



A Tragédia de Hamlédio: a fusão entre Édipo e Hamlet por Freud¹

The Tragedy of Hoemdiplet: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet

Richard H. Armstrong²

e-mail: richarda@central.uh.edu

orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3227-5204>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21596>

Tradução: Camila de Moura Silva³

e-mail: camilam02@gmail.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9933-2608>

RESUMO: Desde suas primeiras elaborações, o argumento de Freud em prol da universalidade do complexo de Édipo esteve centrado numa leitura de *Édipo Rei*. Mas por que Freud insiste em ler essa peça especificamente como uma experiência teatral por parte de uma audiência moderna? Este artigo defende que a teoria de Freud, desde o princípio, fundiu a peça sofocliana ao *Hamlet* de Shakespeare, fazendo um uso metateatral de *Édipo Rei* equivalente ao que faz Hamlet com “O Assassinato de Gonzago”, para provocar uma reação em Cláudio. Freud nos coloca na audiência de *Édipo* para que sejamos tomados por nossa culpa edipiana, confirmando assim sua teoria.

PALAVRAS-CHAVE: Sigmund Freud; Complexo de Édipo; Sófocles; Hamlet; Shakespeare; *Oedipus Tyrannus*; Édipo Rei; Jean Mounet-Sully; Adolf Wilbrandt; *A Interpretação dos Sonhos*

ABSTRACT: Very early on, Freud centered his argument for the universality of the Oedipus complex on a reading of *Oedipus Tyrannus*. But why did he insist on reading it specifically as a theatrical experience on the part of a modern audience? This article argues that Freud's theory from the start had fused the Sophoclean play with Shakespeare's *Hamlet*, deploying *Oedipus Tyrannus* metatheatrically as Hamlet deployed “The Murder of Gonzago” to trigger a reaction in Claudius. Freud puts us in the audience of *Oedipus* in order for us to sense our own oedipal guilt, confirming his theory.

KEYWORDS: Sigmund Freud; Oedipus Complex; Sophocles; Hamlet; Shakespeare; *Oedipus Tyrannus*, Oedipus the King; Jean Mounet-Sully; Adolf Wilbrandt; *The Interpretation of Dreams*

¹ A versão original deste artigo, em inglês, pode ser acessada diretamente pelo DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21595>

² Professor Associado de Estudos Clássicos do Departamento de Línguas Clássicas e Modernas e do The Honors College da Universidade de Houston, Estados Unidos da América.

³ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, sob a orientação do Prof. Dr. Henrique Cairus e co-orientação da Profa. Dra. Beatriz de Paoli.



O Enigma de Édipo

É impossível pensar na recepção de Édipo no século XX sem pensar em Freud, mesmo que apenas inconscientemente. A imagem de Édipo é literalmente emblemática para o início da psicanálise. Uma reprodução em gravura do quadro *Édipo e a Esfinge*, de Ingres, pendia sobre o famoso divã na rua Berggasse, nº 19; uma imagem parecida serviu de *ex libris* a Freud, e posteriormente de logotipo para a Editora Psicanalítica Internacional, em Viena. Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud chega a equiparar o processo de autodescobrimento na peça sofocliana ao “trabalho de uma psicanálise” (SE 4: 262). No coração desse *status* emblemático encontra-se, evidentemente, o complexo de Édipo, um “xibolete” de psicanálise ortodoxa, como ele próprio o chamou. Na época em que Freud escreveu *Totem e tabu*, em 1912-13, a saga de Édipo havia se transformado no que ele posteriormente denominou um “mito científico” sobre o pai primevo, seu assassinato pela mão de seus filhos e as origens da exogamia, da cultura, da religião e da sociedade como consequências desse ato nefando. O interesse de Freud por Édipo possui certamente os contornos de uma monomania arrebatadora. Mas qual é a gênese desse apego bastante específico ao rei de Tebas?

Essa é uma pergunta que comecei a me fazer há muitos anos, quando percebi pela primeira vez que o seu foco em Édipo estava conformado em grande medida à experiência teatral. Ou seja, quando Freud teoriza sobre o complexo de Édipo, ele pensa muito concretamente numa audiência *moderna* assistindo à encenação da peça sofocliana. Esse detalhe é muito importante, e também é consistente com a maneira como ele fala sobre o texto durante determinado período. Tome-se, por exemplo, a primeira menção à sua teoria, em uma carta pessoal de 15 de outubro de 1897 ao amigo Wilhelm Fliess.

...die griechische Sage greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. *Jeder der Hörer* war einmal im Keime und in der Phantasie ein solcher Ödipus, und vor der hier in die Realität gezogenen Traumerfüllung schaudert jeder zurück mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, der seinen infantilen Zustand von seinem heutigen trennt. (Masson, 1986, p. 293).

...a lenda grega recorre a uma compulsão que todos reconhecem, pois ele sente a sua existência dentro de si. *Todos na audiência* foram, alguma vez, em germe e em fantasia, um tal Édipo [esbravejando ordens], e todos recuam de horror diante da realização do sonho aqui transplantada para a realidade, com a quantidade total de repressão que separa seu estado infantil do seu estado presente. (Masson, 1985, p. 272, ênfase minha⁴).

⁴ As passagens do texto inglês de Masson, tal qual citadas por Armstrong, serviram de base para as traduções para o português (N. T.).

Observem como Freud não se dirige a um leitor, mas literalmente a um ouvinte (*Hörer*), ou antes a *jeder der Hörer*, ou a “cada um dos ouvintes”, i.e. a *audiência*. Mais ainda, ele dirige-se especificamente a uma audiência *moderna*, de forma a criar um enigma a partir da peça; a saber, como uma tragédia antiga que parece tratar de ideias tão estranhas, como destino e a onipotência dos deuses, pode sequer chegar a comover uma audiência *moderna*? Ele contrasta esse sucesso teatral com tentativas modernas de criar uma tragédia de destino (*Schicksalstragödie*), e declara que esses trabalhos mais recentes fracassavam grosseiramente com a audiência, pois não eram feitos a partir do mesmo material psíquico. Também é importante notar que Freud sempre se refere à peça pelo título alemão *König Ödipus* e não *Oedipus rex*, como foi traduzido na edição Standard⁵; o título alemão é completamente domesticado, como um texto contemporâneo para montagem. A peça sempre era encenada na Áustria e na Alemanha como *König Ödipus*, não *Oedipus rex*.

Daí surgem duas perguntas que eu tentei responder pela primeira vez anos atrás. Em primeiro lugar, há a questão *histórica* de que produções exatamente estariam por trás da suposição de que uma audiência moderna reage dessa maneira. Em segundo lugar, há a questão *teórica*: por que insistir tão forte e especificamente sobre a obra sofocliana enquanto experiência teatral? Bom, eu devo admitir que, anos atrás, pensava ingenuamente que encontraria uma resposta para a gênese da obsessão de Freud. As décadas de 1880 e 1890 foram, de fato, uma Era Édipo nos palcos de Paris e de Viena, as duas cidades mais importantes para a experiência pessoal de Freud no período em que gestava a psicanálise. O grande ator francês Jean Mounet-Sully tinha feito da peça um carro-chefe da Comédie Française no princípio dos anos de 1880, e ele tornou-se o Édipo definitivo do século XIX. Em Viena, o diretor Adolf Wilbrandt realizou seu desejo de toda a vida de encenar essa e outras tragédias gregas quando se tornou diretor do Hofburgtheater, Teatro da Corte Imperial de Viena e palco mais proeminente do mundo germanófono. Portanto, eu sentia que inicialmente tínhamos apenas uma pequena conexão a fazer: Freud havia ficado muito impressionado com Mounet-Sully, como disse seu biógrafo Ernest Jones, quando viu o ator francês como Édipo nos seus anos de estudante de medicina em Paris. Quando, pouco depois, voltou para casa em Viena, o *König Ödipus* de Wilbrandt estava estreando no Burgtheater, sob forte aclamação. Era então possível alimentar a ideia de que uma década antes de se dedicar a formular um elemento central da psicanálise, suas impressões teatrais formativas o condicionaram a ver a peça sofocliana dessa maneira viva e nítida. Forja-se, assim, uma conexão vital entre teoria e teatralidade, e o estudioso da recepção pode dar por encerrada a jornada de trabalho.

⁵ Nome pelo qual ficou conhecida a edição inglesa das obras completas de psicologia de Sigmund Freud, sob a coordenação do psicanalista, tradutor e editor James Strachey. Foi publicada pela primeira vez pela editora Hogarth Press, de Londres, entre 1953 e 1974 (N. T.).

Conforme a investigação avançou, no entanto, essa abordagem caiu por terra. Em primeiro lugar, acontece que Freud *nunca* poderia ter assistido a Mounet-Sully como Édipo em Paris. A peça não esteve em cartaz nenhuma vez durante a sua estadia ali. No entanto, seu biógrafo Jones e sua amiga Marie Bonaparte mantiveram vivo o factóide de que ele a havia assistido, ainda que a própria Bonaparte soubesse que não era verdade (essa é uma longa história). Tampouco há evidências de que Freud tenha assistido à produção de Wilbrandt no Burgtheater, ainda que ela tenha sido amplamente discutida nos jornais. Se quiséssemos formular um argumento *mínimo*, contudo, poderíamos dizer que não importa: tudo de que Freud precisava era da noção geral de que *Oedipus tyrannus* era um sucesso dos palcos modernos, ainda que só por ouvir dizer. Mas eu reluto em retornar a um “argumento climatológico” geral, e defendo que a noção simplesmente “estava no ar”. Além disso, dada a inclinação de Freud para a observação empírica e para as anedotas — para não falar nas alusões nominais — por que ele não mencionaria ao menos atores ou apresentações específicos, a fim de provar seu ponto? O nome de Mounet-Sully certamente estava em voga quando *A Interpretação dos Sonhos* foi escrita, em 1898-99, época em que Mounet-Sully já havia interpretado Édipo ao redor do mundo, de Moscou a Atenas e a Baltimore.

Isso nos traz de volta à minha segunda questão: dados os contornos claros da história de Édipo — o *Sagenstoff*, como diz Freud, ou “material mítico” —, que até mesmo Aristóteles dizia evocar pena e medo apenas com sua leitura (*Poética*, 1453 b3-6), por que a *teatralidade* da peça é essencial para a defesa de Freud da universalidade do complexo de Édipo? Finalmente, acredito ter encontrado a abordagem correta para essa questão. Em primeiro lugar, o argumento “climatológico” contribui aqui de certa forma: Freud toma por certo que o que ele descreve realmente acontece no teatro moderno, e a leitura das críticas seria suficiente para que ele fizesse essa suposição. Em segundo lugar, e mais importante, a reação da *audiência* serve como um rápido salto empírico na argumentação, e ajuda a contornar um problema inerente à sua tentativa de usar dados clínicos para fazer teorias psicológicas universais. Ao longo de *A Interpretação dos Sonhos*, Freud frequentemente tem de recordar o leitor de que a sua rica experiência com pacientes neuróticos é relevante para a psicologia geral, na medida em que a vida mental dos neuróticos difere somente em grau, mas não em tipo, daquela das pessoas saudáveis. Era certamente um risco defender a natureza universal das emoções edípicas — o desejo de matar um dos pais e de dormir com o outro —, algo que faz publicamente pela primeira vez em *A Interpretação dos Sonhos*. Além disso, este era um território pantanoso para Freud particularmente, já que sua revelação a respeito dessas emoções surgiu da *autoanálise*, conforme a carta a Fliess deixa claro desde o princípio:

Ein einziger Gedanke von allgemeinem Wert ist mir aufgegangen. Ich habe die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater **auch bei mir** gefunden und halte sie jetzt für ein allgemeines Ereignis früher Kindheit, wenn auch nicht immer so früher wie bei den hysterisch gemachten Kindern. (Masson, 1986, p. 293).

Uma única ideia de valor geral me sobreveio. Eu descobri, **também em meu próprio caso**, [o fenômeno de] estar apaixonado por minha mãe e com ciúmes de meu pai, e *agora considero que esse seja um fenômeno universal que se manifesta cedo na infância*, mesmo que não tão cedo quanto em crianças tornadas histéricas. (Masson, 1985, p. 272; ênfase minha).

Num primeiro momento, supus que esse salto de uma descoberta pessoal das emoções edipianas para uma teoria universal aplicável a todas as pessoas pudesse ser explicado simplesmente como um fruto natural do tempo de Freud no teatro. Sendo um dos muitos na audiência que sentiram o poder da peça, ele poderia supor rapidamente que a sua perturbadora autoanálise era, na verdade, a descoberta de algo universalmente verdadeiro a respeito de todos os seres humanos — e que alívio isso traria a ele em particular. Mas, à medida que a parte histórica da tese caía por terra, para meu *profundo* pesar e desânimo, eu tive de reconsiderar inteiramente o papel da teatralidade no assunto como um todo. A questão continuava a me incomodar: se a sua experiência pessoal não é de fato capaz de explicar a abordagem teatral de Sófocles, então o que o levou a construir o argumento dessa forma? Foi então que Hamlet entrou em cena.

Hamlet ao Resgate

Desde o princípio, o argumento de Freud em prol da universalidade do complexo de Édipo sempre esteve baseado em *duas peças*, não uma. Tanto na carta de 1897 de Freud para Fliess quanto no argumento bastante ampliado de 1899 em *A Interpretação dos Sonhos*, uma longa análise de *Hamlet* segue-se imediatamente à sua discussão de *König Ödipus*. Para uma audiência germanófono, *Hamlet* era um terreno bastante seguro: a peça era produzida regularmente ao longo do mundo germanófono, e era bastante discutida. Para o argumento de Freud, as duas peças funcionavam muito bem juntas, embora seja interessante notar uma diferença essencial na sua abordagem de cada uma: enquanto Freud insiste na *teatralidade* da peça sofocliana, escrevendo como alguém que está na audiência, a sua discussão de *Hamlet* é mais especificamente *literária*, e refere-se mais às emoções edipianas do personagem Hamlet e até à sua possível gênese na situação pessoal do próprio Shakespeare ao escrever a peça. Então, devemos ficar atentos a essa diferença central entre as abordagens e perguntar: por que apenas *uma* dessas peças é tratada teatralmente, enquanto a outra é abordada por meio da análise básica dos personagens e de uma suposição biográfica a respeito do autor?

Uma primeira resposta tem que ver especificamente com a natureza do argumento de Freud. Parte da sua identificação com Édipo diante da Esfinge é que ele imagina a ciência como o processo de solucionar enigmas intemporais da natureza. A descoberta chocante de que as emoções edipianas são uma condição universal parece responder a uma pergunta que

ninguém estava realmente fazendo. A pergunta é: por que a peça de Sófocles exerce tamanho poder sobre uma audiência moderna? Digo que ninguém estava fazendo essa pergunta porque, para a maioria dos críticos, a resposta era que Sófocles era um dramaturgo excepcional ou que o ator Mounet-Sully era um intérprete brilhante, ou que o diretor Adolf Wilbrandt tinha gosto e visão adequados para transpor o sentido da peça para o público vienense. De fato, o sucesso da peça antiga com a audiência moderna é formulado por Freud como um *enigma*, que ele então soluciona. Isso fica aparente na lógica totalmente circular do seu argumento n’*A Interpretação dos Sonhos*.

Das Altertum hat uns zur Unterstützung dieser Erkenntnis einen Sagenstoff überliefert, dessen durchgreifende und *allgemeingültige Wirksamkeit nur durch eine ähnliche Allgemeingültigkeit der besprochenen Voraussetzung* aus der Kinderpsychologie verständlich wird. ([1900] 1991, p. 268).

Essa descoberta é confirmada por uma lenda que nos legou a antiguidade clássica: uma lenda cujo profundo e *universal poder de comoção só pode ser compreendido se a hipótese que formulei a respeito da psicologia das crianças tiver uma validade igualmente universal*. (SE 4: 261; ênfase minha).

Em outras palavras, poderemos compreender o poder universal de *Oedipus tyrannus* somente se a hipótese de Freud a respeito das emoções de Édipo for também universal. A longa discussão de Freud sobre a peça de Édipo nos coloca deliberadamente no seu centro, reagindo a ela e chegando a uma terrível compreensão acerca de nosso próprio sentimento reprimido de culpa por nossos impulsos edípicos. A figura encarnada no palco é a da realização de nossos desejos infantis, e nossa reação é a de um reconhecimento horrorizado — embora o reconhecimento totalmente consciente permaneça logo abaixo da superfície — e *deve* permanecer assim.

Concluído o trabalho mais difícil de transformar *Oedipus tyrannus* num enigma que ele acaba por resolver, Freud imediatamente se volta para uma das “peças problema” mais famosas da literatura. Diferentemente de Édipo, o comportamento de Hamlet é de fato um enigma, com o qual se digladiaram até mesmo os melhores críticos. Freud oferece alegremente uma resposta ao porquê de o Príncipe hesitar tanto em realizar a vingança que seu pai assassinado exige dele. Ao contrário de Goethe, Freud não vê Hamlet como um homem incapacitado para a ação pelo pensamento excessivo; como aponta muito corretamente, nos casos do assassinato de Polônio e das mortes de Rosencrantz e Guildenstern, Hamlet é capaz de ações céleres e violentas. Deste modo, *não* é possível diagnosticá-lo como um neurastênico passivo, como era usual nos tempos de Freud. O verdadeiro problema de Hamlet é que ele se identifica inconscientemente com seu tio, que, ao matar seu pai e casar-se com sua mãe, fez simplesmente o que ele próprio desejava fazer na infância. Sua hesitação em agir, em outras palavras, é uma *inibição neurótica*, e não covardia. Sua inibição para a ação não é geral, mas muito precisa — neuroticamente precisa: ele

simplesmente não pode matar o homem com o qual se identifica. Esta é uma leitura muito influente da peça, que teve seu impacto nas representações de Hamlet ao longo do século XX.

Desde as primeiras elaborações, *Hamlet* sempre seguiu-se às discussões de Freud sobre Édipo, mesmo na formulação original e pessoal da carta de 1897. Entretanto, nas três primeiras edições de *A Interpretação dos Sonhos*, o longo parágrafo que analisa *Hamlet* foi relegado a uma nota de rodapé. Somente na quarta edição, de 1914, ele tomou seu lugar no corpo do texto. Mas, essa posição secundária é completamente ilusória, pois, fundamentalmente, Hamlet, e não Édipo, é a figura que corresponde à condição do adulto moderno. Aquilo que faz das emoções edípicas um “complexo” (como foi mais tarde denominado) é precisamente a sua repressão e relegação ao inconsciente, e a análise de Hamlet feita por Freud é muito clara nesse ponto. Quando Hamlet declara: “Assim, a consciência nos transforma em covardes” (III, i), Freud enxerga aí a memória baça do desejo edípico do próprio Hamlet de fazer o mesmo que seu tio, portanto “sua consciência é seu sentimento inconsciente de culpa.” O alemão ressalta ainda mais o paradoxo de ser inconscientemente consciente: “Sein Gewissen ist ein unbewußtes Schuldbewußtsein” (Masson, 1886, p. 294). A doença de Hamlet é, portanto, uma inibição neurótica, como Freud disse mais tarde em *A Interpretação dos Sonhos*:

Aqui, traduzi em termos conscientes aquilo que estava fadado a permanecer inconsciente na mente de Hamlet; e se alguém estiver propenso a chamá-lo de histérico, devo entendê-lo como a conclusão [a ser tirada] da minha interpretação. (SE 4: 265; tradução alterada).

Assim como Édipo é paradigmático para a psicanálise, Hamlet é o verdadeiro modelo do *homo Freudianus*, o histérico moderno atormentado por seus próprios desejos. Para colocá-lo de outro modo: ao contrário de Hamlet, Édipo *não* tem complexo de Édipo. Édipo é, antes, a figura da realização dos desejos, um tipo de ideal perverso do desejo infantil diante do qual qualquer adulto bem ajustado deve recuar de horror. Nós, a audiência, estamos para Édipo assim como Hamlet para seu tio; é uma relação de identificação inconsciente, tingida de nojo e de horror.

Chegamos agora ao verdadeiro cerne da questão, ou seja, por que a mobilização de Édipo por Freud é teatral enquanto a discussão sobre Hamlet é caracterológica. Eu defendo que é justamente a sua leitura de *Hamlet* que faz com que Freud mobilize *Oedipus tyrannus* dessa maneira, que eu preferiria agora chamar de *metateatral*, em vez de teatral. Assim como Freud, Hamlet tem alguns problemas probatórios. Ele está preocupado com a possibilidade de que o fantasma que o compele a matar seu tio seja um demônio aproveitando-se de sua fraqueza e melancolia para condená-lo. Sua solução é usar os atores convidados para representar uma peça que imite o crime que seu tio supostamente cometeu. Logo depois de ele mesmo ter sido capturado pela breve encenação do ator para o assassinato de Príamo, Hamlet decide fazê-los encenar “O assassinato de Gonzago”, em que irá inserir “uma fala de umas doze ou dezesseis linhas.” Há muita coisa em torno da metateatralidade desses atores dentro da peça, mas, para o personagem de Hamlet, o plano é claro:

Tenho ouvido
dizer que os criminosos, quando assistem
a representações, de tal maneira
se comovem com a cena, que confessam
na mesma hora em voz alta seus delitos,
pois embora sem língua, o crime fala
por modo milagroso. Esses atores
irão representar para meu tio
a morte de meu pai. Hei de observar-lhe
os olhos e sondar-lhe a alma até o fundo.
Se se assustar, conheço o meu caminho. (II, ii, 584-594)⁶

Comparem então essa passagem à análise teatral feita por Freud da audiência assistindo a *Édipo*.

Se *Édipo Rei* comove uma audiência moderna tanto quanto o fez com a audiência grega sua contemporânea, a explicação só pode ser que seu efeito não reside no contraste entre destino e vontade humana, devendo ser buscado na natureza particular do material com que esse contraste é exemplificado. Deve haver algo *que faz com que uma voz dentro de nós esteja pronta a reconhecer a força arrebatadora do destino em Édipo* [...]. Seu destino nos comove apenas porque ele poderia ter sido o nosso — porque o oráculo lançou sobre nós, antes do nascimento, a mesma maldição que pesa sobre ele. A sina de todos nós é, quiçá, orientar nosso primeiro impulso sexual na direção de nossa mãe e nosso primeiro ódio e nossa primeira vontade assassina contra nosso pai. (SE 4: 262; ênfase minha).

Notem a maneira um tanto súbita como uma premissa condicional torna-se um fato: *se* a peça comove uma audiência moderna tanto quanto uma audiência da antiguidade grega, *então só pode ser* devido à sua teoria. Como eu disse, Freud transformou o sucesso teatral da peça num enigma que agora resolve. Mas ele associa muito rapidamente a reação dos espectadores a um sentimento inconsciente de culpa.

O rei Édipo, que vitimou seu pai Laio e casou-se com sua mãe Jocasta, mostra-nos tão somente a realização de nossos próprios desejos infantis. Porém, mais afortunados que ele, nós tivemos sucesso desde então, na medida em que não nos tornamos psiconeuróticos, em separar nossos desejos sexuais de nossas mães e em esquecer o ciúme de nossos pais. Eis alguém em quem

⁶ SHAKESPEARE. *Hamlet*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

esses desejos primevos da infância foram realizados, e *recuamos de horror diante dele com toda a força da repressão, pela qual esses desejos têm sido desde então contidos dentro de nós*. Ao mesmo tempo em que o poeta, ao destrinchar o passado, traz à tona a culpa de Édipo, *ele nos compele a reconhecer nossa própria mente interior, onde esses mesmos impulsos, embora suprimidos, podem ainda ser encontrados*. (SE 4: 262-263; ênfase minha).

A psicodinâmica da repressão em Freud torna esse cenário ainda mais complexo que a peça dentro da peça em *Hamlet*; ao contrário de Cláudio, conhecemos apenas parcialmente nossa própria culpa; se a reconhecêssemos totalmente, como o rei culpado de *Hamlet*, sairíamos correndo do teatro. A força da nossa reação *contra* a figura de Édipo é igual à força necessária para evitarmos ser *exatamente como ele*; é a isso que ele se refere quando fala da “força da repressão pela qual esses desejos têm sido desde então contidos dentro de nós”. Isso faz parte da economia de energia mental em Freud, que sempre deve ser levada em conta. Aqui, adulto e criança estão em conflito: os poderosos sentimentos edipianos da criança *exigem* a força de repressão, que é um dispêndio constante de energia, e não algo que ocorre uma única vez. Quando dormimos, a repressão diminui e os desejos da infância se reafirmam. Assim é que Édipo pode aparecer n’*A Interpretação dos Sonhos* no meio de uma discussão sobre tipos comuns de sonhos. Mas a realidade virtual do teatro também nos acalma até relaxarmos a nossa repressão, permitindo que o dramaturgo acesse nosso eu profundo. Distanciamos-nos da peça como de uma ilusão, por isso é possível fechar os olhos para o que está acontecendo conosco num nível psicológico mais profundo e supor que estamos tendo uma experiência teatral satisfatória. De fato, não sabemos conscientemente o que nos está acontecendo, ainda que outra parte de nós saiba de tudo muito bem.

Eu mencionei anteriormente o fato de que a abordagem teatral de Édipo foi a maneira encontrada por Freud para saltar da sua descoberta pessoal dos sentimentos edipianos para a teoria de uma condição universal. Acredito que é possível percebê-lo na sua descrição dos acontecimentos a partir dos pronomes que utiliza, pois parece alistar-nos em seu exército edipiano. “Deve haver algo que faz com que uma voz dentro de *nós* esteja pronta a reconhecer a força arrebatadora do destino...”; “Seu destino *nos* comove apenas porque ele poderia ter sido o *nosso*”; “ele [...] *nos* leva a reconhecer nossa própria mente interior, onde esses mesmos impulsos, embora suprimidos, podem ainda ser encontrados” (SE 4:262). Por outro lado, Freud sempre descreve Hamlet na terceira pessoa como um personagem distinto, e nunca nos coloca na audiência da peça; ele trata Hamlet fundamentalmente como um de seus estudos de caso de histeria — lembrem-se de que ele admite livremente que alguém o chame de histérico. Ainda assim, Freud imitou Hamlet deliberadamente ao colocar-nos *todos* juntos na audiência que assiste à peça de Édipo, ao fornecer uma descrição da nossa reação como prova de nossa culpa inconsciente e da correção de sua própria teoria. Lembrem-se das palavras de Hamlet: “E a peça

é a coisa, eu sei, com que a consciência hei de apanhar o rei”⁷ (III, iii, 600-601). Depois de o rei levantar-se horrorizado durante a peça, Hamlet regozija-se, “Aposto mil contra um na palavra do espectro. Percebestes?”⁸ (III, ii, 280-281). É de Hamlet, portanto, que Freud retira a noção de que a reação da audiência pode, de fato, constituir um indício vital, a verdade psíquica da culpa oculta.

Não é apenas o emprego metateatral de uma peça na discussão que deixa tão claramente evidente a fusão entre *Hamlet* e *Édipo rei* por Freud. Sim, colocar-nos na audiência assistindo a *Édipo* é, de fato, uma espécie de “ratoeira”, como Hamlet chama jocosamente a peça que faz encenar. Em *Hamlet*, também podemos ver como as psicodinâmicas da teatralidade são discutidas explicitamente pelos personagens. Em primeiro lugar, há a questão do distanciamento estético. “O assassinato de Gonzago” é aparentemente uma peça estrangeira, “escrita em italiano castiço”, diz Hamlet, embora ele também a chame “a imagem de um assassinato ocorrido em Viena”⁹. É quase como se Shakespeare estivesse antecipando Freud nessa observação. Da mesma forma, *Édipo* é uma peça antiga, aparentemente muito distante das nossas preocupações modernas, como Freud gosta de salientar. Em seguida, temos também uma demonstração elaborada da negação psicológica, ou daquilo que neste contexto poderíamos chamar simplesmente ironia dramática, quando a Rainha da Peça discorre incessantemente sobre a sua recusa em ter qualquer outro marido caso seu esposo morra. Isso leva a mãe de Hamlet a dizer: “A dama acaso protesta demais, / creio eu”¹⁰. Shakespeare nos faz ver como o Rei e a Rainha da Dinamarca são levados a sentir-se estranhamente incomodados pelo drama enquanto ele é encenado. Quando o Rei fica preocupado de que haja algum delito na peça, Hamlet responde alegremente: “[esta obra é] pura velhacaria. Mas, que importa? Nem Vossa Majestade, nem eu, que temos a consciência limpa, somos atingidos. Os sendeiros que esperneiem; não estamos com o lombo pisado”¹¹ (III, ii). A ironia dramática neste caso, claro está, é a de que *conhecemos perfeitamente* os planos de Hamlet de ofender com essa peça; a observação displicente de que ela é insignificante é um ardil. O que vemos logo em seguida na peça dentro da peça é que o *sobrinho* de Gonzago envenena o Rei no jardim. “Vereis dentro de pouco como o assassino obtém o amor da mulher de Gonzago”¹², comenta Hamlet. Nesse exato momento, o rei levanta-se e sai.

É raro escutar uma discussão precisa a respeito desta cena, então observem: Hamlet encena uma peça que reproduz o *método* que seu tio usou para envenenar seu pai, isto é, um ato de fratricídio. Mas, o real assassino em “O assassinato de Gonzago” é antes o *sobrinho* de Gonzago, o que pode ser visto como uma ameaça: Hamlet, o sobrinho, ameaçando matar o Rei Cláudio, seu tio. Se Hamlet *for* o sobrinho assassino, isso implica que ele deve então “obter o

⁷ Tradução de Carlos Alberto Nunes (N. T.).

⁸ Tradução de Carlos Alberto Nunes (N. T.).

⁹ Tradução nossa (N. T.).

¹⁰ Tradução nossa (N. T.).

¹¹ Tradução de Carlos Alberto Nunes (N. T.).

¹² Tradução de Carlos Alberto Nunes (N. T.).

amor da esposa de Gonzago”; isso significaria que Hamlet pretende tornar-se amante de sua própria mãe. Não surpreende que Freud tenha dedicado tamanha atenção a essa peça. A cena em questão não somente nos mostra a teatralidade de uma mente culpada; ela fornece um quadro de conversações em muitas camadas, no qual uma zombaria leve e formal encobre fluxos subterrâneos profundos e sinistros. Ela mostra pessoas assistindo a uma peça que parece significar uma coisa na superfície, mas que claramente trata de outra. Quando o Rei Cláudio suspeita do que se trata, ele torna-se incapaz de assisti-la. Observe o que diz Freud a nosso respeito:

Como Édipo, vivemos na ignorância desses desejos repugnantes à moralidade, que nos foram introjetados pela Natureza, e depois de sua revelação podemos todos, com razão, tratar de fechar os olhos para as cenas de nossa infância. (SE 4: 263).

Cláudio foge diante da representação teatral da cena de seu crime; o que devemos fazer quando confrontados com a cena de nossos desejos infantis? Deve-se admitir, neste ponto da aplicação literária da psicanálise levada a cabo por Freud, que ele não explicou como é possível obter *prazer* nessa tragédia. Dentro de alguns anos, porém, ele atentaria para esse problema, pois sabia perfeitamente que sem compreender nossa capacidade de *apreciar Oedipus tyrannus* ou *Hamlet* ao assisti-los, não poderia entender corretamente os tipos de compensação que literatura e arte nos brindam.

Conclusão

Deixem-me agora amarrar um pouco melhor as pontas desta apresentação, à guisa de conclusão. Em primeiro lugar, a leitura de Freud de *Oedipus tyrannus*, de Sófocles, era extraordinariamente literal para o seu tempo. Isto é, ele realmente sentia que essa era uma peça sobre parricídio e incesto materno, e nada mais. Na época em que escreveu isso, havia estudiosos que gostavam de diluir esses crimes em alegorias da natureza, ou de deslocar o foco da discussão para a natureza da ação humana em geral, discursando sobre livre-arbítrio e determinismo ou sobre a natureza do pensamento religioso grego como “a verdadeira questão” em jogo na peça. Freud não admitia nada disso. Ele é rigorosamente literal, e nos força a aceitar que esses atos horrendos *são* o que são. Entretanto, na época em que aprofundou sua visão sobre as duas peças, ele estava perdendo a capacidade de acreditar no ato¹³ tal e qual. Sua antiga teoria de que toda histeria surge do abuso sexual havia caído por terra, e ele estava buscando uma maneira de sustentar a ideia de que a *fantasia* infantil de tais crimes poderia ter

¹³ Palavra cara à literatura psicanalítica, o “ato” (tradução do alemão *Tat*) está associado ao *acting out* da psicanálise americana e à “passagem ao ato” da psicanálise francesa. Jacques Lacan, em seu seminário sobre *A angústia*, distingue posteriormente os três termos, conferindo ao ato *status* de conceito (cf. ACTING OUT. In: ROUDINESCO; PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.) (N. T.).

um papel crucial no desenvolvimento psicológico. É nisto que consiste o complexo de Édipo: uma *fantasia* traumática de amor e rivalidade, que aprendemos a reprimir e superar. Hamlet, enquanto figura misteriosa da hesitação, passou, então, a ser lido à luz de Édipo: Hamlet é agora um homem cujo conflito interno vem da memória de uma fantasia traumática, do desejo de fazer o que seu tio fez de fato. De certo modo, a leitura de Édipo feita por Freud era eficaz por ser completamente literal, enquanto sua leitura de Hamlet era eficaz por ser completamente original, mas nada óbvia. Somente à luz de Édipo, Hamlet podia agora ser visto como o histérico inibido que ele é. Mas também, somente à luz de Hamlet, Freud poderia ter imaginado como explicar nossa fascinação por Édipo, fascinação que só há pouco havia se tornado um genuíno fato da vida nos teatros da Europa. Nós somos Hamlet quando assistimos a *Édipo rei* e nos damos conta repentinamente de que já fomos Édipo “em germe e em fantasia”, como ele diz — *im Keime und in der Phantasie*. Para Freud, essa leitura fundida das duas peças foi a solução para um problema que se estendia até muito além dos textos; ainda assim, continuam sendo interpretações poderosas das duas obras até os dias de hoje. Para a recepção clássica, a leitura fundida de Freud apresenta um poderoso estudo de caso de *convergência cultural*. Digam o que quiserem sobre o complexo de Édipo enquanto teoria psicológica, mas, nesta leitura conjunta de Sófocles e Shakespeare, definitivamente encontramos um paradigma notável para a tradição clássica na aurora do século XX.

Bibliografia citada:

- FREUD, Sigmund. *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and edited by James Strachey et al. London: The Hogarth Press [1900], 1953. Vols. 4 and 5. (Convencionalmente citado por SE vol: page).
- _____. *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag [1900], 1991.
- MASSON, J. M. (Ed. and Trans.). *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1985.
- MASSON, J. M. (Ed.). *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

