Alcibíades não fazia parte do *Banquete*. Em *O seminário, livro 8*: *a transferência,* Lacan afirma que:

> Alcibíades irrompe estranhamente, em todos os sentidos do termo, tanto no nível da composição da obra como na cena suposta. Manifestamente, a sequência de discursos ordenados, prefigurada no programa do banquete, se quebra de súbito com a irrupção da verdadeira festa, o tumulto introduzido por essa ordem diferente. Mas, também em seu próprio texto, o discurso de Alcibíades é a confissão de seu próprio desconcerto. O que ele diz é realmente o seu sofrimento, seu arranchamento de si próprio, por uma atitude de Sócrates que o deixa ainda, quase tanto quanto no momento em que ocorreu, ferido, mordido por não sei que estranha mágoa. (LACAN, 1992, p. 72).

Alcibíades chega ao banquete, e conta a todos os esforços que fez, no tempo em que Sócrates o amava, para levá-lo para a cama. Ficou bem claro que ele pretendia deixar Sócrates descontrolado.

Ao chegar bêbado, ele quebra uma organização sistêmica. Aparece não para falar de amor, e sim como aquele que está amando, pois está apaixonado por Sócrates. Ele oferece sua beleza em troca da sabedoria de Sócrates. O que está em jogo, é o saber que Alcibíades acredita que Sócrates tem. Essa idealização é o amor de transferência.

Lacan, em *O seminário, livro 8*: *a transferência*, esclarece que:

> A partir da entrada de Alcibíades, não é mais do amor que se vai tratar de fazer o elogio, mas sim de um outro, designado pela ordem. O importante da mudança é o seguinte: o que vai estar em causa é fazer o elogio, épaïnos, do outro, e é precisamente neste ponto, quanto ao diálogo, que reside a passagem da metáfora. O elogio do outro não substitui o elogio do amor, mas o próprio amor, e isso desde logo. O amor deste homem, Alcibíades, não é para mim coisa sem importância, diz, dirigindo-se a Agatão, Sócrates, de quem todos sabem que Alcibíades foi o grande amor. Desde que me enamorei dele – veremos o sentido que convém dar a esses termos, ele foi o seu érastès – não me é mais permitido lançar um olhar sobre um belo rapaz, nem conversar com ninguém sem que ele fique enciumado e invejoso de mim, entregando-se a incríveis excessos. Por pouco não me cai em cima da forma mais violenta. Tome cuidado, portanto, e proteja-me, diz ele a Agatão, pois, deste, igualmente, a mania e a fúria de amar são o que me atemoriza. (LACAN, 1992, p.153).

Alcibíades foi perseguido e exilado, devido a seus delitos. É um personagem sedutor, que ao passar por Esparta, teve um filho com a rainha, bem à vista de todos. Mas o rei Agis não dormia há mais de dez meses com sua mulher.

Ele revelou a Orestes, que não fez isso por prazer, mas para assegurar um trono para seu filho. Sempre aprontava e depois fugia para outros lugares. Na Pérsia, o rei Tissaferno, ficou seduzido por ele, mesmo detestando os gregos.

Nadiá Paulo Ferreira, em *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*, afirma que:

> Alcibíades era um homem rico, de linhagem nobre. Sua genealogia pelo lado paterno remonta a Eurísaques, filho de Ájax Telamônio, um dos grandes heróis homéricos. Todos eram unânimes quanto à sua beleza. Intelectualmente brilhante, dotado de vários talentos, general de gênio, imbatível no discurso político e filosófico, é descrito por Plutarco como tendo a capacidade de seduzir a quem o interessasse e se adaptar a quaisquer hábitos: [...] Segundo Plutarco, Sócrates era o único amante que Alcibíades respeitava. Diante de sua reprovação, tornava-se humilde e submisso. Quando Sócrates admitiu Alcibíades em sua companhia, vários discípulos ricos e ilustres o abandonaram. (FERREIRA, 2005, p. 96-97).

Lacan afirma que o amor grego nos permite retirar, na relação do amor, os dois parceiros do neutro; articulando o que se passa no amor no nível deste par formado, respectivamente, pelo amante e pelo amado. Em seguida, ele nos mostra como o processo desenvolvido no *Banquete,* nos permite caracterizar essas duas funções: o amante e o amado.

Lacan assinala que há duas coisas que observou referentes ao amor: a primeira é que o amor é um sentimento cômico e desta forma chegaremos ao que é essencial, a verdadeira natureza da comédia. Daí a presença de Aristófanes, que era o inimigo de Sócrates, no *Banquete*; a segunda coisa, é que o amor é dar o que não se tem.

O tema do *Banquete* foi anunciado por Fedro: *De que serve ser sábio em amor?* Ele cita, no seu discurso, a *Teogonia* de Hesíodo e o Poema de Parmênides, para justificar *Eros* como um dos deuses mais antigos, o deus primordial, a causa dos maiores bens, pois sem ele, não há como se produzir grandes e belas obras. Fedro diz que falar de amor, é falar de Teologia (amor divino). Na Teologia Grega, *Eros* é filho de uma linda mulher e de Zeus, o chefe de todos os deuses. O que está em jogo são os efeitos do amor divino, mecanismo da sublimação.

Para Fedro, o amor, ao nos tornar valentes, é fonte de heroísmo e inspiração da moral. Amar, é ainda mais divino do que ser amado. Felizes os que amam e são correspondidos.

O amor deve dirigir a vida de todos os homens que quiserem vivê-la nobremente; é também responsável por algo que nem a riqueza, nem as honras, nem a ascendência, pode incutir tão bem: a vergonha do que é feio e apreço ao que é Belo. Fedro se refere ao que os antigos gregos denominavam *aidós* (pudor, vergonha, respeito), que faz com que aquele que ama, tenha receio de ser surpreendido numa atitude vergonhosa, sentindo-se constrangido diante do amado.

Fedro conta três mitos:

− No mito de Alceste, seu marido Admeto estava condenado à morte, e nem os próprios pais de Admeto aceitaram o seu lugar. Mas Alceste aceitou e, por isto, os deuses, impressionados, permitiram que ela retornasse do Hades e vivesse ao lado de Admeto.

− No segundo mito, Orfeu se sentiu destruído ao perder sua jovem esposa Eurídice; revoltado com aquele cruel destino, decidiu ir até o outro mundo buscá-la. Os deuses ficaram comovidos e permitiram que Eurídice retornasse com uma condição: que Orfeu, levando-a pela mão, não olhasse para trás até a saída do Hades. Na saída do Hades, Orfeu duvidou dos deuses e de Eurídice e, no último instante, olhou para trás e perdeu sua amada para sempre. Aqui, Lacan destaca que o que aparece é a sombra projetada de Eurídice; Lacan estabelece a diferença entre o objeto do amor enquanto fantasia e o ser do outro. O que Orfeu viu, foi o outro revestido de fantasias; quando a sombra se desfaz, o que some é a Eurídice enquanto fantasia, pois a verdadeira sumiu para sempre. O outro recoberto de fantasias é o outro enquanto objeto.

− No terceiro mito, de Pátroclo e Aquiles, Pátroclo morreu na guerra de Tróia, e Aquiles, decidiu vingar a sua morte, mesmo sabendo que poderia perder a vida. Aquiles tornou-se mais reverenciado pelos deuses do que Alceste. Aquiles e Pátroclo foram premiados com uma vida eterna na Ilha dos Bem Aventurados. A vingança de Aquiles não podia devolver a vida à Pátroclo, sendo assim, Aquiles passou de amado à amante. Lacan comenta que Alceste é quem possui um papel ativo – de *érastès*, de desejante – desde o início do mito, ao contrário de Aquiles que, pela iniciativa de sua ação, passa de amado à amante. Esta transformação, de desejado em desejante, dá ao mito de Aquiles e Pátroclo uma dimensão maior que a das duas histórias anteriores, pois é a que mais exemplifica a metáfora do amor. Aquiles se deslocou do lugar do amado para o lugar do amante em nome do amor. O que impressiona os deuses é essa transformação do amado em amante, sendo que o amante já não existe mais enquanto objeto, pois morreu. No Politeísmo, os deuses sempre surpreendem, tanto na via do amor quanto na via do ódio; a vingança dos deuses é terrível.

Lacan, em *O seminário livro 8: a transferência*, afirma que “é uma miragem acreditar que o forte se confunda com o ativo; que Aquiles, por ser manifestamente mais forte que Pátroclo, não seja o amado.” (LACAN, 1992, p. 56).

No discurso de Pausânias o que é privilegiado é a virtude, como qualidade moral; há uma ênfase nos laços sociais.

Lacan, em *O seminário, livro 8: a transferência*, declara que:

> Ao contrário do discurso de Fedro, que é um discurso de mitômano, no sentido próprio, um discurso sobre um mito, o de Pausânias é um discurso de sociólogo, ou melhor, de observador das sociedades. Aparentemente tudo se baseia na diversidade de posições no mundo grego quanto ao amor superior, o que se dá entre aqueles que são ao mesmo tempo os mais fortes e os mais vigorosos, e também que têm mais espírito, que são *agatoi*, que sabem pensar, isto é, entre as pessoas colocadas no mesmo nível por sua capacidade – os homens. Os costumes, nos diz Pausânias, divergem grandemente entre o que ocorre na Jônia ou entre os persas, onde este amor – ele nos dá testemunho disso – seria reprovado, e o que se passa na Élida, ou entre os lacedemônios, onde este amor é mais que aprovado, uma vez que fica muito mal para o amado recusar seus favores ao amante: ele deve *karissestal.* O que se passa entre os atenienses parece-lhe o modo de apreensão superior do rito, se assim se pode dizer, da colocação em forma social das relações de amor. Se Pausânias aprova os atenienses por lhes imporem obstáculos, formas, interdições – pelo menos é assim, sob uma forma mais ou menos idealizada, que ele nos apresenta isso – é que essas práticas respondem a um certo fim. É intencionalmente que esse amor se manifesta, se verifica, se estabelece, numa certa duração, e mais que isso, numa duração comparável, diz ele formalmente, à união conjugal. Há uma competição do amor – *agonoteton*, o amor preside à luta, à concorrência entre os postulantes, pondo à prova aqueles que se apresentam em posição de amante, e trata-se de que a escolha que sucede a essa competição seja a melhor. Durante toda uma página, a ambiguidade é singularmente sustentada. Onde se situa a virtude, a função daquele que escolhe? Pois, da mesma forma, aquele que é amado, ainda que Pausânias o queira um pouquinho mais que uma criança, já capaz de algum discernimento, é mesmo assim, dos dois, o que menos sabe, o menos capaz de julgar a virtude daquilo a que se pode chamar a relação proveitosa entre os dois. É aí que está o que é deixado para uma prova ambígua entre os dois. Esta virtude está igualmente no amante, a saber, no modo pelo qual sua escolha se dirige, segundo aquilo que ele vai buscar no amado. O que ele vai buscar no amado é algo para lhe dar. Ambos vão se encontrar neste ponto que ele chama, em algum lugar, de ponto de encontro do discurso, onde terá lugar a conjunção, a coincidência. De que se trata? Trata-se de uma troca. (Seminário 8, 1992, p. 61-62).

Para Pausânias, amante de Agatão (o anfitrião do *Banquete)*, *Eros* não é apenas um, são dois, pois na versão mais usual da mitologia, *Eros* é filho de Afrodite, e há duas Afrodites. A primeira Afrodite, Celeste ou Urânia, não possui mãe, sendo filha do Céu – Urano – que, castrado por seu filho o Tempo – Cronos – teve os testículos jogados no mar. Dos testículos e do sêmen de Urano, simbolizados pela espuma do mar, nasceu a Deusa da Beleza. A segunda Afrodite, Popular ou Pandemiana, inferior tanto cronologicamente quanto em divindade, nasceu de uma mãe, a mortal Dione, e de Zeus. Assim como há duas Afrodites, também há dois *Eros*: um *Eros* celeste e um *Eros* vulgar.

Esse *Eros* antigo é duplicado em dois amores: um celestial e o outro popular ou humano. O amor popular, se dedica mais a amar o corpo do que a alma, o amor celestial, ama mais a alma do que o corpo.

Para Platão, por meio da pedagogia do belo, pode-se atingir o mundo compreensível.

Amar a beleza de um corpo é o caminho para se amar a beleza da alma que existe neste corpo.

Lacan, em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, nos declara uma certa relação existente entre o belo e o desejo:

> Essa relação singular é ambígua. Por um lado, parece ser possível que o horizonte do desejo seja eliminado do registro do belo. E, no entanto, por outro lado, ele não deixa de ser manifesto, e como foi dito desde o pensamento da Antiguidade até São Tomás, que sobre isso fornece fórmulas muito preciosas, que o belo tem por efeito suspender, rebaixar, desarmar, diria eu, o desejo. A manifestação do belo intimida, proíbe o desejo. Não quer dizer que o belo não possa com o desejo, em tal momento, se conjugar, porém, muito misteriosamente, é sempre sob essa forma, que não posso designar de outra maneira senão chamando-a por um termo que traz em si a estrutura da passagem de não sei que linha invisível – o ultraje. Parece, todavia, que é da natureza do belo permanecer, como se diz, insensível ao ultraje, e isso não é um dos elementos menos significativos de sua estrutura. [...] O belo em sua função singular em relação ao desejo não nos engoda, contrariamente à função do bem. Ela nos abre os olhos e talvez nos acomode quanto ao desejo, dado que ele mesmo está ligado a uma estrutura de engodo. Vocês já estão vendo esse lugar ilustrado pela fantasia. Se ela é um *bem-não-toque-nisso*, como lhes dizia há pouco, a fantasia é, na estrutura desse campo enigmático, um *belo-não-toque-nisso*. (LACAN, 2008, p. 284).

No discurso de Pausânias, o amor homossexual é superior ao heterossexual, devido ao fato da Afrodite Urânia ter sido originada somente do pai e a Afrodite Pandemiana, de um casal.

Cada Afrodite e cada *Eros* simbolizam um dos mundos da teoria do conhecimento de Platão.

As dicotomias: mundo inteligível/mundo sensível; espiritual/carnal; amor/sexo; o bem/o mal; existem desde as várias escolas filosóficas até o cristianismo.

Há uma ótica sociológica, retratando a diferença entre as duas Afrodites: a celeste Urânia (aquela que melhora o homem) e a popular Pandemia (aquela que deprava o homem).

O amor da Afrodite celeste é o que traz benefícios aos indivíduos e ao estado, pelo fato de inspirar o amado e o amante a procurarem a virtude e a sabedoria. Sendo assim, todos os outros amores nascem da Afrodite popular.

A Afrodite, chamada Pandemiana, é o amor com o qual amam os homens inferiores e vulgares, pois não conhecem as regras do belo.

Para Pausânias, o amor é sinônimo de liberdade para o homem.

Lacan, em *O seminário, livro 8: a transferência*, afirma que o discurso de Pausânias terminou mal:

> Só farei aqui indicar brevemente a confirmação que ganha aqui o que lhes disse, da última vez, a respeito do discurso de Pausânias. Ao começar, Erixímaco formula, com efeito, expressamente o seguinte: já que Pausânias, depois de um bom começo – isso não é uma boa tradução para *ormesas* – depois de se ter lançado bem ao seu discurso, não o rematou com tanto brilho, de forma igualmente adequada, etc. Fica claro, portanto, para todos, que Pausânias terminou mal seu discurso e isso é implicado como algo evidente. Deve-se dizer que nossos ouvidos ainda não estão exatamente acomodados, e não temos a impressão de que o discurso de Pausânias tenha sido um fracasso tão grande. Estamos de tal modo habituados a ouvir sobre o amor essa espécie de bobagem. É tanto mais estranho ver até que ponto essa característica no discurso de Erixímaco apela realmente para o consentimento geral, como se o discurso de Pausânias se tivesse revelado a todos como realmente malfeito, como se todas essas brincadeiras pesadas sobre o *pausaménou* dispensassem explicações para o leitor antigo.(LACAN, 1992, p. 73).

O discurso de Erixímaco ressalta a harmonia entrelaçando o corpo e a mente; supera o homem e atinge a natureza. *Eros* aparece, na concepção dele, como um deus poderoso. Ele vê a existência de dois *Eros:* um bom e outro ruim. O *Eros* bom, promove o bem-estar e a harmonia, estando em todas as esferas das artes humanas e do cosmo. Ele compara a medicina com a música, afirmando que a medicina deve fazer existir a harmonia entre as forças físicas opostas, e a música deve combinar tons altos e baixos para formar uma sinfonia. Afirma que o homem deve se permitir ao prazer, mas não deve se tornar viciado por ele.

Em *O Seminário, livro 8: a transferência*, Lacan declara que:

> Se, a propósito dos efeitos do amor, ele se refere à astronomia – parágrafo 188 – é na medida em que esta harmonia, com a qual trata-se de confluir, de concordar, quanto à boa ordem da saúde do homem, é uma única e mesma coisa que aquela que rege a ordem das estações. Quando é o amor em que existe arrebatamento, *hubris*, alguma coisa em excesso, que consegue prevalecer no que se refere às estações do ano, então começam os desastres, a desordem, os prejuízos, como ele se exprime, os danos, no nível dos quais são classificadas as epidemias, mas também – no mesmo nível – a geada, o granizo, a praga do trigo e toda uma série de outras coisas. Eis-nos remetidos a um contexto no qual são utilizáveis as noções que promovo para vocês como categorias radicais às quais somos forçados a nos referir para expor sobre a análise um discurso válido, a saber, o imaginário, o simbólico e o real. Fica-se espantado que um bororó se identifique com uma arara. Não lhes parece que não se trata aí, de modo algum, de pensamento primitivo, e sim de uma posição primitiva do pensamento relativamente àquilo com o que ele tem a ver para todos, tanto para vocês como para mim? O homem que se interroga, não sobre o seu lugar, mas sobre sua identidade, tem que se situar, não no interior de um recipiente limitado que seria seu corpo, mas no real total e bruto com o qual ele tem de lidar. Não escapamos a esta lei, de onde resulta que é no ponto preciso deste delineamento do real em que consiste o progresso da ciência que sempre teremos que nos situar. (LACAN, 1992, p. 81).

Aristófanes, poeta e escritor de comédias, faz um discurso sobre o amor como idealização (amor-paixão). Era o inimigo declarado de Sócrates. Quem gostava de Sócrates, tinha horror ao Aristófanes, pois ele fazia intrigas sobre Sócrates. Para Platão, ele é um poeta cômico e ao mesmo tempo grotesco.

Aristófanes apresenta uma visão mais romântica da definição de *Eros,* de amor e de amizade. Apesar de ser um poeta cômico, fala do amor de forma trágica. A versão trágica sobre o amor é colocá-lo na fala de um autor cômico. Por isso Platão usa a fala de Agatão (trágico) como cômico e Aristófanes (cômico) como trágico. Em função disso, Lacan, em *O Seminário, livro 8: a transferência*, afirma que "... não basta, para falar de amor, ser poeta trágico, mas é preciso também ser um poeta cômico." (LACAN, 1992, p. 114).

Aristófanes define o amor como o encontro de uma metade com a sua outra metade. Seu discurso é considerado o mais importante e original, antes de Sócrates; é o eixo central e dá uma versão dramática ao amor, recorre ao mito dos andróginos para justificar a homossexualidade, a busca incessante das almas gêmeas e a origem da humanidade. Na antiga natureza havia masculino, feminino e andrógino. O andrógino (o comum de dois) desapareceu. Os andróginos, os masculinos e os femininos tinham o mesmo corpo. Havia dois genitais masculinos (filhos do sol) e dois genitais femininos (filhos da lua). O sexo não ficava na frente. Todos eram andróginos: tinham quatro pernas, quatro braços, um tronco, um pescoço, duas caras (uma na frente e outra nas costas) e quatro orelhas. Eles procriavam como as cigarras, botavam ovos na terra. A genitália existia sem nenhum valor de sexo, isto só apareceu quando houve o corte. A parte mais imaginária é quando ele tenta explicar o corte – o objetivo do corte era torná-los mais fracos. Eram seres arrogantes, pretensiosos, ignoravam os deuses. A missão dos seres na Terra era adorar os deuses. Apolo então corta estes seres ao meio, punindo-os devido à prepotência. Estes seres ficavam correndo desesperadamente à procura da sua outra metade e acabavam morrendo de exaustão; os que conseguiam se juntar à sua outra metade também morriam, de inanição. Logo, Apolo retorna à Terra e corta o sexo deles encaixando-o na parte da frente, para que eles pudessem ver. Os andróginos, seres cortados ao meio, descobrem o amor para resgatar a unidade perdida para sempre. Como efeito deste corte, a raça que surgiu nunca terá a completude. A origem da raça humana está ligada à origem do amor. O amor só foi inventado pelo homem porque houve uma amputação na sua origem. O amor nasce de uma falta; já se nasce amputado, no mito. O amor é descoberto no momento em que o sexo é trocado de lugar.

Para Aristófanes, o amor é a busca contínua da sua outra metade, a fim de se reconstituir o *todo* original.

Em *O Seminário, livro 8: a transferência,* Lacan declara que:

> Por um lado, no *Banquete,* Aristófanes nos diz que esses seres têm patas, pequenos membros que apontam e gesticulam. Por outro lado, no *Timeu*, Platão, com uma ênfase muito surpreendente quando se trata do desenvolvimento geométrico, sente a necessidade de nos fazer notar, de passagem, que a esfera tem tudo o que lhe é preciso em seu próprio interior. Ela é redonda, ela é cheia, ela é contente, ela ama a si mesma, e principalmente, não precisa de olho nem de orelha, já que é, por definição, o invólucro de tudo o que pode ser vivo. Por esse motivo, é o que vive por excelência, e isso nos traz, em acréscimo, a dimensão mental, na qual podia se desenvolver a biologia – a noção de que esta forma é o que constituía essencialmente o vivo, devemos tomá-la num soletramento imaginário extremamente estrito. Assim, pois, a esfera não tem olhos nem orelhas, não tem pés nem braços, e só lhe foi conservado um movimento, o movimento perfeito sobre si mesma. Existem seis deles: para cima, para baixo, para a esquerda, para a direita, para a frente e para trás. A partir da comparação entre os textos do *Banquete* e do *Timeu*, e desse mecanismo de dupla face que consiste em fazer de bufão o personagem que é para ele o único digno de falar de amor, resulta que, no discurso de Aristófanes, Platão parece se divertir fazendo um exercício cômico sobre sua própria concepção do mundo e da alma do mundo. O discurso de Aristófanes é a derrisão do *Sphaïros* platônico, tal como é articulado no *Timeu*. (LACAN, 1992, p. 97).

Agatão, em seu discurso, argumenta que dos deuses, o amor é o que possui todas as perfeições: é o mais feliz por ser mais belo, é o mais belo por ser mais jovem, é o melhor por ser mais justo.

Para Agatão, o amor traz paz, harmonia, felicidade, pois é bom, belo, jovem e feliz. Ele qualifica o amor: o amor é temperante, tem o dom da medida; é sempre belo porque consegue se amoldar às almas belas; é o mais corajoso; é muito sábio; o amor fabrica poetas, pois em nome dele se faz poesias. Antes do deus do amor, os outros deuses cometiam atrocidades; após o amor, eles ficaram menos violentos e houve toda a espécie de bem entre os deuses e os homens. Ele iguala deuses e homens através do sentimento do amor.

Sócrates questiona o discurso de Agatão, não põe o amor em lugar tão elevado, para ele, o amor não é coisa divina. Ele coloca o amor ligado à falta (carência); o desejo é aquilo que está ligado à carência; não se ama aquilo que se tem à mão, e sim aquilo que se pode faltar. Associa o belo ao bom, e conclui que o amor é carente de ambos. Ele toma a palavra, logo depois de Agatão, pois chega muito atrasado, com Aristodemo.

Por que esta falta de sustentação no discurso de Agatão, se ele havia acabado de ganhar o prêmio de melhor tragediógrafo? Ele é o trágico que faz o papel do cômico. O amor é ao mesmo tempo trágico, quando nos tira do sério e cômico, quando fazemos o papel de ridículos. A tragédia é o gênero por excelência

que põe em cena o desejo, já a comédia põe em cena a derrisão do falo, segundo Lacan.

Em *O seminário, livro 8: a transferência*, Lacan declara que:

> O mínimo que se pode dizer do discurso de Agatão é que ele impressionou desde sempre os leitores por sua extraordinária sofística, no sentido moderno, comum, pejorativo, do termo. O tipo dessa sofística, é o de dizer que *o Amor nem comete injustiça, nem a sofre da parte de um deus, nem contra um deus, nem da parte de um homem, nem contra um homem.* Por quê? Porque *não há violência de que ele padeça, se padece de alguma coisa, pois todos sabem que a violência não toca no amor.* Portanto, *também não há violência alguma no que ele faz, e que seja seu feito, pois é de bom grado – dizem-nos – que todos, em tudo, se põem às ordens do amor. Ora, as coisas sobre as quais o bom grado está de acordo com o bom grado são aquelas proclamadas justas pelas Leis, soberanas da cidade.* Moral: o amor é o que está no princípio das leis da cidade, e assim por diante. Como o amor é o mais forte de todos os desejos, a irresistível volúpia, ele será confundido com a temperança, pois é a temperança que regula os desejos e as volúpias. De direito, o amor deve, pois se identificar com a posição da temperança. (LACAN, 1992, p. 110).

No *Banquete,* Sócrates (o orador principal), chama a atenção para o discurso sobre o amor, que escutou de uma mulher da cidade de Mantinéia, a sacerdotisa. Sendo assim, ele vai falar em nome de Diotima. A concepção de amor de Diotima põe em cena a função metonímica do desejo, amar está para além de todo o objeto. Esta é a concepção do amor de Sócrates. O que Lacan chama de falta, é o mesmo que Diotima ensina a Sócrates, que é carência.

Todos apresentaram o amor como deus, e Diotima afirma que o amor não é deus, pois é carente do bom e do belo; ela o coloca como um gênio, posição intermediária entre os deuses e os homens. O belo não está articulado à beleza dos corpos, pois esta é passível de ser destruída. O belo, aqui, está articulado com o bem, ele se revela através de um gesto, um ato último. O belo do herói está neste ato, e não na beleza dos corpos.

Segundo Diotima, o amor é companheiro de Afrodite, pois surgiu quando a mesma nasceu. O amor vai ter todas as características do lado do pai e do lado da mãe. O amor é um conjunto de paradoxos e contradições.

Sócrates deixa claro para Agatão, que ele está passando o que Diotima o ensinou. Ele faz essa afirmação para poupar Agatão do ridículo.

Lacan afirma que quem vai falar é a mulher que está em Sócrates, pois o lugar de amante é a posição feminina. Sócrates vai falar do lugar de amante e não do lugar de amado.

Sócrates se imortalizou por amor à verdade, ele aspirava a imortalidade, por isso ele tem o desejo de saber, que está articulado ao amor, pois Sócrates ama a

verdade; ele não soube lidar com isto e acabou se entregando à morte. O desejo de morte está subjacente ao desejo do belo; aqui o desejo de morte traz o desejo da imortalidade.

Nadiá Paulo Ferreira, em *Amor, ódio e ignorância*, afirma que “Sócrates não deixou nada escrito, mas Platão o manteve vivo pela via do significante, fazendo com que permanecesse em nossa lembrança como seu mestre.” (FERREIRA, 2005, P.102).

Até hoje se fala de Sócrates, por causa de Platão, isto é que é o amor de transferência. Platão passou a vida inteira falando sobre Sócrates, que acabou imortalizando Sócrates e se imortalizando também. O desejo do homem é o desejo do desejo do outro. Sócrates deixou uma forma oral de se exprimir a verdade. Era um dos homens mais cultos de sua época.

Lacan, em *O seminário, livro 8: a transferência*, afirma que “o milagre do amor é a transformação do amado em amante.” (LACAN, 1992, p. 47). O amor é um significante, basta articulá-lo com outro significante para que ele produza sentido.

Metáfora, para Lacan, é tudo aquilo que produz um sentido novo em relação ao que veio antes, ou seja, ao Código da Língua. São as metáforas que enriquecem a Língua. Para ele, a metonímia não produz sentido, ela é uma forma de nomeação. Lacan diz que no desejo, é acionado um mecanismo de metonímia (não cria sentido), é uma forma de dizer pela via do deslocamento.

Função metonímica do desejo significa que todos os objetos passíveis de serem desejados, não vão acabar com o desejo; todos os objetos desejáveis não realizam o desejo. O homem diante da realização de seus desejos faz com que o desejo se torne infinito, imortaliza o desejo. Toda realização de desejo é frustrante, é deceptiva; somente sustentado pela fantasia, o ser vai conseguir se posicionar enquanto sujeito desejante.

Por que Lacan diz que o amor de transferência foi inaugurado no *Banquete*, de Platão? Primeiro porque foi inaugurado na cena de Alcibíades, o único que não fez seu discurso, mas está vivenciando o amor, como amante; ele ama Sócrates. Houve uma tentativa de troca entre eles, Alcibíades ofereceu a beleza dele pela sabedoria de Sócrates. Mas Sócrates argumentou que Alcibíades estava querendo trocar ouro por cobre, pois a beleza dele não servia para nada. Alcibíades fez uma brincadeira com as caixinhas de selênio – enfatizando a feiúra de Sócrates e a beleza dele; alegando que quando o homem horrível abria a boca, se tornava mais

belo que todos – Alcibíades estava apaixonado pela suposição do saber em Sócrates. Segundo, devido à força do amor de transferência. No amor de transferência, o que está em jogo é o saber suposto no outro. Há diferença entre reconhecer o saber no outro e supor o saber no outro. O que tem valor de existência para um, não tem valor de existência para o outro. Todos que acompanham Sócrates e o escutam, reconhecem um saber nele. Mas Alcibíades supõe um saber em Sócrates que lhe falta.

Recorremos a *Antígona*, de Sófocles, para exemplificar mais um típico amor trágico.

Em *Antígona*, a cena se passa na cidade de Tebas. Os dois irmãos de Antígona, Polinice e Eteócles, estavam em guerra, um contra o outro, pelo poder em Tebas. Eles morreram em combate mútuo: Eteócles foi enterrado com todas as honras, e Polinice, visto como traidor da cidade, foi deixado para ser devorado pelas aves, sem merecer um enterro digno.

Lacan, em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* afirma que a tragédia tem por meta a catarse, e também está presente na experiência dos analistas:

> *Antígona* é uma tragédia, e a tragédia está presente no primeiro plano de nossa experiência, a dos analistas, como é manifesto nas referências que Freud – impelido pela necessidade dos bens oferecidos por seu conteúdo mítico – encontrou em Édipo, mas também em outras tragédias. E se ele não destacou mais expressamente a de *Antígona*, não quer dizer que ela não possa ser evidenciada aqui, nesta encruzilhada para onde eu trouxe vocês. Ela aparece a nós como já o era aos olhos de Hegel, mas num outro sentido – a tragédia de Sófocles que talvez deva ser distinguida das demais. Ainda mais pela origem do que por seu vínculo com o complexo de Édipo, a tragédia se encontra na raiz de nossa experiência, como testemunha sua palavra-chave, a palavra pivô *catarse*. Para os ouvidos de vocês, essa palavra está certamente mais ou menos estreitamente vinculada ao termo de ab-reação, que supõe como já superado o problema que Freud articula em sua obra inaugural com Breuer, o da descarga – descarga em ato, ou até mesmo descarga motora, de algo que não é simples de definir, e onde não podemos dizer que o problema esteja para nós resolvido – descarga, dizem, de uma emoção que permaneceu suspensa. Trata-se do seguinte – uma emoção, um traumatismo pode deixar para o sujeito algo em suspenso, e isso enquanto um acordo não for encontrado. A noção de insatisfação é suficiente para preencher o papel de compreensibilidade que é aqui requisitado. (LACAN, 2008, p. 290).

Creonte, tio de Antígona e Ismênia, promulgou um decreto impedindo que os mortos que transgredissem a lei da cidade fossem enterrados, o que era uma grande ofensa para o morto e sua família, pois a alma do morto não faria a transição adequada ao mundo dos mortos.

Antígona e Ismênia sabiam do decreto do tio, que ameaçava punir com a morte quem violasse seu decreto, enterrando Polinice.

Antígona, desafiando Creonte (seu tio e pai de seu noivo Hémon) decidiu enterrar seu irmão Polinice.

Em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise,* Lacan declara:

> Será que Creonte confunde *nomos khthonos* com a *Dike* dos deuses? A interpretação clássica é clara – Creonte representa as leis do país e as identifica com os decretos dos deuses. Mas não é tão certo assim, pois não se pode negar que essas leis ctonianas, as leis do nível da terra, são contudo aquilo com que Antígona se mete. É pelo irmão, friso-o sem cessar, que passou para o mundo subterrâneo, é em nome dos vínculos mais ctonianos dos laços de sangue que ela se opõe ao *kérygma*, ao mandamento de Creonte. Em suma, ela se encontra em posição de colocar do seu lado a *Dike* dos deuses. (LACAN, 2008, p. 326).

Os guardas flagraram Antígona enterrando o irmão e ela foi conduzida até Creonte, que se viu obrigado a sentenciar sua morte. O cego Tirésias previu fatalidades para Creonte se mantivesse a condenação de Antígona, pois essa decisão desagradava aos deuses. Quando Creonte, após alguma resistência, resolveu rever a situação, Antígona já havia se enforcado, deixando Hémon, seu futuro marido, desesperado. Hémon culpou o pai pelo suicídio de Antígona, e tentou matá-lo. Como não conseguiu, se matou em seguida. Eurídice, mãe de Hémon e mulher de Creonte, também se matou, quando soube dos acontecimentos. Creonte, ao ver toda sua família morta, se lamentou por seus atos, principalmente pelo fato de não ter atendido ao desígnio dos deuses.

A tragédia termina com o coro aconselhando os homens a seguirem a sabedoria, pois somente ela traz a felicidade.

Antígona movida pelo seu desejo, marca a sua autonomia permanecendo fiel ao irmão morto, à sua linhagem e à lei dos deuses, desafiando a lei dos homens.

Em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise,* Lacan assegura que:

> Antígona é a heroína. É aquela que fornece a via dos deuses. É aquela que, traduzem do grego, é feita mais para o amor do que para o ódio. Em suma, é uma pessoinha verdadeiramente delicada e charmosa se se acredita nesse tipo de comentário mixuruca que constitui o estilo do que sobre isso dizem os bons autores. Gostaria simplesmente, para introduzi-lo, de fazer algumas observações e, para chegar imediatamente à meta, de dizer-lhes o termo no qual se centra o drama de Antígona, termo repetido vinte vezes, o que, num texto tão curto, soa como quarenta, o que não impede que se possa também não o ler – *ate*. Essa palavra é insubstituível. Ela designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo. O texto do Coro é aí significativo e insistente – *ektos atas*. Para além desse *Até*, só se pode passar um tempo muito curto, e é lá que Antígona quer ir. Não se trata de uma expedição enternecedora. Vocês têm da própria boca de Antígona o testemunho do ponto em que ela está – literalmente, ela não aguenta mais. Sua vida não vale a pena ser vivida. Ela vive na memória do drama intolerável daquele a partir do qual surgiu essa linhagem que acaba de se aniquilar sob a figura de seus dois irmãos. Ela vive no lar de Creonte, submetida à sua lei, e é isso que ela não pode suportar. (LACAN, 2008, p. 310-311).

Antígona não cedeu às imposições da lei representada por Creonte, exercendo seu desejo sem culpa.

Lacan, em O seminário, livro 7: a ética da psicanálise afirma que:

> *Antígona* nos faz, com efeito, ver o ponto de vista que define o desejo. Essa visada se dirige a uma imagem que detém não sei que mistério até aqui não articulado, já que ele fazia os olhos pestanejar no momento em que se a olhava. Essa imagem está, no entanto, no centro da tragédia, visto que é a imagem fascinante da própria Antígona. Pois bem, sabemos que para além dos diálogos, para além da família e da pátria, para além dos desenvolvimentos moralizadores, é ela que nos fascina, em seu brilho insuportável, naquilo que ela tem que nos retém e, ao mesmo tempo, nos interdita, no sentido em que isso nos intimida, no que ela tem de desnorteante – essa vítima tão terrivelmente voluntária. É do lado dessa atração que devemos procurar o verdadeiro sentido, o verdadeiro mistério, o verdadeiro alcance da tragédia – do lado dessa comoção que ela comporta, do lado das paixões certamente, mas das paixões singulares que são o temor e a piedade, já que por seu intermédio *di 'eleou kai phobou*, pelo intermédio da piedade e do temor somos purgados, purificados de tudo o que é dessa ordem. Essa ordem, podemos desde então reconhecê-la – é a série do imaginário propriamente dita. E somos dela purgados pelo intermédio de uma imagem entre outras. É justamente aqui que devemo-nos colocar a questão. O que constitui o poder dissipador dessa imagem central, em relação a todas as outras, que parecem, de repente, se rebater sobre ela e esvanecer-se? A articulação da ação trágica nos esclarece sobre isso. Isso se deve à beleza de Antígona – isso, não o estou inventando, mostrar-lhes-ei o trecho do canto do Coro onde essa beleza é evocada como tal e, demonstrar-lhes-ei que é o trecho pivô – e ao lugar que ela ocupa no entredois de dois campos simbolicamente diferenciados. É certamente desse lugar que ela extrai seu brilho – esse brilho que todos aqueles que falaram dignamente da beleza jamais puderam eliminar de sua definição. É esse lugar, como vocês sabem, que procuramos definir. Já o abordamos em nossas lições precedentes, e tentamos apreendê-lo da primeira vez pela via da segunda morte imaginada pelos heróis de Sade – a morte na medida em que é invocada como sendo o ponto onde o próprio ciclo das transformações naturais se aniquila. Esse ponto, que é aquele onde as metáforas falsas do ente (*étant*) se distinguem do que é a posição do ser, reencontraremos seu lugar, articulado como tal, como um limite, ao longo de todo o texto de *Antígona,* na boca de todos os personagens, e de Tirésias. Mas também como não o ver na própria ação? – uma vez que o meio da peça é constituído pelo momento do que se articula como gemidos, comentários, debates, apelos, em torno de Antígona condenada ao suplício. Qual suplício? O de ser encerrada viva numa tumba. O terço central da peça é constituído pela apofania detalhada que nos é dada do que significa a posição, o destino de uma vida que vai confundir-se com a morte certa, morte vivida de maneira antecipada, morte invadindo o domínio da vida, vida invadindo a morte. (LACAN, 2008, p. 294-295).

Para Antígona, se conformar com a lei de Creonte seria morrer, e dizer não, para satisfazer seu desejo, é viver.

2 BERNARDO SANTARENO

Para compreendermos a obra *António Marinheiro (O Édipo de Alfama),* precisamos entender melhor o dramaturgo que a criou. Sendo assim, consideramos pertinente a construção do perfil de Bernardo Santareno.

António Martinho do Rosário, mais conhecido pelo pseudônimo literário Bernardo Santareno, nasceu em Santarém, no dia 19 de novembro de 1920 e faleceu em Lisboa, em 30 de agosto de 1980.

Licenciou-se em Medicina, aos 30 anos, especializando-se em Psiquiatria, pela Universidade de Coimbra. Trabalhou, como médico, em vários navios-hospital; como psiquiatra clinicou na Fundação Sain durante 17 anos, e foi professor no conservatório de teatro. A sua experiência no mar serviria de inspiração a muitas das suas obras.

Em 1950, aos 30 anos, o Psiquiatra António Martinho do Rosário criou o nome do dramaturgo que assinaria suas obras literárias: Bernardo Santareno. Anos mais tarde, ele explicou a razão deste nome: Santareno, porque nasceu em Santarém, e sempre que uma de suas obras fosse lida, ou até mesmo assistida em um espetáculo, sua cidade de nascimento apareceria indiretamente ligada a ela. Bernardo, porque é um nome com algo de gótico, de ascético, que sempre lhe agradou muito. Santareno escolhe substituir o sobrenome ligado a uma descendência católica, do Rosário, por um sobrenome com descendência ligada à terra onde nasceu, Santarém. Este fato é importante, pois esta primeira escolha já reflete um dos pontos principais da obra deste autor: o ceticismo quanto à religiosidade católica.

Estreou como autor de teatro, apenas depois de publicar três livros de poesia: *A Morte na Raiz* (1954), *Romances do Mar* (1955) e *Os Olhos da Víbora* (1957), onde se enunciam alguns temas da sua obra dramática.

Em 1957, como dramaturgo, foram publicadas, conjuntamente, suas três primeiras peças teatrais: *A Promessa*, *O Bailarino e A Excomungada.* A peça *A Promessa* foi encenada, neste mesmo ano, no Teatro Sá da Bandeira, pelo grupo de Teatro Experimental do Porto. Suas representações foram proibidas pela Igreja, após dez dias de estreia, retornando ao palco somente em 1967 (no mesmo ano da publicação da peça *O inferno*).

Em 1959, publicou *O Lugre* e *O Crime de Aldeia Velha.* A peça *O Lugre,* foi encenada no Teatro Nacional D. Maria II, na cidade de Lisboa, e a peça *O Crime de Aldeia Velha,* no Teatro Nun' Álvares, na cidade do Porto; ambas neste mesmo ano.

Em 1960, publicou António Marinheiro (O Édipo de Alfama), que foi representada no Teatro Municipal São Luís (em 1967), na cidade de Lisboa.

Em 1961, foram publicadas as peças *O Duelo* e *O Pecado de João Agonia.* A peça *O Duelo* foi representada em 1971, no Teatro da Trindade, na cidade de Lisboa e *O Pecado de João Agonia* foi encenado em 1965, na cidade de Barcelona, na Espanha. Também em 1961, escreveu a peça *Os Anjos e o Sangue*, para a televisão, e em 1962 publicou *Anunciação.*

Suas peças respondem a uma questão essencial: o respeito à liberdade e à dignidade do homem, a luta contra todo tipo de discriminação e a reivindicação do direito à diferença.

O dramaturgo fez uma pausa na escrita de seus textos, de 1962 até 1966, visando uma reflexão para encontrar novas formas teatrais. Até 1962 suas peças se baseavam no modelo dramático aristotélico; a partir de 1966, ele assume um modelo narrativo de teatro, com a peça *O Judeu*, encenada somente em 1981, após a morte do autor.

Entre 1957 e 1966, o ponto principal das obras de Santareno é a questão da sexualidade e do sentimento do sagrado, utilizando-se elementos do trágico.

Em 1967, publicou a peça *O Inferno*, baseada nos "amantes diabólicos de Chester".

Em 1969, publicou a peça *A traição do padre Martinho*, que foi encenada em 1970, em Cuba.

Após um novo intervalo de 5 anos, Santareno publicou a peça *Português, escritor, 45 anos de idade,* em 1974. Esta peça foi escrita antes da Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974) e conquistou grande êxito de bilheteria, no Teatro Maria Matos, a partir de 5 de julho de 1974, por criticar o opressivo regime salazarista. Nesse mesmo ano, escreveu Três quadros de revista, que integraram a revista *P'ra trás mija a burra* (1975) em parceria com César de Oliveira, Rogério Bracinha e Ary dos Santos: *Os vendedores de esperança, A guerra santa e O milagre das lágrimas.*

Em 1979, Santareno publicou *Os marginais e a revolução*, reunindo tematicamente quatro peças de um ato: *Restos* (encenada em 1979), *A confissão* (encenada em 1980), *Monsanto* (escrita em 1974 e integrando o espetáculo *Ao*

qu'isto chegou, pelo grupo de teatro Barraca, em 1977) e *Vida breve em três fotografias.*

Em 1980, ano da morte do dramaturgo, Santareno escreveu sua última peça *O punho* (publicado somente em 1987).

Santareno também escreveu críticas teatrais em vários jornais e revistas, dentre eles o *Jornal de Letras* e a *Revista Autores.* Publicou um livro de crônicas (1959), *Nos mares do fim do mundo,* onde reuniu as experiências vividas como médico de bordo.

Retomando o nosso tema central, abordaremos a peça *António Marinheiro (O Édipo de Alfama),* publicada em 1960, peça que contém uma rica variedade de valores ambíguos, onde os pensamentos ultrapassados e as representações religiosas antigas, com seus rituais e crendices são confrontados com um novo modo de pensamento social. A existência de um pensamento mais conservador, a censura a comportamentos considerados imorais, um grande apelo a crendices populares e a rituais de feitiçaria, opõe-se ao pensamento e as atitudes do herói da peça, que além de serem elementos que vão desestabilizar a ordem da cidade, também representarão o novo em conflito com o antigo. A ação do herói é uma espécie de desafio ao futuro, ao destino, a Deus e a si mesmo. Tendo a realidade portuguesa como pano de fundo, Bernardo Santareno pretende questionar essa mesma realidade.

Na peça, a escolha de Alfama, um dos bairros típicos da cidade de Lisboa, como lugar onde se passam as ações dos personagens é intencional; no bairro é possível observar vestígios das ocupações romana e árabe, assim como influências da cultura muçulmana, em suas ruas estreitas; um espaço onde o passado convive com o presente e, portanto, um lugar ideal para mostrar uma personagem que expõe um novo pensamento que se opõe aos valores antigos tidos como corretos pelo povo do lugar. O drama retrata o povo português e aborda problemas comuns a todos os homens: a liberdade, o amor, o destino, o medo, o desespero, a morte, o parricídio e o incesto.

António Marinheiro obedece, tal como Édipo, as forças superiores, ao fado, que o vão afligindo até que se reencontre com a sua verdadeira identidade: avança, passo a passo, para a catástrofe. Como diz a personagem Rosa: "É este o meu fado: cada qual é pró que nasce…" (SANTARENO, 2004, p. 77).

As personagens Amália e Bernarda são apresentadas nas primeiras cenas de *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*. O marido de Amália havia sido assassinado há três meses. Amália e sua mãe Bernarda estavam vestidas de preto, trabalhando em silêncio: Amália passando roupa e Bernarda cosendo à mão um pano verde. Bernarda foi buscar uma peça do vestido em que trabalhava e não conseguiu alcançar, pois Amália costumava pendurar os panos numa corda em forma de forca no teto, símbolo que nos remete à cena do enforcamento de Jocasta, em *Édipo Rei* de Sófocles. Amália relatou dois fatos importantes nesta conversa com sua mãe: primeiro ela afirmou que a corda no teto serviria para ela se enforcar e segundo que as suas mãos estavam amaldiçoadas, pois Deus sabia de todo o mal que elas haviam cometido.

Aninhas, uma criança, vizinha de Amália e Bernarda, foi pedir açúcar emprestado para o café do seu irmão. Enquanto Bernarda pegava o açúcar, a menina pediu para beijar Amália. Quando Amália se aproximou da menina, encostou numa tigela com água quente que servia para borrifar a roupa e queimou as mãos de Aninhas. Rosa, mãe de Aninhas, correu para abraçar a filha, ao ouvir o seu choro. Amália, desesperada, acreditava que suas mãos estavam amaldiçoadas: "(*Torturada.*) Fui eu, Rosa... fui eu!: Não sei... ia a virar-me... foi sem querer... (*Numa explosão de choro*:) Leva a menina, Rosa! Leve-a daqui!! Estas minhas mãos estão amaldiçoadas: onde elas tocam, é isto que se vê... Sou eu, Rosa. Sou eu, sou eu!..." (SANTARENO, 2004, p. 15).

Amália declara que era infeliz com o marido, pois ele preferia ficar bebendo na taberna a ficar com ela. Mas Bernarda acusa António, assassino de José (marido de Amália), pela infelicidade da filha:

> Tivesse eu marido ou filho vivos e tu havias de ver, Rosa, se esse malvado pagava ou não! Assim... Ai, tribunais, justiças...! E depois, viram-no com aquela carinha de anjo... Ó Amália, tu reparaste bem nele, no correr do julgamento? Só queria que visses, Rosa!: Sério, triste, os olhos claros como água... olha, parecia um santinho de altar! (*Feroz*:) Enganou-os! Injuriou-os a todos!! A estas horas, anda por aí a rir-se deles, da gente... Maldito! Assassino!! (SANTARENO, 2004, p. 20).

Após sair da prisão, António Marinheiro decidiu pedir perdão à Amália e Bernarda. Quando Amália se aproximou do assassino do marido, sentiu-se atraída por ele. E António experimentou um "sentimento complexo de simpatia e culpa." (SANTARENO, 2004, p. 49). Amália, num instinto maternal, resolveu perdoar António e Bernarda não se conformou com a atitude da filha.

No segundo ato da peça, era noite de Natal. Amália, após um ano da morte de José, ainda estava vestida de luto, mas cantava ao arrumar a mesa para a ceia. Bernarda ficou indignada ao perceber que Amália havia retirado o retrato de José da parede, e queria saber porque sua filha estava tão contente. Rosa, a vizinha, insinuou que Amália estava apaixonada por António. Bernarda convidou Amália para ir à missa de Natal, mas percebeu que ela queria ficar sozinha para receber António. Bernarda convidou António, que estava do outro lado da rua, para entrar e foi à missa com Aninhas, filha da Rosa. Amália, Rosa e António ficaram conversando na sala. Enquanto Rosa ouvia Adolfo, seu marido, tocar uma música triste na taberna, Amália revelava seus medos e sonhos a António. Quando Rosa viu seu marido com outra mulher, foi ao encontro dele e deixou Amália e António a sós. Rui, amigo de António, assobiou chamando-o, mas António com medo de se separar de Amália, a pediu em casamento. Amália aceitou a proposta dele. Durante a conversa, os dois escutaram por três vezes, gargalhadas ao redor. Mas, Amália estava feliz pela oportunidade de esquecer o passado e poder proporcionar uma vida mais digna à António.

António foi conduzido para o mal involuntariamente:

> Antes de te encontrar, eu não me sentia bem em nenhum lado: tinha uma coisa aqui dentro, sempre a roer, a roer… uma força que, sem descanso, me empurrava nem sei pra onde! Não conhecia sossego, Amália: só podia viver no meio da desordem e com gente tão suja, tão reles que... (SANTARENO, 2004, p. 123).

O fado, o mau destino, incitou António a matar um homem, que era seu pai, e a apaixonar-se por uma mulher, que era a sua mãe.

No terceiro ato, Amália estava casada com António há seis meses e sentia-se muito feliz. Bernarda insistia que ela contasse a verdade para António, e alegava que ele iria embora ao descobrir tudo: “Ai, que rica santinha! Dá tempo ao tempo, filha: Quando ele levantar o manto e vir que a santa tem uma perna quebrada...?!” (SANTARENO, 2004, p. 141).

António Marinheiro obedece, tal como Édipo, às forças superiores, ao fado, que o vão afligindo até que se reencontre com a sua verdadeira identidade: avança, passo a passo, para a catástrofe.

Um almur (pássaro que traz azar, segundo os gregos) bateu violentamente no vidro da janela e morreu na rua. A Louca, pegou o pássaro, deu um grito apavorada e o atirou aos pés de Amália, que ficou obcecada pelos olhos verdes do almur. Neste momento Rui e António apareceram e Amália comparou os olhos verdes de

Rui com os olhos verdes do pássaro agourento. Ela ficou tão assustada que jogou o pássaro aos pés de Rui. Rui faz questão de reafirmar todo o azar trazido pelo raro pássaro:

> (*Fixando intensamente António e, logo depois, Amália*) ...E se, por um azar, o almur vai cair morto sobre uma casa habitada... ai das criaturas que vivem nessa casa!: não há doença má, nem calúnia, nem perseguição que não lhe rebente em cima!! (*Silêncio breve; depois, sorriso frio*:) Mas isto são fados do povo: não vale a pena ligar-lhes importância... (*Falsamente grave; cruel*:) Dizem que os filhos se voltam contra os pais, que as crianças morrem de podres, que entre o marido e a mulher – por mais amigos que sejam! – nasce uma raiva tão grande que... (SANTARENO, 2004, p. 151).

António imediatamente tirou o pássaro das mãos de Rui e o jogou na rua. Quando Bernarda chamou Amália para ajudar a preparar o jantar, Rui relembrou o tempo em que ele e António eram livres e viviam se prostituindo, traficando e roubando as velhas ricas. Depois Rui pressionou António para contar toda a verdade sobre a sua vida à Amália. A Louca apareceu na rua, deixando Amália angustiada com suas gargalhadas estridentes. Bernarda continuou instigando Amália a contar toda a verdade, mas António e Amália não queriam saber da verdade, preferiam viver felizes a relembrar o passado tenebroso de cada um.

Amália abraçou António e decidiu revelar que havia tido uma criança aos quinze anos. António sentiu-se enganado e afastou-se de Amália querendo saber quem era o pai da criança.

Bernarda declarou que José era o pai da criança, e na época ainda era casado com sua primeira mulher, que estava muito doente:

> (*Seca de fatalidade, encolhendo os ombros.*) O José era casado. E o meu homem tinha muito mau génio: se o teu pai soubesse, dava cabo de ti, Amália! (*Para António, continuando:*) A gente vivíamos pobres... na miséria! (*Pausa*.) A mulher do José padecia dum cancro: todos diziam que ela estava a morrer... (SANTARENO, 2004, p. 194).

Quando Amália disse que a mulher do José havia lhe roubado a menina, Bernarda contou a verdade para a filha, afirmou tragicamente que era um menino e que ela o havia abandonado num barco chamado “Estrela D’Alva”.

António ficou alucinado com a revelação e chegou à *anagnórisis trágica* (palavra grega que, na tragédia, significa o momento em que o personagem sai da obscuridade e passa a conhecer a verdade dos fatos, modificando o seu destino)*:* Amália e José eram seus pais e ele havia cometido os crimes de incesto e parricídio.

Descoberto o incesto e o parricídio, o povo do bairro de Alfama, a gritos e pedradas, reivindicavam o castigo de Amália e António, mas assumindo o seu papel

de marido e mulher que se amavam, António "...(*corre, num ímpeto, para Amália: abraça-a e beija-a desesperadamente.)*". (SANTARENO, 2004, p. 219). Amália pediu a Rui que levasse António para bem longe, e sozinha enfrentou a crueldade da mãe e do povo que exigiam o suicídio. Esta novidade de Santareno nos leva a um desfecho diferente da obra de Sófocles: António afirma a sua liberdade partindo com Rui, e Amália, contrariando a vocação maternal, presente em todas as outras adaptações de Édipo, decide-se pela mulher e não pela mãe. Expulsou a mãe de casa e diante da exigência do povo que ela se matasse, a mulher apaixonada, inocente no crime, na medida em que ignorava os laços de sangue que a uniam a António, decidiu viver:

> (*A escutar os ecos da ronca; raiva vital, fúria nascente*.) Está vivo... ele vive!... Está vivo, está vivo!!... (*Para a populaça:*) Quero viver!!… (*Censura sangrenta:*) Hei-de viver, Rosa!… (*Força desesperada, ferocidade liberta:*) Que ninguém me toque!… Que ninguém me faça mal!!!… Hei-de viver!!!" (SANTARENO, 2004, p. 226).

Na peça *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, a ação humana é orientada pela moral tradicional, o homem desafia o seu próprio destino e a sociedade, evitando a morte e o castigo do modelo clássico, para cumprir o seu verdadeiro papel, que é o de desmascarar, de denunciar e de libertar.

As estruturas do mito de Édipo, sendo permanentes, voltaram a ser colocadas no presente para perpetuar uma realidade da natureza do ser.

Bernardo Santareno reinterpreta o papel exemplar dos heróis clássicos para alcançar o universo primitivo: o da realidade da vida humana. Através dos conflitos da sua heroína, o autor pretende contestar, intervir e atuar para um mundo melhor, onde a pureza existe no seu estado primitivo, livre de qualquer consequência socializante que impeça a individualização do ser humano.

Nas peças de Santareno o indivíduo é colocado em situação de agir, interrogando-se sobre o melhor caminho a seguir. Por terem pensamentos e atitudes que se opõem aos antigos valores tidos como corretos pelo povo do lugar, os personagens são percebidos como ameaças, cuja eliminação garantiria o restabelecimento da ordem no local.

Relembrando o final do primeiro ato da peça, Santareno enfatiza com a rubrica, que a carícia que Amália faz em António é "*toda instinto e sensibilidade: confusamente maternal*."(SANTARENO, 2004, p. 66). No segundo ato, várias expressões demonstram que Amália vê António como sua criança:

> (*Muito suave, maternal*.) Quem me dera que tu fosses pequenino, António!: Queria poder pegar-te ao colo, esconder-te todo nos meus braços... E sofro... ai, sofro muito! Porque já não posso fazê-lo: (Com um quase-espanto sincero:) Que crescido... que grande, que alto estás, António!! . (SANTARENO, 2004, p. 132).

No terceiro ato, Amália, mesmo após ter se casado com António, continua expressando sentimentos mais maternos do que conjugais:

> *(Tortura.)* Queria abraçar-te tanto, tanto, que tu... Queria poder ter-te aqui, dentro de mim, como a gente tem Nosso Senhor quando comunga: que nada, nem mesmo o que tu pensas, ficasse fora de mim! ...Isto é esquisito, bem sei, mas... *(verdade feroz:)* eu gosto tanto de ti António!!! *(Muito doce, como que iluminada:)* Que feliz é a mãe que traz o seu filhinho, o seu amor, escondido nas entranhas!: ninguém lhe toca, ninguém lhe fala, ninguém o vê!! ... *(Violência crispada:)* Era assim... era assim que eu te queria, António! Quem me dera que tu te fizesses pequeno, pequenino, até caberes todo aqui, no meu ventre!... (SANTARENO, 2004, p. 181).

O tom maternal de Amália nos conduz a uma interpretação do complexo de Édipo.

Lacan, em *O Seminário, livro 5:* as *formações do inconsciente,* vai salientar a importância do pai no Édipo:

> A questão da genitalização é dupla, portanto. Há, por um lado, um salto que comporta uma evolução, uma maturação. Por outro, há no Édipo a assunção do próprio sexo pelo sujeito, isto é, para darmos os nomes às coisas, aquilo que faz com que o homem assuma o tipo viril e com que a mulher assuma um certo tipo feminino, se reconheça como mulher, identifique-se com suas funções de mulher. A virilidade e a feminização são os dois termos que traduzem o que é, essencialmente, a função do Édipo. Encontramo-nos, aí, no nível em que o Édipo está diretamente ligado à função do Ideal do eu – ele não tem outro sentido. [...] Não existe a questão do Édipo quando não existe o pai, e, inversamente, falar do Édipo é introduzir como essencial a função do pai. [...] Com respeito ao tema histórico do complexo de Édipo, tudo gira em torno de três pólos – o Édipo em relação ao supereu, em relação à realidade e em relação ao Ideal do eu. Ideal do eu na medida em que a genitalização, ao ser assumida, torna-se um elemento do Ideal do eu. E realidade na medida em que se trata das relações do Édipo com as afecções que comportam uma subversão da relação com a realidade – a perversão e a psicose. (LACAN, 1999, p.171).

Ele traz uma certa estrutura que permite pensar que o pai no complexo de Édipo é o pai simbólico. O Édipo pode se constituir mesmo sem a presença do pai, há uma função do pai atuando sem ele estar presente, pois o que conta é o pai simbólico, ou seja, uma metáfora (essência do simbólico).

Lacan traça a relação do Édipo com o pai, dando a este pai um valor simbólico e metafórico cortado pela mãe, por isso o Édipo não depende da presença do pai.

Lacan, em *O Seminário, livro 5:* as *formações do inconsciente,* formula o complexo de Édipo a partir de três tempos lógicos: No primeiro tempo “o que a

criança busca, como desejo de desejo, é poder satisfazer o desejo da mãe, isto é, *to be or not to be* o objeto de desejo da mãe." (LACAN, 1999, p.197). O pai está velado. É a etapa fálica primitiva, onde a metáfora paterna age por si.

No segundo tempo, "O pai onipotente é aquele que priva, [...] só que não se frisava que a castração exercida aí era a privação da mãe, e não do filho." (LACAN, 1999, p. 200). O pai começa a se revelar, e é pelo valor que tem a palavra desse pai para a mãe que esta é eficaz sobre a criança. O pai é mediado pela mãe.

No terceiro tempo, o pai intervém como real e potente, se revela como aquele que tem o falo. É a saída do complexo de Édipo. "É por intervir como aquele que tem o falo que o pai é internalizado no sujeito como Ideal do eu, e que, a partir daí, não nos esqueçamos, o complexo de Édipo declina."(LACAN, 1999, p.201).

Lacan, em *O Seminário, livro 5:* a*s formações do inconsciente,* ressalta que:

> O que importa é a função na qual intervêm, primeiro, o Nome-do-Pai, o único significante do pai, segundo, a fala articulada do pai, e terceiro, a lei, considerando que o pai está numa relação mais ou menos íntima com ela. O essencial é que a mãe funde o pai como mediador daquilo que está para além da lei dela e de seu capricho, ou seja, pura e simplesmente, a lei como tal. Trata-se do pai, portanto, como Nome-do-Pai, estreitamente ligado à enunciação da lei, como todo o desenvolvimento da doutrina freudiana no-lo anuncia e promove. E é nisso que ele é ou não é aceito pela criança como aquele que priva ou não priva a mãe do objeto de seu desejo. (LACAN, 1999, p.197).

O desfecho do complexo de Édipo é muito mais simples na mulher, conforme salienta Lacan, em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente:*

> Também lhes saliento que o desfecho do complexo de Édipo, como todos sabem, é diferente na mulher. Para ela, com efeito, essa terceira etapa, como sublinha Freud – leiam seu artigo sobre o declínio do Édipo –, é muito simples. Ela não tem de fazer essa identificação nem guardar esse título de direito à virilidade. Ela, a mulher, sabe onde ele está, sabe onde deve ir buscá-lo, o que é do lado do pai, e vai em direção àquele que o tem. Isso também indica por que uma feminilidade, uma feminilidade verdadeira, tem sempre o toque de uma discussão de álibi. Nas verdadeiras mulheres há sempre algo meio extraviado. LACAN, 1999, p. 202).

Seria possível relacionar diferentes formas de passagem pelo complexo de Édipo com a possibilidade de uma estruturação neurótica, perversa ou psicótica? Estariam essas possibilidades de estruturação ligadas à saída do complexo de Édipo?

Freud publicou pela primeira vez suas observações sobre impulsos incestuosos e parricidas em *A Interpretação dos Sonhos*. Em 1910, após sucessivas confirmações clínicas, o conjunto de fenômenos interligados de forma coerente, de

modo a constituir uma entidade clínica, foi finalmente denominado complexo de Édipo.

Freud, numa definição hoje considerada clássica, aproxima o pensamento mítico do sonho, abrindo uma via de investigação cujos resultados documentam as potencialidades da exploração: o mito é o mesmo que o sonho na vida do indivíduo, pois os mitos são fragmentos da imaginação e dos desejos das nações, são *sonhos seculares* da Humanidade.

Antes de Freud os sonhos eram considerados apenas símbolos, analisados como se fossem premonições ou manifestações divinas. Por meio da análise dos sonhos, ele mostrou a existência do inconsciente, transformando os sonhos num instrumento revelador da personalidade humana. O sonho é justamente o fenômeno da vida psíquica normal em que os processos inconscientes da mente são revelados de forma bastante clara e acessível ao estudo. Na concepção freudiana, o sonho é um produto da atividade do inconsciente e que tem sempre um sentido intencional: a realização, ou a tentativa de realização, mais ou menos dissimulada, de uma tendência reprimida. Sendo assim, os sonhos revelam a verdadeira natureza do homem, embora não toda a sua natureza, e constituem um meio de tornar o interior oculto da mente, acessível a nosso conhecimento.

Freud, em *A interpretação dos sonhos*, declara:

> Em minha experiência, que já é extensa, o papel principal na vida mental de todas as crianças que depois se tornam psiconeuróticas é desempenhado por seus pais. Apaixonar-se por um dos pais e odiar o outro figuram entre os componentes essenciais do acervo de impulsos psíquicos que se formam nessa época e que é tão importante na determinação dos sintomas da neurose posterior. Não é minha crença, todavia, que os psiconeuróticos difiram acentuadamente, nesses aspectos, dos outros seres humanos que permanecem normais – isto é, que eles sejam capazes de criar algo absolutamente novo e peculiar a eles próprios. É muito mais provável – e isto é confirmado por observações ocasionais de crianças normais –, que eles se diferenciem apenas por exibirem, numa escala ampliada, sentimentos de amor e ódio pelos pais, os quais ocorrem de maneira a menos óbvia e intensa nas mentes da maioria das crianças. Essa descoberta é confirmada por uma lenda da Antiguidade clássica que chegou até nós: uma lenda cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal. O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo e a tragédia de Sófocles que traz o seu nome. (FREUD, 2006, p. 287).

Para Lacan o inconsciente se manifesta na fala e nos sonhos; é estruturado como linguagem, logo o único modo dele comparecer é na fala ou nas formações discursivas do inconsciente (sonhos).

Lacan diz que é impossível se pensar Édipo sem a castração, sendo que a castração remete à estrutura de falta do objeto de desejo (falo).

O desejo tem uma estrutura, se caracteriza em ser o desejo do outro, há uma falta do objeto; desejar é lamentar o que falta.

Lacan, em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise,* assinala que:

> O resultado de nossa busca do inconsciente vai, ao contrário, no sentido de um certo ressecamento, de redução a um herbário, cujo escantilhonamento é limitado a um registro tornado catálogo racionalizado, a uma classificação que se quereria de bom grado natural. Se, no registro de uma psicologia tradicional, de bom grado se adianta sobre o caráter não amestrável, infinito, do desejo humano – vendo-se nele a marca de não sei que sabugo divino que ali se teria impresso – o que a experiência analítica nos permite enunciar, é bem mais a função limitada do desejo. O desejo, mais do que qualquer outro ponto do quinhão humano, encontra em alguma parte seu limite. Retornaremos a tudo isto, mas aponto que eu disse o *desejo*, e não o *prazer.* O prazer é o que limita o porte do quinhão humano – o princípio do prazer é o princípio de homeostase. O desejo, este, encontra seu cerne, sua proporção fixada, seu limite, e é em relação a esse limite que ele se sustenta como tal, franqueando o limiar imposto pelo princípio do prazer. Não é um traço pessoal de Freud esse repúdio, para o campo da sentimentalidade religiosa, do que ele designou como aspiração oceânica. Nossa experiência está aí para reduzi-la, essa aspiração, a uma fantasia, para nos garantir em outra parte bases firmes, e remetê-la para o lugar do que Freud chamava, a propósito da religião, de ilusão. O que é ôntico, na função do inconsciente, é a fenda por onde esse algo, cuja aventura em nosso campo parece tão curta, é por um instante trazida à luz – por um instante, pois o segundo tempo, que é de fechamento, dá a essa apreensão um caráter evanescente. [...] Ora, se o desejo não faz mais do que veicular para um futuro sempre curto e limitado o que ele sustenta de uma imagem do passado, Freud o diz no entanto *indestrutível*. O termo indestrutível, aqui está justamente que é pela realidade de todas a mais inconsistente que ele é afirmado. O desejo indestrutível, se ele escapa ao tempo, a que registro pertence na ordem das coisas? – pois o que é uma coisa senão aquilo que dura, idêntica, um certo tempo? Não haverá aqui lugar para se distinguir ao lado da duração, substância das coisas, um outro modo do tempo – um tempo lógico? Vocês sabem que eu já abordei este tema num escrito. (LACAN, 1998, p.34-35).

Lacan afirma que a lei funda o desejo e aparece no Nome-do-Pai, ou seja, o Pai Simbólico. A fantasia é o que sustenta o desejo. O Nome-do-Pai, para Lacan, é sinônimo de lei que tem uma função de representação, que está ligada ao impulso. O ser humano está vedado a qualquer experiência de plenitude.

O que caracteriza o Édipo de Sófocles é o desejo de saber. Édipo foi criado por outros reis e mata o pai numa rivalidade. Neste caminho de Édipo é que está a importância do Pai Simbólico e do Nome-do-Pai.

O Nome-do-Pai é o conceito onde a função simbólica se torna lei, que é a proibição do incesto, processo descrito por Lacan, em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.*

3 A VERSÃO DE SÓFOCLES

Segundo Brandão, sempre houve um forte vínculo, na Grécia, entre mito e literatura, já que esta tinha por matéria-prima, o *mitologema*. Ao produzir o material mítico, o poeta ou artista não se referia apenas a critérios religiosos, mas obedecia também, a preceitos estéticos. As obras de arte, e entre elas as obras literárias, impõem exigências específicas. Muitas vezes, há uma grande distância entre contar um mito, que é uma prática sagrada, e compor uma obra de arte, ainda que baseada no mito. Mas a redução do mito a uma obra literária tem outra consequência no que diz respeito à documentação mitológica: "o mito vive em variantes, e nelas se contém; e a obra de arte de conteúdo mitológico forçosamente reflete apenas uma dessas variantes". (BRANDÃO, 1987, p. 238).

Na antiguidade clássica, o mito era a alma da tragédia. Em *Édipo Rei*, de Sófocles, Édipo apesar de ter cometido dois crimes, buscou a verdade e a justiça.

Como observou Lévi-Strauss, "o mito deve ser definido pelo conjunto de todas as suas versões, uma vez que o mesmo se compõe do conjunto de suas variantes." (STRAUSS, 1976, p.250).

As tradições arcaicas relativas ao oráculo que anunciava a morte de Laio por Édipo são desconhecidas. A mais antiga delas se encontra em Ésquilo, na tragédia *Os Sete contra Tebas,* encenada em 476 a.C, bem antes, portanto, de *Édipo Rei.* Em *Os Sete contra Tebas,* diz-se apenas que, por três vezes, Apolo revelara a Laio que ele deveria morrer sem filhos, se quisesse salvar a cidade de Tebas. A predição de Delfos não fala sobre o casamento de Édipo com Jocasta.

A tragédia surgiu do culto a Dioniso, por volta do Séc. V a.C., na antiga Grécia. Trata-se de um fenômeno historicamente situado num tempo em que o sistema jurídico ia se constituindo, tornando mais acentuada a problemática do crime, da justiça e da culpa. Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia* (1875), considera que todos os heróis trágicos são representações de Dioniso.

No senso comum, a tragédia é composta de grandes desgraças humanas. O trágico nasce quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única deixa de existir. Tragédia é uma forma de drama, que frequentemente envolve um conflito entre um personagem e algum poder de instância maior, como a lei, os deuses, o destino ou a sociedade. Aristóteles caracteriza a tragédia através do efeito que ela produz. A catarse e a

verossimilhança são premissas aristotélicas. A catarse segundo Aristóteles, refere-se à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama. Na tragédia grega não ocorre nenhuma cena trágica, violenta, de forma explícita, sempre nos bastidores. Édipo fura os olhos fora do palco, nos bastidores da cena.

A tragédia é definida por Aristóteles como imitação de uma ação de caráter elevado, cuja finalidade é levar o espectador a sentir as mesmas emoções do herói. A composição da tragédia se dava em seis partes: o mito, os caracteres, o pensamento, a elocução, o espetáculo e a melopéia (canto).

Segundo Vernant:

> A tragédia surge na Grécia no fim do século VI. Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando no século IV, na *Poética*, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele. Sucedendo à epopeia e à poesia lírica, apagando-se no momento em que a filosofia triunfa, a tragédia enquanto gênero literário, aparece como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas. Esse aspecto de momento histórico, localizado com precisão no espaço e no tempo, impõe certas regras de método na interpretação das obras trágicas. Cada peça constitui uma mensagem encerrada num texto, inscrita nas estruturas de um discurso que, em todos os níveis, deve constituir o objeto de análises filológicas, estilísticas e literárias adequadas. Mas esse texto não pode ser compreendido plenamente sem que se leve em conta um contexto. É em função deste contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público do século V e que a obra pode encontrar, para o leitor de hoje, sua plena autenticidade e todo seu peso de significações. (VERNANT, 2008, p.7-8).

A tragédia reúne sentimentos contraditórios, ambivalentes: amor e ódio, sabedoria e ignorância, júbilo e sofrimento.

Aristóteles, no Capítulo VI da *Arte Poética*, assim descreve a tragédia:

> A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1985, p. 248).

A função da tragédia, segundo Aristóteles, é provocar por meio da compaixão e do temor a expurgação ou purificação dos sentimentos (catarse). A tragédia clássica deve possuir personagens de elevada condição (heróis, reis, deuses), e ter um final triste, com a destruição ou loucura de um ou vários personagens sacrificados por seu orgulho, ao tentar se rebelar contra as forças do destino.

Aristóteles divide a tragédia em prólogo, episódio e êxodo. Segundo ele, a parte do coro se divide em pároclo e estásimo. A ordem seria o prólogo precedendo

o pároclo (primeira entrada do coro), seguido de cinco episódios alternados com os estásimos e a conclusão com o êxodo, a intervenção final do coro, que não era cantada.

As peças trágicas buscam uma identificação do palco com a platéia, constroem cuidadosamente os personagens e a trama das ações. Os personagens são submetidos a um princípio de verossimilhança e a trama, valendo-se de peripécias e reconhecimentos, apresenta uma mudança da felicidade ao infortúnio, devido a um erro grave do herói trágico. Desde a caracterização dos personagens até a catástrofe final, deve ser construída em conformidade com o verossímil.

Vernant, em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, afirma que na tragédia o oráculo é sempre enigmático, jamais mentiroso. “Ele não engana, ele dá ao homem a oportunidade de errar.” (VERNANT, 2008, p.66).

Para escrever *Édipo Rei*, Sófocles se apoiou em uma tradição mítica, trazendo-a para o seu tempo. Na versão de Sófocles, Laio, rei de Tebas, encontra-se casado com Jocasta, mãe de Édipo, que foi condenado a matar o pai e a desposar a própria mãe. No mito Édipo, Laio após a morte de sua primeira esposa, uniu-se a Epícasta, madrasta de Édipo, conforme assinala Brandão, em *Mitologia Grega,* v.III.: “Sendo assim, houve parricídio mas não houve incesto pois Édipo matou seu pai e casou-se com a madrasta e não com a sua mãe.” (BRANDÃO,1987, p. 239).

Em *Édipo Rei* há dois oráculos: um em que Jocasta diz, ao filho e esposo, que um falso oráculo profetizou a Laio que ele seria assassinado pelo próprio filho; e outro, em que Édipo diz a Jocasta, que Apolo lhe pressagiou que ele se casaria com a mãe e mataria o pai. A distância entre as duas predições da Pítia é de cerca de vinte e um anos, a primeira foi feita a Laio, após o nascimento do filho, e a segunda diretamente a Édipo, pouco antes de matar o pai e casar-se com a mãe, tornando-se rei de Tebas. Laio resolveu ter um filho com Jocasta e quando o menino nasceu, o rei, lembrando-se da interdição de Apolo, apressou-se em livrar-se de Édipo.

Em *Mitologia Grega, v. III,* Brandão afirma que:

> Cronologicamente, o primeiro a reunir os dois vaticínios, superpondo-os anacronicamente e atribuindo-os a uma revelação de Apolo a Laio, mas antes do nascimento de Édipo, foi Nicolau de Damasco (séc. IV p.C), em cujo Frag. 15 se lê: “O deus diz a Laio que ele teria um filho que o mataria e se casaria com a própria mãe.” Embora ameaçado por três vezes pelo Oráculo de Delfos, conforme se mostrou linhas atrás, Laio assim mesmo resolveu ter um filho com Jocasta. Nascido o menino, o rei, lembrando-se do veto de Apolo, apressou-se em livrar-se do mesmo. (BRANDÃO, 1987, p. 242).

Há duas versões bem diferentes na exposição de Édipo. Na primeira, o futuro rei de Tebas é colocado num cofre e lançado ao mar, mas salva-se ao conseguir chegar a Corinto ou Sicione. Esta parece ser uma das tradições mais antigas, num escólio aos versos 26 e 28 das *Fenícias* de Eurípides e na *Fábula 66* de Higino. Na segunda, ele é simplesmente abandonado no monte Citerão. A exposição sobre um monte, no caso específico de Édipo, tornou-se a preferida, já que, através da mesma, se passou a ter um sinal específico: “os pés inchados ou os calcanhares perfurados, para um reconhecimento futuro e um motivo, que lhe explicasse o nome.” (BRANDÃO, 1987, p.243).

Brandão em *Mitologia Grega, v. III*, assegura que:

> O *escólio* (comentário para esclarecer um texto clássico) aos versos 26 e 28 das *Fenícias* diz: "Relata-se que lançaram Édipo no mar, após ter sido colocado num cofre; ele chegou a Sicione e lá foi criado" (v. 26). "Contam alguns (mitógrafos) que, lançado no mar dentro de um cofre, o menino foi dar nas praias de Corinto" (v. 28). A Fábula 66 de Higino reza assim: "Periboca, esposa do rei Pólibo, quando estava lavando roupa junto ao mar, recolheu, com o consentimento do marido, a Édipo que havia sido exposto". (BRANDÃO, 1987, p. 242).

Na versão de Sófocles, Laio ligou os pés do menino e mandou expô-lo num monte deserto, que sabemos pela própria tragédia ter sido o Citerão.

Em outras versões a criança tem os calcanhares perfurados por um gancho e os pés atados por uma correia.

Somente a partir de Sófocles, é que surgem as cicatrizes como sinal de reconhecimento e justificativa etimológica. Nas versões antigas da tragédia, foi dado o nome de Forbas ao Mensageiro, o pastor de Corinto, que recolheu o filho de Jocasta e mais tarde lhe revelou o significado das cicatrizes que trazia nos calcanhares.

Édipo, na maioria das versões, foi criado e educado na corte de Corinto como filho de Pólibo e Mérope, que não tinham descendentes. Uma infância e adolescência tranquilas prenderam o futuro sucessor de Pólibo à corte de Corinto; mas, quando atingiu a maioridade, o jovem príncipe, por motivos que variam muito, abandonou seus pais adotivos.

Segundo Brandão (1987), a tradição mais antiga é a de que Édipo saíra de Corinto em busca de uns cavalos, roubados do reino de seu pai. Mais tarde os trágicos introduziram motivos mais complexos. A versão mais conhecida é a de que num banquete, um dos convidados, após beber muito vinho, chamou Édipo de filho postiço. Apesar da indignação dos pais pelo insulto, Édipo não se conformou e, às

escondidas, partiu para Delfos. Em vez de receber da Pítia uma resposta à pergunta que lhe fizera, a sacerdotisa de Apolo o expulsou do templo sagrado, profetizando-lhe que ele estava condenado a matar o pai e unir-se à própria mãe. Não mais regressando a Corinto, pois temia que o oráculo se cumprisse, dirigiu-se guiado pelos astros, para algum lugar da terra onde jamais se realizassem as profecias de Apolo. Foi exatamente nesse percurso, para algum lugar, que Édipo se encontrou com uma carruagem que lhe vinha em sentido contrário. Tratava-se de Laio com sua comitiva. Laio resolveu ir a Delfos para saber como livrar a cidade de Tebas da Esfinge, que ameaçava devorar todos que não lhe decifrassem o enigma. Foi nessa viagem que ocorreu o encontro mortal com o filho Édipo.

Na comitiva de Laio havia cinco pessoas: o rei, o arauto, um cocheiro e dois escravos. O cocheiro e o próprio rei, quiseram afastar Édipo do caminho, com violência. Como se estivesse fora de si, tomado pela cólera, Édipo matou o cocheiro com o bastão; o rei, que estava à espreita, foi golpeado duas vezes na cabeça com o aguilhão. A reação foi instantânea e, com um só golpe de bastão, o herói matou Laio. Em seguida matou os demais componentes da comitiva real. Mas um dos escravos, se escondeu e conseguiu escapar da morte. Ele mentiu ao dar a notícia a Jocasta: afirmou que o rei e três de seus acompanhantes haviam sido mortos por bandidos. Seus recalques lhe pesaram tanto, que suplicou à rainha que o mandasse para o campo, a fim de cuidar do rebanho.

O tema da Esfinge questionadora, só aparece a partir do mito tebano de Édipo, e sua divulgação ocorreu devido à literatura, particularmente, à tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles.

No mito de Édipo acontece algo de significativo: a Esfinge não pergunta ao filho de Laio pelo nome dela, mas pelo nome dele. Existe igualmente uma tradição segundo a qual Édipo decifrou o enigma sem pronunciar a resposta. Quando a Esfinge fez a pergunta, ele tocou a fronte dela, e o monstro compreendeu que o jovem se designava, a si próprio, para responder à questão proposta. Jogando com seu próprio nome, Édipo conseguiu vencer a Esfinge. Derrotada, a cruel cantora precipitou-se no abismo.

Com a morte trágica de Laio, já que o trono não poderia ser ocupado por mulher, no caso Jocasta, Creonte, irmão da rainha, assumiu o poder. Mas, como a luta e a vitória sobre um monstro são coroadas com a conquista de um reino e o casamento com a princesa ou rainha, o povo tebano exigiu que o destruidor da

Esfinge, como salvador de Tebas, ocupasse o trono dos Labdácidas. Creonte facilmente abriu mão do trono, para exercer o poder juntamente com Édipo e Jocasta, sem as preocupações e apreensões impostas pelo poder e por gratidão ao vencedor da cruel cantora.

Durante anos, Édipo e Jocasta viveram felizes. Se no relato homérico o casal não possuía filhos, em *Édipo Rei* eles tiveram quatro: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene. Uma família tranquila, se as *Erínias* (personificações da vingança) o tivessem permitido. Foi então que um novo e terrível infortúnio se abateu sobre a pólis dos Labdácidas.

Édipo foi convocado pelo povo, no auge do seu poder, para novamente salvar a cidade. O soberano, ciente de suas responsabilidades, já havia enviado seu cunhado Creonte para consultar o Oráculo de Delfos. A resposta de Apolo foi direta e decisiva: era preciso capturar o assassino do antigo rei de Tebas, pois era uma séria ameaça à pessoa do rei atual e, portanto, ao poder.

No severo diálogo que Édipo mantém com o adivinho cego Tirésias (o que sabe) e com seu cunhado Creonte, a ideia fixa do vencedor da Esfinge era de que Tirésias servia de instrumento a Creonte e ambos desejavam lhe tomar o poder. Não tendo como descobrir quem matou Laio, Édipo, a conselho de seu cunhado, mandou consultar o adivinho de Tebas, que mergulhado na escuridão de sua cegueira, tudo sabia por dádiva de Zeus, embora Sófocles a atribuía a Apolo.

Tirésias procurou se distanciar do interrogatório do marido de Jocasta e somente após ter sido indultado, acusado de ter sido o mentor da morte de Laio e de aspirar ao poder juntamente com Creonte, é que acabou revelando a dolorosa verdade: Édipo havia matado o próprio pai e vivia em uma comunhão repugnante com as pessoas que tanto estimava. Ou seja, estava casado com a própria mãe e era pai de seus irmãos.

O diálogo com Creonte foi mais violento, sendo necessária a intervenção enérgica da rainha, para que o marido e o irmão interrompessem a cruel disputa verbal em que se empenhavam acerca do poder, o ponto principal da insegurança de Édipo.

Na tentativa de tranquilizar o marido, Jocasta põe em dúvida o saber de Tirésias, ressaltando que o rei havia sido morto por bandidos. A fala da rainha, no entanto, em vez de apaziguar, incendiou a alma do esposo. Outras particularidades fornecidas por Jocasta levaram Édipo ao desespero, pois Laio estava, na ocasião do

crime, com uma idade equivalente à de Édipo; era alto, muito parecido com o rei atual; viajava numa carruagem com uma escolta de cinco homens e tudo havia ocorrido um pouco antes de Édipo ter sido proclamado rei. As coincidências eram muito claras e o pânico desfigurou a fisionomia do vencedor da Esfinge.

Édipo tinha apenas um recurso: o fato havia sido narrado à rainha e aos Tebanos por um servo que tinha conseguido escapar do massacre, e ele afirmou que o rei e o restante da sua comitiva haviam sido mortos por salteadores estrangeiros. Se o escravo confirmasse a versão, o rei de Tebas estaria fora de quaisquer suspeitas. O rei não se acalmou, queria ver de imediato, e interrogar pessoalmente o escravo de Laio, que estava longe, no campo, pastoreando os rebanhos. A partir do relato de Jocasta, Édipo não mais buscou o assassino de Laio*,* mas passou a buscar-se a si próprio*.*

Somente após os diálogos angustiantes com os dois pastores, o de Tebas, que o havia exposto no monte Citerão, e o de Corinto, que o havia recolhido, é que se deu por vencido. Como um louco, penetrando no palácio, onde estava suspenso o corpo de sua mãe e esposa e, arrancando-lhe das vestes os alfinetes de ouro com que a rainha se enfeitava, furou os próprios olhos. Seu último pedido a Creonte, foi que o exilasse imediatamente. Cego e condenado ao exílio, em virtude de suas próprias maldições lançadas contra o assassino de Laio, Édipo permaneceu em Tebas por algum tempo. O poder passou a ser exercido por Etéocles e Polinice, que, por duas vezes, o tendo desacatado e injuriado, acabaram por ser amaldiçoados pelo pai. Embora, no relato homérico, Édipo não se cegue e continue a reinar sobre os Tebanos, em Sófocles, além do exílio solicitado a Creonte e imposto pelas próprias maldições do herói no início da tragédia, o filho de Jocasta furou os próprios olhos, para não ver as misérias e os crimes.

Segundo Vernant, Édipo é duplo, enigmático:

> Quem é, portanto, Édipo? Como seu próprio discurso, como a palavra do oráculo, Édipo é duplo, enigmático. Do princípio ao fim do drama ele permanece psicológica e moralmente o mesmo: um homem de ação e de decisão, coragem que nada pode abater, inteligência conquistadora, e à qual não se pode imputar nenhum erro moral, nenhuma falta deliberada à justiça. Mas, sem que saiba, sem tê-lo querido, nem merecido, essa personagem edipiana revela-se, em todas suas dimensões social, religiosa, humana, inversa à que aparece no governo da cidade. O estrangeiro coríntio é, na realidade, nativo de Tebas; o decifrador de enigmas, um enigma que não pode decifrar; o justiceiro, um criminoso; o clarividente, um cego; o salvador da cidade, sua perdição. Édipo, aquele que para todos é célebre, o primeiro dos homens, o melhor dos mortais, o homem do poder, da inteligência, das honras, da riqueza, se reconhece o último, o mais infeliz, e o pior dos homens, um criminoso, uma polução, objeto de horror para seus semelhantes, odiado pelos deuses, reduzido à mendicância e ao exílio. (VERNANT, 2008, p.79).

Do ponto de vista simbólico, a cegueira de Édipo possui um sentido mais profundo: a escuridão externa cria a luz interna. A própria confissão começa a existir, quando se deixa de olhar de fora para dentro e se adquire a visão de dentro para fora. O herói encontrou-se, externamente, imerso nas trevas. Sua cegueira estabeleceu definitivamente o rompimento entre o saber e o poder.

Por que Freud se interessou pela obra de Sófocles para provar suas teorias sobre as psiconeuroses?

Lacan, em *O Seminário, livro 8: a transferência,* afirma que:

> Se Freud reconhece sua descoberta e seu domínio na tragédia do Édipo não é porque Édipo matou seu pai, nem porque ele quer dormir com sua mãe. Um mitólogo muito divertido, Robert Graves – que juntou uma vasta coleção de mitos numa obra que não tem qualquer renome, mas que é bem útil e de bom uso prático, dois pequenos volumes publicados pelos *Penguin Books*, nos quais reuniu toda a mitologia antiga – acredita poder bancar o esperto no que diz respeito ao mito de Édipo. Por que Freud – diz ele – não vai buscar seu mito entre os egípcios, onde o hipopótamo é reputado por dormir com a mãe e destruir o pai? Por que não o chamou de complexo de hipopótamo? E ele acredita ter, com isso, dado uma estocada certeira na barriga da mitologia freudiana. Mas não é por esta razão que Freud escolheu Édipo. Muitos outros heróis além do Édipo são o lugar dessa conjunção fundamental. O motivo de Freud encontrar sua figura fundamental na tragédia do Édipo é o *ele não sabia,* que tinha matado seu pai e dormia com sua mãe. (LACAN, 1992, p. 104).

O complexo do incesto surge também em *Hamlet*, de Shakespeare, sendo que de uma forma mais latente. É uma tragédia que se fundamenta no retorno do recalcado. Hamlet ao descobrir que seu pai havia sido morto pelo seu tio, começou a planejar uma vingança. Seu ódio teve como consequência várias mortes, inclusive a dele. Freud e Lacan fazem muitas referências sobre *Hamlet* em suas obras.

Lacan, em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, assegura que:

> *Hamlet* não é absolutamente o drama de impotência do pensamento em relação à ação. Por que, no limiar dos tempos modernos, *Hamlet* seria o testemunho de uma certa debilidade do homem que está por vir com respeito à ação? Não vejo as coisas tão pretas, e nada nos obriga a vê-las, senão um clichê de decadência, no qual o próprio Freud cai, quando compara as atitudes diversas de Hamlet e de Édipo com respeito ao desejo. Não creio que seja numa tal divergência entre a ação e o pensamento que resida o drama de Hamlet, nem tampouco o problema da extinção de seu desejo. Tentei mostrar-lhes que a singular apatia de Hamlet se deve ao móvel da própria ação, que é no mito escolhido que devemos encontrar seus motivos, que é em sua relação com o desejo da mãe e com a ciência do pai referente à própria morte que devemos encontrar sua fonte. E para dar um passo a mais, designo-lhes o lugar em que nossa análise de *Hamlet* coincide com aquela para a qual os levo, a da segunda morte. Não se esqueçam de um dos efeitos onde se reconhece a topologia que lhes designo. Se Hamlet se detém no momento de matar Claudius, é por se preocupar com esse ponto preciso que tento definir ─ não lhe basta matá-lo, ele quer para ele a morte eterna do inferno. Sob o pretexto de já termos lidado o suficiente com esse inferno sentir-nos-íamos desonrados ao fazê-lo entrar um pouco aqui na análise de um texto? Mesmo que ele não acredite mais do que nós no inferno, mesmo que não tenha certeza dele, já que se questiona ─ *Dormir, sonhar talvez* ─ nem por isso Hamlet deixa de deter-se em seu ato porque ele quer que Claudius vá para o inferno. (LACAN, 2008, p. 298).

Freud, em *A interpretação dos sonhos,* afirma que:

> Outra das grandes criações da poesia trágica, o *Hamlet* de Shakespeare, tem suas raízes no mesmo solo que *Oedipus Rex.* Mas o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante separadas, da civilização: o avanço secular do recalcamento na vida emocional da espécie humana. No *Oedipus,* a fantasia infantil imaginária que subjaz ao texto é abertamente exposta e realizada, como o seria num sonho. Em *Hamlet* ela permanece recalcada; e ─ tal como no caso de uma neurose ─ só ficamos cientes de sua existência através de suas consequências inibidoras. Estranhamente, o efeito esmagador produzido por essa tragédia mais moderna revelou-se compatível com o fato de as pessoas permanecerem em completa ignorância quanto ao caráter do herói. A peça se alicerça nas hesitações de Hamlet em cumprir a tarefa de vingança que lhe é atribuída; mas seu texto não oferece nenhuma razão ou motivo para essas hesitações, e uma imensa variedade de tentativas de interpretá-las falhou na obtenção de qualquer resultado. Segundo a visão que se originou em Goethe e é ainda hoje predominante, Hamlet representa o tipo de homem cujo poder de ação direta é paralisado por um desenvolvimento excessivo do intelecto. (Ele está "amarelecido, com a palidez do pensamento".) Segundo outra visão, o dramaturgo tentou retratar um caráter patologicamente indeciso, que poderia ser classificado de neurastênico. O enredo do drama nos mostra, contudo, que Hamlet está longe de ser representado como uma pessoa incapaz de adotar qualquer atitude. Vemo-lo fazer isso em duas ocasiões: primeiro, num súbito rompante de cólera, quando trespassa com a espada o curioso que escuta a conversa por trás da tapeçaria, e em segundo lugar, de maneira premeditada e até ardilosa, quando, com toda a insensibilidade de um príncipe da Renascença, envia os dois cortesãos à morte que fora planejada para ele mesmo. O que é, então, que o impede de cumprir a tarefa imposta pelo fantasma do pai? A resposta, mais uma vez, está na natureza peculiar da tarefa. Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa ─ salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalcados de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impedi-lo à vingança é nele substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir. (FREUD, 2006, p. 291-292).

Ao compararmos *Édipo Rei,* de Sófocles, com a tragédia *Hamlet,* de Shakespeare, constatamos que: em *Édipo Rei, o* pai foi assassinado; Édipo não sabia que o pai estava morto; o pai representava uma figura de rei, de autoridade; Édipo se pune por uma falta que não cometeu; havia o desejo de saber.

Em *Hamlet,* o pai (ghost) foi condenado; Hamlet sabia quem havia matado seu pai e como ele havia sido morto; o pai não era uma figura de rei nem de autoridade, era um ideal de homem.

4 BERNARDO SANTARENO E SÓFOCLES: SEMELHANÇAS E DESSEMELHANÇAS

Em *António Marinheiro* (*O Édipo de Alfama*), o autor retira as suas personagens do interior das muralhas de Tebas, antes de Jesus Cristo, e coloca-as na segunda metade do século XX, para viver num cenário típico onde o fado, o vinho e a taberna são elementos caracterizadores de uma mentalidade tipicamente portuguesa. António Marinheiro e a costureira Amália são o Édipo e a Jocasta de Sófocles privados da sua realeza. O drama aborda problemas universais, comuns a todos os homens: o desespero, o medo, a angústia, o amor, o incesto, a morte, o parricídio, a liberdade, o destino.

António era um homem do povo que pertencia ao mundo dos marginais e que havia sido julgado, em tribunal, por ter cometido um homicídio, o parricídio inconsciente que foi desencadeado pelo seu temperamento impulsivo e violento. Deste modo, o herói de Bernardo Santareno se contrasta com o de Sófocles que fazia parte da realeza. Mas o Édipo de Sófocles também teve um passado errante quando decidiu abandonar Corinto e perambular pela Hélade. Na verdade, ambos os heróis possuíam uma alma atormentada pelo mistério da sua existência e por isso perambulavam solitários, sem destino. O casamento e o amor pela esposa acabaram com a vida errante dos heróis, mas a paixão desapareceu quando descobriram que haviam cometido incesto (inconsciente). O comportamento foi idêntico, pois exprimiu toda a revolta e repulsa por si próprios. Toda essa desarticulação tem como agente, o destino. Consequentemente, vamos nos deparar com uma demonstração da insignificância humana e da grandeza divina que possui meios e instrumentos para fazer valer a sua autoridade no mundo terreno.

António Marinheiro, assim como Édipo, aceitou que o destino se cumprisse e obedeceu a uma força superior que lhe era estranha, a *anánke* (moira, fatum ou destino). Na tragédia grega a *anánke* refere-se a uma fatalidade, e tece a trama do destino, que já é traçado desde o nascimento do herói. O teatro de Bernardo Santareno recorre ao conceito de *anánke* para mostrar como a autonomia do indivíduo é ilusória. Os heróis têm, desta forma, plena consciência de se tornarem espectadores – atores do seu próprio destino. Certamente, o Édipo de Alfama também sente a pressão de forças superiores que o despedaçam e o mortificam;

encontra-se condenado à sua existência, ao seu fado. O fado destes dois homens será o de percorrer um longo caminho, até chegarem à verdade absoluta e cruel.

O clímax surge no momento em que Édipo e António descobrem a sua autêntica identidade. O trágico conhecimento de si consistirá num combate interior, num momento de sofrimento e angústia. Por um lado, estão presentes os valores da sociedade moralmente estruturada que aprisionam o ser e por outro lado, está a incontrolável fúria das paixões livres e os seus desejos inconscientes. Sendo assim, destas duas forças antagônicas, a sociedade e o amor incestuoso, nasce o desespero do herói trágico, seu sofrimento físico e moral. Este desencadeia a repulsa, uma reação natural de enojamento pela sua natureza incestuosa e parricida.

Podemos constatar que os heróis no convívio com a dor, e na fogueira das tensões, iniciam o seu ritual catártico. O herói envolvido na sua cegueira e no auge da sua dor continua a ser um homem determinado, porque decide que a melhor punição seria o exílio. Esta determinação nos remete a António Marinheiro que decide afastar-se de Amália (esposa/mãe).

Édipo Rei e António Marinheiro viveram no mundo das aparências, da verdade limitada e enganadora, foram alvo de uma cegueira atuante. Ao ser revelada a sua verdadeira identidade, os protagonistas apontam a cegueira física como única solução para o conflito. Seria o fim da vida infernal e ao mesmo tempo o rito de sacrifício necessário para repor a pureza. António pede que o ceguem como forma de fugir à dura realidade que o cercava, não queria enfrentar os olhos de repreensão do povo. O herói, contudo, não chega a cometer essa autopunição, ao contrário de Édipo que cumpre o que prometera: castigar o culpado pela morte de Laio, seu pai.

O coro, na peça de Santareno, é o porta-voz da sentença de morte contra os violadores da moralidade. É especialmente contra a mulher que o coro dirige as maldições do tipo:

> “Arrombem a porta! Partam tudo!” , “Deitem fogo à casa! Deitem-lhe fogo!...” ; “Marquem-na! Marquem-na!” , “ Foge, peste maligna! És um nojo: estás podre! Podre, podre!” ; “Mata-te!...mata-te, mata-te!...” ; “ Chó, cadela suja!...” ; “Que nasçam cobras e sapos no teu ventre amaldiçoado!” ; “Morra! Morra! Morra!...” (SANTARENO, 2004, p.217).

Santareno transfere as contradições dos heróis mitológicos para o cotidiano dos mortais, muitas vezes limitados por horizontes morais estreitos. Há várias

semelhanças desta peça com a de Sófocles, uma destas encontra-se logo na primeira cena quando surge, em primeiro plano, a imagem da forca representada por um laço do varal destinado a estender roupa, no qual Amália se prende numa referência ao suicídio de Jocasta, por enforcamento.

Quando a peça de Santareno se inicia, o assassinato do marido de Amália, a Jocasta de Alfama, já ocorreu, tal como acontece na peça de Sófocles, em que os fatos decisivos não são representados mas relatados na peça e já são conhecidos pelos espectadores. Só que em Santareno o ambiente é doméstico, e nele transitam mulheres viúvas, como Amália e Bernarda, ou como Rosa, a vizinha, acompanhada da filha Aninhas, vivendo da caridade alheia.

Santareno resgata o saber trágico contido no mito de Édipo, num meio urbano, o antigo bairro de Alfama, onde as mulheres se escondem no espaço doméstico, com seus dramas familiares, enquanto os homens quase sempre violentos, fadistas e farristas, ganham o espaço das ruas e tabernas (ou dos mares), gozando de uma liberdade de ação não desfrutada pelas mulheres.

A personagem Amália encontra-se com António num momento simbólico, o dia de Natal, se apaixona por ele e decidem se casar, com todas as contradições e adversidades que envolvem o relacionamento amoroso.

António foi, como Édipo, abandonado ao nascer. Sendo que António não foi adotado por uma família real, foi recolhido por um pescador e tornou-se aventureiro, cometendo crimes ao lado de um amigo que sempre o acompanhou como sua sombra, Rui, identificado com o pássaro agourento, o almur, que aterrorizava Amália e a louca.

O personagem António não foi abandonado pelos pais pelo medo do cumprimento de uma maldição oracular, mas por interditos morais, pois tratava-se de um filho bastardo com um homem casado.

Bernarda, a avó de António, por compartilhar dos valores morais do grupo a que pertencia, abandonou o neto num barco. A grande diferença em relação à tragédia de Sófocles encontra-se estabelecida aqui: a causalidade da desgraça do personagem não é divina, mas humana, tendo motivações morais.

Com o nascimento do filho proibido a avó teve a iniciativa de providenciar o seu desaparecimento, de modo que a filha jamais pudesse saber do seu fim. Dessa forma a culpa de Amália, não existiu, foi transferida para a sua mãe, com quem mantinha uma relação de animosidade permanente.

Na tragédia de Santareno, Amália não sabia exatamente o sexo da criança. Ao se casar com António, ela jamais poderia imaginar que ele seria seu filho. Da mesma forma, em *Édipo Rei*, Édipo achava que era filho natural de Pólibo e Mérope.

Na relação de Amália e António a obsessão pelo sangue estava presente como um sinal de fatalidade. O sangue era para António como uma voz antiga, relacionada à mãe e ao gosto de sangue na boca, conotando violência, nascimento, morte, sexualidade, laços familiares. O sangue apavorava, inexplicavelmente, a louca e, para Rui, representava apenas os crimes que praticava: “Não tenho mão em mim, não sei como sou: só sei que o bandido que me deu o ser, me pôs no sangue todas as maldições do mundo! Quem me dera conhecê-lo: quem me dera matá-lo!!” (SANTARENO, 2004, p. 167). Isto nos remete à tragédia clássica, à ascendência do crime que se reproduz nos descendentes. Rui e a louca (signos da maldição), ligados à Bernarda, tramavam contra a felicidade conjugal do par incestuoso, numa atmosfera trágica, impregnada de intuições de desgraça.

O que diferencia fundamentalmente as duas peças é o fato de que Édipo é, desde o princípio, o decifrador de enigmas que vence a esfinge, tenta desvendar um crime, e descobre sobre a sua própria origem. Já os personagens de Santareno, fogem o quanto podem dos enigmas que os envolvem, preferindo permanecerem no engano, pelo medo da verdade. Édipo também experimenta este medo, tal como Jocasta, mas este sentimento não o impede de prosseguir na busca da verdade. António, o personagem de Santareno, insiste várias vezes no fato de que o passado obscuro de Amália não lhe interessa. Amália também procura não falar de acontecimentos ligados ao seu passado, por considerá-los capazes de provocar problemas no relacionamento amoroso. Quem procura descobrir a verdade não são os dois personagens que sofrem com suas angústias, mas Bernarda, a mãe de Amália, movida pelo ódio contra António e ressentimentos contra Amália. Bernarda será, ao mesmo tempo, a autora da mentira e a agente do reconhecimento, precipitando o infortúnio. Sendo assim, a punição não será atribuída à ira dos deuses, terá um caráter social, vingativo de Bernarda, manifestando-se através de um coro de vozes que investem agressivamente contra Amália, acusada de incesto.

Amália culpa sua mãe, Bernarda, por ter promovido sua destruição. A tensão aumenta no instante em que a vítima é atacada pela multidão enfurecida. Entretanto, ao contrário do que ocorre na peça de Sófocles, Amália não se mata e António não se cega. António não pratica a autopunição, pede aos outros que a façam, ao

mesmo tempo em que ordena a Amália que se mate, aderindo à violenta censura que vem do lado de fora, através dos populares. O descontrole emocional e a comoção marcam sua intervenção:

> António (*ímpeto desesperado*): Pode ser?... Isto pode ser?!...Aconteceu-me ...a mim?!! Ceguem-me, ceguem-me! furem-me os olhos: não quero ver mais nada, neste mundo...não quero!!! *(Ironia queimada:)* António Marinheiro, assassino do pai! marido da sua própria mãe!! *(Num urro:)* Pode ser?!! *(Para Amélia, com raiva:)* Mata-te, mulher! mata-te!: Só olhar para ti, é uma vergonha!... Estás podre, toda tu és gangrena: Mata-te, mata-te!!!... (SANTARENO, 2004, p. 212).

A última cena mostra o apelo à vida e a ambiguidade nos sentimentos da mãe/mulher, na demonstração do afeto materno misturado ao erotismo de Amália, diante de um imaginário António, que tenta agarrar como mãe/amante.

António desapareceu juntamente com Rui e a mulher agredida ficou complemente só.

Com a explosão das contradições, Amália ficou descontrolada, o desespero intensificou-se, foi muito difícil restabelecer o equilíbrio. O desfecho se constituiu num redemoinho de sentimentos desencontrados.

Na peça de Santareno não é a figura masculina do herói Édipo-António que se destaca em primeiro plano, mas a das mulheres, representadas por Amália e Bernarda, que vivem cercadas por outras mulheres com quem convivem.

Bernarda cumpriu o papel do oráculo e das ações fundamentais: separação do filho proibido, tentativa de desunir a filha do assassino, e reconhecimento da verdade sobre a origem de António; a velha, tal como a louca e o pássaro agourento, são os mensageiros da desgraça, na peça.

Amália é a personagem que assume com arrogância, uma relação amorosa proibida, ignorando a condenação da comunidade, por ter se casado com o assassino do próprio marido.

Santareno concede à personagem Amália, a posse do seu destino, o que não ocorre com os heróis trágicos da antiguidade.

A Jocasta de Alfama revela seus afetos mais íntimos numa relação conjugal plena, erotizada, que dificilmente teria lugar nas tragédias clássicas.

Amália consegue suportar as acusações, compensada por uma realização amorosa, até o momento em que se sente enfraquecida, com a descoberta da verdade, projetando-se num desespero devastador. Diante da acusação de incesto, é para a mãe de Amália que sobram acusações:

> Amália *(Agressiva, calcinada.)* A si, mãe! que Deus lhe perdoe a si, porque tem muito que perdoar! Você é que teve a culpa, você é que me levou a...(*Para António:)* Eu tinha só quinze anos! Que podia eu saber da...? Olha que, desgraçadamente, nem posso fazer festas a uma criancinha, António: Tenho medo... tenho receio que o meu pecado... estas mãos... lhe tragam azar!... *(Para Bernarda:)* E não tive culpa, não tive!: Foi você, foi você!! Eu era ainda tão nova, António! *(Apontando para Bernarda:)* Mas ela... ela sabia bem, conhecia a vida: e ajudou, atazanou-me, encheu-me o coração de medo... *(Num impulso, lançando-se nos braços de António:)* Não me deixes, António!"(SANTARENO, 2004, p.189).

O trágico, definitivamente, mudou de direção. A vítima não reconheceu o seu erro, julgando-se inocente. A sua perdição foi obra da sua própria mãe, associada ao pai e à repressão moral da sociedade.

Por que num mundo tão cheio de horrores, as pessoas produzem novas e diversificadas tragédias?

Por que a tragédia e o medo atraem tanto as pessoas?

Conforme argumenta Lovecraft:

> "a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos e sua reconhecida verdade deve estabelecer, pra todos os tempos, a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária." (LOVECRAFT, 2007, p.13).

Na estrada de Delfos a Tebas, Édipo após consultar o oráculo que revelou seu destino parricida e incestuoso, teve medo de retornar a Corinto. Foi justamente nesta fuga que se cumpriu o seu destino.

5 OS FILMES DE PIER PAOLO PASOLINI E DENIS VILLENEUVE

Neste capítulo abordaremos os filmes *Édipo Rei* de Pier Paolo Pasolini e *Incêndios* de Denis Villeneuve a partir de cenas associadas à forma e aos elementos que constituem as tragédias de Sófocles e Santareno.

Recorreremos aos campos da Mitologia e da Psicanálise para mostrar como Sófocles, Santareno, Pasolini e Villeneuve elaboraram o trágico e seus efeitos.

Em *A interpretação dos sonhos,* Freud declara que:

> A ação da peça não consiste em nada além do processo de revelação, com engenhosos adiamentos e sensação sempre crescente ─ um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise ─ de que o próprio Édipo é o assassino de Laio, mas também de que é o filho do homem assassinado e de Jocasta. Estarrecido ante o ato abominável que inadvertidamente perpetrara, Édipo cega a si próprio e abandona o lar. A predição do oráculo fora cumprida. *Oedipus Rex* é o que se conhece como uma tragédia do destino. Diz-se que seu efeito trágico reside no contraste entre a suprema vontade dos deuses e as vãs tentativas da humanidade de escapar ao mal que a ameaça. A lição que, segundo se afirma, o espectador profundamente comovido deve extrair da tragédia é a submissão à vontade divina e o reconhecimento de sua própria impotência. Os dramaturgos modernos, por conseguinte, tentaram alcançar um efeito trágico semelhante, tecendo o mesmo contraste num enredo inventado por eles mesmos. (FREUD, 2006, p.288).

O filme *Édipo Rei*, de Pasolini, está baseado no mito de Édipo e na tragédia de Sófocles. Inicia com uma música e uma imagem que nos transporta à antiga cidade de Tebas.

No interior de um quarto, na penumbra, uma mulher encontra-se em trabalho de parto. A visão à distância é bem discreta e delicada preservando a intimidade do momento. Houve um nascimento sem comemorações e a mãe sequer toca o bebê. Pasolini privilegia o nascimento de Édipo e tudo fica oculto no interior da casa.

Na cena da amamentação, a expressão facial de Jocasta, interpretada por Silvana Mangano, anuncia todo o mito de Édipo. Seu rosto nos remete a uma antiga tragédia grega, reflete toda a angústia, tristeza, perplexidade, evasão e prazer. A câmera nos lança a uma dimensão individual, afetiva da criança que mama, e a uma dimensão cósmica ao focalizar do colo da mãe, as árvores, o céu e as nuvens.

Édipo surge, numa outra cena, amarrado pelos pés e pelas mãos, abandonado numa paisagem seca e adversa, com uma serpente ameaçadora se aproximando, mas será salvo por um pastor e levado para o rei Pólibo. Nesta cena, a câmera privilegia o espaço do abandono: Édipo foi abandonado por seus pais Laio e Jocasta.

O jovem Édipo, após viver um período em Corinto, sente-se ameaçado por seus sonhos fúnebres e decide buscar uma resposta que lhe será dada por uma Pitonisa (sacerdotisa do oráculo de Delfos).

Os sonhos sempre estiveram presentes na vida das pessoas, desde a antiga Grécia, onde eram interpretados pelas Pitonisas, até as teorias mais recentes que expressam os fenômenos neurológicos.

Freud ressalta, na sua obra *A Interpretação dos Sonhos*, que o sonho é a estrada real que conduz ao inconsciente. O sonho torna acessível a nosso conhecimento o que está oculto na mente. É um produto da atividade do inconsciente que vem à tona na tentativa de realizar uma tendência reprimida.

Freud , em *A interpretação dos sonhos,* afirma que:

> Há uma indicação inconfundível no texto da própria tragédia de Sófocles, de que a lenda de Édipo brotou de algum material onírico primitivo que tinha como conteúdo a aflitiva perturbação da relação de uma criança com seus pais, em virtude dos primeiros sobressaltos da sexualidade. Num ponto em que Édipo, embora não tenha sido ainda esclarecido, começa a se sentir perturbado por sua recordação do oráculo, Jocasta o consola fazendo referência a um sonho que muitas pessoas têm, ainda que, na opinião dela, não tenha nenhum sentido: [...] Hoje, tal com outrora, muitos homens sonham ter relações sexuais com suas mães, e mencionam esse fato com indignação e assombro. Essa é claramente a chave da tragédia e o complemento do sonho de o pai do sonhador estar morto. A história de Édipo é a reação da imaginação a esses dois sonhos típicos. E, assim como esses sonhos, quando produzidos por adultos, são acompanhados por sentimentos de repulsa, também a lenda precisa incluir horror e autopunição. (FREUD, 2006, p.290).

A cena do oráculo se passa debaixo de uma oliveira. Riso e dor se misturam nas palavras da Pitonisa. Édipo fica muito angustiado, deita-se no chão, chora, faz círculos sobre si, retoma o caminho e segue na direção de Tebas, na tentativa de escapar do destino anunciado pela Pitonisa. Neste caminho ocorre o tenso encontro com a comitiva de Laio onde o cineasta focaliza a inquietação dos cavalos e a tentativa de Édipo afastar-se do outro aos gritos.

O ramo de oliveira usado por Édipo para proteger-se do sol, realiza a ligação da cena do oráculo com a do assassinato. As expressões de riso e dor também estão presentes nesta cena.

A cada enfrentamento passageiro, nota-se a fuga desesperada de Édipo, os seus distanciamentos do local onde se encontra Laio. Nesta cena há todo um jogo de luz excessiva contra a claridade natural, onde o excesso de iluminação nos leva à falta de clareza a respeito do crime cometido. Um dos guardas conseguiu escapar.

Édipo usa um capacete envolvendo todo o rosto, uma máscara trágica, que somente será retirado no encontro com Jocasta.

Chegando a Tebas, ele decifra o enigma da esfinge, salva a cidade e se casa com a rainha Jocasta.

Na última cena, Jocasta e Édipo se encontram no leito, onde ocorre o horror anunciado pelos deuses. Jocasta se enforca no quarto e Édipo chora apoiado no leito. Tornou-se intenso o acontecimento, a dor e o saber marcado pela força da divindade.

Incêndios é uma produção canadense, dirigida por Denis Villeneuve e indicada ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2010. Baseada na peça homônima do dramaturgo libanês Wajdi Mouawad, mostra o drama da família Marwan e tem como cenário: a intolerância religiosa da região, o conflito entre islâmicos e cristãos numa violenta guerra civil no Líbano.

O palco da tragédia se passa no Líbano, durante a guerra civil que destruiu o país, mas foi filmado na Jordânia (Amman) e em Montreal, no Canadá.

Incêndios aborda os conflitos culturais e religiosos do Oriente Médio, numa tragédia inspirada na peça *Édipo Rei. E também* possui semelhanças com *António Marinheiro, O Édipo de Alfama.*

O filme conta a história de Nawal Marwan, uma mulher de 60 anos, que morreu e deixou um testamento e duas cartas a seus filhos, um casal de gêmeos: Simon e Jeanne.

Simon, o filho, deveria entregar a carta a seu irmão e Jeanne, a filha, deveria entregar a carta ao seu pai. Somente após cumprir essa missão, a mãe deles poderia ser sepultada.

Simon e Jeanne acreditavam que seu pai estava morto e também não sabiam da existência de um outro irmão. Através dessa missão, Nawal que era cristã e natural do Oriente Médio, fez com que seus filhos descobrissem sua própria origem.

Desde o primeiro instante o rapaz recusou sua tarefa, e a moça decidiu viajar ao Oriente em busca da verdade.

Durante mais da metade do filme observamos a busca de Nawal por seu primeiro filho dado para adoção**,** por ter sido fruto de sua relação com um refugiado mulçumano, e a busca de Jeanne por seu pai e seu irmão. Duas buscas paralelas, em tempos diferentes, retratando duas mulheres atravessando os mesmos lugares à procura de um parente perdido.

Esse jogo passado/presente nos dá a sensação de que algo que foi recalcado na memória, um trauma, que será trazido à tona.

Nawal, falava pouco e conseguia exprimir, através do olhar, uma intensa dor. Essa heroína trágica era conhecida como *a mulher que canta*. Envolveu-se na guerra entre cristãos e muçulmanos no país, permaneceu presa por anos, costumava cantar toda vez que era torturada e estuprada na cadeia.

Na tragédia grega de Sófocles, Édipo mata seu pai e se casa com Jocasta, sua mãe. Em *Incêndios*, a revelação da identidade do pai e do irmão ocorreu quando Simon, já sabendo da verdade, perguntou à Jeanne: *Um mais um é sempre dois. Certo?* Ele repetiu a pergunta várias vezes até que Jeanne compreendeu que as duas pessoas que eles estavam procurando eram de fato a mesma. Eles eram frutos de um incesto.

Strauss, em *Mito e Significado,* afirma que só podemos falar em incesto se estabelecermos uma estrutura das relações de parentesco. O incesto verdadeiro é do filho com a mãe. A cultura é matrilinear, quem produz o totem é a mãe; o filho vai ser sempre do mesmo totem da mãe.

Em *Totem e tabu,* Freud conceitua o totemismo:

> Aprendemos que o totemismo é um sistema que ocupa o lugar da religião entre certos povos primitivos da Austrália, da América e da África e provê a base de sua organização social. Como ficamos sabendo, foi um escocês, McLennan, que em 1869 pela primeira vez chamou a atenção geral para o fenômeno do totemismo (que até então tinha sido encarado como simples curiosidade), dando expressão à suspeita de que um grande número de costumes e práticas comuns em várias sociedades antigas e modernas deveriam ser explicados como remanescentes de uma época totêmica. A partir daí a ciência aceitou inteiramente essa avaliação do totemismo. Permitam-me citar, como uma das mais recentes afirmações sobre o assunto, uma passagem dos *Elemente der Völkerpsychologie*, de Wundt (1912, 139): 'À luz de todos esses fatos, parece altamente provável a conclusão de que, em alguma ocasião, a cultura totêmica em toda parte preparou o caminho para uma civilização mais adiantada e, assim, que ela representa uma fase de transição entre a era dos homens primitivos e a era dos heróis e deuses'.[Tradução inglesa, 139.]. (FRED, 2006, p. 109-110).

Permanece presente em *Édipo Rei*, de Sófocles, em *Édipo de Alfama*, de Santareno e nos filmes, de Pasolini e Villeneuve.a seguinte questão: Até que ponto vale a pena saber toda a verdade?

6 CONCLUSÃO

O estudo da peça *António Marinheiro (O Édipo de Alfama),* de Bernardo Santareno, de fato, relembra *Édipo Rei* de Sófocles, por estarmos perante parricidas involuntários agindo em legítima defesa e filhos incestuosos sem o saberem. São dois heróis arrependidos e atormentados pelas suas próprias consciências.

A culpa de Édipo é, contudo, mais intensa do que a de António, pois ele tinha conhecimento da sua sorte através do oráculo e poderia ter avaliado com mais cuidado o seu significado.

Bernardo Santareno conseguiu reler o passado e adaptá-lo aos nossos tempos, permitindo a reescrita do mito de Édipo.

A peça do dramaturgo português é a prova de que o herói tebano permaneceu vivo, e atualizou-se na figura de António Marinheiro, um homem do povo, que perambulava pelo bairro de Alfama.

Observamos que Santareno construiu uma trajetória de heroína trágica para a personagem Amália. Após a confirmação do incesto, diante da população furiosa, Amália expressa, muitas vezes, o sentimento do medo e também o desejo de viver.

Embora o temor pelas profecias do oráculo, como crença nos poderes divinos, não possa mais traduzir o sentimento religioso dos gregos antigos na peça de Santareno, observamos a cada passagem, uma sensação inexplicável de que acontecimentos maléficos aconteceriam, levando a um contínuo sentimento de medo.

O que há em Santareno são, pressentimentos de que a catástrofe poderá se abater sobre os protagonistas, à medida que a ação vai decorrendo. O medo da verdade poderia até fazer com que os personagens vivessem na feliz cegueira de um casamento aparentemente equilibrado. Mas a peripécia clássica não tarda a acontecer e, no caso, é especialmente promovida pela personagem Bernarda, que encarna o ódio contra o assassino e a aversão moral contra um pecado cometido pela filha.

É possível verificar que as mulheres, em Santareno, quase sempre desempenham papéis principais, sendo capazes de assumir posições afirmativas em situações em que normalmente estariam reduzidas à submissão ao homem, anuladas em sua subjetividade.

Ao contrário do que ocorre em *Édipo Rei*, onde a mulher cumpre discretamente o seu papel de mãe dos filhos do rei e de esposa fiel, casando-se por conveniência.

Constatamos que na mitologia grega e na concepção da tragédia, a vida e o futuro dos seres humanos é regido por seres superiores; na tragédia de Santareno, o próprio homem é quem decide sobre seu futuro, pois recebeu o livre-arbítrio de Deus.

Enfim, tanto os filmes, de Pasolini e Villeneuve, quanto as peças, de Santareno e Sófocles, têm como fonte o mito de Édipo em contextos diferentes, abordando questões universais que transcendem o tempo, porque retratam conflitos humanos, tais como: amor, desejo, incesto, angústia, parricídio.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985. 304p.

_____. *Ética a Nicômaco, Livro I*. Tradução: M. Gama Kury. São Paulo: Nova Cultural, 1996. 248 p. (Coleção Os Pensadores).

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega, v. III*. Petrópolis: Vozes, 1987.3v. 433 p.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 72 p.

_____. *Amor, ódio e ignorância:* literatura e psicanálise*.* Rio de Janeiro: FAPERJ, Contra Capa, 2005. 191 p.

_____. *O amor na literatura e na psicanálise.* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. 119 p.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos, v.IV.* Rio de Janeiro: Imago, 2006. 363 p.

_____. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)*, *v. XI*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. 283 p.

_____. *"Gradiva" de Jensen e outros trabalhos (1906-1908), v. IX.* Rio de Janeiro: Imago, 2006. 259 p.

_____. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914), v. XIII.* Rio de Janeiro: Imago, 2006. 277 p.

HATHERLY, Ana. *O Mestre.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 121 p.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 1:* os escritos técnicos de Freud*.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. 336 p.

_____. *O Seminário, livro 4:* a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 460 p.

_____. *O Seminário, livro 5:* as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 532 p.

_____. *O Seminário, livro 7:* a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 387 p.

_____. *O Seminário, livro 8:* a transferência*.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992*.* 388 p.

_____. *O Seminário, livro 11:* os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998*.* 269 p.

_____. *O Seminário, livro 17:* o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1992. 206 p.

_____. *O Seminário, livro 20:* mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. 201 p.

_____. *O mito individual do neurótico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 100 p.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura.* Tradução Celso Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007. 160 p.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia.* Tradução do alemão e notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. 184 p.

PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. 192 p.

SANTARENO, Bernardo. *António Marinheiro, o Édipo de Alfama*. Editorial Nova Ática, Lisboa, 2004. 231 p.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Introdução, versão do grego e notas de Maria do Céu Zambuja Fialho. Lisboa, Edições 70, 1995. 160 p.

STRAUSS, Lévi. *Mito e significado.* Tradução de Antônio Marques Bessa. [S.l.]: Coletivo Sabotagem, 1978. 50 p.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUETE, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2008. 376 p.