

08 de abril de 1959

Lição XVI

08 de Abril de 1959

Que me seja dado meu desejo! Tal é o sentido que eu lhes disse que tinha Hamlet para aqueles críticos, atores ou espectadores que o pegam. Eu lhes disse que era assim em razão do excepcional, do genial rigor estrutural, onde o tema de Hamlet chega depois de uma elaboração tenebrosa que começa no décimo segundo e décimo terceiro séculos em Saxo Grammaticus¹, e, em seguida, na versão romanceada de Belleforest, e, sem dúvida, num esboço de Kyd e, parece, num primeiro esboço também, de Shakespeare, para chegar na forma que nós o temos.

Essa forma se caracteriza, aos nossos olhos, com o método que empregamos aqui, por alguma coisa que eu chamo a estrutura, que é precisamente aquilo em que tento lhes dar uma chave que lhes permita se referir com certeza nessa forma topológica que chamei o grafo, que, talvez, possamos chamar o grama [*le gramm*].

Retomemos nosso *Hamlet*. Eu penso que já nas três vezes que lhes falo, vocês todos o tenham lido pelo menos uma vez. Tentemos reapreender, nesse movimento, ao mesmo tempo simples e profundamente marcado de todos os desvios que permitiram tantos pensamentos humanos de aí se acomodar, esse movimento de Hamlet. Se isso pode ser ao mesmo tempo simples e nunca terminado, não é muito difícil de saber porque. O drama de Hamlet é um encontro com a morte.

Outros insistiram – eu fiz alusão a isso, por sinal, em nossas precedentes aproximações – sobre o caráter prodigiosamente fixante, pertinente, da primeira cena sobre o terraço de Elsenour, dessa cena sobre aquilo que vai voltar, que os sentinelas já viram uma vez. É um encontro com o espectro, com essa forma sombria [*d'et-les*], da qual não sabemos ainda o que ela é, aquilo que ela traz, aquilo que ela quer dizer.

Coleridge diz, em suas notas sobre Hamlet, que são tão bonitas e que encontramos facilmente em *Lectures on Shakespeare* (eu retorno a isso, pois, talvez tenha lhes dado a impressão de dizer mal; quero dizer, em lhes dizendo, afinal de contas, que Coleridge não faz senão de aí localizar-se, eu dava a impressão de minimizar o que ele dizia disso). Foi o primeiro que sondou, como em muitas outras áreas, a profundidade daquilo que há em Hamlet. A propósito dessa primeira cena, o próprio Hume, que era tão contra os fantasmas [dizia ele], acreditava nesse, que a arte de Shakespeare chegava a fazê-lo crer, apesar de sua resistência. “A força que ele empenhava contra os fantasmas, diz ele, é semelhante àquela de um Sansão. E aí o Sansão é derrubado”.

Fica claro que é porque Shakespeare aproximou de muito perto alguma coisa que não era o *ghost*, mas que era, de fato, aquele encontro, não com o morto, mas com a morte, que em suma é o ponto crucial dessa peça. O caminhar de Hamlet diante da morte, é aí de onde devemos partir para conceber aquilo que nos é prometido desde essa primeira cena em que o espectro aparece no momento mesmo em que dizemos que ele apareceu “*The bell then beating one, o sino soando uma hora*”².

¹ SAXO GRAMMATICUS, *Historia Danica*, Livro III. imp. em latim em 1514. Trad. al. Hans Sachs 1558, trad. fr. Belleforest, in *Histoires tragiques*, 1564, t. V.

² *Hamlet* (I, 1, 39)

08 de abril de 1959

Este “*one*”, reencontramo-lo no final da peça, quando, depois do encaminhamento contornado, Hamlet encontra-se bem próximo de executar o ato que deve ao mesmo tempo consumir seu destino, e onde, de certa forma, fechando os olhos, avança na direção daquele que ele deve alcançar, dizendo a Horácio -e não é em um momento qualquer-, ele acaba por dizer-lhe: “O que é matar um homem; O tempo de dizer *one*”³.

Evidentemente, para se conduzir ele vai por veredas, faz, como se diz, cabula a aula. O que me permite empregar uma palavra que está no texto. Trata-se de Horácio, a quem, bem modesto e bem gentil, sendo que acaba de lhe trazer sua ajuda, ele diz: “*Eu sou aqui um truant scholar, estou matando o tempo*”. Ninguém o crê, mas é de fato aquilo que sempre impressionou os críticos: esse Hamlet, ele está matando o tempo⁴. Por que não vai direto? Em suma, o que nós tentamos fazer aqui, aprofundar, é saber por que é assim.

Sobre isto, o que fazemos, não é algo que seja uma estrada ao lado, é uma estrada que é diferente daquela percorrida por aqueles que falaram antes de nós, mas ela é diferente, na medida em que ela conduz, talvez, a questão um pouco mais longe. O que eles disseram não perde por isso o seu alcance, o que eles sentiram foi aquilo que Freud colocou, de imediato, no primeiro plano. É que nessa ação em causa, a ação de portar a morte, sobre a qual não sabemos porque uma ação tão insistente, e, afinal de contas, tão concisa a executar exige tanto tempo a Hamlet. Aquilo que nos é dito disso inicialmente é que essa ação de portar a morte encontra em Hamlet o obstáculo do desejo.

Essa é a descoberta, a razão e o paradoxo, já que o que lhes mostrei e que permanece o enigma irresoluto de Hamlet, o enigma que tentamos resolver, é justamente esta coisa à qual parece que o espírito deva se deter, é que o desejo em causa, já que é o desejo descoberto por Freud, o desejo pela mãe, o desejo na medida em que suscita a rivalidade com aquele que a possui, esse desejo, meu deus, deveria ir no mesmo sentido da ação.

Para começar a decifrar aquilo que isto pode querer dizer, pois, afinal de contas, a função mítica de Hamlet, que faz disso um tema igual ao de Édipo, o que nos aparece de início é o que lemos no mito, o laço íntimo que há, em suma, entre esse assassinato a ser feito, esse assassinato justo, esse assassinato que ele quer praticar – não há conflito nele quanto ao direito ou à ordem no que diz respeito - como sugeriram-no certos autores -, lembrei-lhes isso, os fundamentos da execução da justiça; não há ambigüidade nele, entre a ordem pública, a mão da lei, e as tarefas privadas; ele não apresenta nenhuma dúvida que esse assassinato contém toda a lei, esse assassinato não é questionado – nem sua própria morte. Esse assassinato só se executará quando Hamlet, tão logo é ferido à morte, nesse curto intervalo que lhe resta entre essa morte recebida e o momento em que ele se perde.

É portanto daí que deve-se partir. Desse encontro, ao qual podemos dar todo o seu sentido. O ato de Hamlet se projeta, se situa no seu termo, no encontro íntimo de todos os encontros, nesse ponto em relação ao sujeito, tal como tentamos articulá-lo, defini-lo, ao sujeito na medida em que ainda não veio à luz – seu advento é retardado na articulação

³ Hamlet: “*It will be short: the interim is mine;
And a man’s life no more than to say, one*”

“*Não tardarão Até lá o tempo é meu.
vida humana não dura mais do que a contagem de um*”. (V, 2, 74)

⁴ Horatio: “*A truant disposition, good my lord*” Atenção: Lacan passa aqui de Horácio a Hamlet. A palavra é de Horácio, mas Lacan ao atribuir a verdade que ela contém à posição de Hamlet. (N.E. fr)

08 de abril de 1959

propriamente filosófica – no sujeito tal como Freud nos ensinou que ele é construído. Um sujeito que se distingue do sujeito sobre o qual a filosofia ocidental fala desde quando uma teoria do conhecimento existe; sujeito que não é, de forma alguma, o suporte universal dos objetos, e, de certa forma, seu negativo, seu suporte onipresente; um sujeito na medida em que fala e enquanto estruturado numa relação complexa com o significante, que é mui exatamente aquela que buscamos articular aqui.

E para representá-lo uma vez mais, se é que o ponto entrecruzado da intenção da demanda e da cadeia significante se faz pela primeira vez no ponto **A**, definimos como o grande Outro enquanto lugar da verdade, quero dizer enquanto lugar onde a palavra se situa tomando o seu lugar, instaura essa ordem evocada, invocada cada vez que o sujeito articula alguma coisa, cada vez que ele fala e que ele faz esse algo que se distingue de todas as outras formas imanes de cativação onde de um em relação ao outro nada equivale àquilo que, na palavra, instaura sempre esse elemento terceiro, a saber, esse lugar do Outro, onde a palavra, mesmo mentirosa, se inscreve como verdade.

Esse discurso para o Outro, essa referência ao Outro se prolonga além, nisso que ela é retomada a partir do Outro para constituir a questão: O que é que eu quero? Ou, mais exatamente, a questão que se apresenta ao sujeito sob uma forma já *negativa*: Que queres? A questão daquilo que, além dessa demanda alienada no sistema do discurso enquanto aí está, se apoiando no lugar do Outro, o sujeito, prolongando seu movimento, se demanda aí o que é que ele é como sujeito, e onde tem, em suma, de encontrar o que, além do lugar da verdade? Aquilo que o gênio – não da língua, mas da metáfora extrema que tende, diante de certos espetáculos significativos a se formular – chama por um nome que reconhecemos aqui, de passagem, a hora da verdade.

Pois não esqueçamos, num tempo em que toda filosofia se engajou em articular aquilo que liga o tempo ao ser, que é perfeitamente simples de se aperceber que o tempo, na sua própria constituição, passado-presente-futuro, (aqueles da gramática), se referencia, e a nenhum outro senão o ato da palavra. O presente é este momento em que falo e nada mais. Nos é estritamente impossível conceber uma temporalidade numa dimensão animal, isto é, numa dimensão do apetite. O b, a, ba da temporalidade exige mesmo a estrutura em linguagem. Nesse além do Outro, nesse discurso que não é mais discurso para o Outro, mas discurso do Outro propriamente dito, no qual vai se constituir essa linha pontilhada [*brisé*] dos significantes do inconsciente; nesse Outro no qual o sujeito se antecipa com sua questão como tal, aquilo que visa no último termo, é a hora desse encontro com ele mesmo, desse encontro com seu querer, desse encontro com alguma coisa que vamos, no último termo, tentar formular, e sobre o qual não podemos nem mesmo, de imediato, dar os elementos, se é que certos sinais aqui no-los representam e são, de certa forma, para vocês, o ponto de referência, a prefiguração da sobreposição daquilo que nos espera naquilo que podemos chamar os passos, as etapas necessárias da questão.

Observemos, no entanto, que se Hamlet (como lhes disse, não é isto ou aquilo, não é um obsessivo pela boa razão, primeiro por ser uma criação poética. Hamlet não tem neurose, Hamlet nos demonstra neurose, e é bem diferente de sê-lo), se Hamlet, por certas frases, quando nos vemos em *Hamlet*, sob uma certa luz do espelho, nos aparece mais próximo do que toda a estrutura do obsessivo, já é nisso que a função do desejo – já que aí está a questão que nos colocamos a propósito de Hamlet – nos aparece justamente nisso, que é revelador do elemento essencial da estrutura, que é aquele justamente realçado ao máximo pela neurose obsessiva, é que uma das funções do desejo, a função maior no obsessivo, é esse momento do encontro desejado, manter a distância, aguardar. E aqui emprego o termo

08 de abril de 1959

que Freud oferece em *Inhibition, Symptôme, Angoisse, Erwartung* que ele distingue expressamente de *abwarten*, “dar as costas”; *Erwartung* “aguardar”, no sentido ativo e também “fazê-lo esperar”. Esse jogo, com o momento do encontro domina essencialmente a relação do obsessivo. Sem dúvida Hamlet nos demonstra toda essa dialética, todo esse desdobrar que ainda atua com o objeto sob outras faces, mas essa é a mais evidente, aquela que aparece na superfície e que marca, que dá o estilo dessa peça, e a torna sempre enigmática.

Tentemos ver agora, em outros elementos, as coordenadas que nos dá a peça. O que é que distingue a posição de Hamlet em relação, em suma, a uma trama fundamental? O que é que faz essa variante do Édipo tão impressionante no seu caráter de variação? Pois, afinal de contas, Édipo não fazia tantos volteios, como o assinalou muito bem Freud na pequena nota explicativa à qual recorreremos e desistimos de procurar, a saber: “Meu Deus, tudo se degrada, estamos no período de decadência, nos enredamos seiscentas vezes antes de fazer aquilo que os outros, os bons, os bravos, os antigos faziam de imediato!” Não é uma explicação, essa referência à idéia de decadência deve nos ser suspeita, podemos tomá-la por outros ângulos. Eu creio que convém reconduzir a questão mais adiante.

Se é verdade que os modernos estejam nessa situação, deve ser por um motivo – pelo menos se somos psicanalistas – outro que eles não tenham os nervos tão sólidos quanto os tinham seus pais. Não! Já alguma coisa sobre o que atraí sua atenção é essencial: Édipo não precisava hesitar trinta e seis vezes diante do ato, ele o havia feito antes mesmo de pensar, e sem sabê-lo. A estrutura do mito de Édipo é essencialmente constituída por isso.

Pois bem, fica claro e evidente que há aqui alguma coisa, alguma coisa que é justamente aquilo pelo que eu lhes introduzi este ano – e não é por acaso – nessa iniciação ao grama como chave do problema do desejo. Lembrem-se do sonho muito simples do *Príncipe du Plaisir et de la Réalité* o sonho em que o pai morto aparece – e lhes marquei na linha superior, a linha de enunciação no sonho: “ele não sabia”. Essa feliz ignorância daqueles que estão mergulhados no drama necessário que decorre do fato de que o sujeito que fala é submetido ao significante, essa ignorância está aqui. Eu lhes faço observar de passagem que ninguém lhes explica porque.

Pois, afinal, se o pai adormecido no jardim foi morto pelo fato de que lhe despejaram na orelha – como dizem em Jarry – esse delicado suco, “poisbemcertamentenão” [*“hébénoi”*], parece que a coisa deve ter-lhe escapado, pois nada nos diz que ele saiu de seu sono para constatar o estrago, que as manchas que cobriram seu corpo nunca foram vistas, senão por aqueles que descobriram seu cadáver, e portanto isso supõe que no domínio do além temos informações muito precisas sobre o modo como conseguiram o que pode ser de fato uma hipótese de princípio, o que também não é alguma coisa que deveríamos de imediato ter como certo.

Tudo isto para sublinhar o arbitrário da revelação inicial, aquela da qual fala todo o grande movimento de *Hamlet*. A revelação pelo pai, da verdade sobre a morte, distingue essencialmente uma coordenada do mito daquilo que se passa no mito de Édipo. Alguma coisa é levantada, um véu, aquele que pesa justamente sobre a articulação da linha inconsciente, esse véu que nós mesmos tentamos levantar, não sem que ele nos dê, vocês sabem, algum trabalho. Pois fica claro que ele deve ter alguma função essencial, eu diria, para a segurança do sujeito na medida em que fala. Para que nossas intervenções, para restabelecer a coerência da cadeia significante ao nível do inconsciente apresentem todas

08 de abril de 1959

essas dificuldades, recebam da parte do sujeito toda essa oposição, essas recusas, é algo que nós chamamos resistência, e que é o pivô de toda a história da análise.

Aqui a questão está resolvida. O pai sabia, e pelo fato de que ele sabia, Hamlet também sabe. Isto é, ele tem resposta. Ele tem a resposta, e não pode haver senão uma resposta. Ela não é obrigatoriamente dizível em termos psicológicos; eu quero dizer que isso não é uma resposta obrigatoriamente compreensível, ainda bem menos que lhes pegue nas vísceras, mas não é, nem por isso, uma resposta do tipo fatal.

Essa resposta, tentamos ver o que é que é. Essa resposta, que é, em suma, a mensagem no ponto em que se constitui na linha superior, na linha do inconsciente; essa resposta que já simbolizei para vocês de antemão, e não, evidentemente, sem ser forçado por esse fato a lhes pedir que me dêem crédito. Mas é mais fácil, mais honesto pedir a alguém para lhes dar crédito sobre algo que, de início, não faz nenhum sentido. Isso não lhes engaja em nada, a não ser, talvez, a procurá-lo, o que deixa, no entanto, uma liberdade de criar para vocês mesmos. Essa resposta, eu comecei a articulá-la sob a seguinte forma: significante, **S**; o que distingue a resposta no nível da linha superior daquela ao nível da linha inferior. No nível da linha inferior a resposta é sempre o significado do Outro, **s(A)** está sempre em relação a essa palavra que se desenrola no nível do Outro e que modela o sentido daquilo que nós quisemos dizer. Mas quem queria ter dito isso ao nível do Outro? Esse significado no nível do discurso simples, mas no nível do além desse discurso, no nível da questão que o sujeito se apresenta para ele mesmo, que quer dizer, afinal de contas: o que é que eu me tornei nisto tudo? A resposta, lhes disse, é o significante do Outro com a barra – **S(~~A~~)**.

Há mil maneiras de começar a lhes desenvolver o que inclui esse símbolo. Mas nós escolhemos hoje, porque nós estamos em *Hamlet*, a via clara, evidente, patética, dramática. É isso que valoriza Hamlet, que nele nos é dado aceder ao sentido de **S(~~A~~)**.

O sentido daquilo que Hamlet fica sabendo por esse pai está aí diante de nós, muito claro, é a irremediável, absoluta, insondável traição do amor. Do amor mais puro, o amor desse rei que talvez, evidentemente, como todos os homens, pode ter sido um grande velhaco, mas que, com esse ser que era sua mulher, era aquele que ia até “afastar os sopros de vento de sua face”⁵, pelo menos segundo o que Hamlet diz. É a absoluta falsidade daquilo que apareceu para Hamlet como o testemunho mesmo da beleza, da verdade, do essencial. Há aí a resposta. A verdade de Hamlet é uma verdade sem esperança. Não há traço em todo *Hamlet* de uma elevação em direção a algo que estaria além, resgate, redenção.

Já nos é dito que o primeiro encontro vinha de baixo. Essa relação oral, infernal, com este *Acheronta*⁶ que Freud escolheu colocar em efervescência por falta de poder fletir as potências superiores. É aí que se situa da maneira mais clara *Hamlet*. Mas isso, evidentemente, só é uma observação bem simples, bem evidente, à qual é bastante curioso ver que os autores – não sabemos por qual pudor, não é preciso alertar as almas sensíveis! –

⁵ [...] “so loving to my mother,
That the might not betwixt the winds of heaven
Visit her face too roughly.” (I, 2, 139)

[...] “era tão dedicado à minha mãe
Que não deixava nem a própria brisa
Toar forte o seu rosto”

⁶ *A interpretação de sonhos, op. cit.*

08 de abril de 1959

não valorizam, de forma alguma, a propósito de *Hamlet*. Eu só o dou para vocês, afinal de contas, como um andamento na ordem do patético, na ordem do sensível, tão penoso que isso possa ser. Deve haver alguma coisa onde possa se formular mais radicalmente a razão, o motivo de toda essa escolha, porque, afinal de contas, toda conclusão, todo veredicto, tão radical seja, a tomar uma forma acentuada na ordem daquilo que chamamos pessimismo, é ainda alguma coisa que é feita para nos velar aquilo de que se trata.

~~S(A)~~, isso não quer dizer: tudo o que se passa no nível de **A** não vale nada, a saber, toda verdade é falaciosa. Aí está alguma coisa que pode fazer rir nos períodos de diversão que seguem os pós-guerras, sobre o que se faz, por exemplo, uma filosofia do absurdo que serve principalmente nos porões. Tentemos articular alguma coisa mais séria ou mais leve. Também com a barra, o que é que, essencialmente, isso quer dizer? Eu creio que é o momento de dizê-lo, ainda que, evidentemente, isso vai aparecer sobre um ângulo bem particular, mas eu não o creio contingente.

~~S(A)~~ quer dizer isto: é que se **A**, o grande Outro, é não um ser, mas o lugar da palavra, ~~S(A)~~ quer dizer que nesse lugar da palavra, onde repousa sob uma forma desenvolvida, ou sob uma forma [envolvida], o conjunto do sistema de significantes, isto é, de uma linguagem, falta alguma coisa. Alguma coisa que não pode ser senão um significante que aí faz falta. O significante que faz falta ao nível do Outro, e que dá seu valor mais radical a esse ~~S(A)~~. É esse que é, se assim posso dizer, o grande segredo da psicanálise, aquilo pelo que a psicanálise suscita alguma coisa, por onde o sujeito que fala, na medida em que a experiência da análise no-lo revela como estruturado necessariamente de uma certa maneira, se distingue do sujeito de sempre, do sujeito ao qual uma evolução filosófica que, afinal de contas, pode bem nos aparecer numa certa perspectiva de delírio, fecundo, mas de delírio na retrospectção. Esse o grande segredo: não há Outro do Outro.

Em outros termos, para o sujeito na filosofia tradicional, esse sujeito se subjetiva, ele mesmo, indefinidamente. Se eu sou enquanto penso, eu sou enquanto penso que sou, e assim por diante; isso não tem nenhum motivo para se deter. A verdade é que a análise nos traz alguma coisa de bem diferente. É que já nos apercebemos que não é tão certo que eu seja enquanto penso, e que só podíamos estar certos de uma coisa, é que eu sou enquanto penso que sou. Isto certamente. Só que o que a análise nos traz é que eu não sou esse que justamente está pensando que eu sou, pelo simples motivo de que pelo fato que eu pense que sou, penso no lugar do Outro; eu sou um outro que não aquele que pensa que sou.

Ora, a questão é que não tenho nenhuma garantia, de modo algum, que esse Outro, pelo que há no seu sistema, possa me devolver (se eu posso me expressar assim) aquilo que eu lhe dei: seu ser e sua essência de verdade. Não há, lhes disse, Outro do Outro. Não há no Outro nenhum significante que possa, na ocasião, responder por aquilo que sou. E para dizer as coisas de um modo transformado, essa verdade sem esperança da qual lhes falava há pouco, essa verdade que é aquela que nós encontramos no nível do inconsciente é uma verdade sem rosto, é uma verdade fechada, uma verdade flexível em todos os sentidos. Nós só o sabemos demais, é uma verdade sem verdade.

E é bem isso que faz o maior obstáculo àqueles que se aproximam por fora do nosso trabalho, e que diante das nossas interpretações, porque eles não estão na via conosco, em que estão destinadas a levar seu efeito que só é concebível de modo metafórico e enquanto atuam e ecoam sempre entre as duas linhas, não podem entender de que se trata na interpretação analítica.

08 de abril de 1959

Esse significante, do qual o Outro não dispõe, se nós podemos falar a respeito, é bem evidente, no entanto, que ele está em algum lugar. Eu lhes fiz este pequeno grama com a finalidade de que vocês não percam o norte. Eu o fiz com todo o cuidado que pude, mas certamente não para aumentar o embaraço de vocês. Vocês podem reconhecê-lo em todo lugar onde está a barra, o significante ocultado, aquele que o Outro não dispõe, e que é justamente aquele que lhes diz respeito; é o mesmo que vocês fazem entrar em jogo na medida em que vocês, pobres betas, desde que vocês nasceram, estão presos nessa sagrada do logos. É, a saber, a parte de vocês que aí é sacrificada, e sacrificada não pura e simplesmente, psiquicamente como se diz, realmente, mas simbolicamente, e que não é nada, essa parte de vocês que tomou a função significante. E, é por isso que só há uma e não trinta e seis, é muito exatamente essa função enigmática que nós chamamos o falo, que é aqui alguma coisa do organismo da vida, desse fôlego, ou fôlego vital – o qual, vocês sabem, não acho que seja preciso usar a torto e à direita, mas que uma vez bem cercado, simbolizado, colocado aí onde está, e, principalmente, aí onde serve, aí onde, de fato, no inconsciente ele é tomado – toma o seu sentido.

O falo, a turgescência vital, esse algo de enigmático, de universal, mais macho que fêmea, e, no entanto, a própria fêmea pode se tornar o símbolo, eis aquilo de que se trata, e aquilo que, porque no Outro está indisponível, aquilo que – ainda que isso seja essa existência mesma que o sujeito faz significante – não vem em parte alguma garantir a significação do discurso do Outro.

Dito de outro modo, por mais sacrificada que seja, essa existência, não lhe é, pelo Outro, devolvida. É porque é daí que parte Hamlet, a saber, da resposta do dado, que todo o percurso pode ser varrido, que essa revelação radical vai levá-lo ao encontro último. Para atingí-lo vamos agora retomar aquilo que se passa na peça *Hamlet*.

A peça *Hamlet* é, como sabem, a obra de Shakespeare e devemos, portanto, tomar cuidado com aquilo que há de acrescentado. Já se tratava de um percurso bastante belo, mas é preciso crer que oferecia – e aí bastava que ele se oferecesse para que fosse pego – um caminho bastante longo para se percorrer, para nos mostrar aquilo que chamamos país, para que Shakespeare o tenha percorrido.

Eu lhes indiquei da última vez as questões que apresentam a *play scene*; a cena dos atores, e voltarei a isso. Eu queria hoje introduzir um elemento essencial, essencial porque diz respeito àquilo de que nos aproximamos após haver estabelecido a função das duas linhas. É, a saber, aquilo que jaz no intervalo, aquilo que, se assim posso dizer, faz para o sujeito a distância que ele pode manter entre as duas linhas para aí respirar durante o tempo em que lhe resta para viver, e é isto que nós chamamos o desejo.

Eu lhes disse qual pressão, qual abolição, qual destruição esse desejo sofre portanto, daquilo que se encontra com esse algo do Outro real, da mãe tal como ela é, essa mãe como tantas outras, a saber, esse algo de estruturado, esse algo que é menos desejo do que glotonaria, ou até mesmo engolimento, esse algo que, evidentemente, não sabemos porque, mas, afinal de contas, o que importa! neste nível da vida de Shakespeare foi para ele a revelação.

O problema da mulher certamente não existiu sem estar presente em toda a obra de Shakespeare. Havia fogosas antes de *Hamlet*, mas tão abissais, ferozes e tristes, só a partir de *Hamlet*.

08 de abril de 1959

Troilus and Cressida que é uma maravilha pura, e que, certamente, não valorizamos o bastante, nos permite, talvez, ir mais além naquilo que Hamlet pensou naquele momento. A criação de *Troilus and Cressida* é, creio, uma das mais sublimes que possamos encontrar na obra dramática. Ao nível de *Hamlet* e, no nível do diálogo que podemos chamar o paroxismo da peça, entre Hamlet e sua mãe, já lhes disse da última vez o sentido deste movimento de adjuração perante a mãe, que é, mais ou menos: “não destrua a beleza, a ordem do mundo, não confunda o próprio Hyperion (é seu pai que ele designa assim) com o ser o mais abjeto”⁷, e a recaída dessa adjuração diante daquilo que sabe ser a necessidade fatal desse tipo de desejo que não sustenta nada, que não retém nada.

As citações que eu poderia, nesse lugar, lhes fazer, do que é o pensamento de Shakespeare a esse respeito, são excessivamente numerosas. Eu só lhes darei isso, daquilo que levantei durante as férias, num contexto bem diferente. Trata-se de alguém que está bastante apaixonado, mas também, é preciso dizê-lo, bastante atrapalhado, um bravo homem, por sinal. É no *Twelfth Night*, o herói, dialogando com uma moça que, para conquistá-lo – ainda que nada no herói, o Duque, como o chamamos, coloque em dúvida que suas inclinações sejam as mulheres – porque é de sua paixão de que se trata, a aproximação, disfarçada em rapaz, o que, no entanto, é um traço singular para se fazer valorizar como moça, pois ela o ama.

Não é por acaso que lhes dou esses detalhes, é porque é uma contribuição na direção do que vou lhes introduzir agora, a saber, a criação de Ofélia. Essa mulher, Viola, é justamente anterior a Ofélia. A *Twelfth Night* é de, aproximadamente, dois anos antes à fomentação de *Hamlet*, e eis mui exatamente o exemplo da transformação do que se passa em Shakespeare ao nível de suas criações femininas, que, como vocês o sabem, são aquelas dentre as mais fascinantes, as mais atrativas, as mais cativantes, as mais turvas, ao mesmo tempo em que fazem o caráter realmente, imortalmente poético de toda uma face de seu gênio. Essa moça-rapaz, ou rapaz-moça, eis o tipo mesmo de criação onde vem à tona, onde se revela alguma coisa que vai nos introduzir àquilo que vai agora ser nosso propósito, nosso passo seguinte, a saber, o papel do objeto no desejo.

Depois de aproveitar essa ocasião para lhes mostrar a perspectiva na qual se inscreve nossa questão sobre Ofélia, eis o que o Duque, sem saber que a pessoa que está diante dele é uma moça, e uma moça que o ama, ele responde às perguntas capciosas da moça que, no momento em que ele se desespera, lhe diz: “Como você pode se lamentar? Se alguém estivesse ao seu lado, que suspirasse pelo seu amor, e que você não teria nenhuma vontade de amar (o que é o caso, é do que ele sofre), como poderia você acolhê-lo? Portanto, não deve-se desejar aos outros o que seguramente você faria, você mesmo”⁸.

Ele, que está aí cego e no enigma, lhe diz naquele momento um grande propósito no que diz respeito à diferença do desejo feminino e do desejo masculino: “Não há mulher que

⁷ Lacan: “ne détruis pas la beauté, l'ordre du monde; ne confonds pas Hypérion même (c'est son père qu'il désigne ainsi) avec l'être la nécessité fatale de cette sorte de désir qui ne soutient rien, qui ne retient rien”, possivelmente em referência a *Hamlet* (III, 4)

⁸ Viola: “’Sooth, but you must say, that some lady; as, perhaps, there is, Hath for your love as great a pang of hearts you have for Olivia: you cannot love her; You tell her so: Must she not then be answer’d?” (Shakespeare, W.: *Twelfth Night*; or, what you will, II, 4)

08 de abril de 1959

possa suportar o batimento de uma paixão tão violenta, que é aquela que possui o meu coração. Nenhum coração de mulher pode suportar tanto assim. Elas faltam dessa suspensão [...]”⁹. E todo seu desenvolvimento é aquele, de fato, de algo que, do desejo, faz essencialmente essa distância que há, essa relação particular com o objeto mantido enquanto tal, que é alguma coisa justamente que é o que é expressado no símbolo *a* que eu lhes coloco aqui sobre essa linha de retorno do **X** do querer. É, a saber, a relação, $\$ \diamond a, a$, o objeto na medida em que ele é, se assim podemos dizer, o cursor, o nível onde se situa, se coloca o que é no sujeito, propriamente falando, o desejo.

Eu gostaria de introduzir o personagem de Ofélia beneficiando daquilo que a crítica filológica e textual nos trouxe no que diz respeito, se assim posso dizer, a seus antecedentes. Eu vi sob a pena de não sei qual cretino um movimento de bom humor que lhe veio no dia em que, não especialmente precipitado, pois ele deveria tê-lo sabido já há algum tempo, ele percebeu que em Belleforest há alguém que atuou o papel de Ofélia.

Em Belleforest estamos tão atrapalhados, tão incomodados quanto com aquilo que acontece com Hamlet, a saber, que ele parece estar louco, mas, no entanto, não estamos mais seguros do que isto, pois fica claro que esse louco sabe bastante bem o que ele quer, e o que ele quer, é o que não sabemos, são muitas coisas; o que ele quer é a questão para todos os outros. Envia-se-lhe uma moça destinada à alegria, atraindo-o num canto da floresta, a captar suas confidências enquanto alguém às escutas poderá saber um pouco mais. O estratagema fracassa, como convêm, graças, creio, ao amor da moça. O que é certo é que o crítico em questão estava bem contente de encontrar este tipo de arque-Ofélia, para aí reencontrar a razão das ambigüidades do caráter de Ofélia.

Naturalmente não vou reler o papel de Ofélia, mas essa personagem tão eminentemente patética, transtornante, sobre a qual podemos dizer que é uma das grandes figuras da humanidade, se apresenta, como vocês o sabem, sob traços extremamente ambíguos. Ninguém nunca pôde declarar ainda se ela é a inocência mesmo que fala ou que faz alusão a esses embalos, os mais carnais, com a simplicidade de uma pureza que não conhece pudor, ou se é, ao contrário, uma marafona, pronta para todos os trabalhos. Os textos sobre isso são um verdadeiro jogo de andorinhas, enganoso. Podemos encontrar de tudo aí, e, na verdade, encontramos sobretudo um grande charme, quando a cena da loucura não é o momento menor. A coisa, de fato, é perfeitamente clara. Se, por um lado, Hamlet se comporta com ela com uma crueldade excepcional, que incomoda, que como se diz, faz mal, e que a faz sentir como uma vítima, por outro lado sentimos bem que ela não é, de forma alguma, e muito longe disso, a criatura desencarnada ou descarnada que a pintura pré-rafaelita que eu evoquei fez dela. É uma outra coisa.

Na verdade ficamos surpresos que os preconceitos concernentes ao tipo, à natureza, à significação, aos costumes, para dizer tudo da mulher, sejam ainda tão fortemente ancorados que se possa, a respeito de Ofélia, se colocar uma questão semelhante. Parece que Ofélia seja bem simplesmente aquilo que é toda moça, que ela tenha ou não ultrapassado – afinal de contas, nós não sabemos nada – o passo, tabu da ruptura de sua virgindade. A questão me parece não ser, de modo algum, a respeito de Ofélia, colocada. Na ocasião, trata-se de saber porque Shakespeare trouxe essa personagem que parece

⁹ Duke: “*There is no woman’s sides
Can bide the beating of so strong a passion
As love doth give my heart: no woman’s heart
So big to hold so much; they lack retention?*” (*Id, ibid*)

08 de abril de 1959

representar uma espécie de ponto extremo sobre uma linha curva que vai, de suas primeiras heroínas moças-rapazes, até alguma coisa que vai reencontrar a fórmula disso no decorrer, mas transformada sob uma outra natureza.

Ofélia, que parece ser o clímax de sua criação do tipo da mulher, no ponto exato em que ela mesma é esse botão pronto para desabrochar e ameaçado pelo inseto roedor no coração do botão. Essa visão de vida pronta para desabrochar, e de vida portadora de todas as vidas, é assim, por sinal, que Hamlet a qualifica, a situa para a repelir: “Você será a mãe de pecadores”¹⁰, essa imagem justamente da fecundidade vital, essa imagem, em resumo, de todos os modos nos ilustra mais, creio, do que qualquer outra criação, a equação à qual fiz caso nos meus cursos, a equação [*girl* = falo]. Aí está evidentemente alguma coisa que nós podemos muito facilmente reconhecer.

Eu não farei caso de coisas que, na verdade, me parecem simplesmente um encontro curioso. Eu tive a curiosidade de ver de onde vinha Ofélia, e num artigo de Boissacq, do *Dicionário etimológico grego*¹¹, vi ali uma referência grega. Shakespeare não dispunha de dicionários dos quais nos servimos, mas encontramos nos autores dessa época coisas tão surpreendentes ao lado de ignorância suntuosas, coisas tão penetrantes, e que reencontram as construções da crítica mais moderna, que posso até mesmo, na oportunidade, lhes considerar isto que está nas notas que eu esqueci.

Eu creio que em Homero, se minha lembrança é boa, há οφελιο [*opheliō*], no sentido de “fazer engordar”, “inflar”; que οφελιο [*Opheliō*] é empregado para a “muda”, “fermentação vital” que se chama aproximadamente “deixar alguma coisa mudar” ou “se tornar mais espesso”. O mais engraçado ainda, não podemos deixar de observar, é que no mesmo artigo, Boissacq, que é um autor que peneira bastante severamente a ordenância de suas cadeias significantes, crê necessário fazer referência expressa a esse propósito, a forma verbal de οφαλλος [*ophallos*], ao falo.

A confusão de Ofélia e de φαλλος [*phallos*] não precisa de Boissacq para denotá-la. Ela nos aparece na estrutura. E que se trata agora de introduzir não é em que Ofélia pode ser o falo, mas se ela é, como o dissemos, verdadeiramente o falo, como Shakespeare fá-la preencher essa função?

Ora! É aqui que está o importante. Shakespeare porta sobre um plano novo aquilo que lhe é dado na lenda de Belleforest, a saber, que na lenda tal como ela é relatada por Belleforest, a cortesã é a isca destinada a lhe arrancar o seu segredo. Pois bem, transpondo isso ao nível superior que é aquele onde fica a verdadeira questão, lhes mostrarei da próxima vez que Ofélia está aí para interrogar o segredo, não no sentido dos sombrios propósitos de que se trata de fazer Hamlet confessar por aqueles que o cercam e que não sabem muito bem do que ele é capaz, mas o segredo do desejo.

Nas relações com o objeto de Ofélia, enquanto são escandidos ao longo da peça por uma série de tempos sobre os quais nos detivemos, alguma coisa se articula que nos permite apreender, de modo particularmente vivo, as relações do sujeito na medida em que fala, isto é, do sujeito enquanto submetido ao encontro de seu destino, com alguma coisa que deve pegar, na análise e pela análise, um outro sentido, esse sentido em torno do qual a análise

¹⁰ Hamlet: “Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breede of sinners?” (III, 1: 122)

¹¹ BOISSACQ, E., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Heidelberg, 1950, C. Winter, Universität Verlag.

08 de abril de 1959

gira, e não é por nada, a curva em que se aproxima a propósito desse termo objeto tão prevalente, tão certamente muito mais insistente e presente como nunca foi em Freud, e ao ponto em que alguns puderam dizer que a análise mudou de sentido na medida em que a libido, procuradora de prazer, tornou-se procuradora de objeto.

Eu lhes disse isso, a análise entrou numa via falsa na medida em que esse objeto, ela o articula e o define de um modo que não atinge seu objetivo, que não sustenta aquilo de que se trata verdadeiramente na relação que se inscreve na fórmula $\$ \diamond a$, castrado, $\$$ submetido a algo que lhes chamarei da próxima vez, e que lhes ensinarei a decifrar sob o nome de *fading* do sujeito, que se opõe à noção de *splitting* do objeto, dessa relação desse sujeito com o objeto como tal.

O que é que é o objeto do desejo? Um dia que não era senão, creio, o da segunda sessão desse ano, lhes fiz uma citação de alguém que, espero, alguém terá identificado desde então, que dizia que aquilo que o avarento lamenta na perda de seu cofrinho nos ensinaria, se o soubéssemos, muita coisa sobre o desejo humano. Era Simone Weil que dizia isso.

É isso que nós vamos tentar apertar em torno desse fio que corre ao longo da tragédia entre Ofélia e Hamlet.