

**Universidade de Brasília**

**Instituto de Psicologia**

**Departamento de Psicologia Clínica**

**Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura**



**O Édipo vai à Ópera: Contribuições Musicológicas para o Complexo de Édipo**

Doutorando: Daniel Röhe Salomon da Rosa Rodrigues

Orientador: Prof. Dr. Francisco Moacir de Melo Catunda Martins

**2020**

*Je t'écoute de tout mon cœur*

*Chant du première matin du monde*

*Perséphone* (Stravinsky, 1934/2013, Ato I)

## Agradecimentos

A presente tese foi inicialmente aprovada e apresenta no ICMS XIII em Canterbury, mesmo antes da aprovação pela banca de seleção para o Doutorado na Universidade de Brasília (UnB). Em ambas as ocasiões, deve ser lembrada a colaboração de decanatos da UnB, não apenas o DEX sob coordenação da Prof Nara Pimentel em 2016, mas também do DPG, que colaborou com um projeto paralelo à presente tese, em especial a discussão sobre Semiótica Existencial e Psicanálise.

A UnB ofereceu suporte a todo momento para o desenvolvimento da presente tese, em especial na colaboração com o fomento da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF), cujo resultado foi a apresentação do tópico central do método, que tange a disciplina da Semiótica, e que foi apresentado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e na KTU-Kaunas/Lituânia, além de ter sido desenvolvida ao caro Prof. Dr. Vinícius Romanini, que me recebeu na USP para discussão de desdobramentos de estudos em Charles Sanders Peirce desde o mestrado que realizei junto ao Prof. Dr. Francisco Martins. Com ambos estive em Lowell, junto à Profª Drª Borges, que gerou originalmente o contato entre a Universidade de Brasília, a Universidade Católica de Brasília e a Universidade de Helsinki, já que durante o mestrado foi realizada apresentação na Finlândia, uma vez marcada minha visita ao país para explorações árticas, quando me hospedei no Kakslauttanen (um grande abraço para Saariselkä, o Dr. Kotola, Sami, Laura, Paul, Eila e Eero, pelo nobre momento finlandês no grande salão de Tertti Manor).

Aos professores Francisco Martins, Maria Inês Gandolfo Conceição, Eero Tarasti e Agatha Bacelar, pela abertura para amplos debates que resultaram no primeiro artigo internacional dedicado ao problema da ida de Édipo à ópera –pelo menos duas

vezes, já que, no doutorado o Teatro de Apolo, a casa de ópera mais antiga da Grécia, e o Harpa, casa de ópera islandesa, receberam apresentações minhas durante o doutorado. Deixo registrada uma lembrança especial sobre a sensibilidade dos doutores Michael Garfinkel e Manya Steinkoler, além do professor Wilfried von Eecke, aluno da primeira turma do professor Antoine Vergote, Escola Belga de Psicanálise, que favoreceram uma experiência única em minha apresentação em Reykjavík (entre outros). Áfram!

Além disso, deve ser mencionada a presença de vários outros acadêmicos com diversos níveis de maturidade que os tempos extremos exigem. Entre eles, o Prof. Bohumil Med, pelas contribuições em ópera Tcheca, Aleksí Haukka, pelo companheirismo e as intruções em gramática finlandesa, ao Chico, pelas profundas e atemporais intepretações clínicas, a Tarasti, por mostrar o que a Finlândia tem de melhor (como o Emmental finlandês). E além de Agatha Bacelar, a Haroldo, docente da cadeira de grego na UERJ, meu avô que esteve ligado ao destino da presente obra desde antes do início de sua construção. Aos pais e mães simbólicos, na vida e nos sonhos.

Menção especial deve ser feita a três casas de ópera visitadas durante o doutorado, além de minha apresentação em Syros. Primeiramente meus agradecimentos à Ópera de Amsterdam, no rio Amstel, à época a melhor ópera do mundo, cuja apresentação de Salomé não deixou de ser mencionada na presente tese. Depois de Salomé, pude assistir a uma paródia de Wagner com libreto em grego, cuja discussão merece muita observação. Por fim, declaro minha extrema paixão pela fortaleza da savônia, onde assisti Turandot, durante chuva num castelo do século XV em *Savonlinna*. Sem deixar de lembrar das pesquisas de campo em Oslo, Lincoln Center em Nova Iorque (EUA), Helsinki e Estocolmo. Kiitos!

## **Nota de Abertura (2018)**

O presente trabalho é fruto de pesquisa com levantamento bibliográfico iniciado ao ano de 2015, num percurso que perdura até novembro de 2018. O meu objetivo inicial é o de apresentar um panorama sobre as diversas representações do Édipo nas artes, em especial na música e na ópera.

Como metodologia, parte-se da seleção de análises musicológicas de autores que já se debruçaram sobre a Oedipe, de George Enescu e Edmond Fleg, assim como o Oedipus Rex, de Igor Stravinsky e Jean Cocteau. Foi também realizado um estudo minucioso sobre a partitura e o *libreto* de ambas as composições de forma a complementar os estudos em musicologia que já contemplaram as duas obras.

Dessa forma, aliando o panorama nas artes com um estudo detalhado nos clássicos, em suas versões originais em grego e latim assim como em outras línguas, o estudo compreende também o método comparativo, tal como sugerido pelo psicanalista e antropólogo húngaro, Géza Róheim e, posteriormente, por Claude Lévi-Strauss. Com base nas comparações, e tendo como base o referencial musical, foi esboçada uma interpretação psicanalítica muito ao modo do método conhecido como associação livre, oriundo da inserção no universo simbólico no qual é permitido a um paciente dizer tudo que lhe ocorre em seus pensamentos. Ademais, as interpretações foram respaldadas no referencial teórico da psicanálise de forma a explicar as associações.

Por fim, apresento uma conclusão preliminar com base nas análises sobre as duas óperas, além de apresentar o referencial teórico consultado. O trabalho inclui ainda uma lista com diversas referências artísticas com alguma relação ao mito de Édipo, trabalho esse oriundo do método psicanalítico-arqueológico.

*Brasília, 11 de novembro de 2018*

*Daniel Röhe*

## **Complemento à Nota de Abertura (2020)**

Viver a escrita de *Édipo vai à Ópera* foi algo como uma epopeia, e menos uma tragédia. Perscrutamos cerca de 900 referências distribuídas em cerca de três milênios. Vistamos os sítios lendários na Grécia e pisamos nas pegadas de Édipo. Fizemos ampla imersão sonora. Foi realizado tanto trabalho que, parando para pensar, me pergunto como foi possível completar tudo em quatro anos e ainda a viver a vida, realizar sonhos. Se nos for perguntado como foi realizada essa empreitada, gostaria de dizer que a organização foi essencial. O arquivamento de toda fração de informação relativa ao conteúdo da tese foi essencial, foi aí que criamos os Arquivos Edipianos, com mais de mil arquivos e que incluem versões artísticas de toda sorte. Aos *Arquivos* não se misturam minhas bibliotecas impressa e digital, com uma miríade de informação sobre Édipo. As pastas referentes aos congressos dos quais participamos são ainda um capítulo à parte. Temos também um arquivo fotográfico com cerca de sete mil arquivos, alguns deles compartilhados ao longo da presente tese.

Contudo, após fazer a mirada da vastidão de *Édipo vai à Ópera*, seria desonesto, e apenas uma questão de arrogância, considerar a obra enquanto longa. Nesse sentido, ela é apenas um resumo do que poderia ser comentado. Algumas notas pessoais ficaram de fora da versão final, e algumas reflexões nunca saíram do plano das ideias. Talvez esse reconhecimento seja necessário em toda pesquisa, que sempre aponta as próprias limitações. Por exemplo, não há nenhum comentário relacionado diretamente com a prática clínica realizada na Clínica Diálogo, onde mais de quatro mil atendimentos já foram realizados.

Minhas palavras finais – vão à Ópera! Édipo talvez esteja lá, ou talvez algo que lembre ele.

*Brasília, 25 de junho de 2020*

## Resumo

Óperas edípicas foram estudadas desde um viés semiótico-psicanalítico. A revisão de literatura aborda a evolução do conceito do complexo de Édipo na obra de Freud e em autores posteriores a ele. Freud nunca realizou uma sistematização do seu conceito (*kernkomplex*), o que implica numa lacuna teórica. A metodologia inclui uma demonstração lógica acerca do que é a música e de como ela é composta. Além disso, foi explicada a associação livre desde uma perspectiva semiótica. Ademais, foi realizada uma explicação sobre o método comparativo que permitiu à presente tese se debruçar sobre variantes diversas do mito de Édipo – mesmo quando não se trata de Édipo. Foi realizada análise musicológico-psicanalítica de duas óperas que tratam do mito de Édipo, lançando mão de conceitos da psicanálise para além de questões acerca do desenvolvimento psicosssexual da criança. Temas, motivos, termos e frases musicais foram discutidos desde uma perspectiva psicopatológica da vida cotidiana. Foi observado amplo potencial das óperas para o debate de temas clínicos e que o mito de Édipo não apenas tem diversas versões, mas que ele mesmo é uma variante de mitos mais antigos.

*Palavras-chave:* complexo de Édipo, ópera, psicanálise, musicologia, semiótica

## **Abstract**

Oedipal operas were studied under the light of semiotic and psychoanalytic perspective. The literature review observed the evolution of the concept coined by Freud which is known as the Oedipus complex, which was also studied by many authors after him. Freud himself never systematized his theory of his kernkomplex, which means that there is a lack in the literature. Our method comprised a logical demonstration about what music is and how it is composed. Furthermore, we explained how free association can be used a tool in musical interpretation with with a semiotic approach. Moreover, we discussed the comparative method in mythography, which allowed us to interpret many versions of the Oedipus' myth - even when the variation was not strictly Oedipal. We have realized a musicological and psychoanalytic analysis about operas which deal with the Oedipus' myth. We have applied psychoanalytic concepts beyond of those related to the psicossexual development of the child. Themes, motives, terms and musical phrases were discussed under the guise of a psychopathology of everydaylife. We have noticed the vast potential of operas as sources for the discussion about clinical issues and that the Oedipus' myth not only is known by many different source, but that his myth is a variant of even older myths.

*Key-words:* Oedipus complex, opera, psychoanalysis, musicology, semiotics

# Sumário

<b>1. Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>1.1. Por que Édipo?</b> .....	<b>11</b>
<b>1.2. Revisões de literatura</b> .....	<b>23</b>
<b>1.2.1. Ordep Serra: O Reinado de Édipo</b> .....	<b>26</b>
<b>1.2.1.1. Eixo 1.</b> .....	<b>27</b>
<b>1.2.1.1.1. A Interpretação dos Sonhos (1900).</b> .....	<b>27</b>
<b>1.2.1.1.2. As Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (1916-1917).</b> 34	
<b>1.2.1.1.3. Esboço de Psicanálise (1940)</b> .....	<b>38</b>
<b>1.2.1.1.4. Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade (1905).</b> .....	<b>42</b>
<b>1.2.1.1.5. Carta ao Dr. Fürst sobre o Esclarecimento Sexual das Crianças (1907).</b> .....	<b>44</b>
<b>1.2.1.1.6. Cinco lições sobre Psicanálise (1910).</b> .....	<b>47</b>
<b>1.2.1.1.7. Dostoievski e o Parricídio (1928)</b> .....	<b>48</b>
<b>1.2.1.1.8. O Estranho (1919)</b> .....	<b>50</b>
<b>1.2.1.2. Eixo 2: Totem e Tabu.</b> .....	<b>53</b>
<b>1.2.1.3. Eixo 3: Moisés e o Monoteísmo.</b> .....	<b>58</b>
<b>1.2.2. Hugo Bleichmar: Introduccion a lo Estudio de las Perversiones</b> .....	<b>60</b>
<b>1.2.3. Jean Bergeret: A Violência Fundamental – O Inesgotável Édipo</b> .....	<b>68</b>
<b>1.2.4. Pós-Freudianos e o Édipo</b> .....	<b>82</b>
<b>1.2.4.1. Melanie Klein.</b> .....	<b>84</b>

1.2.4.2. Jacques-Marie Émile Lacan. ....	86
1.2.4.3. Wilfried Bion.....	88
1.2.4.4. Donald Meltzer. ....	89
1.2.4.5. André Green.....	90
1.2.4.6. Janine Chasseguet-Smirgel.....	91
1.2.5. Deloma da Revisão sobre Édipo desde Freud.....	92
1.3. Ópera no Divã: Da Psicanálise Aplicada à Aplicação da Ópera na Formação Clínica.....	97
1.4. Genogramas Edipianos .....	114
1.4.1. O Genograma da Linhagem Real Tebana.....	133
1.4.1.1 A Linhagem de Édipo.....	137
1.4.1.2. A Família Adotiva e Édipo em Tebas. ....	145
2. Método .....	150
2.1. Música como Espelho: O Símbolo em Peirce.....	151
2.1.1. O que é Música?.....	152
2.1.2. Detalhamento Semiótico da Obra Musical.....	164
2.1.2.1. Os Legisgnos. ....	175
2.1.2.2. Argumento(s). ....	192
2.1.2.2.1. Argumento de Primeiridade. ....	194
2.1.2.2.2. Argumento de Secundidade.....	199
2.1.2.2.3. Argumento de Terceiridade.....	203

2.1.3. O Caminho de Volta: Da Lógica Proposicional ao Quale – Crítica a J. L. Martinez e à Vingança na Música.....	207
2.1.4. Símbolos Dicentes, Perlaboração e Fraseologia Musical .....	219
2.2. Associação Livre: O Ordálio Fálico e a Inserção na Terceiridade .....	232
2.3. A Comparação (Mito e Comparação).....	238
3. Édipo vai à Ópera: Contribuições Musicológicas para o Complexo de Édipo .	254
3.1. Édipo por Toda a Parte.....	254
3.2. As Óperas Edipianas Segundo o Oxford Guide.....	260
3.2.1. Pietro Torri – Edippo .....	264
3.2.2. Thomas Augustine Arne – Oedipus, King of Thebes .....	265
3.2.3. Gebel II – Oedipus.....	266
3.2.4. Marc-Antoine Désaugiers – Le Petit Oedipe, ou, Agenor et Zulma ....	266
3.2.5. Nicolas-Jean le Froid de Méreaux - Oedipe et Jocaste.....	267
3.2.6. Karel Kovařovic – Édip kral .....	270
3.2.7. Ruggiero Leoncavallo(?) – Edipo Re .....	272
3.2.8. Igor Stravinsky – Oedipus Rex .....	274
3.2.9. Enescu – Œdipe.....	275
3.2.10. Harry Partch – Oedipus.....	279
3.2.11. Robert Still – Oedipus .....	282
3.2.12. Helmut Eder – Oedipus.....	282
3.2.13. Ján Zimmer – Král’ Oidipus .....	283
3.2.14. Josep Soler – Edipo y Iocasta .....	284

3.3. Oxford Guide para Édipo e a Esfinge.....	285
3.4. Oxford Guide para Édipo em Colono.....	288
3.4.1. André-Ernest-Modeste Grétry - Oedipe à Colonne .....	288
3.4.2. Antonio Sacchini - Œdipe à Colone .....	289
3.4.3. Niccolò Zingarelli – Edipo a Colono .....	292
3.4.4. Anselm Hüttenbrenner – Oedip zu Colonos .....	293
3.4.5. Modest Mussorgsky – Edip v Afinakh.....	294
3.4.6. Roy Travis – The Passion of Oedipus .....	295
3.4.7. Theodore Antoniou – Oedipus at Colonus .....	296
3.5. Complementos: Lista de Buller e o Devenir de Édipo .....	298
3.5.1. Arghyris Kounadis – Ho Gyrismos.....	298
3.5.2. Wolfgang Rihm – Oedipus.....	299
3.5.3. Mark-Anthony Turnage - Greek .....	299
3.5.4. Qu Xiaosong – Oedipus.....	300
3.5.5. Qu Xiaosong - The Death of Oedipus .....	301
3.5.6. Pierre Bartholomé - Œdipe Sur La Route.....	303
3.5.7. Julian Anderson - The Thebans .....	305
3.6. O Devenir de Édipo .....	306
4. O œdipe de Enescu e Fleg .....	309
4.1. Ato I: Cena da Natividade .....	311
4.1.1. Prelúdio .....	311
4.1.2. A Celebração do Nascimento de Édipo .....	316

<b>4.2. Ato II: Édipo é Herdeiro de Corinto, mas Reinará em Tebas.....</b>	<b>330</b>
4.2.1. Cena 1: Édipo em Corinto .....	330
4.2.2. Cena 2: Édipo e o Parricídio na Encruzilhada .....	346
4.2.3. Cena 3: Édipo e o Enigma da Esfinge.....	358
<b>4.3. Ato III: Édipo Tirano (em Tebas) .....</b>	<b>379</b>
<b>4.4. Ato IV: Édipo em Colono.....</b>	<b>433</b>
<b>5. O Oedipus Rex de Stravinsky e Cocteau .....</b>	<b>464</b>
5.1. Prólogo .....	466
5.2. Ato I .....	468
5.2.1. O Coro de Abertura .....	468
5.2.2. Édipo Atende às Súplicas dos Tebanos.....	480
5.2.3. Creonte e Édipo, o Detetive .....	483
5.2.4. Delírio de Perseguição na Cena com Tirésias .....	497
5.2.5. Entra Jocasta. Parte I: Saudação do Coro .....	514
5.3. Ato II.....	515
5.3.1. Entra Jocasta. Parte II: Os Oráculos Mentem .....	515
5.3.2. “Faça-se Luz!” .....	527
5.3.3. Castração e Suicídio .....	548
<b>6. Conclusão .....</b>	<b>556</b>
<b>7. Referências .....</b>	<b>587</b>
<b>8. Anexos.....</b>	<b>703</b>

<b>8.1. Carta do Prof. Eero Tarasti, em papel timbrado da Universidade de Helsinki, com referência à avaliação dos capítulos 3, 4 e 5, na forma como foram apresentados na defesa de qualificação de doutorado, em dezembro de 2018.</b>	<b>703</b>
<b>8.2. Carta encaminhada à Bibliothèque-musée de L’Opéra Nationale de Paris e à Bibliothèque nationale de France (site Richelieu) .....</b>	<b>710</b>
<b>8.3. As 30 óperas edipianas (em ordem cronológica).....</b>	<b>711</b>

## Lista de Figuras

**Figura 1.1.** *Freud em Paris*

**Figura 1.1.1.** *O Medalhão Edipiano de Freud em Londres (detalhe)*

**Figura 1.1.2.** *O Medalhão Edipiano de Freud em sua casa em Londres*

**Figura 1.2.1.1.8.1.** *Olhos nas Mãos do Homem-de-Areia*

**Figura 1.2.1.2.1.** *Relevo Votivo Representando Triptolemo no Santuário de Demeter e Perséfone (Q16330627)*

**Figura 1.2.2.2.** *Ou Édipo, ou Laio*

**Figura 1.2.3.1.** *Fotografia de Uma das Duas Pinturas de Sergej Pankejeff, o “Homem dos Lobos”, no Museu Freud, em Londres*

**Figura 1.3.1.** *Capa do CD das Vésperas Sicilianas, conforme o elenco de 1951*

**Figura 1.4.1.** *Linhagem de Tebas e Corinto*

**Figura 1.4.2.** *L'Enlèvement d'Europe [O rapto de Europa] por Noël-Nicolas Coypel (1727)*

**Figura 1.4.3.** *Linhagem de Europa*

**Figura 1.4.4.** *Linhagem Relativa à Oresteia, em Comparação com a Linhagem Tebana*

**Figura 1.4.5.** *Casa de Atenas*

**Figura 1.4.1.1.1.** *Prole de Cadmo e Harmonia*

**Figura 1.4.1.1.2.** *Irmãs de Polidoro (parte 1)*

**Figura 1.4.1.1.3.** *As irmãs de Polidoro (parte 2)*

**Figura 1.4.1.1.4.** *Nicteu até Lábdaco*

**Figura 1.4.1.1.5.** *Triângulo Edipiano*

**Figura 1.4.1.2.1.** *Casamento de Édipo*

**Figura 2.1.1.1.** *Ilustração da Cóclea Óssea e Corte Transversal da Cóclea em Ácido Clorídrico*

**Figura 2.1.1.2.** *Khatia Buniatishvili em Performance ao Ar Livre*

**Figura 2.1.1.3.** *Guangzhou Opera em Guandong, China*

**Figura 2.1.2.1.** *Sinsigno Icônico: Incorpora a Qualidade do Objeto*

**Figura 2.1.2.2.** *Sinsigno Indicial Remático: Chama a Atenção para o Objeto*

**Figura 2.1.2.3.** *Sinsigno Indicial Dicente: Oferece Informação sobre o Objeto*

**Figura 2.1.2.1.** *O Legisigno Simbólico Remático*

**Figura 2.1.2.2.** *O Legisigno Simbólico Dicente*

**Figura 2.1.2.3.** *Pinturas da Exposição de Hartmann*

**Figura 2.1.2.2.1.** *A Definição Diagramática da Música*

**Figura 2.1.2.2.2.** *Camadas da Composição Musical*

**Figura 2.1.4.1.** *Dois trechos do Concerto para Clarinete em A-Maior (KV 622)*

**Figura 2.1.4.2.** *Painel de Leonard Bernstein em sua Série de Aulas em Harvard*

**Figura 2.1.4.1.3.** *Compassos 100 a 105 do Concerto para Clarinete em A-Maior (KV 622)*

**Figura 3.1.1.** *Bebê Édipo Reanimado Pelo Pastor Forbas*

**Figura 3.1.2.** *Ilustração para a Gravação de König Oedipus de Franz Lachner*

**Figura 3.1.3.** *Divulgação do evento “Édipo Rei” em São Paulo*

**Figura 3.2.5.1.** *A Cena do Fantasma em Jocaste*

**Figura 3.2.6.1.** *Concepção de Édipo para Édip kral*

**Figura 3.2.8.1.** *Oedipus Rex (étude), 1926. Guache em Papel Colado em um Cartão*

**Figura 3.2.9.1.** *Édipo segundo a representação concebida pela produção na Royal Opera House, London, 2016*

**Figura 3.2.9.2.** *Édipo Consulta seu Pai e o Oráculo, Segundo a Histoire ancienne jusqu'à César*

**Figura 3.2.10.1.** *Ilustração da Capa Para o Vinil Gravado em 1954, em que Partch Atuou Como o Pastor*

**Figura 3.3.1.** *The Caresses [As Carícias] de Fernand Khnopff (1896)*

**Figura 3.4.2.1.** *Fulchran-Jean Harriet (1798) - Oedipus at Colonus [Édipo em Colono]*

**Figura 3.4.2.** *Trecho do Adantino de Oedip zu Colonos [Édipo em Colono]*

**Figura 3.5.6.1.** *Gravação da Première de Œdipe sur la Route [Édipo no Caminho]*

**Figura 3.5.7.1.** *Robert Woods como o Rei Édipo em The Thebans [Os Tebanos]*

**Figura 4.1.1.1.** *Tema do Destino*

**Figura 4.1.1.2.** *Motivo Edipiano*

**Figura 4.1.1.3.** *Édipo Recebe Seu Nome Próprio*

**Figura 4.1.1.4.** *Motivo do Parricídio*

**Figura 4.1.1.5.** *Leitmotiv de Jocasta*

**Figura 4.1.2.1.** *Palácio de Laio Segundo concepção da Ópera Nacional de Bucareste (temporada 15-16)*

**Figura 4.1.2.2.** *Preparação Para a Entrada das Mulheres Tebanas*

**Figura 4.1.2.3.** *Os Sete Contra Tebas (Sarcófago em Corinto)*

**Figura 4.1.2.4.** *Jocasta e Laio Escolhendo o Nome do Recém-Nascido*

**Figura 4.1.2.5.** *Qual Destino?*

**Figura 4.1.2.6.** *V Assimétrico em Beethoven*

**Figura 4.1.2.7.** *O V Assimétrico ao Final do Ato I*

**Figura 4.1.2.8.** *Laio Condena Édipo à Morte*

**Figura 4.1.2.9.** *Édipo Ansioso na Encruzilhada de Fócida*

**Figura 4.2.1.2.** *Édipo Canta “(Oui, partir!).../Mais l'exil éternel”*

- Figura 4.2.1.3.** *Uma das Versões de Vênus e Adônis por Ticiano*
- Figura 4.2.1.4.** *Méropé Jura a Édipo que é Sua Mãe em [96] + 3-4 e [97] + 1-2*
- Figura 4.2.1.5.** *Édipo Relata um Sonho*
- Figura 4.2.1.6.** *Édipo Descreve uma Pista Deixada, por Acaso, pelo Oráculo de Delfos*
- Figura 4.2.1.7.** *Édipo Canta que se Protegerá do Destino*
- Figura 4.2.2.1.** *Análise do Politempo*
- Figura 4.2.2.2.** *Édipo Entrando na Encruzilhada em Meio ao Polirritmo*
- Figura 4.2.2.3.** *Compasso Composto (5/4) Implícito*
- Figura 4.2.2.4.** *Édipo Pergunta-se Sobre Qual Caminho Deverá Percorrer Para Escapar ao Seu Destino*
- Figura 4.2.2.5.** *O Paradigma da Encruzilhada*
- Figura 4.2.2.6.** *Laio Ordena a Édipo que Saia de seu Caminho em [130] + 2-4*
- Figura 4.2.3.1.** *Feliz Aquele que Morre no Dia que Nasce - trecho [144] + 3-7*
- Figura 4.2.3.2.** *A Esfinge Ameaça Édipo*
- Figura 4.2.3.3.** *Turandot em Savonlinna em Agosto de 2018*
- Figura 4.2.3.4.** *O Enigma da Esfinge*
- Figura 4.2.3.5.** *A Resposta de Édipo ao Enigma*
- Figura 4.2.3.6.** *O Desaparecimento da Esfinge*
- Figura 4.2.3.7.** *Primeira Ruptura com o Clima Festivo em Tebas*
- Figura 4.2.3.8.** *Introdução Abrupta do F-Maior em [190] + 4*
- Figura 4.3.1.** *Forma Musical do Destino no Ato III: Reprise do Tema do Prelúdio*
- Figura 4.3.2.** *Motivo do Prelúdio Reaparece no Ato III*
- Figura 4.3.3.** *Citação Literal no Ato III do Trecho [2] + 3, no Prelúdio*
- Figura 4.3.4.** *Forma Musical do Lamento no Prelúdio do Ato III*

- Figura 4.3.5.** *Repetição da Forma Musical do Lamento Justaposta às Súplicas Tebanas Direcionadas a Édipo*
- Figura 4.3.6.** *Os Cellos Evocam o Motivo do Prelúdio*
- Figura 4.3.7.** *Édipo Interpela os Tebanos em [209] + 2-8*
- Figura 4.3.8.** *Duplo V Assimétrico na Entrada de Creonte em Tebas [213] + 1*
- Figura 4.3.9.** *Édipo Pede Silêncio aos Tebanos [214] + 7-8*
- Figura 4.3.10.** *Tirésias Conta Que É Inútil Saber*
- Figura 4.3.11.** *Delírio de Perseguição e Ironia em Édipo*
- Figura 4.3.12.** *Tirésias Anuncia que Édipo Também Ficarà Cego*
- Figura 4.3.13.** *Édipo Ordena que Creonte se Vá*
- Figura 4.3.14.** *Édipo Condena A Si Próprio na Presença de Forbas em [259] + 3-5*
- Figura 4.3.15.** *Ilustração de Gustav Doré para a Comedia*
- Figura 4.3.16.** *Édipo se Depara com Forbas*
- Figura 4.3.17.** *Forbas Faz Menção ao Pastor que Estava com o Bebê Édipo Antes de Recebê-lo e Entregá-lo à Casa Real de Corinto*
- Figura 4.3.18.** *Jocasta Roga a Édipo que Abandone a Investigação – Um Esforço Inútil*
- Figura 4.3.19.** *Édipo Indaga Jocasta Acerca de uma Suposta Vergonha Relativa à Origem Dele*
- Figura 4.3.20.** *O “seus pais” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1176) em œdipe.*
- Figura 4.3.21.** *Édipo se Queixa do Monte Citerão*
- Figura 4.3.22.** *Macbeth Conta que as Águas do Oceano Não Serão Capazes de Limpar o Sangue de Suas Mãos*
- Figura 4.3.23.** *Lady Macbeth se Pergunta se Conseguirá Algum Dia Lavar suas Mãos do Sangue Oriundo do Regicídio*
- Figura 4.3.24.** *Grito Edipiano em [297] + 3-5*

- Figura 4.3.25.** *O Nome do Pai na Resposta de Édipo à Antígona*
- Figura 4.3.26.** *O Nome Profanado do Pai*
- Figura 4.3.27.** *Afaste isso! (Weg damit!)*
- Figura 4.3.28.** *O Motivo do Prelúdio em [313], Notadamente Dolce, ma Marcato*
- Figura 4.4.1.** *O Escudo de Aquiles*
- Figura 4.4.2.** *Motivo Ateniense*
- Figura 4.4.3.** *Sim. Sim*
- Figura 4.4.4.** *Variante Hexatonal do Motivo Edipiano*
- Figura 4.4.5.** *Motivo do Prelúdio Próximo à Colocação de Édipo*
- Figura 4.4.6.** *Creonte Oferece uma Alternativa para Édipo*
- Figura 4.4.7.** *Édipo Condena Creonte*
- Figura 4.4.8.** *Édipo Retoma a Profecia das Pítias para Creonte*
- Figura 4.4.9.** *Motivo da Vitória*
- Figura 4.4.10.** *Édipo Alega que Não Sabia*
- Figura 4.4.11.** *Motivo do Prelúdio Justaposto à Restrição Edipiana: Apenas Teseu  
Saberá o Local Onde Ele Morrerá*
- Figura 4.4.12.** *Adeus Antígona*
- Figura 4.4.13.** *Adeus Brünhilde*
- Figura 4.4.14.** *Trecho da Interdição de Odin*
- Figura 5.2.1.1.** *“Kaedit nos Pestis”*
- Figura 5.2.1.2.** *O Coro Clama a Édipo que o Liberte da Peste (Parte 1)*
- Figura 5.2.1.3.** *O Coro Clama a Édipo que o Liberte da Peste (Parte 2)*
- Figura 5.2.1.4.** *Tímpanos e os Deuses Insones*
- Figura 5.2.1.5.** *Índice e Vocativo*
- Figura 5.2.2.1.** *Édipo Invocando o Seu Nome Próprio*

**Figura 5.2.3.1.** *Vale Creo!*

**Figura 5.2.3.2.** *Creonte Revela a Resposta das Pítias*

**Figura 5.2.3.3.** *Clarissimus Oedipus em Eb-Maior*

**Figura 5.2.3.4.** *“eruum”*

**Figura 5.2.3.5.** *Édipo Promete...*

**Figura 5.2.3.6.** *Trecho Final da Promessa de Édipo aos Tebanos*

**Figura 5.2.3.7.** *Transição do Compasso Ternário para o Binário e “carmen”*

**Figura 5.2.4.1.** *Passagem da Terça Para a Quarta Menor*

**Figura 5.2.4.2.** *Saudação ao Deus Baco*

**Figura 5.2.4.3.** *Saudação a Tirésias*

**Figura 5.2.4.4.** *Tirésias em Modo Dórico*

**Figura 5.2.4.5.** *Édipo Interrompe e Acusa a Tirésias*

**Figura 5.2.4.6.** *“Invidia Fortunam Odit” (Parte 1)*

**Figura 5.2.4.7.** *“Invidia Fortunam Odit” (Parte 2)*

**Figura 5.3.1.1.** *Início da Ária de Jocasta*

**Figura 5.3.1.2.** *A Requinta e o Elemento Grotresco*

**Figura 5.3.1.3.** *“Trivium”*

**Figura 5.3.1.4.** *Édipo Obcecado em Consultar o Pastor*

**Figura 5.3.2.1.** *Édipo Encontrado Abandonado ao Citerão*

**Figura 5.3.2.2.** *Transição para a Tonalidade de Bb-menor*

**Figura 5.3.2.3.** *Camadas Preparatórias para a Entrada do “A patre”*

**Figura 5.3.2.4.** *“Conhecerei” (Skiam)*

**Figura 5.3.2.5.** *Abandono da Mãe*

**Figura 5.3.2.6.** *Referência do Abandono no Citerão*

**Figura 5.3.2.7.** *Revelação Final*

**Figura 5.3.2.8.** *Édipo Reconhece a Profecia Consumada*

**Figura 5.3.3.1.** *O Mensageiro Anuncia a Morte de Jocasta*

**Figura 5.3.3.2.** *O Coro Responde ao Anúncio do Mensageiro*

**Figura 5.3.3.3.** *Transição de 6/8 para 2/4*

**Figura 5.3.3.4.** *Édipo Reaparece ao Final da Opera-Oratorio*

**Figura 5.3.3.5.** *Transição das Deidades Insones*

**Figura 6.1.** *O V Assimétrico*

## **Lista de Tabelas**

**Tabela 2.1.1.1.** *Sequência Lógica que demonstra a Exclusividade da 4'33" de John*

*Cage com Relação ao Uso da Pausa*

**Tabela 2.1.2.1.** *Funções Semióticas*

**Tabela 2.1.2.2.** *Os Legisgnos Não-Simbólicos*

**Tabela 2.1.2.2.** *Formação da Réplica do Legisigno Simbólico Dicente*

**Tabela 2.1.2.4.** *A Relação entre os Legisgnos Simbólicos Não Argumentativos e sua*

*Interpretação*

**Tabela 2.1.2.2.1.** *Os Três Tipos de Argumento*

**Tabela 2.1.3.1.** *Os Legisgnos Simbólicos e suas Funções*

**Tabela 2.1.3.2.** *Por uma Nomenclatura Funcional dos Legisgnos Simbólicos*

**Tabela 5.2.1.1.** *Esquema de Compassos e Intensidade na Abertura de Oedipus Rex*

**Tabela 6.1.** *Processo de Descobrimento de Édipo Acerca de Suas Origens*

## 1. Introdução

O complexo de Édipo é, provavelmente, o construto teórico mais conhecido da psicanálise. A ideia de trabalhar com óperas que abordam o mito de Édipo nasceu logo após o término do trabalho de mestrado, o qual chamamos de *A Vingança na Música: Investigação Semiótica na Ária 14 da Flauta Mágica de Mozart*, e que explorou a crise psicológica da Rainha da Noite, personagem da ópera do compositor austríaco (Röhe & Martins, 2016). Optamos, para fins de compor o texto da presente tese, por manter a interlocução entre clínica e ópera, mudando apenas o material musical. Assim, escolhemos óperas que tratam do mito escolhido por Freud para explicar os desejos inconscientes de parricídio e incesto. Algumas óperas apareceram de saída, por serem famosas ou por serem encenadas até os dias de hoje. Paoletta Marrocu interpretou Jocasta em 2019 na versão associada a Ruggiero Leoncavallo (Tomei, 2019). A ópera de Enescu teve sua primeira performance inglesa em Londres no mesmo ano em que apresentamos uma prévia do presente estudo em Canterbury (Cabitza, 2016). A versão de Stravinsky consta do programa de 2019 da *Oopera* em Helsinki – junto à Electra de Strauss (Oopera. Baletti, s.d). Outras versões do mito de Édipo em ópera apareceram ao longo da pesquisa documental, que pensamos ser digna de ser chama de *arqueológica*. A última de que tivemos notícia é a versão do compositor Iddo Aharony com libreto em hebraico, cuja estreia se deu em Jerusalém, em 2011 (Eliraz, 2020)<sup>1</sup>.

A tese, *Édipo vai à Ópera: Contribuições Musicológicas para o Complexo de Édipo*, inicia-se, no seu Capítulo Um (1. Introdução), com uma reflexão sobre a escolha de Édipo enquanto mito exemplar da psicanálise. O tópico “1.1. Por que Édipo?” trata

---

<sup>1</sup> Trata-se de uma versão não incluída entre as 30 óperas mencionadas em Syros, em outubro de 2019. A versão israelense é caso exemplar do que foi mencionado na presente tese na versão de 2018, na sua versão apresentada para a defesa de qualificação. À época, sabíamos que o “trabalho arqueológico” poderia, ocasionalmente, localizar novas versões, ou porque não tínhamos conhecimento delas, ou porque sua estreia estaria ainda por ocorrer. A questão é tratada no tópico “3.6. O devenir de Édipo”.

da preferência de Freud por Aníbal e do interesse acadêmico na Grécia Clássica à época do surgimento da psicanálise. Em outro tópico (1.2) apresentamos as “Revisões de literatura”, com foco na forma como a psicanálise freudiana estudou o mito de Édipo. As cartas de Freud em que ele trata sobre Édipo foram analisadas, mas deixadas de lado da nossa apresentação. Isso porque a revisão de literatura da presente tese expõe quatro diferentes revisões e, mesmo assim se considera lacunar. Problema esse que não se resolve com as cartas de Freud.

A primeira das quatro revisões de literatura se inicia com os três eixos da teoria acerca de Édipo segundo o brasileiro Ordep Serra (subtópico 1.2.1). A mesma se encontra dividida em subtópicos organizados com correspondência às obras específicas de Sigmund Freud. Grosso modo, Serra (2007) pensou em um eixo clínico (Eixo 1), outro antropológico (Eixo 2) e um último, mítico (Eixo 3). O eixo clínico (subtópico 1.2.1.1) está ainda subdividido em sete partes, uma para cada obra de Freud que Serra (2007) inclui no referido eixo.

O segundo subtópico (1.2.2) da revisão comenta o estudo de Hugo Bleichmar (1984), psicanalista argentino, que também sistematizou a teoria freudiana em três eixos. O primeiro trata do período edípico infantil. O segundo trata do complexo já resolvido. O primeiro e o segundo são diferenciados enquanto estruturante e estruturado. No terceiro eixo fala-se da diferença de sexos (Bleichmar, 1984).

O terceiro subtópico (1.2.3) da revisão explora o estudo de Jean Bergeret (1984/1990), que criticou a coordenação gramatical entre o parricídio e o incesto, além de comentar o problema do “ou eu ou você”, que veremos tópico mítico também na biografia de Sêneca. O psicanalista francês faz sempre referência ao Oráculo de Delfos para organizar a sua própria revisão, além de mencionar os contatos que Freud teve pessoalmente com o mito de Édipo, na escola e durante sua morada em Paris (Figura

1.1), evento que relacionamos, em outro trecho da tese, à experiência de Enescu com Mounet-Sully. Bergeret (1984/1990) comenta a posição de Freud para com outros autores da psicanálise quando da “época mítica”, mas fala também do rompimento com a mitologia. Trata-se de revisão vasta para o mito inesgotável.

### **Figura 1.1**

#### *Freud em Paris*



*Nota.* Hoje onde fica o *Hôtel du Brésil*, na Rua Le Goff nº 10, Sigmund Freud morou em 1885-1886, tal como assinala uma placa comemorativa à esquerda da entrada.

No último subtópico (1.2.4) da nossa revisão de literatura, comentamos os pós-freudianos elencados por Raul Hartke (2016), psicanalista brasileiro, que discursou, resumidamente, sobre autores como Jacques Lacan, Wilfred Bion, entre outros, que estão separados em seis subtópicos. Ao final da revisão da literatura psicanalítica sobre Édipo (subtópico 1.2.5. Deloma da revisão sobre Édipo desde Freud), observamos que a teoria acerca do complexo de Édipo está em constante em construção e, tal como pode acontecer com a pesquisa arqueológica de óperas edípianas, é possível que ela possa encontrar novidades no futuro – não é a presente um exemplo de uma nova forma de entender o mito e a psicologia do paciente zero da psicanálise? Ao final do mesmo tópico, notamos que Freud pouco comenta óperas para desenvolver sua teoria clínica. Não se trata, contudo, de uma negação completa, mas talvez de uma economia.

Assim, lembramos os comentários de Castarède (2002) acerca dos momentos em que Freud comenta óperas, como as de Mozart, em seus escritos. Esse último trecho do subtópico 1.2.5 é, portanto, uma preparação para o tópico seguinte à revisão de literatura psicanalítica sobre Édipo, no qual abordamos a relação entre música e clínica, partindo de Max Graf até a *New Musicology*, que incorporou questões da psicanálise no debate musicológico (tópico 1.3. Ópera no Divã: Da Psicanálise Aplicada à Aplicação da Ópera/Música na Formação Clínica). Nessa parte da introdução, inserimos a presente tese enquanto um estudo na área da Psicanálise Aplicada, ao passo que observamos estudos psicanalíticos sobre música ópera feitos por psicanalistas e estudiosos de outras áreas, como aqueles que não possuem nenhuma prática clínica em consultório.

Ainda na Introdução, apresentamos uma série de genogramas míticos, construídos a partir de uma outra revisão de literatura, referente aos autores clássicos na Grécia e na Roma Antiga (tópico 1.4. Genogramas edípianos). Os genogramas foram construídos com o objetivo de orientar a leitura da tese, que menciona uma pletora de

personagens da mitologia grega que possuíam algum grau de parentesco ou amizade com Édipo ou os regentes de Tebas, entre eles Agamenão e Menelau, que lutaram na guerra de Tróia, além de Teseu, rei de Atenas, Idomeneu, rei de Creta e Sísifo, rei de Corinto.

Os textos clássicos de Sófocles, Eurípides, Ésquilo, Pausânias, Estrabão, Plutarco, Heríodo, Tucídides, Heródoto, Sêneca, Ovídio, Virgílio e Higino foram consultados a todo momento para a construção do genograma e para a tese em geral, de forma que comparamos traduções para as línguas inglesa, francesa e portuguesa, assim como as versões originais em grego em latim, que aparecem sempre aos pés de página, após apresentarmos nossa própria tradução feita com base nos dicionários disponíveis<sup>2</sup> e na comparação das traduções existentes. O tópico acerca dos genogramas foi pensado como uma orientação ao leitor no sentido de que ele possa se familiarizar com as diversas personagens que aparecem ao longo da presente tese. Por essas razões, a todo momento em que um autor clássico é citado, lançamos mão do estilo de citação que aponta com precisão qual o trecho da obra está sendo comentado, em vez de meramente apontar uma das traduções que usamos. Todos os trechos com referências precisas estão sempre acompanhados da versão do nome do autor conforme a obra utilizada que contém o texto em vernacular. Contudo, quando mencionamos um autor sem uma referência à lista bibliográfica, optamos pela versão lusófona do nome do autor.

No Capítulo Dois apresentamos o nosso Método, com questões semióticas trabalhadas no mestrado, com aprofundamentos. Muito da Semiótica de Charles Sanders Peirce foi explorada em articulação com a Retórica, porque tal disciplina trata da construção de sentenças com um efeito esperado. Assim, o pragmaticismo foi usado

---

<sup>2</sup> Em especial, lançamos mão do software Logeion, desenvolvido por Posner et al. (2018). A orientação para o uso da ferramenta digital foi dada pela Profª Drª Agatha Pitombo Bacelar (Comunicação pessoal, 2018), professora de grego no Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas e no Programa de Pós-Graduação em Metafísica na Universidade de Brasília.

na compreensão do que o Barroco alemão entendeu sobre a composição musical. Não que o Barroco explique o método composicional de George Enescu ou Igor Stravinsky. Ocorre que o Barroco estabeleceu uma forma de compor, e que escolas de composição posteriores foram influenciadas pelo que, por exemplo, Burmeister ou Melanchthon escreveram.

O Capítulo Dois (2. Método) trata dos recursos lógicos que orientam e permitem a análise das óperas desde uma perspectiva clínica. Ele está dividido em três grandes tópicos, sendo que o primeiro se inicia com questões semióticas e retóricas (2.1. Música como espelho: O Símbolo em Peirce). Esse tópico (2.1) está dividido em quatro subtópicos. O primeiro (2.1.1. O que é música?) procura por uma definição acerca do objeto de estudo sobre o qual lançamos luzes psicanalistas. Trata-se da música, sobre a qual propomos uma definição universal, mas não sem limitações. No subtópico seguinte (2.1.2. Detalhamento semiótico da obra musical), elaboramos uma re-leitura da semiótica de Peirce, por meio da compreensão de como funciona a semiose, e quais são as funções dos signos. Nele, privilegiamos a análise do símbolo, o que nos levou à distinção entre os legi-signos simbólicos e não simbólico (subtópico 2.1.2.1. Os Legisignos) e, num segundo momento, ao estudo dos símbolos mais sofisticados, os Argumentos (subtópico 2.1.2.2), que está dividido em três partes, uma para cada uma das tricotomias (subtópicos 2.1.2.2.1-3).

Havendo esclarecido a questão das funções semióticas e explicando como funcionam os signos, relacionamos as tricotomias com as classes de signos e criticamos a obra de José Luiz Martinez (subtópico 2.1.3. O Caminho de Volta: Da Lógica Proposicional ao Quale – Crítica a J. L. Martinez e à Vingança na Música), assim como a aplicação das classes de signos que propomos na dissertação de mestrado (subtópico 2.1.3.1. Crítica à Vingança na Música; Röhe & Martins, 2016). Após realizar uma

explicação de como funcionam os signos, propomos uma aplicação da Lógica à Retórica musical, que nos permitiu entender a fraseologia musical desde a criação da obra musical, passando pela sua análise e no seu efeito no ouvinte (subtópico 2.1.4. Símbolos Dicientes, Perlaboração e Fraseologia Musical).

Além da Semiótica, o Método apresenta ainda dois suportes teóricos que permite a análise das óperas edípicas. Assim, o segundo tópico do Método (2.2. Associação Livre: O ordálio fálico e a inserção na terceiridade) diz respeito à associação livre, usada na análise de trechos das partituras de Enescu e Stravinsky. A associação livre também foi estudada desde um viés semiológico, em especial devido à questão simbólica que atravessa o complexo de Édipo. O terceiro tópico (2.3. A Comparação [Mito e Comparação]) diz respeito ao método comparativo, explorado de forma muito incipiente, mas que, como poderá ser observado, foi pautada numa vasta erudição, incluindo diversos mitógrafos, enciclopedistas, antropólogos, etc.

O Capítulo Três (3. O Édipo vai à Ópera: Contribuições musicológicas para o Complexo de Édipo) está dividido em seis tópicos. Ele antecipa a discussão central da tese. No seu primeiro tópico (3.1. Édipo por toda a parte) foram apresentados comentários sobre diversas versões artísticas sobre Édipo, não apenas na ópera, mas também no teatro, na escultura, na pintura, no cinema e mesmo na tele-novela (*soap opera*). Ato contínuo, foram expostas observações sobre uma lista questionável de 30 óperas. Questionável porque, por vezes é subjetivo o critério que categoriza uma versão musical em ópera – em outras é inquestionável. Além disso, a universalidade do mito de Édipo gera uma dificuldade na seleção de versões que tratem de seu mito, isso porque, por vezes, o mito está disfarçado em enredos que tratam de outras personagens. E, ainda, temos as obras musicais que tratam de personagens aparentadas com Édipo, de forma que mesmo Idomeneu, representado em uma ópera de Mozart, poderia ser

incluído na lista de parentes do tirano. Dessa forma, tudo que podemos afirmar é que nossa lista é, como qualquer outra, meramente subjetiva, o que torna possível a retirada ou inclusão de outras obras musicais edipianas.

Os quatro tópicos seguintes sobre as 30 óperas edipianas foram apresentados enquanto introdução ao estudo detalhado sobre duas versões operísticas sobre Édipo (Röhe et al., 2020) quando da apresentação da versão de *Édipo vai à Ópera* relativa à defesa de qualificação. Trata-se de uma contextualização sobre óperas que tratam do mito de Édipo, algumas delas com estreia anterior aos dias de Freud, e outras compostas posteriormente. A lista de 30 óperas foi elaborada tendo como referência o *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s* (Reid & Rohmann, 1993), com suas 21 óperas incluídas na seção da enciclopédia sobre “Édipo”, além da seção sobre “Édipo e a Esfinge” e aquela sobre “Édipo em Colono”.

Adotamos então o modelo do Oxford Guide para dividir as primeiras 21 óperas do nosso estudo. Assim para o verbete “Édipo” apresentamos 14 óperas (3.2. As óperas edipianas segundo o Oxford Guide); para o segundo verbete (tópico 3.3. Oxford guide para Édipo e a esfinge), não apresentamos uma divisão por óperas, por ser curto. Já para o terceiro, “Édipo em Colono”, apresentamos sete subtópicos (3.4. Oxford guide para Édipo em Colono) para diferentes compositores.

O quinto tópico (3.5. Complementos: Lista de Buller e o devenir de Édipo) está dividido também em sete subtópicos, sendo os primeiros referentes a um estudo mais recente, também publicado pela Universidade de Oxford (Buller, 2003), que nos permitiu acrescentar cinco óperas. Finalmente, duas outras versões foram adicionadas graças ao trabalho de pesquisa e à arqueologia musicológica que realizamos sobre as óperas edipianas.

Após a apresentação inicial das 30 óperas edípicas, realizamos a análise de duas delas. Diferentemente do trabalho de mestrado, quando focamos apenas em uma ária (Röhe & Martins, 2016), foram exploradas duas óperas no seu todo. As versões de Enescu e Stravinsky foram assistidas e escutadas em diversas gravações e filmagens e, em alguns casos, uma mesma versão foi estudada repetidas vezes. Alguns trechos foram selecionados para análise porque a literatura musicológica, como a de Eero Tarasti e Pascal Bentou, já havia explorado antes. Outros trechos foram escolhidos porque apresentaram grande potencial para estudo psicanalítico, já que mostraram sintomas do nosso personagem central.

O Capítulo Quatro (4. O *œdipe* de Enescu e Fleg) foi dedicado inteiramente à versão de Enescu. Nele, é possível encontrar quatro tópicos, que correspondem, cada um, aos quatro Atos da ópera. Subtópicos foram criados de forma que fosse possível estudar trechos específicos da composição musical de forma organizada. Assim, o tópico “4.1. Ato I: Cena da Natividade” está dividido em dois subtópicos, o primeiro, que foca apenas em trechos musicais e de como, eventualmente, eles aparecem em trechos subsequentes da ópera (4.1.1. Prelúdio). Já o segundo subtópico (4.1.2. A celebração do nascimento de Édipo) comenta o festejo e as honrarias prestadas ao herdeiro de Tebas, assim como o anúncio da Tragédia, culminando com a cena do infanticídio.

No segundo tópico (4.2. Ato II: Édipo é herdeiro de Corinto, mas reinará em Tebas) propomos análises em subtópicos divididos entre as cenas do Ato II. A primeira fala de Édipo ainda jovem e residente em Corinto, com os pais adotivos, que também atua na ópera (subtópico 4.2.1. Cena 1: Édipo em Corinto). O subtópico seguinte (4.2.2. Cena 2: Édipo e o parricídio na encruzilhada), que oculta a cena de Delfos, inicia com Édipo adentrando à encruzilhada onde ele mataria o seu pai. A terceira cena do Ato II é explorada no subtópico “4.2.3. Cena 3: Édipo e o enigma da Esfinge”, na qual

comparamos diversas versões do enigma e propusemos uma releitura da tradição que atribui a vitória ao tebano.

Os dois atos seguintes não estão divididos em cenas. Portanto, não há subtópicos. Assim, temos um tópico (4.3. Ato III: Édipo Tirano [em Tebas]) para os comentários que se iniciam com a peste e que culminam com o exílio de Édipo. No tópico seguinte (4.4. Ato IV: Édipo em Colono) falamos da chegada do exilado a Colono, do encontro com Teseu e dos últimos instantes da vida do tirano cego.

Tal organização, em tópicos, pode ser observada também no Capítulo Cinco (5. O *Oedipus Rex* de Stravinsky e Cocteau), que estuda a opera-oratório em latim nascida durante uma revolução cultural parisiense. O Capítulo Cinco está dividido em três tópicos, um para o Prológo (5.1), e outros dois para cada um dos dois atos (5.2. Ato I; 5.3. Ato II).

Para o tópico 5.2 realizamos uma divisão em cinco subtópicos, um para o O Coro de Abertura (5.2.1), outro para quando Édipo atende às súplicas dos Tebanos (5.2.2), um terceiro para estudar o embate entre Creonte e Édipo, o detetive (5.2.3). O quarto subtópico (5.2.4) comenta o delírio de Perseguição na cena com Tirésias. O último subtópico (5.2.5) comentada entrada de Jocasta antes do início do Ato II.

Para o tópico 5.3 realizamos três subtópicos. O primeiro dá sequência à cena em que Jocasta entra, ao final do Ato I (subtópico 5.3.1. Entra Jocasta. Parte II: Os oráculos mentem). Na sequência, comentamos a obstinação do tirano em descobrir suas origens além da cena do cegamento de Édipo (subtópico 5.3.2. “Faça-se luz!”). No último subtópico (5.3.3) comentamos o suicídio de Jocasta e o fechamento da obra.

No Capítulo Seis apresentamos uma discussão final da tese, tendo como referência o suporte teórico apresentado no Capítulo Dois (Método) e as análises apresentadas na tese, em especial aquelas dos Capítulos Quatro e Cinco.

O Capítulo Sete apresenta a lista completa de referências da presente tese, com mais de 600 entradas. O Capítulo Oito inclui a carta do Prof. Dr. Eero Tarasti, que comenta a versão de *Édipo vai à Ópera* apresentada para a defesa de qualificação, em 2018. Além dela, foram incluídas a carta direcionada à *Bibliothèque-musée de L'Opéra Nationale de Paris*, de forma que tivéssemos à partitura original do século XVIII de uma das versões do mito de Édipo em ópera. Por fim, incluímos uma lista cronológica com as óperas edípicas dispostas em ordem cronológica

### **1.1. Por que Édipo?**

Goldhill (2004/2007) explica a atenção prestada por Freud (1905b) a Édipo a partir da forma como o psicanalista interpretou o enigma da esfinge. Ou seja, no comentário acerca das perguntas feitas por crianças sobre suas origens. Contudo, Goldhill (2004/2007) propõe uma leitura sobre o estado atual do processo civilizatório a partir das influências clássicas, trazendo uma leitura acerca do *zeitgeist* que levou Freud (1910a) a cunhar o complexo de Édipo e, a se debruçar sobre o mito tebano desde *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900) até o *Esboço de Psicanálise* (Freud, 1938/1940b).

Goldhill (2004/2007), acerca da questão sobre as origens, destaca que “gerações de escritores, políticos e artistas europeus e norte-americanos têm encontrado, repetidamente, uma resposta fundamental, idealista para essa pergunta - o passado clássico” (p. 232). Assim, os valores da Grécia Antiga, enquanto pilares da civilização ocidental, influenciaram Freud que, mesmo com teorias chocantes, não estranharia seus contemporâneos na referência ao mito de Édipo (Goldhill, 2004/2007).

Goldhill (2004/2007) destaca o pensamento vitoriano do século XIX, “quando o grego e o latim eram a referência de educação por toda a Europa” (p. 233). Por esse motivo, a compreensão acerca das nossas origens deve ser feita desde uma imersão na

“Grécia imaginária” (p. 233). Foi assim que uma geração de artistas ingleses, como Keats, Lord Byron e Shelley, enalteceu a Grécia após a chegada de relíquias no Museu Britânico, em Londres, no ano de 1816. O filelenismo podia ser visto ainda nos movimentos políticos e sociais a favor da liberdade da Grécia contra os turcos (Goldhill, 2004/2007). A visita de Oscar Wilde (em 1877), ou de qualquer outro, à Grécia, representava “um ato de projeção do ‘eu’ altamente elaborado” (Goldhill, 2004/2007, p. 237).

Nos Estados Unidos da América (EUA), o fascínio pelo classicismo era mais voltado para Roma do que a Grécia. George Washington, por exemplo, identificado com Cincinato, ou mesmo comparado a ele em um brinde no ano de 1788, ou ainda num elogio de Lord Byron, deixou sua fazenda em direção a uma vida militar. Uma das maiores expressões do amor de George Washington por Roma está na estátua de Antonio Canova. Já na França, Charlotte Corday teria lido Plutarco antes de assassinar o tirano Marat. Bernard Shaw, Karl Marx e Jean-Jacques Rousseau também teceram elogios ao espírito romano (Goldhill, 2004/2007).

Contudo, os EUA também expressavam um desejo de se distanciar de Roma. Otis e Hamilton o fizeram claramente, em especial no tratamento dado por Roma às suas províncias. Assim, “tanto na Revolução Francesa como na norte-americana, o passado clássico era um estímulo, uma provocação, uma maneira de desenvolver idéias políticas fundamentais” (Goldhill, 2004/2007, p. 246). Essa tendência teve forte impacto na indústria cinematográfica americana, que lançou mãe da “Antiguidade clássica para fazer política” (Goldhill, 2004/2007, p. 246).

Após a revisão do fanatismo britânico, francês e americano pela Antiguidade Clássica, Goldhill (2004/2007) se debruça sobre o mundo germanófono para explicar as motivações freudianas na escolha de Édipo como mito universal. A germanofonia não

apenas inseriu os clássicos no sistema de educação. Ela se enveredou também na idealização dos artistas e escritores para a formação da base ideológica do Estado. Nesse sentido, a Alemanha em formação era pensada como uma herdeira dos gregos antigos: “é nesse contexto que Sigmund Freud usou um personagem da mitologia grega para explicar de onde todos nós procedemos, psicologicamente” (Goldhill, 2004/2007, p. 253).

Goldhill (2004/2007) chega a falar de uma Grécia que se impõe ao imaginário alemão, como na posição de Hegel (1837/1924) em relação à Grécia enquanto o foco de luz da história<sup>3</sup>. Hugo von Hofmannsthal também não ficaria de fora do clima de apologia aos gregos antigos. Goethe também teria encorajado Schiller a produzir uma Grécia a partir de sua interioridade (Goldhill, 2004/2007). O discurso do Prof. Dr. Nikolaos-Ion Terzoglou (2017) no Instituto Finlandês, em Atenas, explorou pinturas que ilustravam templos nórdicos segundo a forma grega. Por exemplo, o templo de Walhalla em Regensburg ilustrado tal como um Parthenon. Lembramos também da ópera que parodiou Wagner, intitulada *Twilight of the Debts* [O Crepúsculo das Dívidas] (Greek National Opera, 2018). A co-produção de Kharálampos Goyós (realizador da partitura adaptada e regente), Dimitris Dimopoulos (libretista) e Alexandros Efklidis (diretor), foi apresentada em Atenas, a qual assistimos. Nela, o palácio de Walhala foi representado também como um Parthenon. De fato, Wagner, assim como Nietzsche e Hegel, apreciava a Atenas clássica que proporcionava um autêntico clima caseiro não encontrado em qualquer outro lugar no mundo. Mesmo o Ciclo do Anel e o seu festival em Bayreuth são permeados de um sublime helenismo (Goldhill, 2004/2007).

---

<sup>3</sup> “Griechenland liegt hier, der Lichtpunkt in der Geschichte” (p. 47) no original.

Segundo Goldhill (2004/2007), nas escolas alemãs, o ensino de grego e latim chegava a cobrir quatro quintos da grade de horário. Além disso, os estudos sobre o período Clássico eram direcionados para os melhores estudantes. Goldhill (2004/2007) chega a cunhar a máxima: “Se os norte-americanos tinham o sonho americano, o sonho alemão era grego” (p. 257).

Goldhill (2004/2007) destaca o papel de Herder na concepção de uma identidade alemã, no sentido de que ela precisa de “uma gama de mitos compartilhados (...) os mitos são característicos de um povo, e um povo necessita de seus mitos” (p. 257). Já Karl Otfried Müller (1824) teria se aproveitado da origem nórdica dos dóricos para estabelecer uma conexão entre Alemanha e Grécia. Um aluno de Müller teria defendido que a língua grega deveria ter se originado do Norte, não poderia ter vindo do Mediterrâneo (Goldhill, 2004/2007), em claro contraste com Herodotus (ca. 430 a.C./1938a, 5.58.1-2), que fala de Cadmo, exilado de Sidônia (Fenícia, hoje no Líbano), enquanto arauto do alfabeto utilizado ainda hoje na Grécia. A origem do alfabeto grego em relação ao fenício é confirmada pelo monumental trabalho de Woodard (2008), *The Ancient Languages of Europe*, que aponta, por exemplo, a origem da letra “alfa” no “alef” dos fenícios.

Segundo Goldhill (2004/2007), “talvez fosse inevitável que Freud se voltasse para uma figura da mitologia grega a fim de expressar sua compreensão revolucionária da psicologia do indivíduo” (p. 260). Goldhill (2004/2007) destaca ainda que “não importa quão escandalosas suas teorias possam ter parecido para suas platéias vitorianas (...) O Édipo de Freud se tornou parte de como compreendemos a nós mesmos” (p. 260). Goldhill (2004/2007) aponta também que a essência do legado de Freud se encontra na nossa incapacidade de evitar as causas que produzimos e vivemos no

passado, e que é mister conhecer esse passado. Por esse motivo, Freud se compara mais a Cícero (Goldhill, 2004/2007) do que a Aníbal (Freud, 1900/2010).

Goldhill (2004/2007) destaca o mito de Édipo enquanto base fulcral da psicanálise, em especial no sentido revelado pela meta-narrativa freudiana, em que se revela o “sórdido segredo de um passado sexual na mente de todos nós” (p. 261).

Goldhill (2004/2007) fala também de uma identificação de Freud com Édipo, no sentido do auto-reconhecimento do psicanalista enquanto alguém que responde a charadas. O helenista de Cambridge comenta também que a obsessão de Freud com Tebas adviera de Nietzsche, cujo interesse era revelar quem, entre nós, é Édipo, e quem é Esfinge.

Goldhill (2004/2007) comenta também um medalhão, o mesmo que nos foi mostrado na última morada de Freud, em Maresfield Gardens. A Figura 48 (Goldhill, 2004/2007, p. 262), corresponde ao mesmo conteúdo de uma fotografia realizada em oito de abril de 2016 em Londres, após a primeira apresentação internacional de *Édipo vai à Ópera* (Röhe, 2016b; vide Figura 1.1.1).

**Figura 1.1.1.**

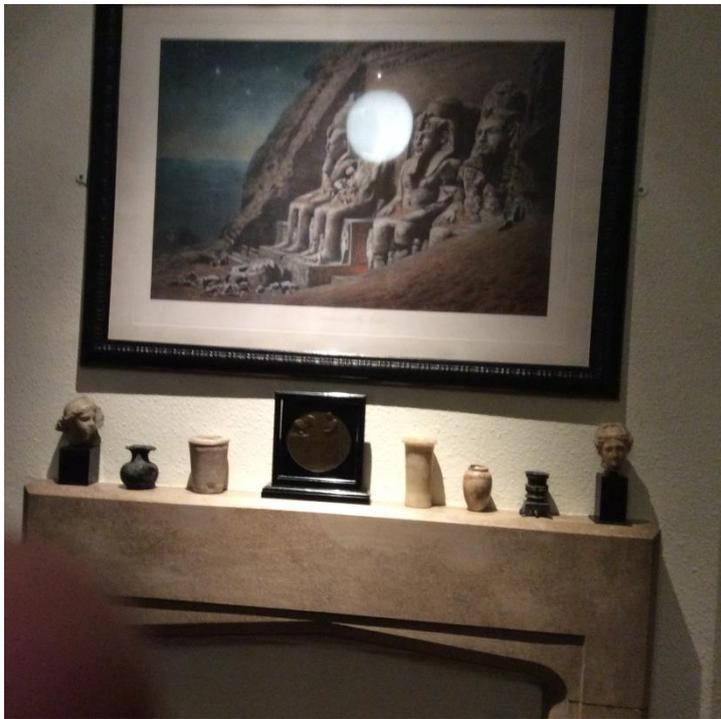
*O Medalhão Edipiano de Freud em Londres (detalhe)*



Goldhill (2004/2007) comenta que Ernest Jones esteve presente na cerimônia de entrega do medalhão (Figura 1.1.1), e que Freud ficou estarecido, sentindo-se na presença de um fantasma. Isso porque Freud fantasiava com o seu busto junto ao dos famosos professores da Universidade de Viena com a exata mesma inscrição que consta do medalhão hoje em Londres, abaixo da fotografia do templo de Abul-Simbel, acima da lareira e, próximo de outras relíquias colecionadas por Freud (vide Figura 1.1.2).

## Figura 1.1.2

*O Medalhão Edipiano de Freud em sua Casa em Londres*



Acerca da vasta coleção arqueológica de Freud, Goldhill (2004/2007) destaca: “as razões pelas quais os antigos modelos mitológicos gregos tanto atraíam Freud na expressão de sua nova ciência da psicanálise requerem atenção (...) tudo indica o profundo e permanente envolvimento de Freud com o passado clássico” (p. 262-263). De acordo com Goldhill (2004/2007), a paixão de Freud pela arqueologia se equipara à visita de Schliemann à Tróia, ou mesmo ao êxtase de Sir Arthur Evans ao descobrir o palácio de Minos em Creta, onde se encontram relatos do ordálio do Minotauro, derrotado por Teseu.

Interessava a Freud o procedimento arqueológico de escavação, camada por camada, o que sugere uma metáfora clínica, na qual o paciente descobre questões acerca do seu passado, mas num certo ritmo, aos poucos (Goldhill, 2004/2007). Segundo Martins (2016), Freud sentia-se como um “Howard Carter a buscar a tumba de

Tutancâmon” (p. 39), não apenas porque sua prática clínica visava a escavação de conteúdos psíquicos, mas também porque o seu próprio consultório estava todo decorado com símbolos que representam essa metáfora do fazer clínico. Tal como nos ensina Martins (2016): o “paciente mumificado pela neurose chegava como morto-vivo” (p. 41) “e só levantava-se quando deixava de ser múmia” (p. 41).

Contudo, ainda que saibamos que os “estudiosos e aventureiros (...) faziam parte do imaginário cotidiano de Freud” (Martins, 2016, p. 39), a interpretação do psicanalista serviu como um alerta ao ideal germânico em construção. O estudo de Freud sobre o Édipo revela um obscuro segredo e um desejo infame que permeia a “história familiar da raça” (Goldhill, 2004/2007, p. 264). Em Martins (2016), o alerta aparece sob a forma da “maldição da múmia”, associada aos eventos misteriosos que “incendiaram o imaginário” (p. 45) da época. Tais circunstâncias se somam à descoberta acerca de onde viemos não implicando na revelação de uma ancestralidade necessariamente gloriosa (Goldhill, 2004/2007). Pelo contrário, observamos que, no seu dueto com Jocasta, a reação de Édipo é a de sentir vergonha de sua origem supostamente humilde. Ainda assim, a escolha por um mito familiar, uma vez que grego, em muito favoreceu a Freud, ele “sabia o que estava fazendo quando escolheu Édipo” (Goldhill, 2004/2007, p. 267).

Goldhill (2004/2007) chega a apontar o Édipo Rei como uma obra que fala muito mais do que o problema do incesto ou uma confusão acerca da identidade, mas também da questão acerca de onde todos viemos, o que está de acordo com Kristeva (2000) e Martins (2002) em seu *O Complexo de Édipo*, conforme discussão que veremos no Método (ver tópico 2.2). Goldhill (2004/2007) destaca que

Freud estava certo quando fez de Édipo um modelo para todo ser humano: a busca de Édipo por si mesmo (...) é o exemplo paradigmático de como nós devemos

olhar para trás (...), mas também de quão perturbador e doloroso esse necessário processo pode ser. (p. 268)

O resumo de Goldhill (2004/2007) sobre Édipo Rei é definitivo:

a descoberta só traz horror e automutilação. As ironias, que se multiplicam gradativamente na peça de Sófocles, passam-se todas dentro desse contexto paradoxal de um homem pego entre o desastre de não saber de onde vem e o desastre da descoberta. (p. 271)

Ou seja, Édipo transita entre os espaços modais do não-saber e o do saber, que evolui de um para outro à medida que ele descobre a verdade acerca de suas origens (Hočevar, 2008). Além da descoberta, o processo de investigação edipiano leva ainda a um “doloroso questionamento sobre o conhecimento de nossas origens” (Goldhill, 2004/2007, p. 271).

Hanns Sachs (1941) aponta que *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900/2010) pode ser lida enquanto o estudo mais pessoal e autobiográfico de Freud. Sachs (1941) parte da identificação de Freud com Aníbal, o general cartaginense das guerras púnicas, na qual o adolescente Freud sentia o desejo de lutar contra a injustiça e a opressão, em parte representada pelos colegas antisemitas. O seu desejo de ser um grande homem encontrou óbice na grande vergonha sentida quando ele viu seu pai ser humilhado. Segundo Anzieu (1959), a humilhação contra os judeus acabou fomentando a promessa freudiana para o seu pai, tal como Aníbal o fez para o seu, Amílcar Barca. Mas tal como um Édipo, ao tentar vencer as forças oponentes, Roma e o Destino, acabou apenas atraindo a ruína para si e para os seus próximos.

Sachs (1941) destaca também as origens infantis do ressentimento de Freud contra a opressão, em especial com relação a um amigo que fazia mau uso de sua força física contra o pequeno Sigmund. Na adolescência, o mesmo desejo de lutar continuava

ardendo em Freud, mas sem a incidência da violência física. Freud desejava se tornar um estadista de forma que pudesse corrigir os erros cometidos contra a minoria judia.

Contudo, sua entrada na universidade o forçou a abandonar a carreira política (Freud, 1925; Sachs, 1941). Sachs (1941) destaca que o abandono de Freud pela política se deu também na forma de um evitamento a críticas - caso ele empenhasse sua agressividade para defender a psicanálise, sua ciência poderia ter sido levada à extinção. Sachs (1941) compara essa tendência reclusa de Freud à sua aula sobre Anatole France, na qual ele sugere que a verdadeira vitória se dá numa batalha de ordem interna.

A identificação com Aníbal viria a ser substituída pela figura de Moisés, o que se torna evidente a partir de um texto publicado anonimamente na revista *Imago* e que hoje é atribuído a Freud (1914d): “O Moisés de Michelangelo” (Sachs, 1941, p. 160 tradução nossa). Contudo, Freud (1930) faria uma referência a Aníbal em *O Mal-Estar na Civilização*, em especial sobre a peça de Christian Dietrich Grabbe (1835/1990) que leva no título o nome do cartaginense. A identificação com Aníbal se dá, nesse caso, sobre a reação de Freud (1930) ao sentimento oceânico na forma como Romain Rolland o entendia. A referência a Grabbe (1835/1990) se faz no seguinte contexto: Aníbal declara que é impossível deixar esse mundo, mesmo com o suicídio. Essa impossibilidade é o vínculo indissolúvel do sentimento oceânico (Freud, 1930).

A leitura de Freud acerca da escultura em mármore de Moisés representa um esforço no sentido de resistir às tendências agressivas que o próprio Freud tinha em relação aos eventos que transcorriam nos círculos psicanalíticos - ele precisava se conter, reprimir sua tendência regressiva da identificação com Aníbal. Ao final de sua vida, Freud estava mais conformado com as críticas e perseguições sofridas, como que aceitando que isso era “uma parte necessária do seu destino” (Sachs, 1941, p. 162, tradução nossa).

De acordo Anzieu (1959), a descoberta do complexo Édipo incide na resolução da crise de meia idade de Freud. Um aspecto crucial na descoberta do dito complexo foi a morte de seu pai, Jacob, que fez emergir em Sigmund um grande desejo parricida. Ao início do ano de 1897, “Freud estava identificado com o herói conquistador da Antiguidade Clássica. Ele se imaginou enquanto um Édipo - ainda que não estivesse ciente de quão verdadeira sua identificação se revelaria para ele” (Anzieu, 1959, p. 195, tradução nossa).

Anzieu (1959) relaciona a descoberta do complexo com a série dos sonhos romanos de Freud em relação às suas memórias infantis. Um sonho extraído desse contexto foi o que Freud teve na passagem do dia 25 para 26 de outubro de 1896, o qual ele teve na noite após os ritos funerários de seu pai. Nesse sonho, Freud foi requisitado a fechar os olhos. Uma das interpretações implica em fazer vistas grossas para a discussão em torno da simplicidade do funeral e do atraso de Freud a chegar nele. Mais ainda, o sonho se articula com o respeito que os vivos devem ter para com os mortos (Anzieu, 1959). A interpretação de Stein (1968) acerca do mesmo sonho envolve a negação da morte natural de Jacob, ativada pelo sentimento de culpa oriundo dos desejos parricidas da infância de Freud.

Anzieu (1959) chega a afirmar que a descoberta, por Freud, do complexo de Édipo, é a própria realização do seu complexo. Segundo Anzieu (1959), o sonho - no qual as tendências parricidas e incestuosas se manifestam frequentemente, representa o corpo da mãe, o espaço em que os desejos infantis se realizam. Dessa forma, interpretar um sonho implica em repossuir o corpo perdido da mãe. A conquista do Inconsciente só poderia ser realizada por um neo-Édipo. Freud era o resolvidor do enigma das neuroses.

Assim como Sachs (1941), Anzieu (1959) enxerga a descoberta do complexo de Édipo com relação à família de Freud - ainda que o primeiro tenha focado mais na

transição da identificação com Aníbal para a com Moisés. Anzieu (1959) analisa a árvore genealógica da família de Freud a partir de seu pai Jacob e expõe perguntas que representam um Sigmund confuso com as relações familiares - e que somente a partir dessa “complexa” configuração uma pessoa poderia ter descoberto o complexo de Édipo.

Ernest Jones (1972) assinalaria que a organização da família de Sigmund geraria nele a curiosidade necessária ao descobridor do complexo de Édipo. Mas não apenas devido a questões familiares. Segundo Anzieu (1959), foi segundo o paralelo entre a neurose enquanto uma verdade não reconhecida e o reestabelecimento da verdade via psicanálise, na busca pela verdade e o autoconhecimento, que Freud descobriu o complexo de Édipo. Foi na sua autoanálise sistemática realizada entre setembro e outubro de 1897 que se deu o advento edípiano. Contudo, um fato na biografia de Freud ocorre entre a carta sobre a tradução de *Édipo Rei* (Freud, 1873/2020d) e que antecede a carta que inaugurou a análise psicológica de Édipo (Freud, 1897/2020j), e que pensamos estar relacionada com a psicologia de Édipo, em especial no que tange à mudança do nome próprio de Freud, em 1878.

Segundo Martins (1984), a troca do nome *Sigismund* por *Sigmund* é evidência das preocupações freudianas com Édipo. Por um lado, o novo nome recalca o palíndromo *SIGIS*, cujo simbolismo é permeado de conteúdo homossexual. Martins (1984) observa também que a supressão de *IS*, contido em *SIGIS*, é sinal de hostilidade contra um símbolo associado ao pai (Israel) e ao tio materno, o Creonte para Freud usando as vestes de Édipo. Por outro lado, o novo nome preserva o prazer ligado à oralidade (MUND), ao passo que prazerva algo também da prática clínica: a fala.

Com relação ao parricídio simbolizado na supressão do *IS*, Martins (1984) observou ainda que ele cria a possibilidade da identificação de Freud com outros ideais

masculinos, aqueles do laboratório de Ernst Brücke. Essa nova fonte de inspiração teve papel relevante na realização de Freud enquanto um SIG, cuja sonoridade remete ao termo alemão que podemos traduzir por “vitória” (Martins, 1984). Tais questões edipianas retornariam, no futuro, na escolha de Freud pelo mito de Édipo.

## **1.2. Revisões de literatura**

Via de regra, pensamos no complexo de Édipo enquanto metáfora das ações humanas. Freud (1942) certa vez pontuou que o prazer que sentimos ao assistir a uma peça de teatro é o de que nós não necessariamente vivenciamos aquilo que uma personagem vive. Assim, tal prazer envolve um sentimento de segurança e, por esse motivo também o mito de Édipo nos fascina: somente aquele tirano tebano teria literalmente cometido o parricídio e o incesto na forma como o mito conta – e isso somente poderia ocorrer numa narrativa mítico-teatral e imaginária.

É justamente na distinção entre a metáfora e o literal que o complexo de Édipo pode ser observado no nome de Freud (Martins, 2016). Enquanto criança, Sig olha dentro do cofre (arca, ou mesmo guarda louça) procurando pela mãe simbólica (a babá). Isso ele o faz após ouvir o discurso ameaçador do pai simbólico (o irmão Philipp) por justamente literalizar a metáfora do irmão que, costumeiramente, falava em trocadilhos. A babá estava trancafiada, mas não literalmente. Ocorre que o pequeno Sig, ainda incapaz de distinguir símbolos sofisticados da linguagem justamente olha dentro do cofre. Ato esse, pensamos, tem a finalidade de lidar com a fobia que emerge por medo de perder a mãe (Martins, 2016).

É típico então, do período edipiano, a exclusão do campo simbólico. E é na fase adulta que Sigmund irá desvendar a produção metafórica dos sintomas observados na sua prática clínica (Martins, 2016). Dessa forma, a (con)vivência com o que é edipiano, na vida adulta, geralmente ocorre na forma metafórica, já que há um interdito sobre o

literal: “Honra a teu pai e a tua mãe (...) não matarás (...) não cobiçarás a mulher do teu próximo” (The Holy Scriptures of the Old Testament, 1903, Ex. 20.12-17). E é então, na perda da inocência que é possível compreender o sentido das metáforas. Mas as teorias acerca de Édipo dentro da psicanálise vão além do que comentamos.

Em 13 de julho de 1917, Freud estava na Eslováquia quando escreveu para Lou Andreas-Salomé, dizendo que trabalhava dando um passo por vez e sem uma disposição pessoal pela completude (Freud, 1917/2020e). Em outra carta, do dia 2 de abril de 1919, escrita na *Bergasse* 19, Freud contaria para ela a respeito de sua experiência fragmentária e do caráter esporádico dos seus insights que, compeliram Freud (1919/2020a) a nunca sistematizar sua teoria acerca do complexo de Édipo (Fuchsman, 2001). Laplanche e Pontalis (1967) também ressaltam que Freud nunca chegou a elaborar uma sistematização acerca de sua teoria sobre o complexo Édipo. Segundo Fisher e Greenberg (1996), sua teoria sobre Édipo é mais um apanhado sobre questões acerca do desenvolvimento humano. Para Simon e Blass (1991), a teoria freudiana sobre Édipo emergiu gradualmente, mesmo o conceito mudou e o que é edipiano tanto diminuiu como aumentou.

Procuramos pelas menções de Freud ao tirano de Tebas em suas obras. Encontramos na obra completa de Sigmund Freud em alemão (*Gesammelte Werke*) a presença do termo *Ödipus* em 34 entradas, algumas delas dentro de capítulo distintos dentro de uma mesma obra. Já na tradução para a língua inglesa (*Standard Edition*), aparecem 60 entradas que mencionam o termo *Oedipus*, entre notas de rodapés e parágrafos densos (Psychoanalytical Electronic Library, 2020). Uma razão para essa diferença é a presença das cartas a Fliess na tradução inglesa, que não aparecem na compilação das versões originais em alemão. A comparação completa não deve, contudo, observar apenas a menção ao nome do tirano, mas também deveria levar a

forma adjetivada dele, “edipiano” ou “edipiana”, que aparece, por exemplo, na forma “oedipal”, em língua inglesa.

Assim, pensamos que a sistematização completa e detalhada da evolução do complexo de Édipo ao longo da vida de Freud é uma empreitada que vai além das pretensões da presente tese. É preciso levar em conta ainda que não apenas Freud se debruçou sobre o mito de Édipo, e que ele chega a se confundir com a própria história da psicanálise até os dias de hoje. Somente no *International Journal of Psychoanalysis*, 2.113 artigos mencionam Édipo desde a primeira edição, em 1920 (Psychoanalytical Eletronic Library, 2020). Já no *International Forum of Psychoanalysis*, publicado desde 1992, 196 artigos citam Édipo (Psychoanalytical Eletronic Library, 2020)<sup>4</sup> – uma delas sendo o artigo que resume a presente tese (Röhe et al., 2020).

Assim, de forma a oferecer uma solução, ao menos parcial, para elaborar a revisão de literatura, decidimos pela seleção de algumas revisões, a primeira feita pelo brasileiro Ordep Serra (2007) a partir da nota de rodapé 53<sup>5</sup>. O trabalho de Serra (2007) se constitui em uma empreitada tripla, suas 715 páginas oferecem debates amplos a partir da Antropologia, do Helenismo e da Psicanálise.

Ao longo do doutorado, em meios às constantes investigações arqueológicas sobre as publicações psicanalíticas, nos deparamos com a revisão feita por outro brasileiro, Raul Hartke, ligado à Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre (s.d.). Hartke (2016) fez um elogio à revisão do psicanalista argentino Hugo Bleichmar, contemplado em outro tópico da revisão de literatura da presente tese. Contudo, Hartke (2016) avança

---

<sup>4</sup> Ambas as pesquisas no sítio eletrônico da Psychoanalytic Electronic Publishing foram realizadas em 12 de abril de 2020.

<sup>5</sup> Somos gratos ao Prof. Dr. Francisco Martins por nos presentear com a obra de Ordep Serra, na ocasião da defesa da dissertação de mestrado em 2015, quando comentamos a crise afetiva da Rainha da Noite em Mozart (Röhe & Martins, 2016).

mais na revisão de literatura de autores que surgiram após Freud. Assim, foi criado um tópico para pós-freudianos dentro da presente revisão de literatura.

Antes de entrar na seção dos pós-freudianos, incluímos a revisão de literatura em Freud feita por Jean Bergeret<sup>6</sup>, psicanalista francês que faz uma análise cronológica sobre algumas obras em que Freud se debruça sobre o mito de Édipo.

### **1.2.1. Ordep Serra: O Reinado de Édipo**

Serra (2007) inicia sua análise dos estudos de Freud sobre Édipo a partir de duas categoriais iniciais. Na primeira, ele inclui a carta à Fliess de 15 de outubro de 1897 (Freud, 1897/2020j), quando aproveita para expor que Freud nunca sistematizou sua teoria edipiana, mas que ela está espalhada ao longo de toda sua obra. Ademais, ele inclui três obras como os principais trabalhos edipianos: *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900), *as Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (Freud, 1916b, 1916c, 1917b) e o *Esboço de Psicanálise* (Freud, 1938/1940b). Numa segunda categoria, ele inclui obras que fazem referências breves sobre Édipo, como em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* (Freud, 1905b), a *Carta ao Dr. Fürst sobre o Esclarecimento sexual das crianças* (Freud, 1907b), a primeira das *Cinco lições sobre Psicanálise* (Freud, 1910/1910c)<sup>7</sup> e o o ensaio sobre Dostoievski e o parricídio (Freud, 1928). Esses textos correspondem a um primeiro eixo da interpretação de Freud sobre Édipo. Ele é também o que inclui a maior quantidade de obras. Um segundo eixo “corresponde à mitopéia de Totem e tabu” (Serra, 2007, p. 54, sic), escrito por Freud (1912-

---

<sup>6</sup> Somos gratos à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Deise Matos do Amparo pela recomendação do autor, feita na ocasião da defesa de qualificação da tese de doutorado em 2018.

<sup>7</sup> Optamos por fazer a menção original não às lições nos Estados Unidos da América, tal como fizemos com a referência a *Escritores Criativos e o Devaneio* (Freud, 1907/1908a), em que citamos a apresentação oral de Freud enquanto fonte original. Ademais, a princípio optamos pela referência brasileira padronizada, em vez do título completo, que deveria começar com “Sobre a psicanálise”, caso citássemos a fonte original que publicou a versão alemã naquele mesmo ano de 1910.

1913/1913c). E o terceiro é dado pelo conteúdo do *Moisés e o Monoteísmo* (Freud, 1937/1939)<sup>8</sup>.

Diferentemente de Bleichmar (1984) e Bergeret (1984/1990), a revisão de Serra (2007) não entra em detalhes sobre como Freud escreveu acerca de Édipo em todas as obras citadas. Já que antropólogo, interessam a Serra (2007) as discussões presentes em *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/1913c), obra a qual dedica 50 páginas. Sobre *Moisés e o Monoteísmo* (Freud, 1937/1939), Serra (2007) escreveu 18 páginas. Há uma lacuna entre o que a nota de rodapé 53 propõe enquanto revisão de literatura e o que realmente ocorre na obra de Freud, especialmente no primeiro eixo de Serra (2007)<sup>7</sup>. Assim, propomos uma breve análise de conteúdo das obras de Freud sobre Édipo, distribuídas em todos os três eixos propostos por Serra (2007) enquanto sistematização da teoria de Freud acerca de Édipo.

### **1.2.1.1. Eixo 1.**

**1.2.1.1.1. A *Interpretação dos Sonhos* (1900).** Freud, em 1896, já havia terminado a maior parte de *A Interpretação dos Sonhos*, um ano antes das cartas a Fliess durante o verão e o outono de 1897 (Strachey, 1955/2010). Não é de se estranhar, portanto, que a primeira menção a Édipo em *A Interpretação dos Sonhos* apareça apenas em uma das edições subsequentes à original. Dessa forma, quando Freud (1900/2010) fala dos sonhos hipócrita-edípicos, em que impulsos hostis são representados com afetividade, constituindo-se em opostos, Freud (1910a) está, na verdade, inserindo um trecho de um artigo seu publicado em 1910, adicionado à *Interpretação dos Sonhos*, na sua terceira edição alemã (Freud, 1900/1911b).

---

<sup>8</sup> Serra (2007) sugere que tanto nas *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* como nas *Cinco Lições sobre Psicanálise*, Freud se debruçaria sobre o Édipo na primeira... A análise atenta da leitura dos textos freudianos revela uma inconsistência da revisão de Serra.

Na versão original de *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900) inicia sua exposição sobre Édipo em um comentário nada além de turístico e, com base, exclusivamente, na versão de Sófocles. O mesmo tipo de resumo pode ser escutado por uma guia turística em excursões de Atenas até o Oráculo de Delfos<sup>9</sup>. Contudo, em meio ao resumo turístico encontramos uma valiosa metáfora, a de que o trabalho psicanalítico é comparável ao processo de descoberta de Édipo acerca de suas origens (Freud, 1900).

Freud (1900) resume o mito tebano explicando, tal como se faz com contos de fadas, observando o aprendizado a ser extraído da lenda. Nesse sentido, ele fala do poder divino que se impõe ao gênero humano desprovido de recursos para enfrentar os desafios impostos, o que se resume nos dizeres de Édipo: “eu estava destinado a me deitar com minha mãe<sup>10</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 791). O último termo da proposição pode ser lido e entendido próximo ao termo francês *melanger*, ou mesmo o termo português *misturar*. Sófocles usa o termo de forma metafórica, simbolizando as relações sexuais entre a mãe e o filho, misturadas tanto ao nível da troca genética oriunda do coito como ao nível da permuta pela filia em prol do erotismo. Pensamos também que a tradução do verso de Édipo (o homem que sabia de menos) pode ser encontrado na canção celebrada por Doris Day na segunda versão do filme de Hitchcock (1956): *The Man Who Knew Too Much* [O homem que sabia demais]. A canção, conhecida como *Que sera, sera* [O que tiver que ser, será] (Day, 1956), é de autoria de Jay Livingston com letra de Ray Evans (Tarasti, comunicação pessoal, 13 de março de 2020). A *Muss es sein* [Assim deve ser] de Léo Ferré (1975) pode ser outra tradução viável para a pena de Sófocles, e talvez seja mais beethoveniana do que a de

---

<sup>9</sup> A afirmação aqui se refere ao que escutamos, em 2017, pela guia que orientou o traslado desde Atenas até os mosteiros de Meteora, passando por Tebas e Delfos.

<sup>10</sup> “ὡς μητρὶ μὲν χρεῖή με μιχθῆναι” no original.

Livingston e Evans e, por esse motivo, mais ligada ao estudo do repertório erudito que propomos na presente tese (Röhe, 2019).

Freud (1900) prossegue com sua argumentação concluindo que o efeito trágico da peça de Sófocles se efetiva até os dias modernos não pela dualidade entre homem e destino, mas devido à natureza particular do material psíquico que Sófocles concede à interpretação psicanalítica. Freud (1900) sutilmente sugere que o *Édipo Tirano* de Sófocles fala do destino inevitável, de todo novo bebê, de se deparar com a mãe como a primeira fonte de amor e de que as primeiras tendências violentas sejam dadas para com o pai. Ademais, os acontecimentos trágicos da vida de Édipo são apenas a realização de desejos que ocorrem durante os sonhos. Felizmente, para nós, o amadurecimento favorece que nossas tendências parricidas e incestuosas se abrandem - a menos que alguém tenha se tornado um psiconeurótico!

Uma passagem de Sófocles é citada num momento em que Freud (1900/2010) comenta o aviso, emitido pelo Coro Tebano, acerca do problema da queda humana, o naufrágio no mar da angústia. O comentário de Freud acerca do coro de encerramento de Édipo Tirano (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1524-1531) o remete a uma interpretação de Ferenczi (1912) sobre o mito. Portanto, essa nota sobre Édipo só poderia ter sido adicionada em edição posterior à terceira. Ela apareceria apenas na edição alemã de 1914, a quarta (Freud, 1914e). A mesma nota de rodapé é complementada, na edição de 1919, por uma referência a *Totem e Tabu*, quando *A Interpretação dos Sonhos* chegou à sua quinta edição (Freud, 1900/1919b).

Freud (1900) comenta ainda que, mesmo na lenda de Édipo, o material onírico indica a presença do complexo. Na sequência, Freud (1900) relembra os famosos dizeres de Jocasta que analisaremos em detalhe não apenas nas duas obras, como também em paralelo com a onirocrítica de Artemidoro de Daldis e nos dizeres de

Penélope (ver subtópico 4.2.1. Cena 1: Édipo em Corinto). Por ora, nos contentaremos com o texto de Freud (1900), que destaca o sentimento de ojeriza pela problemática edipiana, o duplo miasma, quando sentido ou analisado por um adulto.

Freud segue para uma análise de Hamlet, a qual não interessa aqui, não mais enquanto uma variante secundária do mito edipiano. A análise é, contudo, crucial para Freud, mas infelizmente lhe escapou a oportunidade de tratar com o fantasma do pai em ao menos duas obras legitimamente edipianas: a versão de Sêneca e a de Nicolas-Jean le Froid de Méreaux. Ambas as versões ilustram a famosa cena em que o fantasma do pai aparece pedindo vingança pelo seu assassinato.

No trecho seguinte Freud (1900/2010) fala da sugestão que ele faz aos pacientes dele sobre se já tiveram o “sonho edipiano” (p. 408, tradução nossa). Geralmente, os pacientes não se lembram de qualquer sonho com tal conteúdo. Contudo, se o paciente recorda uma variante onírica do sonho incestuoso, a variação implica em uma espécie de disfarce, talvez mais permitida pela censura, ou talvez modificada por outros motivos como a familiariedade.

O trecho cita ainda o texto mencionado a partir da terceira edição de *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900/1911b), além de uma menção à Otto Rank (1911). Trata-se de rodapé adicionada em 1911, em que Freud (1900/2010, p. 408) fala sobre o disfarce em sonhos. Em outro comentário dentro da mesma nota de rodapé, mas posteriormente, Freud (1900/1914e) fala sobre o paralelismo entre o cegamento e a castração. A partir de Eder, Ferenczi e Reitler, Freud (1900/2010) fala de outros disfarces do sonho edipiano. Em um terceiro complemento à mesma nota de rodapé (adicionado em 1911), Freud (1900/2010) enfatiza a ressalva de Otto Rank (1910) sobre o pretor máximo. Júlio Cesar é conhecido por ter reportado um sonho de incesto com sua mãe, o que foi interpretado de forma positiva pelos onirócratas que interpretaram o

sonho concluindo que “César iria dominar a terra” (Freud, 1900/2010, p. 534, tradução nossa). A questão da soberania de César estava intimamente ligada à questão do seu sonho edipiano, ocorrido desde sua saída de Espanha, ou próximo ao Rubicon tal como nos contaram Suetônio e Cássio Dio no primeiro caso, e Plutarco no segundo (Grotanelli, 1999).

O sonho de César foi interpretado tanto como signo do seu “direito de ser o grande árbitro<sup>11</sup>” (Suetonius, ca. 121-122 d.C./1913, 1.7.2, tradução nossa). Isso porque, após uma passagem na Espanha, ele havia tido sonho de incesto com a mãe. Sonho esse que foi interpretado como sendo a promessa de que ele seria um grande suserano sobre toda a Terra, porque a mãe é associada à Gaia, que dá a vida a todos (Grotanelli, 1999). A posição monárquica de Júlio César, que era tão odiada pela República Romana, pode ser comparada com dois tiranos gregos, antes de pensarmos na ironia de Sófocles posteriormente alterada por Sêneca.

Segundo Grotanelli (1999), é devido à força da culpa que o tirano se torna digno de ser o governante. Tal é o caso do tirano de Corinto, Periandro, em especial no que toca a prática incestuosa com sua mãe Cratéia, cuja etimologia do nome próprio remete ao sentido de poder (Grotanelli, 1999). Sabemos também do tirano de Atenas, Hípias, cujo sonho incestuoso foi associado com o retorno à sua terra (Grotanelli, 1999). Infelizmente, no dia seguinte ao sonho, uma tosse violenta expulsou seu dente que nunca foi encontrado, causando frustração em Hípias: “essa *terra* definitivamente não é nossa!”<sup>12</sup> (Herodotus, ca. 430 a.C./1938b, 6.107.4, tradução nossa), como que reconhecendo a interdição do incesto.

---

<sup>11</sup> “arbitrium terrarum orbis” no original.

<sup>12</sup> “ἡ γῆ ἥδε οὐκ ἡμετέρη ἐστὶ” no original. O termo “Gaia” aqui aparece na forma “Gê”, umas das muitas variações para a nomeação da mãe-terra (Posner et al., 2018).

Ademais, podemos observar desde a *Politeia* (Plato, ca. 360 a.C./1903b, 571a-d) que a lógica da tirania advém da possibilidade de realização de todo desejo, não só do incesto, mas de toda a glotonice, o que se associa à ideia de poder que se insere no homem a partir da introdução do verbo modal “poder”. É por esse motivo que existe uma associação entre o simbolismo da tirania com o incesto, não apenas em Édipo, mas também em Júlio César, Periandro e Hípias. Em todos os casos, a tirania possui uma aceção de ilegitimidade e uso da força (Grotanelli, 1999), ainda que sua definição possa variar de autor para autor, dependendo ainda da época e do contexto (Posner et al., 2018).

Observamos também que o sonho incestuoso pode ter alguma relação com a versão edipiana composta por César, mas que hoje está perdida (ver Dryden & Lee, 1679). Mas sabemos, contudo, de uma obra em que Cesar (ca. 46 a.C./1863) menciona o beijo que o Oceano dá na Espanha, onde ele triunfou<sup>13</sup>. Se pensamos, com Freud (1900) e Rank (1909), que o oceano, por ser feito de água, é símbolo que pode ser associado à mãe e que seu triunfo na Espanha é marca da virilidade de César, pensamos que a menção de Plutarco ao Rubicon é variante do simbolismo aquático associado ao beijo na Espanha, que marca ainda o retorno à terra onde ele nasceu.

Ainda na nota adicionada em 1911, Freud (1900/2010) nos lembra do oráculo para Tarquínio, “quem beijar a sua mãe<sup>14</sup>” (p. 408, tradução nossa; Livy, ca. 27 a.C./1919, 1.56.10, tradução nossa), que se repete parcialmente em “beijará a mãe quem a sorte favorecer<sup>15</sup>” (Livy, ca. 27 a.C./1919, 1.56.11, tradução nossa). Freud (1900/2010) procede direto ao comentário acerca do beijo de Brutus no chão<sup>16</sup>, quando

---

<sup>13</sup> A tradução de Francisco Sotero dos Reis para o termo *pertinere*, que aparece na sentença “Oceani quae est ad Hispaniam *pertinet*” no original de Cesar (ca. 46 a.C./1863, 1.1), por “beijo”, possui aceção de posse de uma pessoa, e pode ainda indicar relações consanguíneas (Posner et al., 2018).

<sup>14</sup> “osculum matri tulerit” no original

<sup>15</sup> “matri osculum daret, sorti permittunt” no original.

<sup>16</sup> “terram osculo contigit” no original.

ele entendeu que o oráculo, proferido pelas Pítias, era metafórico (Livy, ca. 27 a.C./1919, 1.56.12), e porque, na sua interpretação, a mãe era a Mãe-Terra. Freud (1900/1914e; 1900/2010), em um complemento à mesma nota, adicionado em 1914, menciona ainda o sonho de Hípias e a questão da preferência materna enquanto uma espécie de atualização do temor de ser substituído por um irmão e que se liga às narrativas sobre cegonhas e as suas respectivas críticas já feitas desde a infância. O sonho não deixa de ressaltar um otimismo no caso do favor materno, o que implica no destino heróico do filho.

No parágrafo seguinte, Freud (1900/2010) se debruça sobre a questão dos sonhos edipianos disfarçados, primeiramente sobre um sonho de triângulo amoroso, em que Freud dá atenção a detalhes como a distorção onírica em que o marido e a mulher estão numa condição anterior, apenas na intenção de se casar, o que indica nada menos do que a intenção da amante: a de roubar um marido para si. Além disso, as demonstrações de afeto da ladra são disfarces da hostilidade para com o marido, como que ativando reminiscências ternos para com o pai.

Freud (1900/2010) comenta ainda sonhos em paisagens ou localidades que disfarçam as genitais maternas e possíveis incorporações de gestos incestuosos, também disfarçados - além de associados ao fenômeno chamado *déjà vu*. Outros disfarces envolvem o atravessamento de espaços estreitos e longa permanência na água, que concernem à vida intrauterina. Um paciente de Freud (1900/2010) foi inclusive capaz, durante os sonhos, de testemunhar o que viria a ser chamado de cena originária.

No capítulo V, no tópico sobre Sonhos Típicos (D), em especial a sua seção (β), Freud (1900/2010) também apresenta material relativo ao Édipo que não podemos omitir. Trata-se dos sonhos com morte de entes queridos entre os quais se distinguem aqueles que não geram um efeito emotivo e, entre aqueles que geram um sentimento de

pesar. Os primeiros sonhos são, via de regra, a distorção de outro conteúdo original. São os sonhos acompanhados por pesar que expressam o desejo de morte do ente querido. Freud (1900/2010) ressalta que sonhos com a morte de algum irmão ou irmã, ou mesmo de algum dos pais, e os mesmos acompanhados de remorso, não implicam em um desejo atual de que algum deles morram, mas de que esse desejo ocorreu em algum momento da infância.

**1.2.1.1.2. As Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (1916-1917).** Logo no Prefácio à primeira parte das *Conferências Introdutórias*, Freud (1916b) destaca que elas pouco acrescentam ao leitor que já conhece a teoria psicanalítica. As publicações foram resultado de duas grandes lições, a primeira realizada entre 1915 e 1916, e a segunda entre 1916 e 1917 (Freud, 1917b)

Na Lição 13 encontramos a primeira menção a Édipo. Freud (1916c) inicia sua discussão com uma observação sobre a amnésia nos anos iniciais de vida e os sonhos edipianos disfarçados. Na menção ao Édipo, Freud (1916c) comenta sobre o *complexo*, tanto em meninos, quanto em meninas, ressaltando que tal complexo não explica toda a vida psíquica infantil. Ainda, Freud (1916c) comenta que o complexo pode variar tanto no seu desenvolvimento, quanto na sua reversão. Entre muitos detalhes, Freud (1916c) alude à criança enquanto um *perverso polimorfo*, ressaltando a questão da sexualidade infantil mesmo antes da puberdade. Freud (1916c), expõe um comentário desenvolvido como que a partir da citação de Jocasta em Édipo Rei que apareceu já em *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900/2010): “Mas não tenha medo de se casar com sua mãe. Muitos homens antes de agora vieram, em sonho, a se deitar com suas mães<sup>17</sup>” (p. 281, tradução nossa; Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 980-982, tradução nossa). Freud (1916c) parafraseia a citação em forma de disfarce, recomendando que os sonhos

---

<sup>17</sup> “σὸ δ’ εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα: πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὀνειράσιν βροτῶν μητρὶ ξυνηνάσθησαν” no original.

incestuosos não permitam a emergência de sentimentos vergonhosos, em especial porque a experiência onírica faz o sonhador experimentar um fenômeno infantil, no qual os impulsos edipianos são a regra, e não a exceção.

Freud (1917b) se debruça sobre Édipo também na Lição 21 das *Conferências Introdutórias*. Nela, ele comenta que a pesquisa sexual infantil começa cedo, mesmo antes do terceiro ano de vida, tempo em que se dá a primazia monádica do falo, genital ainda não diferenciado. Ocorre então que o menino eventualmente descobre que as meninas não possuem um órgão tal como o seu pequeno pênis. Daí surge o medo de que ele, tal como a menina, venha a perder o seu (Freud, 1917b). Assim surge o seu complexo de castração (Freud, 1917b), explorado desde o caso Pequeno Hans (Freud, 1909a). Ademais, o complexo de castração irá constituir o seu caráter, estará presente na sua neurose caso adoeça e na sua resistência caso entre em tratamento psicanalítico (Freud, 1917b). O interesse sexual das crianças caminha em direção à questão acerca de onde vem os bebês que, segundo Freud (1905b), está presente também no enigma da esfinge, e se relaciona com sentimentos egoístas em relação ao advento de um novo irmão ou uma nova irmã (Freud, 1917b).

Ao final da análise sobre a evolução da hipótese acerca da origem dos bebês, marcada por fantasias primeiramente orais e, posteriormente anais, Freud (1917b) evidencia que sua teoria sobre a sexualidade foi estendida de forma a explicar a relação entre sexo e a gênese das neuroses, assim como a significação sexual dos sintomas. Fora do meio psicanalítico, a sexualidade se restringe à vida sexual que serve ao propósito reprodutivo.

Mais adiante, na mesma Lição, Freud (1917b) fala da sensualidade do ato de mamar, de como ele se separa da proposta de mera nutrição, e como isso implica no autoerotismo. Assim, a mãe, que possui um corpo inteiro, e não apenas o seio, é o

primeiro objeto-de-amor. Aqui, Freud (1917b) fala de um amor no sentido mental, e não no sentido físico, ou mesmo sensual. Nesse contexto, a repressão já age na criança de forma que ela não se dá conta da sua meta sexual na relação para com a mãe. Nessa passagem, Freud (1917b) conclui que o complexo de Édipo é o que dá nome à escolha pela mãe enquanto objeto-de-amor.

Freud (1917b) passa então para a narrativa de um analista, na frente de batalha, que foi repreendido por fazer menção ao complexo que envolve parricídio e incesto. Ele segue então narrando o que já fora discutido na carta a Fliess (Freud, 1897/2020j), como é chocante o efeito que a tragédia tem em todos nós, assim como na onirocrítica de Jocasta, tal como ele discutiu em *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900). Freud (1917b) chega a criticar a obra de Sófocles no sentido de ela ser amoral, já que absolve os crimes do homem e culpabiliza somente os deuses.

Freud (1917b) aponta também que o efeito horrorizante da tragédia é oriundo de uma autoanálise que compele ao reconhecimento em si mesmo de um complexo de Édipo particular da audiência. Mais discussões sobre a dimensão psicológica da ida ao teatro podem ser encontradas na publicação póstuma de Freud (1942), com um artigo introdutório do musicólogo Max Graf (1942): *Reminiscências do Professor Sigmund Freud*.

Freud (1917b) defende uma culpa inconsciente que está na base do tormento neurótico e lança mão de sua abordagem em *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/1913c) para explicar a origem da religião e da moralidade tendo por base as vivências edípicas nos primórdios da civilização. Como Martins (1984) notou, é em autores como Claude Lévi-Strauss em que observamos a “importância do tabu do incesto e do lugar primordial que esta lei detém na organização da cultura e do sujeito” (p. 113). Assim com Green (1969/1979) nota, é a partir da culpa associada ao incesto que Lévi-Strauss

comenta a elaboração da “lei das leis” (p. 233, tradução nossa). Lei essa que fundamenta a transição da natureza para a cultura (Green, 1969/1979).

Freud (1917b) faz também algumas análises acerca da assimetria edipiana entre meninos e meninas e, em seguida, se debruça em um estudo mais mitológico, destacando que o incesto era permitido entre os Faraós do Egito Antigo e entre os Incas do Peru. Ele destaca também os dois crimes cometidos por Édipo, mencionando primeiramente o incesto e, em segundo, o parricídio que, diga-se de passagem, são os dois grandes atos interditados pelo totemismo (Freud, 1912-1913/1913c, 1917b).

Freud (1917b) faz um comentário ainda sobre Otto Rank (1912/1926), que mostrou variantes e disfarces do complexo de Édipo. Ainda, Freud (1917b) faz uma menção ao *O Sobrinho de Rameau* (Diderot, 1805), traduzido por Goethe antes mesmo que a obra fosse publicada em francês, e que trata da vida do sobrinho de um dos grandes nomes da música francesa, em especial devido à sua participação na querela dos bufões (Röhe & Martins, 2016).

Numa passagem curiosa, Freud (1917b) fala que as débeis escolhas infantis são um Prelúdio que irá direcionar a escolha objetal na puberdade. Quando se chega a tal época, um intenso processo emocional entra em cena perseguindo o complexo edipiano ou reagindo a ele. Curiosa porque a noção de Prelúdio é um termo musical cuja acepção pode ser observada na psicanálise, tal como no estudo de Leader (2000/2010), que mostrou como Freud, em vez de tecer análises musicológicas com fundo psicanalítico, optou muito por usar termos da música para explicar a teoria. Pensamos no uso de Freud (1917b) pelo Prelúdio como um desses casos.

Segundo Apel (1944), o Prelúdio pode ser conceituado de formas diferentes e, para cada definição, uma entre três fases da História da Música pode lhe ser atribuída. Na primeira, cujo uso se inicia no século XV e vai até a primeira metade do XVII, o

Prelúdio era uma composição única usada com alguma função social. Mas a partir da segunda metade do XVII, o Prelúdio passa a ser como que a primeira parte de uma composição, com a qual ele está “inseparavelmente conectado” (p. 597, tradução nossa). A partir da era de Chopin, o Prelúdio passa a estar desconectado e despreendido de qualquer função ou sem relação direta com outra composição. Assim, pensamos que o Prelúdio de Freud (1917b) está mais próximo ao de Couperin, d’Anglebert e Reusner, e mesmo aos de Handel e Bach. Isso porque, para esses compositores, o Prelúdio estava conectado com uma ideia ulterior – veremos isso também na ópera de Enescu, em especial em como o Prelúdio se conecta com o Ato III, aquele que narra os acontecimentos de Édipo Rei – ver subtópico 4.1.1. Prelúdio e tópico 4.3. Ato III: Édipo Tirano (em Tebas).

Freud (1917b) encerra sua exploração sobre Édipo numa última passagem, dentro da Lição 23, na qual ele fala sobre a neurose adulta e a sua regressão para vivências traumáticas na sexualidade infantil. Por um lado, o trauma na infância pode não ter nenhum efeito neurotizante na infância, mas, na vida adulta, ele é acionado via regressão. Por outro, o trauma na infância pode ter efeitos que incidem diretamente no período logo após o trauma, criando uma criança neurótica. No segundo caso, não há qualquer mecanismo que se possa chamar de regressivo. Mais ainda, o trauma pode desencadear uma histeria de ansiedade, que pode ou seguir um curso velado ao longo da história de vida do neurótico, ou mesmo seguir ininterruptamente até a vida adulta.

Como ressalva, é preciso indicar que Serra (2007) menciona apenas a primeira parte das *Conferências Introdutórias*, ao passo que a Lição 13 já pertence à segunda parte, enquanto as outras duas pertencem à terceira parte.

**1.2.1.1.3. Esboço de Psicanálise (1940).** No primeiro parágrafo em que Freud (1940) menciona Édipo, ele fala do declínio da sexualidade infantil que ocorre após um

clímax. Freud (1940) destaca também o papel da atividade intelectual na investigação sexual sobre a diferença entre sexos e gerações, assim como sobre a pesquisa acerca da origem dos bebês. O advento do período de latência se associa com o efeito da ameaça da castração e mesmo do espetáculo que é a descoberta de que a mulher não possui um pênis (diferença dos sexos). A completa organização genital chega apenas numa quarta fase do desenvolvimento que, dentro da psicanálise freudiana, é chamada genital, ou fálica, de forma que ela é posterior às fases oral, anal e ao período de latência.

Freud (1940) comenta também o problema da inibição, que se manifesta em vários distúrbios da vida sexual. Fixações libidinais se tornam perversões e surge a questão homossexual, que persistiu em condição latente. A devida organização genital fica prejudicada caso haja fixações pré-genitais.

Freud (1940) fala ainda, de forma apologética, acerca da versão de Sófocles sobre Édipo, mas apenas sutilmente, já que ele reforça o uso de Édipo em seu verso numa das obras de Sófocles não mencionadas diretamente em toda a sua bibliografia: “Eu lhe direi: matei em ignorância e pereci. Puro perante a lei, em desconhecimento de meus atos, eu cheguei a esse ponto<sup>18</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 546-548, tradução nossa). Segundo Freud (1940):

você pode dar atenção à objeção feita sobre a relação entre o Rei Édipo e a construção realizada na análise: o caso era bem diferente, já que Édipo *não sabia* que era o seu pai quem ele matara, ou que foi a sua mãe que ele desposara. (p. 68, tradução nossa, ênfase nossa)

---

<sup>18</sup> “ἐγὼ φράσω.  
καὶ γὰρ ἄν, οὗς ἐφόνευσ’, ἔμ’ ἀπώλεσαν:  
νόμῳ δὲ καθαρός, αἰῶρις εἰς τόδ’ ἦλθον” no original.

Dessa forma, Édipo realizou o duplo miasma sem saber exatamente o que estava fazendo. Freud (1940) se defende alegando que o não saber de Édipo, o *ἄιδρις*<sup>19</sup> do verso 548 de Édipo em Colono, é uma variação da tendência típica do complexo de Édipo, narrada em forma poética. Freud (1940) enfatiza que o desejo edipiano do próprio Édipo, é uma manifestação de seu inconsciente, ou seja, de algo que ele não sabe, ou ainda, de que ele não tem consciência.

Freud (1940) segue enfatizando a diferença entre meninos e meninas no que tange o problema edipiano, destacando o problema da inveja do pênis, e a possibilidade de que a menina faça a escolha pela homossexualidade em virtude de sua vontade de possuir o pênis, e de forma a não se sentir inferior. Ato contínuo, a menina se ressentida da mãe e começa a substituí-la por outro objeto de amor, envolvendo dois sinais clínicos: ciúmes e mortificação do pênis que lhe foi negado. Eventualmente, ela irá se ocupar da fantasia de ter o pênis do pai (já que a mãe foi substituída pela filha), como que para compensar a sua falta. Essa compensação pode ocorrer também na forma da fantasia de se tornar mãe, ou seja, por meio do pênis do pai, ela eventualmente se tornará mãe, seja de forma simbólico-conotativa, com alguém fora do triângulo edipiano, ou mesmo de forma denotativa-literal, nos casos mais graves de perversão. Ademais, a descoberta do prazer genital na criança faz com que ela simule a posição de amante da mãe. Assim, a criança deseja possuí-la de forma semelhante ao que ela observou na cena primária e do que ela intui<sup>20</sup>.

Freud (1940) destaca também a importância do pai no seu papel de rival, que o filho deve vencer para ocupar o lugar tirânico. A asserção freudiana no seu trabalho

---

<sup>19</sup> O termo, que aparece na nota de rodapé anterior, envolve a defesa de Édipo contra a acusação que repousa sobre os seus crimes. O termo também aparece na *Iliada* (Homer, ca. 762 a.C./1924b, 3.219), quando Menelau é descrito sem mover para frente ou para trás o seu cajado, mantendo-o inerte frente a Odisseu, com a aparência de um homem que não compreende o que está acontecendo.

<sup>20</sup> A intuição infantil pode ser observada na leitura inicial de Freud (1906a, 1906b, 1906c, 1906d, 1906e) sobre o caso Dora.

final não deixa de subordinar o incesto e o parricídio, ainda que o oráculo nunca tenha deixado clara a condição coordenada no duplo miasma (Bergeret, 1984/1990). Segundo Bergeret (1984/1990) talvez não haja nem um duplo miasma...

Em outro comentário, Freud (1940) comenta que a mãe ameaça retirar algo de valioso da criança caso ela continue a se satisfazer via onanismo. Sendo esse algo o próprio pênis da criança, a mãe não apenas ameaça, mas impõe o poderio do pênis do pai sobre o do filho. A ameaça só é reconhecida pelo menino quando ele se lembra de que as meninas não possuem um falo. O trauma oriundo do complexo de castração assume a sua forma máxima no seu caráter punitivo... traumático.

Freud (1940), em passagem ulterior, retoma a expressão de Diderot (1805) traduzida por Goethe e apontada nas *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (Freud, 1917b). Freud (1940) coloca que, se a psicanálise pode se vangloriar acerca da descoberta do complexo de Édipo reprimido, somente isso seria válido para requisitar o lugar do seu pensamento na história da humanidade – um posicionamento que evidencia o narcisismo do pai da psicanálise.

Freud (1940) passa a discutir os efeitos do complexo de castração em meninas. Elas não precisam lidar com o medo de perder o pênis, mas sim com o fato de não terem recebido um. Ocorre então que as frustrações no ato masturbatório fazem-na perder o interesse em sexualidade. Já a inveja do pênis pode fazer com que ela manifeste sua homossexualidade, ou traços masculinos em sua personalidade. Caso contrário, a menina deverá abandonar a mãe por ela não ter lhe dado um pênis. É quando o pai passa a ocupar a posição de ente amado. A nova dinâmica relacional com o pai envolve um interesse obscuro de ter o pênis dele sob o seu jugo, o que a leva a outro desejo, o de receber do pai um bebê. Freud (1940) conclui que o complexo de Édipo é diametralmente oposto em meninos em meninas. No primeiro caso, a ameaça de

castração (ameaça da perda do pênis) dá início ao intercâmbio edípiano, já na segunda, é a falta do pênis (pênis já perdido) que as insere na jogada edípica. Freud (1940) lembra ainda que o termo complexo de Electra foi cunhado para nomear a atitude feminina no complexo de Édipo da mulher. Ademais, sua realização do complexo se dará na escolha de um parceiro total que substitua seu mero desejo pelo falo, assim como ela fez a passagem do seu amor pelo seio (parte) para o amor à mãe (todo).

**1.2.1.1.4. Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade (1905).** Em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (Freud, 1905b), Édipo aparece no texto original apenas em uma nota de rodapé em um momento em que é feita referência à inevitabilidade do destino de Édipo, remetendo o leitor à seção D ( $\beta$ ) do capítulo V de *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900/2010). Nesse capítulo, Freud (1900/2010) compara o trabalho da psicanálise ao da ação que se desenrola em Édipo Rei. Contudo, o motivo pelo qual Freud (1905b) faz referência à *Interpretação dos Sonhos* se dá pela sua explicação acerca da atração pelo sexo oposto. Inicialmente, Freud (1900/2010) discorre sobre a rivalidade entre irmãos. Na sequência, Freud (1900/2010) comenta que homens tendem a sonhar com a morte dos pais e as mulheres com a morte das mães. E o motivo para isso é que os pais, na figura do mesmo sexo que a criança, tende a assumir a posição de rival do(a) filho(a) no sentido da consumação do amor junto ao par do sexo oposto.

Sabemos ainda de quatro notas de rodapé em que são feitas menções a Édipo nos *Três Ensaios*. Uma delas, a primeira, aparece na terceira edição (Freud, 1915a), outras duas na quarta edição (Freud, 1920a) e, uma última, no quinto volume do *Gesammelte Schriften* (Freud, 1924a). É importante observar que a primeira referência direta a Édipo, seguindo a ordem do texto da edição de Strachey (1953), e considerando apenas as edições subsequentes à original, trata do problema da perversão. Nela, Freud (1920a) comenta que a perversão nem sempre é patológica, já que mesmo pessoas com

vida sexual saudável podem, às vezes, incrementarem sua experiência erótica com modificações sobre a meta sexual. O que diferencia a perversão patológica é o grau de distanciamento da meta sexual. Tal é o caso da necrofilia. O caso da perversão patológica envolve a primazia pela modificação perversa sobre a meta, ou seja, o traço perverso assume o lugar da meta usual. Na nota de rodapé, onde aparece a menção a Édipo, Freud (1920a) destaca o aspecto composto da perversão, que pode auxiliar na compreensão dos elementos condensados da vida sexual saudável. Nesse trecho, Freud (1920a), observa que as perversões são resíduos das tendências edípicas que não foram solvidas no amadurecimento pessoal, e que ficaram fixadas nas suas disposições psíquicas e que voltam a aparecer na vida sexual adulta.

A segunda menção aparece no trecho em que Freud (1920a) comenta sobre a interdição contra o incesto. Nessa passagem, Freud (1920a) coloca que as excitações mentais geradas a partir das demonstrações de afeto dos pais podem acabar estimulando as zonas genitais. É sempre possível, contudo, que tais demonstrações afetivas mais orientem as escolhas sexuais quando a criança atinge a maturidade. Caso a criança opte pelo retardo no início de sua vida sexual, ela irá estabelecer uma série de regras, além de aceitar a proibição do incesto. É nesse ponto que a sociedade deve se defender contra a tendência edípica contra a exogamia, e assim promover o estreitamento da relação da criança com seus pais. A nota de rodapé desse trecho é um comentário no qual Freud (1915a) menciona a interdição do incesto enquanto uma aquisição do processo civilizatório, tal como ele descreveu em *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/1913c). Strachey (1953), que é quem de fato faz referência à Édipo na nota de rodapé, comenta que Freud já havia aludido ao problema do horror ao incesto em 31 de maio de 1897 (Freud, 1897a/2020i), pouco antes da primeira análise psicológica sobre Édipo escrita pelo pai da psicanálise, o que ocorreu, portanto, antes da publicação de *Totem e Tabu*.

A terceira nota de rodapé aparece logo após a nota de 1915, no parágrafo seguinte, no qual Freud (1920a) fala sobre as fantasias da juventude, que raramente vem à efeito, já que elas não se destinam de fato à satisfação sexual. Na nota de rodapé, Freud (1920a) aponta que o complexo de Édipo é o ápice da sexualidade infantil. Assim, todo bebê que nasce deve enfrentar a tarefa de dominar o seu complexo de Édipo. Caso contrário, ele será, na vida adulta, um neurótico. Além disso, Freud (1920a) destaca que o complexo de Édipo é o limite entre aqueles que apoiam a psicanálise, e aqueles que a criticam.

A última nota de rodapé com referência direta a Édipo é, na verdade, uma adição à nota anterior. Nela, Freud (1924a) menciona Otto Rank (1924), que postulou a fundação biológica do complexo de Édipo, na qual a interdição do incesto é compreendida desde o *trauma do nascimento* (Rank, 1924), e que a relação entre a mãe e o bebê não começa após o parto, mas desde a vida intra-uterina. Nesse sentido, Rank (1924) oferece um desvio da ortodoxia freudiana.

**1.2.1.1.5. Carta ao Dr. Fürst sobre o Esclarecimento Sexual das Crianças (1907).** A carta aberta a Fürst foi publicada originalmente por Freud (1907b) na revista intitulada *Soziale Medizin und Hygiene* cujo editor-chefe era o médico de Hamburgo, o Dr. Fürst. A tradução para a língua inglesa foi originalmente realizada por Herford em 1924. Posteriormente, na composição da Standard Edition, Strachey (1959) se baseou na versão de Herford.

O tópico central da carta aberta, o esclarecimento sexual das crianças, retornaria na seção VI de *Análises Termináveis e Intermináveis* (Freud, 1937). Nessa outra obra, o tema da carta a Fürst aparece em uma discussão sobre a denegação do paciente ao afirmar seu interesse por uma interpretação psicanalítica, mas que ele nega ter qualquer relação com ela, apenas para confirmar o reconhecimento da proposição clínica

enquanto verdadeira. O mesmo ocorre com todo leitor de uma obra psicanalítica que se sente estimulado apenas por partes específicas da teoria, que o tocam, compelindo-o a reconhecer apenas a parte que o *comove*.

Após as duas situações acima, Freud (1937) aponta que o esclarecimento sexual das crianças não é danoso, além de ter seus efeitos profiláticos subestimados. Freud (1937) destaca que tal esclarecimento não desencadeia qualquer prática sexual, já que eles não fazem uso do novo saber, concluindo que suas teorias antigas, tal como a da cegonha, convivem com o saber adulto acerca da vida sexual, assim como no caso de selvagens que secretamente continuam adorando ídolos, mesmo após terem sido cristianizados. Chauí (1984) fez uma crítica ao esclarecimento sexual no Brasil a partir do romance *Amar, verbo intransitivo* (de Andrade, 1927). No caso, Chauí (1984) comenta que a educação sexual alemã foi interpretada por meio do racismo, de preconceitos e de mitos. Nesse sentido, a contratação da instrutora sexual não tem correlação qualquer com a liberdade sexual na Alemanha, mas retém traços da interminável infância de Édipo.

Na carta ao Dr. M. Fürst, Freud (1907b) destaca o impacto que os *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (Freud, 1905b) tiveram na revista do Dr. Fürst, dando atenção aos componentes da sexualidade e os distúrbios que podem ocorrer no seu desenvolvimento. Na carta, ele fala sobre a possibilidade das crianças se esclarecerem quanto à vida sexual, em que idade isso ocorre e como a situação deve ser enfrentada.

Freud (1907b) parte de uma reflexão de Eduard Douwes Dekker, também conhecido como Multatuli, pensador holandês, sobre as motivações dos pais para evitar a corrupção do imaginário infantil, o que pode acabar levando a um desengano, de que as crianças ainda são puras ao passo que, por meio de livros e do contato com outras crianças, elas já não são mais tão puras. Ironicamente, Freud (1907b) propõe que os

adultos precisam de um esclarecimento, em especial no que tange à ideia errônea de que apenas na puberdade é que a pessoa começa a experimentar a sexualidade, o que se contrapõe ao inatismo sexual que pode ser observado desde a fase de lactância. Freud (1905b, 1907b) explica que a sexualidade não se dá apenas nos órgãos genitais, mas também em outras partes do corpo. Freud (1907b) destaca também questões que vão além do autoerotismo e que ocorrem antes mesmo da puberdade. Fala-se então da capacidade de expressar ternura, devoção e mesmo inveja, expressões essas tão importantes na vida amorosa (Freud, 1907b).

Freud (1907b) toca também na questão do enigma da esfinge em associação com a questão das origens dos bebês. Nesse ponto, Freud (1907b) observa que, aqueles que conseguem interpretar o mito e o seu *enigma*, entenderão a relação dele com a pergunta acerca da chegada de um irmão ou irmã. Freud (1907b) comenta a carta de Lili, lida na Sociedade Psicanalítica de Viena em 13 de fevereiro de 1907, e de como a sua pergunta não-respondida gerou uma espécie de obsessão e, posteriormente, uma *dementia praecox*, o que poderia ter sido evitado caso se falasse abertamente com ela sobre sexo e sexualidade (Freud, 1907b).

De forma geral, Freud (1907b) receia que os pais acabem por piorar a situação por eles mesmos não saberem falar sobre sexo, defendendo então que a sexualidade é uma questão importante de ser discutida nas escolas. Freud (1907) defende que a educação sexual na escola deve ocorrer antes que as crianças cheguem aos 10 anos. A título de comparação, na atual Holanda daquele Multatuli, a educação sexual se inicia aos quatro anos de idade (Avery, 2016).

Freud (1907b) faz ainda observações acerca da análise do Pequenos Hans que, à época, ainda estava em andamento. Em especial, Freud (1907b) analisa a inocência de Hans quanto à diferença de sexos e do reconhecimento que objetos inanimados não

possuem um pênis tal como o seu, ainda que ele conclua que todo objeto que expete um líquido é um pênis. Freud (1907b) conclui que as observações do Pequeno Hans são tais em virtude da ausência de culpa ou de qualquer intimidação.

**1.2.1.1.6. Cinco lições sobre Psicanálise (1910).** Como já vimos no tópico acerca das *Lições Introdutórias à Psicanálise*, não é na primeira parte que Freud fala sobre Édipo, mas nas lições 13, 21 e 23, todas da segunda parte em diante. Já no que confere às *Cinco Lições Sobre Psicanálise* (Freud, 1910/1910c), seria na quarta lição, e não na primeira, tal como aponta Serra (2007), que ocorre a exploração sobre o mito de Édipo. Vejamos o que procede. As *Cinco Lições* foram originalmente apresentadas em setembro de 1909 na Universidade Clark, no estado de Massachussets, nos Estados Unidos da América, a convite de Stanley Hall. Freud transcreveu de punho próprio as lições em dezembro daquele mesmo ano. A primeira edição apareceu em língua inglesa no *American Journal of Psychology* em 1910 sob o título *The Origin and Development of Psychoanalysis* (Freud, 1910/1910c). O título *Cinco Lições* foi cunhado por James Strachey (1957).

Na passagem com referência a Édipo, Freud (1910/1910c) comenta o desenvolvimento sexual infantil, realçando a excitação sexual que existe na relação da criança com o adulto. A partir disso, a criança escolhe um dos adultos para ter uma relação erotizada, mas inibida. Como regra, a filha prefere o pai e, o filho, a mãe – como que retomando a nota de rodapé da versão original dos *Três Ensaios* (Freud, 1905b). O resultado do jogo de escolha não é harmonioso, mas violento, o que dá a forma a um complexo que será reprimido sem deixar de ter influência duradoura no âmbito do Inconsciente (Freud, 1910/1910c).

No período em que o complexo de Édipo ainda não foi reprimido, parte da vida intelectual infantil se efetiva nas pesquisas sexuais, em especial sobre o problema de

onde vêm os bebês - pesquisa oriunda da ameaça da chegada de um novo nenê que a ameaça a sua posição em que ela recebe amor dos pais (Freud, 1910/1910c).

Freud (1910/1910c) conclui a lição propondo que o tratamento psicanalítico não é nada além da prolongação da educação (sexual) cuja finalidade é a eliminação dos resíduos infantis ligados ao problema edipiano.

**1.2.1.1.7. Dostoievski e o Parricídio (1928).** O ensaio de Freud (1928) sobre Dostoievski e os *Irmãos Karamazov* (Dostojewsky, 1879/1884<sup>21</sup>) se inicia com um elogio ao autor russo, cujo peso literário é bem próximo ao de Shakespeare e Sófocles. Pouco antes de comentar a questão edipiana em *Dostoievski e o Parricídio*, Freud (1928) retoma o problema do assassinato do pai, com clara referência ao seu *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/1913c). Freud (1928) coloca que o parricídio está atrelado ao sentimento de culpa, ainda que ele não seja, talvez, a sua única fonte. Existe também o problema da ambivalência, que oscila entre a hostilidade e a ternura para com o pai. A combinação dos dois elementos faz com que a criança queira ser como o pai e com que ela queira se livrar do pai, ambos os processos contidos num único ato identificatório.

E com o advento da ansiedade de castração, a criança abandona a rivalidade para com o pai e mesmo do seu desejo de possuir a mãe. Contudo, tais tendências permanecem em operação no Inconsciente (Freud, 1928). Observa-se nesse contexto uma complicação psicológica, que emerge quando se fala da bissexualidade, na qual a criança deseja ocupar o lugar da mãe para poder amar ao pai. Essa saída, entretanto, não resolve o problema edipiano, já que para ser o amante do pai, ele também precisa ser castrado. Assim, o amor pelo pai também é reprimido (Freud, 1928).

Freud (1928) acrescenta que a identificação com o pai é recebida no Eu mas, apenas enquanto instituição separada. Assim, essa instância passar a ser chamada de

---

<sup>21</sup> Optamos aqui, pela referência à primeira edição alemã, na forma como aparece o nome do autor, diferentemente das outras menções com o nome próprio lusofonizado.

Supereu. Dessa forma, caso o pai tenha sido um homem violento, o Supereu assimila essa característica de forma a reestabelecer a passividade que supostamente estava reprimida. Ato contínuo, o Supereu assume uma acepção mais sádica, enquanto o Eu é mais masoquista. Por esse motivo, o Eu consegue obter prazer a partir das punições do Supereu, que se aproveitam do sentimento de culpa da pessoa.

Adiante, Freud (1928) propõe uma leitura sobre o mito tebano que, tal como o trabalho de análise, reduz a reação de horror ao incesto e ao parricídio. No mito, é o inconsciente do herói que se projeta na realidade enquanto uma compulsão e um destino alheio a ele. Freud (1928) faz ainda uma interpretação simbólica da esfinge enquanto representante do pai, o que ela não deixa de ser do ponto de vista do genograma de Édipo (ver Figura 1.4.1). A ênfase de Freud (1928) se dá tanto sobre a necessidade do triunfo sobre o monstro (representante do pai), como na possibilidade de que Édipo possa ocupar a posição de cônjuge de sua mãe. Freud (1928) comenta ainda que a punição a Édipo é aplicada mesmo sem que ele soubesse o que estava fazendo, o que é válido, não apenas do ponto de vista da transição para o Direito grego, mas dentro da leitura psicológica da obra.

Freud (1928) descreve os sintomas epiléticos do romancista russo em associação com a predisposição bissexual, apta a se defender contra a dependência de um pai rude. Os ataques epiléticos podem ser compreendidos então a partir da identificação com o pai em uma parte do Eu de Dostoiévski, que são autorizados pelo Supereu. Isso porque é necessária alguma forma de punição pelos desejos parricidas e pela vontade de ser o pai. Durante o sintoma, Dostoiévski é o pai, mas um pai morto, dinâmica típica da histeria. Freud (1928) também ressalta a metáfora do sintoma no sentido de que o pai o está matando, o que se dá na fantasia do desejo masculino atrelado à gratificação masoquista. Dessa forma, tanto o Eu quanto o Supereu assumem o papel do pai.

O caráter epiléptico do sintoma dostoiévskiano se dá na passagem da fantasia à realização dos desejos reprimidos. A identificação com o pai é reforçada pelo aspecto horrível, uma qualidade específica de seu pai. Os ataques de Dostoiévski cessaram quando de sua permanência na Sibéria, já que ele estava sendo punido de outra forma (Freud, 1928).

Freud (1928) faz paralelos entre *Os Irmãos Karamazov* (Dostojewsky, 1879/1884), o *Édipo Rei* de Sofocles (ca. 429 a.C./1842<sup>22</sup>) e o *Hamlet* de Shakespeare (1603/2019a), concluindo com uma crítica ao procedimento jurídico e destacando que, enquanto analista, ele está interessado nas motivações psicológicas das personagens.

Ao final, Freud (1928) faz uma análise da compulsão por jogo em relação à culpa de Dostoiévski a partir de uma análise da obra de Stefan Zweig (1927). Nessa análise, ele fala da substituição da compulsão masturbatória pela mania de jogo. Isso ocorre devido ao desejo da criança de ser iniciada na vida sexual pela própria mãe, em vez de jogá-la nos males oriundos da prática do onanismo.

**1.2.1.1.8. O Estranho (1919).** Em *O Estranho* (Freud, 1919c) sabemos de apenas uma passagem sobre Édipo, na qual é tratado também o temor do cegamento. Freud (1919c) ressalta que tal temor remanesce na vida adulta. A análise onírica, e também os mitos e as fantasias, revelam que o cegamento facilmente substitui o horror de ser literalmente castrado. No mito de Édipo, o cegamento é apenas uma forma mitigada da castração genital (Freud, 1919c).

A passagem é curiosa já que, nela, encontramos uma das raras passagens em que Freud menciona uma ópera ao longo de suas publicações originais. No caso, Freud (1919c) se debruça sobre o Homem-de-Areia e sobre a boneca Olímpia, que aparecem no primeiro ato de *Les Contes D'Hoffmann* [Os Contos de Hoffmann] (Offenbach &

---

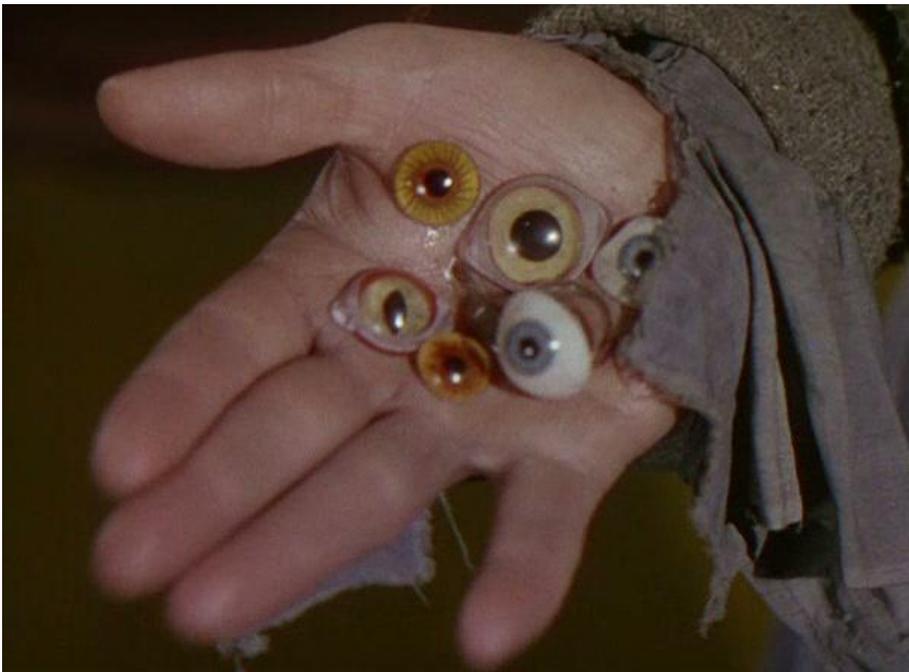
<sup>22</sup> Essa citação possui uma terceira referência de versos ao mesmo trecho. Contudo, trata-se de uma tradução alemã seguindo a autoridade citada por Freud (1900/2010).

Barbier, 1881), que estreou em Paris em 1881 (Riding & Dunton-Downer, 2006/2010).

A princípio, é a boneca Olímpia que promove o maior sentimento de estranheza (*Das Unheimlich*). O tema central do conto é a ameaça posta pelo Homem-de-Areia que remove os olhos das crianças.

### **Figura 1.2.1.1.8.1**

*Olhos nas Mãos do Homem-de-Areia*



Fonte: <https://quixotando.wordpress.com/2010/09/10/24-frames-ato-1-the-sandman-the-ales-of-hoffmann-powell-pressburger-1951/the-ales-of-hoffmann-michael-powell-emeric-pressburger-279/>

Sabemos que na ópera de Offenbach e Barbier (1881), em especial no seu Ato II, não é por uma boneca por quem o poeta Hoffmann está apaixonado, mas por Antonia, que fora proibida pelo pai de cantar porque ele ficou viúvo de uma cantora de ópera (Riding & Dunton-Downer, 2006/2010). Podemos pensar que se trata de uma superstição do pai (Crespel), e de que se trata de uma reativação do sintoma da neurose obsessiva, em especial esse relacionado com o terror da castração, da efração do globo

ocular pelo Homem-de-Areia e da superstição que gira em torno do problema do *estranho*.

Na ópera de Offenbach, o personagem Nataniel assume o homônimo de Hoffmann (1817). Mas é sobre o romance que Freud (1919c) mais volta a atenção. Nele, Freud (1919c) notou a equiparação simbólica entre o Homem-de-Areia para com o odiado advogado Coppelius, que fornece o olho para a boneca de Spalanzani na versão de Offenbach - na versão de Hoffmann (1817), é Coppola quem entrega o olho para a boneca Olímpia. E é no encontro com esse Coppola, que Nataniel reativa o trauma ligado ao Homem-de-Areia (Freud, 1919c). Nataniel se recusa a comprar o barômetro de Coppola, optando por um telescópio de bolso, como que numa tentativa de se preservar da ameaça da castração – crescemos: apenas para ironicamente encontrar a “salvação” num objeto fálico ligado à visão. Em outro momento, vai ser com o telescópio que Nataniel, num instante a sós com a sua amada Clara, verá um objeto do alto de uma torre somente para reativar o seu sintoma.

A crítica essencial de Freud (1919c) a Ernest Jensch (1906a, 1906b) não se dá com relação ao efeito *estranho* que a música provoca (Jensch, 1904, 1911), mas sim sobre a surpresa da descoberta que Olímpia, a boneca, não era uma mulher de verdade. Freud (1919c) alega uma superioridade intelectual que confere um status menor do *estranho* quando se observa a artimanha da criação dessa personagem. Assim, o que de fato é *estranho* é aquilo que a pessoa sente quando se depara com signos que o remetem ao trauma infantil ligado ao terror da castração. O que resta curioso, contudo, é que Freud (1919c) tenha mencionado Jensch, conhecido por seus estudos musicológicos, e que Freud (1919c) indicou uma ópera que, possivelmente seria um caso exemplar do problema do *estranho* – indicação essa que nunca passou de uma menção curta.

**1.2.1.2. Eixo 2: Totem e Tabu.** *Totem e tabu* (Freud, 1912-1913/1913c) é uma obra que gerou uma querela entre a psicanálise e antropologia (vide tópico 2.3. A Comparação [Mito e Comparação]). O capítulo de abertura, apesar de estar diretamente articulado ao segundo miasma praticado por Édipo, não faz qualquer menção ao mito. É apenas no segundo capítulo (Tabu e ambivalência emocional), no qual Freud (1912-1913/1913c) faz menção à origem do termo *tabu*, enquanto oposto do *noa*, ambos oriundos da língua polinésia. O primeiro pode ser relacionado à ideia de interdição e, o segundo, à de permissão.

Na primeira passagem em que Freud (1912-1913/1913c) menciona Édipo, ele discute a questão da consciência, ou melhor, acerca da natureza da origem da consciência. Nesse caso, Freud (1912-1913/1913c) aponta que a “consciência tabu<sup>23</sup>” (p. 65, tradução nossa) é a forma mais primitiva de consciência. Freud (1912-1913/1913c) define então a consciência enquanto uma percepção de caráter interno acerca da negação de um desejo pessoal. É curiosa a definição já que ela se dá de uma forma bem particular, enfatizando os desejos reprimidos. Pois bem, a dita rejeição não requer qualquer suporte, está certa de si mesma. Nesse caso, a consciência de culpa surge como um perfeito exemplar da definição, já que a culpa está associada a um desejo impossível, uma vez que interdito enquanto tabu. Assim, o selvagem conscientemente bane o tabu, de forma que em toda e qualquer violação da regra deve incidir uma culpa e uma punição. A menção a Édipo é feita justamente nesse ponto (em uma nota de rodapé), já que a punição deve recair sobre a pessoa mesmo que ela cometa o crime sem sabê-lo, tal como alegou Édipo, em especial nos acontecimentos em Colono.

---

<sup>23</sup> “Gewissen tabu” no original.

A segunda menção a Édipo se dá no segundo tópico do terceiro capítulo, no qual é abordada a questão da onipotência do pensamento, o animismo e a magia (Freud, 1912-1913/1913c). Nesse trecho, Freud (1912-1913/1913c) menciona o problema da fertilidade da terra, tal como Magnien (1929) explicou no rito eleusíneo. Freud (1912-1913/1913c) menciona um rito japonês de invocação das chuvas e um hábito que alguns casais de Java realizam, o de ter intercurso sexual sobre a plantação de forma a encorajar a colheita de arroz a ter sucesso. Freud (1912-1913/1913c) não deixa de mencionar o terror relacionado a relações sexuais proibidas e o efeito catastrófico que terão na colheita - é nesse ponto que é feito o paralelo com Édipo Rei. Freud (1912-1913/1913c), em sua nota de rodapé, enfatiza o Prólogo e o primeiro Coro, mas optamos aqui por citar os dizeres do Sacerdote de Zeus: “os frutos que cobrem a *terra* estão a perecer<sup>24</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 25, tradução nossa, ênfase nossa). Isso porque a passagem alude claramente ao temor acerca do fracasso no plantio, que permite uma leitura intertextual entre o Rito de Elêusis e Édipo Rei.

O Rito de Elêusis foi um culto que celebrava a colheita dentro de procedimentos iniciáticos. Sabemos que a cidade de Elêusis esteve em guerra com Atenas e que Aristóteles foi censurado por realizar um funeral empregando o simbolismo do ritual secreto dos sacerdotes de Demeter, que certa vez ficou em prantos ao perder sua filha Perséfone, sequestrada por Hades (Magnien, 1929). A epígrafe da presente tese é uma homenagem ao par mãe-filha que estão ligadas às celebrações das colheitas e à ira da deusa (Homer, ca. 601 a.C./2003, 1-495) que, quer queira, quer não, podem ser associadas à figura da Rainha da Noite, na sua Ária 14, direcionada à Pamina, e que

---

<sup>24</sup> “φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός” no original. A ênfase se dá sobre o termo grego que marca a relação dos pés com a terra, onde Atena recomendou que Cadmo enterrasse os dentes do dragão, e dali nasceram os *spartoi* (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 1.9.23).

aparece na epígrafe no trabalho de mestrado que antecede à presente tese (Röhe & Martins, 2016).

A Figura 1.2.1.2.1 representa mãe e filha iniciando o jovem Triptolemo. Em mármore pentélico. A imagem provavelmente não possuía mero status ornamental - ela era uma peça fundamental dentro do rito que celebrava a agricultura e o sucesso da colheita. A peça data do século V a.C. e possui uma réplica no Museu Metropolitano de Nova Iorque. A ideia de uma colheita mal-sucedida na Grécia Antiga era associada à ira de Demeter, tendo como referência o desrespeito a um tabu – no caso, o ultraje à mãe. Pensamos que o problema da peste de Tebas estava associado com a quebra de uma regra, também representada na punição de uma colheita ruim.

### Figura 1.2.1.2.1

*Relevo Votivo Representando Triptolemo no Santuário de Demeter e Perséfone*

(Q16330627)



A terceira menção de Freud (1912-1913/1913c) a Édipo ocorre numa auto-citação em que o pai da psicanálise relembra o estudo de caso sobre o Pequeno Hans (Freud, 1909a). Ela aparece no capítulo IV, quando Freud (1912-1913/1913c) faz menção ao deslocamento dos sentimentos do filho em relação ao pai para com um

animal. Freud (1912-1913/1913c) segue explicando como ocorre tal operação de deslocamento e qual a sua motivação. Ocorre que os sentimentos ambivalentes do filho para com o pai conseguem assumir sua forma em um substituto simbólico. É por esse motivo que o Pequeno Hans não tinha apenas uma equinofobia, mas também uma grande admiração e interesse por cavalos - tais são os sentimentos oriundos da ambivalência para com seu pai, Max Graf (Freud, 1909a).

Freud (1912-1913/1913c) não deixa de comentar o caso Árpád, a partir de um estudo de caso de Ferenczi (1912/2020, 1913, 1933), em que a questão totêmica não teve relação direta com o complexo de Édipo, mas no temor da castração, o que implica numa relação indireta com o mito tebano. A castração operada por uma galinha que beliscou o seu falo acabou por compelir o pequeno Árpád a apenas brincar com objetos que tivessem o formato de galinhas, além do fato de que ele apenas cantava canções relativas a galinhas e animais similares. Seus rituais lúdicos envolviam tanto a destruição quanto gestos de amor por objetos galináceos.

Num outro trecho, Freud (1912-1913/1913c) parte da análise de Robertson Smith a respeito do banquete totêmico, em especial o banquete do pai primordial. A argumentação freudiana explica que o banquete totêmico é oriundo desse rito mais primordial, a imolação do pai. Assim, Freud (1912-1913/1913c) supõe que os irmãos que matam o pai passam a ter sentimentos ambivalentes também presentes nas crianças (Hans, Árpád e outros), assim como nos pacientes neuróticos. No caso, o ódio dos irmãos pelo pai é alimentado pelo ódio que ele gerava sobre a gana por poder tal como sobre seu apetite sexual. Por outro lado, eles o admiravam e amavam, o que, após o parricídio, assume a forma de remorso. Assim, por meio da identificação com o pai primordial, a lei que dele emanava agora passa a ser operada pelos irmãos da horda, de forma que o totem não pode ser mais aniquilado, implicando também na renúncia aos

frutos do parricídio, ou seja, à renúncia com relação às mulheres - assim eles criam as duas regras fundamentais do tabu, a proibição de matar o pai e de ter intercurso com as suas fêmeas, oriundo do tabu do incesto (Freud, 1912-1913/1913c). Assim, Smith (1889) declara que “assassinato e incesto, ou ofensas semelhantes contra as sagradas leis sanguíneas<sup>25</sup> são, na sociedade primitiva, os únicos crimes que a comunidade se importa” (p. 419, tradução nossa).

Ao final, Freud (1912-1913/1913c) conclui que as religiões, a moral, a sociedade e as artes convergem sempre sobre o complexo de Édipo. Tal conclusão está de acordo com as análises psicanalíticas feitas à época de Freud e que o levaram a encontrar o problema edípiano no núcleo de toda neurose. Todos os problemas da psicologia social também poderiam ser encontrados numa base comum, a relação filho-pai.

**1.2.1.3. Eixo 3: Moisés e o Monoteísmo.** A primeira menção sobre Édipo em *Moisés e o Monoteísmo* (Freud, 1937/1939) se dá na comparação com Sargão de Acádia<sup>26</sup>. Freud (1937/1939) parte da análise de Otto Rank (1909) acerca da glorificação do herói, dos reis, fundadores de religiões, impérios, em suma, de seus heróis nacionais. Freud (1937/1939) expõe uma tese em cinco passos, (1) que o herói nasce de uma família aristocrática, geralmente a família real; (2) o seu nascimento é precedido por alguma dificuldade, ou mesmo uma interdição sobre o intercurso sexual entre os pais e, além disso, há uma profecia que alerte sobre os males que o nascimento do herói trará; (3) o recém-nascido é condenado à morte devido à profecia, via de regra o bebê é entregue às águas em uma cesta; (4) o bebê é resgatado por animais ou pessoas de origem humilde e assim, ele é alimentado por um animal ou por uma mulher de

---

<sup>25</sup> As leis sanguíneas impõem uma restrição a Édipo nos acontecimentos em Colono.

<sup>26</sup> Monarca nascido no século XXIV a.C.

origem humilde; (5) ao atingir a maturidade, o herói redescobre sua família de origem, se vinga do pai e obtém fama.

Sargão de Acádia foi o fundador da Babilônia - de lá também é oriunda a partitura mais antiga de que se tem conhecimento, ainda que seja um mero fragmento (Dumbrill, 2018). Sargão era filho de uma Vestal e seu pai lhe era desconhecido. Sargão teria nascido em Azupirani às margens do rio Eufrates. Nesse rio sua mãe o depositou, tendo ele poupado Sargão e o levado a Akki, quem o criou. Sargão trabalhou para Akki em seu jardim e, pela benção de Istar, ele se tornou rei (Freud, 1937/1939; Rank, 1909). Outros heróis com mitos similares são mencionados, tal como Moisés, Ciro e Rômulo, Édipo, Anfião e Zetos, Perseu, Hércules, etc.

Num segundo trecho, Freud (1937/1939) comenta que tanto a família de origem quanto a adotiva são a mesma, apenas diferenciadas cronologicamente. Freud (1937/1939) então repete a asserção feita no início da obra e que trata da nobreza da primeira família e a origem humilde da segunda - apenas na lenda de Édipo a regra se dá de forma inversa. Freud (1937/1939) segue discutindo as duas hipóteses acerca do nascimento de Moisés, um de que ele era da linhagem Levítica, sendo entregue à família real, que dele cuidou. Outra versão conta que o Faraó fora alertado em um sonho acerca dos males que adviriam com o nascimento de um neto a partir de sua própria filha. Ele então entrega o bebê ao Nilo e, pelos judeus, é resgatado. Freud (1937/1939) contesta as duas posições e separa o que para ele é mais essencial: que o bebê sobreviveu aos atentados contra sua vida, temática também presente nas narrativas acerca de Jesus Cristo, e que implica em uma espécie de ordálio.

Numa terceira passagem, Freud (1937/1939) menciona o caso de um garoto que passou a ter distúrbios de sono enquanto sintoma relativo ao trauma da cena originária. Além disso, o garoto passou a realizar um onanismo agressivo, atitude reprovada pela

mãe. Ela o ameaçou no sentido de entregá-lo aos cuidados do pai, promovendo uma modificação do sintoma. Ele passaria a assumir uma atitude passiva em relação ao pai, expressando-se com temor em relação a ele, ficando mais próximo à mãe por medo da castração. O garoto passaria pelo seu período de latência e teria uma vida normal, mesmo de sucesso na escola. Entretanto, passada a puberdade o mesmo passou a apresentar impotência sexual, não se masturbava ou sequer se aproximava de outras mulheres. Dessa forma, ele passou a desenvolver um ódio intenso pelo pai, assim como a se insubordinar. Apenas após a morte do pai ele viria a se casar<sup>27</sup>. O sintoma assumiria a forma de um egoísmo inserido numa personalidade brutal com tendências para reprimir e insultar outras pessoas. Assim, ele se tornou tal como o pai, na forma que sua memória havia concebido.

Róheim (1940) propõe uma leitura da questão filogenética a partir de Kardiner (1939), no sentido de que o complexo de Édipo é consequência da infância prolongada e, assim, é biologicamente determinada, sendo tal determinação uma questão mais ontogenética e pessoal e não filogeneticamente herdada. Interessa a Freud (1937/1939), contudo, a questão da herança arcaica e o contato com traços mnemônicos de gerações anteriores, como se fosse uma experiência com aquilo que é transgeracional, e não algo da experiência própria da pessoa com o mundo concreto.

### ***1.2.2. Hugo Bleichmar: Introduccion a lo Estudio de las Perversiones***

Segundo Bleichmar (1984), a teoria do Complexo de Édipo pode ser dividida em três momentos na bibliografia de Freud – assim como em Serra (2007), ainda que não haja uma exata relação com a sistematização do baiano, ou mesmo citações correspondentes entre as duas. Na primeira categoria, Bleichmar (1984) inclui a

---

<sup>27</sup> Voltaire, autor de uma das versões do mito de Édipo, identificava-se com a personalidade de Nicolas Boileau, que precisou esperar a morte do pai para se realizar enquanto escritor. Já Voltaire, passou a adotar esse pseudônimo após o sucesso da estreia de sua versão do mito, em novembro de 1718 (Pearson, 2005).

histórica carta a Fliess, onde Freud faria a primeira análise clínica do mito de Édipo, além de já apresentar uma comparação com Hamlet (Freud, 1897/2020j). Além da citada carta, Bleichmar (1984) inclui também *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900), em especial o seu tópico “morte de entes queridos<sup>28</sup>”, além do artigo de Freud (1910a), *Um Tipo Especial de Escolha de Objeto Feita pelos Homens*, em que o pai da psicanálise usaria pela primeira vez o termo “Complexo de Édipo”.

Bleichmar (1984) aponta que Freud tomou o termo “complexo” a partir da influência da escola de Burghölzli, usando-o mesmo antes de cunhar o complexo... de Édipo. Freud (1906f) se apropria desse conteúdo ideacional que implicava no surgimento de associações de ideias específicas. Nesse contexto, Bleichmar (1984) ressalta que os pais não têm papel constituidor da sexualidade da criança, mas sim se oferecerem um elemento que interaja com ela. Mais à frente, veremos como isso implicou na contestação de Bergmann (1992) a Devereux (1953), no sentido de que o segundo enfatizou a relação entre pai e filho na constituição do complexo de Édipo, contra a tendência original de Freud ao formular o mesmo complexo enquanto um fenômeno da vida intra-psíquica (Röhe et al., 2020).

A primeira fase do Édipo em Freud compele Bleichmar (1984) a realizar uma distinção fundamental, a de algo que alguém vive na sua esfera pessoal, e a uma estrutura na qual se dá o complexo de Édipo. Assim, a dita primeira fase não fala de como se constitui a sexualidade ou os desejos da criança, tampouco explica o papel parental na edificação da sexualidade. E por esses motivos, não se pode falar de um Édipo *estrutural*, já que não se busca ainda a caracterização completa da estrutura, e que não se debruça sobre os elementos constituintes da noção de estrutura. Entretanto, pode-se falar já de um complexo *estruturante*, em especial no que tange à primeira tópica

---

<sup>28</sup> Para exemplos mitológicos, vide Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 238-241).

freudiana, uma vez que Freud (1915b) já falava da repressão e da censura contra todo conteúdo indesejável, que deve ser encaminhado ao Inconsciente.

Na segunda fase da teoria acerca do Édipo, a teoria freudiana vai além do período edípico da criança para falar também do Édipo completo, com as ambivalências relativas a ambos os pais (Bleichmar, 1984). Ele inova, fala da saída do Édipo com suas identificações. Em *Psicologia das Massas e a Análise do Eu*, Freud (1921) fala da identidade sexual, numa transição de uma explicação biologicamente dada para uma que a pessoa deve assumir, a favor ou contra a pressão da determinação biológica. Assim, o Supereu surge como o herdeiro do Complexo de Édipo, tal como Freud (1923a) o formulou no Capítulo Três de *O Eu e o Isso*. Dessa forma, o Édipo adquire um caráter estruturante, de forma que a pessoa possa se constituir a partir do que se passa na situação edípica (Bleichmar, 1984).

Ademais, nessa segunda fase, os pais passam a assumir um papel mais relevante na constituição do sujeito. Dessa forma, Bleichmar (1984) chega a afirmar que “é no contato com os pais, movido por sua sexualidade e seu ódio pelos pais que o sujeito se estrutura de uma maneira determinada<sup>29</sup>” (p. 16, tradução nossa). Ademais, a segunda fase da teoria de Freud sobre o Édipo fala sobre dois tempos edipianos, um no qual a pessoa está inscrita na situação edipiana, e outra na qual a pessoa está fora dela, em que se dá, por exemplo, a consubstanciação do Supereu (Bleichmar, 1984).

Na terceira fase teórica acerca do Édipo, Freud diferencia o Édipo entre os sexos feminino e masculino, além de inserir a questão da castração no fulcro edipiano (Bleichmar, 1984). Entretanto, ainda ficam descontentadas questões em torno da totalidade da estrutura edipiana, ou mesmo questões acerca do que quer a mãe (Bleichmar, 1984) - essa última seria estudada por Jean Laplanche (1987) na sua

---

<sup>29</sup> “Es en el contacto con esos padres, movido por su sexualidad u por su odio a sus padres que el sujeto se estructura de una manera determinada” no original.

discussão sobre o significante enigmático. Bleichmar (1984), entretanto, destaca o mérito de Lacan, que ampliaria o conceito do Complexo de Édipo, no sentido de tratar não do que passa com a criança, mas de uma situação em que a criança está inserida. Mais ainda, a mãe também se constitui, enquanto tal, em interdependência com a criança. Entretanto, permanece uma lacuna acerca do papel paternal (Bleichmar, 1984).

Ademais, o papel do complexo de Édipo na transição entre o biológico e o cultural é ressaltado por Bleichmar (1984), que indica a necessidade de maior aprofundamento entre a cultura e detalhes psicanalíticos, tais como a constituição da sexualidade, a escolha do objeto, o papel das pulsões, e como elas se inscrevem no domínio da cultura<sup>30</sup>.

Bleichmar (1984) conclui sua revisão com a tese de que o complexo de Édipo é inconsciente, isso porque os desejos incestuosos e hostis constituem o núcleo do reprimido. A partir desse núcleo, Bleichmar (1984) coloca que o imperativo de eliminar o pai para poder se deitar com a mãe é o que explica o desejo de morte pelo progenitor do mesmo sexo, implicando numa lógica de oposição.

Como veremos, Bergeret (1984/1990) contestaria essa argumentação típica de Freud a partir da sua leitura de Sófocles, de que as duas sentenças do oráculo possuem caráter coordenativo, e não subordinativo. Contudo, Bergeret (1984/1990) destaca a ênfase dada sobre o problema do “ou você ou eu” tal como lemos num excerto biográfico do século XIII acerca de um dos autores de obras edipianas. Sêneca: “*se necans* quer dizer ‘aquele que se mata’, o que ele fez, embora forçado” (de Varazze, ca. 1229-1298/ 2003, p. 508). Na Figura 1.2.2.1 podemos observar duas xilogravuras: a versão do suicídio desde Giovanni Boccaccio (1474), que inclui, além de Sêneca, sua esposa Pompeia Paulina, em tentativa dissimulada de suicídio. Já a versão das *Crônicas*

---

<sup>30</sup> A paráfrase aqui é uma recriação de versão original em espanhol, que encadeia a proposição por meio de interrogações, e não de vírgulas.

de Nuremberg (Schedel, 1493), ilustra Sêneca sozinho em uma banheira, com os pulsos cortados, deixando esvaír o sangue de seu corpo. Sêneca, além de tutor de Nero, escreveu uma das versões latinas acerca do mito de Édipo. Sua versão, apesar de nunca citada por Sigmund Freud, não escapou à atenção de compositores de ópera, que chegaram a usar trechos literais da versão datada do século I d.C. (ver subtópicos 3.2.5 e 3.2.14).

### Figura 1.2.2.1

#### *Os Suicídios de Sêneca*



*Nota.* Recriação a partir de duas variações, desde Boccaccio e Schedel. Fontes: Boccaccio (1474), sob licença Creative Commons (Penn Libraries) e Schedel (1493), disponível em <http://www.summagallicana.it/lessico/s/Seneca%20Lucio%20Anneo.htm>

Nero, imperador romano, como pagamento pelos trabalhos desenvolvidos por Sêneca, o presenteou com a morte, isso porque, nas palavras de Nero: “Eu ainda o temo, como temia quando era criança, por isso enquanto você viver eu não poderei viver tranquilo” (de Varazze, ca. 1229-1298/2003, p. 508). Assim, ou Laio ou Édipo, ou Nero ou Sêneca.

Além das xilogravuras sobre o suicídio de Sêneca, podemos comentar ainda a querela do tipo “ou eu ou você” não entre o autor de *Oedipus Rex* e Nero, mas entre o próprio Édipo e seu respectivo pai. A cena à esquerda (Figura 1.2.2.2) apresenta uma iluminura que retrata Édipo numa forma típica dentro do medievalismo, na qual ele é pendurado de ponta a cabeça em algum tipo de bosque. Nessa cena, temos um recorte extraído da *Histoire ancienne jusqu'à César*, que ilustra Édipo, recém-nascido, pendurado em uma árvore. Dali, ele seria resgatado pela família adotiva. Na iluminura à direita, Édipo comete o parricídio ao atingir o pescoço de Laio, próximo a dois personagens que o agarram, e mais dois que estão próximos a Édipo, e observam o golpe certo do lado esquerdo, próximos à porta da construção – uma metáfora da encruzilhada. A conexão entre as duas iluminuras, ainda que de diferentes autores, reflete o problema patológico da vingança inconsciente que acaba em parricídio. Ocorre que Laio condena Édipo à morte no Citerão, cena facilmente encontrada quando Édipo é representado de cabeça para baixo. Na cena à direita, Édipo degola o pai, ainda que Laio esteja com sua espada erguida.

## Figura 1.2.2.2

*Ou Édipo, ou Laio*



Nota. Recriação a partir de diferentes de *Histoire ancienne jusqu'à César*<sup>31</sup>. Fonte:

gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

A disputa entre o imperador e seu tutor, Nero e Sêneca, pode ser comparada a uma forma de parricídio, do aprendiz que assassina seu tutor enquanto pai metafórico - que lhe ensinou algo sobre a vida. Na Figura 1.2.2.2, Édipo encontra-se em uma cena que pode ser associada ao rito da fertilidade entre os “khonds, povo de origem drávida, proto-australóide, de Orissa, Bengala e Bihar” (Campbell, 1962/1999, p. 133). Entre os khonds, existiu a Figura do *meriah*, uma pessoa que era escolhida para ser sacrificada para trazer fertilidade e favorecer a colheita. O mesmo tema de fertilidade e colheita aparece em *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/1913c). Tal como o bebê Édipo das iluminuras medievais, o *meriah* era levado a um bosque, ou melhor, ele “era conduzido com música e danças à floresta *meriah*, um pouco afastada da aldeia, um lugar de árvores frondosas intocadas pelo machado” (Campbell, 1962/1999, p. 133). O *meriah*

<sup>31</sup> A Figura 1.2.2.2, assim como a Figura 3.2.9.2 foram extraídas das diferentes mãos que produziram os manuscritos. As diferentes cópias originais da *Histoire ancienne jusqu'à César* não chegam a começar ou a terminar na mesma parte. Outros comentários relevantes sobre o primeiro relato histórico em língua francesa podem ser encontrados em diversos estudos, como o de Meyer (1885). Optamos por não nos prolongar muito na questão dos manuscritos, de forma que foquemos mais em questões musicológicas e psicanalíticas.

era adornado com flores e ungido “com óleo, manteiga e açafraão-da-Índia, enquanto a multidão dançava à sua volta, cantando para a terra: ‘Ó Deusa, nós te oferecemos este sacrifício, proporciona-nos boas estações, colheitas e saúde’” (Campbell, 1962/1999, p. 133). Não enxergamos aqui um paralelo com o Rito de Elêusis e os ritos agrários dos khonds?

Segundo Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1026), Édipo foi encontrado no monte Citerão<sup>32</sup>. O que ocorria naquele pico antes do nascimento de Édipo? Ali, Penteu, avô ou bisavô de Jocasta, mãe de Édipo, foi esparteado por espiar o rito de Dioniso. Nessa ocasião, “Sua mãe, enquanto sacerdotisa, iniciou o assassinato<sup>33</sup>” (Eurípidis, ca. 405 a.C./1913a, 115), seguida por Ino e Autonoe (Eurípidis, ca. 405 a.C./1913a, 129-130), suas tias. Dioniso, o mandante do assassinato do filho, viria a ter, com Afrodite, um filho chamado Príapo, do nunca detumescer falô, cuja juventude foi associada com o gozo e a fertilidade sexual (Bacelar, 2018).

Assim, se o rito em torno do *meriah* é uma variante da agricultura sagrada, e se é possível indicar a região do Citerão enquanto uma variante da floresta *meriah*, é possível interpretar a cena do infanticídio como um método que irá trazer sucesso na colheita e, conseqüentemente, a prosperidade para a sociedade. Ocorre que Édipo escapa à morte, acabando ele, por meio do duplo miasma, a trazer exatamente o contrário. Se Freud (1912-1913/1913c) mostrou que a interdição do tabu serve para prevenir que os deuses se zanguem e, tal como no caso de Demeter, estraguem a colheita (Magnien, 1929), então o sacrifício do bebê Édipo pode ser visto como uma forma de prevenir situações indesejadas, tal como uma colheita destruída. Ademais, Laio condenou Édipo à morte por temor a Apolo, ainda que seu ato em nada tenha colaborado para prevenir os infortúnios porvindouros. É importante notar ainda que,

---

<sup>32</sup> “εὐρὼν ναπαίαις ἐν Κιθαίρωνος πτυχαῖς” no original.

<sup>33</sup> “πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου” no original.

Agave, a mãe de Penteu, seria ainda a bisavó ou trisavó de Jocasta, que daria à luz e se casaria com o próprio filho.

### **1.2.3. Jean Bergeret: A Violência Fundamental – O Inesgotável Édipo**

Bergeret (1984/1990) argumenta acerca dos fantasmas homicidas nos filhos e nos pais para fazer o seu comentário acerca da “dialética primária do ‘um ou nada’, ‘eu ou ele’, ‘eu ou nada’” (p. 109, tradução nossa, ênfase nossa). O problema do egoísmo atrelado à ideia da sobrevivência é associado também ao primeiro oráculo de Apolo, o qual Bergeret (1984/1990) explica como sendo relativo ao parricídio e ao incesto. Bergeret (1984/1990) indica também o problema do egoísmo do “‘ele ou eu’” (p. 128, tradução nossa) enquanto ligado a um narcisismo mais primitivo que enseja uma rivalidade fundamental.

Segundo Bergeret (1984/1990), é no segundo oráculo de Apolo que Édipo irá genitalizar o problema que incide sobre o incesto e o parricídio. Bergeret (1984/1990) nota ainda que Sófocles faz uso de uma partícula que não permite a leitura coordenada entre o parricídio e o incesto. Ou seja, ele não mata o pai para se casar com a mãe, os dois eventos são isolados. Trata-se de uma digressão com a leitura usual, mesmo a que Freud teve na noite de 25 de outubro de 1896, atentando para a leitura coordenada, já que seu pai acabara de falecer, e que agora ele poderia desposar a mãe. Isso porque a própria técnica de interpretação dos sonhos freudiana, que nasce em articulação com o referido sonho, é uma forma de possuir o corpo da mãe (Anzieu, 1959). A observação de Anzieu (1959) corrobora o posicionamento de Conrad Stein (1968): “é um fato óbvio que a morte do pai torna a mãe disponível, ao menos segundo as concepções infantis” (p. 86). Contudo, Bergeret (1984/1990) é enfático: “Se Sófocles quisesse uma causa ou uma consequência, teria toda uma gama de preposições à sua disposição (...). A escolha de Sófocles não foi realizada sem uma intenção” (p. 59, tradução nossa).

Uma colocação fundamental na leitura de Bergeret (1984/1990) se dá a partir da exclusividade preconizada pelo primeiro oráculo de Apolo, exclusividade essa oriunda de um terror primário no qual a pessoa perde toda e qualquer consideração pelos seus seus. É anterior, pois, ao investimento edipiano. Essa “violência primitiva” (Bergeret, 1984/1990, p. 122, tradução nossa) se diferencia do conceito de agressividade porque a segunda prevê um investimento libidinal, ao passo que a violência está isenta dele.

No que tange a revisão de literatura tecida por Bergeret (1984/1990), podemos observar que ela parte da análise das cartas escritas por Freud (1873/2020d), quando ele traduzia o Édipo Tirano de Sófocles desde o original em grego. Esse seria o primeiro contato do pai da psicanálise com o mito edipiano. O segundo ocorreria em Paris, quando Freud assistiria a uma representação do clássico sofocleano na *Comédie Française*. Freud (1885/2020f) chamaria Paris de uma “esfinge que engole qualquer estrangeiro incapaz de decifrar seus enigmas” (tradução nossa<sup>34</sup>). Bergeret (1984/1990) segue comentando algumas cartas de Freud para Fliess, entre as quais aquela em que o primeiro inaugura a análise psicológica do mito edipiano (Freud, 1897/2020j), e outra em que Freud (1898/2020h) alega não conhecer bem o tal mito, tampouco as obras que podem ajuda-lo na sua compreensão.

Com relação aos textos da obra publicada de Freud, Bergeret (1984/1990) inicia pelo que ele denomina de *belle époque* freudiana, que se dá em torno do ano de 1900. Em *A Interpretação dos Sonhos*, em especial no seu capítulo V, Freud (1900) fala sobre a ambivalência entre pais e filhos, de forma que tal relação seja reconhecida pela dualidade entre amor e ódio. É sobre esse ponto que Bergeret (1984/1990) argumenta acerca da opção de Freud por optar por uma tradução *errônea* do “seus pais<sup>35</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1176), tendo Freud escolhido pela tradução no singular.

---

<sup>34</sup> Vide Freud (1885/1992, p. 187)

<sup>35</sup> “τοὺς τεκόντας” no original.

Não pensamos se tratar de um erro, mas de uma escolha dentre as possíveis. Como van der Sterren (1952) ressalta, não há um consenso sobre a matéria.

Bergeret (1984/1990) não deixa de comentar também a analogia que Freud faz entre o conto de Andersen (1837), *A Roupa Nova do Rei* e os sonhos de nudez e de exibição, os quais fizeram Freud lembrar sua cuidadora. A fábula de Andersen pode ser comparada ao perigo das *franchises* psicanalíticas, que adornam os analistas com um manto do saber que eles devem despir ao receberem pacientes (Alibert, 2017). Em parte, a iniciação psicanalítica envolve o que Freud viveu com a babá, mas somente do ponto de vista metafórico. A psicanálise nua busca por aquilo que é íntimo no campo afetivo e pessoal.

Bergeret (1984/1990) passa então a comentar outro estudo literário de Freud, sobre Hamlet, ressaltando o egoísmo do filho, que implica na asserção do tipo “ou eu ou você” - tal como vimos no embate de Nero e Sêneca. Nesse ponto, Bergeret (1984/1990) nota uma ligação com a relação do próprio Shakespeare (1603/2019a) com a morte precoce de seu filho Hamnet, e com o imaginário de Lady Macbeth sobre a maternidade, que ela abandonaria para obter a coroa: entre o filho e a coroa – a coroa!

Bergeret (1984/1990) comenta ainda o caso Dora, em que Freud (1906a, 1906b, 1906c, 1906d, 1906e) explora a questão da excitação sexual. A crítica de Bergeret (1984/1990) se dá no sentido de evidenciar a lacuna do problema da violência em Dora, cujo único recurso para lidar com os maltratos sofridos por ela era com violência - essa questão não escapa ao musicólogo Lawrence Kramer (2015), que frisa ainda a rebeldia de Dora para com o próprio Freud em analogia com a Salomé de Oscar Wilde e a de Richard Strauss, e a sua vingança contra São João Batista, ou mesmo o tetrarca Herodes. Bergeret (1984/1990) conclui sua análise sobre o caso Dora falando da sua

histeria enquanto ligada a uma desorganização ao nível genital e das dificuldades na conversão histórica que abraçou sua dimensão psicológica violenta.

Ainda em 1905, Bergeret (1984/1990) comenta os *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (Freud, 1905b), mas sem deixar de se indignar com a ausência de referências diretas a Édipo – como vimos, a edição original oferece apenas uma nota de rodapé que remete à *Interpretação dos Sonhos*. O que Bergeret (1984/1990) observa é que Freud apenas analisa a rivalidade entre irmãos e a origem dos bebês. No segundo caso, Bergeret (1984/1990) nota a ausência de uma referência ao oráculo de Delfos, já que Freud (1905b) aponta apenas uma analogia com o enigma da Esfinge. Entretanto, Bergeret (1984/1990) destaca as notas de rodapé que apareceram nas edições ulteriores, uma adicionada em 1920 e outras duas de 1924, nas quais Freud (1920a; 1924a) menciona Édipo.

Mais adiante, Bergeret (1984/1990) comenta o estudo *As Teorias Sexuais Infantis* (Freud, 1908b), em que a relação do enigma da Esfinge com a origem dos bebês é analisada novamente. Ademais, Freud (1908b) ressalta o aspecto violento de todo o nascimento. Bergeret (1984/1990) comenta ainda o imaginário neurótico em relação com a lenda da cegonha.

Bergeret (1984/1990) destaca uma oposição conceitual entre o pênis e o falo - tal como aparece no *Complemento à Teoria da Organização Genital Infantil* (Freud, 1924c). Nesse contexto, Bergeret (1984/1990) destaca o sentido indiferenciado do pênis, sem deixar de ser um falo que estabelece a rivalidade para com pai e mãe. Bergeret (1984/1990) ressalta também o imaginário infantil acerca do nascimento dos bebês marcado por uma fantasia anal, ou seja, o nascimento é associado à simbólica escatológica (fezes), o que remete a uma violência imaginária oriunda da ameaça por parte dos rivais falíco-narcisistas.

Bergeret (1984/1990) segue para a análise do Pequeno Hans (Freud, 1909a) em que são ressaltadas questões sobre o incesto. Mais ainda, Freud (1909a) explica a violência primitiva não integrada na evolução libidinal do Pequeno Hans tanto na sua relação com a mãe, como na com o seu pai. Ademais, Bergeret (1984/1990) resalta uma lacuna nesse texto por não apontar os sinais do temor infantil pré-genital que, por estar mal-integrado, eliciam imagens parentais arcaicas, ideia essa que aparece em *Romances Familiares* (Freud, 1909b). Nesse outro texto, que não aparece em uma obra de Freud propriamente dita, mas em uma passagem no livro de Rank (1909) sobre o mito do nascimento do herói, é feita referência à rivalidade primordial entre pais e filhos, o que implica na necessidade do deslocamento para bons pais que não ameaçam seus filhos (Bergeret, 1984/1990). Na nossa leitura do curto trecho, que sequer tem um título propriamente dito, observamos o destaque que Freud (1909b) faz para a necessidade das crianças de substituírem a autoridade dos pais pela sociedade, e que a falha nessa desvinculação para com os pais é causadora da neurose, que atua enquanto *pharmakós* para a dor da separação dos pais. Ademais, é na negligência amorosa dos pais que a criança se torna hostil (Freud 1909b).

Na sequência, Bergeret (1984/1990) relembra que, também em 1909, Freud apresenta suas conferências na Clark University em Worcester, de onde surgirão as suas *Cinco Lições de Psicanálise* (Freud, 1910/1910c). Será na quarta lição que Freud (1910/1910c) irá mencionar os sentimentos de hostilidade e de ternura na gênese do complexo central das neuroses, além dos fantasmas infantis que precedem o imaginário acerca das genitais.

Em 1910, após viagem aos Países Baixos, Freud visita Paris novamente e inicia sua escrita da sua *Contribuições à Psicologia do Amor I* (Freud, 1910a), obra em que fala pouco sobre o mito de Édipo. Logo ao início há uma alusão à situação edípica no

caso do ódio ao pai, além de uma orientação para a reparação de ataques fantasmáticos por meio do amor (Bergeret, 1984/1990). Ademais, é importante notar que é nesse estudo que Freud (1910a) irá cunhar o termo que chegará aos dias de hoje na forma “complexo de Édipo”.

Bergeret (1984/1990) aponta também que esse período, em torno de 1910, constitui-se na era de ouro dos trabalhos psicanalíticos sobre questões mitológicas, tal como ressaltado também por Anzieu (1970). À época, foram publicados os trabalhos *Sonho e Mito* (Abraham, 1909), *O complexo de Édipo como Explicação para o Mistério de Hamlet: Um Estudo sobre o Motivo* (Jones, 1910) e *Princípio de Prazer e Princípio de Realidade no Mito de Édipo* (Ferenczi, 1912/2011). Em 1912, Freud, junto a Otto Rank e Hans Sachs, cria a revista *Imago*, cujo primeiro número contém várias análises mitológicas. A *Imago* seria extinta em 1937, tendo como sucessora a revista *American Imago*, fundada em 1939, e cujo primeiro número apareceu em 1940. Hoje, a *American Imago* é publicada junto à Johns Hopkins University Press (2020).

Ainda à essa época, Freud escreve vários trabalhos sobre mitologia: *Grande é a Diana dos Efésos* (Freud, 1912); *A Presença nos Sonhos de Materiais Oriundos dos Contos de Fada* (Freud, 1913a) e; *O Tema dos Três Cofres* (Freud, 1913b). Além dessas obras, o *Prefácio ao Trabalho de Bourke* (Freud, 1913/2001) é permeado de material mitológico. O interesse de Freud em publicar trabalhos mitológicos viria a diminuir, ainda que sejam observadas duas exceções: *A Cabeça da Medusa* (Freud, 1922/1940a) e; *A Conquista do Fogo por Prometeu* (Freud, 1932). Evidência desse rebaixamento no interesse de Freud em mitologia é o seu estudo sobre o narcisismo, onde não há qualquer alusão direta ao mito de Narciso (Freud, 1914a).

Bergeret (1984/1990) supõe que o rompimento com a mitologia se dá pela mudança, no interesse de Freud, passando a atenção para civilizações antigas, tal como

ocorre em *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/1913c). Essa obra recebeu influência de *Totemismo e Exogamia* (Frazer, 1910) e da *Origem do Homem* (Darwin, 1859), obras em que incesto e parricídio surgem como eventos independentes.

Já em *O Moisés de Michelangelo* (Freud, 1914d), nos deparamos com uma redução do tema violento em Hamlet ao que é essencial no mito de Édipo. Além disso, a ambivalência da situação edípica pode ser observada nas análises sobre a emoção violenta e a paz reestabelecida, dentro da própria interpretação da escultura da *Chiesa San Pietro in Vincoli* (Bergeret, 1984/1990; Freud, 1914d).

Em *Contribuição à História do Movimento Psicanalítico* (Freud, 1914c), podemos notar uma crítica a Jung no sentido de que ele se esforçou em restringir elementos reprováveis do complexo de Édipo aos romances familiares, de forma que não fossem encontrados na religião. O argumento de Freud (1914c) é contra a literalidade do complexo de Édipo, no sentido de que ele tem significação simbólica, metafórica. Nesse ponto, pensamos estar equivocada a leitura de Bergeret (1984/1990) sobre Freud (1914c), em especial porque ele enfatiza o posicionamento junguiano de tratar o complexo de Édipo enquanto meramente simbólico. Não é isso o que ocorre no texto. Freud (1914c) se posiciona justamente contra a resistência de Jung em entender o complexo enquanto uma metáfora, e que nesse sentido ela pode ser universal e transposta para outros contextos, como o da religião.

O parágrafo no qual encontramos essa crítica a Jung é conhecido como sendo uma das passagens em que Freud (1914c) lança mão de um linguajar musicológico, a qual já observamos durante o trabalho de mestrado, em que lembramos o comentário de Freud: “alguns estudos já: ‘detectaram algumas nuances culturais da sinfonia da vida e mais uma vez não deram ouvidos à poderosa e primordial melodia das pulsões’ (...). Nessa metáfora, Freud está mencionando a importância da pulsão no psiquismo” (Röhe

& Martins, 2016, p. 37). A crítica a Jung então se dá justamente sobre a negligência acerca da melodia primordial da pulsão. Freud (1914c) acusa também que as variações do complexo de Édipo, as suas nuances, não negam a validade do grande conceito da psicanálise (ver tópico 2.3. A Comparação [Mito e Comparação]).

Na sequência, Bergeret (1984/1990) destaca o retorno de Freud, na sua carta de 31 de maio de 1897 para Fliess (Freud, 1897a/2020i) no texto de 1917, *Luto e Melancolia*. Nele, Freud (1917a) comenta o desejo parricida que não deixa de retornar no advento do falecimento da mãe ou do pai, o que pensamos estar atrelado ao seu sonho quando do advento da morte de seu pai (Anzieu, 1959).

Em outro trabalho, intitulado *Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico* (Freud, 1916a), é feita menção à tragédia de Macbeth, que foi adaptada para a ópera por Verdi (1847/s.d.-a;1847/s.d.-b<sup>36</sup>). A tragédia, aborda um infanticídio, o assassinato de Duncan, duplicado no assassinato de Siward e, por fim, no parricídio presente na cena de assassinato de Macbeth por McDuff. No texto, Freud (1916a) destaca a dessexualização de Lady Macbeth e o seu retorno à figura de mãe arcaica, temível e nada boa. Freud (1916a) menciona um trecho que permite uma articulação direta com Édipo, mas que escapa tanto a ele como a Bergeret (1984/1990). A respeito dessa lacuna, o leitor é recomendado à análise das Figuras 4.3.22 e 4.3.23 e os respectivos comentários.

O mesmo texto tece ainda comentários acerca de Rebecca Gamvik West, da peça de Henrik Ibsen (1886), intitulada *Rosmersholm*, que evoca os sucessivos

---

<sup>36</sup> Sabemos de duas versões da ópera, uma com estreia em 1847 e outra adaptada para o palco de Paris, de 1865. A Editora Ricordi precisou editar e imprimir muitas partituras já no ano de estreia da ópera, mas nenhum dos manuscritos foi datado. Ademais, sabemos que as óperas de Verdi anteriores à *La Traviata* [A Mulher Decaída], tal como a Macbeth I, nunca foram impressas completamente. Já as partituras de Macbeth II foram disponibilizadas em dois formatos, mas a Ricordi não as considera enquanto publicação (Lawton, 2005). Uma vez que utilizamos uma partitura não datada de Verdi, optamos por manter a referência à primeira versão enquanto ano original da publicação, seguido do formato que indica a ausência da data na publicação.

casamentos de Jacob Freud. A análise da intriga entre Rebeca e Beate não deixa de ser um exemplar do Édipo feminino no qual a filha substitui a mãe para ficar ao lado do pai. Contudo, a convivência com ele fez Rebecca mudar o seu estilo de ser ousada, renunciando ao pedido de casamento, abandonando toda a felicidade por ela sonhada e buscada (Freud, 1916a).

Nas *Conferências Introdutórias à Psicanálise* (Freud, 1916c), em especial no capítulo 13, deparamo-nos com um Freud insistente na questão da universalidade do complexo de Édipo, assim como na sua significação genital. Seu interesse se endereça ainda sobre as vivências arcaicas da criança e os fantasmas da morte que passeiam entre ela e seus pais. Daí surge a tendência de querer eliminar as dificuldades que surgem ao longo da vida, sejam elas simbolizadas pelo parente que for.

Contemporâneo aos trabalhos anteriores é o estudo de Freud (1918) conhecido como *Homens dos Lobos*, nome fictício dado ao paciente atendido em 1910, que sonhara com lobos.

### Figura 1.2.3.1

*Fotografia de Uma das Duas Pinturas de Sergej Pankejeff, o “Homem dos Lobos”, no Museu Freud, em Londres*



No estudo clínico sobre o Homem dos Lobos, Freud (1918) confirma sua posição acerca de esquemas filogenéticos e que irão organizar a apreensão de suas vivências. Nesse contexto, Freud (1918) declara que o complexo de Édipo é apenas um entre tantos herdados a cada nascimento, além de ser o mais conhecido (Freud, 1918). De fato, Jocasta (R. de Saussure, 1920), Laio (Devereux, 1953) e Fedra (Messer, 1969) também trariam complexos próprios. Roy Huss (1986) elenca uma série de complexos associados com personagens da mitologia grega, como Electra, Jocasta, Fedra, Laio, Atreu, Hércules, Orestes e Clitemnestra. Tais complexos foram propostos por diferentes

autores ao longo da história da psicanálise, de forma mesmo que foram nomeados, fora da mitologia grega, os complexos de Caim e o de Judas. Pensamos que, via de regra, a miríade de complexos são todos inspirados na inovação terminológica de Freud (1910a) – o complexo de Édipo.

Em *Bate-se em uma Criança*, Freud (1919a) faz uma demonstração acerca da pergunta feita pela criança sobre se ele será assassinado pelo pai. Freud (1919a) contempla as motivações da criança para voltar contra si própria a violência inicialmente dirigida contra objetos ameaçadores. Nesse ponto, e segundo Bergeret (1984/1990), Freud retorna ao “conteúdo fantasmático violento primitivo do primeiro oráculo de Apolo” (p. 116, tradução nossa).

Freud (1920b) publica então *Para Além do Princípio do Prazer*, obra em que pouco se fala de Édipo. Mas em 1920, Freud se une às ideias de Karl Abraham e retoma a questão dos pensamentos violentos contra o objeto, refutando sua posição anterior que apontava que tais pensamentos surgiriam somente durante a fase anal. Essa tendência seria oriunda da necessidade de preservação do Eu (Bergeret, 1984/1990).

Em 1921, conhecemos uma menção a Édipo apenas nas considerações complementares de *A Psicologia das Massas e a Análise do Eu* (Freud, 1921). Bergeret (1984/1990) critica Freud já que a obra de 1921 é um esforço de síntese do conjunto da produção psicanalítica e que nela, Édipo aparece apenas numa nota de rodapé dos complementos. Freud (1921) apenas pede que consideremos a criança em idade edipiana e que os seus sentimentos hostis têm uma estrutura complicada. Ao final do trabalho, Freud se crê certo acerca dos desejos de morte inconscientes (Bergeret, 1984/1990).

Bergeret (1984/1990) segue para os comentários sobre *O Eu e o Isso* (Freud, 1923a), donde conhecemos duas variedades de pulsão. Na pulsão de morte, Freud

(1923a) fala de outra dimensão do ódio, enquanto Eros, pulsão de vida, é mais facilmente reconhecido (Bergeret, 1984/1990). Na mesma obra, Freud (1923a) aponta que o ódio sempre antecede o amor. Já em *Uma Breve Descrição da Psicanálise* (Freud, 1924c) podemos observar uma discussão sobre a genitalidade do complexo de Édipo em articulação com tendências biológicas primordiais, cujo reflexo pode ser observado em instituições religiosas, éticas e sociais (Bergeret, 1984/1990).

Seguindo para *A Organização Genital Infantil* (Freud, 1923b), existe uma discussão em torno da organização pré-genital, retirando a primazia fálica sobre a genitalidade. Esse trabalho retoma preocupação anteriores de Freud (1908b), em especial nas que ele observou suas *Teorias Sexuais das Crianças*. Apontamos aqui, junto às observações feitas nas notas de rodapé feitas em re-edições dos trabalhos de Freud, a sua contínua revisão e atualização teórica que pensamos estar atrelada às descobertas arqueológicas de sua prática clínica.

Seguindo para 1926, encontramos *Inibição, Sintoma e Angústia*, em que Freud (1926b) irá sair do marco edipiano e analisar a relação do Pequeno Hans tanto como para sua mãe como para com o pai - isso porque a boca do cavalo envolve também um aspecto maternal. Freud (1926b) aponta uma ansiedade anterior à da castração, ligada ao momento do nascimento. Aqui a referência ao *Trauma do Nascimento* (Rank, 1924) é marcante, ainda que as ansiedades em forma de reação ao dito trauma venham a destronar o complexo de Édipo. Nesse contexto, as ansiedades se dão em torno dos sentimentos ambivalentes para com os pais e, em especial, na ansiedade de castração. Freud (1926b) critica Rank no sentido de que as crianças dificilmente possuem traços mnêmicos além dos de ordem geral, no máximo de qualidade tátil, não podendo haver uma memória imagética do nascimento. Numa segunda crítica a Rank, Freud (1926b) o acusa de oscilar entre a lembrança intrauterina e a perturbação do nascimento. Além

disso, Freud (1926b) descreve exemplos de crianças em estado ansioso e que cuja análise contradiz a posição teórica de Rank. Ainda assim, podemos dizer que Freud estava mais identificado com Rank do que com Alfred Adler.

Bergeret (1984/1990) segue comentando a análise de Freud (1926a) sobre Wilhelm Tell. Não podemos deixar de notar que, os comentários sobre Wilhelm Tell<sup>37</sup>, desde Schiller (1804), aparecem em *A Questão da Análise Leiga* (Freud, 1926a), publicado no mesmo ano que *Inibição, Sintoma e Angústia*. No trecho, Freud (1926a) comenta que o paciente, ao passo que está tomado pelo sintoma, está com o Eu cindido e que, por esse motivo, parte do paciente não quer ser curado. No mesmo ano, em *Psicanálise* (Freud, 1926c), podemos notar uma defesa contra a crítica à psicanálise que acusa o reducionismo à esfera edipiana.

Já em *Dostoievski e o Parricídio* (Freud, 1928), Bergeret (1984/1990) nota uma discussão não genitalizada do parricídio, e sim como uma resposta ao medo do feroz pai arcaico. Negligencia-se nesse texto a função materna (Bergeret, 1984/1990).

Já em o *Mal-estar na Civilização* (Freud, 1930), são abordadas reflexões não aprofundadas ao ano de 1927 em *O Futuro de uma Ilusão* (Bergeret, 1984; Freud, 1927). Assim, Freud (1930) irá falar de uma hostilidade primordial ligada a uma forma mais animalesca e selvagem de ser, e que faz a pessoa perder toda a sua consideração por aqueles que lhe são próximos – essa é a violência primitiva apontada por Bergeret (1984/1990), a qual se diferencia da agressividade com investimento libidinal de qualidade edipiana. A leitura de Bergeret (1984/1990) indica que o *Mal-estar na Civilização* não se refere aos dizeres do segundo oráculo, mas na forma “ou eu ou você”, típica do primeiro oráculo de Delfos, portanto, sem investimento libidinal.

---

<sup>37</sup> Sabemos de uma ópera composta e publicada por Rossini et al. (1829), cujo libretto foi adaptado a partir da versão de Schiller por Étienne de Jouy e Hippolyte Louis-Florent Bis (Riding & Dunton-Downer, 2006/2010).

Ainda nos comentários sobre o *Mal-estar na Civilização*, Bergeret (1984/1990) comete um equívoco<sup>38</sup>, já que o “traço indestrutível da natureza humana” (Freud, 1930/1961, p. 61, tradução nossa) pode ser encontrado em pelo menos duas publicações anteriores ao trabalho de Bergeret (1984/1990). Uma na reformada (*American*) *Imago* (Slochower, 1982) e outra no *International Journal of Psychoanalysis* (Mitscherlich et al., 1970). No que tange à relevância dada por Bergeret (1984/1990) ao referido trecho, é possível destacar o paralelo entre a violência fundamental e os conflitos sociais. O que Bergeret (1984/1990) conclui é que mesmo a lacuna na integração social é oriunda da não integração da violência fundamental - o que não poupa a sociedade de cuidar de questões de ordem pluri-individual.

Bergeret (1984/1990) comenta também sobre o caso Halsmann, no qual Freud (1931a) aborda a questão da violência primitiva. Nesse ponto, Bergeret (1984/1990) aproveita para aprofundar sua discussão sobre agressividade e violência. Assim, toda agressividade comporta um traço libidinal, ao passo que a violência está isenta dela. Freud (1931a) comenta também que a violência primitiva anterior à dinâmica edipiana se aproxima de sua análise sobre *Os Irmãos Karamazov* (Freud, 1928).

Por último, Bergeret (1984/1990) comenta a *Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise*, na qual Freud (1933) retoma a abordagem de Abraham acerca dos elementos agressivos não integrados com a libido durante a fase anal. Mas, contrariamente a Abraham, Freud (1933) tece argumentos em torno da ambivalência ódio/amor já na fase oral. Ademais, Freud (1933) aponta a violência contra o pai primordial também nas meninas e, além disso, a violência se endereça a ambos os pais. Dessa forma, Freud (1933) consegue formular o terror de ser assassinado também pela mãe.

---

<sup>38</sup> A menos que Bergeret (1984/1990) se refira à ausência de uma autocitação do próprio Freud nos próximos nove anos que ele ainda viveria.

#### 1.2.4. Pós-Freudianos e o Édipo

Hartke (2016) destaca que é preciso “adequadamente superar o complexo de Édipo” (p. 893, tradução nossa), isso porque a escolha e a genitalidade não são biologicamente determinadas para os seres humanos. Hartke (2016) assinala também que “o complexo de Édipo é nuclear e a referência focal e estrutural da vida psíquica” (p. 893, tradução nossa). Além disso, Hartke (2016) destaca que o complexo de Édipo é o que propicia o surgimento da civilização, tal como vemos em *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/1913c), em *Da Horda ao Estado: Psicanálise do Vínculo Social* (Enriquez, 1983), e mesmo na análise de Tarasti (2015) sobre Schiller.

Hartke (2016) prossegue com uma análise da comparação de Édipo em Freud, na qual Masson (1985) aponta que Hamlet matou Laertes (irmão de Ofélia), quando de fato matou a Polônio (pai de Ofélia), pensando que ele era o seu pai. Aqui encontramos paralelo com Freud, em uma obra não citada pelas outras revisões apresentadas na presente tese - tal é o caso narrado por Abraham Brill a Freud (1901/1914b), acerca de um médico que, por engano, aplicou uma injeção fatal matando o seu tio - um inconsciente substituto simbólico para o seu pai. Ou mesmo o assassinato, por engano, de Penteu, no qual sua “nobre mãe, *Agave*, o desmembrou num frenesi maníaco, ao confundi-lo com uma besta<sup>39</sup>” (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.2, tradução nossa, ênfase nossa). O nome próprio *Agave* pode se referir ao status de nobreza da mãe de Penteu (Homer, ca. 800 a.C./1919c, 11.213, ca. 762 a.C./1924b, 3.268; Posner et al., 2018). A passagem no texto de Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a) é um resumo da descrição apresentada por Evripidis (ca. 405 a.C./1913a, 1043-1152). O assassinato de Penteu se consubstancia numa aliança de *Agave* com a irmã, *Sêmele*, mãe de *Dioniso*. Trata-se do assassinato do filho pela mãe. A cena é brutal, e não podemos deixar de

---

<sup>39</sup> “μητρὸς Ἀγανῆς κατὰ μανίαν ἐμελίσθη: ἐνόμισε γὰρ αὐτὸνθηρίον εἶναι” no original (ênfase nossa).

associá-la com o mito do Édipo, no qual o filho (Édipo) também é entregue à morte pelo(s) pai(s). O mecanismo inconsciente pode ser apontado em ambos os casos por meio da máxima egóica que precede o investimento edípiano: “ou eu ou você”.

Hartke (2016) traz uma crítica às categorias de Bleichmar (1984), em especial no que tange à abordagem freudiana acerca do período pré-edípiano que, em ambos os sexos, é marcado por um intenso, original e exclusivo contato com a mãe. Esse período se dá nas fases oral, anal e fálica, tal como Freud (1923b) deixou explícito em *A Organização Genital Infantil*. Nesse período, não há diferenciação com relação ao único órgão genital, o falo, de forma que a bipolaridade masculino/feminino da vida adulta corresponde à polaridade falo/castração da vida infantil (Hartke, 2016).

Hartke (2016) destaca também que o complexo de castração já estava descrito em 1908, mas foi aplicado na situação edípiana apenas em 1923. Nesse momento, ele passou a ser universal e decisivo para o desenvolvimento sexual dos dois sexos. A ansiedade de castração tem por consequência a dissolução<sup>40</sup> ou mesmo a obliteração, destruição, rompimento<sup>41</sup> do complexo de Édipo, com a finalidade de preservação do falo. Em *A Vingança na Música*, optamos por traduzir o “Zertrümmert” com a acepção de rompimento. Tal termo surge na elaboração intelectual da arquitetura da vingança, que ocorre em decorrência de uma modificação patológica de ordem afetiva (Röhe & Martins, 2016). Em *A Dissolução do Complexo de Édipo*, Freud (1924b) diria que os efeitos psicopatológicos da não resolução do complexo de Édipo são inevitáveis, caso a pessoa apenas reprima suas tendências edípianas.

Hartke (2016) dá atenção também para a sexualidade feminina, em especial a partir da leitura de *Sexualidade Feminina* (Freud, 1931b), na qual é realçada a maior intensidade da bissexualidade no sexo feminino, isso porque ela possui duas zonas

---

<sup>40</sup> “Untergang” no original.

<sup>41</sup> “Zertrümmerung” no original.

erógenas, o clitóris e a vagina, ainda que a segunda seja desconhecida até a puberdade. A princípio, isso implica que a vida sexual infantil da menina seria, primeiramente, de caráter masculino, devido à indiferenciação fálica. Nesse sentido, nenhuma mulher nasce enquanto tal, ela nasce indiferenciada (pelo simbolismo fálico primário) e depois se torna mulher. Ademais, para a mulher, a introdução no complexo de Édipo ocorre apenas na substituição do seu amor pela mãe pelo amor do pai, de forma que dele ela possa receber um pênis, ou um equivalente simbólico, um filho (Freud, 1931b).

A seguir, veremos como Hartke (2016) resume as teorias acerca do complexo de Édipo em alguns autores pós-freudianos.

**1.2.4.1. Melanie Klein.** Em oposição a Freud, Melanie Klein (1928) coloca que o complexo de Édipo se origina no segundo ano de vida, o que não corresponde aos achados freudianos na terapia com adultos (Hartke, 2016). Também com oposição a Freud, Klein destaca que a fundação do Édipo se dá nas fantasias destrutivas, na relação primeva da criança com o seio materno, além de outras ansiedades mais primitivas que a ansiedade de castração (Hartke, 2016).

Hartke (2016) comenta que Klein (1945), na sua exploração final acerca do problema edipiano, teria concluído que, no princípio, libido e agressão são indiferenciadas. O desenvolvimento de ambas seria impulsionado pela ansiedade, pela culpa, e pela depressão oriunda de fantasias destrutivas. Ademais, Klein colocaria que as primeiras manifestações do complexo de Édipo já estariam presentes no primeiro de ano de vida, quando da fase de lactância na qual o bebê se relaciona com o seio materno (Hartke, 2016).

Ato contínuo, devido à insatisfação da criança para com o seio, que se alia à tendência natural da criança de buscar novas formas de gratificação, ela virá a buscar pelo falo paterno para se satisfazer oralmente. Tanto a idealização quanto a frustração

ligada ao seio são transferidas para o falo. A frustração fálica faz com que a criança busque por outro objeto idealizado que o proteja dos temores retaliativos típicos da chamada posição paranoide-esquizoide, e aí se dá o desejo de retorno ao seio (Hartke, 2016).

Ademais, o controle infantil sobre seus impulsos orais promove a introjeção do objeto, de forma que a dinâmica oscilante entre seio e falo passe a fazer parte de seu mundo interno. Em Klein, as imagens do pênis e do seio compõem o núcleo do Supereu de forma que a instância vigilante e o complexo nuclear se ligam, mas não um enquanto herdeiro do outro (Hartke, 2016). Klein (1945) rejeita o monismo fálico de Freud propondo uma leitura do inconsciente e de que lá, as diferenças genitais são conhecidas.

No que tange a ansiedade de castração, elas começam no momento em que sensações genitais são sentidas. Contudo, em virtude do predomínio de fantasias orais nessa época, a ansiedade toma a forma de um medo do filho oriundo da ideia de que o pai irá morder e devorar o seu pênis de forma a efetivar uma retaliação pelo desejo do filho de também morder e devorar o pênis paterno. Desejos dessa ordem acabam por trazer sentimentos de culpa, que colaboram para a repressão do complexo de Édipo, além de provocar ansiedade de depressão oriunda das fantasias sadísticas do filho em relação ao pênis paterno. O filho teme ainda que a rivalidade para com o pai prejudique ou mesmo cause a separação entre os dois. Já na filha, o desejo de ter o pênis do pai sempre precede o desejo de ter o próprio pênis. No imaginário feminino, reside a lógica de que o pênis paterno pode lhe prover um filho, um substituto simbólico do pênis (Hartke, 2016; Klein, 1945).

Klein (1952) apresentaria ainda a noção de inveja primária direcionada ao seio, antecedendo a inveja do pênis que passará a ser objeto da *invidia* após a experiência de ansiedade depressiva relacionado com a mãe. Um aspecto que irá favorecer a evolução

adequada do complexo de Édipo é a distinção entre os dois pais, o que irá permitir que a criança se relacione com cada um separadamente.

**1.2.4.2. Jacques-Marie Émile Lacan.** Em Lacan, o complexo de Édipo não é um estágio do desenvolvimento humano, mas uma estrutura dada e que a criança deve lidar com. É algo, nos dizeres de Bleichmar (1984), que acontece fora da criança, é uma situação na qual ela está inserida. Assim como na troca de máscaras do teatro grego, a pessoa pode possuir o *falo*, mas não pode sê-lo. O *falo* se coloca no lugar de uma ausência, e não possui acepção material, mas simbólica. Assim, na situação edipiana original, o filho preenche o vazio materno, de forma que ele seja o falo e que a mãe tenha o falo (Hartke, 2016).

Num segundo momento, a criança se depara com a castração simbólica em virtude da intervenção do pai, ou melhor, a função paternal. Após a castração do pai, ocorre uma espécie de deslocamento sobre o reconhecimento inicial de que emanam da mãe todas as regras, o pai passando a ser o representante da norma (Hartke, 2016).

No terceiro estágio, quando ocorre o declínio do complexo de Édipo, o pai perde a posição de legislador, ao passo que a criança reconhece que ele apenas obedece ao que é culturalmente imposto. É, portanto, na dissolução do complexo de Édipo que a criança passa a ter acesso à ordem simbólica, substituindo o pai imaginário, que é o falo, pelo pai simbólico, que apenas possui um falo. Assim, o pai exerce a lei enquanto arauto do “Nome-do-Pai” (Hartke, 2016).

Os comentários sobre o pós-freudianos por Hartke (2016) são todos, via de regra, insuficientes. Trata-se de um resumo, sobre os quais não intencionamos desenvolver muito. Contudo, quando falamos de Lacan, é preciso destacar um tópico dos mitos tebanos que lhe interessou, mais do que o próprio Freud. Segundo Roudinesco (2017/2019):

Na história da psicanálise, é a Jacques Lacan que devemos a interpretação mais cativante do personagem de Antígona: ele aparece em sua obra diversas vezes ao longo de uma década, entre 1954 e 1964. Se Freud preferiu Édipo para reatar com a noção de destino no sentido grego, Lacan, ao contrário, quis-se herdeiro da *filosofia alemã*, embora ao preço de romper com a dialética hegeliana. (p. 32, ênfase nossa)

A herança hegeliana recebida por Lacan diz respeito à oposição entre o Estado e a família. A *Antígona* (Sophokles, ca. 442 a.C./1804) traduzida por Hölderlin que foi empregada também por Carl Orff era mesmo uma heroína política, efígie da rebelião contra a monarquia. Há, na leitura psicanalítica, um quê de desumano em Antígona, já que ela representa a pulsão de morte talvez no seu ápice. Assim, mesmo que disposta em sua sepultura, a ela é negada o rito funerário, o que ocorre também com seu amado irmão, Polinices. A solução para o interdito que a proíbe de fazer o funeral do irmão é o suicídio desonrado (Roudinesco, 2017/2019).

A ruptura com a dialética entre a família e Estado pode ser encontrado em uma leitura de Lacan desde a Escola Belga de Psicanálise, em especial a de Philippe van Haute (1997/2007), que coloca o paradigma ético sobre o caso de Polinices num lugar para além das qualidades associadas às noções do bem e do mal. O desejo puro de Antígona é expressão legítima de seu inconsciente, que escapa ao kantismo de Creonte.

Uma obra de Lacan (1963/2005) que nos chamou a atenção durante a análise das óperas edipianas, em especial a de Enescu, é o seu *Nomes-do-pai*, em que a função paterna é marcada pelo nome. Na mesma obra, Lacan (1963/2005) fala da noção de pai primordial, anterior ao estabelecimento da Lei, e que ele relaciona à noção de totem em Freud. Ademais, é com o nome-próprio que vemos o estabelecimento da Lei. Ele se articula às inscrições em estilo cadmeio não-revertido encontradas por Sir Flinders

Petrie na tumba do filho de Sargão de Acádia, Manés, localidade conhecida como “terra de Ham”, que os hebreus associavam aos fenícios (Lacan, 1963/2005; Waddell, 1927).

Segundo o analista francês, “a cerâmica nunca teve a oportunidade de tomar a palavra para dizer que aquela é sua marca de fábrica. É nesse nível que o nome se situa” (Lacan, 1963/2005, p. 74). Se as inscrições na cerâmica marcavam a relação com seus proprietários (Waddell, 1927), elas inscrevem um aspecto da Lei, mais especificamente a da posse, antes mesmo que as inscrições fossem reconhecidas enquanto parte de uma língua. Sabemos que elas são somente letras isoladas (Waddell, 1927), mas que já inscrevem um nome, tal como notamos nos monogramas reais. Estava ali marcada uma outra Lei, alfabética, que pressupõe uma outra, a da gramática e, eventualmente, a da língua, que só é acessível após a interdição simbólica, da operação de referência efetivada pelo *nome*, e pelo estabelecimento da Lei *após* o parricídio primordial que opera uma posse e se consubstancia enquanto lei *in posse*.

**1.2.4.3. Wilfried Bion.** Bion (1962a) conjecturou que o desejo por saber (Link K) é tão elementar quanto os Links de amor (L, para *Love*) e ódio (H, para *Hate*). No vértice K ocorre o medo de experimentar a perda completa de significado, quando o ser humano se encontra mais desamparado. Dessa forma, Bion (1962a) dá mais ênfase aos problemas ligados ao Link K do que à dualidade amor/ódio típica das relações edípicas. Assim, o investimento no Link K implica em uma curiosidade narcísica que, devido ao problema da insolência/arrogância (*Hubris*), tem como resultado uma punição por parte dos pais, e assim, confusão mental, loucura e estupidez. Segundo Melanie Klein (1963/1975), a *Hubris* é fundada em emoções percebidas enquanto perigosas pelos outros e pela própria pessoa. Entre elas está o fundo emocional da ganância, ligado ao desejo obstinado de possuir a mãe. Assim, se o Link K está fundamentado na *Hubris* e tem como consequência a punição dos pais, não é de estranhar que Klein

(1963/1975) tenha observado que a *dikē* é o que complementa a insolência, já que ela envolve possui a acepção de multa (Posner et al., 2018).

Hartke (2016) observa também que, na teoria de Bion, cada história de vida é uma versão pessoal do mito edipiano. Mais ainda, o paciente dá sentido à sua relação com os próprios pais por meio da relação entre o seu mito privado em referência ao mito universal. É assim que Édipo, enquanto universal, serve como um conceito inato que permite à criança compreender a relação de seus pais. Hartke (2016) destaca que a situação edipiana para Bion é análoga ao pensamento vazio em Kant. É mais um conceito vazio que será preenchido à medida que a criança reconhece a realidade, e menos um conteúdo psicológico que será ativado e significado na experiência (Hartke, 2016).

Hartke (2016) destaca a relevância da obstinação de Édipo em descobrir a verdade no momento em que ele interpreta o enigma da Esfinge. Nesse contexto, Édipo é mais compelido pela sua ansiedade e deficiência que o colocam num estado de auto-suficiência neurótica. Assim, sua resposta foi mais orientada por tendências narcísicas.

Hartke finaliza seu resumo da teoria edipiana de Bion (1965) observando o conceito do vértice “O”, que identifica a realidade na personalidade, o *self* legítimo central na experiência emotiva. O “O” não pode ser conhecido, ele se dá no âmbito de um constante devenir, no qual a pessoa se torna ela mesma, quem ela realmente é.

**1.2.4.4. Donald Meltzer.** Em Meltzer (1973), ouvimos falar de uma cena originária criativa e prazerosa. A partir do seu conceito de “objeto combinado interno”, ligado à função do Supereu Ideal, ele explica questões intelectuais e a criatividade artística. Tal ideal é constituído por uma posição depressiva que se torna a introjeção da cena de cópula.

Meltzer (1973) fala de uma sexualidade polimorfa na vida adulta que é oriunda da introjeção e da identificação com a cena internalizada da relação sexual dos pais e que, portanto, deve ser bissexual, já que inclui os genitores de ambos os sexos. O polimorfismo adulto, ao contrário do infantil, é perfeitamente saudável. A sexualidade perversa infantil envolve a combinação do self com o objeto com finalidades destrutivas. A motivação para essa tendência é a inveja da criatividade, beleza e força na cena de intercurso sexual entre os pais. Já a sensualidade, envolverá questões de caráter criativo e de uma intensa e incessante busca por prazer.

Numa fase posterior de sua obra, Meltzer (1992) fala de um conflito estético entre fantasias invasivas em relação ao compartimento materno, fantasias essas oriundas de projeções identificatórias de caráter intrusivo. O conflito estético (Meltzer, 1988) envolve o reconhecimento do conflito entre o outro percebido e o outro admirado, além do ambíguo interior do outro, que apenas a imaginação pode conceber.

Hartke (2016) destaca também que, quando há reciprocidade na relação mais íntima, deve haver respeito pelo mistério do outro, permitindo a existência de privacidade e fomentado a expansão da capacidade humana de imaginar e criar. Na suposta câmara nupcial deveria haver uma sagrada intimidade, além de um mistério, o que pode ser, contudo, violado por desejos intrusivos da criança, os quais também os pais apresentam (Hartke, 2016).

**1.2.4.5. André Green.** Hartke (2016) ressalta o alerta feito por Green (1995), de que a sexualidade estava perdendo espaço nas discussões psicanalíticas, de forma que ela estava a perder o status de fator primário no desenvolvimento psíquico e nas psicopatologias.

Green seguiu a tendência lacaniana de não considerar o complexo de Édipo como um estágio do desenvolvimento, mas como uma estrutura que antecede o

nascimento e que faz com que as crianças assumam um papel no jogo edípiano antes mesmo delas experimentarem suas próprias questões edípianas (Hartke, 2016).

Segundo Hartke (2016), Green considera o ponto de partida do complexo de Édipo um triângulo aberto, rejeitando assim a tendência de valorizar a relação mãe-bebê, isso porque o pai sempre estará na mente da mãe. Essa é a base para Green (1990) em sua defesa de uma teoria da triangulação generalizada.

Contudo, a mãe assume uma posição central no triângulo já que ela é a única que se relaciona com o pai e a criança. O pai, com quem a criança tem apenas uma relação indireta, se insere no triângulo enquanto uma causa ausente, como um determinante presente apenas na mãe do triangulada (Hartke, 2016). Green (1992) defende ainda que a criança entende o seu papel fraternal antes mesmo de compreender a relação entre os pais.

Para Green (1983), a cena originária não implica em um trauma de testemunho, mas de algo que ocorreu na ausência da criança. Portanto, ela é uma fantasia análoga ao complexo central da psicanálise (Green, 1983). Tal fantasia gera o desejo pela separação dos pais de forma que a criança possa se reunir com a mãe. Em sequência a esse evento surge a fase edípiana *strictu sensu*. Ocorre a falha na tentativa de separar os pais e irrompe a ansiedade de castração oriunda dos ciúmes projetado sobre o pai e do complexo de Édipo negativo que, por sua vez, compele a criança a renunciar ao corpo materno. O resultado das vivências na fase edípiana cria o Supereu (Hartke, 2016).

**1.2.4.6. Janine Chasseguet-Smirgel.** Chasseguet-Smirgel (1984; 1988; 1991) refuta o Édipo pré-genital de Melanie Klein e também a primazia monádica do falo de Sig Freud.

Em oposição a Klein, Chasseguet-Smirgel (1986) fala de um desejo mais arcaico no sentido de um total e exclusivo retorno ao útero maternal. Tal desejo é a matriz

arcaica do complexo de Édipo, e que dá margem à pulsão de derribar os óbices à obtenção da dita satisfação da fantasia de retorno. Entre os obstáculos, é possível citar o pênis do pai, os excrementos e a experiência intra-uterina, tão aprofundada na musicologia por Guerra Lisi e Stefani<sup>42</sup> (2006/2006), no seu estudo sobre as fases intra-uterinas. Tal forma de enfrentamento com obstáculos é típico de uma tendência que elimina o princípio de realidade em prol do prazer. Com isso, fica uma falha na realização da diferença de sexos e de gerações, dois lados da mesma moeda (Chasseguet-Smirgel, 1984).

Na situação edipiana, a criança sente que apenas o falo paternal é capaz de satisfazer os interesses sexuais da mãe, e que suas carícias são inadequadas. É nesse reconhecimento que a criança descobre a diferença entre as gerações. A inadequação do seu pênis inferior antecede a ansiedade de castração. O desejo infantil de penetrar a mãe é uma forma de se defender contra a humilhação de sua própria incapacidade física posta em duelo com seus desejos edipianos (Hartke, 2016).

#### ***1.2.5. Deloma da Revisão sobre Édipo desde Freud***

A empreitada realizada no tópico 1.2 é necessariamente um recorte. Optamos por escolher comentadores sobre Freud (Serra, Bleichmar e Bergeret) e os pós-freudianos. Notamos alguns deslizes dos comentários, mas tivemos acesso a análises extensas graças aos vastos estudos que encontramos. Ao longo do desenvolvimento da teoria sobre o complexo de Édipo, talvez o primeiro marco importante, depois da sua criação (Freud, 1910a), é a introdução do complexo de Édipo negativo, que permitiu observar o desenvolvimento psicosexual no sexo feminino, além de permitir a análise sobre a homossexualidade.

---

<sup>42</sup> Em nossa primeira visita à Finlândia (2015), recebemos, em mãos, do Prof. Eero Tarasti, uma cópia da versão inglesa da obra de Guerra Lisi e Stefani (2006/2006), publicada originalmente em italiano, no mesmo ano.

Notamos também que, mesmo que a teoria freudiana possa ser dividida em etapas, tal como proposto por Serra e Bleichmar, o próprio Freud adiciona notas de rodapé revendo pontos sobre obras anteriores, o que cria um vínculo entre suas diversas publicações e as suas diversas novas edições. Um aspecto central da teoria acerca do complexo de Édipo é que ele concerne o desenvolvimento sexual infantil de todos nós. O jogo de amor e ódio na relação com os pais deverá ser suplantado de forma que a pessoa, no seu amadurecimento pessoal, possa ter uma vida sexual adulta saudável. Contudo, se a escolha por um parceiro fora do triângulo edipiano se dá de forma literal, é preciso que a escuta clínica realce aspectos da vida conjugal que carregam as impressões das vivências edipianas no corpo vivido e, que podem afetar o bem-estar na vida conjugal adulta. Por vezes escutamos na prática clínica diária, pacientes que apresentam formas de se relacionar com seu par amoroso que se assemelha, em uma medida específica em cada caso, com aspectos que estiveram presente na relação do(a) paciente com seus pais. Por vezes podemos inclusive observar esse fato quando um(a) paciente se queixa do(a) cônjuge. Ao escutarmos sobre a relação do cônjuge com a mãe ou o pai, notamos mecanismos edipianos oriundos de um processo maturacional interrompido. É quando encontramos fontes de insatisfação. Quem nunca ouviu uma queixa do tipo: “ele(a) às vezes parece uma criança”?

Foi possível também observar, de forma bem panorâmica, a visão de alguns autores pós-freudianos elencados por Raul Hartke. Não apenas a lista é reduzida: somente o banco de dados da *Psychoanalytical Electronic Publishing* (2020) possui mais de 11 mil entradas para o termo Édipo. Hartke (2016) peca em seu artigo em confundir suas interpretações pessoais com as obras dos autores citados. Por exemplo, em sua abordagem sobre Lacan, não há qualquer citação direta ou indireta sobre a obra de Lacan, a qual julgamos necessário complementar. De fato, Hartke (2016) assumiu que

seu tópico sobre Lacan foi enviesado pela leitura de autores secundários, além dos “capítulos 9, 10 e 11 do Livro 5 dos *Seminários*” (Hartke, 2016, p. 97, tradução nossa) A doxografia de Hartke impede que a leitura do tópico permita o esclarecimento que outros comentadores possam vir a ter sobre a obra de Lacan.

Hartke (2016) também não chega a elaborar uma revisão sistemática, trata-se de uma forma particular de resumir a obra de autores escolhidos sem nenhum critério claro – além de serem todos pós-freudianos. É importante notar que nem sempre um psicanalista propõe uma nova teoria ou detalhe teórico sobre o complexo de Édipo, como Melanie Klein, que apontou vivências edípicas logo no primeiro ano de vida. Muitos autores fazem apenas comentários sobre a teoria, ou mesmo aplicam a teoria a estudos de caso – o que não faz com que trabalhos dessa ordem não tenham valor, pelo contrário. Tratam-se de demonstrações sobre a validade ou não do conceito do complexo de Édipo observado em cada caso clínico.

É interessante notar que não apenas Freud confessou a Lou Andreas-Salomé sua incapacidade para sistematizar sua teoria, como também não encontramos o complexo de Édipo no título de nenhuma de suas obras. É curioso porque o conceito é central dentro da teoria psicanalítica. O fato é que ele aparece espalhado ao longo dos escritos de Freud. Podemos criar a hipótese de que teria sido a falta de tempo que impediu Freud de escrever uma obra dedicada exclusivamente ao complexo de Édipo. Mas a confissão a Lou (Freud 1917/2020e) nos força a crer que essa proposição é falsa. Além disso, contando do registro de seu primeiro contato com a versão de Sófocles no original em grego (Freud, 1873/2020d), ainda com com 17 anos, até o seu falecimento em 1939, quando chegou aos 83 anos, notamos que Freud publicou muito. Em praticamente todas as suas obras há alguma menção a Édipo, mesmo que por meio de suas interpretações sobre o mito, ou ainda quando o tirano tebano é citado direta ou indiretamente. O

porquê da inexistência de uma obra dedicada exclusivamente a Édipo pode permanecer um mistério, e porque não afirmar que se trataria de um mistério mesmo para Freud? Alguma resistência do inconsciente? O que sabemos é que sua teoria sobre o complexo de Édipo é como um rio próximo a uma linha de trem, sendo essa linha o *corpus* teórico, e o rio algo que se vê à medida que o trem segue o seu percurso. Assim, Freud seguiu o percurso da linha de trem, mas teve o cuidado de olhar para fora da janela e observou um fenômeno. À medida que o trem percorria diversas estações, também novos vislumbres sobre o rio foram feitos, mas o rio continuou sempre naquele outro lugar.

Sabemos, contudo, de uma exceção. Freud (1924b), em *A Dissolução do Complexo de Édipo*, faz sua única menção a Édipo no título de uma de suas obras. Trata-se de um artigo de cinco páginas, publicado no *International Journal of Psycho-Analysis*, posteriormente adicionado ao volume 14 da Edição Standard. Não há citação de Sófocles, mas há uma observação importante. Freud (1924b) comenta sobre o imperativo da repressão do complexo de Édipo em virtude da impossibilidade da realização sexual tanto no seu lado positivo, quando no negativo: em ambos a castração se efetiva. Freud (1924b) observa que a repressão do complexo de Édipo deve ocorrer antes da formação do Supereu – responsável pela repressão na vida adulta. É, portanto, necessário que não apenas ocorra essa repressão precoce, uma vez que ela implica no surgimento futuro de sintomas que advirão uma vez que o complexo de Édipo persistiu em estado inconsciente no Isso. É por isso que Freud fala de destruição, e mesmo de abolição do complexo de Édipo. Esse artigo de Freud (1924b) surge um ano após a publicação da sua teoria acerca da segunda tópica, na qual Freud (1923a) apresenta o complexo de Édipo negativo e o desenvolvimento sexual das meninas. Não é de se estranhar que o tema reaparece em 1924, com Freud tratando da sexualidade feminina,

ressaltando a inteligência feminina que abre mão de possuir o falo, mas não sem nada querer em troca: um bebê, que servirá de substituto para o pênis que ela não ganhou.

Além de um passo adiante na sua teoria acerca do complexo de Édipo, Freud (1924b) se depara com a digressão de Rank (1924), que já falava de um trauma psíquico desde o nascimento. É o momento em Freud (1924b) defende a si próprio e à sua teoria, dando ao título do trabalho o nome do tirano tebano. É um momento de ameaça em que é necessário se afirmar. Foi a ortodoxia psicanalítica de Freud que nomeou o seu trabalho de 1924. Trata-se de uma exceção... que comprova a regra!

Por último, notamos uma quase ausência de comentários de Freud sobre a música, ou mesmo sobre a ópera. Como Castarède (2002) observou, suas referências à música são, via de regra, menções aos libretos, e nunca da música instrumental.

Sabemos, de suas menções a *Don Giovanni* de Mozart (1787/2000) em suas cartas a Fliess. Já em *A Interpretação dos Sonhos*, sabemos da menção à *Les Noces de Figaro* [As Bodas de Fígaro] (Mozart, 1786/1992), assim como a *Die Zauberflöte*, a primeira associada a um sonho do próprio Freud, e outra relacionada ao sonho de uma paciente – *Die Zauberflöte* também emergiu em sua memória quando de sua viagem aos Estados Unidos em 1909 (Castarède, 2002).

Beethoven também é citado por Freud, em especial a sua única ópera, *Fidelio*, que um paciente assistiu – análise essa que também observa a *Nona* de Beethoven. Sabemos também de uma menção à *Carmen* de Bizet (1875/2011) em manuscrito não datado, no qual a paciente Frau P, de 27 anos, se lembrou do marido ao cantar um verso da ópera. (Castarède, 2002). Por fim, sabemos de menções a Wagner, que Freud teria usado para se opor ao argumento de Salieri (Röhe & Martins, 2016), em especial no que toca a primazia da palavra ou da música no universo da ópera (Castarède, 2002). Ainda em Wagner (1859/1860), sabemos de uma menção à *Tristan und Isolde* [Tristão e

Isolda] no seu estudo de caso baseado na biografia de Schreber, onde a catástrofe universal observada pelo jurista foi assemelhada à célebre *Liebestod* (Castarède, 2002). Por fim, Castarède (2002) menciona *Tannhäuser und der Sängerkrieg aus Wartburg* [Tanhäuser e o Concurso de Trovadores de Wartburg] de Wagner (1845/2009), além de *Die Freischütz* [O Franco-Atirador] de von Weber (1821/2005) e de *La Belle Hélène* [A Bela Helena] de Offenbach (1864/2015), mas sem qualquer interpretação estética de Freud. Posto isso, deixamos evidente que Castarède (2002) não menciona a deixa musicológica de Freud (1919c) no seu estudo sobre o estranho, em especial quando ele comenta o estudo de um psiquiatra com publicações sobre música. A partir dessa deixa, continuaremos nossa revisão procurando explorar a relação entre música e clínica.

### **1.3. Ópera no Divã: Da Psicanálise Aplicada à Aplicação da Ópera na Formação Clínica**

Em 1880, Bertha Pappenheim adoecia e caía aos cuidados de Josef Breuer (1885/1987), dando luz ao caso Anna O. O seu sintoma, a tosse, estava associado ao ritmo e aos padrões da música dançante e a uma lembrança traumática. O tratamento e o estudo subjacente focaram no efeito da música na imaginação e na memória do ouvinte. Havia uma preocupação sobre os efeitos da música (Gouk et al., 2018), o que pode ser remetido às reflexões de Platão na sua doutrina do Etos (Röhe & Martins, 2016). Nordau (1896) chegou a comparar a audiência das óperas de Wagner com os pacientes de Salpêtrière ouvindo um gongo.

Um dos membros da Sociedade das Quartas-Feiras, Richard Sterba, escreveu em 1965 um breve histórico sobre as publicações em música e psicanálise. Contudo, sua análise focou mais em artigos teóricos que se debruçaram sobre música a partir de uma perspectiva psicanalítica. Sterba (1965) coloca o trabalho de Frieda Teller (1917) como sendo o primeiro estudo psicanalítico em música. Esse estudo focou na capacidade da

música de estimular o surgimento de fantasias eróticas. Outro estudo comentado é o de van der Chijs (1926), no qual a autora coloca que é possível descobrir conteúdos latentes na música tal como se faz na interpretação dos sonhos.

Feder, Karmel e Pollock (1990, 1993) publicaram vasto material na literatura sobre música e psicanálise, reunindo o trabalho de vários estudiosos, que se dedicaram a compositores individuais assim como às suas obras, além de tratarem de questões conceituais e metodológicas. Por exemplo, o trabalho de Marshall (1993) sobre os estilos de Bach e Mozart, foi associado às suas características de personalidade e com fatos de suas respectivas infâncias. O capítulo de Abrams (1993) focou no musicólogo Max Graf, colocando que muitas das ideias que depois apresentadas por Pollock, Kohut e Nass já haviam sido tocadas por ele, ainda que com um vocabulário mais romântico.

A importância de Max Graf, negligenciado por Richard Sterba, é de primordial importância, já que no seu *O Problema em Wagner e Outros Estudos* (Graf, 1900), ele discutiu a personalidade de Richard Wagner - dois anos antes de entrar para a Sociedade das Quartas-Feiras, com a responsabilidade de desenvolver estudos sobre música e psicanálise (Graf, 1942). Ao contrário de Sterba, Välimäki<sup>43</sup> (2005) não deixou de dar atenção à importância histórica de Max Graf que, junto a Leher e D. J. Bach, eram os representantes da música na Sociedade das Quartas-Feiras. Mas antes de comentar a monumental tese da musicóloga finlandesa, propomos a contemplação de um fato histórico curioso.

Max Graf foi pai de Herbert Graf. Max, supervisionado por Freud, tratou de seu filho e gerou diversas notas sobre a sua fobia, o que permitiu a Freud, em 1909, publicar a *Análise de Uma Fobia de Um Menino de Cinco Anos*, no caso que ficou conhecido

---

<sup>43</sup> Somos gratos ao Prof. Dr. Eero Tarasti por nos entregar uma cópia impressa da tese de Välimäki, orientada pelo próprio. O livro nos foi entregue em janeiro de 2015, quando da nossa primeira visita à Finlândia.

como Pequeno Hans (Freud, 1909a). Max Graf fora aluno de Johannes Brahms, de forma que Herbert cresceu em um meio musical. Décadas após o seu tratamento, Herbert se tornaria produtor de ópera (Vives, 2012).

Em 1925, Herbert defenderia sua tese sobre Wagner e montaria a sua primeira produção operática para *Le Nozze de Figaro* de Mozart (As Bodas de Fígaro] (Mozart, 1786/1992), na ópera de Münster. Seu trabalho era pouco convencional. Entre os anos de 1935 e 1936, ele trabalharia em Nova Iorque na Metropolitan Opera. Em 1965, Herbert se tornaria diretor do Grand Théâtre - a ópera de Genebra. Na década de 1950 ele realiza seu primeiro trabalho no La Scala em Milão, junto a um dos nomes mais importantes da história da ópera: Maria Callas. Na ocasião, Callas estava fria e indiferente, provavelmente devido à pressão de cantar no La Scala, com a elite italiana e mesmo o Presidente da República na plateia. Ela iria representar a personagem principal da *Aïda* de Verdi (1870/1997) - como substituta (Huffington, 2002/2012). Em 26 de Maio 1951, Callas e o “Pequeno Hans” trabalhariam em uma montagem para as *I Vespri Siciliani* [As Vésperas Sicilianas], também de Verdi (1855/2001), para o Festival de Florença, a qual foi gravada (Huffington, 2002/2012) – vide Figura 1.3.1.

### Figura 1.3.1

Capa do CD das *Vésperas Sicilianas*, conforme o elenco de 1951



Fonte: [https://www.amazon.com/Verdi-Siciliani-Kokolios-Christoff-](https://www.amazon.com/Verdi-Siciliani-Kokolios-Christoff-Mascherini/dp/B000U5FVRC)

[Mascherini/dp/B000U5FVRC](https://www.amazon.com/Verdi-Siciliani-Kokolios-Christoff-Mascherini/dp/B000U5FVRC)

Mas a história da ópera e da psicanálise não se resume a coincidências. Välimäki (2005) distingue a Pesquisa em Música e Psicanálise (*Psychoanalytical Music Research*, doravante PMP) da Pesquisa em Música (*Music Research*, doravante PM) no sentido de que a segunda não acolheu a psicanálise na forma favorável como foi o caso dos estudos literários, em cinema, história da arte e outros. Já a primeira cresceu às margens da Musicologia, de forma que se desenvolveu mais no que se chama Psicanálise Aplicada (*Applied Psychoanalysis*, doravante PA). Em especial, a partir da década de 1990, em virtude do clima Pós-Estruturalista e da Nova Musicologia (*New*

*Musicology*), a Psicanálise passou a ser vista como disciplina aliada da pesquisa musicológica.

Välimäki (2005) destaca ainda que a PMP é uma designação geral para todo estudo que contemple música e psicanálise – independente da disciplina, seja ela a PA ou a Musicologia. No que tange a PA, é possível defini-la como uma disciplina que aplica a teoria psicanalítica a fenômenos sociais e/ou culturais e que transpassam os limites do domínio clínico. Välimäki (2005) relaciona a PA ao desenvolvimento da teoria psicanalítica, em especial a terceira definição dada por Freud (1923c) no primeiro dos *Dois Verbetes de Enciclopédia*:

PSICANÁLISE é o nome de (1) um procedimento para a investigação de processos mentais que são quase inacessíveis por qualquer outro modo, (2) um método (baseado nessa investigação) para o tratamento de distúrbios neuróticos e (3) uma coleção de informações psicológicas obtidas ao longo dessas linhas, e que gradualmente se acumula numa nova disciplina científica (Freud, 1923/1996, p. 287, ênfase nossa)

A distinção entre ciência pura e aplicada remete ao trabalho da medicina francesa do século XIX, em especial a de Eugène Chevreul, cujo impacto em Claude Bernard ofereceu suporte para a distinção entre teoria e sua aplicação. A distinção entre ciência pura e aplicada se remete ainda à distinção estabelecida por Auguste Comte entre teoria e prática, ou mesmo entre especulação e ação (Padovan & Darriba, 2016). O impacto dessa distinção pode ser encontrado na carta de fundação da Associação Psicanalítica Internacional, que se referia à psicanálise “tanto em sua forma como pura psicologia quanto em sua *aplicação* à medicina e às humanidades” (Jung, 1910/1976, p. 641, ênfase nossa). No entanto, conforme assinala Välimäki (2005), no campo das humanidades, os estudos psicanalíticos são referidos enquanto Psicanálise Crítica

(*psychoanalytic criticism*, doravante PC), que se diferencia da PA, que surgiu do próprio meio psicanalítico, enquanto a PC surgiu das ciências sociais e humanidades. Nesse sentido, a PC é uma ciência produzida por pesquisadores das artes e críticos culturais que lançam mão do referencial psicanalítico para estudar questões sócio-culturais. Seu interesse não é clínico, tal como o dos estudos em PA.

Välimäki (2005) aponta ainda que a distinção entre PA e PC nem sempre é clara, uma vez que existem autores que lançam mão de ambos os referenciais, tal como Julia Kristeva, Ernst Kris e Anton Ehrenzweig. O problema da diferenciação esbarra em limites político-institucionais. Isso porque a recepção da psicanálise na Europa foi diferente caso comparemos com a questão dos EUA. Isso se deve à inserção de analistas leigos desde 1920 na Europa, e em especial a recepção positiva que teve a psicanálise lacaniana em contraste com a exigência legal nos EUA de que o psicanalista deve, obrigatoriamente, ter o diploma em medicina (Rosen & Zickler, 1996), o que restringe o espaço das discussões psicanalíticas.

Além disso, alguns campos do saber, tal como a terapia musical (musicoterapia) não se insere em PC nem em PA – ainda que esteja relacionada com a PMP e com a Musicologia. Em suma, PA e PC pertencem ao grande campo da PMP, ainda que as diferenças se mantenham quando se considera a natureza de cada campo, sendo esse o potencial e o porquê de a PMP nunca ter sido tão aprofundada como estudos literários e nas outras artes (Välimäki, 2005). Parte da explicação para esse não aprofundamento foi teoricamente relacionado ao desinteresse de Freud pela música, uma teoria que dificilmente se sustenta por si própria, muito menos explica o desdém para a pesquisa psicanalítica em música (Leader, 2000/2010; Röhe & Martins, 2016). Jean-Jacques Nattiez (1990/1993) certa vez se perguntou se a pesquisa em música e psicanálise é uma

apropriação da música pelo saber psicanalítico, ou se é uma apropriação da psicanálise pela musicologia.

Segundo Välimäki (2005), o maior dos estudos em PA se debruçou sobre a análise de compositores, além de sempre levar em conta questões acerca da sexualidade, tal como nas análises sobre Franz Schubert (Kramer, 1998; McClary, 1993; Solomon, 1989). Outro tópico central é o Inconsciente, cujo papel na composição musical é constantemente discutido. Nesse contexto, a divisão da primeira tópica assume papel relevante na gênese da miríade de interpretações musicológicas, de forma que toda atividade humana, incluída a música, pode ser interpretada, analisada e significada de diversas formas. Com relação a isso, a interpretação musical pode ser comparada à própria interpretação dos sonhos (Välimäki, 2005).

Välimäki (2005) aponta como marco histórico a pesquisa de Max Graf que, além de estudar Wagner sob a supervisão de Freud, debruçou-se sobre uma série de outros compositores, como em *De Beethoven a Shostakovich: Psicologia do Processo Composicional* (Graf, 1947), baseado no seu livro de 1910, provavelmente o primeiro livro da PMP, no qual Graf (1910) estuda o processo de composição musical desde a primeira tópica freudiana. Välimäki (2005) sistematizou o pensamento de Max Graf em sete tópicos, a saber:

- 1) A música oferece uma via de acesso ao Inconsciente; 2) A música afeta a personalidade como um todo, tanto o Inconsciente como o Consciente; 3) Ao escutar música ocorre uma gratificação narcísica; 4) Compor música pode auxiliar no processamento de conflitos inconscientes e pessoais; 5) No processo de criação musical, fatores tais como fantasias infantis, fixação na mãe, perdas de objetos de amor na infância, luto, identificação e compulsão são elementos significativos; 6) Mecanismos que operam na produção onírica estão presentes também no processo

de composição musical e; 7) A ação de compor música implica na liberação de recursos inconscientes e não deve ser vista desde uma perspectiva patográfica. (Välimäki, 2005, p. 37, tradução nossa)

Com o crescimento da psicanálise nas décadas de 1910 a 1930, muitos estudos em música e psicanálise surgiram, principalmente sobre a vida de compositores. Até a década de 1950, o foco de pesquisa se dava na

compreensão da música enquanto uma experiência regressiva; o prazer e a satisfação eliciadas pela música são consideradas enquanto oriundas da regressão a estágios primordiais do desenvolvimento psíquico, anteriores ao surgimento do Eu ou mesmo da separação entre o mundo interno e o externo. (Välimäki, 2005, p. 37, tradução nossa)

O início da década de 1950 foi a época gloriosa de estudos psicanalíticos sobre música, em especial devido aos trabalhos de Kohut e Levarie (1950), Michel (1951), Ehrenzweig (1953), Reik (1953), Kohut (1957) e de Heinrich Racker (1951) que criticou a negligência da pesquisa em música e psicanálise devido à resistência contra o aspecto emotivo da música, preterido em relação a formalizações e discussões rígidas que rejeitaram as dimensões afetivo-semânticas da música (Välimäki, 2005).

Da década de 1950, Välimäki (2005) realiza um salto histórico em direção à década de 1990, em especial para comentar o trabalho de Nattiez (1993) em seu estudo sobre Wagner, além dos dois volumes organizados por Feder et al. (1990, 1993), que reuniram clínicos e pesquisadores da área da música – ainda que os primeiros tenham recebido mais espaço. Ademais, Välimäki (2005) ressalta que na década de 1990 ampliaram as condições para a realização da PMP. Nessa época, pesquisas psicanalíticas começaram a surgir em revistas acadêmicas do campo musicológico (Cherlin, 1993; Cumming, 1997; Gibbs, 1995), efeito que perdura até os dias mais

recentes. Por exemplo, em 2015, a prestigiosa revista de Ópera da Universidade de Oxford publicou um número inteiro dedicado a explorações psicanalíticas em ópera (Daub, 2015).

Dentro do campo da PMP, é relevante observar a discussão de Välimäki (2005) sobre estudos psicanalíticos em ópera. Nesse campo teórico, os estudos variam entre estudos de personagens e narrativas (Bergstein, 2003, 2013; Castarède, 2002; Grier, 2011, 2015; Hindle & Godsill, 2006; Keller, 2003; Pollock, 1993; Richardson, 1999; Rusbridger, 2008, 2013; Ostwald & Zegans, 1997; Žižek & Dolar, 2002), até estudos sobre a voz na ópera e no cinema (Didier-Weill, 1993; Doane, 1980; Dunn & Jones, 1994; Poizat, 1986/1992, 1998; Silverman, 1988).

No Brasil, pensamos que os estudos de Soares (2001) sobre o *Oedipus Rex* [Edipo Rei] de Stravinsky (1927/1991) e o trabalho de Segal e Barros (2014) sobre a *Erwartung* [Expectativa] de Schoenberg (1909/2013) estão entre os raros exemplares da PMP. Outro estudo, o de Malisca, (2012), foca na dimensão da voz na ópera. Além disso, um filósofo francês publicou um estudo sobre *Don Giovanni* de Mozart (1787/2000) na Revista de Estudos Lacanianos (Baas, 2010). Duarte (2017) publicou um trabalho acerca da relação entre Freud e a música, que não só se debruça sobre o gosto de Freud por ópera tal como no debate já explorado (Leader, 2000; Röhe & Martins, 2016), já que fala também da relação entre Freud e Gustav Mahler, em especial a partir do filme *Mahler auf der Couch* [Mahler no Divã] (Adlon & Adlon, 2010/2011), além de uma investigação acerca da cantiga de ninar em língua tcheca que Freud descreveu em um de seus sonhos romanos. Duarte (2017) coloca que a ópera *Hubička* [O Beijo], de Bedrich Smetana (1876/1994), contem uma ária relacionada com a provável canção de ninar. Além desses estudos, podemos mencionar os trabalhos de Alfredo Naffah Neto, em especial sua discussão em torno da personalidade de Maria

Callas (Naffah Neto, 2007), e um uma análise comparativa entre a escuta musical – tomando a *Carmen* de Bizet (1875/2011) como exemplo, e a escuta clínica (Naffah Neto, 2004).

Entre outros estudos, brasileiros ou internacionais, que contemplam questões musicais, uma categoria específica de publicações chama o interesse, uma que compreende artigos sobre formação clínica ou psicanalítica por meio de óperas. Trata-se dos trabalhos de Blasco et al. (2005), Hindle e Godsill (2006), Durà-Vilà e Bentley, (2009) e o de Janaudis et al. (2013), além dos projetos do San Francisco Center for Psychoanalysis em parceria com a San Francisco Opera, intitulado *Opera on the couch* (San Francisco Center for Psychoanalysis, 2020), e do Freud Museum London (2018), que convidou especialistas da *German Society for Psychoanalysis and Music*, psicanalistas britânicos, além de outros especialistas oriundos dos campos da psicanálise e da musicologia.

Blasco et al. (2005) executaram uma proposta didática junto aos internos da Sociedade Brasileira de Medicina Familiar (SOBRAMFA), em São Paulo, na qual os coordenadores do projeto levaram 40 estudantes de seis diferentes escolas de medicina em São Paulo, durante seis anos, para performances de ópera. Num estágio preparatório, foram realizadas apresentações seguidas de discussões sobre cenas de filme que mostram momentos de ópera, assim como trechos curtos de algumas óperas. Entre os filmes, podemos citar *Pretty Woman* [Uma Bela Mulher] (Marshall, 1990), estrelado por Julia Roberts e Richard Gere. Segundo Blasco et al. (2005), os estudantes conseguiram se identificar com as personagens, além de conseguir reagir emocionalmente à ópera. Ironicamente, a ópera que R. Gere e J. Roberts assistem é *La Traviata* [A Mulher Decaída] de Verdi (1853/1991), sobre uma prostituta que se apaixona pelo homem errado.

No que tange o comparecimento às performances, os alunos ressaltaram a vantagem de ir em grupo de forma a facilitar reflexões e o compartilhamento delas (Blasco et al., 2005). Contudo, isso não é de todo necessário, já que mesmo indo à ópera só, é comum a troca de opiniões entre membros da audiência.

Os alunos ressaltaram também que os personagens das óperas expressam de forma mais pura as virtudes e paixões humanas. Dessa forma, a ópera “traz o foco para um novo saber acerca do comportamento humano e expõe a audiência ao amplo universo da experiência humana” (Blasco et al., 2005, p. 19, tradução nossa). Além disso, os alunos relataram que o entrecimento entre música, drama e linguagem afetou suas emoções de forma única, ainda que eles não tivessem conhecimento da língua italiana - a tabela 1 do estudo indica óperas de Verdi, Donizetti, Puccini, Carlos Gomes e duas de Mozart, todas em italiano, somam-se à lista a *Die Zauberflöte* [A Flauta Mágica] de Mozart (1791/2003), em alemão, e a *Roméo et Juliette* [Romeu e Julieta] de Gounod (1867/2009), em francês - isso porque o que mais lhes tocou foi a presença das personagens (Blasco, Moreto & Levites, 2005).

Num terceiro momento, foi realizada uma discussão em grupo na qual os estudantes notaram que algumas interpretações não ocorrem durante o espetáculo, mas após, como se a ópera tivesse um efeito prolongado, o que permite aos coordenadores do projeto concluir pela necessidade de sessões de follow-up (Blasco, Moreto & Levites, 2005). De forma geral, o estudo conclui pela validade de excursões a performances operáticas não apenas no sentido da formação clínica, mas também na formação enquanto seres humanos (Blasco, Moreto & Levites, 2005).

Um segundo estudo da SOBRAMFA em parceria com a Universidade de Stellenbosch na África do Sul (Janaudis et al., 2013), lançou mão da música para a formação clínica no sentido de promover atitudes reflexivas e a excelência na relação

humana essencial no trato clínico. Ademais, o estudo ressaltou que a música nos ensina a ouvir, e mais ainda, a ouvir emoções expressas pela música e, segundo Newell e Hanes (2003), a ouvir o que está além das palavras dos pacientes: “a cadência, o volume, a inflexão e o tom” (p. 715, tradução nossa).

Segundo Newell e Hanes (2003), o uso da música para a formação clínica é algo que raramente é feito, em especial no que tange à orientação segundo o humanismo clínico que preconiza a compaixão, a empatia e a dignidade humana no trato clínico. A proposta didática de Newell e Hanes (2003) apresentou diversas canções como *Dr. Robert* (The Beatles, 1966), entre outras, de acordo com diversos eixos temáticos. Além disso, propuseram um debate com o médico-chefe da Orquestra da Filadélfia (Edward Viner), com o psiquiatra e músico Jeffrey Dunn, com o pianista e médico especialista em doenças infecciosas, Daniel Meyer, além de um dos próprios autores do estudo (Newell), que apresentou duas de suas composições próprias que exploram a interface música-medicina (Newell & Hanes, 2003).

Um estudo escrito na colaboração de G. Durà-Vilà (Divisão de Neurociências e Saúde Mental do *Imperial College*, Londres) e D. Bentley (Departamento de Música, *King's College*, Londres), logo ao início declara que a “Ópera tem um fascínio pela loucura” (Durà-Vilà & Bentley, 2009, p. 106, tradução nossa), em especial – e pelo menos, a partir do final do século XVII, com a representação da loucura na *Médée* [Medeia] de Marc-Antoine Charpentier (1693/2012). Ademais, Durà-Vilà e Bentley (2009) destacam que algumas produções modernas de ópera têm buscado por adaptações de palco para contextos psiquiátricos, tal como a *La Finta Giardiniera* [A falsa jardineira] de Mozart (1775/2006) na concepção de Mark Lamos e sob a regência

de George Manahan (Midgette, 2003<sup>44</sup>). Mas o foco do estudo de Durà-Vilà e Bentley (2009) se dá sobre *Peter Grimes* de Benjamin Britten (1945/1991).

Segundo Martins (2003)<sup>45</sup>, as psicoses envolvem o problema no ato comunicativo. É por esse motivo que Peter Grimes, personagem título da ópera de Britten, pode ser compreendido enquanto psicótico. Quando do seu diálogo com Ellen, ela se expressa em G#-Maior dentro da tonalidade de E-menor, enquanto ele responde emocionalmente em Lá<sup>b</sup>-Maior na tonalidade de F-menor, criando uma espécie de abismo semântico no dueto. Segundo Durà-Vilà e Bentley (2009), o episódio psicótico de Peter Grimes se dá na sua incoerência de discurso e na sua desconexão com a realidade próxima dele.

Entretanto, tais propostas didáticas foram voltadas mais para a medicina em articulação com o humanismo e as humanidades. Essa é a proposta também de Hutcheon e Hutcheon (1996) em seu *Opera: Desire, Disease, Death*. Hutcheon e Hutcheon (1996) lançam mão de diversas óperas para ilustrar problemas que são mais de interesse médico como a tuberculose, a sífilis, a varíola, a síndrome de imunodeficiência adquirida ou mesmo o tabagismo. Ainda que nossos pacientes da clínica psicanalítica possam sofrer com as referidas doenças, a leitura de Hutcheon e Hutcheon (1996) escapa às análises psicanalíticas, como é o caso evidente de *Les Vocalizes de la Passion – Psychanalyse de l’Opéra*, em que Castarède (2002) lança mão de exemplos das óperas para esboçar curtos ensaios psicanalíticos, tratando, por

---

<sup>44</sup> Não sabemos da existência de uma gravação específica dessa adaptação.

<sup>45</sup> O trecho a seguir (até o final do parágrafo) constitui na tradução parafraseada de um trecho de nossa apresentação acadêmica na ilha de Syros (Grécia) em 2017, quando da discussão sobre a origem grega da terminologia psicopatológica. Diversas óperas foram apresentadas para ilustrar as diferentes classes de perturbações psicológicas (Röhe, 2017a). Em todo momento foram articuladas as teorias semióticas de Tarasti (2000, 2015) e Martins (2003). O estudo de Durà-Vilà e Bentley (2009) faz uma referência direta ao de Blasco et al. (2005) enquanto sendo uma exceção da formação clínica, cuja escolha pela ópera propiciou um ambiente diferenciado na formação humanista, em especial por fomentar o desenvolvimento da empatia.

exemplo, da sedução e a relação mãe-bebê. Sabemos também de uma obra intitulada *Opera & its Symbols – The Unity of Words, Music & Staging* (Donington, 1990), que em parte, faz uma leitura tal como a de Žižek e Dolar (2002), ou seja, a da interpretação de óperas desde um viés psicanalítico.

Por outro lado, a obra de Žižek e Dolar (2002) poderia, tal como a de Castarède, ser considerada um trabalho de PA, já que elas são realizadas por psicanalistas, o que não é o caso de Donington (1990), muito menos o de Hutcheon e Hutcheon (1996). Contudo, é importante lembrar que Žižek e Dolar, ainda que se considerem psicanalistas, não possuem em seu currículo qualquer referência à prática clínica com pacientes<sup>46</sup>, restando apenas à Castarède o enquadramento dentro da PA. O trabalho de Donington poderia ser visto como uma exceção da PM, na qual ocorre então uma influência da psicanálise, podendo talvez ser inclusive vista como uma obra da PC, tal como no caso de Žižek e Dolar.

Uma vez que o interesse da presente tese se dá em ópera e, em especial, na sua relação e exploração desde a psicanálise, vejamos como ocorrem outras propostas, tal como a de Castarède (2002), que são voltadas para esses dois interesses de estudo. De forma semelhante à análise de Durà-Vilà e Bentley (2009), Debbie Hindle e Susie Godsil (2006) realizaram um networking entre o campo clínico e o da ópera. Seu trabalho, contudo, foi além, já que a Opera North e sua concepção de *Julietta* de Bohuslav Martinů (1937/1965), foi explorada diretamente com as autoras oriundas do campo psicanalítico. Diferente dos outros estudos citados acima, Hindle e Godsil (2006) publicaram seu trabalho no *International Journal of Psychoanalysis*.

---

<sup>46</sup> Žižek e Dolar fundaram em 1983, na Eslovênia, a Sociedade para a Psicanálise Teórica (Republic of Slovenia Ministry of Culture, 2013). Ocorre de fato uma grande intriga em Ljubljana, uma vez que a Associação Eslovena para a Psicanálise Lacaniana alega que, antes de 2015, não havia psicanalistas lacanianos em Ljubljana ou em qualquer outra parte do país. O movimento da Sociedade para a Psicanálise Teórica chegou a tentar que a sociedade, com membros atuantes na clínica, sobrevivesse no país (Slovensko društvo za lacanovsko psihoanalizo, s.d.)

O seu argumento é o de que o canto da sereia é o organizador da substituição de relações reais por um sonho sedutor. Tal ideia advém da concepção kleiniana acerca da dualidade da idealização, que se associa com a onipotência e a denegação para se defender da posição esquizo-paranoide (Hindle & Godsil, 2006)

As ideias do artigo surgiram das atividades de networking entre a *Opera North* e o *Harry Guntrip Psychotherapy Trust*, ambos em Leeds, na Inglaterra. O evento reuniu musicofílicos, acadêmicos e artistas performáticos para discutir a montagem de David Pountney e Stefanos Lazaridis para a ópera *Julietta* (1937) de Bohuslav Martinů.

Hindle e Godsil (2006) exploram também a concepção de Hanna Segal (1952) acerca da criação estética enquanto ligada a estados de humor deprimidos, e que a experiência estética se dá via identificação com tal depressão.

O artigo possui um caráter didático, ainda que enxuto. Ele inicia com uma biografia curta do compositor, enfatizando a relação com o pai e o grande esforço que ele teve para criá-lo, já que Martinů era doente - o que não o impediu de aprender a tocar violino aos sete anos e a compor o seu primeiro quarteto com 10 anos.

Conta o libretista, Georges Neveux, que ele iria visitar Martinů para recusar sua oferta para uma composição sobre *Julietta*, já reservada para Kurt Weil. Contudo, Martinů executou o primeiro ato de sua composição deixando Georges Neveux estarrecido, fazendo com que ele reconhece que, somente naquele momento, ele havia adentrado ao universo de *Julietta*. Mas o esboço de sua partitura ele entregaria a Vítězslava Kaprálová, dando origem a um caso de amor proibido (Hindle & Godsil, 2006).

O artigo prossegue com uma sinopse da ópera, que se inicia numa curiosa cidade onde todos os habitantes perderam sua memória. Quando o personagem Mischa se lembra de um brinquedo de sua infância, ele é proclamado o responsável pela cidade,

como uma espécie de prefeito. Mas ele busca por uma mulher, da qual a voz ele guarda lembrança. De fato, no seu primeiro encontro com ela, ele se assustou com sua beleza física e resolveu deixar a cidade. Ao revê-la, ele entra em transe, eles trocam declarações apaixonadas e combinam um encontro na encruzilhada da floresta. O encontro acaba mal, o que o leva ele a, no último ato, reconhecer que tudo não passou de um sonho. Mischa decide ir embora reconhecendo que tudo que ocorreu foi loucura, mas não sem deixar de ouvir a voz de Julietta chamando por ele. A ópera termina tal como começou - possivelmente insinuando uma repetição dos eventos que ocorreram (Hindle & Godsil, 2006).

O artigo prossegue para uma discussão psicanalítica acerca da ópera. Por exemplo, Hindle e Godsil (2006) fazem um paralelo entre o aspecto onírico de Julietta com *Alice no País das Maravilhas* (Carrol, 1865/1866). Além disso, as autoras exploram a máxima de Donald Meltzer (1983): “sonhar é pensar” (p. 46, tradução nossa). A partir daí as autoras declaram que todas as personagens da ópera são facetas de Mischa. Hindle e Godsil (2006) exploram também um comentário a partir de Bion (1962b) sobre a cena em que Julietta conta que Mischa a faz lembrar-se dos crocodilos empalhados, o que implica numa distorção de experiências significativas de Mischa.

Hindle e Godsil (2006) discutem, na psicobiografia do compositor, aspectos da interseção entre Julietta e a sua anamnese. Nesse contexto, apesar de praticamente ignorarem o libretista (elas apenas mencionam que o compositor mudou o final, que seria demasiado edipiano), não deixam de citar Freud (1907/1908a) para explicar a questão da escrita criativa enquanto eliciadora de memórias antigas, geralmente da infância.

Hindle e Godsil (2006) concluem com uma idealização em torno de Julietta, atribuindo a ela o caráter de Sereia que enleia Mischa. A partir de análises inspiradas em

Melanie Klein e Hanna Segal, Hindle e Godsil (2006) criticam um aspecto problemático da idealização, o que impede a resolução do complexo edípiano, a saída para a exogamia. No caso da ópera, Mischa falha em encontrar em si próprio um exemplar de parceria que ofereça “suporte emocional face aos desapontamentos, à separação ou à perda” (Hindle & Godsil, 2006, p. 1097, tradução nossa). Ao final, por meio de uma análise estética conclusiva, Hindle e Godsil (2006) declaram que “toda grande arte procura promover o ampliamto da compreensão acerca da natureza psíquica” (p. 1100, tradução nossa), como que exaltando o potencial das óperas em oferecer vias alternativas, ou melhor, um caminho que permite uma compreensão aprofundada acerca de dilemas humanos assim como problemas de psicopatologia.

Ainda no que tange a formação em psicanálise e ópera, podemos destacar as atividades de networking entre o *San Francisco Center for Psychoanalysis* e a *San Francisco Opera*, chamado “Ópera no divã”, ou *Opera on the Couch*, na língua original. A proposta metodológica do networking promete o aprofundamento da interpretação e da experiência com ópera. As discussões ocorrem logo após o espetáculo, indicando ainda a primazia da experiência imediata como sendo mais completa, além de permitir uma mais profunda compreensão dos aspectos emocionais e psicológicos das obras (San Francisco Center for Psychoanalysis, 2020) - ao contrário do que mostraram Blasco et al. (2005), que apontaram a importância de debates em caráter de “follow-up”.

Em 2018, o programa de *Opera on the Couch* contou com debates em torno de *Roberto Devereux*, de Gaetano Donizetti (1838/2000). Os participantes deviam comprar o ingresso para a ópera, mas o debate, realizado 20 minutos após a apresentação, é gratuito e aberto ao público. Ainda em 2018, o *Opera on the Couch* promoveu um debate em torno da *Tosca*, de Giacomo Puccini (1900/1963).

O Museu Sigmund Freud, em Maresfield Gardens, 20, não fica de fora da realização de eventos de networking dentro uma perspectiva da PMP. Ele vem organizando as conferências intituladas *Wagner, Freud and the End of Myth*. Uma delas, realizada em 2013, promoveu um debate em torno da antecipação<sup>47</sup> que Wagner cometeu, em relação a Freud, no sentido de mostrar a dimensão mítica da condição humana (Freud Museum London, 2018).

A supracitada conferência focou na obra *Parsifal* (1882/1991), também de Wagner. Um dos conferencistas publicou *O Complexo de Wagner* (Artin, 2012), que busca o paradoxal espaço dado a Wagner pela psicanálise, ao mesmo tempo um marco histórico (Graf, 1900) e uma lacuna no sentido do aproveitamento do legado wagneriano. Já a musicóloga Eva Rieger identificou e comentou questões concernentes à obsessão de Wagner com a sexualidade. Um de seus focos de estudo são as personagens femininas das óperas de Wagner (Rieger, 2009). O panfleto da conferência não deixa de citar o fato de que Freud sentiu a falta de Wagner em Londres, uma vez que Max Graf havia pessoalmente organizado comemorações para os 50 anos do compositor alemão (Freud Museum London, 2018).

#### **1.4. Genogramas Edipianos**

Uma vez considerado o porquê e como Freud se debruçou sobre o mito de Édipo, e sobre como a psicanálise e a clínica estão ligadas à pesquisa em música, propomos agora um tópico que visa esclarecer a posição familiar das diversas personagens ligadas ao mito de Édipo. Esse tópico culmina na elaboração de possíveis genogramas – possíveis, mas não exatos, uma vez que surgem inúmeras dificuldades quanto ao registro dos familiares do tirano tebano.

---

<sup>47</sup> É importante notar que, em *Tristan und Isolde* (Wagner, 1860), o *Inconsciente* é usado, na fala de Isolda: “Inconsciente- gozo sublime!” (p. 438-439, tradução nossa).

Para a elaboração dos genogramas de Édipo consideramos como ponto de partida a cronologia newtoniana, tal como expresso na defesa de qualificação. O curioso estudo helenista do físico que descreveu a lei da gravidade parte, na verdade, de algo mais próximo à sua pesquisa em física do que talvez supunha quem não conhece as datações de Newton acerca, por exemplo, de quando Laio retomou o trono tebano do regente Anfião, ou de quando Sísifo fundou Éfira, que viria a ser conhecida como Corinto – lar adotivo de Édipo.

Newton (1728) lança mão de um estudo acerca do *Círculo de Ouro* e suas referências crono-astronômicas, ou simplesmente de astrofísica, tal como já foi explorado durante nosso estudo de mestrado, em virtude do problema da ferida narcísica da Rainha da Noite (Röhe & Martins, 2016). Em meio à comparação entre várias fontes, foi descoberto que o Círculo de Ouro depositado numa tumba egípcia indicaria o ano da mudança do calendário solar romano (Röhe & Martins, 2016). Relembrando uma passagem do mestrado:

A simbologia desse precioso objeto está relacionada com o círculo astronômico em ouro maciço, que, de acordo com Diodoro de Sicília<sup>54[sic]</sup>, foi colocado na tumba de Ramsés II (Ozymandias) (...) Segundo Narrien (1883) a datação que pode ser encontrada no Círculo de Ouro marca o ano de 716 a.C. Essa data é encontrada partir de cálculos astronômicos: a distância de duas estrelas entre Arcturus, Antares, Fomalhaut e a beta de Pegasus e a distância delas para o centro, encontrando o pólo entre a beta de Ursa Menor e a chi de Draconis. Apesar de não haver relação direta com a Roma Mitológica, esse ano marca a abdução misteriosa de Rômulo, primeiro Rei de Roma, na passagem que o transforma em deus, Quirino<sup>57[sic]</sup> (Engels, 2007). Após o reinado de Rômulo, Numa Pompílio assume.

Entre as realizações do novo monarca está a instituição do novo calendário. (Röhe & Martins, 2016, p. 76)

O trabalho helenista de Isaac Newton constitui então em uma cronologia dos acontecimentos na Grécia, em especial a viagem dos argonautas e a Guerra de Tróia, pontos de referência constantes. Além disso, Newton (1728) criticou diversas cronologias e partiu dos estudos clássicos, dos quais grande parte da presente tese também partiu, em especial os trabalhos de Homero, Hesíodo, Heródoto, Apolodoro<sup>48</sup> e Pausânias (entre outros gregos), e Sêneca, Ovídio, Higino, os Mitógrafos do Vaticano (entre outros latinos), uns explorados mais ou menos que os outros, a depender do comentador<sup>49</sup>.

Merece destaque também o enciclopédico trabalho de Robin Hard, publicado pela Routledge com o título *The Routledge Handbook of Greek Mythology*, que possui uma série de 21 árvores genealógicas (Hard, 2004), que em muito complementam os estudos em genograma do presente e muito simples tópico da introdução de *Édipo vai à Ópera*. Entretanto, a forma diagramática apresentada por Hard (2004) não constitui no que se chama genograma, isso porque não há qualquer indicação acerca da dinâmica afetiva entre os membros e membros da família, além de não indicar datações ou mesmo a simbologia apropriada para representar cada personagem. Curiosamente, optamos no presente tópico pela representação da esfinge a partir de uma fotografia que

---

<sup>48</sup> Quando mencionarmos a tradução de 1985, temos como referência o nome na sua forma em língua latina, o espanhol, mais próximo à língua portuguesa. Nas referências ao mesmo autor, mas tendo como base a tradução inglesa de Sir James Frazer, de 1921, o nome Apolodoro aparece na forma Apollodorus. É comum que a referência ao autor apareça na forma “Pseudo-Apolodoro”, e isso se dá em virtude de uma citação a um certo Castor, supostamente aquele contemporâneo de Cícero (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 2.1.3). Por esse motivo, a referência aos anos em que a obra foi originalmente compilada são posteriores ao dos dias em que viveu Apolodoro de Atenas.

<sup>49</sup> O problema dos nomes originais de Homero e os seguintes pode ser encontrado em toda a tese. Quando mencionamos um autor de forma indireta, a partir por exemplo, de um comentário biográfico, optamos pela forma aportuguesada do nome. Quando o autor é citado desde uma obra específica de sua autoria, ou de autoria atribuída, optamos pela forma tal como nome aparece na obra referenciada, ou seja, tal como o nome do autor aparece na lista de referências. Eventualmente, o problema incide sobre nomes como o de Schönberg e Aristóteles, entre outros.

fizemos na casa de Sigmund Freud em Londres, no ano de 2016. Portanto, o formato final do símbolo que ilustra a meia-irmã de Édipo (Pausanias, ca. 170 d.C./1935, 9.26.2), constitui meramente o formato final do recorte feito da fotografia da pequena relíquia, entre as muitas que compõem o consultório do pai da psicanálise.

A pesquisa, não só no que embasou a construção dos genogramas, mas de toda a tese, se deve também aos sítios *Perseus* da Tufts University (Perseus Digital Library<sup>50</sup>), ao *Aikaterini Laskaridis Foundation. Topostext* (2019), com sede em Pireu, e à *Loeb Classical Library* da Harvard University (2020), cujas coleções digitalizadas dos clássicos gregos e latinos muito facilitam a pesquisa acerca dos personagens e eventos da Grécia Antiga. Complementado a lista de fontes, é importante destacar a constante referência aos trabalhos de Sófocles, assim como Ésquilo, Eurípedes, Aristófanes, e Diodoro de Sicília (ou Siculo) que vez ou outra fazem referência a Édipo, Orestes, Teseu, entre outros nobres da Grécia Antiga.

Nos acontecimentos de *Édipo Rei*, o personagem central destaca a filiação de Laio com Lábdaco (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 224). Édipo também aponta a linhagem tebana anterior a Lábdaco, em especial Polidoro, Cadmo e Agenor, primeiro da linhagem (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 267-268). Já no verso 350, Tirésias aponta que Édipo teria sido o assassino de Laio, o que confirma sua filiação.

Segundo Hesiod (a. 700 a.C./1920c, 975), Diodorus Siculus (ca. 21 a.C./1935, 4.2.1) e Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.5), Cadmo teria se casado com Harmonia, filha de Afrodite, e com ela teve Ino e Semele, além de Agave e Autonoe. Por último, é mencionado o nome de Polidoro, confirmando o verso 267 de *Édipo Rei*. Observações sobre a linhagem dos reis tebanos também podem ser encontrada em

---

<sup>50</sup> O projeto se iniciou em 1985, sua primeira versão foi publicada em 1992 pela Universidade de Yale.

outros autores (cf. Arrian, ca. 145 d.C./1976, 2.16.1-2; Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 76; Pausanias, ca. 170 d.C./1918b, 2.6.2).

Segundo o poeta Bacchylides (ca. 452 a.C./1905, 19.46-48), Cadmo era filho de Agenor<sup>51</sup>, que era irmão gêmeo de Belo e filho de Líbia com o deus Possidônio (ca. 100-200 d.C./1921a, 2.1.4). Segundo Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 6), Cadmo seria filho de Agenor e Argíope<sup>52</sup>. Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.4.1) ressalta também que Cadmo, após a morte de Teléfassa, se dirigiu às Pítias em Delfos para saber sobre sua irmã Europa. Contudo, o oráculo o aconselhou a não se preocupar com Europa, mas sim que tomasse uma vaca como guia até que ela caísse de exaustão e, que fundasse uma nova cidade no lugar de seu tombo. Cadmo percorreu a Beócia com uma vaca dos rebanhos de Pelagonte, que possuía um sinal de lua cheia em cada um de seus lados, até chegar onde hoje se encontra a Tebas grega<sup>53</sup>.

Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.4.1) conta que Cadmo estava ávido para sacrificar a vaca para a deusa Atenas<sup>54</sup>, e para esse sacrifício ele solicitou aos seus companheiros que buscassem água na fonte de Ares. Contudo, um dragão aniquilou a maioria deles. Cadmo derrotou o dragão e enterrou os seus dentes. Dos dentes assim

---

<sup>51</sup> não se confunde o pai de Cadmo com aquele Agenor que lutou na guerra de Tróia (Homer, ca. 762 a.C./1925b, 14.321-322)

<sup>52</sup> “Cadmus Agenoris et Argiopes filius” no original.

<sup>53</sup> A Tebas grega não deve ser confundida com a Tebas egípcia que fora uma das capitais faraônicas do Egito Antigo. As versões de Hellanici (ca. 415 a.C./2010, 8), Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.4.1), assim como a de Ovid (ca. 8 d.C./1916a, 3.8-25), sugerem que Cadmo escolheu a vaca porque ela andava sozinha. Na tradução de Oates e O’Neill para *As Fenícias* de Eurípedes (ca. 408 a.C./1938, 638), fala-se que Cadmo escolhera uma novilha, tradução escolhida para μόσχος, que aparece como novilha leiteira no *Cíclope* (Eurípedes, 408 a.C./1994, 389). Pausanias (ca. 170 d.C./1935, 9.12.1) e Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 178) falam do ícone lunar, mas o segundo menciona a imagem em apenas um dos costados da vaca. Herodotus (ca. 430 a.C./1928, 3.28.3) usa o termo μόσχος para designar o novilho que nasce de uma vaca que nunca mais dará à luz, e que ela gerou o novilho por meio de uma luz celeste. Em *Ifigênia em Áulida* (Eurípidis, 405 a.C./1913b, 1623), μόσχος pode ser interpretado metaforicamente e traduzido pelo termo menino.

<sup>54</sup> Berman (2015) aponta que o santuário de Atena Onka está associado a um dos portões de Tebas. Contudo, é possível ler a menção ao portão de Atena, o *Onkaiai*, apenas enquanto um portão próximo ao santuário. O santuário, por ter se localizado provavelmente na porção sudoeste da Cadmeia, é associado topograficamente à fonte de Dirce. O portão de Atena também pode ser designado por *Hypsistai*, derivado do templo a *Zeus Hypsistos*, de forma que ambos os templos podem ter sido usados para nomear o portão.

plantados nasceram os espartanos. O encontro de Cadmo com o dragão é uma variação mítica (mitema) do encontro de Édipo com a esfinge (Lévi-Strauss, 1958). O mitema é uma unidade constituinte do mito que deve ser localizada ao nível da sentença de teor mítico, da qual Lévi-Strauss extrai a unidade semântica que o permite equiparar cenas em comum entre diversas narrativas.

Seguimos então com a exposição acerca do casamento de Cadmo com Hermione (ou Harmonia), filha de Ares e Afrodite. Segundo Sir Isaac Newton (1728), o casório ocorreu na ilha de Samotrácia, ao norte de Lemnos. Harmonia era irmã de Jásio e Dárdano, cujo casamento deu origem ao culto de Samotrácia.

Polidoro se casaria com Nicleis, filha de Nicleu, filho de Ctônio (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.5). Tendo Polidoro morrido ainda jovem (Newton, 1728), Nicleu assumiu o trono tebano e a tutela do jovem Lábdaco. Conta Pausanias (ca. 170 d.C./1918b, 2.6.2), de forma muito resumida, que Nicleu passou o trono para Lico. Newton (1728) explica que a transferência do trono se deu em virtude do rapto de Antíope por parte de Epopeu, Rei de Ægialus (também chamada Sicione). Antíope era filha de Nicleu e, devido à sua captura, iniciou-se uma grande guerra. Após a morte de Nicleu e Epopeu, foi considerado de bom grado por parte de Lamedão, que havia recebido o trono de Epopeu, o término da guerra e a devolução de Antíope aos tebanos.

Antíope foi expulsa de Tebas por Lico em virtude da violação de Épafo. Ela então teria dado à luz a Anfião e Zetos, em uma encruzilhada, a partir de um intercurso com Júpiter (Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 7). A ligação entre Antíope e seus filhos, por meio de Zeus, é descrita na *Odisseia* (Homer, ca. 800 a.C./1919c, 11.225). Foi responsabilidade de Antíope a instigação em Anfião e Zetos para que assassinassem Lico e tomassem o trono tebano (Newton, 1728). Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.5) conta que Lico e Dirce aprisionaram Antíope. Mas antes que isso acontecesse,

conta Pausanias que Lábdaco reinou em Tebas, mas que ele governou por pouco tempo, já que viria a morrer, tornando Lico novamente o regente de Tebas – dessa vez deixando o jovem Laio sob seus cuidados (Pausanias, ca. 170 d.C./1935, 9.5.5).

Durante a regência de Anfião e Zetos, a parte baixa de Tebas teria sido construída e Laio teria sido banido de lá (Pausanias, ca. 170 d.C./1935, 9.5.6). O nome Tebas é oriundo da esposa de Zetos, chamada Teba (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.6). Anfião casaria-se com Niobe, filha de Tântalo e irmã de Pélops, patriarca que dá origem aos mitos da *Oresteia*.

Laio, expurgado, teria vivido em Pisa, com o Rei Pélops, e lá ele teria se enamorado de Crísipo (Aelian, ca. 201 d.C./1997, 13.5). Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.5) acrescenta que Laio ensinou a Crísipo a arte de usar a biga e que, além disso, se apaixonou por ele. Crísipo, assim como Édipo, seria filho ilegítimo de seu pai de criação (Zepf et al., 2016) – veremos a seguir o problema da identificação de Pólipo, rei de Corinto (provavelmente apelidado de Sísifo). Pélops, rei de Pisa, teria exigido reparação pelo estupro de Crísipo (Licht, 1912, p. 134; Roscher, 1884–1890, 1897–1909), o que se associa à profecia de Pélops, de que Édipo e Laio sofreriam infortúnios (Preller, 1921, p. 884; Roscher, 1884–1890).

Laio retorna então a Tebas após a morte de Anfião, casando-se com a filha de Menoceu, ora chamada de Epicasta, ora de Jocasta (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.7). Nasce da união da linhagem de Cadmo com a casa de Menoceu o bebê Édipo. Conta Pausanias (ca. 170 d.C./1935, 9.6.23), em uma de suas alusões à esfinge, que ela fora filha legítima de Laio, que era casado com Epicasta<sup>55</sup>, mas que ele teve a esfinge com uma de suas concubinas, de forma que a esfinge pode ser considerada meia-irmã de Édipo.

---

<sup>55</sup> Uma crítica sobre os diferentes nomes de Jocasta pode ser encontrada em Bergeret (1984/1990).

Da linhagem de Cadmo, é importante ressaltar também que Ino se casou com Atamante (Athamas), da linhagem de Aiolos (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.4.2), e que com ele teve Learco e Melicertes. O primeiro foi assassinado por engano pelo pai, e o segundo se atirou ao mar junto com a mãe. O casamento de Ino com Atamante teria ocorrido próximo à época em que Laio retoma o trono tebano e ainda à época em que Sísifo, também filho de Aiolo, funda a cidade de Ephyra, posteriormente chamada Corinto (Newton, 1728).

Por meio de um fragmento do século VIII a.C. (Hesiod ca. 700 a.C./1920, F4), sabemos que Atamante era irmão de Sísifo, ambos oriundos da linhagem de Aiolo, que teve ainda Creteu, Salmoneu e Perieres. No trecho é destacado o adjetivo “sábio”<sup>56</sup> em relação a Sísifo. Já Xenophon (ca. 360 a.C./1918, 3.1.8) fala de um homem com muitos recursos que foi *apelidado* de Sísifo.

A cronologia de Newton sugere que Laio retoma o trono tebano próximo à época em que Sísifo estava casado com uma Mérope da linhagem de Atlas, mas eles tiveram dois filhos, Glauco e Orinithão (ver apêndices de Hard [12], p. 705). Já Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 2.8.5) aponta apenas um filho, Glauco que, com Eurímede, teve Belerofonte, que derrotou o *teratos* Chimera. Outra versão destaca que Mérope se casou com Sísifo, mas se arrependeu disso (Ovid, ca. 8 d.C./1931b, 4.165).

Sabe-se que Mérope não podia ter filhos, e que escravos encontraram Édipo e o entregaram para a *esposa de Pólipo* (Diodorus Siculus, ca. 21 a.C./1939, 4.64.2). Já Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.7) conta que vaqueiros encontraram o bebê e o entregaram a Peribéia. Ao crescer, Édipo teria interrogado Peribéia acerca de suas origens (tal como na versão em ópera de Enescu e Fleg). Conta Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 66-67) que Peribéia, esposa do Rei Pólipo estava lavando suas roupas na

---

<sup>56</sup> “αἰολόμητις” no original;

praia e resgatou o Édipo - tal como um *Moisés*. Com o consentimento de Pólibo, eles o criaram como seu filho. É importante notar que Higino, diferente de Diodoro Sículo, não fala de infertilidade, sequer de qualquer impossibilidade de terem filhos, apenas de que não tinham filho algum. Ademais, Peribéia batizaria Édipo a partir da constatação acerca de seus pés furados, e isso é confirmado por Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 66), que acrescenta ainda que Édipo era muito assertivo e Pólibo um homem brando, e que por esse motivo os companheiros de Édipo disseram que ele não era filho legítimo de Pólibo.

Conta Parthenius of Nicaea (ca. 72 a.C./2010, 27.2) que Pólibo, rei de Corinto, teve uma filha, Alkinoe, sem referência à identidade da mãe. O seu mito fala que ela se casou com Anfíloco, filho de Drias. Nicandra rogou à Atena que punisse Alkinoe de forma que ela acabou por se separar do marido e se unir a Xantos. Tal como Ino, da casa de Cadmo, e Egeu, da casa de Erecteu de Atenas, Alkinoe se atirou ao mar ao perceber, no seu caso, que havia trocado de cônjuge. Houve também uma Mérope que se casou com Cresfontes, que era irmão dos reis em Corinto, mas essa deu à luz a Aépito (Pausanias, ca. 170 d.C./1926, 4.3.6).

Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921b, 3.10.6) conta que uma certa Peribéia foi a mãe de Penélope, com quem Ulisses se casou, e que fez a mesma crítica à interpretação dos sonhos tal como aquela apresentada por Jocasta (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 98098-2).

Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 67) fala de uma Peribéia que esteve com o homem que expôs Édipo para revelar a verdade acerca da origem de Édipo nos acontecimentos de Édipo: Peribéia revelou sua adoção, e ela estava com Menoetes, que confirmou sua versão já que reconheceu no filho de Laio as feridas no tornozelo. Trata-se da mãe adotiva de Édipo (Rank, 1909). Fala-se também de uma Peribéia que foi a segunda

esposa de Eneu. Essa Peribéia era filha de Hipônoo (Hesiod, ca. 700 a.C./1920, F51). Seu filho Tideu chegou a Adrastus à mesma época em que Polinices o procurou após ser expulso de Tebas por Étéocles (Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 69). Pausanias (ca. 170 d.C./1918a, 1.42.4) fala que a filha de Alcatos casou-se com Télamo. Mas Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921b, 3.12.7) fala de uma Peribéia, filha de Alcatos que era ainda filho de Pélops.

Até agora, a melhor hipótese é de que Pólipo era o verdadeiro nome de Sísifo, tendo em conta a dica de Xenofonte, o fragmento de Hesíodo e a cronologia newtoniana. Contudo, existe uma série de evidências contrárias. A primeira é de que Sófocles não fez referência a Sísifo, filho de Aiolo, fundador de Corinto, onde Pólipo teria sido rei. Não foi localizado qualquer rei com esse nome considerando desde Sísifo, o primeiro, até Periandro cerca de 420 anos depois, segundo o cálculo newtoniano. Newton (1728) defendeu também que a data do início do reinado de Sísifo é próxima ao período em que Laio retoma o trono tebano, fato que é seguido do nascimento de Édipo. Portanto, a hipótese de que a genealogia dos reis de Corinto considere o seu fundador por meio de um nome diferencial que possui uma acepção positiva, a de que era um homem inteligente, não permanece de todo absurda – Nesse sentido, Pólipo seria conhecido pela alcunha de “Sísifo”. Seria a sua moderação, tal como conta Higino, um aspecto que lhe confere sabedoria e, portanto, a alcunha de Sísifo?

Outro motivo que acalma os ânimos agressivos contra a dita hipótese é que Sísifo foi casado com Mérope, uma das Plêiades, portanto corroborando a passagem em Édipo Rei, ao menos com relação ao nome de sua mãe adotiva. A Plêiade teria nascido de Atlas, ao passo que Sófocles diz que ela era oriunda da região dórica<sup>57</sup>, portanto

---

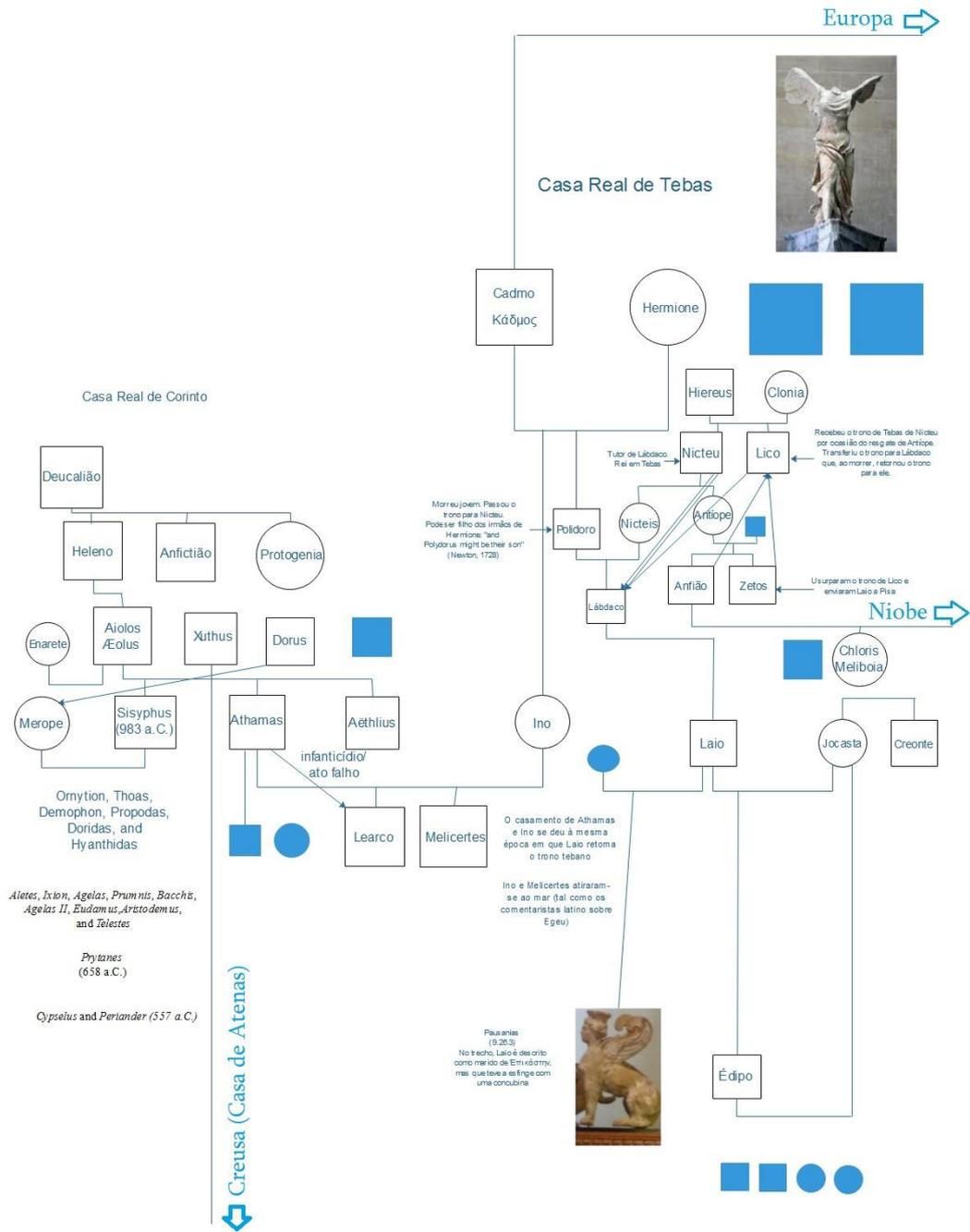
<sup>57</sup> “μήτηρ δὲ Μερόπη Δωρίς” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 775) no original. É curioso que a Mérope da Dória é comumente associada à cidade na ilha de Kós, donde o grande clínico Hipócrates realizou seus trabalhos. É contestável que esse detalhe tenha influenciado Freud na sua escolha de Édipo como o complexo nuclear das neuroses.

oriunda da linhagem de Dorus, irmão de Aiolo e, portanto, tio de Sísifo. Sendo esse o caso, é preciso considerar uma Mérope não apenas desde o nascimento mítico a partir de Atlas, como também uma oriunda de Dorus a partir do adjetivo dado por Sófocles. Isso implica que o Rei de Corinto foi, necessariamente, casado com uma prima, já que os reis de Corinto descendem de Aiolo, e a Mérope “dórica”, nasceu na linhagem de Dorus, irmão de Aiolos, ambos filhos de Heleno - de onde surgiram os helenos (os gregos).

Fala-se de uma Epicasta que fora sobrinha de Dorus, novamente, a quem se deve a linhagem dórica (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 1.7.7). Ela teria tido dois filhos, Porthaon e Demonice. Essa passagem é curiosa já que aponta para uma origem comum entre uma Epicasta dórica (segundo Apolodoro) e uma Mérope dórica (segundo Sófocles). Contudo, trata-se nada menos que uma hipótese distante, muito ao contrário da reclamação ao trono tebano a partir de Learco e Melicertes de Corinto, pela via de Ino.

**Figura 1.4.1**

*Linhagem de Tebas e Corinto*



Passemos agora às outras casas reais com ligação direta aos contos dos reis tebanos, em especial por conta da dupla identificação de Édipo com Teseu, e também

devido à possível ligação genealógica entre o *teratos* enfrentado pelos dois, tal é o caso da esfinge e do minotauro.

Cadmo, exilado de Sidônia, era irmão de Europa. Conta Newton (1728) que ela teria se casado com Asterius, o Saturno dos latinos. De Europa nasceu Minos, que veio a se casar com Pasiphae. Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.1.1) coloca que o Minotauro nasceu de uma artimanha de Dédalo. Asterius, chamado de Minotauro, nasceu do touro enviado a Minos como sinal de ele conseguiria tudo que quisesse, e Dédalo criou um mecanismo que fez nascer de Pasífae o *teratos* cretense a partir da cópula dela com o touro enviado por Possidônio.

#### **Figura 1.4.2**

*L'Enlèvement d'Europe [O rapto de Europa] por Noël-Nicolas Coypel (1727)*



*Nota.* A simbólica taurina é muito presente na mitologia minoica, desde a sua fundação. A figura do touro é associada à ideia de fertilidade e do cultivo da terra. Fonte:

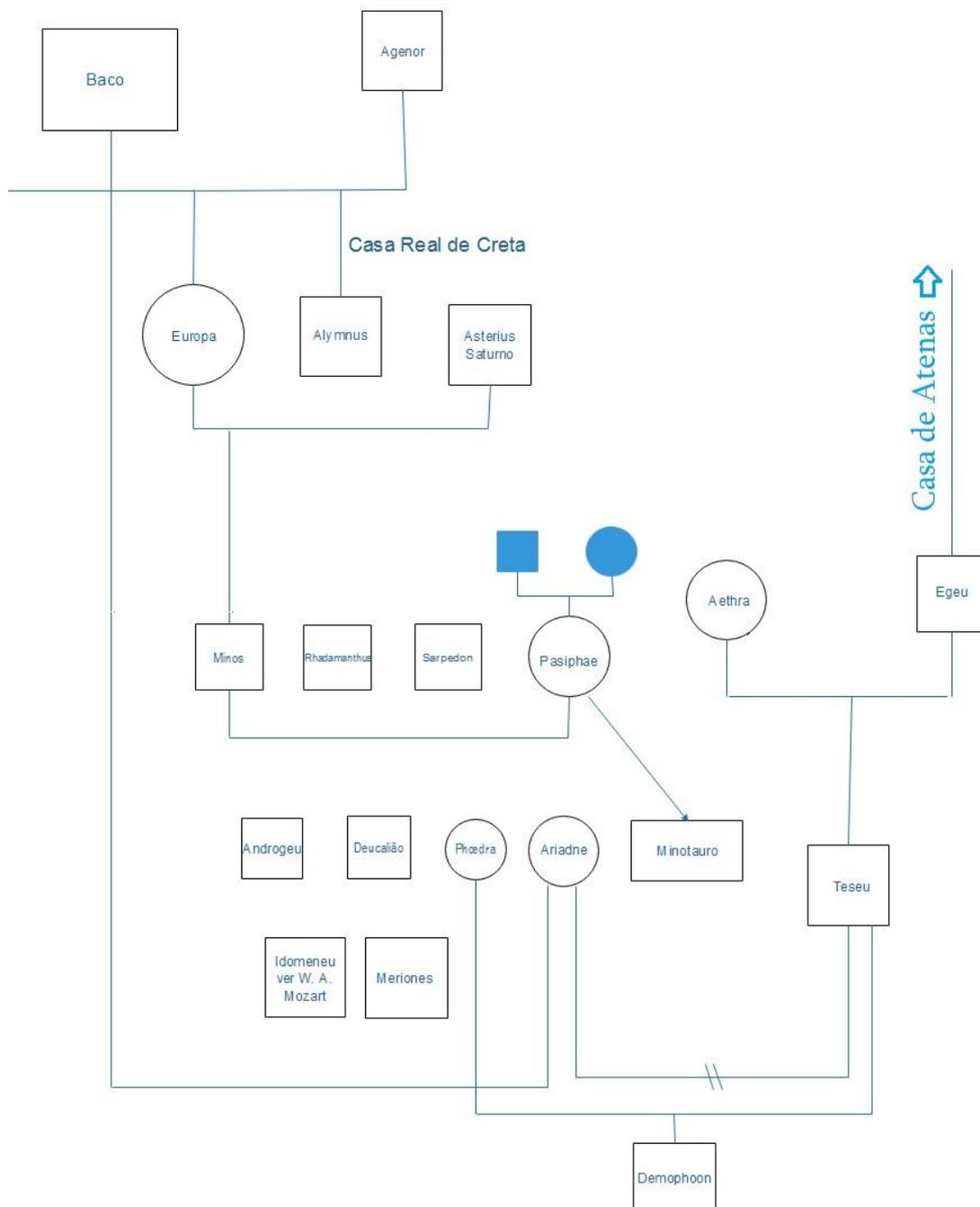
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/No%C3%AB1-Nicolas\\_Coytel\\_Europe.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/No%C3%AB1-Nicolas_Coytel_Europe.jpg).

Domínio público.

Da linhagem de Minos conhecemos Androgeu (assassinado na *Panatheneia*), e que por isso Atenas era obrigada a enviar sacrifícios ao minotauro que habitava o labirinto de Dédalo (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921b, 3.15.7). Também da prole de Minos se conhece um Deucalião, uma Ariadne (Diodorus Siculus, ca. 21 a.C./1939, 4.60.3) e uma Fedra, entre outros (Diodorus Siculus, ca. 21 a.C./1939, 4.62.3). Teseu esteve com as duas, mas a primeira foi abandonada, a segunda foi sua esposa com quem teve Demofonte. Entre os netos de Minos conhecemos Meriones e um Idomeneu (Newton, 1728), personagem da ópera de Wolfgang Amadeus Mozart (1781/2004): *Idomeneo, re di Creta ossia Ilia e Adamante* [Idomeneu, Rei de Creta ou, Ília e Adamante]. Teseu reinou em Atenas após o suicídio de seu pai Egeu, que fora casado com Etra, e mesmo Medeia esteve presente em seu palácio enquanto cônjuge. Egeu fora filho de Pandião, da linhagem de Erecteu, via Orneu e Peteos. Sabe-se também que a irmã de Orenus, Creusa, teve um casal de filhos com Xulthus, da linhagem de Aiolos (Newton, 1728). O minotauro teria sido filho da esposa do rei Minos, descendente da linhagem de Agenor via Europa, irmã de Cadmo, donde todos os parentes de Édipo pertencem (Newton, 1728), inclusive a esfinge, filha de uma concubina de Laio – ou então filha do Destino (Pausanias, ca. 170 d.C./1935, 9.6.23).

**Figura 1.4.3**

*Linhagem de Europa*

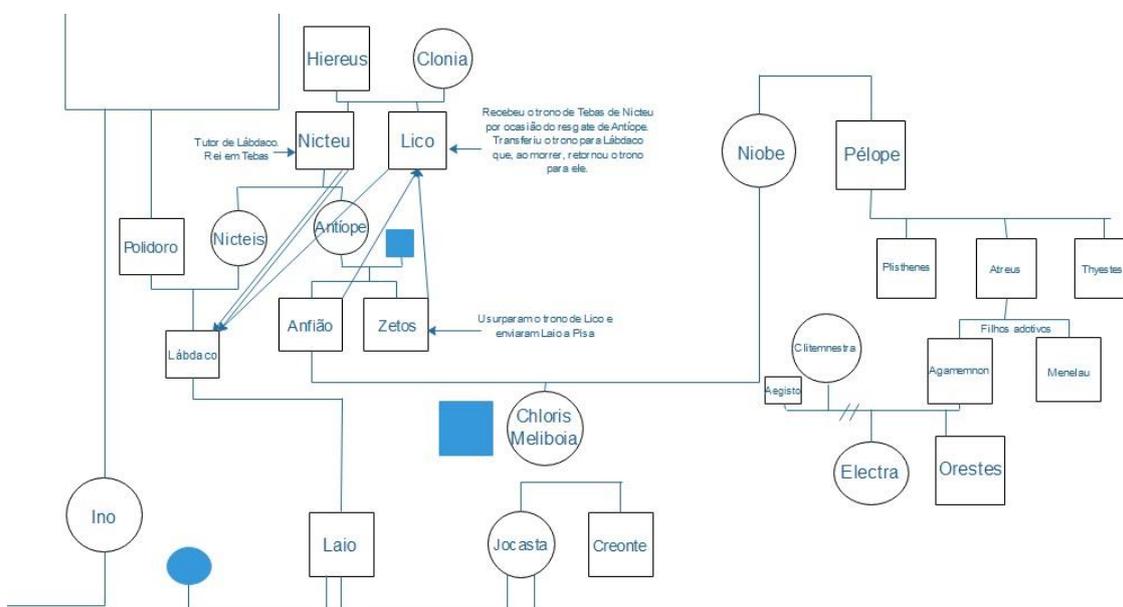


Acerca da linhagem da *Oresteia*, podemos falar de Niobe, irmã de Anfião, regente tebano. Ela, enquanto irmã de Pélops, seria então tia de Plístenes, Atreu e Tiestes. Atreu, por sua vez, teria adotado Agamenão e Melenau, que guerrearam em

Troia. O primeiro teria sido assassinado por Aegisto, em meio a uma disputa pelo amor de Clitemnestra. Orestes e Electra, prole de Agamenão e Clitemnestra - ele viria um dia, a se vingar do assassinato do pai, e a outra, a desejar intensamente pela vingança, e a sorrir quando reencontra o irmão, que ela julgava morto (Sophocles, ca. 410 a.C./1913b, 677<sup>58</sup>). Assim, Orestes cometeria o matricídio, tal como se supõe da parte de Édipo (Bergeret, 1984/1990).

**Figura 1.4.4**

Linhagem Relativa à Oresteia, em Comparação com a Linhagem Tebana



*Nota.* É possível notar, por exemplo, o parentesco familiar entre Electra e Laio – e, evidentemente também dela Édipo.

Por último, a casa real de Atenas, cuja ligação com Édipo corresponde a um trecho de sua vida permeado pelo aspecto da redenção, e mesmo de uma apoteose edipiana (Bergeret, 1984/1990). Isso porque Teseu viria a acolher o exilado e que em

<sup>58</sup> “ἀπολόμην δύστηνος, οὐδὲν εἰμ’ ἔτι” no original (ênfase nossa). O termo alude à tristeza de Electra (Posner et al., 2018). Aeschylus (472 a.C./1922, 909) também usa o termo δύστηνος ao descrever uma fala de Xerxes em *Os Persas*.

Colono, terra natal de Sófocles, Édipo passaria dessa para uma melhor, e sobre essa questão ouviremos muito quando comentarmos as óperas que descrevem os acontecimentos ocorridos em *Édipo em Colono* (Sophocles, ca. 410 a.C./1912b). Teseu herdou o trono ateniense porque era da linhagem de Erecteu, lendário fundador do que hoje é a capital da Grécia.

Um detalhe importante é que Teseu pode ser comparado a Édipo num sentido que talvez ele desconhecesse, e que talvez se trate do que ire chamar de terceira identificação inconsciente. O que procede?

Teseu mata o Minotauro e escapa ao labirinto devido ao fio de Ariadne, que possui uma bela metáfora num sentido clínico. Isso porque o caminho de volta pertence também ao mito de João e Maria, conhecidos originalmente na forma *Hänsel und Gretel*, como veremos posteriormente. Como se forma a metáfora? A partir da terceira identificação entre Édipo e Teseu. As duas primeiras se referem ao enfrentamento do *teratos*, e o segundo com relação ao ato falho no parricídio, como também veremos mais adiante. O que o genograma revela é que Teseu, após derrotar o Minotauro e mesmo após abandonar Ariadne, tal como nos acontecimentos que são narrados na ópera de Richard Strauss (1916/2013), *Ariadne auf Naxos* [Ariadne em Naxos]. viria a se casar ainda com Fedra, da linha de Creta (Figura 1.4.5), conquistando assim o que se conhece como o mito da vitória sobre o monstro e a conquista da princesa (Bergeret, 1984; Serra, 2007). Há então uma semelhança, mas o que distingue os dois casos é que Édipo se casa não com a monstra, mas com sua mãe. Já Teseu, vence o monstro e sobrevive com a ajuda da amante, e casa-se com a irmã da... ex-amante, no caso Fedra, e não Ariadne, que viria a ter prole junto a Dionísio, da linhagem de Cadmo, e a quem se deve o respectivo rito (Bacelar, 2018). Além disso, o que compõe o enfrentamento de Édipo e a Esfinge difere do caso de Teseu, porque para Édipo é

apresentado um enigma cantado, e não um labirinto onde mora e se esconde um monstro taurino.

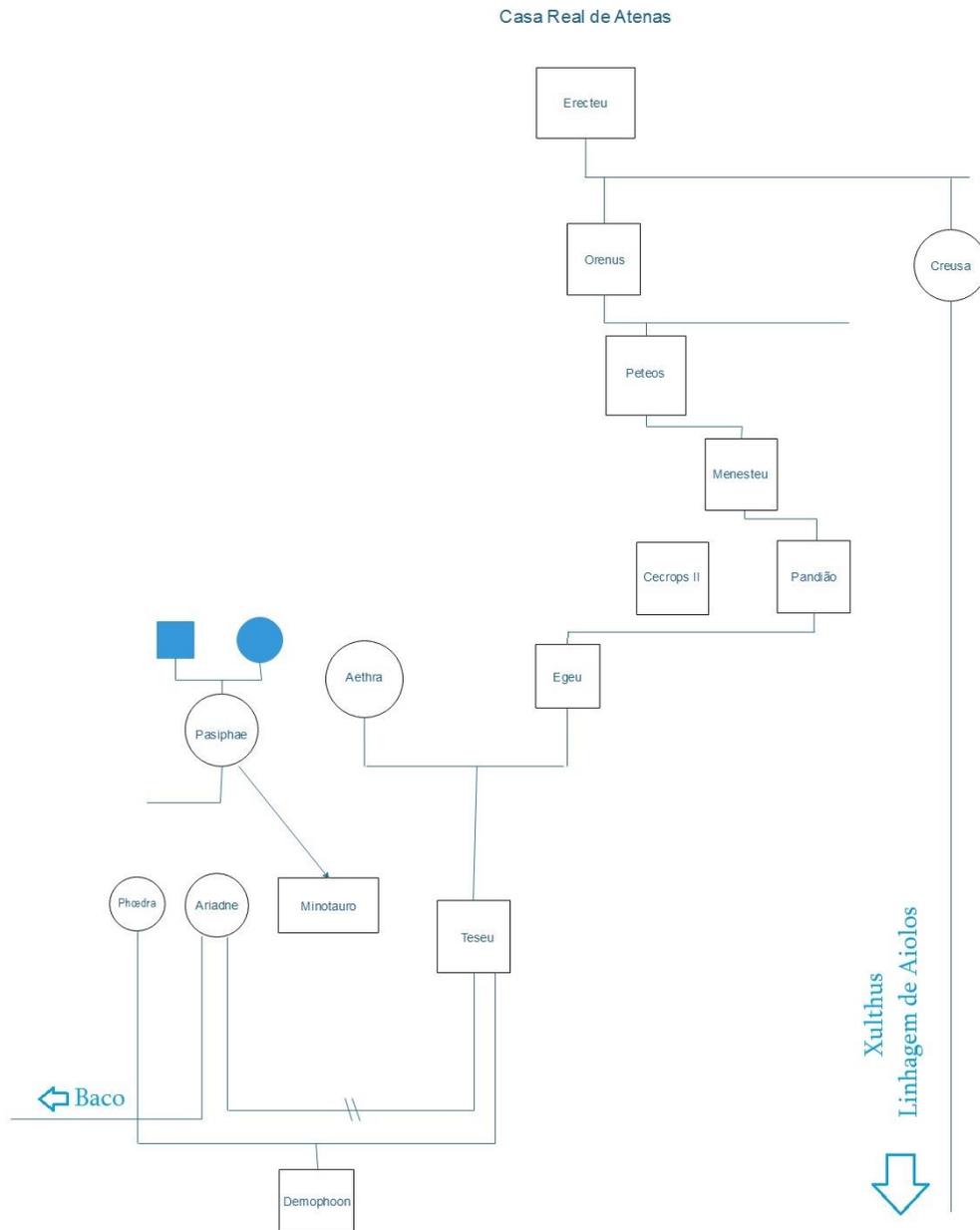
O fio de Ariadne é a *falha* cometida por Édipo, ao errar o enigma. Conforme veremos, na fotografia de uma pintura que ilustra o encontro de Édipo e a Esfinge, fala-se de um enigma, que exigia a *senha*, ou talvez a interpretação de um enigma. A senha, ou a saída do labirinto, é uma forma de concluir o deloma<sup>59</sup> durante a sessão de terapia. É um momento em que o clínico que se permite o encontro os enigmas do outro, faz uso também de um fio, que lhe permite escapar ao enigmático labirinto. Freud mostrava a dita fotografia quando considerava que o paciente havia atingido uma espécie de grau, caracterizando o evento como uma iniciação aos procedimentos psicanalíticos, tal como sugere Rudnytsky (2002). Decifrar o enigma envolve a superação das tendências eróticas em prol da *philia*, de forma a não gerar o problema do incesto. Nesse sentido, todo fazer clínico deve ser ético, considerando a sublimação do *Eros* no ato de escutar. O desvio ético constitui, portanto, na vitória da esfinge, e na entrega do clínico aos problemas de Édipo, muito além do que sobre geralmente se fala, do incesto e do parricídio.

---

<sup>59</sup> Ver Método, tópico 2.1

### Figura 1.4.5

#### Casa de Atenas



Nota. A figura apresenta apenas fragmentos da casa de Atenas

#### ***1.4.1. O Genograma da Linhagem Real Tebana***

McGoldrick e Carter (1988/1995) postularam que a constituição familiar se dá em processo tal como na “música, em que o significado das notas individuais depende de seus humores em conjunção uns com os outros e com as lembranças de melodias passadas e a antecipação daquelas que ainda estão por vir” (p. 144).

Contudo, em vez de lançar mão de uma partitura, utiliza-se o genograma (ou genograma) para a diagramação das relações familiares. Essa metodologia “dá pistas sobre a maneira como os cônjuges estão conectados à suas próprias famílias, e sobre seus respectivos papéis nestas famílias” (McGoldrick & Carter, 1988/1995, p. 146). Por esse motivo o genograma transcende a mera alocação dos membros familiares em forma gráfica, tal como ocorre nas árvores genealógicas. Assim, o genograma permite a identificação de aspectos dinâmicos, e mesmo de segredos, alianças, além de características particulares de cada membro da família.

Outra característica do genograma é que “pode ser usado para mapear a família em cada fase do ciclo de vida familiar” (McGoldrick & Carter, 1988/1995, p. 164), o que propicia a análise do que Helm Stierlin (1971) denominou de sistemas verticais que, por serem transgeracionais e por estudarem diferentes gerações dentro de uma família auxilia, por exemplo, no estudo do que Boszormenyi-Nagy (1986) chamou de legado, que é o “mandato transgeracional que veicula entre as gerações, na dimensão psíquica, e que, na maioria das vezes, se passa em nível inconsciente” (Bucher-Maluschke, 2008, p. 80). Nesse sentido, poderíamos pensar, por exemplo, em Édipo e sua busca incessante pela sua origem perdida como um legado de Cadmo que buscou pela irmã Europa, mas aconselhado pelo Oráculo de Delfos, realizou outra empreitada (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.4.1). O encontro de duas casas reais viria a se consolidar simbólica e parcialmente no encontro de Édipo (casa de Cadmo) com Teseu – que primeiro se

enamoraria de Ariadne e depois se casaria com Fedra (ambas da casa de Europa) - o que ocorre nos eventos de Édipo em Colono.

Entre as análises que o genograma torna possível está aquela sobre os “triângulos” (McGoldrick & Gerson, 1985, p. 146). O termo, emprestado da geometria, remete ao que Freud (1910a) mencionou pela primeira vez com relação à situação de Édipo, o mítico rei tebano que matou o pai biológico e se casou com a própria mãe – sendo possível que Édipo também a tenha matado (Zepf et al., 2016), ainda que se suponha que Jocasta, sua mãe, tenha cometido suicídio (van der Sterren, 1952). A noção de triângulo (Kerr & Bowen, 1988) indica a menor unidade estável de relações. Ainda que nem sempre o triângulo indique aspectos disfuncionais, ele pode se tornar problemático quando o foco de relações diádicas se desloque para preocupações e críticas acerca de um terceiro (Brown, 1999).

Pensamos no triângulo enquanto uma estrutura de parentesco (Lévi-Strauss, 1949/1971). Dessa forma, são marcadas as posições sociais dos indivíduos, por exemplo quando é pensada a distribuição da carne bovina, ovina ou caprina. Ao observarmos o interesse das crianças atravessar o que foi chamado de instinto social por Piaget, Freud observou não apenas uma disposição psíquica na infância, mas também os efeitos de uma pressão social. A posição da criança no triângulo pode ser vista enquanto sofrendo os efeitos do necessário amadurecimento e da perseguição das posições mais organizadas típicas da vida adulta. E não somente porque há pressão, mas um interesse no que está em jogo na vida adulta (Lévi-Strauss, 1949/1971). Ainda segundo Lévi-Strauss (1949/1971), “o casamento é um eterno triângulo” (p. 43, tradução nossa). Isso porque ele envolve sempre uma proibição do incesto que impede um indivíduo de se casar segundo uma lógica endogâmica triangular, e que isso lhe dá permissão e acesso a

indivíduos que estejam fora do triângulo, e é isso que permite a organização social (Lévi-Strauss, 1949/1971).

Um aspecto relevante na triangulação patológica de Édipo envolve a questão do segredo acerca de sua origem. Segundo Imber-Black (1993/1994), os segredos familiares podem gerar deturpação no nível comunicacional entre os subsistemas familiares promovendo assim a formação de sintomas. O segredo de Édipo em torno de sua adoção é central no mito. Se, por um lado, Édipo indagou sua mãe adotiva acerca de sua origem, teria sido a comunicação clara e aberta que poderia ter gerado uma guinada na irritação e inibição de Édipo em Corinto, uma vez que ela gera resiliência e ajuda a lidar com crises, permitindo a expressão emocional e fomentado as ações no sentido das resoluções dos problemas (Walsh, 2006). Por outro lado, os “segredos nocivos destroem a confiança nos relacionamentos, podendo criar sintomas no sistema familiar” (Cavallieri et al., 2017, p. 138).

Édipo é, com relação à fronteira (Brown-Smith, 1998), atingido por dois segredos. Acerca do primeiro, trata-se de um segredo individual, haja vista que Laio escondeu, mesmo de Jocasta, as razões acerca de sua recusa em gerar prole com ela (Graves, 1955/2011) – um oráculo havia lhe avisado que se ele gerasse um herdeiro, ele lhe mataria e casaria com a mãe. No que tange ao segundo, trata-se de um segredo interno, mantido pelo subsistema de pais adotivos: Pólibo (Sísifo) e Mérope (Peribéia), que não lhe revelaram a verdade acerca de seu nascimento quando de sua estada em Corinto.

Se na Grécia mítica a adoção já era uma espécie de tabu, nos dias atuais a situação não é diferente. Segundo Fonsêca et al. (2018), existe uma resistência em relação à prática da adoção em virtude do medo dos pais e do preconceito da sociedade. Entretanto, a resistência se deve muito, ironicamente, aos *mitos* que cercam a prática

adotiva, já que os filhos adotados podem desenvolver relações saudáveis com a família biológica, e mesmo de manifestar amorosidade, carinho, obediência e afetividade, indicando uma “visão positiva do filho adotado (...) que se contradiz com o imaginário social que demonstra uma percepção negativa acerca da criança adotada” (Fonsêca et al., 2018. p. 141).

Segundo McGoldrick e Carter (1988/1995), a elaboração do genograma requer a coleta das informações necessárias, o que deve ocorrer em contexto clínico, apresentando-se o genograma como um sumário dos dados obtidos, o que não lhe permite retirar o status de “cronologia familiar” (McGoldrick & Carter, 1988/1995, p. 164), além de ser o “melhor instrumento já desenvolvido para traçar o ciclo de vida familiar” (McGoldrick & Carter, 1988/1995, p. 164). No caso da elaboração de uma cronologia genogramática acerca da família de Édipo é preciso lidar com o fato da impossibilidade de uma entrevista clínica. Além disso, restam apenas fragmentos que devem ser reconhecidos como versões do mito, e não como história, tal como na disciplina de Heródoto. Como Lévi-Strauss (1949/1971) apontou, as narrativas míticas e, em especial aquela acerca do parricídio original (Freud, 1912-1913/1913c), talvez nunca tenham ocorrido, porque a cultura sempre lhe foi oposta, tal como no caso do incesto. E assim, Lévi-Strauss (1949/1971) entende o posicionamento de Freud sobre a relação de certos fenômenos enquanto mais associados à mente humana do que à História.

O próprio Heródoto, enquanto “um investigador analítico, crítico” (Goldhill, 2004/2007, p. 281), ensina a questionar registros de uma ou outra narrativa. Nesse sentido, o reconhecimento de várias versões do mito implica que, em nenhum momento, uma dada versão é verdadeira e a(s) outra(s) falsa(s). E sim, de que as várias versões

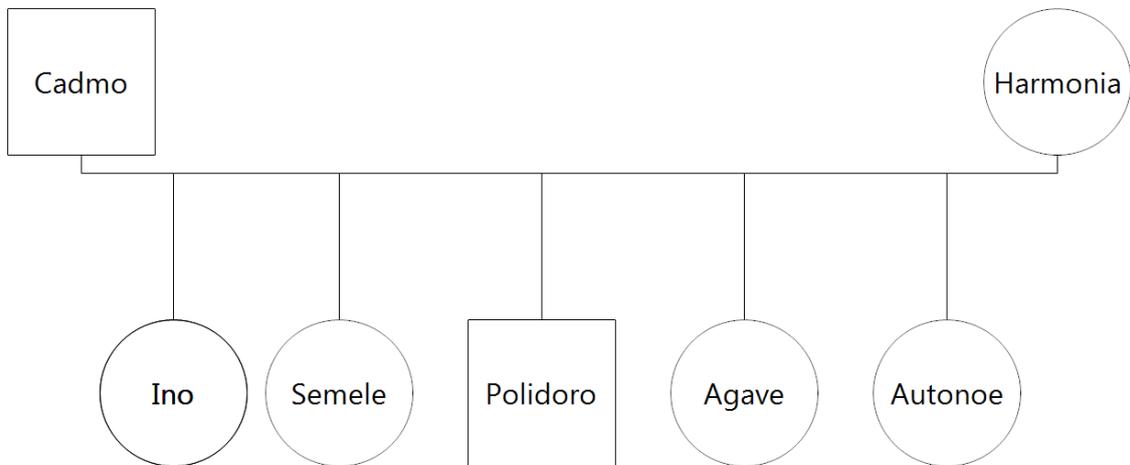
permitem o aprofundamento do estudo sobre determinados personagens míticos (Lévi-Strauss, 1958; Róheim, 1940).

Ainda assim, tendo em conta a importância dada por Freud ao mito de Édipo e, em especial, sua situação triangular (Freud, 1910a, 1923a), a reconstituição da sua biografia mítica se constitui tarefa relevante. Isso porque sua vida foi movimentada por situações que, mesmo sendo narradas por meio do estilo mítico, inclui problemas comuns ao cotidiano da clínica da terapia familiar, entre eles o problema do segredo. Esse elemento é central para Édipo que empenhou todos os esforços, desafiando deuses, a esfinge e toda a moral humana, na descoberta acerca de sua não-conhecida origem. Por esse motivo é que a empreitada de Édipo se dá na passagem do espaço do não-saber para o saber (Hočevar, 2008).

**1.4.1.1 A Linhagem de Édipo.** McGoldrick e Carter (1988/1995) ressaltam a importância de identificar “circunstâncias particulares que cercam o nascimento de uma criança (...) que contribuem para que a criança tenha uma posição especial nessa família” (p. 148). Édipo, o herdeiro legítimo do trono tebano, era oriundo da linha de Cadmo, exilado de Tiro. Na Figura 1.4.1.1.1 Cadmo, o patriarca de Tebas, casado com Harmonia, e que com ela teve Polidoro, Ino, Semele, Agave e Autonoe (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.5; Diodorus Siculus, ca. 21 a.C./1935, 4.2.1; Hesiod, ca. 700 a.C./1920c, 975).

### Figura 1.4.1.1.1

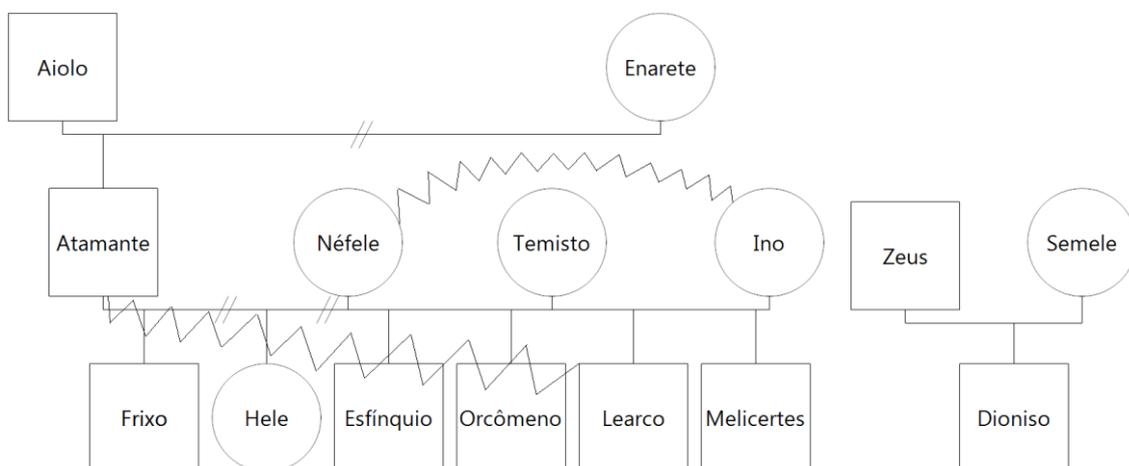
#### *Prole de Cadmo e Harmonia*



Na Figura 1.4.1.1.1, podemos observar alguns aspectos da família de Édipo. Entre eles, destacamos o nascimento de Polidoro. O nascimento de um primeiro filho, com nome grego, na região que hoje se encontra no estado da Beócia, “marca profundamente a transição para uma nova família” (McGoldrick & Carter, 1988/1995, p. 150). Com a fundação da Cadmeia chegaremos aos segredos edipianos, que remetem a uma constante intriga entre reis e regentes. Isso porque Polidoro morreria jovem.

### Figura 1.4.1.1.2

#### *Irmãs de Polidoro (parte 1)*



Na Figura 1.4.1.1.2, é possível observar que Ino (irmã de Polidoro), foi a terceira esposa de Atamante, com quem ela teve Learco e Melicertes. Sabemos de uma versão que conta que Atamante matou seu filho durante uma caçada (Segundo Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 4). Outra versão aponta que as Fúrias, deidades que vingam os pais dos parricidas, causaram em Atamante um delírio, o que o levou a matar o próprio filho (Ovid, ca. 8 d.C./1931c, 6.473). No que tange ao outro filho, Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 1.9.1) e Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 2, 243), apontam que Ino se atirou ao mar com ele. Com relação à fuga suicida de Ino, “Sísifo instituiu o istmo de Corinto em homenagem a Melicertes” (Newton, 1728, p. 142, tradução nossa)

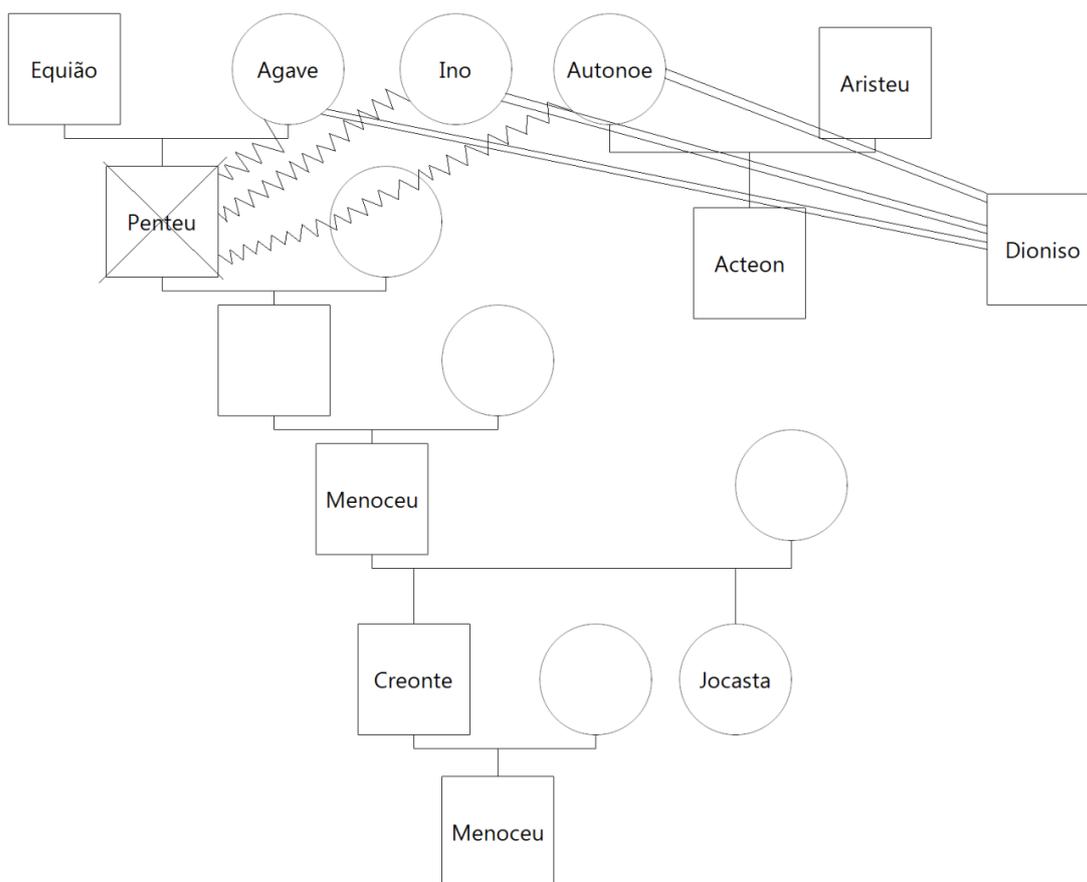
De forma muito resumida, destacamos a rivalidade entre Néfele e Ino (Nonnus, ca. 470 d.C./1940b, 8.384), a primeira e a segunda esposa de Atamante (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 1.9.1). Optamos pela representação de Néfele enquanto sendo a primeira esposa que, tendo sido seguida por Temisto, filha de Hipseu (Nonnus, ca. 470 d.C./1940a, 9.302), uniu-se a Atamante após o noivado com o Ino, e quando o

noivo perdeu interesse pela amada. De certo que nossa opção da ordem das esposas na Figura 1.4.1.1.2 é passível de críticas.

No que tange ao nascimento de Dioniso, destaca-se o desentendimento entre Sêmele e Hera, a esposa de Zeus, comparável à rivalidade de Ino e Néfele (Nonnus, ca. 470 d.C./1940b, 8.384). Dioniso (o deus que exigia as procissões fállicas *phaloi*) era o terceiro depois de Cadmo, sendo contemporâneo de Lábdaco, filho de Polidoro, filho de Cadmo. Destaca-se ainda que o argivo Hércules viveu próximo à época de Édipo, filho de Laio (Arrian, ca. 145 d.C./1976, 2.16.1-2).

### Figura 1.4.1.1.3

*As irmãs de Polidoro (parte 2)*



*Nota.* É possível observar a linhagem completa da rainha Jocasta. As bacantes estão destacadas na sua aliança com Baco-Dioniso. Penteu é esquartejado por elas.

Segundo Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 76), após Polidoro, o trono tebano é ocupado por Penteu, filho de Equião, que teria se casado com Agave. Segundo Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.2), Penteu, nascido de Agave e Equião, assumiu o trono tebano após Cadmo e mandou suspender os ritos dionisíacos no Monte Citerão. Ao espiar os rituais bacanais, sua mãe o desmembrou em frenesi. Ino (Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 163) e Autonoe (Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 184) auxiliaram sua irmã no assassinato de Penteu. Conforme conta Evripidis (ca. 405 a.C./1913a, 677), as três estavam envolvidas com o rito dionisíaco, presidido pelo filho de sua quarta irmã – Sêmele<sup>60</sup>.

Conforme a narrativa de Pausanias (ca. 170 d.C./1935, 9.5.4), Penteu era um homem com muito poder, mas Polidoro reinava. Quando o segundo veio a óbito, seu filho Lábdaco era muito jovem para reinar, deixando o trono para Nicteu (vide Figura 1.4.1.1.4). No que tange à linhagem de Penteu, tanto o Dicionário Harpers (Peck, 1898) quanto às genealogias do *Routledge* (Hard, 2004), sugerem a ligação de Menoceu com Penteu, a princípio enquanto neto; e que Menoceu teria tido três filhos, Creonte, Jocasta e Hipomeneu.

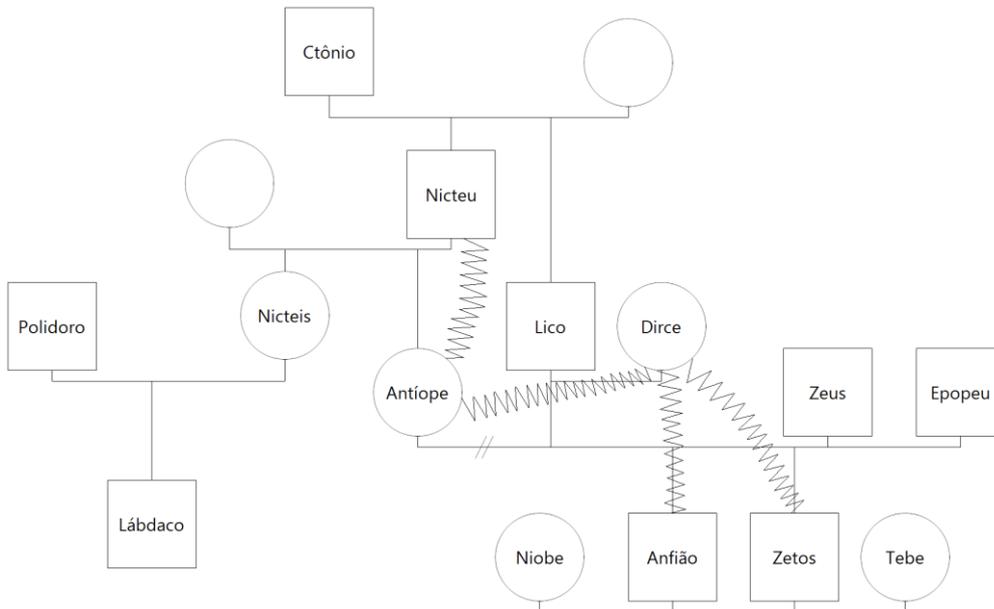
Vale ressaltar, na Figura 1.4.1.1.3, que tanto o Menoceu avô quanto o neto praticaram suicídio na tentativa de salvar Tebas. O primeiro, por ocasião da peste que é narrada ao início dos acontecimentos de *Édipo Rei*. Já o segundo, veio a óbito segundo o conselho de Tirésias – ou talvez por identificação com o avô, para salvar Tebas, mas no infortúnio que assolou a cidade de sete muralhas narrada em *Os Sete Contra Tebas* de Aeschylus (467 a.C./1991).

---

<sup>60</sup> Além do oratório de Handel, *Semele* (1744/2007), sabemos também da ópera *Die Bassariden* [As Bacantes], de Hans Werner Henze (1966/1994), que ilustra a disputa entre a paixão e a razão e narra a querela entre Dioniso e Penteu, incluindo a presença do grande patriarca - Cadmo. O compositor da segunda teve forte influência de um dos pacientes de Sigmund Freud (Walls, 2018).

#### Figura 1.4.1.1.4

##### *Nicteu até Lábdaco*



Quando chegamos ao reinado de Lábdaco, nos deparamos com outra intriga envolvendo a linha sucessória tebana. Segundo Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.5), Lábdaco pereceu por ter ideias próximas às de Penteu, deixando assim o trono para o recém-nascido Laio, de apenas um ano, favorecendo a situação para Lico, que usurpou o trono. Conta-se também que Lico ocupou o trono após o falecimento de Nicteu, que se deu na guerra que envolveu o sequestro de Antíope, uma espécie de Helena da Guerra de Tróia. Lico retomaria o trono mais uma vez, enquanto regente, após a morte de Lábdaco (Newton, 1728). Pausanias (ca. 170 d.C./1935, 9.5.5) conta que, quando Lábdaco tornou-se adulto, Lico lhe entregou o trono de Tebas, mas o herdeiro de Cadmo faleceu pouco tempo depois, tornando Lico novamente o regente de Tebas e tutor de Laio.

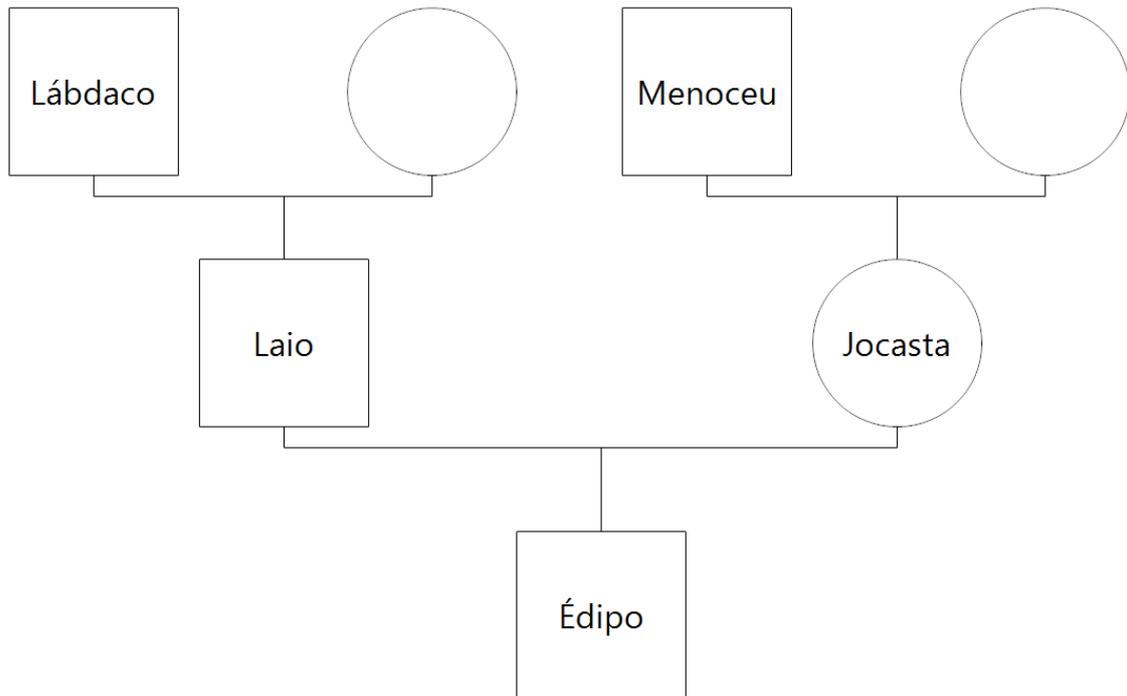
Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921b, 3.10.1) conta que Nícteu e Lico foram irmãos, nascidos de Hirieu e a ninfa Clônia. Lico casou-se com Antíope, também filha de Nícteu, mas separou-se dela. Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.5) conta que Antíope teve intercuro sexual com Zeus, e que por esse motivo o seu pai Nícteu a perseguiu, promovendo sua fuga a Sicião, onde Epopeu reinava. Lico, por vingança, guerrou contra Epopeu e sequestrou sua ex-esposa. Conta Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 7), que Epafo violou Antíope e que, por esse motivo, Lico a expulsou de casa. Conta também Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 7) que Dirce, a segunda esposa de Lico, se enciumou dele por conta de uma suspeita de que ele estivera em um encontro amoroso com Antíope, gerando uma briga violenta.

Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.5) conta que Nícteu cometeu suicídio após ordenar que Lico punisse Antíope e Epopeu. Antíope aprisionada, encontrou seus filhos Anfião e Zetos, e pediu-lhes que a vingassem. Zetos, que se casara com Tebe, e Anfião, que se casou com Niobe (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.6), assassinaram Lico e puniram Dirce cruelmente (Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 7) e, assim, tomaram a regência de Tebas para si. Niobe era filha de Tântalo e irmã de Pélops.

Laio, tendo sido expurgado por Anfião e Zetos (Pausanias, ca. 170 d.C./1935, 9.5.6), teria vivido em Pisa, no Peloponeso. Laio retorna então a Tebas, após a morte de Anfião, casando-se com a filha de Menoceu, ora chamada de Epicasta, ora de Jocasta (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.7). Nasce assim Édipo.

### Figura 1.4.1.1.5

#### *Triângulo Edipiano*



*Nota.* O triângulo aqui está evidentemente estendido. Destacamos as lacunas em relação às duas avós de Édipo.

A esfinge, meia-irmã de Édipo, ainda que apareça enquanto uma personagem, constantemente associada a um enigma apresentado ao meio-irmão, oferece um aspecto peculiar acerca do nascimento do grande mito psicanalítico. Isso porque, segundo Kristeva (2000) e Hočevar (2008), existe uma profunda necessidade de Édipo de descobrir de onde ele veio o que o compeliu a buscar pela verdade acerca de suas origens.

Sabe-se que Édipo, três dias após o seu nascimento, foi condenado à morte no monte Citerão por ordenamento de Laio com o apoio ou não de Jocasta. As diferentes versões acusam ou excluem a participação da mãe de Édipo na decisão sobre o assassinato de Édipo recém-nascido.

Segundo Velicovsky (1960), o ato de filicídio busca inserir Édipo no panteão de reis famosos e louvados que eram de origem divina, tal como Freud (1937/1939) comenta na sua lista que inclui, por exemplo, os já citados Anfião e Zetos. O que ocorre no caso do herói que dá nome ao complexo presente em toda neurose é que ele é enviado e recolhido pelas águas, tal como o próprio Moisés, ou como na variante de Taligrado (Timoc, 1967).

**1.4.1.2. A Família Adotiva e Édipo em Tebas.** Mas antes que as questões acerca do enigma da esfinge venham à tona, é preciso considerar que Édipo foi recebido e criado por uma família adotiva. Édipo foi erguido por Pólipo em Corinto, junto à sua esposa Mérope, o que nos remete às questões referentes a famílias adotivas.

Conta o mito que Peribéia, esposa de Pólipo, lavava roupas e, durante os seus afazeres diários recebeu o bebê exilado pelas águas (Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 66). É narrado também que o pastor Menoetes esteve com Peribéia no resgate de Édipo das águas, e que eles testemunharam a descoberta acerca de suas origens nos acontecimentos em Tebas (Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 67). Em outras versões, tais como na escultura de Antoine-Denis Chaudet (1801), o pastor que realiza o resgate de Édipo é Forbas. Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.7) apenas menciona que os servos de Pólipo encontraram Édipo e o entregaram ao rei de Corinto. Ademais, conta Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.7) que Édipo foi provocado pelos seus semelhantes sobre não ser o herdeiro legítimo em Corinto, levando Édipo a exigir de sua mãe adotiva a revelação de um segredo. Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 67), conta que Édipo e Pólipo tinham traços de personalidade muito distintos, sendo o primeiro muito assertivo e o segundo, moderado.

Segundo Imber-Black (1993/1994), o ocultamento de um segredo pode danificar o relacionamento. Ocorre que, uma vez requisitado o segredo, sua quebra ocasionaria na

irrupção de sentimentos de deslealdade. Uma vez que o relacionamento esteja marcado por um segredo, a comunicação é voltada para a sua manutenção, ameaçando a confiança entre os membros da família (Imber-Black, 1993/1994; Walsh, 2006),

Segundo Cavalhieri et al. (2017), as famílias adotivas que procuram uma relação mais honesta e clara com relação à adoção tendem a enfatizar mais a dimensão do cuidado e menos o controle. Por outro lado, famílias que empenham esforços na manutenção do segredo apresentam membros que irão se sentir demasiado sós, que tem dificuldade para criar intimidade.

Ao ser acolhido na família adotiva, Édipo é inserido numa intriga que transcende as disputas pelo trono tebano, entre reis e regentes. Isso porque, segundo a tragédia de Sófocles, Édipo declara que seus pais adotivos eram Pólipo de Corinto e a Mérope Dórica (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 774-775). O texto poético apresenta um problema de coerência com outras narrativas clássicas. Ademais, ao levantar as passagens que mencionam os dois nomes, encontramos em Plínio, o velho (Pliny, 77 d.C./1961, 5.36.134), uma observação sobre a ilha de Kós, do território dórico, cujo nome original era Mérope, e que era uma ilha mais estimada que a de Rodes – seria o termo Mérope Dórica um elogio à estimada da rainha de Corinto? Caso contrário, devemos notar que houve, de fato, uma rainha em Corinto, cujo nome era Mérope, mas ela não era de origem Dórica, mas filha de Atlas, uma das Plêiades e a única que se casaria com um mortal, no caso, Sísifo. O mesmo teria ainda fundado a cidade de Éfira (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 1.9.3), posteriormente denominada Corinto (Eusebius, ca. 325 d.C /2018, B1409). Seria o rei Pólipo também conhecido pela denominação “Sísifo”? Em que medida podemos analisar Pólipo enquanto moderado, tal como conta Higino, e sábio, tal como apontam as narrativas sobre Sísifo?

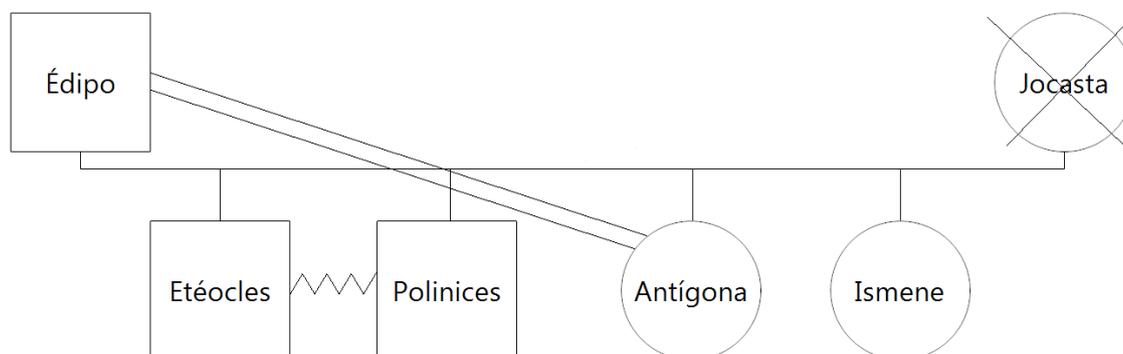
A hipótese permanece à medida que analisamos a linhagem dos reis de Corinto. Não há sequer uma menção a um rei que se chamasse Pólibo. Apenas em Sicione, cidade próxima à Corinto, é que sabemos de um rei Pólibo. Pausanias (ca. 170 d.C./1918b, 2.6.6) conta que Pólibo de Sicione herdou o trono do homem que emprestou seu nome para a fundação daquela cidade, e que o mesmo teria tido uma filha, e que ela teria tido o filho Pólibo junto ao deus Hermes.

Portanto, a identidade dos pais adotivos de Édipo permanece um segredo permeado de apelidos, versões de linhagens de outras cidades e dúvidas com relação às tramas familiares que realmente incidem sobre Pólibo e Mérope mencionados por Édipo na versão do mito segundo Sófocles. Permanecemos perdidos nos labirintos dos segredos da família adotiva.

Contudo, sabemos dos problemas que marcam a relação de Édipo com os pais adotivos e que isso culminará no seu exílio de Corinto. Segundo McGoldrick e Carter (1988/1995), em determinado momento da vida, a família chega ao meio da vida, quando lançam os filhos e seguem em frente. Nela, “os filhos deixam a casa para serem independentes. No passado, esta fase normalmente se misturava com o casamento” (McGoldrick & Carter, 1988/1995, p. 156). No entanto, atualmente, existe um período de transição no qual os filhos independentes permanecem solteiros (McGoldrick & Carter, 1988/1995). No caso de Édipo, ele permanece solteiro após deixar Corinto, mas não por muito tempo, já que ele seguiria para Delfos e logo depois mataria o pai, se encontraria com a esfinge e então se casaria com Jocasta.

### Figura 1.4.1.2.1

#### *Casamento de Édipo*



*Nota.* Antígona seria a filha que ficaria mais próxima à Édipo. Existe, contudo, uma versão do mito em que Polinices e Édipo se reconciliam.

Chegamos então ao período dos acontecimentos de Édipo Rei em Tebas. Édipo gerou dois filhos e duas filhas. Sabemos que Jocasta morre ao descobrir a identidade de Édipo enquanto seu próprio filho. O momento da descoberta do segredo é, segundo Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 67), presenciado por Peribéia (rainha de Corinto) e Menoetes, o responsável pelo resgate do bebê Édipo. Assim, a mãe adotiva participa da revelação do segredo, mas não em tempo de prevenir que Édipo assassinasse Laio e se casasse com Jocasta. Cecílio e Scorsolini-Comin (2013) pontuam que um dos papéis da família adotiva é o de ajudar a criança a superar as dificuldades e rompimentos dos vínculos afetivos, proporcionando uma relação mais próxima e afetiva. Contudo, a narrativa de Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 67) indica que Édipo cometeria suicídio após a revelação do segredo, sugerindo que o papel da família adotiva em reparar os vínculos com a família biológica deve ser realizado antes que ocorra a virada trágica.

A narrativa de Sófocles contrasta com a de Higino, isso porque Édipo continuaria seu percurso junto à sua amada filha Antígona até Colono, conforme o texto

sofocleano de *Édipo em Colono*. Seria possível também incluir uma terceira reta entre pai e filha, como que ilustrando a profunda ligação entre os dois. É importante notar ainda que os filhos de Édipo e Jocasta, Etéocles e Polinices, brigariam pelo trono de Tebas, o que leva aos acontecimentos de *Os Sete Contra Tebas* (Aeschylus, 467 a.C./1991). Na versão sofocleana da *Antígona*, ocorre a briga pelo direito de proteger a alma de Polinices, e de lhe conferir um enterro digno, o que acaba por gerar uma intriga entre Antígona contra Creonte e Etéocles, que desprezavam Polinices.

## 2. Método

Após tratar de questões introdutórias sobre Édipo na psicanálise, desde o porquê de sua eleição até críticas sobre revisões de literatura na obra de Freud e autores que escreveram depois dele, falamos também sobre a relação entre música e clínica. Mostramos também a relação de Édipo com outras personagens da mitologia grega. Contudo, ainda não demonstramos como se dá a possibilidade interpretativa das óperas, ou mesmo da música.

Para satisfazer essa finalidade, elegemos a Semiótica como instrumento para a produção de significação musical. Trata-se, de fato, de um aprofundamento da dissertação de mestrado, na qual falamos sobre a *Die Zauberflöte* [A Flauta Mágica] de W. A. Mozart (1791/2003; Röhe & Martins, 2016).

O método, contudo, não se encerra na Semiótica, já que duas abordagens metodológicas complementares foram utilizadas para o desenvolvimento da presente tese (Röhe et al., 2020), de forma que chegamos a três. A segunda trata da articulação da Semiótica com o método psicanalítico (Kristeva, 2000), culminando na eleição da Associação Livre enquanto recurso interpretativo. A terceira, e última, diz respeito ao método comparativo, já que em vez de nos debruçarmos sobre apenas uma ópera (Röhe & Martins, 2016), foram escolhidas duas. Ainda que ambas possuam a mesma temática, são obras de arte distintas, com arranjos musicais diferenciados, tanto para orquestra quanto para voz.

## 2.1. Música como Espelho: O Símbolo em Peirce<sup>61</sup>

A metáfora inaugural do método apresenta-se da seguinte maneira: A música é tal como um espelho. A veracidade da proposição metafórica ficará mais clara à medida que o método se desenvolve. Contudo, podemos adiantar que a metáfora não é original. Ela foi extraída da obra de Dietrich Bartel (1997): *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Bartel (1997), por sua vez, elaborou a metáfora a partir da conclusão de que a visão de Lutero sobre a música se originou das reflexões de Agostinho de Hipona. Assim: “A música não apenas é um *espelho* da ordem do universo por meio de sua ordenação numérica, mas pode afetar positivamente indivíduos ao ‘colocá-los em contato’, auditivamente, com a grande ordem da Criação” (Bartel, 1997, p. 5-6, tradução nossa, ênfase nossa).

Assim, para a nossa apresentação realizada em Kaunas (Lituânia), em 28 de junho de 2017, a metáfora de Bartel foi adaptada para o contexto da Retórica na composição musical, aliando-se ainda à arte moderna, por meio da analogia com o *Cloud Gate* [Portão Nuvem], instalação de Anish Kapoor (2006) em Chicago. Nesse sentido, o reflexo da instalação tem como referência o processo composicional na mente do artista. O reflexo de *Cloud Gate* [Portão Nuvem] é perfeito para pensarmos na metáfora do espelho, já que os recursos de composição musical não refletem *perfeitamente* a mente do compositor na sua capacidade de elaboração de frases musicais, mas acusa deformações, no caso da música, de ordem fraseológica.

---

<sup>61</sup> Dispomos de mais de 60 citações diretas de Peirce ao longo da tese. As referências originais podem ser datadas entre os anos de 1866-1913 e os seis volumes citados dos Escritos coletados entre 1931-1958. Para fins de homogeneizar as referências, datamos todas as publicações originais assim como fizemos com alguns autores citados por Peirce, como Petrus Hispanus, médico e bispo de Roma sob o título de Papa João XXI (Degen & Bapst, 2006). Dessa forma, toda citação original de Peirce irá aparecer como “ca. 1900”. Ademais, atribuímos a edição do material compilado na edição eletrônica sempre a John Deely, autor da Introdução Editorial do material publicado pela Intelelex. Ademais, toda citação de Peirce é feita na forma como fizemos no estudo de mestrado (Röhe & Martins, 2016).

A noção de frase, como veremos, é de fundamental importância para o processo de composição musical. Por esse motivo foi possível lançar mão da Semiótica, em especial do conceito de Símbolo em Charles Sanders Peirce. Mas antes de vermos como a obra de arte musical reflete o trabalho composicional desde uma análise psicológica da Retórica musical, propomos começar pelo começo.

### **2.1.1. O que é Música?**

O que é música? A pergunta parece trivial. Contudo, trata-se de um enorme problema. Jorgensen (2008), em suas preocupações com a educação musical, não deixa de notar o fato de que em algumas sociedades europeias, ou mesmo do Ocidente, não há um termo que seja empregado para indicar “música”, tal como no caso, por exemplo, da língua portuguesa.

Voltemos à pergunta. Esse tipo de frase, em forma interrogativa, indaga acerca da substância da proposição. De forma a definir o termo, é preciso verificar uma série de predicamentos que se aplicam a ele. Para a elaboração de uma definição lógica abandonaremos, de início, todos os predicamentos já colocados na história da música e da musicologia. Como consequência, restaremos com absolutamente nenhum predicado enquanto válido *a priori*, de forma que não poderemos, pois, obter uma definição eivada de vício. É por isso que o primeiro predicado irá constatar exatamente se existe música ou não. François Delalande (1988, 1990) coloca que algumas culturas não possuem um vocábulo para o que chamamos, no ocidente, de música, o que acaba exigindo uma abordagem cultural sobre o problema. Bruno Nettl (1984) comenta que entre os *Blackfoot*, autóctones da América, o termo *paskan* pode ser traduzido como que numa aproximação grosseira, enquanto *dança*, mas que inclui a música e outros elementos de seu rito. Não há, entre eles, uma palavra que denomine a música instrumental. Ademais, McAllester (1954) aponta que os *Navajo* não possuem um termo que designe a música e

mesmo os instrumentos musicais. Já no oeste africano, mesmo pesquisando dezenas de línguas, Keil (1979) notou a inexistência de um termo que designe a música em determinados contextos sócio-linguísticos. Com base nas diferentes evidências etnográficas, a definição de música por meio de parâmetros ocidentais como o tonalismo, implica num recorte das manifestações musicais humanas e, assim, não atinge todo o espectro musical.

Assim, a redução de todos os predicamentos se reduz a investigar, primeiramente, se existe ou não a música. Uma pergunta trivial, mas cuja demonstração acerca de sua existência deve embasar todos os predicamentos consequentes. Além disso, essa definição tem como finalidade constatar se a música existe de fato ou se não existe, já que a cópula presente na proposição exige algum complemento que pertença à música enquanto sujeito lógico. A pergunta é trivial e a resposta, a princípio, parece ser óbvia. No entanto, é preciso discernir antes o que é um existente concreto do que não é. E aqui nos encontramos com um problema filosófico de primeira magnitude. Essa diferenciação pede por um limite entre o que existe e aquilo que nunca existiu e nunca existirá.

Se por um lado, o nosso sujeito lógico pertence ao primeiro caso, é preciso avaliar se ele existe somente no âmbito das representações mentais que tomam forma no corpo (no *Innenwelt*) – e aqui, de um ponto de vista lógico, não cabe distinguir se o símbolo remático existe como uma entidade real ou apenas imaginária (ca. 1900/1994b, CP 2.261), ou se existe no mundo ainda que não nos tenha vindo à mente, o que coloca a sua presença exclusivamente no *Umwelt*<sup>62</sup>, que acolhe tudo que existe fora de nós. Com relação ao primeiro caso, Peirce (ca. 1900/1994b, CP 2.261) coloca que o símbolo

---

<sup>62</sup> O termo *Umwelt* foi introduzido por von Uexküll (1909). Ele é específico para cada espécie. Assim, para o *homo sapiens sapiens*, o *Umwelt* é exclusivo, e não se aplica ao de outras espécies. Sua tradução pode ser dada na forma “automundo” ou “Meio Ambiente”, e sua definição por: “segmento ambiental de um organismo” (von Uexküll, 2004, p. 22)

remático, ou o Termo Geral, pode designar objetos que existem no mundo, tal como o sol, ou objetos imaginários, tal com uma personagem de contos-de-fada. O posicionamento no *Innenwelt*<sup>63</sup> implica que tais símbolos remáticos existem na mente humana. Já sua existência no Umwelt, no mundo que nos circunda, exige que o objeto esteja no mundo independente de estarem ou não presentes na mente.

Independente da existência no Innenwelt ou no Umwelt, a suspensão dos predicados implica no surgimento de uma evidência caso o nosso sujeito lógico exista. Propõe Kant (1781/2001):

Eliminai, pouco a pouco, do vosso conceito de experiência de um corpo tudo o que nele é empírico, a cor, a rugosidade ou macieza, o peso, a própria impenetrabilidade; restará, por fim, o espaço que esse corpo (agora totalmente desaparecido) ocupava e que não podereis eliminar. (p. 65)

Nessa asserção, Kant (1781/2001) sugere que o sujeito lógico existente deve ocupar um determinado espaço, que se torna uma exigência *a priori*. Ao colocarmos a distinção entre Innenwelt e Umwelt, estamos apenas falando de posições diversificadas no espaço que os signos podem ocupar. Uma delas é a do homem enquanto signo e que se lança na empreitada de definir o termo, e a outra é relativa ao mundo que o circunda. Ambas pertencem a esse conceito geral de espaço.

Logo, se testamos a ideia de que a música existe, já começamos por cindi-la, uma vez que, existindo, ela pode existir apenas no mundo, apenas nas representações de cada pessoa ou, em ambos. No entanto, ainda que exista em ambos, a sua natureza sígnica, já começaria a se dividir. Essa cisão ficou bem marcada no campo da psicofisiologia de Hermann von Helmholtz (1863/1895) e na neurociência de Hudspeth

---

<sup>63</sup> O Innenwelt já foi igualado ao Umwelt, mas Uexküll os separou posteriormente (von Uexküll & Kriszat, 1934). Danesi (2017) esclarece que a distinção do Innenwelt em relação ao Umwelt se dá em virtude do caráter de realidade interna do primeiro, e de realidade externa do segundo.

(2000), conforme o compêndio de Kandel et al.<sup>64</sup> (1981/2000). Hermann von Helmholtz (1863/1895) tece uma analogia do ouvido com os olhos para demonstrar o funcionamento da escuta dos tons. Para os olhos, é possível fazer a distinção das vibrações por meio de um microscópio. Assim, os olhos são capazes de distinguir a forma da vibração. Mas essa modalidade de distinção não é possível aos ouvidos, que decompõe cada *forma ondular* em elementos mais simples. A distinção que o ouvido é capaz de estabelecer com relação às qualidades tonais se dá por meio da combinação dessas sensações mais simples.

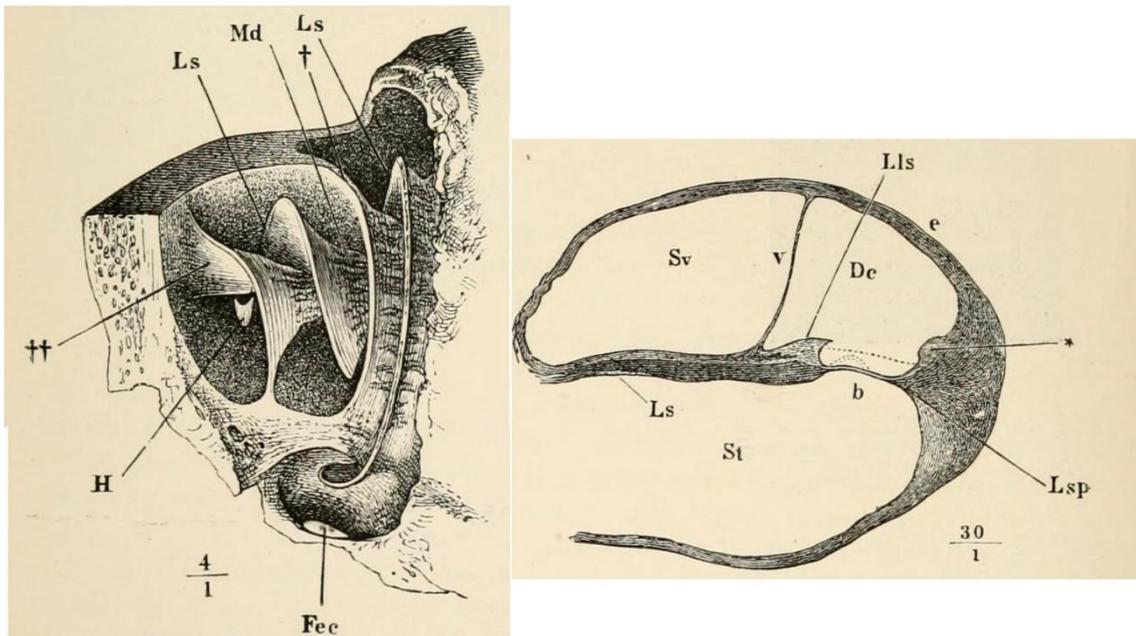
Hudspeth (2000) aponta que a escuta se inicia quando a cóclea transduz energia sonora, *estímulos de ordem mecânica*, em *sinais elétricos* em direção ao cérebro, sem deixar de notar a capacidade do sistema auditivo humano em distinguir componentes do som tais como as tonalidades e as amplitudes. Contudo, de forma resumida, Hudspeth (2000) aponta que o ouvido externo capta os sons externos, levando a variações na pressão do ar que pressionam o tímpano. Por sua vez, o tímpano pressiona o ouvido médio. Três pequenos ossos transportam a vibração pelo ouvido médio, estimulando assim a cóclea óssea. A Figura 2.1.1.1 ilustra o que von Helmholtz (1863/1895) chamava de cóclea óssea, indicando a localização do Modíolo (Md), da *Lamina spiralis* (Ls) e do Hâmulo (H). A Janela da Cóclea é indicada por Fec, para *fenestra cochleae*.

---

<sup>64</sup> A primeira edição não contou com a participação de Thomas Jessel.

### Figura 2.1.1.1

Ilustração da Cóclea Óssea e Corte Transversal da Cóclea em Ácido Clorídrico



Nota. Recriação a partir de *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory Of Music* [Acerca das sensações de tons enquanto base fisiológica para a teoria da música] (A. Ellis, Trad.; 3ª ed) por Helmholtz (1863/1895), p. 137-138. Aberdeen University Press. Em domínio público.

O intuito da presente tese não é descrever o complexo mecanismo de funcionamento do aparato auditivo, tampouco apresentar uma teleologia completa de cada componente do dito aparato. Contudo, três termos compostos serão importantes para a delimitação do nosso objeto estudo: 1) forma ondular; 2) estímulos de ordem mecânica e; 3) sinais elétricos. Os dois últimos, em particular, já oferecem um vislumbre sobre a cisão da música no que tange à sua existência no mundo e em cada indivíduo. A *Lamina spiralis* (Ls), desde um corte transversal (Figura 2.1.1.1 à direita), permite observar a separação entre a rampa timpânica (St) e rampa vestibular (Sv). A linha pontilhada acima da membrana basilar (b) é denominada de mebrana tectorial. A representação detalhada de Hudspeth (2000) é uma atualização do corte transversal exposto por von Helmholtz (1863/1895), que ilustra o órgão de Corti, responsável pela

transdução dos estímulos de ordem mecânica em sinais elétricos. Ocorre então que, a escuta em mamíferos tais como o *homo sapiens sapiens*, se dá por meio da interpretação de sinais de natureza elétrica, e não mecânica. Assim, no mundo natural, o som é de ordem mecânica, mas sua recepção em nossa espécie é feita por meio do equivalente elétrico da manifestação ondular mecânica.

Voltemos, por um instante, à questão sobre a existência ou não da música. Caso assumisemos a proposição “não existe música”, em virtude da sua não existência em alguns léxicos, encontraríamos num beco sem saída, que nos impede de investigar mais a fundo o fenômeno musical. Essa afirmação de fato faz com que qualquer investigação acerca da existência da música e de sua natureza se torne um absurdo lógico. Por outro lado, se assumimos o compromisso de investigar sua natureza cindida e se pudermos criar uma síntese de proposições verdadeiras, o caso será de que o único absurdo aqui é o da proposição “não existe música”. Se, conforme demonstrou a etnomusicologia, dissermos que não existe a música por falta de um Termo Geral em determinados agrupamentos da civilização, estaremos incorrendo num tropeço cultural. Não é porque os *Navajo* ou os *Blackfoot* não possuem um Termo Geral que tenha por referência a música que os investigadores de campo não reconheceram qualquer espécie de produção musical entre eles, mas sim que a música pertence a um rito mais amplo. Assim, para algumas representações culturais, os estímulos mecânicos que se transformam em sinais elétricos não possuem existência dissociada de uma dança ritualística, por exemplo. Não é que os *Navajo* sejam surdos...

Verificamos então que a música “existe”, e que fomos levados a uma cisão. Isso porque a natureza física da música, tal como ela é dada no Innenwelt não é necessariamente a mesma do que a do Umwelt, uma vez que se compõe materialmente

de forma diferente em cada um dos casos<sup>65</sup>. Vamos avaliar primeiramente como se dá o caso no *Umwelt*? Isaac Newton (1686), em seu *Philosophiae naturalis principia mathematica*, demonstrou as propriedades mecânicas, por exemplo, do som, e ocupou-se também do cálculo da velocidade de propagação das ondas sonoras no ar. Ondas possuem cristas, ventres, ponto de equilíbrio, comprimento e vibração. As vibrações possuem amplitude, período e frequência. Essas propriedades são predicados do sujeito “onda”. Dessa maneira, se a música é uma onda, todas as suas características devem ser predicados também da música. Se desvincularmos o predicado “onda sonora” na sua cópula com o sujeito (música), seríamos forçados a fazer perguntas do tipo “A música é de natureza mineral?” ou “A música é um elemento químico?” e daí nos perderíamos. Dessa forma, é imprescindível a noção física e mecânica da música enquanto onda sonora quando se fala em música no âmbito do *Umwelt*. A princípio parece ser também suficiente.

No entanto, é preciso enxergar que nem toda onda sonora precisa ser uma música, o que nos é permitido afirmar em virtude do caráter contingente, como Petrus Hispanus<sup>66</sup> (ca. 1230 d.C./1990, 1.7) usa o termo. Ou seja, podemos dizer que “esse som é musical” ou “esse som não é musical”. No campo da física se reconhece que a luz é composta de ondas – ainda que não precise de um meio material para que se propague o que, por outro lado, é uma necessidade para a onda sonora. Essa diferença entre ondas descobertas no campo da física, uma a de Newton (1687) e outra a de Maxwell (1864), descoberta por uma conjectura, comprovada posteriormente por Hertz (1888), já nos

---

<sup>65</sup> É possível ainda fazer a distinção entre exo-signo e endo-signo desde a Semiótica existencial de Tarasti (2000). O tópico foi tema um estudo paralelo à presente tese, apresentado em Mikkeli (Finlândia) em 2018, com uma aplicação no caso da criatividade no contexto da composição musical e da criação artística em geral (Röhe, 2018a).

<sup>66</sup> Lógico do século XIII, identificado como o Papa João XXI (Degen & Bapst, 2006).

obriga a reconhecer que nem toda onda é sonora, de forma que a relação é, de fato, contingencial (da música para a onda).

Vejam os então a aplicação do signo universal “todo” na proposição inversa, na forma: *toda música é onda*. Esse não parece ser o caso final e incontestável e veremos como será outra a forma preferível do predicado e que essa proposição enunciada com tonalidade universal pode possuir um caráter verdadeiro apenas se reescrita enquanto um signo particular. A história da música e as teorias de composição demonstram a presença de um elemento que retira o caráter universal da proposição *toda música é onda*. Esse elemento é a pausa, o silêncio, a ausência de som. Por exemplo, o conceito musical de contratempo exige que o som seja executado no tempo fraco, enquanto a pausa fica no tempo fraco. É essencial que assim o seja no uso dessa técnica, então, é essencial que exista a pausa.

Essa discussão não escapa ao campo musicológico. Por exemplo, Harris (2005) explorou o uso da pausa no processo composicional de Handel. Harris (2005) destaca o uso do silêncio entre movimentos de uma obra e o silêncio decorrente de algumas articulações de notas. De forma geral, ela fala de como a pausa cria uma “ruptura com o fluxo musical” (Harris, 2005, p. 522, tradução nossa). Jones (1992) e Williams (1959) também possuem obras que exploram a dimensão do silêncio na música.

Ora, esse elemento é exatamente o oposto às ondas que se ligam, de forma necessária, à música, exigindo a presença de uma relação diádica na música: som-pausa. De fato, uma música sem absolutamente nenhuma onda sonora seria mais silenciosa do que a *4'33"* (1952), de John Cage, que nas suas lendárias execuções, sempre chama a atenção para o ruído dos espaços onde ocorre cada performance, uma vez que sua curiosa partitura possui apenas pausas. Além disso, ainda que sua existência na forma de sua partitura esteja marcada exclusivamente pela sequência de pausas, não nos

parece que outra música possa ser composta que possua essa mesma característica e que possa ser chamada por outro nome e ser reconhecida como uma composição diferente. Isso por conta do princípio da identidade, exposta na Tabela 2.1.1.1.:

**Tabela 2.1.1.1**

*Sequência Lógica que demonstra a Exclusividade da 4'33" de John Cage com Relação ao Uso da Pausa*

---

A = Composição 4'33" (1952) de John Cage

B = Composição B

C = Uso exclusivo de pausas

Se  $A=C$  e  $B=C$  então  $A=B$ , de forma que B não se diferencia em nada de A

---

Ora, se, por outro lado, a música não possui alguma pausa, ela não deixa de ser música. O que ocorre é que ela não usa um dos elementos que *podem* ser usados numa composição musical, o que implica que nem todas as formas possíveis de manipulação das ondas sonoras precisem ser usadas em cada composição. Dessa maneira, a pausa *pode* ser usada, diferente de cores ou outros elementos que não alterem o percurso vibratório da onda mecânica e que não possuem função alguma numa composição musical – a não ser que afetem a acústica e a reverberação das mesmas ondas, o que seria o caso de materiais que compõem o espaço de execução da música.

### Figura 2.1.1.2

#### *Khatia Buniatishvili em Performance ao Ar Livre*



Nota. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=eYIik19CbBI>

O álbum gravado em 2014 por Khatia Buniatishvili [2004] intitulado *Motherland* [Terra Natal], possui composições que foram executadas pela pianista em um programa que foi ao ar na televisão berlinense em 2013, intitulado *Das Waldkonzert* [O Concerto no Bosque] (Figura 2.1.1.2), no qual ocorreu uma performance em meio à natureza, promovendo uma modificação diferente das ondas sonoras – provocada pelo espaço acústico, diferente de uma execução numa casa de ópera que usam forros específicos em suas paredes, além de terem um planejamento acústico minucioso, como a *Guangzhou Opera*, na China, projetada pela arquiteta Zaha Hadid (Figura 2.1.1.3).

### Figura 2.1.1.3

*Guangzhou Opera em Guandgong, China*



*Nota.* Fotografia por Christian Richters. Extraído de <https://www.dezeen.com/2011/02/25/guangzhou-opera-house-by-zaha-hadid-architects/>

Nesses casos estamos tratando de materiais que podem ter um efeito posterior sobre a onda, e não da onda em si. Assim, a música, no seu caráter de onda, continua sendo a matriz irreduzível. Destarte, ainda que nem toda música precise ter, em sua totalidade, a natureza de onda, algumas delas terão, em proporção maior ou menor em relação à quantidade de pausas, ou ausência de vibração sonora. Isso implica que uma definição mais precisa de música seria a de que ela é o *arranjo entre o som e o silêncio, sem limites de proporção entre as duas qualidades*. Mas não bastaria, já que a onda mecânica impescinde de um espaço para se propagar, o que torna verdadeira a proposição: *a música existe, se tocada em algum lugar*. Esse espaço, enquanto conceito geral toma, no *Umwelt*, proporções que irão afetar a forma final em que uma música

pode ser percebida, em virtude das propriedades físicas diferenciadas entre palcos distintos como o bosque (*wald*) ou a casa de ópera.

A seguir, verificaremos como é possível sua existência no espaço. Ou seja, se ela é de natureza espontânea ou se é criada propositadamente. Charles Sanders Peirce, ao explorar a terceiridade em um grau de degeneração, traz a relação entre dois eventos sem a presença de uma relação proposital entre ambas (ca. 1900/1994a, CP 1.366). Por outro lado, Santaella (2001) tenta aproximar a música à essa aleatoriedade entre eventos como no “burburinho informe de uma multidão no saguão de uma sala de teatro” (p. 171) e enquanto algo da ordem da primeiridade. Não nos parece que este seja um caso válido. Mas, se o fosse, precisaríamos reconhecer que não é necessário um compositor para criar um *arranjo de sons e silêncios*, ou seja, não haveria necessidade de uma intenção de compor para que exista música. Essa postura acriacionista cai em confronto com uma terceiridade genuína que exigiria a intenção de um ato e o seu efeito (ca. 1900/1994a, CP 1.366).

Então, para que a arte esteja no campo da terceiridade genuína, é preciso que haja uma intenção de compor um arranjo de sons e silêncios. Essa intenção deve se dar num organismo que possua essa faculdade de compor, uma vez que se não a possua, não poderia criar música. Mas a intenção já pertence a algo que é do *Innenwelt* de um compositor qualquer. Do ponto de vista lógico, essa intenção irá fazer a mediação entre os elementos para composição do qual o compositor dispõe para criar uma obra de arte. Contudo, a matéria prima para a música são as qualidades (do som e do silêncio) ligadas à Primeiridade. Essa matéria prima é, como Susanne Langer (1957) demonstra, colocada em forma de uma expressão lógica. Dessa maneira, o movimento de criação musical exige uma terceiridade genuína em um movimento que parte dos quali-signos afetivos (Primeiridade) para a criação de um signo de lei, convencional, de símbolos

que determinam seus interpretantes e, assim, as mentes às quais apelam, por meio da colocação como premissas uma(s) proposição(ões) que uma mente terá de admitir (ca. 1900/1994a, CP 1.559), ou então um signo cujo interpretante representa o objeto como um signo ulterior por meio de lei (ca. 1900/1994b, CP 2.263).

Falamos de uma música que foi *criada* por um compositor e que já estamos no nível do *Innenwelt*, e não do *Umwelt*, onde estará o traço, o produto material da música (Nattiez, 1987). Além disso, prescindir da presença de um compositor seria apenas incluir a música no caso de uma degeneração da terceiridade, em que, por exemplo, uma gota de chuva cai sobre uma laje gerando um estalido. Além disso, a música restaria prejudicada já que se não há *intenção* no ato de criação, não poderia haver produção de sentido do ponto de vista da produção da mensagem e da recepção dela, mas tão somente do ponto de vista da recepção já que, no âmbito de produção da mensagem, não houve a intenção de produzir *nenhuma mensagem musical*, isso porque não há justamente a intenção. Por outro lado, no âmbito da terceiridade, um compositor sempre cria com intenção por meio da mediação das qualidades afetivas em articulação com os legisignos notacionais, ainda que o modo como é feito o uso da retórica possa ser diferenciada entre os diversos períodos da história da música e entre compositores em particular. Além disso, na terceiridade genuína, o intérprete, além de produzir significado a partir da escuta musical, pode ele alinhar a sua produção de sentido para com o criador da mensagem, o que é impossível no caso degenerado. Assim, no primeiro caso pode haver *comunicação*, enquanto no segundo não.

### **2.1.2. Detalhamento Semiótico da Obra Musical**

Nossa definição de música como “arranjo de sons e silêncio sem limites de proporção entre as duas qualidades” que, do ponto de vista da Terceiridade peirceana, exige a presença de um compositor, nos levar a indagar uma série de questões entre o

criador e a sua criação. Enquanto o compositor elabora um signo musical, do ponto de vista semiótico, ele está criando uma obra que significa algo acerca de um objeto. Três elementos se revelam fundamentais na concepção do signo musical: 1) Obra (*signo*); 2) significa algo (*interpretante*) acerca de um; 3) Objeto (*objeto*). Seguindo a fórmula *aliquid stad pro aliquo*, o signo musical ocupa o lugar de um objeto que ele significa de forma a gerar um efeito. Por se tratar dessa matéria, ou seja, da referência a um interpretante, é que se torna necessário considerar o aspecto simbólico na música.

Na história do pensamento humano, o campo que se ocupa do efeito, e não apenas o de qualquer efeito, mas do efeito persuasivo, é a Retórica. Para Peirce, o poder de gerar efeitos na mente a partir da condição formal da força dos símbolos, é a matéria da retórica formal (ca. 1900/1994a, CP 1.559, ca. 1900/1994f, CP 8.342). No período barroco, intelectuais a partir de Martinho Lutero desenvolveram uma série de tratados de retórica musical que foi incorporada no ensino da música ao lado da *musica theórica* e da *musica prática* (Assumpção, 2007; Lemos, 2008; Wong, 2009). A primeira se ocupava da música ao lado da matemática, enquanto a segunda se ocupava da teoria aplicada e de aspectos performáticos (Listenius, 1533/1975).

A retórica musical da *musica poetica* tinha como meta instruir, mover e deliciar a plateia, no tríptico “*docere, movere, delectare*” (Massimi, 2008). Dressler (1563/2007) e Burmeister (1606/1993) sinalizaram que a *musica poetica* tinha como objetivo a composição de uma obra musical completa que possuísse um desenho coerente e uma ideia de unidade com princípio (*exordium*), meio (*medium*) e fim (*finis*). Faber (1548) foi o primeiro a usar o termo “*De musica poetica*”. Nesse tratado, ele dividiu a poética musical em duas partes: improvisação (*sortisatio*) e composição (*compositio*).

De forma a desenvolver uma análise da produção de signos no ato de composição, é possível lançar mão da retórica e dos elementos denominados *inventio* e *dispositio*, em especial porque elas “mobilizam a potência cognitiva (*docere*)” (Massimi, 2008, p. 56). Em meio às controvérsias em relação aos conceitos usados o período barroco, Lemos (2008) adota como definição da primeira a “escolha dos motivos musicais, da instrumentação e do número de vozes” (Lemos, 2008, p. 50) e da segunda “a ordenação das partes dessa composição” (Lemos, 2008, p. 50).

A musicóloga romena Antígona Rădulescu (2012), propõe uma definição matemática da música que nos ajuda a entender a *inventio*:

a realidade sônica de qualquer peça musical pode ser sintetizada a partir do estabelecimento de um algoritmo para dados sensíveis acerca do som musical [...].

Uma vez que o som é definido como  $(f, d, i, t) \in F \times D \times I \times T$ , em que F representa as alturas das notas, D representação as Durações, I representa as intensidades e T os timbres, é possível definir uma série de generalizações que partem do simples para o complexo. (Rădulescu, 2012, p. 164, tradução nossa)

Dessa forma, o universo de músicas possíveis pode ser definido na fórmula simples: “ $S = \{(f, d, i, t) / f \in F, d \in D, i \in I \text{ e } t \in T\}$ ” (Rădulescu, 2012, p. 164, tradução nossa). É possível ainda definir uma função matemática para todas as melodias: “ $f: \{1, 2, \dots, n\} \rightarrow F \times D \times I \times T$ ” (Rădulescu, 2012, p. 164). Nessa formulação, já é possível observar que toda melodia recorre a elementos básicos que formam toda composição musical. Ademais, a definição de composição musical inclui ainda outros aspectos além da melodia. Assim, toda composição musical se dá enquanto a sequência de “n” elementos do conjunto finito de sequência de k elementos da estrutura combinada entre os elementos F, D, I e T ( $F \times D \times I \times T$ ). No caso, a variável k expressa o número máximo de vozes numa peça e D é o conjunto de durações cumulativas ou não

cumulativas, o que é necessário ressaltar já que, em diversas composições, ocorre a justaposição de diversas linhas melódicas segundo uma função harmônica específica. A fórmula da melodia então evolui para a da composição musical completa da seguinte maneira: “ $f: \{1, 2, \dots, n\} \times \{1, 2, \dots, k\} \rightarrow F \times D \times I \times T$ ” (Rădulescu, 2012, p. 164, tradução nossa, sic).

Um dos avanços do modelo matemático para a música é de que ele permite uma teoria geral para a música e a criação de modelos automatizados que fazem o reconhecimento dela (Rădulescu, 2012). Para Solomon Marcus (1999), o valor matemático que se encontra nas entrelinhas das obras de arte possui valor estético próprio. Escot (1999) coloca que toda a música, independente do seu nicho cultural, é feita a partir do processamento lógico de números que se encontram numa estrutura escondida onde espaço e tempo são marcados por medidas precisas pelo compositor numa pequena ou grande tela de elementos sônicos em movimento. Por outro lado, ainda que haja relevância formal dos aspectos mencionados por Rădulescu, os elementos de ritmo, melodia e harmonia tem preponderância na constituição da forma musical (Assumpção, 2007).

Conforme nossa assinalação no trabalho de mestrado (Röhe & Martins, 2016), os três supracitados elementos foram associados erroneamente às três categorias do pragmaticismo peirceano<sup>67</sup>. Vejamos o que ocorre em *Matrizes da Linguagem e Pensamento*: “De fato, não é difícil constatar que o ritmo está para a categoria da primeiridade, assim como a melodia está para a secundidade e a harmonia para a terceiridade” (Santaella, 2001, p. 22). Quando essa aproximação lógica se depara com o

---

<sup>67</sup> Devemos ao Prof. Eero Tarasti a indicação de que a correlação não era verdadeira. Em 2015, em Helsinki, ele criticou o modelo interpretativo que se constituía durante o mestrado. A crítica foi exposta à Prof<sup>a</sup> Lúcia Santaella na PUC-SP no ano de 2016, criando um clima tenso de discussão.

verdadeiro conceito das categorias, ela faz com que, de fato, elas sejam entendidas apenas como uma numeração, o que Peirce desaconselhava (ca. 1900/1994a, CP 1.355).

O que ocorre é que todos os aspectos musicais que indicamos possuem qualidades, que podem ser usadas pelo compositor na sua criação. De saída, fica claro que ritmo, melodia e harmonia possuem qualidades que devem pertencer à categoria da primeiridade. Dessa maneira, melodia e harmonia precisariam ser incluídas na primeiridade enquanto estivermos falando somente de qualidades possíveis.

Logo vem a secundidade. Ou melhor, a primeiridade agindo sobre ela. A secundidade resiste a essa ação da primeiridade. Mas não há lei de ação. O que há é um esforço que resiste à mudança. Dessa maneira, a Primeiridade *in posse* se atualiza, passando a pertencer ao que aconteceu. Trata-se de uma espécie de passado imediato, que se desdobra no tempo para formas cada vez mais antigas. Assim, toda qualidade que passa a ser um existente passou a pertencer à categoria da secundidade. Dessa forma, antes que qualquer lei de formação entre Primeiridade e Secundidade possa ser estabelecida, é preciso que as qualidades saiam do campo estritamente *in posse* da Primeiridade (ca. 1900/1994a, CP 1.38, 1.320, 1.358). Dessa maneira, antes que haja uma mediação entre os sentimentos e a sua transdução para uma forma musical por meio de uma lógica musical, é preciso que todas as qualidades de ritmo, melodia e harmonia, sejam percebidas pelo compositor. Dessa forma, o que na retórica musical se chama por *inventio*, ou seja, a escolha dos elementos musicais, impescinde dessa passagem para a *secondness* das qualidades musicais. Destarte, a lei de associação entre a qualidade pura e a sua forma musical é algo da ordem da *thirdness*. O que Athanasius Kircher (1650) fez ao associar as figuras retóricas como pausa, *anaphora*, clímax ou gradação, *symploke* ou encadeamento, *homoioploton*, antítese, anabase, catabase, *ciclosis*, fuga, *homoiosis*, e passagem *ex abrupto* aos afetos como o amor, a alegria, a

exultação, o distanciamento, a ira, a ferocidade, a espontaneidade, a gravidade, a modéstia, a temperança, a religiosidade, a compaixão, o luto, a lamentação e a tristeza, era a tentativa de criar uma lei de associação entre uma figura retórica e um afeto, de forma a auxiliar na *inventio*, como se operaria a escolha dos motivos musicais a serem organizados por meio da *dispositio* – ainda que Kircher preferisse usar o termo *dispositio* para designar o efeito agradável que deveria ter a organização da obra musical, e a *inventio* envolveria toda a construção das formas rítmicas (Kircher, 1650; Lemos, 2008).

No congresso da Lituânia (Röhe, 2018c), defendemos a ideia de que o processo composicional ocorre por meio de dois mecanismos. O primeiro se baseia na ideia de que o compositor cria obras a partir de suas experiências afetivas pessoais por meio de seu corpo vivido (Langer, 1957). Nesse caso, a aplicação das tricotomias peirceanas se dá na passagem das qualidades da primeiridade para o caso concreto da secundidade. Assim, esse mecanismo envolve a vivência de um afeto no corpo próprio, daí o conceito *incorporação* (vide adiante). O segundo mecanismo composicional requer a aplicação da notação musical em forma coerente. Nessa situação, o compositor deve aplicar signos musicais estabelecidos por convenção, não apenas elementos de ritmo, melodia e harmonia, mas também, por exemplo, as tópicas musicais, tal como os scherzos, menuetos e etc (Ratner, 1980), ou os recursos retóricos mencionados anteriormente. Dessa forma, a Terceiridade, que envolve o conjunto de leis musicais, é necessária na mediação entre a Primeiridade e a Secundidade.

A crítica semiótica que propusemos no mestrado, em especial na leitura de Santaella (2001) sobre a música a partir de Peirce, avança agora para uma crítica ao próprio Peirce, no sentido de extrair uma interpretação das suas categorias de signos que, à primeira vista, se apresentam como uma ameaça ao leitor. Qual a sua reação ao

ser indagado sobre a diferença entre Sinsigno indicial remático e um Legi-signo icônico remático? No mestrado, expusemos uma definição das categorias, além de apresentar exemplos com base no espetáculo *Trollflöjten* [A Flauta Mágica] que assistimos em Estocolmo (Röhe & Martins, 2016). Portanto, nos eximimos aqui de apresentar uma definição das classes. Entretanto, proporemos um modelo que permita a compreensão das 10 classes de signos, segundo Peirce, por meio do entendimento acerca do funcionamento de cada uma.

É importante ressaltar que uma primeira aplicação das dez classes, ainda que tenha um fim retórico, deve ser analisada do ponto de vista do nível poiético. Ainda que haja uma crítica ao modelo defendido por Molino e Nattiez no sentido de que a poiesis, o traço e a estesis se confundem (Hatten, 1992), estamos tratando ainda no nível do sujeito social, como Roman Ingarden (1966) aplica o conceito, que é o compositor. Vejamos como sucede a nossa crítica às classes de signos.

Em *Uma Nova Lista de Categorias*, Peirce (1867) dá pistas de como funcionará essa classificação, ainda que não a tenha feito nesse artigo. Peirce (1867) falaria dos três tipos de símbolos sem usar o termo legisigno, tal como eles viriam a aparecer na sua divisão de signos contida na *Gramática Especulativa*<sup>68</sup> (ca. 1900/1994b, CP 2.261-2.263). Peirce (1867) fala de três tipos de representações. A primeira se dá por meio da comunhão de uma qualidade, denominada de *semelhança*. A segunda se dá por meio de uma correspondência exata, chamada de *índice*. A terceira se dá no registro dos signos gerais, e se denomina por *símbolo*. Como já falamos, as qualidades (ligadas aos qualisignos) são as matérias-primas para a composição. No entanto, elas não funcionam como signo enquanto não se incorporam a um sinsigno (ca. 1900/1994b, CP 2.254-2.255). O caso dos legisignos é parecido já que, enquanto leis gerais, não possuem

---

<sup>68</sup> O título é inspirado na obra de Duns Scotus (ca. 1900/1994b, CP 2.83), filósofo escocês que viveu nos séculos XIII e XIV d.C.

realidade concreta, sempre precisando de sinsignos para existirem (ca. 1900/1994b, CP 2.258-2.263). Restam-nos os sinsignos como os *únicos* signos que de fato existem, ou melhor, que possuem qualquer grau de concretude (ca. 1900/1994b, CP 2.255-2.257).

Contudo, Peirce está ocupado da lógica, ou seja, com proposições, sua composição, e com os tipos de argumento. Então todos esses signos estão circunscritos à sua lógica. Pois bem, além de delinear quais são os signos concretos é preciso, mais do que enumerar os seus nomes, colocar as funções que eles possuem, ou seja, suas funções dentro da Lógica<sup>69</sup>.

A primeira função é a da *incorporação*, que já permite a determinação de uma ideia sobre o objeto de uma proposição. Veremos na lógica simbólica a importância da incorporação de uma qualidade para determinar uma ideia sobre um objeto, e do termo que o determinará, como sendo o sujeito lógico de uma proposição (Peirce, 1867). Além disso, essa *função* será crucial no momento em que surge a terceira função que um signo real pode ter, que é a de oferecer significado sobre o objeto – mas apenas por ser materialmente afetado por ele. Esta é justamente a segunda função do signo real: A partir de uma afetação causal do objeto, o signo real pode direcionar a atenção para o objeto. A mera atenção não envolve conotação sobre objeto, mas exige a incorporação de uma qualidade. Em resumo, os signos da lógica peirceana possuem três funções:

#### **Tabela. 2.1.2.1**

##### *Funções Semióticas*

1.	Incorporação de uma qualidade.
2.	Direcionamento, por meio da atenção, para o objeto.
3.	Oferecer informação sobre o objeto, por meio da união das duas outras

<sup>69</sup> A ideia de funções lógicas em Peirce foi originalmente apresentada de forma sistematizada na PUC-SP (Röhe, 2016a).

Assim, o compositor deve lançar mão das qualidades dos objetos que *quer* representar, o que é marcado pelo sinsigno icônico que já incorporou uma qualidade de um objeto, qualquer que seja. Entre esses objetos estão a *vingança*, tal como na Aria 14 de *Die Zauberflöte* [A Flauta Mágica] de Mozart (1791/2003; Röhe & Martins, 2016), ou o *destino* na *Edipe* de Enescu (Röhe et al., 2020), que são termos cujas qualidades são relevantes para uma análise psicoanalítico-musicológica, como demonstramos em conferências nos EUA, Finlândia, Inglaterra, Lituânia, Grécia e Islândia. No entanto, como vimos no contexto do barroco, eram doze as qualidades que poderiam ser representadas na *retórica musical* – porém, aquelas eram limitadas ao interesse do *zeitgeist* (Lemos, 2008).

A segunda função exige outro passo a ser dado pelo compositor. Ele precisa lançar mão de um signo musical que seja materialmente afetado pela qualidade incorporada. Essa afetação permite que ele escolha um signo que direcione a atenção para o objeto denotado. Dessa forma, ele não pode usar um signo que indique outro objeto que não seja aquele que teve a qualidade incorporada. Para isso, é preciso que haja uma escolha e que haja o componente da precisão. Nessa escolha, ele precisa se apropriar da *inventio*, e, na ordenação das partes, da *dispositio* já que, na sintaxe musical, a variação das qualidades musicais incorporadas tanto horizontalmente quanto verticalmente, irá gerar um efeito diferente - de forma que a *dispositio* também dever ser precisa.

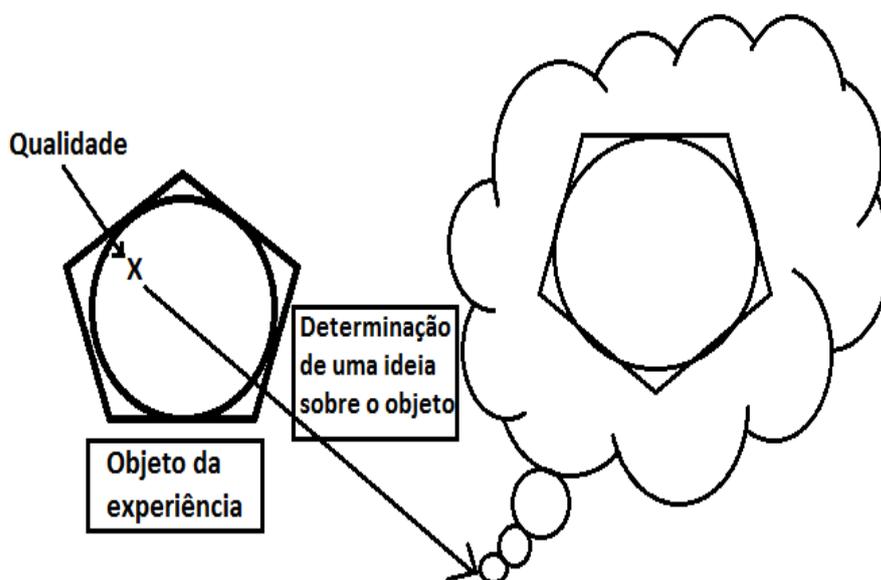
Finalmente, qual é o caso da terceira função? Vejamos... uma vez escolhida a sintaxe musical adequada para a indicação do objeto, um tipo especial de signo incorpora uma qualidade daquele objeto e oferece uma informação sobre ele, de forma que se “diga” algo sobre aquele objeto que concerne ao signo. Em três tempos, um compositor incorpora a qualidade de um objeto, cria um signo que chama a atenção para

ele e, por último, oferece uma informação sobre ele por meio da união das duas outras funções.

De forma a não deixar o leitor desatendido em seu desejo de conhecer a nomenclatura empregada por Peirce, vejamos como as classes de signos concretos funcionam, qual o seu nome e a sua função nas três ilustrações a seguir:

### Figura 2.1.2.1

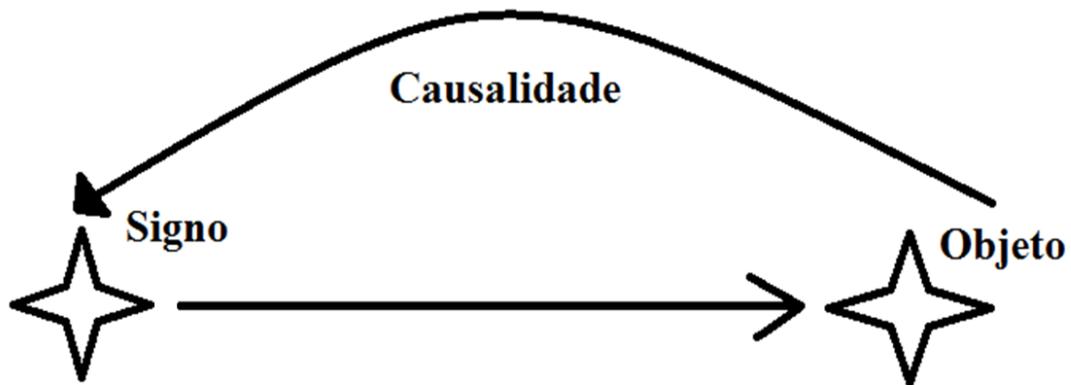
*Sinsigno Icônico: Incorpora a Qualidade do Objeto*



A Figura 2.1.2.1 ilustra o sinsigno icônico. Ele é um objeto da experiência cuja qualidade “x” determina uma ideia acerca de um objeto, representado pelo pentágono, que possui a qualidade “x”, e cuja determinação se dá na ideia ilustrada à direita (ca. 1900/1994b, ca. 1900/1994b, CP 2.255). Na Figura 2.1.2.1, a noção de semelhança se dá pela comparação do pentágono fora da nuvem, cuja base está paralela à parte inferior da folha, com o pentágono que aparece invertido, cuja base está paralela à parte superior da folha. Não são, de fato a mesma figura geométrica, ainda que guardem semelhança de lados e ângulos. Poderia ser dito que uma é a imagem especular da outra.

### Figura 2.1.2.2

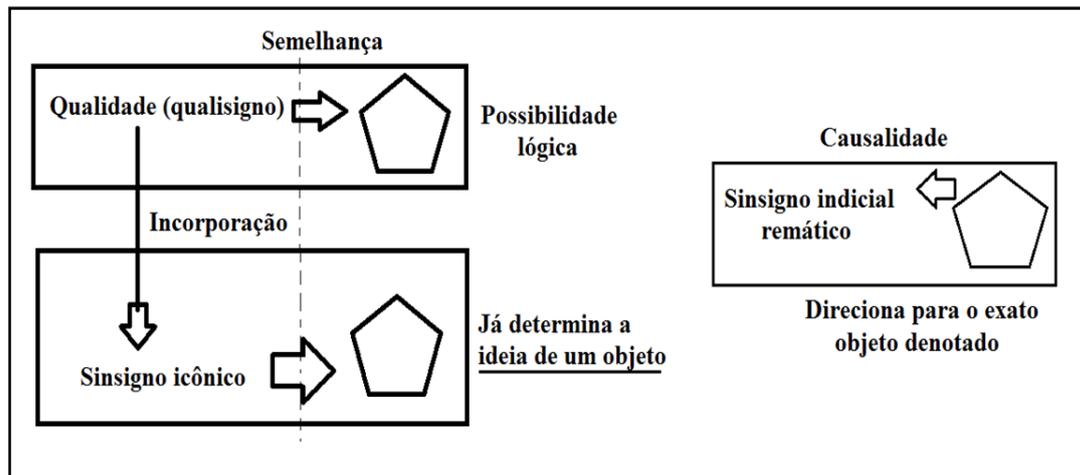
*Sinsigno Indicial Remático: Chama a Atenção para o Objeto*



A Figura 2.1.2.2 ilustra o sinsigno indicial remático. Se, por um lado, o sinsigno icônico não indica o exato objeto denotado, e por esse motivo o objeto da experiência aparece na ideia apenas enquanto semelhante do objeto denotado, no sinsigno indicial remático, ocorre a denotação precisa do objeto, por esse motivo, tanto o Objeto quanto o Signo são ilustrados pela mesma figura. O fato que cria o Signo é, precisamente, a presença do objeto denotado, havendo então relação de causalidade (ca. 1900/1994b, CP 2.256). É preciso ressaltar que signo e objeto não se confundem, mas que o signo é uma representação exata do objeto que ele representa.

### Figura 2.1.2.3

*Sinsigno Indicial Dicente: Oferece Informação sobre o Objeto*



Sinsigno indicial dicente

Possui informação sobre o objeto por ser materialmente afetado por ele

A Figura 2.1.2.3 ilustra o sinsigno indicial dicente. Sua existência envolve os dois sinsignos anteriores (Figuras 2.1.2.1 e 2.1.2.2), de forma que o primeiro incorpora uma qualidade do objeto e o segundo indica o objeto da informação. Por meio de uma sintaxe, o sinsigno indicial dicente oferece informação acerca do objeto denotado (ca. 1900/1994b, CP 2.257).

**2.1.2.1. Os Legisignos.** Prosseguiremos agora para os seis tipos de legisignos, numa análise explicativa que oferece ainda uma nomenclatura complementar. Não há necessidade de criar novas definições para o mesmo objeto. Contudo, as classificações a seguir, quando apresentam nomenclatura diferente da forma clássica como Peirce lançou mão para construir a sua Semiótica, oferecem definições metafóricas que visam meramente explicar a dinâmica de funcionamento do signo.

Primeiramente, propomos uma distinção elementar entre os legisignos, com base no seu aspecto simbólico. Assim, duas categorias “surtem”:

1 – Legisignos não-simbólicos;

2 – Legisignos simbólicos.

Romanini<sup>70</sup> (2006) oferece alguns elementos a serem considerados na distinção entre os as duas categorias apresentadas acima. Não que Romanini faça uso dessas categorias, mas porque é possível observar todos os seis legisgnos da classificação de Peirce em 10 signos, em sua tabela periódica, na qual Romanini apresenta sua teoria das 66 classes de signos. Segundo Romanini (2020a), na sua tabela periódica online (<http://www.minutesemeiotic.org>), o primeiro legisigno não-simbólico é o que inaugura a evolução da semiose, desde o sinsigno até a réplica, fazendo a passagem à fase semiótica denominada *compreensão* (deliberativa) (Romanini, 2009, 2020b). Para Romanini (2020a), na fase deliberativa o:

*hábito está sendo formado* por meio da participação nas regularidades do real de forma a produzir símbolos vivos e em crescimento. Comportamentos e costumes são *codificados* por meio de uma multitude de tipos de linguagens. Ações comunicativas são usadas para construir consenso numa comunidade de interpretantes e transformar a realidade *produzindo cultura*. (Romanini, 2020a, ênfase nossa<sup>71</sup>)

Com essa exposição, Romanini (2020a) realça a formação de um hábito, e já de uma codificação, uma vez que se trata certamente de legisgnos. Ademais, Romanini (2020a) destaca ainda que os legisgnos, mesmo os não-simbólicos, já produzem

---

<sup>70</sup> O Prof. Romanini foi membro da banca de defesa realizada no mestrado, quando estudos em semiótica e música foram desenvolvidos no grupo de pesquisa do Prof. Francisco Martins. Romanini elaborou um sítio eletrônico onde expõe sua análise da teoria de Charles Sanders Peirce, além de sua tabela periódica de 66 signos. Foi realizada também uma visita à Universidade de São Paulo (USP) de forma a discutir uma versão do presente estudo anterior aos congressos na PUC-SP (Röhe, 2016a), e na *Kauno Technologijos Universitetas* (Kaunas, Lituânia), em 2017 (Röhe, 2018c).

<sup>71</sup> Na citação original de Romanini (2009) haveria uma última sentença. O sítio foi reformulado de forma que as definições originais não estão mais disponíveis para o público.

cultura. O limite do não-simbólico envolve o que Romanini (2009) chama de “comunicação simbólica”, já que a fase dos legisgnos simbólicos envolve, além da compreensão, a comunicação. Na fase *compartilhando*:

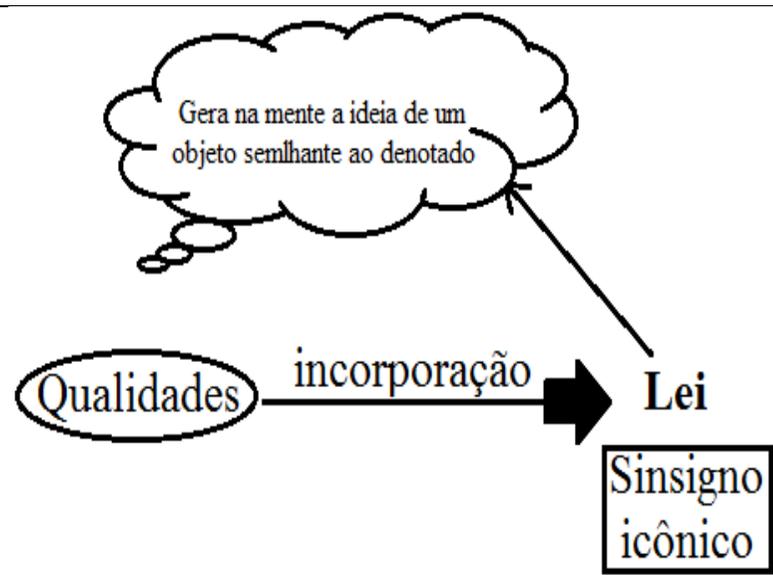
hábitos são formados por meio da comunicação no interior de uma comunidade de interpretantes. A relação habitual (convencional ou natural) permite a criação de comunicação simbólica e a busca de propósitos comuns entre os participantes. Se os hábitos forem enrigecidos, a comunicação se torna dogmática. No seu modo retrodutivo, COMPARTILHANDO se torna PERSUADINDO. (Romanini, 2009)

É interessante notar que Romanini (2009) menciona um modo retrodutivo na fase *compartilhando*, que envolve assim um aspecto elementar da retórica, o estudo dos interpretantes que possuem tendências persuasivas, o que é fundamental para o reconhecimento de uma proposição enquanto sendo verdadeira.

Para Peirce, o mecanismo de atuação dos três legisgnos não simbólicos, ou seja, a sua função na lógica, é o mesmo que encontramos nos sinsgnos. Dessa forma, suas réplicas, que são a instanciação dessas leis, são as que declaram as mesmas funções que mencionamos: 1) incorporar uma qualidade; 2) direcionar a atenção para o objeto e; 3) oferecer informação do objeto por meio do uso das duas funções anteriores. Dessa forma, podemos montar a seguinte tabela com legisgnos não-simbólicos e as réplicas sobre as quais eles agem:

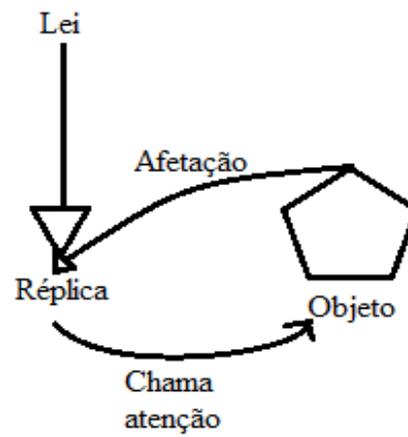
**Tabela 2.1.2.1**

*Os Legisgnos Não-Simbólicos*

Legisgnos não simbólicos	Diagrama dinâmico	Réplica	Função semiótica
Legisigno icônico	 <p>Diagrama dinâmico: Um pensamento em uma nuvem ("Gera na mente a ideia de um objeto semelhante ao denotado") aponta para "Lei". "Qualidades" (em um oval) aponta para "Lei" (em um retângulo) com o rótulo "incorporação". Abaixo de "Lei" está "Sinsigno icônico" (em um retângulo).</p>	Sinsigno icônico	Incorporar uma qualidade

---

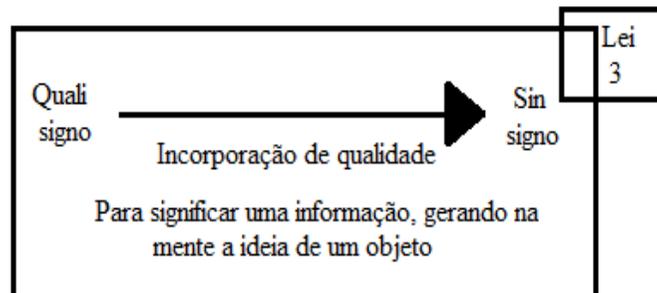
Legisigno indicial remático



Sinsigno indicial  
remático

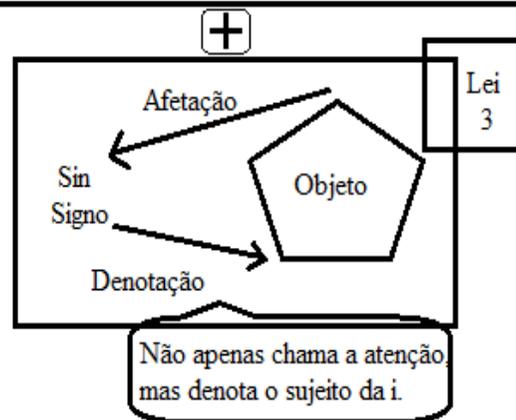
Direcionar a atenção  
para o objeto

---



Lei 3

Legisigno indicial dicente



Lei 3

Legisigno indicial dicente

Sinsigno indicial dicente

Oferecer informação do objeto por meio do uso das duas funções anteriores

Não apenas chama a atenção, mas denota o sujeito da i.

Na Tabela 2.1.2.1, podemos observar que os legisignos não-simbólicos (assim como os simbólicos), não tem existência concreta, isso por serem leis de caráter abstrato. Assim, todo legisigno precisa de uma réplica para existir. Como vimos, os sinsignos são os únicos que possuem a capacidade de terem forma concreta, não escapa a esse motivo a necessidade de que toda réplica seja *sempre*, e no mínimo, uma espécie de sinsigno. O primeiro legisigno não simbólico é, tal como Peirce (ca. 1900/1994b, CP 2.258) o denomina, o Legisigno icônico, e sua réplica, o sinsigno que possui a mesma função que ele, ou seja, a *incorporação*. Esse legisigno gera ainda uma ideia semelhante ao objeto, já que ele deve se restringir ao seu potencial icônico.

O segundo legisigno não-simbólico, também idêntico à denominação de Peirce (ca. 1900/1994b, CP 2.259), é indicial e remático. Sua diferença, portanto, se deve à função do índice, que é o direcionamento da atenção para o objeto de forma precisa. O terceiro legisigno não-simbólico se diferencia do anterior apenas por ter caráter dicente, de forma que apenas ele pode oferecer informação sobre o objeto denotado. Sua sofisticada estrutura, que lhe confere o status de signo “composto” (ca. 1900/1994b, CP 2.260) requer a presença dos outros dois legisignos, para que ele realize a sua função, tal como ocorre no caso do sinsigno dicente. A diferença sendo apenas que o legisigno é uma lei abstrata, e que o sinsigno possui uma espécie de concretude. E que o primeiro precisa do segundo para se efetivar, ao passo que o segundo não é necessariamente lei, ou regra geral.

Já os Símbolos, ou preceitos, descrevem para o intérprete o que deve ser feito por ele ou outros de forma a obter um índice de um indivíduo (ca. 1900/1994b, CP 2.330). O que Romanini (2009) defende como comunicação simbólica, é aqui crucial, já que a prescrição semiótica informa para outros a forma de obter, na comunicação e em outras semioses compartilhadas, como se obtém um índice. Por exemplo, uma forma

musical que seja tal como aquela prevista por um manual de música poética do século XVI. Se um manual como esse informasse a um compositor como ele poderia encontrar uma forma musical de representar alguma forma de afeto, ele poderia, por meio da inserção simbólica no dito manual, criar uma obra que funcionasse enquanto índice da forma prescrita.

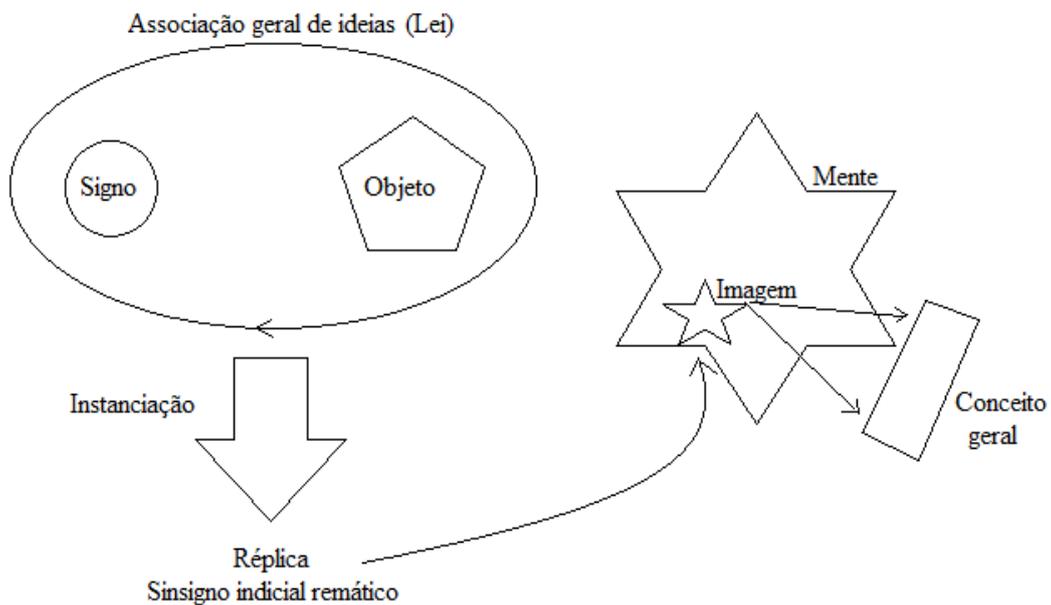
No que tange os legisignos simbólicos, eles se diferem dos demais pelo caráter simbólico, ou melhor, segundo a *associação geral de ideias* pela qual se ligam ao seu objeto. Os dois primeiros legisignos simbólicos das categorias de Peirce possuem duas faculdades a se mencionar:

1) Gerar uma imagem que age sobre a mente de forma a gerar uma *tendência* a produzir um conceito geral. É o caso do nome comum (clarinete, camelo, canela).

Peirce o denomina de Símbolo remático (ca. 1900/1994b, CP 2.261).

### Figura 2.1.2.1

#### *O Legisigno Simbólico Remático*



Interpretante:

- 1 - Aponta para o objeto denotado no seu registro de terceiridade
- 2 - Gera na mente a ideia de um objeto semelhante

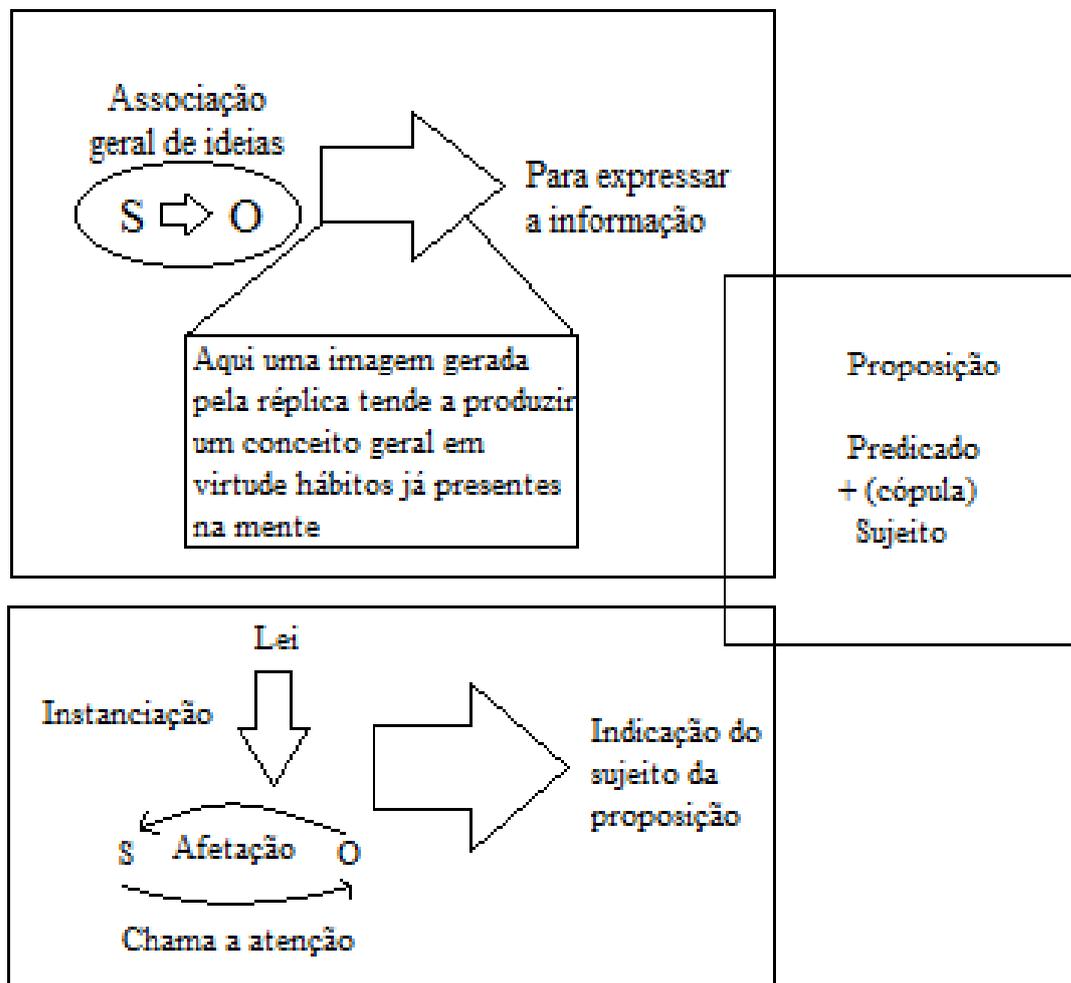
2) Gerar uma representação (no interpretante) que se dá com relação a uma afetação real causada pelo objeto de forma que o existente deve ser conectado com o objeto. É o caso da proposição, ou o Símbolo dicente. Mais ainda, trata-se da cópula do primeiro legisigno simbólico com o segundo legisigno não-simbólico (ca. 1900/1994b, CP 2.262), dessa maneira:

[Símbolo dicente = Símbolo remático + Legisigno indicial remático]<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Peirce (ca. 1900/1994b, CP 2.312) destaca que o índice aponta para o sujeito da proposição, e o ícone aponta para o predicado.

**Figura 2.1.2.2**

*O Legisigno Simbólico Dicente*



Uma vez que símbolos são legisignos e que estes atuam como *types* sobre as suas réplicas, é preciso verificar como se dá sua atuação no registro da atualidade:

### Tabela 2.1.2.3

#### Formação da Réplica do Legisigno Simbólico Dicente

Sinsigno indicial remático (que age sobre um símbolo que já está na mente)
+ Sinsigno indicial remático (para indicar o sujeito da informação)
= Sinsigno dicente (mas que pode oferecer informação com caráter de LEI)

É importante notar também que os dois primeiros legisignos simbólicos podem ser chamados segundo a denominação tradicional, oriunda do latim. Peirce (ca. 1900/1994b, CP 2.238) não nega essa relação, e não esquece a referência a Boécio<sup>73</sup>, para quem o *terminus* é o equivalente do constituinte de toda proposição. O problema da polissemia sem dúvida interfere na sua impossibilidade de indicar precisamente o objeto ao qual o *termo* se refere. A proposição à qual Peirce se refere, é aquela composta por sujeito e predicado, a *propositio* que, em algumas línguas exige o verbo ser, que funciona enquanto cópula do termo indicado pelo sujeito e a proposição, que oferece informação acerca do sujeito. O verbo ser e sua função de *copula* foram explorados por Peirce a partir de Abelardo<sup>74</sup> (ca. 1900/1994b, CP 2.328).

Após essa sistematização, é possível verificar como um signo pode oferecer informação com caráter de lei a partir da cópula de legisignos - um simbólico, que age sobre um símbolo que já está na mente para produzir um conceito geral, e um não-simbólico, que apenas aponta para o sujeito da informação. Mas é preciso fazer algumas considerações complementares. A primeira é a de que o Símbolo dicente é representado pelo interpretante como um legisigno indicial dicente, ou seja, oferece informação do objeto por meio do uso das duas primeiras funções semióticas (*incorporação e*

<sup>73</sup> Erudito que viveu nos séculos IV e V d.C.

<sup>74</sup> Escolástico francês do século XII d.C.

*direcionamento*). A segunda é a de que o Símbolo remático é interpretado como legisigno indicial remático e, às vezes, como legisigno icônico. Ou seja, ou exercendo a primeira função (*incorporação*), ou a segunda (*direcionamento*), de forma que não oferece informação sobre o objeto - o que lhe imputa o caráter remático (ca. 1900/1994b, CP 2.261). A Tabela 2.1.2.4 ilustra como os dois primeiros legisignos simbólicos podem ser interpretados:

#### **Tabela 2.1.2.4**

##### *A Relação entre os Legisignos Simbólicos Não Argumentativos e sua Interpretação*

Legisigno	Como é interpretado (Retórica Formal)
simbólico	
Símbolo remático	Ora como legisigno icônico (apenas incorpora uma qualidade), ora como legisigno indicial remático (que direciona a atenção para o objeto). Ou seja, é interpretado como legisigno não simbólico de primeiridade ou secundidade <sup>75</sup> .
Símbolo dicente	Legisigno indicial dicente, que oferece informação por meio da composição das funções 1) incorporação e 2) direcionamento, instanciadas em sinsignos, de forma que são sinsignos especiais porque podem oferecer informação com caráter de lei. Ou seja, é interpretado como a composição de legisignos não simbólicos, de primeiridade ou secundidade, de forma a oferecer informação sobre o objeto, assim sendo um legisigno não-simbólico de terceiridade.

<sup>75</sup> É fato incontestável que, na versão apresentada na PUC-SP (Röhe, 2016a), a terminologia empregada substituiu o caráter de primeiridade, passando a utilizar o termo “1ª ordem”, o mesmo se aplicando às duas outras divisões que Peirce obsessivamente preconizou. A versão original da Tabela 2.1.2.2, discutida na USP com o Prof. Romanini, possui a utilização da variação terminológica, tal como no trabalho apresentado na PUC-SP.

Aparentemente, a consideração dos dois primeiros legisgnos simbólicos já é suficiente para compreender a composição musical do ponto de vista da sua Retórica, uma vez que sua interpretabilidade abrange as três funções do signo. Além disso, fica evidente a relação entre o Símbolo Dicente e os elementos dos quais ele se compõe, os Símbolos Remáticos, interligados pela cópula. No entanto, é preciso discernir entre as duas rélicas de uma obra arte musical, a partitura e a performance, para esclarecer mais a questão.

No que tange o primeiro caso, é exigido de um intérprete que ele tenha posse de interpretantes lógicos para compreender o que se expressa pela música, o que marca uma semelhança com o processo de escuta de alguém imerso no universo simbólico musical (Kruse, 2007). Por outro lado, o caso do ouvinte naïve gera um conflito entre as classes de legisgnos simbólicos e não-simbólicos. Isso porque ele *pode* ouvir e produzir um sentido que seja o que o compositor pretendia passar, mas sem que haja necessidade de ele possuir os supracitados interpretantes. No entanto, esse caso não garante qualquer coerência na produção de sentido. Esse é um dos motivos pelo qual se fala que o sentido musical não é o mesmo para todos os ouvintes durante uma mesma performance (Ingarden, 1966).

No entanto, a análise de uma partitura se configura como obstáculo para a semiose simbólica desse ouvinte naïve: o intérprete não possui os recursos para compreender aquele signo (ou conjunto de signos). Já o conhecedor, imerso no universo simbólico, tal como Kruse (2007) propõe, os possui. É por esse motivo que uma partitura se consubstancia enquanto símbolo dicente para um conhecedor de música, mas não para um ouvinte naïve. Entretanto, para este, ela será sempre um legisigno – porque a notação musical não perde o seu caráter de *lei* pelo fato de um intérprete dessa partitura desconhecer o que ali se passa ou, em termos semióticos, ele não tem acesso ao

simbólico musical – ela lhe permanece enquanto uma língua ou linguagem estranha.

Esse foi o reconhecimento de Freud (1914d) sobre sua ignorância musical.

Mais ainda, esse intérprete naïve pode receber a partitura como parte do folheto entregue nos concertos, o que implica que ela pode ser então um legisigno icônico, ou seja, de um signo de lei que incorpora alguma qualidade acerca de um objeto musical. Mas para o folheto ser um índice, a partitura inscrita nele teria que se referir a uma exata composição, a qual o ouvinte deve conhecer. O pronome demonstrativo precisaria possuir um teor de tiro certo. Não nos parece que, se isso é impossível para um erudito<sup>76</sup>, o seja possível para uma pessoa sem estudo sobre música. O que resolve a questão é um dos elementos que compõe a natureza total da obra de arte: o seu título. Vejamos um caso interessante da articulação entre o concerto musical e o seu título. A composição de Modest Mussorgsky (1874/1961), *Pictures at an Exhibition* [Quadros em uma exposição], se refere aos quadros do pintor russo Viktor Hartmann (Figura 2.1.2.3). Nesse caso, o título da peça ligada à sua partitura permite, para um ouvinte naïve que foi informado qual música seria executada pela orquestra numa dada ocasião, que ele saiba que aquela partitura se refere exatamente àquela música.

---

<sup>76</sup> Haja vista a própria impossibilidade lógica de enumerar todos os casos, o que levou Zabarella (1578/1966) a reformular o conceito de indução, permitindo que fosse considerada desnecessária a enumeração de todos os casos.

### Figura 2.1.2.3

#### *Pinturas da Exposição de Hartmann*



Nota. Extraído de <https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/>

Segundo Vygotsky (1978/1979), o aprendizado de habilidades se dá por meio do estabelecimento de hábitos, o que ocorre *pari passu* ao desenvolvimento da consciência. O momento da aprendizagem se articula melhor com a fase *compreendendo* (deliberando) da semiose (Romanini, 2009, 2020a), já que o hábito ainda está formação e o processo simbólico ainda não se efetivou, sendo que não há compartilhamento de informações. Por meio da percepção, o intérprete naíve pode diferenciar os diversos legisgnos ali instanciados e pode, por meio de algum elemento definidor, lidar com aquele signo como um legisigno indicial (instanciado no sinsigno de equivalente função). Qualquer leitor que desconhecesse a relação dos quadros de Hartmann com a composição de Mussorgsky, agora também já conhece o que lhe confere a aptidão para estabelecer uma relação indicial entre os dois. É importante notar que a natureza musicológica da referência Hartmann à composição musical vai além do domínio da

definição de música em relação ao seu caráter ondular. Além disso, a pintura não é uma arte performática<sup>77</sup>, já que mesmo que você presencie todo o processo de criação – como é o caso do autor, a obra final torna-se eterna, e mesmo as cópias dela não podem nunca serem reconhecidas como sendo a obra original. A música é arte apenas quando em execução por uma orquestra ou outro agrupamento de músicos. Assim, mesmo que uma partitura tenha caráter histórico, o que lhe atribuiu um valor diferenciado, ela nunca será como uma performance. Por esse motivo, toda análise de partitura realizada enquanto um solfejo mental e silencioso, não se equipara com uma performance concreta.

Em *A Vingança na Música*, propomos que o caso da metonímia permite que a partitura ofereça informação sobre o objeto (Röhe & Martins, 2016). Mas para isso é necessário que o intérprete possua uma “familiaridade” (Romanini, 2006, p. 91) com aquele signo que ele interpreta, ou melhor, que o intérprete seja capaz de articular “o índice e uma representação de um objeto geral já presente na mente do intérprete” (Romanini, 2006, p. 102). Nesse caso, se o ouvinte, por algum motivo, já conhece os quadros de Viktor Hartmann ou se vêm a conhecê-los por meio do libreto mencionado ou mesmo por uma decoração posta no palco, ele irá, por meio daquela partitura, se ela já funciona como índice da música de Mussorgsky, lidar com um legisigno indicial dicente, que oferece uma informação sobre aquele conjunto de quadros – mas esse índice é, na verdade, um índice simbólico. Assim, temos uma situação paradoxal, já que a metonímia, enquanto símbolo dicente pertencente à fase da *compreensão* é também um símbolo que atuará por meio de um objeto geral já presente. Isso implica que deve haver um grau de iniciação no simbólico, mas não um que possamos chamar de

---

<sup>77</sup> No mestrado (Röhe & Martins, 2016) discutimos um filme do diretor belga Henri-Georges Cluzot, no qual ele filma Picasso criando uma de suas obras. No caso, a pintura de Picasso pode ser apreciada enquanto performance.

completo, apenas um caso degenerado - metonímico. Isso implica que, para um intérprete naïve, uma partitura dificilmente pode oferecer uma informação sobre o objeto que ele denota, já que ele não possui os códigos, na definição de Jakobson (1960), ou os interpretantes lógicos segundo Felicia Kruse (2007), necessários para decifrar aquele signo musical (a partitura), ou como a decifração dos hieróglifos por Champollion. O manejo simbólico completo de uma partitura só pode ser feito para quem domina os elementos notacionais da composição musical. Como veremos à frente, o processo simbólico de interpretação musical é feito no nível argumentativo, lançando mão dos termos e suas cópulas musicais.

No que tange a performance, ela pode se configurar como uma apreensão simbólica no caso de um ouvinte que desenvolveu um grau de sensibilidade. Isso implica que ele pode falar sobre uma tristeza numa certa passagem de Chopin, ainda que não saiba explicar que isso ocorre ali por conta de uma proposição que envolve um acorde menor. No entanto, a mensagem musical pode ter se efetivado de forma coerente, já que a composição da partitura envolve justamente a mediação entre uma qualidade afetiva materializada e um legisigno, também materializado, que bem corresponda àquela emoção. No caso o símbolo já estabelecido pelo hábito é de ordem mais emocional, e não apenas de natureza notacional. Isso não impede que quem esteja habituado com a notação musical também possa produzir um sentido ligado à ideia de tristeza naquela passagem *triste* de Chopin. Para ambos valem os casos das metáforas e metonímias, de forma que na performance, o ouvinte poderá discernir a interpretabilidade dos símbolos dicentes e remáticos (legisignos simbólicos metafóricos e imagéticos) de forma que as três funções lógicas possam se efetivar, inclusive a de que *aquela* música oferece uma informação sobre *aquela* afeto.

Mas é preciso ressaltar que apenas o *connoisseur* poderá discernir e identificar os símbolos metafóricos (estruturas compostas) e os símbolos imagéticos (unidades). Isso implica que uma interpretação fundada na identificação de trechos específicos da obra musical (tanto na performance como na partitura), só podem ser feitos pelo musicista ou musicólogo. Nesse sentido, uma escuta de um expert pode ser feita articulada com os elementos da notação musical, enquanto a do naïve não pode. Ainda, uma escuta do ouvinte especializado pode ser feita sem o uso daqueles hábitos pré-estabelecidos, uma vez que o seu uso, segundo Vigotsky, é consciente. Nesse sentido, um ouvinte que conheça os elementos de notação musical, pode lançar mão de uma escuta em que ele se desliga dos seus hábitos de estudante de música. Mas o ouvinte naïve não pode fazer o caminho inverso do tipo de escuta que faz. No entanto, é possível que esse desligamento dos elementos simbólicos pode ser efeito apenas parcialmente de forma que eles não estejam presentes na operação da escuta, mas o efeito coletaral da posse desses códigos *pode* interferir na significação musical desse ouvinte já que, apesar de consciente, restam aspectos que esse ouvinte não controla.

**2.1.2.2. Argumento(s).** O terceiro legisigno simbólico pode ser de três tipos – apesar de que Peirce chega a mencionar um quarto, a analogia, e além do fato de que eles não necessariamente se aplicam às tricotomias tradicionais (Minnameier, 2010; Paavola, 2004; Romanini, 2010; Staat, 2003). Ao pensar na sequência da classificação em tricotomias, Peirce coloca, em sua metodêutica, que a abdução é a primeira fase da investigação, em que ideias são sugeridas, depois tornadas claras por dedução e, finalmente, testadas por indução (ca. 1900/1994d, CP 6.469-473, ca. 1900/1994e, CP 7.202-219). No entanto, isso não está de acordo com o que se propõe em outros momentos de sua obra. Outro problema é a articulação entre as três formas de argumento e as *categorias*, no sentido da explicitação acerca de qual é a ligação entre

dedução e indução com a secundidade e a terceiridade. Romanini (2010) contesta que a dedução seja uma forma genuína de argumento, defendendo que a indução é uma forma de secundidade, e não de terceiridade, como Peirce (ca. 1900/1994b, CP 2.96) expôs na sua definição da indução em relação ao símbolo. Na sua tabela periódica online, Romanini (2009) de fato exclui a dedução da sua vasta categoria de signos. Mas permaneceu a opinião de que a abdução sempre esteve ligada à primeiridade.

O fato é que estaremos no deparando com um intrincado labirinto conceitual e caso não compreendamos do que se tratam os processos ligados aos legisignos simbólicos de terceiridade (o Argumento), estaremos perdidos numa nuvem conceitual sombria. Dessa forma, propomos uma tabela síntese (Tabela 2.1.2.2.1), que descreve a operação realizada por cada um dos tipos de argumentos, com uma nomenclatura, divergente de Peirce, mas que prima, novamente, por conceitos peircianos, em especial as tricotomias. É importante também notar que a terceiridade dos legisignos simbólicos se dá desde a relação do signo com o interpretante (ca. 1900/1994b, CP 2.266-270), assim como a iconicidade, a indicialidade e o simbolismo peirciano se dão sobre a relação entre o signo e o objeto.

A substituição do termo *inferência* por argumento é satisfatória e pode evitar o conflito com alguns teóricos. Assim, a Tabela 2.1.2.2.1 está fundado na *função* de cada um dos três tipos de inferência, e não em discordar dessa ou daquela forma de usar o conceito (pelo menos nesse primeiro momento):

### Tabela 2.1.2.2.1

#### Os Três Tipos de Argumento

Tipos de Argumento	Função/Mecanismo de operação
Argumento de Primeiridade	Adoção de uma hipótese a partir de fatos
Argumento de Secundidade	Predição de resultados a partir da hipótese
Argumento de Terceiridade	Realização de experimentos testando as predições baseadas em hipóteses

**2.1.2.2.1. Argumento de Primeiridade.** O Argumento de Primeiridade é chamado por Peirce de Hipótese, Retrodução ou Abdução. Nele ocorre a adoção provisória de uma hipótese, porque toda consequência dela é capaz de ser experimentalmente verificada (ca. 1900/1994a, CP 1.68). Ela pode ser definida também como um argumento que apresenta fatos na premissa que possuem similaridade com os fatos apresentados na conclusão. Assim, as premissas possuem relação icônica com a conclusão, de forma que as primeiras são semelhantes à última (ca. 1900/1994b, CP 2.96). As proposições nas premissas poderiam ser verdade ainda que a conclusão fosse falsa, era esse o alerta de Aristóteles em relação às explicações inconsistentes de alguns filósofos para com alguns fatos (ca. 1900/1994e, CP 7.202). Ainda, o campo da Abdução é onde se pode começar uma nova ideia. Além do aspecto icônico, ou seja, de um signo de primeiridade em relação ao objeto, a abdução é primeira também porque ela representa o primeiro estágio de toda investigação.

Do ponto de vista *estratégico*, o método abduativo deve se concentrar em fenômenos que Peirce considera como anômalos, de forma a se inserir numa condução investigativa econômica – ainda que seja possível estudar fenômenos não-anômalos

(Paavola, 2004). No entanto, o aspecto anômalo depende dos interpretantes lógicos já adquiridos por um investigador, o que torna esse aspecto da economia estratégica um tanto quanto relativo. Dessa maneira, o elemento novo será sempre levado em consideração em relação a alguma informação (1903/1998, EP 2:287<sup>78</sup>).

Se, por um lado, parece importante constatar os menores detalhes para que possa conduzir uma investigação policial (Eco & Sebeok, 1983), é igualmente plausível que o olhar clínico freudiano atento a mínimos detalhes como a posição do pé de Gradiva (Freud, 1907a) ou o pé do Moisés de Michelangelo (Freud, 1914d) seja considerado, assim como o primeiro, um método que depende da abdução para se iniciar. Igualmente importante é, na análise musical, a verificação dos menores detalhes que estão presentes numa composição para que se verifique como eles estão inseridos no efeito que irá constituir o significado musical.

A articulação do Argumento de Primeiridade com a Retórica pode ser pensada por meio da *inventio*, na qual o compositor deve encontrar o argumento em favor de uma causa (Bartel, 1997). Por meio do seu aspecto econômico, o Argumento de Primeiridade também se relaciona com a necessidade do compositor em atingir uma meta específica, ou seja, a de criar uma composição que represente um afeto específico (Bartel, 1997). Isso implica que o compositor não pode escolher qualquer recurso formal musical para compor, mas apenas aqueles que tenham uma maior probabilidade de gerar uma relação verdadeira de identidade entre o afeto e a composição.

O aspecto abduutivo incide também sobre as inovações musicais ao longo da história, isso porque, o primeiro estágio investigativo é o campo das descobertas e inovações (ca. 1900/1994d, CP 6.469). Dessa maneira, ao levar em consideração a introdução de elementos novos no método de composição musical, é preciso considerar

---

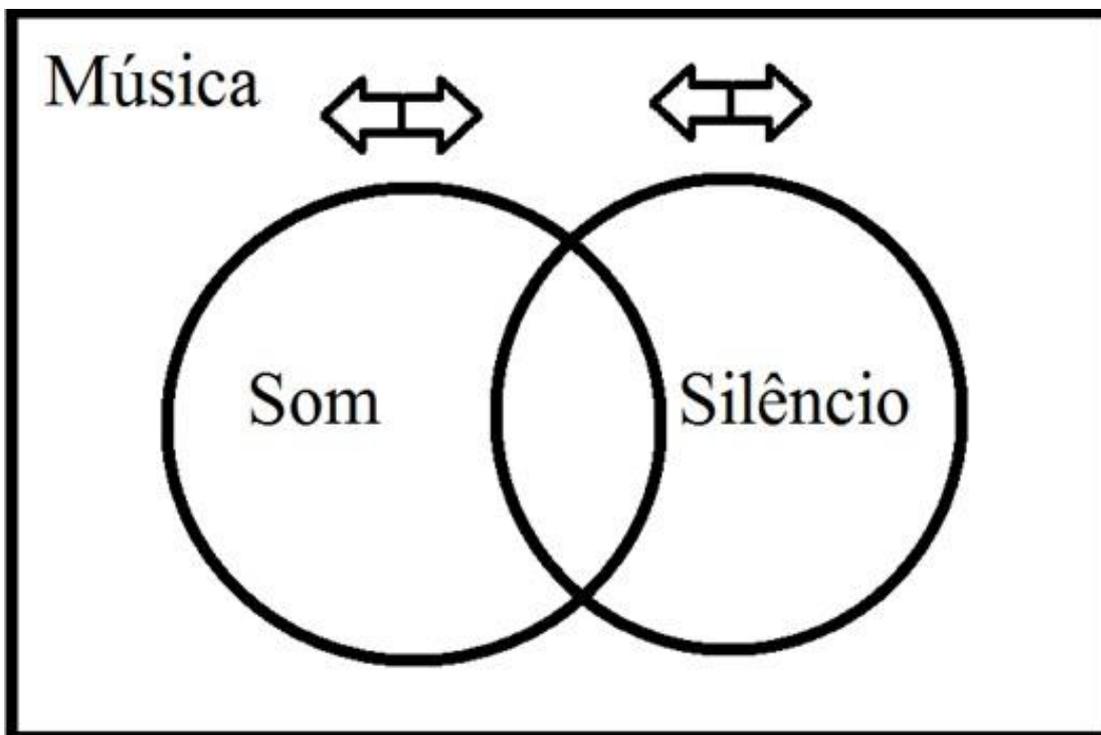
<sup>78</sup> A referência aqui é feita na forma usual. O acrônimo “EP” se refere ao *Essential Peirce*, editado pelo Peirce Edition Project, na Indiana University Press.

a abdução, na interpretação deles. Assim, a abdução se aplica àqueles momentos em que uma nova forma de compor é instituída, tal como na criação do dodecafonismo por Arnold Schoenberg (Röhe & Martins, 2016), ou mesmo a forma Sonata, quando de sua introdução nas Sinfonias de Paris de Joseph Haydn (1785-1786/1989). A própria introdução da música instrumentada ao canto dos monges da Igreja Ortodoxa Russa deve ser interpretada, naquele contexto histórico, a partir da abdução. O caso de Mozart como artista avant-garde segundo a análise de Eero Tarasti (2006) é mais um exemplo do que deve, do ponto de vista estratégico, ser estudado a partir da inferência abdutiva.

Logo no Argumento de Primeiridade, nos deparamos com um dos hipóicones de Peirce, o diagrama. Ele é como um agente da construção da realidade, tanto na obra de Peirce como da de Deleuze, que se apropriou do conceito do americano dando uma nova roupagem (Velodi, 2014). O *diagrama* foi extraído da lógica e da matemática, de Euler, Venn e outros (ca. 1900/1994c, CP 4.353). Ele serve para estabelecer relações entre os fatos da premissa e os da conclusão (ca. 1900/1994c, CP 4.347). Com o diagrama podemos ver como opera o nosso conceito inicial de música enquanto “arranjo de sons e silêncio sem limites de proporção entre as duas qualidades”:

**Figura 2.1.2.2.1**

*A Definição Diagramática da Música*



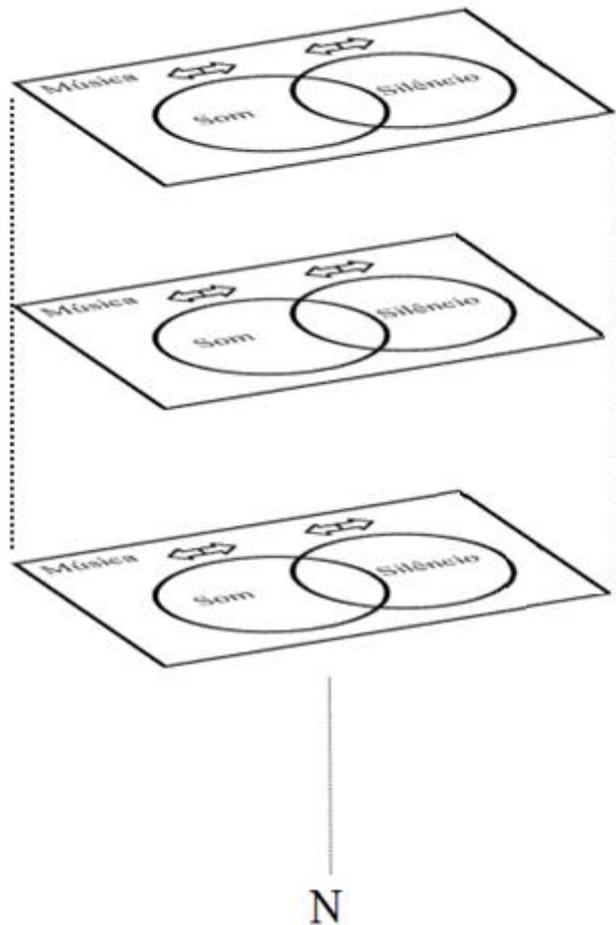
No diagrama da Figura 2.1.2.2.1, podemos notar que o universo musical deve incluir som e silêncio, isso porque os conjuntos denominados por *Som* e *Silêncio* estão contidos no conjunto universo *Música*. Além disso, é necessário constatar uma indicação particular para o predicado “sem limites de proporção entre as duas qualidades”, de forma que as setas para direita e esquerda, acima dos conjuntos *Som* e *Silêncio*, indicam a possibilidade de manejo dos elementos de cada um dos conjuntos de forma que uma música possua mais ou menos a presença do som, ou do silêncio, podendo um se colocar sobre o outro de forma a gerar um efeito “eclíptico”.

No entanto, o diagrama não satisfaz a condição que expressamos ao notar a estrutura matemática que subjaz à composição, sendo necessário criar camadas verticais

para o diagrama acima. Dessa maneira, é possível pensar a composição com diversas texturas, instrumentos, e cada um com uma articulação própria entre sons e pausas:

### Figura 2.1.2.2.2

#### *Camadas da Composição Musical*



*Nota.* A quantidade de camadas tende ao infinito. Contudo, uma composição precisa expressar uma ideia clara para o ouvinte.

A Figura 2.1.2.2.2 permite observar como o diagrama permite a expressão de nossa hipótese para a definição do conceito de música. Veremos nos próximos tipos de argumentos, como o diagrama opera de forma que possamos identificar esse hipócone com o legisigno simbólico mais complexo.

**2.1.2.2.2. Argumento de Secundidade.** O campo da Secundidade chama atenção para o que na Retórica se conhece como *praecepta*, o preceito. A razão pela qual se faz essa associação repousa na função desse estágio investigativo, ou seja, a predição das consequências experimentais. Para Peirce, o preceito descreve para o intérprete o que deve ser feito por ele, ou qualquer outro, para que se obtenha um índice do indivíduo, ou mesmo uma coleção de índices. A proposição acerca de tal índice é representada porque ela é verdadeira, além de atribuir uma designação para o indivíduo, ou no caso da coleção de índices, para cada elemento dela (ca. 1900/1994b, CP 2.230). Galus Dressler (1563/2007), em sua *Præcepta Musicæ Poeticæ*, defendia o uso de preceitos no ensino da composição musical:

A utilidade dessa arte se dá quando da prática frequente que irá levar à natureza e ao reconhecimento da arte, de forma que possamos julgá-la no aspecto de sua qualidade, se ela é refinada ou comum, verdadeira ou falsa, e corrigir o que é falso além de compor novidades<sup>79</sup> (Dressler, 1563/2007 tal como citado em Wong 2009, p. 58, tradução nossa)

Assim, é possível afirmar que o preceito envolve a criação de uma proposição verdadeira que possui a qualidade afetiva que ela se propõe a representar. Ademais, ela expressa um afeto que a afeta materialmente e que emula o mesmo afeto no ouvinte.

O Argumento de Secundidade tem por função o estabelecimento de predições a partir das hipóteses. Ele é o segundo estágio da investigação, no qual ocorre a examinação de uma hipótese (Argumento de Primeiridade) e das suas consequências caso a hipótese seja verdadeira. Ele é seguido por uma demonstração (ca. 1900/1994d, CP 6.470-471). Em alguns momentos Peirce irá denominar como Dedução (ca.

---

<sup>79</sup> “Huius artis utilitas est, ubi ad naturam et artis cognitionem frequens exercitatio accesserit, ut de cantus qualitate, an sit urbanus, an vulgaris, verus an falsus iudicare possimus, et falsum corrigere et novum componere” no original.

1900/1994b, CP 2.96), e outros como Indução (ca. 1900/1994a, CP 1.559)<sup>80</sup>. Enquanto ligado à secundidade, é preciso considerar o aspecto indicial entre as premissas e a conclusão, que se aproxima mais do que Peirce chamou por dedução, e que todas as demonstrações de Euclides são desse tipo (ca. 1900/1994b, CP 2.96). Peirce chega a dizer que essa forma de raciocínio está relacionada com a formação do diagrama e a experimentação (ca. 1900/1994a, CP 1.66), mas não nos parece que é o caso, já que o primeiro se forma logo no primeiro estágio e o segundo, no último (vide Tabela 2.1.2.2.1). Para Romanini (2010), a dedução não chega a ser uma classe de signo genuína, “mas o nome dado a um procedimento complexo feitos de outras classes de signos” (p. 74).

O Argumento de Secundidade se limita à pressão exercida sobre o investigador para que ele represente o fato constatado na conclusão seja tal que as premissas precisem da conclusão para existir. Esse é o momento da obra de Peirce em que ele propõe que os fatos na Premissa são um índice do fato que elas representam na Conclusão (ca. 1900/1994b, CP 2.96), e que isso seria uma dedução, ao contrário do que ele coloca em *A New List Of Categories* (Peirce, 1867), quando fala que, na dedução, a conclusão é representada pelas premissas enquanto um signo geral (ca. 1900/1994a, CP 1.559). De fato, podemos falar de uma terceiridade no campo do terceiro legisigno simbólico, mas o uso o conceito de dedução impede a semiose que ocorre no processo argumentativo, em especial a função de cada fase do processo argumentativo.

Um aspecto que pode ser relacionado entre a função demonstrativa do Argumento de Secundidade e a Retórica se dá, num sentido estrito, por meio de um recurso da *dispositio*, a *propositione*. Isso porque tal recurso pode ser definido como um argumento proposto, ou um ponto a ser feito. Esse recurso compele o artista a elaborar

---

<sup>80</sup> O exemplo de Peirce em sua *Nova Lista de Categorias* aponta para a relação indicial entre os termos da premissa e o sujeito da conclusão.

um desenvolvimento musical para o sujeito, além de ter de apresentar o conteúdo e a razão da obra (Bartel, 1997). Nesse sentido, a *propositione* funciona como um desdobramento da ideia composicional inicial produzida na *inventio*.

Na *dispositio*, também nos deparamos com o *exordium*, cuja função é chamar a atenção da audiência (Bartel, 1997), um recurso que pode ser assimilado ao legisigno indicial remático, o pronome demonstrativo que compõe o símbolo dicente de forma que o signo possa fazer a operação de referência. A *dispositio* inclui também a *narratio*, cujo objetivo é o de promover o desenvolvimento da intenção e da natureza da composição (Bartel, 1997). Assim, a colocação de que *exordium*, *narratio* e a *propositione* estão relacionadas com o desenvolvimento de uma ideia musical inicial, escolhida por meio da abdução e da *inventio*, sugere que elas estão em relação indicial com o tema afetivo fulcral da obra de arte. Se essa relação não se efetiva, a ideia musical não pode ser reconhecida pelo ouvinte.

Entretanto, o posicionamento de Peirce acerca da indicialidade na formação argumentativa é de que ela incide sobre a relação entre premissa e conclusão. Num sentido musical, o ouvinte deve conceber, na sua experiência estética, a ideia musical proposta pelo compositor por meio do *exordium*, da *narratio* e da *propositione*. Essa constatação não se pode confundir com outro aspecto da *dispositio*, chamada *peroratio*, cujo sentido remete à conclusão da ideia musical desenvolvida na obra. A *peroratio* pode ser apresentada enquanto uma repetição do *exordium*, ou mesmo por um *ritornello*, ou ainda por um ponto-pedal (Bartel, 1997). Dessa forma, o conteúdo da *peroratio* pode ter a mesma função que a dos três elementos anteriores, no sentido de que ela contempla a necessidade lógica da relação entre a ideia musical enquanto um fato constatado na premissa e, se um ouvinte é obrigado, por meio da *dispositio*, a concluir que o material musical é, de fato, relacionado àquela ideia, mantendo assim

uma relação lógico-dedutiva na forma musical, seja ela indicial ou, ao menos, de semelhança.

Como o Argumento de Secundidade parte de uma regra, fica clara a sua necessidade no campo da composição musical. Isso porque, considerando como compositor aquele que atravessa o percurso instrucional em música (Tagg, 2011), e não apenas qualquer pessoa que *tente* criar uma composição musical, será necessário que ele componha com base em um sistema de regras. Na retórica musical medieval defendia-se que o professor de música deveria apresentar inicialmente essas regras (*praeceptum*), depois ilustrar por meio de modelos literários (*exemplum*), seguir pela via da imitação (*imitatio*) e, finalmente, prosseguir para a aplicação prática. Essa era a sequência pedagógica proposta pela *Institutio Oratoria* de Quintiliano<sup>81</sup>, que foi adaptada quando o ensino da música se apropriou da retórica (Wong, 2009).

Os conhecimentos de retórica ajudavam o ouvinte a avaliar e criticar um discurso, os preceitos musicais auxiliavam os compositores medievais a realizar julgamentos sofisticados sobre a música presente em outras composições (Wong, 2009).

No que tange ao uso do *exemplum* no contexto de estudo da *musica poetica*, teóricos procuravam por exemplos de composições musicais de um passado recente com o intuito de ilustrar os referidos preceitos. Em particular, eram procuradas passagens que demonstrassem poder persuasivo. Na *imitatio*, o estudante de retórica iria adquirir as habilidades e o estilo de um determinado modelo. A análise de composições antes de se dedicar ao ato de compor em si era necessária do ponto de vista dessa disciplina da Retórica (Burmeister, 1606/1993). Nesse sentido, o Argumento de Secundidade, partindo de regras, serve tanto para a análise musical quanto para a

---

<sup>81</sup> Orador romano, docente de Retórica do séc. I d.C.

composicional. Não é de se espantar, portanto, que até hoje ambas são vistas como os dois lados de uma mesma moeda (Corrêa, 2014).

**2.1.2.2.3. Argumento de Terceiridade.** O terceiro estágio da investigação é chamado indução, probação (ca. 1900/1994d, CP 6.472) ou mesmo Argumento Transuasivo (ca. 1900/1994b, CP 2.96). Nele, ocorre a aplicação de conclusões resultantes dos experimentos realizados sobre as predições criadas no estágio anterior da investigação (ca. 1900/1994d, CP 6.472-473). O Argumento de Terceiridade é um modo de raciocínio que adota a conclusão como aproximada, porque resulta de um método de inferência que geralmente leva à verdade (ca. 1900/1994a, CP 1.67). Esse argumento, para Peirce tem, na relação entre os fatos na Premissa e a conclusão, um aspecto simbólico, uma vez que depende do caráter preditivo das premissas, conforme elaboração no Argumento de Secundidade, e da formação da hipótese no Argumento de Primeiridade (ca. 1900/1994b, CP 2.96). Mas em *A New List of Categories*, Peirce (1867, ca. 1900/1994a, CP 1.559) declara que a relação na Indução é indicial, o que se aproxima mais da opinião criticada por Romanini (2010) – dessa forma, o Argumento de Terceiridade poderia ser chamado de argumento (genuíno).

A indução não é um conceito inaugurado por Charles S. Peirce. William of Ockham, mais conhecido pela sua teoria da navalha, elaborou toda uma teoria acerca da indução que, para ele, trata da progressão de proposições singulares para universais (William of Ockham, 1323<sup>82</sup>/1974), ou seja, parte-se de varias observações individuais até se chegar a uma regra universal. Agricola (1515/1992) preferia o termo *enumeratio* ao *inductio*, apesar de que ambos foram usados por Cícero<sup>83</sup>. Vico (1711-1741/1996)

---

<sup>82</sup> A data original da publicação é questionada pelos estudiosos. Segundo King (2005), o primeiro registro oficial que temos da existência de William of Ockham é de 1306. Tampouco a referência à Ockham enquanto seu local de nascimento é certa. Contudo, sabemos que, em 1321 ele havia deixado a Universidade de Oxford e retornado para a Greyfriars em Londres. No final desse período ele escreveu a sua *Summa Logicae*.

<sup>83</sup> Orador romano que viveu entre os séculos I e II d.C.

definiu a indução como o consenso a que se chega sobre um caso duvidoso e partir da observação de muitos fatos não duvidosos. A partir da enumeração de vários casos, Vico distinguiu dois tipos de indução: a *partium* e a *similium*. A *Inductio partium* de Vico era usada não apenas com fins confirmatórios, mas também para amplificação (*amplificatio per congeriem*) – por isso ele é transuasivo (ca. 1900/1994b, CP 2.96).

Na indução existe o problema de enumeração de todos os casos – como sugere o conceito de Agricola. A indução demonstrativa de Zabarella deu conta desse problema, no sentido de que o investigador, em um certo ponto, chega à essência da conexão dos casos, que corresponde à sua asserção “*statim essentialem connexum animadvertit*” (Zabarella, 1578, tal como citado em Milton, 2011, p. 21). Por esse motivo, não é necessário enumerar todos os casos, tarefa impossível, e que basta a enumeração de casos suficientes que permitam o reconhecimento da conexão entre eles. Por exemplo, suponhamos que lhe seja dada uma sacola com objetos desconhecidos dentro dela. Então você começa a tirar, um a um, cada objeto que há na sacola. O primeiro era um grão de feijão, o segundo também, e o terceiro, e mais alguns. Você precisa esvaziar a sacola para descobrir que todos os objetos da sacola são feijões? É evidente que, eventualmente, pode surgir um objeto que não seja feijão, e é por esse motivo que a indução tende à verdade, e que ela é verdadeira até que surja um novo objeto que permita que a conclusão seja outra.

Segundo Peirce (ca. 1900/1994d, CP 6.472), a indução verifica até que ponto as consequências da hipótese estão de acordo com a experiência, além de realizar o julgamento sobre a corretude da hipótese ou se ela requer alguma modificação insubstancial, ou mesmo se ela precisa ser completamente rejeitada. Do ponto de vista experimental, a criação musical pode verificar em que medida a intenção do compositor no sentido de representar um determinado afeto, é correspondida pela reação emocional

da audiência que contempla a performance da obra. Contudo, no barroco alemão, o compositor não podia criar livremente, ou seja, sua experiência afetiva pessoal não era levada em conta, uma vez que ele devia obedecer estritamente aos legisgnos composicionais dos quais ele dispunha, como o *exemplum* (Bartel, 1997). Foi apenas com o advento do Iluminismo e a sua corrente artística, denominada *Empfindsamkeit*, que maior liberdade foi conferida aos artistas, uma vez que, no barroco, o compositor deveria seguir “processos expressivos metódicos e seus específicos e calculados recursos expressivos” (Bartel, 1997, p. 89, tradução nossa). Assim, a função semiótica denominada incorporação, pôde passar a ser usada no sentido da expressão afetiva individual do artista apenas com o advento do Iluminismo.

Esse foi um passo muito importante na história da música, já que o *Empfindsamkeit* permitiu um grau maior de liberdade ao compositor, que não estava mais preso a estruturas formais relacionadas e a afetos muito específicos, conferindo assim a permissividade ao compositor, mas apenas no sentido de que ele poderia utilizar suas próprias formas musicais e as relacionar com afetos específicos. A melancolia em Chopin, por exemplo, é uma manifestação de expressões timopáticas, tais como a depressão e a melancolia (Välimäki, 2005), posteriores aos preceitos da Retórica da Idade Média e do Barroco.

Se por um lado a *imitatio* e o *exemplum da musica poetica* tomavam o exemplo de composições como um conjunto de regras, podemos observá-la também como caso. A consequência disso é que o uso de outras composições como modelo deixa de ter o caráter de regra, passando a ser analisado, pela via do Argumento de Terceiridade, enquanto um caso. É nessa fase que o aluno de música realiza experimentos sobre a validade daqueles preceitos musicais. É aquele momento em que a comparação de qualidades se faz a partir do efeito do legisigno composicional, complementarmente à

atualização de um estado puramente afetivo. Por isso que no Argumento de Terceiridade é necessária a justificativa para adotar uma certa crença ou tomar um determinado caminho – estabelecido no Argumento de Secundidade ordem, isso com base no que Minnamaier (2010) entende da classificação pragmaticista de argumentos. Nesse sentido, o Argumento de Terceiridade diz respeito a uma vivência do aluno de composição musical no contexto da experimentação dos preceitos estabelecidos por fundamentos para elaboração de proposições musicais.

Dois recursos da *dispositio*, a princípio relacionada com o Argumento de Secundidade (vide subtópico 2.1.2.2.2), parecem estar mais relacionados com a Terceiridade. Por esse motivo, chamamos a atenção para a *confirmatio* e a *confutatio*. Segundo Bartel (1997), tais recursos serviam para confirmar ou negar o desenvolvimento da obra musical. Na *confirmatio*, o compositor criava “diversas e artificiosas repetições que reforçavam a *propositio*” (Bartel, 1997, p. 81, tradução nossa). Na *confutatio*, o compositor “lançava mão de suspensões, cromatismo ou de passagens contrastantes que, quando propriamente resolvidas, reforçavam o tema original” (Bartel, 1997, p. 81). Ocorre então que o primeiro recurso *reforça* o argumento por meio da confirmação, ao passo que o segundo sugere diferentes posicionamentos, como se testasse a proposição musical. Ambos reiteravam o conteúdo proposto pela obra, ou seja, o aspecto afetivo escolhido pelo compositor.

Se a *dispositio* aparece em relação à Secundidade e à Terceiridade, outro elemento pode ser observado em relação com a Terceiridade, trata-se da *elocutio*, em especial os seus recursos denominados *aptum* e *decorum*. Apesar de ambos se confundirem, o primeiro envolve a relação entre a matéria afetiva, texto, música e ocasião (Plett, 2004). Já o segundo designa a tarefa de observação acerca da relação das

escolhas estilísticas que coadunam com a matéria, a audiência e o gênero de discurso (Luko, 2007).

Assim, a forma musical deve primar pela conveniência e aptidão para representar determinado afeto. Caso isso não ocorra, a música perderia seu status especular observado por Lutero, e que reflete “a ordem e a criação do universo por meio de seu ordenamento matemático” (Bartel, 1997, p. 5, tradução nossa). Como consequência, ela perderia o seu potencial de “afetar positivamente os indivíduos por meio de ‘conectá-los’ auditivamente com a grande ordem da Criação” (Bartel, 1997, p. 5, tradução nossa). Estar a serviço da *religare* era um grande dever delegado ao compositor. Por esse motivo, toda precaução precisava ser observada.

### ***2.1.3. O Caminho de Volta: Da Lógica Proposicional ao Quale – Crítica a J. L.***

#### ***Martinez e à Vingança na Música***

Como vimos, as 10 classes de signos possuem uma arquitetura que se depara com três funções, além de usar termos complexos essenciais para a composição da Lógica de Peirce. Se por um lado, essa disciplina era de fato a sua *semiótica*, é preciso considerar a Lógica como uma disciplina necessária ao entendimento acerca do porquê Peirce monta as suas classes de signos da forma como ele o fez.

Além disso, a ponte entre Lógica e Semiótica se faz evidente num grupo específico de signos, os legisignos simbólicos. Isso porque são eles que irão compor as argumentações lógicas, a partir da construção de Proposições, formadas na cópula de Termos.

Vimos que existe uma confusão de Peirce no uso dos termos abdução, dedução e indução, o que nos levou a considerar a função de cada uma das etapas de formação argumentativa que, como foi observado, se dá a partir da montagem de diagramas. Isso implica que podemos chama-los de legisignos simbólicos diagramáticos. Seu objetivo,

segundo Peirce, é a criação de símbolos dicentes, que são as conclusões as quais chegamos por meio do juízo. Os símbolos dicentes assumem, de forma geral, um formato que podemos enxergar nas metáforas. Vemos isso por simples comparação. Retomemos como exemplos de metáforas algumas criadas por Freud, compiladas em *As Metáforas de Freud I – (1892-1899)* (Martins, 2016): “A Psicanálise como escavação de uma cidade soterrada” (p. 39). Essa proposição satisfaz a condição de Peirce a respeito do paralelismo de uma proposição com outra coisa. De fato, as metáforas são a base necessária para a descoberta científica. Eco (1990) chega a mencionar que a metáfora se articulará mais com a ciência do que com a poesia, de forma que, cada vez mais ela será aceita no meio científico.

Romanini (2006, 2009) mostrou as metáforas desde os quali-signos, já que ele as entende como uma degeneração do Símbolo, assim como a metonímia. Contudo, no que tange à aplicação da metáfora ao tipo de legisigno simbólico, nos importa a sua forma. É preciso que se chegue à forma da metáfora para que se conduza o pensamento científico, para que se elaborem proposições (*propositione*). Assim, propomos que esse signo seja denominado legisigno simbólico metafórico, devido à semelhança da sua forma para com a da metáfora. Ou seja, sujeito, cópula e predicado. A designação é oriunda, portanto, da forma da metáfora, a sua arquitetônica proposicional, e não pelo seu aspecto de degeneração do símbolo, na forma como Romanini (2006, 2009) concebe. A forma metafórica de todo Símbolo Dicente assume, na música, uma aplicação essencial, já que, enquanto figura de linguagem, ela permite interpretações variegadas, ainda que o seu caráter musical se diferencie do texto verbal, e que a metáfora musical é assim definida com restrições, uma vez que ambas são de natureza diferente (Eco, 1968; Röhe & Martins, 2016).

Em *A Vingança na Música* (Röhe & Martins, 2016) e *Semiosis in Hindustani Music* (Martinez, 1997), são elencados uma série de exemplos sobre as dez classes de signos, assim como dos três tipos de signos em três categorias. Todos esses exemplos constituem a classe de signo que, na nossa releitura, denominamos de legisigno simbólico metafórico. Martinez (1997) oferece exemplos para cada uma das 10 classes de signos peircianos, com foco na música indiana. Em *A Vingança na Música* foi feita a tentativa de uma demonstração de como se dá a passagem de uma classe de signo para outra no contexto da composição musical (Röhe & Martins, 2016). O erro cometido em *A Vingança na Música* se deu na não consideração do aspecto lógico dos legisignos simbólicos e de como as outras classes de signos se definem pela retirada de uma função lógica. Isso implica numa necessária revisão de como se chega a cada um dos símbolos dicentes que compõem os exemplos ligados às definições tanto no tópico *Introdução a Conceitos Gerais de Semiótica Peirceana* (Röhe & Martins, 2016, p. 47), assim como nos exemplos de Martinez (1997)<sup>84</sup>, que nos parece ligeiramente desarticulada com as funções lógicas de cada classe signo.

É preciso ressaltar que toda a lógica das categorias se mantém fiel à descrição de Peirce. Assim, é necessário que a primeiridade gere um efeito no corpo e que haja uma mediação pela terceiridade, de forma que o processo simbólico de construção da partitura possa se construir. Como vimos, é importante, do ponto de vista da Retórica, que se construa um signo musical cujo efeito seja convincente de forma que haja a criação de um vínculo entre as intenções de um compositor e a interpretação do ouvinte.

Uma primeira lacuna que podemos mencionar em *A Vingança na Música* é a observação acerca da comparação entre duas qualidades, que é feita pela Consciência Sintética degenerada em segundo grau, já que sentimentos em si não podem ser

---

<sup>84</sup> Ver páginas 69 e 70.

comparados (ca. 1900/1994a, CP 1.383). Além disso, apesar de frisarmos a necessidade de que, para a compreensão musical seria necessário que o ouvinte tivesse posse de interpretantes lógicos (Röhe & Martins, 2016), ficou faltando a explicação acerca da imersão no universo simbólico musical. Isso fica claro quando entendemos o *Símbolo remático* como um Legisigno simbólico imagético, já que a sua função é a de gerar uma imagem na mente a partir de um hábito já estabelecido nela. Ora, fica impossível, em relação a qualquer aplicação do legisigno simbólico imagético, que ele gere uma imagem que realmente chame a atenção para um objeto específico, sem que um símbolo relacionado a esse mesmo objeto já esteja na mente de um intérprete, uma vez que se trata de um símbolo.

A partir dessas considerações é preciso destacar das classes de signos aqueles que permitem a criação da ponte entre a Lógica e a Semiótica. Primeiro porque eles se articulam com a inserção no campo simbólico e, segundo, porque é por meio deles que se organiza o pensamento *lógico*. A Tabela 2.1.3.1 apresenta a relação entre os legisignos simbólicos com cada uma de suas funções por meio do ícone que opera em cada uma delas:

### Tabela 2.1.3.1

#### *Os Legisignos Simbólicos e suas Funções*

Nomenclatura alternativa para os legisignos simbólicos	Função
Legisigno simbólico imagético	Gerar uma imagem na mente de um intérprete a partir de símbolos pré-estabelecidos nela por meio de hábitos.
Legisigno simbólico metafórico	É uma proposição, o futuro da ciência (Eco, 1968), a cópula do sujeito com o predicado (lógico); Criar um diagrama.
Legisignos simbólicos diagramáticos	Predizer a partir do diagrama; Experimentar a partir da hipótese e da predição.

O terceiro legisigno simbólico precisa do segundo (legisigno simbólico), que funciona como premissa<sup>85</sup> dele e, de um não-simbólico, ambos instanciados em sinsignos indiciais remáticos (vide Figura 2.1.2.2 e Tabela 2.1.2.2). Mas o terceiro legisigno precisa ainda de outra proposição, chamada de conclusão, que completa o argumento e representa o interpretante.

---

<sup>85</sup> Duas premissas são necessárias, tal como vemos no caso do silogismo *Barbara* (ca. 1900/1994b, CP 2.478).

### Tabela 2.1.3.2

#### *Por uma Nomenclatura Funcional dos Legisignos Simbólicos*

Peirce	Nomenclatura funcional
Argumento	Legisigno simbólico argumentativo
<i>Propositio</i> , Premissas e/ou Conclusão (Símbolo dicente)	Legisigno simbólico metafórico
<i>Terminus</i> , Símbolo remático	Legisigno simbólico imagético
Legisigno indicial remático (Pronome demonstrativo)	Legisigno não-simbólico de secundidade (Retórica: <i>exordium</i> )

Logo começamos a enxergar um aspecto que é fundamental para a compreensão das demais classes de signos. A cada classe que descemos (a partir dos argumentos), algo é (re)tirado. Isso começa a ocorrer mesmo nos legisignos simbólicos argumentativos (vide Tabela 2.1.2.2.1), em especial a seção sobre Legisignos simbólicos diagramáticos. No segundo falta o teste experimental, no primeiro a predição, ainda que todos façam uso do diagrama estabelecido na Primeiridade. O que segue a esses são os legisignos simbólicos metafóricos (vide Tabela 2.1.3.2 abaixo de Argumento), aos quais escapa a diagramação e a formulação de hipóteses e os processos lógicos que decorrem de ambas. Segundo Peirce (ca. 1900/1994b, ca. 1900/1994b, CP 2.262), essa classe de signo é composta de outras duas. A primeira delas é a do

legisigno simbólico imagético, que não se estrutura enquanto uma proposição (portanto não possui forma de metáfora), mas que indica o fundamento (*ground*) da proposição, ou seja, a predicação que fará a cópula com o sujeito, o outro termo da proposição. Será necessária também a presença do Legisigno indicial remático, cuja função é a de chamar a atenção para o objeto denotado.

Vimos também que, do ponto de vista da Retórica dos legisignos simbólicos imagéticos e metafóricos, eles são tidos como legisignos não-simbólicos da seguinte maneira: Os legisignos simbólicos metafóricos são, para o seu interpretante, interpretados de forma que oferecem uma informação sobre o objeto significado. Já os legisignos simbólicos imagéticos, podem, ou ser interpretados de acordo com a função da Primeiridade (incorporando uma qualidade daquele objeto), ou com a função da Secundidade (chamando a atenção para o objeto denotado), mas sem oferecer informação, o que fica restrito ao signo que fez a cópula e assumiu a forma de metáfora.

Mas mesmo os legisignos não-simbólicos precisam de réplicas para existirem, de forma que, uma vez que eximidos da relação com o seu objeto por meio de uma associação geral de ideias, representam leis que se instanciam de acordo com a função correspondente no seu sinsigno. Isso implica que a forma de interpretação dos legisignos simbólicos (imagético e metafórico) se dá também por meio da atualização deles em sinsignos – ainda que em suas réplicas.

No que tange os signos concretos, a eles faltará o aspecto de lei e também a associação de ideias. Por outro lado, as leis e as associações de ideias só podem *existir* por meio deles, ainda que as réplicas desses se diferenciem dos sinsignos puros. Ademais, tanto os três legisignos simbólicos como os não-simbólicos se diferenciam pelas funções 1) Incorporação; 2) Direcionamento da atenção e; 3) Informação, de

forma que a terceira função contenha as duas anteriores, e a segunda contenha a primeira. A primeira função não envolve nenhuma das outras duas.

O primeiro, que é também o último, se classifica sob as duas formas uma vez que ele é o original, de onde tudo surge, e porque com ele não sobra nenhum dos aspectos restritos aos outros signos. De fato, ele é uma mera possibilidade qualitativa. Sua ligação com o presente logo se transforma em passado, continuamente. É fugidio, escapa à apreensão, que o reconhece na Secundidade. É destituído inclusive da sua atuação enquanto signo (ca. 1900/1994b, CP 2.244) de forma que, ainda que essencial para a existência das outras categorias, ele não se constitua como uma classe de signo concreto ou de lei.

**2.1.3.1. Crítica à Vingança na Música.** Após considerar a aproximação interdisciplinar entre os campos da lógica (semiótica) e da musicologia com algumas críticas introdutórias, propomos a revisão de exemplos oferecidos em *A Vingança na Música* (Röhe & Martins, 2016), com relação aos tipos de signos. Fazemos essa nova tentativa de exemplificar os referidos tipos em virtude da compreensão que atingimos sobre os mesmos. Conforme a nossa demonstração nas páginas anteriores do Método, fica evidente que a construção de frases lógicas se dá no âmbito dos legisignos simbólicos. E as demais categorias servem para compreender, dar interpretabilidade, atualizar e explicar como funciona o pensamento lógico por meio das funções semióticas. No entanto, resta ainda a possibilidade para cada uma daquelas classes existirem em seu aspecto em si, ou seja, não apenas como mera interpretabilidade ou como réplica, mas em seu caráter próprio. Esse caráter sempre se define com relação ao aspecto que cada uma das tricotomias apresenta naquela classe. Vejamos como ocorre a revisão:

Primeiramente, temos o exemplo de qualisigno como “o timbre da voz de Karolina Andersson, que estreou o papel da Rainha da Noite na temporada de ópera de 2015 de uma capital europeia” (Röhe & Martins, 2016, p. 47). Nesse exemplo temos uma qualidade da voz de uma cantriz. No caso da possibilidade de efetivar essa qualidade, temos de fato um qualisigno, que parte para um sin-signo. Nessa situação temos também um signo que não se articula necessariamente a um legisigno, já que o timbre de Andersson, ainda que esteja ligado a certas leis do aparato vocal do *homo sapiens*, é uma característica idiossincrática, cuja configuração é única – e não uma lei geral. O exemplo está correto se considerarmos a qualidade sonora da voz de K. Andersson.

O exemplo de sinsigno oferecido em *A Vingança na Música* é um pouco mais problemático: “a partitura da peça ‘A Flauta Mágica’, elaborada por Wolfgang Amadeus Mozart” (Röhe & Martins, 2016, p. 47). No caso, a partitura é um conjunto de símbolos remáticos e dicentes (vide tópico a seguir), cuja instanciação se dá numa cópia da partitura. Um sinsigno puro deve ser desprovido de qualquer aspecto de lei. Por exemplo, a voz da cantriz do exemplo anterior, sem que ela esteja cantando uma nota musical específica ou dizendo uma palavra qualquer de uma língua – a voz dela isolada de qualquer contexto concreto. Ou seja, a materialização daquele timbre.

Os legisignos são exemplificados da seguinte maneira: “Os elementos de notação musical que definem o tempo de duração da nota são legi-signos. Os seus diversos registros nas partituras que podemos observar, por exemplo, na partitura da ‘Flauta Mágica’, são chamados de réplicas” (Röhe & Martins, 2016, p. 48). Ora, os elementos de notação são de fato legisignos, que se instanciam enquanto réplicas, ou sin-signos. Para apontarem um aspecto preciso do tempo precisam também da segunda função semiótica. Além disso, por meio da composição argumentativa, são gerados

símbolos dicentes e remáticos que usarão esses legisgnos numa *expressão lógica dos afetos*, a *metáfora* de Susanne Langer, segundo Tarasti (2000).

O exemplo de ícone aparece dessa maneira: “Os melismas agudos cantados pela Rainha da Noite na Ária 14 representando a profunda dor que ela sente são um exemplo de relação icônica” (Röhe & Martins, 2016, p. 48). Ao dar esse exemplo de ícone fica clara a ausência pura do quali-signo, já que apenas a qualidade das notas musicais entoadas pela Rainha poderia nomear esse signo musical como quali-signo icônico. Sendo assim, ficamos com um signo que, por estar sendo cantado conforme uma partitura, é uma réplica de um legisigno, já que ela se dá como um arranjo complexo do legisigno simbólico *metafórico*. Além disso, é preciso considerar que os melismas agudos não apenas incorporam uma qualidade daquela profunda dor, a ferida narcísica, mas que apontam de fato para a dor da Rainha, típica de um caso de paciente vingativo, o que nos força a reconhecer, nesse caso, a presença do índice. Trata-se de uma dor específica para a qual os melismas apontam, de forma que se trata de um legi-signo indicial (Röhe & Martins, 2016). Como se trata de uma frase musical tipicamente marcada, podemos falar de um símbolo dicente, cuja formação se dá na cópula de termos com o auxílio do legisigno indicial remático. Dessa forma, ao escolher um signo de primeiridade que se restringe a essa categoria, precisaríamos deixar ausente a indicação precisa, de forma que a qualidade sonora do gemido, sem estar atrelada a uma partitura, pode se assemelhar às modificações corporais sentidas por um paciente com algum tipo de sofrimento, apesar de não sabermos de fato qual seja ele, a não ser pelo relato dele.

Em segundo lugar, temos o exemplo de índice como

as linhas vocais da Ária 14 da peça ‘A Flauta Mágica’ com relação à opulência do canto vocal italiano do século XVIII (ainda que a Flauta esteja em língua alemã,

a imponência das dramáticas linhas vocais indica a influência do canto vocal operístico italiano do século XVIII). (Röhe & Martins, 2016, p. 48)

Como já vimos, a retórica musical permite, via *exemplum*, que alguns modelos sejam replicados, por meio de um processo argumentativo, de forma que trechos de uma composição se associem, por meio da retórica, com elementos já presentes em outras composições anteriores. Dessa forma, é preciso que não apenas esteja presente a função indicial, mas também a associação geral de ideias por meio da introdução simbólica do compositor no campo da teoria musical – o nível poético segundo Nattiez (1987). Dessa forma, o exemplo de índice na verdade é um grupo de símbolos dicentes cuja interpretabilidade se dá como legisigno *indicial* dicente.

O exemplo de símbolo é apresentado da seguinte maneira:

A peça ‘A Flauta Mágica’, apesar de pertencer às salas de ópera mais do que a rituais maçônicos propriamente ditos, está ao lado das outras peças de Mozart voltadas para cerimoniais da maçonaria como a *Gesellenreise* (Eisen & Keef, 2006). Dessa forma, é possível dizer que, simbolicamente, ‘A Flauta Mágica’ é uma ‘Ópera Maçônica’”. (Röhe & Martins, 2016, p. 49)

Nesse exemplo temos um caso semelhante ao que oferecemos no exemplo de índice. No entanto, a referência da interpretabilidade dos símbolos icônicos não se dá para com o canto vocal italiano do século XVIII, mas sim para com os conteúdos maçônicos que permeiam o enredo da ópera.

Temos a presença evidente também de símbolos remáticos, tal como é o caso da referência exteroceptiva que se dá no entrecimento de música e libreto, bem exemplificado pelo paradigma da *Capriccio* de Richard Strauss (1940/1972; Roger & Parker, 2012; Röhe & Martins, 2016). Isso porque a forma musical de alguns símbolos maçônicos, tal como a serpente, aparece enquanto um Termo na frase “condenado à

*serpente maliciosa*<sup>86</sup>” (Lobe, 1867, p. 329, tradução nossa, ênfase nossa). O encontro que van den Berk (1994/2014) descreveu enquanto uma *solutio*, *desintegratio* ou *reductio* (p. 232), e que, do ponto de vista do ocultismo, representa a iniciação, o primeiro estágio aparece na partitura numa sequência descendente disjunta.

O exemplo de Rema aparece da seguinte maneira: “Qual será a vestimenta do personagem Sarastro de forma que se adeque à proposta de compor uma paródia para a peça Flauta Mágica? Trata-se de um exemplo de rema” (Röhe & Martins, 2016, p. 50). A paródia da versão de Estocolmo, em 2015, confere um aspecto diferenciado sobre o Rema, isso porque toda a obra passa a ter um aspecto de *buffa*, em vez de somente um tradicional *singspiel*. Vejamos outra questão. Uma vestimenta deve ser um sinsigno ou, no mínimo a réplica de um legisigno. Se ele oferece uma possibilidade de interpretação, então ele pode ser considerado um Rema. Mas essa possibilidade não pode nunca se tornar uma informação concreta. Caso o seja, se torna um dicisigno.

O exemplo de dicisigno aparece da seguinte forma:

Um exemplo dessa classe sígnica surge no contexto de uma visita à ópera de Estocolmo quando um convidado, levado às escuras para assistir uma peça que ele não sabe antecipadamente qual é, de repente reconhece a ‘Flauta Mágica’ em execução. (Röhe & Martins, 2016, p. 50)

No exemplo, a peça, uma réplica do legisigno que é a obra de arte (conjunto de símbolos dicentes), oferece uma informação para o ouvinte. Essa informação musical permite que ele reconheça exatamente qual a peça, de forma que a interpretação daquele(s) símbolo(s) dicente(s) se dê enquanto legisigno indicial dicente, que permite que ele afirme que aquela peça é tal, de forma que ele possa nomeá-la de forma precisa.

---

<sup>86</sup> “Der listigen Schlange zum Opfer erkoren” no original.

O exemplo de argumento aparece da seguinte maneira: “Um exemplo de argumento musical é o pensamento, ou uma série de reflexões de um profundo conhecedor da peça ‘A Flauta Mágica’ enquanto ele aprecia a execução da mesma numa casa de ópera” (Röhe & Martins, 2016, p. 51). Como vimos, na articulação da retórica com a composição e a análise musical, a argumentação é fundamental. Dessa maneira, o exemplo, apesar de não esclarecer a formação de uma predição ou descrever o processo experimentativo na mente daquele *connoisseur*, satisfaz com o exemplo de um argumento.

#### ***2.1.4. Símbolos Dicientes, Perlaboração e Fraseologia Musical***

Os símbolos dicentes, ou os legisignos simbólicos metafóricos, possuem um papel relevante na composição musical, maior do que aquele observado no tópico anterior. Essa categoria de signo, como vimos, é gerada a partir do dinamismo dos argumentos (ca. 1900/1994b, CP 2.267-270). É por esse motivo que uma composição musical pode ser observada sendo composta por símbolos dicentes (legisignos simbólicos metafóricos) agrupados numa forma como que argumentativa. Em *A Vingança na Música*, propusemos uma leitura do termo (p)e(r)laboração em articulação com a teoria da música a partir da teoria de Leader (2000/2010). No capítulo sobre esse assunto, articulamos o conceito de ideia composicional de Ingarden (1966) com o processo clínico denominado de *Durcharbeiten*, o que implica numa aproximação entre o tempo de uma música e a quantidade de tempo que se leva para tratar de um paciente (Leader, 2000/2010).

No entanto, essa releitura de Freud pede que consideremos mais detalhadamente a aplicação do conceito peirceano de símbolo dicente (legisigno simbólico metafórico). Isso porque o seu uso está claro nas linhas de pensamento de Leader (2000/2010), ainda que ele use uma terminologia semiológica mais estruturalista, assim como Kristeva

(2000). Essa lacuna em Leader (2000/2010) remete exatamente ao uso do processo simbólico inerente à *Durcharbeiten*. Leader (2000/2010) coloca que: “é exatamente disso que trata a elaboração: uma concepção básica é submetida a tratamento lógico, gerando contradições e inconsistências, até que surja uma nova perspectiva como resultado do trabalho simbólico” (p. 38).

Ora, se como demonstramos que o processo argumentativo em suas três fases determina a *criação* de símbolos dicentes, não é esse processo simbólico aquele de uma terceiridade mais completa e genuína que faz com que surja essa *nova perspectiva*, por meio de um tratamento lógico, resultado do trabalho simbólico? Leader (2000/2010) chega a comparar esse processo elaborativo ao luto. Dessa maneira, ele propõe uma analogia com a composição musical e o desfazimento de temas que aparecem num trecho de uma composição, e que aparecem novamente sob uma nova forma em outro momento de uma composição. Um exemplo claro disso pode ser encontrado no *Concerto para Clarinete em A-Maior* (KV 622), de Wolfgang Amadeus Mozart (1791/1881):

#### **Figura 2.1.4.1**

*Dois trechos do Concerto para Clarinete em A-Maior (KV 622)*

Nota. Adaptado de “Concert für die Clarinette von W. A. Mozart. Köch. Verz. N° 622 [Concerto para clarinete de W. A. Mozart. KV 622]” por W. A. Mozart (1791/1881; E. Rudorff, Ed.), *Mozart's werke. Serie XII. Zweite abtheilung. Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester, Nr. 11-20* [A obra de Mozart. Série XII. Segunda parte. Concertos para instrumentos de sopro e orquestra, nº 11-20] (pp. 207-264). Breitkopf & Härtel. Em domínio público.

No trecho das páginas 213 e 214 (Mozart, 1791/1881), o símbolo dicente complexo começa em Bb, enquanto que o trecho das páginas 222-223 (Mozart, 1791/1881) começa em C, num intervalo de segunda menor acima. O fechamento do trecho também se dá também de forma diferenciada. Isso porque o Bb do trecho superior possui a duração indicada por uma mínima, enquanto a inferior está indicada com semínima, além da tercina não ser fechada de forma descendente, entre outros detalhes. O que conta, na Figura 2.1.4.1 é que as relações são mantidas enquanto forma, ainda que haja um deslocamento, ou mais precisamente, uma transposição.

É possível também indicar que essa construção de símbolos dicentes se articula com a noção que propusemos na definição de música como um arranjo. Isso porque, assim como o processo terapêutico, uma composição precisa de um tempo para que ela se efetive. É por isso que Freud (1937) fala em “o tempo da terapia analítica<sup>87</sup>” (p. 209-

<sup>87</sup> “das Tempo der analytischen Therapie” no original.

210) no seu estudo sobre análises intermináveis (Leader, 2000/2010). Do ponto de vista da Retórica, é preciso ressaltar a necessidade da escolha do objeto afetivo sobre o qual compor-se-ão proposições musicais. Esse problema nos veio à tona ao assistirmos o filme norueguês *Den Brysomme Mannen* [O homem que Incomoda] (Lien, 2006). Na cena em que o personagem principal está no carro sozinho e é interpelado por uma senhora que bate no vidro para lhe chamar a atenção, sentimos que o conceito de *arranjo de sons e silêncios* não bastaria. Do ponto de vista da música ocidental seria o suficiente considerar que a senhora, nessa cena, não faz uso de legisignos, como já demonstramos ser essencial ao universo essencialmente notacional da música. Mas é preciso reconhecer que a falta, nesse caso, não é apenas a dos legisignos, mas de um objeto e da informação sobre ele. Isso porque a intenção da senhora é relacionada apenas com a segunda função da semiótica peirceana: direcionar a atenção. No caso, ela quer que o homem olhe para ela para que ela possa lhe dizer algo. No caso da música, a sua expressão, ainda que aponte para objetos que escapam à sua essência musical (marcando a presença de referências exteroceptivas), se faz por meio de uma associação geral de ideias entre o objeto indicado, e a imagem gerada pelo signo. No caso do ato da senhora no filme, o ato de bater no vidro do carro não gera informação acerca do que ela quer expressar, configurando-se, ainda que como uma forma eficaz de chamar a atenção do homem, apenas como um sinsigno indicial. Vejamos que, se ela bate mais forte, já se gera uma informação sobre o que ela quer dizer – o que pode se verificar por meio de um Argumento Diagramático de Primeiridade, ainda que ela esteja fazendo uso de recursos da música, mas não para compor música. Jackendoff (2009) aplica um princípio semelhante na sua análise sobre linguagens percussivas, ou mesmo

línguas em assobio<sup>88</sup>, que usam um meio também utilizado na composição musical (som), mas o fazem somente os utilizando enquanto códigos de linguagem.

A variação na intensidade, ou a própria duração da batida estão presentes no sistema legisnífico da música, mas o fim da senhora se limita ao aspecto indicial, além de ela não estar necessariamente usando *conscientemente* os recursos para a composição musical. Se formos analisar bem, a diferença entre a batida da senhora e uma composição musical é muito tênue, talvez uma mera questão de refinamento da expressão.

Mas aqui encontramos uma diferenciação entre a composição de uma música e o conceito de elaboração da psicanálise. Isso porque, inicialmente, esse termo clínico não se articulava com a passagem dos conteúdos para a consciência. No entanto, cada vez mais, na história da clínica psicanalítica, essa visão foi mudando (Leader 2000/2010). Dessa maneira, no sentido clássico, a *Durcharbeiten* não envolve uma tomada de consciência. Essa relação é válida apenas com o desdobramento da clínica psicanalítica. Essa divergência não está exatamente gerando um obstáculo, mas sugere que um compositor pode ou não estar consciente dos processos simbólicos presentes nele enquanto ele está compondo. Isso explica o porquê da existência da divergência entre o que um compositor quis expressar com uma música e o que um ouvinte, ainda que experiente, percebe e alegue no sentido de haver uma representação simbólica. Um exemplo clássico é demonstrado pelo professor Erik Tawaststjerna (1965/1976), que alegou haver nas sinfonias de Sibelius a representação de momentos históricos ligados com a experiência da Finlândia, negados pelo próprio Sibelius. Sendo assim, é preciso considerar todos os questionamentos sobre as escolhas inconscientes do compositor no ato de composição, ou mesmo na proposição levantada por Välimäki (2005), de que o

---

<sup>88</sup> Tal como o Silbo de La Gomera.

ato de composição musical pode auxiliar no processamento de conflitos inconscientes e pessoais. Vainiomäki (2012) aponta que Janáček, leitor de Wundt, incorporou sua vivência com a debilidade da saúde de sua filha na composição de sua *Jenufa, Její pastorkyňa* [Jenufa, sua enteada] (Janáček, 1903/1908) e ainda, que o compositor discorreu sobre questões acerca do Inconsciente.

Voltando à senhora de *O homem que Incomoda* (Lien, 2006), é possível pensar que não há a intenção de que as qualidades sonoras do ato daquela senhora sejam apreciadas pelo homem no carro – o caráter indicial escapa ao gozo estético, a função é meramente apontar algo. Isso implica que a construção dos símbolos dicentes tem algo de específico que diferencia a música da produção de sons. Do ponto de vista Retórico, a representação de afetos e ideias composicionais deve estar presente na composição. Poderíamos dizer que o conteúdo da fala de alguém que vem ao consultório está contido na produção sonora feita por ele ao bater na porta antes de entrar? Não nos parece que seja o caso. Isso porque a batida na porta tem mero aspecto indicial. Já a música se associa com o seu objeto por meio da associação geral de ideias. É por isso que o aspecto simbólico na música é importante para defini-la, sendo, portanto, essencial ao seu aspecto enquanto música. E é isso que permite a ligação entre o *tempo* da terapia e os desdobramentos das frases musicais no seio de uma composição.

A relação entre a clínica e a música gera atenção também para o fato que Rothstein (1995) ressalta ao comentar o uso do termo *Durcharbeiten*. O de que não se deve ficar preso à ilusão de que conflitos podem ser totalmente resolvidos na terapia. Por outro lado, eles podem ser reorganizados, e a função do terapeuta é a de auxiliar o paciente a criar *novos* símbolos dicentes para suas experiências.

A relação entre *Durcharbeiten* e o processo de composição musical, falta, em Leader (2000/2010), na apropriação de uma fraseologia musical articulada com uma

lógica semiológica que explique mais precisamente como se compõe uma música.

Leader (2000/2010) coloca que “o tom é desintegrado em suas partes constitutivas, que são combinadas e variadas, antes de retornar, na cadência final, para o tom original da introdução” (p. 34). Ele assim coloca para explicar a importância da repetição, mas falta uma explicação de como isso ocorre do ponto de vista lógico, o que aparece no seu texto apenas enquanto sugestão quando ele menciona Piaget, Lacan e Lévi-Strauss.

O que propomos como crítica é na verdade um grande desafio, já que para William of Ockham (1323/1974), um termo pode ser uma proposição, sem que haja qualquer perda no seu caráter de termo ou de proposição. Sendo assim, como podemos discernir entre os termos e as proposições musicais e como podemos articular essas noções lógicas com os elementos dessa estrutura oculta definida pelas “notas estruturais” articuladas por meio de uma integração temática, como nos tratados de Goetchius, Bas, Riemann, Schoenberg, Réti, Cooper e Meyer, Green, Lerdahl, Jackendoff, Temperley ou mesmo de Zarlino?

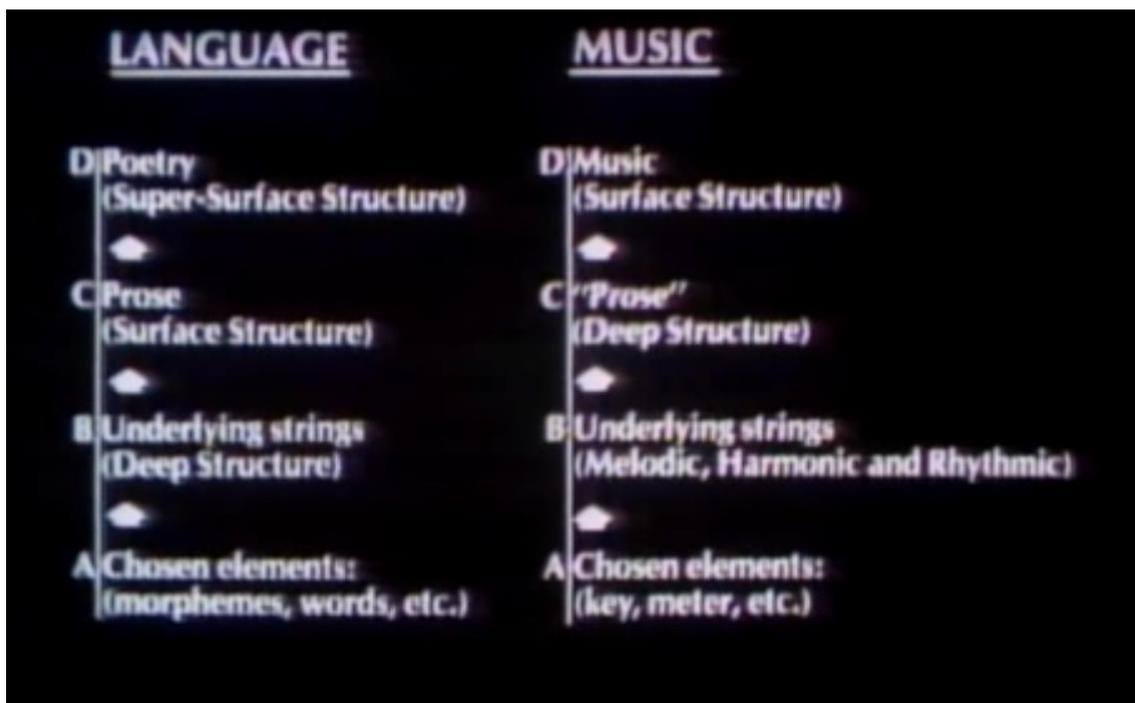
Segundo Bernstein (1973), a linguagem verbal leva uma vida dupla, tanto comunicativa como estética. Enquanto isso, a música possui uma vida apenas estética. É por esse motivo que a estrutura de superfície da música não se equivale com a superfície da linguagem verbal (vide Figura 2.1.4.2). Além disso, é preciso ressaltar que a linguagem, de forma a alcançar a estrutura de superfície da música, precisa se elevar a níveis linguísticos mais sofisticados do que o da prosa. Bernstein (1973) coloca que o texto poético é elaborado em uma linguagem particular, a artística, o que a diferencia do texto em prosa. A tradução em prosa de Sir Richard Jebb (Sophocles, ca. 429 a.C./1883) a partir do *Édipo Rei* de Sófocles não implica em uma perda completa do aspecto artístico do poema sofocleano, ainda que lhe dê uma nova roupagem. Assim, a análise

de Bernstein deve ser lida com uma reserva: textos artísticos podem aparecer também no texto em prosa.

Ademais, Bernstein (1973) defende que a frase da prosa não se equipara com a frase musical. É aí que entra a poesia, com o seu salto metafórico. Dessa forma, frases musicais são estruturalmente mais próximas aos versos de um poema. Assim, a proposição, no seu sentido estrito, não pode ser igualada com a frase musical. Contudo, se ampliarmos a noção de proposição, não a deixando restrita ao conceito de Símbolo Dicente dentro da linguagem verbal, e aceitarmos o Legisigno simbólico metafórico enquanto uma metacategoria semiótica, que se define por uma *função*, podemos falar de frases musicais equiparadas com as frases poéticas, chamadas de *verso*.

#### **Figura 2.1.4.2**

*Painel de Leonard Bernstein em sua Série de Aulas em Harvard*



Nota. Extraído de [https://www.youtube.com/watch?v=zh8\\_tcBZiyY](https://www.youtube.com/watch?v=zh8_tcBZiyY).

O estudo fraseológico de Bernstein (1973) pode, sem dúvidas, ser lido a partir da revolução chomskiana (Jackendoff, 2009), já que o linguista é, a todo o momento, citado. Na Figura 2.1.4.2, é possível observar o paralelo entre música e poesia, sendo que Bernstein (1973) equipara a palavra, o recurso que mais se iguala ao nosso Termo, com recursos musicais elementares, tal como a tonalidade e a métrica. Ocorrem dificuldades durante a comparação, já que a estrutura profunda da música corresponde à estrutura de superfície do texto. Isso se deve a aspectos da criação artística em cada uma. A prosa musical, para Bernstein (1973), é criada com o tratamento das linhas melódicas, além dos elementos de harmonia e ritmo.

Já o texto em prosa é constituído a partir da elaboração das ideias contidas no texto, que podem ser expressas em proposições tais como “Eu estou cansado (...) Eu estou chorando (...) A morte poderia dar fim ao meu cansaço” (Bernstein, 1973, p. 84, tradução nossa). Apenas na virada metafórica é que elas se constituem enquanto poesia, no que Bernstein (1973) chama de “Estrutura de Super-superfície” (p. 84, tradução

nossa). É curioso pensar nessa evolução já que a Figura 2.1.4.2 explica o processo inverso da proposta de tradução de Sir Richard Jebb (Sophocles, ca. 429 a.C./1883), que criou texto em prosa a partir de versos poéticos, sem retirar o seu caráter artístico, ou mesmo mítico.

A dificuldade na equiparação incide também na tentativa fracassada de Bernstein (1973) de igualar a nota musical a uma letra ou palavra, ou na equiparação da frase musical com a palavra, crucial para a compreensão de obras de Mozart. No campo da composição musical, Schoenberg (1967)<sup>89</sup> explica que, a criação musical requer motivos, temas e frases. O final da última deve possuir um sentido de pontuação, o que é um aspecto semelhante ao da frase em prosa, no sentido de Bernstein. As frases musicais são, diferentemente das verbais, constituídas de motivos, que possuem “intervalos e ritmos que são combinados de maneira que produzam uma forma ou contorno inolvidável” (Schoenberg, 1967, p. 8, tradução nossa). Essa combinação de elementos é importante para outra comparação entre fraseologia verbal e musical. Voltemos por um instante no exemplo de composição da Figura 2.1.4.1, mas em outra seção, em especial os compassos 100 a 105.

---

<sup>89</sup> Na visita à USP de 2016, encontramos também com o maestro Luciano Camargo, que recomendou o uso do manual de Schoenberg. Isso ocorreu quando as discussões sobre motivo e tema em música começaram a emergir durante a elaboração da tese.

### Figura 2.1.4.1.3

Compassos 100 a 105 do Concerto para Clarinete em A-Maior (KV 622)



Nota. Adaptado de “Concert für die Clarinette von W. A. Mozart. Köch. Verz. N° 622 [Concerto para clarinete de W. A. Mozart. KV 622]” por W. A. Mozart (1791/1881; E. Rudorff, Ed.), *Mozart's werke. Serie XII. Zweite abtheilung. Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester, Nr. 11-20* [A obra de Mozart. Série XII. Segunda parte. Concertos para instrumentos de sopro e orquestra, n° 11-20] (pp. 214-215). Breitkopf & Härtel. Em domínio público.

A versão da KV 622 gravada por Marcellus e a *Columbia Masterworks* em 1967, oferece uma possibilidade interpretativa da passagem na Figura 2.1.4.1.3, na qual frases curtas de um compasso são recombinadas em uma frase maior “por meio da não ênfase do valor rítmico da última cocheia dos três primeiros compassos e por meio de um diminuendo gradual ao longo da sucessão de notas” (Etheridge, 1983, p. 62, tradução nossa). Por meio dos dois recursos, toda a passagem na Figura 2.1.4.1.3 pode acabar sendo entendida como uma frase. O mesmo ocorre na combinação das três frases curtas que são incorporadas numa frase maior. Contudo, a análise da combinação de elementos aqui se dá não no nível poético, mas no estético<sup>90</sup> (Nattiez, 1987), enquanto que Schoenberg (1967) estudou o primeiro. No sentido clínico, toda frase pode se condensar com outra, de forma que uma frase passe a funcionar enquanto uma palavra

---

<sup>90</sup> Nattiez (1987) aponta que a distinção entre os dois conceitos pode ser observada nas aulas de Paul Valéry (1937/1957) no Collège de France, sem um uso direto do termo *poético*, que foi extraído de Gilson (1963), e que supõe toda produção artística. Já o nível estético envolve a apreciação da obra de arte.

da frase maior. Isso ocorre também com a linguagem verbal. Segundo William of Ockham (1323/1974), uma proposição pode ser um termo, além de poder se tornar uma parte da proposição. Assim, o mecanismo interpretativo de Marcellus pode ser comparado à análise de William of Ockham porque, tanto a música quanto a frase, possuem a possibilidade de recombinação de seus elementos de forma que possamos observar a metamorfose de Símbolos Remáticos em Símbolos Dicientes e vice-versa, ainda que cada símbolo possua características singulares em cada caso (texto e música).

Essa não é, contudo, a única semelhança. Dahlhaus (1985) destacou que nos séculos XVIII e XIX, compositores como Mozart e Schubert se empenharam na tarefa de imitar entonações do discurso verbal nos seus modelos musicais – tais elementos foram identificados como parte da tendência do realismo. Karbusický (1983) notou que Roman Jakobson foi o primeiro a estudar a relação entre o motivo musical do discurso de um ponto de vista fonético, o que permitiu, por exemplo, o estudo acerca da qualidade tonal na língua dos *pepíci*, cuja fala pronunciada como que musicalmente os constituiu enquanto guardiões do folclore urbano da capital tcheca. Kennedy (2011) elaborou um estudo vasto sobre a estrutura musical do *Banquete* de Platão, mostrando como a escolha dos termos e proposições do texto seguiu um referencial musical.

Schreuder e Gilbers (2006) são categóricos na afirmação: “toda manifestação comportamental ordenada temporalmente, como a linguagem e a música, é estruturada da mesma forma” (p. 492). A proposição ousada, de caráter universal, se aplica ao caso em que estudamos a transição de Símbolos Remáticos para Dicientes a partir de William of Ockham (1323/1974) sobre a KV 622. Schreuder e Gilbers (2006) comparam também a semelhança entre música e as línguas no sentido da entonação. Por exemplo, “um acorde que esteja em posição métrica forte (...) é mais importante do que um acorde que não esteja nessa posição” (Schreuder & Gilbers, 2006, p. 495, tradução

nossa). A preferência pelo acorde na posição forte pode ser observada desde o estudo sobre o acento métrico. Segundo Med (1980/1996) “o primeiro tempo de qualquer compasso é sempre FORTE” (p. 141, sic). Ocorre que, na língua finlandesa, todo termo deve ter o estresse na primeira sílaba (Suomi & Ylitalo, 2002). Na gramática finlandesa, tal regra é designada *pääpaino* - a ênfase primária é sempre sobre a primeira sílaba, já as acentuações secundárias são designadas por *sivupaino*<sup>91</sup> (Hakulinen et al., 2004). Ainda que nem todas as línguas possuem a mesma regra de preferência de acentuação (Schreuder & Gilbers, 2006), o caso finlandês se destaca pelo uso de uma regra musical para a acentuação tônica. Ademais, é preciso lembrar a ressalva de Leo Bernstein (1973), no sentido das reservas para com a comparação entre formas gramaticais e musicais, mesmo entre a sílaba o tempo do compasso. Ainda que na língua finlandesa a semelhança da regra seja inegável, o mesmo não se aplica em outras línguas. A semelhança, portanto, é um caso contingente – não é universal, na forma como Petrus Hispanus (ca. 1230 d.C./1990, 1.8) usa os termos.

Schoenberg (1967) também não deixou de mencionar que toda frase musical deve ser construída de forma a expressar a ideia de um ponto final. A variação sobre a forma como essa expressão é apresentada implica em mudança de sentido. Basta pensar que, uma mesma sentença, em forma afirmativa, tem entonação diferente quando ela se dá de forma interrogativa. A variação do sinal é implicada na mudança semântica, sendo que tal variação é expressa na fala, por meio de uma mudança sonora.

---

<sup>91</sup> Vide seção “§ 13 Sanapainon määrittymisestä” [Determinando a acento da palavra] da Gramática estendida finlandesa (Hakulinen et al., 2004), em especial o trecho “Suomessa sanan pääpaino on ensimmäisellä tavulla” [A ênfase principal da palavra na língua finlandesa se dá na primeira sílaba] (Hakulinen et al., 2004). Devemos a Aleksii Haukka o entendimento acerca da gramática finlandesa expresso nesse trecho, além da indicação da obra citada.

## 2.2. Associação Livre: O Ordálio Fálico e a Inserção na Terceiridade

Segundo Martins (2002), a castração é o mecanismo responsável pela entrada da criança no universo símbolo. É na dissolução do complexo de Édipo, portanto, que é dado espaço para as leis comuns do grupo, entre elas, as regras da gramática, ou mesmo as regras de composição musical. Kristeva (2000), ainda que numa abordagem mais estruturalista, fala de um ordálio fálico, que é necessário para alcançar o triângulo edipiano. A narrativa do mito edipiano pressupõe uma questão, sendo que a própria é a resposta para essa mesma questão. Com a narrativa, chega-se a um nível simbólico “que inclui não apenas símbolos (...), como também a capacidade de perguntar e de responder” (Kristeva, 2000, p. 775, tradução nossa). Kristeva (2000) destaca a vantagem da curiosidade psíquica, e da pergunta ““de onde vêm os bebês?”” (Kristeva, 2000, p. 775, tradução nossa). Kristeva (2000) não deixa de lembrar que a linha britânica de psicanálise prefere assumir a posição de que existe uma aquisição do símbolo no período pré-edipiano, ao passo ela prefere entender que é a libido fálica que se investe no símbolo. Para Kristeva (2000), a associação livre é uma variante da narrativa, na qual o paciente recebe o convite para dizer tudo que lhe vem à mente - Jean Oury (2000) diria mais que se trata de uma concessão ao paciente, no sentido de uma permissão<sup>92</sup>. Kristeva não esquece também que a associação livre não é apenas uma narrativa, mas apresenta também elementos aleatórios ligados a processos primários. É importante notar que Kristeva (2000) explica esses fenômenos como “gritos, sussuros, trechos em línguas não-existentes, idioletos secretos e silêncios” (Kristeva, 2000, p. 776), não são signos no sentido estrito do termo, mas funcionam enquanto índices, o que ela assume estar com referência em Charles Sanders Peirce.

---

<sup>92</sup> O verbo *dürfen* de Viktor von Weizsäcker (1950/1958).

Freud (1928) colocou que a ansiedade ligada à castração promove a perda de interesse no amor da mãe e mesmo na rivalidade para com o pai. Podemos associar essa constatação clínica com a formação do Super-Eu, já que ele tem dois lados, um que interdita e outro que prescreve. A interdição sobre a mãe é importante para que a criança não quebre a lei do tabu, passando a aceitá-la. Ademais, a ele é recomendado que tome o pai enquanto um ideal a ser seguido, e não um homem a ser assassinado – conforme as tendências edípicas exigem (Freud, 1923a). O aspecto da interdição é fundamental, já que a associação livre permite a inversão da proibição, ainda que exija do paciente que ele fale tudo que lhe venha à mente.

A associação livre foi criada por Freud em 1898, mas o seu desenvolvimento foi gradual, iniciando-se em 1892. Ainda em 1904 podiam ser observados vestígios da técnica catártica que a antecedeu (Halpern, 1961). É uma ferramenta do fazer clínico que pode ser associada com o trabalho de Ludwig Börne (1823/2013), no qual ele aconselha:

tome algumas folhas de papel e por três dias seguidos escreve, sem qualquer falsificação ou hipocrisia, tudo que lhe vem à mente. Escreva o que você pensa sobre você, sua mulher, da guerra na Turquia, de Goethe, sobre o caso do crime de Fonk, sobre o Julgamento Final, sobre aqueles com autoridade sobre você - e quando passarem os três dias, você irá ficar pasmado com as novas e surpreendentes ideias que habitam em você. (p. 64, tradução nossa)

Börne, por sua vez, teve a influência de Stendhal (1801/1954), que já havia se manifestado sobre essa tarefa de escrever tudo que vem à mente. Halpern (1963) aponta que nem Stendhal nem Börne aplicaram a tarefa de escrever tudo que vem à mente no fazer clínico. Em 1920, Freud respondeu a Havelock Ellis, que afirmou que o metafísico e poeta Garth Wilkinson já havia inventado o método. A defesa de Freud se deu com

passa no seu contato com o trabalho de Borne (Halpern, 1963). Na primeira edição da *Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900), não escapa uma referência a Schiller (1788/1849), que propôs a retirada da censura para o desenvolvimento do trabalho criativo, o que sugere a presença do método da associação livre em outras áreas do saber, mas com finalidades diversas à da prática da psicanálise.

Halpern (1963) propõe que o trabalho de associação livre, realizado por Freud em Fraülein Elizabeth von Ritter já havia sido realizado 2.319 anos antes, com Estrepsíades, um fazendeiro da Ática. E não foi Freud quem o fez, mas Sócrates. Foi no mês de março do ano 423 a.C., a plateia se regozizava com a apresentação de *As Nuvens*, obra de Aristophanes (423 a.C./1970). Estrepsíades queixava-se de insônia, ansiedade e tensão por conta do filho. E então ele decidiu se matricular na Escola Sofista de Sócrates, ainda que não tivesse interesse algum em “filosofia, retórica, oratória ou cosmologia” (Halpern, 1963, p. 74, tradução nossa). Sócrates, impaciente com Estrepsíades, lhe recomenda que “pense em alguns de seus *assuntos*<sup>93</sup>” (Aristophanes, 423 a.C./1970, 695, tradução nossa, ênfase nossa). O coro reforça os dizeres de Sócrates: “Refleta e examine atentamente e concentra-te, revolvendo de todo modo. Rápido, sempre que num embarço caíres, salta para outro *pensamento do teu cérebro*: que o doce sono se afaste dos teus olhos<sup>94</sup>” (Aristophanes, 423 a.C./1970, 700-705, tradução nossa, ênfase nossa). Halpern (1963) conclui que Sócrates, assim como Freud, não apenas sugere ao seu pupilo que ele se deixe tomar pelos pensamentos acerca de si

---

<sup>93</sup> “ἐκφρόντισόν τι τῶν σεαυτοῦ πραγμάτων” no original (ênfase nossa). Uma variante do *πραγμάτων* aparece no verso 250, em relação a matérias celestiais. Já no verso 745, Sócrates usa o termo pela terceira vez na peça, ao pedir a Estrepsíades que ele use sua mente com sutileza e que examine seus *assuntos* ponto por ponto.

<sup>94</sup> “φρόντιζε δὴ καὶ διάθρει πάντα τρόπον τε σεαυτὸν στρόβει πυκνώσας. ταχὺς δ’, ὅταν εἰς ἄπορον πέσης, ἐπ’ ἄλλο πῆδα νόημα φρενός: ὕπνος δ’ ἀπέστω γλυκύθυμος ὁμμάτων” no original (ênfase nossa). O termo enfatizado viria a ser empregado por Bleuler (1908) para a criação do termo *esquizofrenia*. É o termo psicológico mais utilizado por Ésquilo não apenas por sua característica métrica, mas por estar associado frequentemente com as emoções (Sullivan, 1999).

mesmo, mas também trabalha de forma a reduzir a resistência do pupilo. Além disso, Halpern (1963) também compara a ironia de Aristófanos para com Sócrates com as críticas que Freud recebeu em seu tempo e deixa a pergunta. A descrição irônica de Aristófanos sobre o método socrático realmente o representa?

Vimos então que a associação livre requer a inserção no simbólico, e que por isso ela requer que o paciente já tenha sido castrado. Por outro lado, ela envolve um grau de permissão ao paciente, que pode agora pensar livremente, e mesmo as comunicar para alguém treinado para ouvi-lo. Mas se a associação livre requer a inserção no simbólico, e a música também, vejamos um problema de interpretação musical e sua ligação com a associação livre.

Quando definimos a música enquanto conceito, comentamos sobre a necessidade da existência de um compositor humano - para músicas criadas por animais não humanos, o trabalho de Dario Martinelli (2009) é uma referência importante. É válido lembrar que o som é uma ferramenta primária na comunicação humana, mesmo antes do período em que ocorre a dissolução do Édipo, a inserção no simbólico e etc. De fato, ela ocorre geralmente logo no nascimento, ou mesmo na vida intra-uterina (Guerra Lisi & Stefani, 2006/2006). O bebê chora na situação traumática do seu nascimento. A situação evolui apenas no sentido de o som passa a ser o meio de comunicação entre mãe e bebê durante os anos iniciais de sua vida (Castarède, 2002).

Isso posto, e considerando a importância da inserção na Terceiridade enquanto condição necessária para a composição musical, qual é a diferença entre os sons emitidos por um bebê e os sons de uma composição musical, do ponto de vista lógico? Segundo Kristeva (2000), a entrada no simbólico é importante para o estágio fálico, quando tanto o menino como a menina se apropriam do falo simbólico. Aqui, a Kristeva (2000) estruturalista se debruça sobre nossa discussão sobre Psicanálise e Terceiridade.

Para Kristeva (2000), o complexo de castração fomenta, tanto no menino quanto na menina, em uma identificação fálica com o pai. A apropriação do falo é anterior às fantasias edípicas de incesto e parricídio. O par binário “tumescente-detumescente” (p. 774, tradução nossa), *durum-molle*, é o que permite a concepção dos elementos binários dos signos da linguagem, tais como “presença/ausência, positivo/negativo, 0/1” (p. 774, tradução nossa). É ainda no estágio fálico que a capacidade de responder à questão acerca das origens é possível de ser feita. É importante notar que, para Kristeva (2000), a própria inserção no estágio fálico já dá início ao processo de aquisição da linguagem. Ela fala de *holosignos*, tal como “mãe”, que pode significar “quero minha mãe” (p. 775, tradução nossa), mas fala do desenvolvimento de mecanismos mais complexos do pensar em momentos posteriores da vida. Dessa forma, o posicionamento epistemológico de Kristeva (2000) se distancia da psicanálise britânica, em especial a visão de Melanie Klein, que tanto deu ênfase à aquisição do simbólico no estágio pré-edípico (Kristeva, 2000). Após a inserção no estágio fálico, advém a interdição, que dará origem ao supereu. A consequência dessa interdição é que a criança irá se tornar capaz de produzir sentenças lógicas, as proposições ou Símbolos Dicientes de Peirce (ca. 1900/1994b, CP 2.262). Kristeva (2000) fala de uma *sentença*, cuja forma é dada pelo sujeito, verbo e predicado, que nada mais é que o Símbolo Diciente, ou a proposição lógica.

No campo da música, a castração simbólica não requer a instrução gramatical para a fala, mas a instrução para a composição. Isso ocorre com professores particulares, em conservatórios, com o(s) pai(s), como no caso de Mozart, ou mesmo no autodidatismo (Lehmann et al., 2002).

Assim, ainda que a produção de sons seja possível mesmo antes da aquisição da linguagem, a comunicação entre mãe e bebê não pode ser caracterizada enquanto

simbólica, já que é sonora, mas precede a aquisição da linguagem, verbal ou musical. É por esse motivo, que podemos dizer que o uso apropriado de recursos musicais para compor é semelhante ao uso de recursos da gramática para a produção de fala correta, ainda que os legisgnos musicais e os verbais guardem algum grau de diferença.

Além disso, podemos dizer que, em certa medida, a inserção simbólica no universo musical permite ao ouvinte que ele tenha uma compreensão diferenciada da experiência musical. Por outro lado, o uso de legisgnos simbólicos na interpretação musical descaracteriza a experiência estética pura, uma vez que o interpretante emocional é preferível (Kruse, 2007). Nesse nível emocional, o ouvinte pode somente escutar a música, senti-la, sem necessidade de conduzir uma análise musicológica extensa. Essa é a tarefa do musicólogo profissional, o que não implica na necessidade de que somente o musicólogo profissional tenha o direito de ouvir música, ou sons, ou mesmo de se comover com ela. A única consequência é que os ouvidos não inseridos no simbólico estarão surdos para algumas nuances de uma obra de arte extremamente sofisticada, como é a música. Ademais, a escuta ao nível do interpretante emocional, ainda que seja uma experiência de escuta intimista, falha sempre em captar as ideias e sentimentos almejados pelo compositor quando da criação de sua obra musical. E esse tipo de escuta requer o uso dos interpretantes lógicos. Assim, essa escuta divide a experiência intimista com uma interpretação da obra de arte.

Stakelum (2011) observou que, na tarefa da interpretação musical, é importante dar espaço para a linguagem pessoal e valorizar menos a terminologia musical. Estudantes não treinados dão mais ênfase para dimensões tais como altura, volume, textura e “clima”, não exploradas por alunos treinados. Os treinados focam na análise temática, seções, tonalidade, mudanças na altura, instrumentação e polifonia. Stakelum (2011) observa uma tendência da escuta profissional em compartimentalizar a

interpretação musical, ao passo que a escuta naïve tende a responder à música enquanto uma obra inteira.

Para Lothane<sup>95</sup> (2010), é importante que o paciente esteja em “um estado de calma e auto-observação contemplativa” (Lothane, 2010, p. 156, tradução nossa), que é alcançada, bem no estilo de Schiller (1788/1849), quando nos desligamos da nossa auto-crítica (Lothane, 2010). Assim, interpretações musicais, mesmo ao nível do corpo, sem pensamento lógico e, portanto, não simbólico, são possíveis. Uma reação comum seria se a pessoa gostou ou não de escutar uma determinada música. Isso não exige de forma alguma uma inserção simbólica na linguagem musical. Agora, o porquê detalhado e argumentado acerca do ter gostado ou não, estando inserido no universo simbólico, pode muito se diferenciar acerca de uma resposta do tipo “sim ou não” sobre se o ouvinte apreciou ou não alguma música. Mesmo assim, a significação musical já ocorre mesmo quando o ouvinte se desfaz da repressão, ou da resistência em relação ao efeito que a música gera nele.

### **2.3. A Comparação (Mito e Comparação)<sup>96</sup>**

Encerrado o estudo do símbolo na visão de Peirce, considerando também outros autores, como Kristeva (2000) e Martins (2002) que, em alguns momentos, se debruçam sobre questões estruturalistas, passemos ao último tópico do Método, a questão da comparação mitográfica. Géza Róheim (1940), psicanalista e antropólogo húngaro, foi um ávido defensor de Freud contra Malinowski, em especial na sua crítica sobre o

Momovola que teve intercurso sexual com sua filha que, por sua vez, comete suicídio atirando um tubarão que então a come. Então ele mata a sua esposa

---

<sup>95</sup> A referência a Lothane não consta dos trabalhos apresentados sobre o Método na USP, PUC-SP e na KTU, sendo essa análise pertencente à seção acerca do método conforme o primeiro artigo publicado durante a produção da presente tese (Röhe et al., 2020).

<sup>96</sup> O método comparativo foi apresentado em conferência na Islândia (Röhe, 2018b), além de compor parte do método da versão em artigo da presente tese (Röhe et al., 2020).

durante um ato sexual. Depois, ele decepa o próprio pênis e então morre. (p. 542, tradução nossa)

Basta lembrar que a versão de Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 67) conta que Édipo comete suicídio após os trágicos eventos em Tebas para observar a relação entre os povos primitivos com o complexo de Édipo. Ainda que estejamos falando de Édipo adulto, a culpa trágica se associa ao sentimento desenvolvido para com os pais ainda na infância. Róheim (1940) conclui a sua observação sobre o Momovola, da seguinte maneira: “se isso não é uma história edipiana, eu não sei o que é” (p. 542, tradução nossa), em uma crítica direta e irônica a Malinowski.

Smadja (2011) nota que os antropólogos Seligman e Rivers se apropriaram dos trabalhos iniciais de Freud, mas já com reservas em relação à sexualidade infantil. A querela entre psicanálise e antropologia ficou mais agressiva quando Malinowski voltou da sua pesquisa de campo nas Ilhas Trobriand. Ernest Jones (1925) criticou o posicionamento de Malinowski em 1924, numa conferência psicanalítica onde ambos estavam presentes. Em especial, a crítica ao complexo avuncular foi explicada enquanto um mecanismo de defesa contra as tendências edipianas (Jones, 1925). Em 1927, Malinowski respondeu às críticas de Jones, que fez a sua tréplica em 1928. Entre 1928 e 1931, Róheim realizou pesquisas etnográficas na Somália, Austrália, Ilha de Normamby e também entre os Yuma no Arizona (EUA), de forma a verificar se realmente o complexo de Édipo estava ausente em algumas sociedades, exatamente o que Malinowski defendia. O resultado da pesquisa de Róheim foi publicado em 1932, mas Malinowski nunca comentou seu estudo (Smadja, 2011).

Wax (1990) coloca que o trabalho de Spencer e Gillin (1899) com os povos autóctones da Austrália teve decisiva influência em Freud, ainda que o estudo deles tivesse falhas técnicas, como o não uso da língua nativa, o que não impediu Freud de

citá-los em *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/1913c). Ainda, a publicação de *Totem e Tabu* lançou mão, já no próprio título, de terminologias que Boas, Goldenweiser, Lowie, Radcliffe-Brown e Malinowski já estavam revendo a validade – conceitos ultrapassados. Wax (1990) coloca também que Malinowski inicialmente estaria aberto à ideia de sexualidade infantil, mas que, no período entre 1921 e 1927, ele se distanciou da teoria de Freud. Entre os motivos para isso estão o próprio complexo de Édipo de Malinowski, em especial, a profunda afetividade e respeito que ele tinha pela sua mãe.

O trabalho de Róheim (1940), que propõe o estudo comparativo do mito, é posterior às intrigas entre psicanalistas e antropólogos. Róheim (1940) propõe o estudo de variantes do mito defendendo que: “Isso é inegável: existe uma forma consagrada de lidar com dados mitológicos, e ele é baseado no estudo comparativo das variantes do mito” (p. 543, tradução nossa). Posteriormente, Lévi-Strauss (1958/1985) desenvolveu um rico trabalho comparativo sobre o mito de Édipo, criando o conceito de mitema, que de fato, não existe na obra de Róheim. Lévi-Strauss (1958/1985) promove uma saída conceitual ao criar o seu quadro sobre as variações de elementos distintos dentro do mito de Édipo, o que permite a identificação de “um traço comum, que se trata de evidenciar” (p. 247), entre os elementos dispostos no esquema comparativo. Por exemplo, Lévi-Strauss (1958/1985) coloca que a atribuição etimológica ao nome próprio deve ser feita dentro de um contexto, mas, “os nomes próprios estão, por definição, fora de contexto” (p. 247) e, que por esse motivo, os linguistas rejeitam a hipótese do nome próprio de Édipo enquanto ligada ao pé. A saída lógica de Lévi-Strauss (1958) envolve a contextualização do mito e na extração de um elemento em comum observado entre os vários nomes que o compõem. Assim, ele conclui que o nome de Édipo, Laio e Lábdaco se interligam, permitindo ao antropólogo a extração do

traço em comum: “dificuldade em andar corretamente” (Lévi-Strauss, 1958/1985, p. 247).

O estudo comparativo, na forma de Róheim e Lévi-Strauss, evoluiu no campo da mitografia comparativa, presente inclusive na obra de Joseph Campbell, em colaboração com Bill Moyers, *O Poder do Mito* (Campbell & Moyers, 1988), que explicou a presença da esfinge no mito de Édipo enquanto um problema do destino, em especial a passagem das épocas da vida, e que a perda do medo da passagem do tempo é o que permite à pessoa que resgate a alegria de viver. Campbell e Moyers (1988) fazem sua interpretação a partir de uma tradicional versão do enigma, conhecida na forma “o que caminha com quatro patas pela manhã, duas à tarde e três à noite?” (Campbell & Moyers, 1988, p. 151, tradução nossa). Sabemos desde Chauí (1992), de uma versão que varia justamente no aspecto temporal: “quem é, ao mesmo tempo, quatro pés (tetrapous), três pés (tripous) e dois pés (dipous)?”<sup>97</sup> (p. 92). Ao *compararmos* as duas versões, pensamos na primeira enquanto fazendo referência ao desenvolvimento do corpo, ao passo que a segunda indica diferentes características de uma mesma pessoa – Édipo.

Ademais, ainda que tenhamos realizado um breve exemplo de comparação com base em autores do século XX, sabemos que a mitografia comparativa é muito anterior mesmo ao trabalho de Róheim (1940). A menção mais antiga sobre Édipo foi provavelmente escrita por Homero, que viveu no século X a.C. No trecho, Odisseu encontra com Epicasta no inferno, trata-se de uma das variantes conhecidas do nome da mãe de Édipo, conhecida como Jocasta, segundo Sófocles. Conta-nos Odisseu: “E eu vi a *bela* Epicasta, mãe de Édipo, quem sem *saber* o que fazia, casou-se com seu filho”<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Para mais versões do enigma da esfinge, ver subtópico 4.2.3. Cena 3: Édipo e o enigma da Esfinge.

<sup>98</sup> “μητέρα τ’ Οιδιπόδοα ἴδον, καλὴν Ἐπικάστην, ἢ μέγα ἔργον ἔρεξεν ἀϊδρείησι νόοιο γημαμένη ᾧ ὤϊ” no original. O primeiro termo destacado tem

(Homer, ca. 800 a.C./1919c, 11.271-273, tradução nossa, ênfase nossa). Édipo é mencionado também por Hesíodo, que viveu entre os séculos VII e VI a.C. Trata-se também de uma menção indireta a Édipo, mas ainda mais distante da menção à esposa-mãe. Na passagem, Hesíodo nos conta que uma

quarta raça foi criada, mais nobre e justa [que pereceu com a morte negra], e que eles eram semi-deuses, à semelhança dos deuses, homens heroicos, e que seus dias antecederam os nossos em toda a terra. Guerra vil destruiu parte deles, alguns na terra de Cadmo com sua cidade de sete portões, quando eles lutaram pelos *frutos* daquela terra de Édipo<sup>99</sup> (ca. 700 a.C./1920d, 157-163, tradução nossa, ênfase nossa).

Pensamos que as duas passagens já aludem aos infortúnios ligados ao simbolismo da Tebas grega e de seus soberanos.

Heródoto, no século V a.C., ao se portar como “um investigador analítico, crítico” (Goldhill, 2004/2007, p. 281), ensinou a questionar registros de uma ou outra narrativa. Nesse sentido, a convivência com diferentes versões do mito não deve ter, em nenhum momento, o caráter de verdade, mas sim o de que uma versão permite o aprofundamento do estudo sobre determinados personagens míticos (Róheim, 1940). A tendência mais histórica na narrativa foi seguida também por Tucídides, no mesmo século de Heródoto. Ainda assim, na Grécia do século V a.C. temos os grandes trágicos,

---

acepção ambígua, podendo tanto significar bela, justa, ou mesmo indicar uma hérnia ou tumor (Posner et al., 2018). Pensamos que a escolha de Homero pelo termo *καλήν* pode indicar tanto uma dávida como uma maldição. Já o segundo termo destacado será central na discussão do delírio de perseguição em Édipo – ver Figura 4.3.12.

<sup>99</sup> “τέταρτον ἐπὶ χθονὶ πούλυβοτείρη  
Ζεὺς Κρονίδης ποίησε, δικαιοτέρον καὶ ἄρειον,  
ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον γένος, οἳ καλέονται  
160 ἡμίθεοι, προτέρη γενεῇ κατ’ ἀπίρονα γαῖαν.  
καὶ τοὺς μὲν πόλεμος τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνὴ,  
τοὺς μὲν ὑφ’ ἑπταπύλω Θήβη, Καδμηίδι γαίη,  
ᾧλεσε μαρναμένους μῆλων ἔνεκ’ Οἰδιπόδαο” no original. O termo destacado possui acepção ligada ao cultivo da maçã ou ao pastoreio, significando ovelhas (Posner et al., 2018). Optamos por uma tradução genérica que alude aos bens de consumo de ordem alimentícia.

Sófocles, Eurípedes e Ésquilo, que disputaram a atenção do público ateniense com suas representações teatrais, algumas perdidas, mas outras que sobreviveram, como o *Édipo Rei* de Sófocles. O século II a.C. traria Pausânias e Apolodoro, com suas descrições da Grécia e coleções enciclopédicas de mitos.

O conjunto de obras gregas foi apropriado, posteriormente, por autores na Roma Antiga, entre eles Higino, Diodoro de Sicília e Ovídio, todos do século I a.C. É preciso observar que os mitógrafos romanos fizeram modificações dos clássicos gregos, além de terem cometido erros, inconscientes ou conscientes. Os segundos aparecem especialmente em Pseudo Plutarco e Ptolomeu (Cameron, 2004). Posteriormente, entre os séculos III e IV d. C, apareceram os enciclopedistas Eusébio de Cesaréia e São Jerônimo (Kofksy, 2002). O primeiro foi um erudito que rejeitou a interpretação alegórico-filosófica das mitologias pagãs. Assim, ele se distanciou das interpretações umbráteis sobre os textos de Homero e se esforçou em demonstrar que os deuses pagãos eram meros mortais deificados após a sua morte (Eusebius, ca. 325 d.C./1979). Conforme assinala Kofksy (2002), o viés cristão que destitui os deuses gregos de seu caráter imortal é uma tendência que segue a tradição de Taciano, Teófilo de Antioquia e Clemente de Alexandria, que viveram entre os séculos II e III d.C.

De toda a forma, foi notável o esforço de Eusébio de inclusive datar os dias de Moisés e a ideia do monoteísmo enquanto anteriores, por exemplo ao direito grego<sup>100</sup>. É interessante pensar na crítica cronológica porque a dicotomia entre o mono e o politeísmo serve como referência para a crítica David Hume (1727/2005) que atinge a área da saúde: “Vivemos suspensos num perpétuo equilíbrio entre a vida e a morte, a saúde e a doença” (p. 35). Pensamos que a observação de Hume (1727/2005) sobre a dinâmica do “fluxo e o refluxo” (p. 71) presente na *História Natural das Religiões* está

---

<sup>100</sup> ver subtópico 4.4.

presente também nos ciclos de saúde e adoecimento na anamnese de cada um. Ademais, o posicionamento de Eusebius (ca. 325 d.C./1979) sem dúvida favorece mais o monoteísmo enquanto prática religiosa saudável, além de estar em contraste com o posicionamento de Hume (1727/2005) acerca do princípio politeísta na história das religiões.

São Jerônimo traduziu para o latim as *Crônicas* (Eusebius, ca. 325 d.C /2018) em torno de 380 d.C (Pearse, 2018). Por conhecer muito bem o grego, o latim e o hebraico, foi um respeitado erudito em seu tempo. Ele mesmo corrigiu muito dos erros cronológicos oriundos da desorganização das cronografias gregas que, no tempo de Eusébio, já eram notórias. Jerônimo também acresceu passagens das histórias que ele conhecia, e mesmo passagens que não haviam sido escritas porque não haviam ainda acontecido (Pearse, 2018).

No século X d.C., a Enciclopédia *Sūidas* (Adler, ca. 960 d.C/1928-1938) apresentou diversos registros sobre os mitos antigos. Compilada por um autor desconhecido<sup>101</sup>, o seu texto possui cerca de 30 mil entradas lexicais ou temáticas (verbetes), citando cerca de 400 autores, entre eles Pausânias. No século XII d.C., o texto foi atribuído ao compilador conhecido pelo nome de Suidas, o que Angelo Poliziano ridicularizou. Hoje não se acredita mais que a autoria seja dele (Merry, 2004).

Poliziano já havia nascido quando do grande advento da invenção da prensa por Johannes Gutemberg, que permitiu a impressão dos grandes clássicos gregos, como a *Descrição da Grécia* editada por Marcus Musurus (Pausaniæ, ca. 170 d.C./1516). Uma cópia dessa impressão em *quarto* foi leiloadada recentemente pela Christie's (2019) por mais de 8.000 libras esterlinas. No século XVI, Gascoigne e Kinwelsmarshe (1573)

---

<sup>101</sup> A atribuição da autoria dessa obra, tal como comentamos no mesmo parágrafo, é problemática. A princípio, a tradução de *Sūidas* é “paliçada”, um tipo de construção com defesas. Nossa referência cita a editora dinamarquesa que publicou uma das mais recentes edições da referida obra, cujo autor permanece incógnito.

realizaram a tradução do texto em italiano escrito por Ludovico Dolce (1549) que, foi uma reconstituição, à moda de Sêneca, da tragédia *As Fenícias* (Eurípedes, ca. 408 a.C./1938). A peça de Gascoigne e Kinwelsmarshe (1573), estreada em 1566, foi a primeira representação de uma tragédia grega que apareceu em língua inglesa (Hager, 2005).

Desde então, muitas traduções foram criadas, como aquela com comentários de Sir James Frazer para a obra de Pausanias (ca. 170 d.C./1898). O antropólogo inglês viria também a auxiliar Freud (1912-1913/1913c), em especial na composição de seu *Totem e Tabu*. As enciclopédias com registros dos mitos foram incluídas também no trabalho dos enciclopedistas Diderot e D'Alambert, cuja participação na história da ópera francesa já foi demonstrada (Röhe & Martins, 2016). Na Alemanha do século XIX, Pauly iniciou um trabalho enciclopédico re-editado por Wissowa antes da virada para o século XX, sendo finalizado somente na década de 1980, oferecendo vastas referências sobre mitos gregos e romanos. O trabalho completo inclui 68 volumes, 15 suplementos e um índice, tendo contado com a contribuição de 1.096 acadêmicos e pesquisadores (Pomes, 2003). Já a Universidade de Oxford publicou o trabalho de Reid e Rohmann (1993), trazendo uma coletânea imensa de obras de arte entre os anos 1300 e 1990. Mais recentemente, Michael Gagarin (2010), da Universidade do Texas, publicou uma notável enciclopédia sobre mitos gregos e romanos – também pela editora da Universidade de Oxford.

Não apenas os eruditos enciclopédicos apresentam contribuições para a análise comparativa do mito. Os antropólogos contribuíram, e não apenas com traduções. Littleton (1974) nota que as mitografias de Georges Dumézil e Lévi-Strauss muito se diferenciam uma da outra. Inclusive, o primeiro negou qualquer relação com a corrente

do estruturalismo. Além disso, podemos observar diferenças tanto filosóficas, quanto de método.

Dumézil, cuja extensão do trabalho não pretendemos aprofundar na presente tese, construiu três princípios hierárquicos para o seu estudo do mito: “soberania, força e fertilidade” (Littleton, 1974, p. 152, tradução nossa). Os três se inserem na sua mitografia indo-europeia. O relativismo de Dumézil difere então da tendência de Lévi-Strauss a encontrar uma “estrutura ideológica humana universal” (Littleton, 1974, p. 153, tradução nossa). Dumézil segue uma linha mais histórico-geográfica “articulada por tradições geneticamente relacionadas” (Littleton, 1974, p. 153, tradução nossa). O fato é que Dumézil adotou uma postura da linguística histórica. Filólogo de formação, Dumézil enfatizou a questão de relações genéticas entre diversas comunidades linguísticas indo-europeias (Littleton, 1974). Por exemplo, ele comparou as mitologias escandinava, celta, indiana, iraniana, romana e grega, entre outras, notando semelhanças entre tais culturas e seus panteões. Assim, Dumézil mostrou como as classes sociais dos humanos se espelham na organização dos deuses e suas funções (Littleton, 1964).

Dumézil, com sua tendência mais sociológica sobre o estudo comparativo, divergiu dos mitólogos Kuhn e Müller, que influenciaram antropólogos no sentido de promover o foco mais sobre as lendas e mitos de povos primitivos ainda em existência, o que não foi o caso de Sir James Frazer. Assim, sabemos de estudos em mito e antropologia que procuraram trabalhar a questão dos deuses não no sentido sociológico, mas na sua relação com fenômenos da natureza (Littleton, 1964). Já as obras de Frazer, Durkheim e Dumézil, elas serviram de base para o que Littleton (1966) chamou de *Nova Mitologia Comparada*.

A obra de Frazer, em especial *Totemismo e Exogamia* (1910), foi central para o desenvolvimento da teoria freudiana sobre totens e tabus. Além de Freud (1912-

1913/1913c), psicanalistas como Theodor Reik (1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1930), Géza Róheim (1921a, 1921b, 1923, 1938, 1941, 1942) e Ernest Jones (1924, 1925, 1955, 1957) mencionam Frazer (1910).

Frazer (1910) notou uma série de interdições entre um homem casado e a mãe de sua esposa, como ocorre entre os Basoga que vivem às margens do Nilo, que preconizam a impossibilidade de contato pessoal entre os dois. Caso seja necessário que eles conversem, isso deve ocorrer com eles em quartos separados, e sem que ambos realizem a mirada sobre o outro. Isso porque o contato entre ambos já é, em algum grau, uma forma de incesto, que alguns grupos punem mesmo quando isso ocorre com animais.

Um dos aspectos enfatizados por Frazer (1910) e Freud (1912-1913/1913c) é que a ligação por meio do totem é mais importante que as relações sanguíneas ou familiares, tal como as entendemos hoje. Dessa forma, as relações sociais são marcadas pelo totem, e a interdição sobre o incesto incide sobre a lei do clã totêmico com suas organizações sociais específicas. Se o totem rege as regras do grupo, temos a evidência de uma ligação entre o sobrenatural com questões sociológicas, tal como Dumézil mostrou.

Entre Freud (1912-1913/1913c) e Dumézil (1935) podemos notar um comentário em comum, em torno da classe sacerdotícia conhecida como *Flamen Dialis*, ou *Flamens*. Freud (1912-1913/1913c) enfatizou uma série de interdições, tabus, a partir do que Frazer (1936/2012) observou. Por exemplo, que o Flamen Dialis não podia cavalgar ou sequer tocar um cavalo. A sua esposa (*Flaminica*), tinha que seguir todas as regras do marido, além de outras próprias ao seu sexo. Por exemplo, durante um festival específico, ela não podia pentear o cabelo e o couro de seus sapatos não podiam ser feitos de um animal que morreu naturalmente, mas de um caçado ou sacrificado. Já

Dumézil (1935) relacionou os *Flamens* com os Brâmanes, uma vez que ambos não podiam sequer olhar para um cavalo, nem mesmo participar de um combate físico.

Um mitógrafo que compilou de forma exaustiva e tornou-se grande erudito foi Carl Gustav Jung, mas não sem cometer um erro crasso, uma falha lógica. Veremos como isso procede, em especial no que tange ao seu deloma após analisar tantas mitologias. Jung (1976/2002) comenta que: “Os mitos são revelações originárias da alma pré-consciente, pronunciamentos involuntários acerca do acontecimento anímico inconsciente e nada menos do que alegorias de processos físicos” (p. 156<sup>102</sup>). O mito se origina para satisfazer a necessidade psicológica de fazer contato com o inconsciente. A visão de Jung contrastava com a de Frazer, para quem os primitivos atribuíam a um deus a razão pela qual os ciclos vegetativos transcorriam. Para Jung, não ocorre o salto do processo físico para o psicológico, no qual o símbolo mítico se dá. Assim, é a mente humana que projeta, desde si mesma, a qualidade mítica sobre um evento (Segal, 1999). Podemos observar um alinhamento com Eusébio de Cesareia, já que a escola junguiana defende que os mitos sobre heróis são projeções de um status divino sobre homens comuns. O distanciamento entre o erudito do século IV com a Psicologia Analítica se dá no interesse de cada autor. Um queria defender uma exegese séria das escrituras e promover o cristianismo. O outro buscava entender os mecanismos psicológicos que permitem a criação dos mitos, o que ocorre até os dias de hoje. Ademais, Jung comenta que, nos tempos modernos, os mitos estão desinvestidos das projeções de caráter mais imanente, e que as projeções são extraídas do mundo exterior, provocando uma perda de sentido existencial. Se resta ao menos algum sentido do mito, é que ele estabelece uma conexão interna, sem ligação com o mundo externo (Segal, 1999).

---

<sup>102</sup> A tradução aqui é uma referência direta de *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. O trecho original aparece em alemão em *Die Struktur der Seele*, escrito em 1931.

Jung se diferencia também de Freud, já que o primeiro entende que alguns mitos emanam não da experiência pessoal que foi reprimida, mas que são impessoais, e que pertencem a um inconsciente coletivo. O salto que Jung faz permite que ele compare a expressão de fantasias e sonhos (e porque não, de sintomas) com símbolos mitológicos, de forma que uma conclusão pudesse ser obtida acerca de seus significados implicados nos mitos. A dissidência com Freud pode ser observada na leitura de Jung sobre *A Virgem e o Menino com Santa Ana*, que Freud (1910b) explicou tendo como referência a vida pessoal de Leonardo da Vinci, ao passo que, para Jung (1976/2002):

Esta causalidade é pessoal. Não pretendemos alongar-nos no tocante ao fato de que este quadro não é o único no gênero, nem no tocante à discussão se Sant'Ana era a avó de Cristo, mas sublinhar que se entretece a um motivo aparentemente pessoal um motivo impessoal bem conhecido em outros campos. É o motivo das duas mães, arquétipo encontrado no campo da mitologia e da religião em múltiplas variações, constituindo a base de numerosas *représentations collectives*. (p. 55, sic)

Jung (1976/2002) segue como uma postura comparativista:

Poderia mencionar, por exemplo, o motivo da dupla descendência, a descendência de pais humanos e divinos, tal como no caso de Hércules, que foi inconscientemente adotado por Hera, alcançando a imortalidade. O que na Grécia é mito, no Egito é até mesmo um ritual. Neste último caso, o Faraó é por sua natureza um ser humano e divino. Nas paredes da câmara de nascimento dos templos egípcios vê-se representada a segunda concepção e nascimento divinos do Faraó - ele “nasceu duas vezes”. (p. 55)

Outro distanciamento entre Freud e Jung se dá com base na possibilidade de uma referência indicial ao significado do mito. Para Jung, toda interpretação tem um

limite, cujo destino final não pode ser tocado por quem o interpreta. A *Deutung* de Freud (1900) visa justamente obter o significado latente, a *Bedeutung*. A própria natureza do mito, que é simbólico (não no sentido de Peirce) e não-literal, cria dificuldades para sua interpretação. Assim, é preciso reconhecer os motivos mitológicos enquanto símbolos para, depois, decifrá-los.

É importante notar que a limitação da interpretação mítica de Jung não implica na miríade interpretativa que Róheim assinalou, quando de sua comparação entre mitos e sonhos. O ponto é outro. Para Jung, o meio pelo qual o evento se expressa em um mito não é suficiente para expressá-lo em sua totalidade. Sempre haverá uma incompletude (Jung, 1944).

Para Jung, há ainda o problema da tradução, que interfere na passagem do arquétipo para o mito e, posteriormente, para a sua interpretação. Essas passagens se equiparam com a tradução interlínguas, quando muitas vezes não há uma palavra que possa corresponder com o mesmo significado em uma segunda língua diferente e, depois, ainda para uma terceira (Segal, 1999). Tal é o problema da *Deutung*, que pode ser traduzida por explicação ou esclarecimento, traduzida aqui para o português desde o dicionário francês que analisa uma obra em alemão (Laplanche & Pontalis, 1967).

No que tange a comparação, Jung (1921) é radical ao observar as semelhanças. Em termos peircianos, não se trata de ícones, mas de índices. O que é semelhante para uns, Jung vê uma correspondência exata, e isso por um motivo. Os mitos parecidos têm uma origem única, e por esse motivo são indiciais: fazem referência a um mesmo objeto.

Ainda com relação às semelhanças, existem duas hipóteses. A difusão e a invenção independente. Se o difusionismo explica o porquê de tamanha semelhança entre alguns mitos, ele não explica a origem do mito dentro de uma sociedade

específica, ou mesmo o porquê de tal mito ter sido aceito por uma sociedade. Jung prefere a segunda tendência, já que nem sempre há contato entre as comunidades humanas (Segal, 1999).

Segal (1999) lança mão da explicação usual de Frazer sobre a invenção independente, contrapondo-se ao difusionismo. Tal recurso se aproxima de nosso argumento que explica a semelhança entre as frases musicais e as verbais. Isso porque o que está em jogo é a tendência humana em produzir cultura de acordo com suas características e limites, que são humanos. Assim, ainda que os astecas e os egípcios tenham vivido em épocas diferentes, ambos tinham mitos solares. Isso porque tanto astecas como egípcios são - antes de serem astecas ou egípcios - humanos. E assim, os diferentes mitos solares guardam semelhanças entre as suas peculiaridades.

Mas a posição de Jung é, novamente, diferente. Não é que nascemos com necessidades que serão satisfeitas por meio da invenção de um mito, mas é com o próprio mito que nascemos (Segal, 1999). É por esse motivo que, para Jung, o heroísmo mítico não pode ter sido inventado, porque ele está além da capacidade humana. É o mito que expressa um feito heróico que pode ser inventado. O projecionismo junguiano, ao passo que o afasta de Frazer, Tylor e Freud, o aproxima da escola kleiniana de psicanálise (Segal, 1999).

Em suma, são muitas as digressões de Jung para com a psicanálise freudiana, mas um detalhe a mais nos afasta da mitografia junguiana. O compilador e erudito suíço chegou a uma conclusão com a qual discordamos, em especial o problema da sincronicidade. Isso porque Jung, por meio de um pensamento que podemos chamar de indutivo, chegou à conclusão de que a sincronicidade possui um significado, tal como ele conclui na análise de um paciente que relatou um sonho com um escaravelho e, logo após a sua interpretação, um escaravelho entrou no consultório. No caso, a conclusão

clínica era de uma dessintonia do paciente com o mundo. Do ponto de vista da semiótica de Peirce, tal conclusão deve ser corrigida, de forma que a mitografia junguiana torna-se inútil se levada para a discussão sobre a sincronicidade. Não é que a conclusão clínica esteja errada, é que ela é impossível. Para usar os termos de Peirce (ca. 1900/1994a, CP 1.366), é uma “monstruosa injustiça” com o paciente, e mesmo com o escaravelho. Para Peirce (ca. 1900/1994a, CP 1.345), a produção de significado não pode ser reduzida à qualidade (primeiridade) ou à reação (secundidade), e que os significados são inexprimíveis por meio de relações diádicas. Peirce (ca. 1900/1994a, CP 1.346) usa o exemplo de alguém que arremessou um objeto para longe e acabou por acertar um gênio que, por vezes é ainda descrito como um espírito invisível, no olho. Peirce (ca. 1900/1994a, CP 1.346) esclarece que os dois eventos são distintos: a pessoa arremessou um objeto (proposição 1) e, um objeto atingiu o olho de um gênio (proposição 2). O caso é diferente quando, por exemplo, um atleta olímpico se concentra, mira e acerta o seu alvo, fazendo a maior pontuação possível e levando a medalha de ouro. Na cena do gênio, não há relação de qualquer ordem entre a pessoa, o objeto e o gênio. Portanto, não há terceiridade e, por esse motivo, não há significado.

É por esse motivo que a presente tese prima mais pela complementaridade das diferentes versões do mito em vez de identificar as semelhanças e, a partir delas, argumentar uma conclusão cujo sentido adviria da coincidência. Como vimos, algumas variações são oriundas de erros conscientes ou inconscientes de autores que leram versões anteriores de mitos, como o de Édipo. Muito esforço foi feito para compilar as diversas versões, desde o século X a.C., por mitólogos, antropólogos, enciclopedistas e mesmo por psicanalistas. O esforço é central porque toda variação, dentro da psicanálise freudiana, deve ser compreendida enquanto uma variação de Sófocles. Isso porque, apesar de Homero anteceder-lo, é a partir da vivência de Sófocles com o original em

grego que a teoria do complexo de Édipo foi comentada. É interessante notar que, ainda que a tragédia sofocleana permaneça como referencial central, ela não pode ter o caráter de solidez ou de versão estável. Não se trata de um relato preciso, trata-se, ainda que sendo a referência central, apenas de uma das variantes do mito de um antigo que reinou na Tebas antiga.

### 3. Édipo vai à Ópera: Contribuições Musicológicas para o Complexo de Édipo

Perscrutamos parcialmente os escritos de Freud sobre Édipo e, notamos a Semiótica como ferramenta para o estudo musicológico assim como na análise das variações do mito. A seguir, apresentaremos um panorama das representações artísticas que se dedicaram ao mito de Édipo. Veremos pinturas, esculturas, traduções, cinema, óperas e outras formas musicais.

#### 3.1. Édipo por Toda a Parte

O presente tópico tem por objetivo expor uma breve análise sobre a representação do mito de Édipo nas artes, em especial nos casos em que a forma operística o concebeu. A composição do capítulo deve em parte ao *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s* (Reid & Rohmann, 1993)<sup>103</sup> que, apesar de omitir representações importantes tais como o *Oedipe Enfant Rappelé à la Vie par le Berger Phorbas qui l'a Détaché de l'Arbre* [Bebê Édipo Reanimado pelo Pastor Forbas], de Denis-Antoine Chaudet (1801), no Museu do Louvre (Figura 3.1.1), propõe a apresentação de uma lista com 30.000 referências artísticas sobre diversos mitos gregos organizada em tópicos (Reid & Rohmann, 1993).

---

<sup>103</sup> Uma cópia do livro veio ao nosso encontro por acaso, na ocasião do Seminário de Abertura da Academia de Heranças Culturais, em outubro de 2018. Perscrutávamos a biblioteca do Instituto Finlandês em Atenas, quando nos deparamos com o calhamaço que possuía uma ampla lista de referências de trabalhos, entre eles, algumas versões sobre Édipo.

### Figura 3.1.1

#### *Bebê Édipo Reanimado Pelo Pastor Forbas*



Nota. Extraído de <https://www.louvre.fr/pistes-de-visite/evoquer-les-cinq-sens-avec-la-sculpture>. © Musée du Louvre/Pierre Philibert.

A cena da Figura 3.1.1 marca a passagem de Édipo da família tebana para a família corintiana. Esse mitema da mudança de uma família biológica para uma adotiva chama a atenção de Freud (1937/1939), em *Moisés e o Monoteísmo*, que compara Édipo a Sargão da Acádia, Moisés, Ciro e Rômulo, Kama, Paris, Telephos, Perseu, Hércules, Gilgamesh, Anfião e Zethos. Como vimos, a variante de Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 66) conta que Édipo foi resgatado das águas tal como o Moisés bíblico (*The Holy Scriptures of the Old Testament*, 1903, Ex. 2.3-5), em contraste com a indicação do Servo de que Forbas salvou o bebê<sup>104</sup> (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1179-1180). Todos procuraram

---

<sup>104</sup> “ὁ δὲ κάκ’ εἰς μέγιστ’ ἔσωσεν” no original. O termo destacado indica a salvação do bebê. O termo tem ainda a acepção de movimento de um lugar para outro, tal como na *Odisseia* (Homer, ca. 800

ocupar o lugar de seus respectivos pais e, por meio do ato canibalístico, os citados heróis garantiram a identificação com o pai ao introjetar uma porção dele (Freud, 1937/1939). Gérez-Ambertin (2003) destaca que a incorporação canibalística ocorre durante o processo de formação do Ideal do Eu. Ela promove a identificação primária por incorporação intrusiva e oral

Outras omissões importantes do *Oxford guide* são as peças *Oedipe à Thèbes, ou le Fatalisme* [Édipo em Tebas, ou o fatalismo] (d'Aix, 1784) e a tradução de Bernard d'Héry (1786), *Œdipe-Roi* [Edipo-Rei], que influenciaram o libreto de Duprat de la Touloubre para a ópera *Oedipe et Jocaste* de Nicolas-Jean le Froid de Méreaux (Darlow, 2012). Tampouco é feita menção ao romance de Bauchau (1990) que deu origem à segunda ópera edipiana por um compositor belga. O *Oxford guide* também não faz menção à obra cinematográfica *Edipo Re* [Édipo Rei] (Pasolini, 1967), tampouco à trilogia órfica de Jean Cocteau: *Le Sang d'un Poète* [O Sangue do Poeta] (Cocteau, 1930), *Orphée* [Orfeu] (Cocteau, 1950) e *Le Testament d'Orphée* [O Testamento de Orfeu] (Cocteau, 1960). No mesmo ano da obra de Pasolini, Saville (1968) dirigiu o seu *Oedipus the King* [Édipo, o Rei], em que o diretor de Cidadão Kane interpreta Tirésias (MacKinnon, 1986), obra que também não consta da lista de Oxford. Ainda, sabemos que Gabriel García Márquez contribuiu para uma versão andina do mito de Édipo, o *Edipo Alcalde* [Édipo Prefeito] (Triana, 1996) e que existe um filme japonês sobre Édipo, *Oidippsu no Katana* [A Adaga de Édipo] (Narushima, 1986), produzido em uma companhia onde Akira Kurosawa também passaria.

Podemos acrescentar à lista o documentário *Ἔδων εἰς Ἐπιδαύρον* [Édipo em Epidauro], a partir de uma peça de teatro produzida pelo Teatro Vakhtangov no Epidauro, dirigida por Rimantas Tuminašas com o Teatro Nacional da Grécia (Myagchenkov

---

a.C./1919b, 5.452-453), em uma cena que envolve os perigos das águas para a vida do herói. Contudo, a cena de Homero indica o mar enquanto perigoso, e o rio enquanto salvação.

& Merkulova, 2018). Sabemos ainda de um outro documentário, de Sylvain Bergère (2016), intitulado *Oedipe, le Déchiffreur d'Énigmes* [Édipo, o Decifrador de Enigmas], que conta o mito de Édipo em 20 minutos, misturando elementos de animação gráfica moderna com iluminuras da *Histoire Ancienne* (Figura 1.2.2.2), além de outros trabalhos franceses como os de Chaudet (1801) e Ingres (1808-1827).

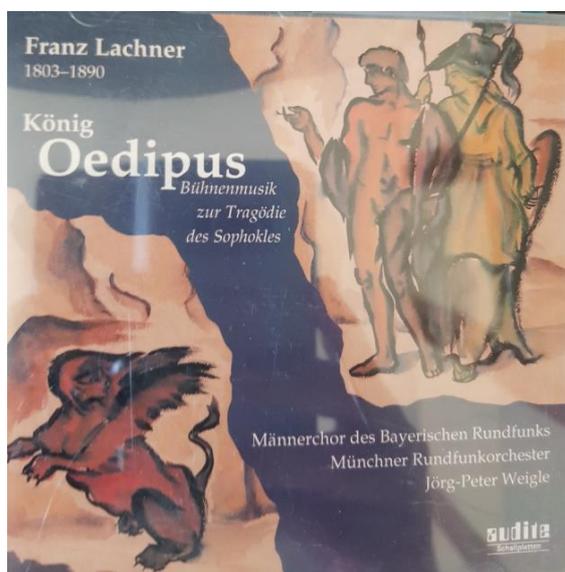
No que tange às omissões musicais do *Oxford guide*, podemos mencionar o *König Oedipus* [Édipo Rei] (Lachner, 1852/2001), cuja gravação feita Rádio-Orquestra de Munique foi lançada em 2007 (Figura 3.1.2)<sup>105</sup>. Incluímos também na lista de casos omissos a composição musical do salvadorenho Ángel Duarte para o *Edipo Rey*, de 1974 (Sandoval, 2009). Outra omissão relevante é a orquestração com coral por Vittorio Mario Vanzo (1893), intitulada *Edipo Re. L'Anima Nostra Inebria* [Édipo Rei. Intoxica Nossa Alma]. Consta dos registros da *Biblioteca Nazionale Braidense* (s.d.), em Milão, uma partitura com 20 páginas, incluindo uma Ária para Jocasta (soprano).

---

<sup>105</sup> A adição dessa obra à lista de musicas para o mito de Édipo se deve à indicação do Dr. Luiz Fernando Gallego, psiquiatra da Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro (SBPRJ). A fotografia exposta na Figura 3.1.2 compõe o acervo do Dr. Gallego (Comunicação pessoal, 2017).

### Figura 3.1.2

*Ilustração para a Gravação de König Oedipus de Franz Lachner*



*Nota.* Extraído de arquivos pessoais compartilhados pelo Dr. Gallego.

Outras menções musicais da lista do *Oxford guide* não poderiam ter aparecido na lista de referência por terem sido criadas fora do espectro temporal que compõe a sua lista. Entre elas estão a música incidental composta por Luciano Camargo<sup>106</sup> para o espetáculo *Édipo na Praça*, apresentado pelo grupo Os Satyros, na praça Roosevelt, em São Paulo, no ano de 2013 (Levenstein, 2013). Em 2016 (Figura 3.1.3), a música incidental de Camargo foi executada junto ao São Paulo Cidade Coral.

---

<sup>106</sup> Foi uma feliz coincidência que, na ocasião da primeira apresentação internacional do projeto de Tese, em Canterbury, conhecemos o maestro e professor Luciano Camargo, que apresentou, na ocasião do congresso, um trabalho a respeito de Dimitri Shostakovich.

### Figura 3.1.3

Divulgação do evento “Édipo Rei” em São Paulo



Nota. Extraído de

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10154247796697941&set=gm.1106544502737079>

E se mencionamos o Édipo brasileiro com música incidental de Luciano Camargo, podemos falar também de *Mandala*, escrita por Gomes et al. (1987-1988), exibida pela TV Globo em 185 episódios. Nela, Laio é um estudante de psicologia e Jocasta de sociologia. Por meio de uma consulta de búzios, Laio descobre o destino de seu filho, o que o compele a armar uma trama junto à enfermeira Lucrecia, que sequestra o bebê. Os eventos de Corinto se passam em Brasília, e Tebas é representada pelo Rio de Janeiro (Gomes et al., 1987-1988). O tema musical de Édipo, na trilha sonora nacional, é a canção *Viagem ao Fundo do Ego* (Egotrip, 1987), que faz analogias entre o Isso e as desconhecidas profundezas do oceano de Jacques Cousteau (Egotrip, 1987; Memória Globo, 2013). Outra versão brasileira consta do primeiro álbum ao vivo de Alceu Valença (1976), com participação de Zé Ramalho e Geraldo Azevedo, trata-se da *Edipiana nº 1*.

Voltando às obras musicais não mencionadas pelo *Oxford guide*, adicionamos a ópera belga de Pierre Bartholomé (2003/2015a, 2015b), a composição de Frano Đurović para o 62º Festival de Verão de Dubrovnik (celebrado em 2011), numa co-

produção croato-eslovena (Splitsko Ljeto, 2002/2020), a ópera *The Thebans* [Os Tebanos] de Julian Anderson (compositor) e Frank McGuinness<sup>107</sup> (libretista), que estreou em 2014 na *English National Opera* (Dammann, 2014), além da composição de José-Tomás Sousa para a 60ª edição do *El Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida*, celebrado na Espanha (El Diario, 2014).

O artigo publicado no *Opera Quarterly*, da Universidade de Oxford, *The Œdipe of Georges Enesco and Edmond Fleg* (Buller, 2003), além de oferecer valiosas contribuições musicológicas sobre a ópera de George Enescu, expõe uma breve lista com 13 obras musicais edípianas, algumas delas presentes no *Oxford guide*, outras ausentes (ou por estarem fora do espectro temporal do *Oxford guide* ou apenas por mera omissão). Entre elas estão as óperas *Ho Gyrismos*, ou *The Return* (Arghyris Kounadis, 1961), *Greek* (Mark-Anthony Turnage, 1990), *Oedipus* e *The Death of Oedipus* (Qu Xiaosong, 1993, 1994). Entre outras composições musicais apontadas por Buller (2003) que não constam do *Oxford guide* estão o *Oedipus* (Wolfgang Rihm, 1987) e o *Symphonic Prologue to King Oedipus* (Max von Schilling, 1900).

Dessa forma, a lista completa de obras musicais edípianas (considerando o período inicial da análise do *Oxford guide*) inclui mais de 60 obras musicais diferentes, entre óperas, corais, músicas incidentais entre outras formas de expressão. Para fins de análise, e considerando o foco do presente trabalho em óperas edípianas, exporemos um breve comentário somente sobre as 30 óperas edípianas que são conhecidas<sup>108</sup>.

### **3.2. As Óperas Edípianas Segundo o Oxford Guide**

A análise que se segue não seria possível se não fosse feita uma observação psicanalítica que a precede. Era da posição de Freud, que o complexo de Édipo é um

---

<sup>107</sup> Frank McGuinness (2008) também possui uma obra teatral intitulada *Oedipus* que foi executada em Londres ao ano de 2008 (Jenkin, 2014).

<sup>108</sup> Existe uma consideração mais aprofundada sobre esse quantitativo na conclusão deste capítulo.

fenômeno universal, não apenas do homem ocidental moderno, mas também daqueles que Freud chamou de selvagens em *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/1913c). É, portanto, de se esperar, que, em uma medida expressiva, o fenômeno edipiano pode ser observado em todas as óperas que compõem o acervo cultural humano. Podemos citar o caso de *Don Giovanni* (Mozart, 1787/2000), cuja análise edipiana se encontra na obra *The Internal World of Don Giovanni* (Rusbridger, 2008). O complexo de Édipo de Don Giovanni foi discutido também em 2016, no *13th International Congress on Musical Signification*, logo após a apresentação sobre as óperas de Enescu e Stravinsky (Röhe, 2016b). O trabalho *Motive and Meaning in Mozart's Don Giovanni Act II Scene 15* (Vagts, 2016) demonstrou como Don Giovanni não se relacionava emocionalmente com suas amantes.

Nesse estudo, ficou evidenciado, que cada mulher, era sempre a mesma, musicologicamente falando (Vagts, 2016). Don Giovanni é o mesmo para todas elas, uma mistura de um homem poderoso, mas que também possui defeitos que forçam cada amante a querer muda-lo (Rusbridger, 2008). Após a apresentação oral de Vagts (2016), foi acrescentado que cada amante de Don Giovanni é, para ele, um substituto temporário para a única mulher que ele realmente deseja e a qual nunca parou de desejar: sua mãe.

Dessa forma, a universalidade do complexo de Édipo se faz não somente nos cidadãos comuns, mas também nas personagens das criações artísticas. Contudo, a lista de referências do *Oxford guide* considera as óperas edipianas que tratam do mito de Édipo. É de se espantar que, se considerarmos a ópera *Orfeo* de Angelo Poliziano (1480/2007) como o marco histórico da criação operística em 1480, e que o período do Renascimento prezava pela Antiguidade Clássica grega e os seus mitos (Röhe & Martins, 2016), o conto de Édipo irá aparecer pela primeira vez, em uma ópera, apenas

em 1729. Panagl (1997)<sup>109</sup> sugere como causa para essa lacuna a dificuldade de representar, por em forma musical e conseguir público apto a deglutir essa amálgama de parricídio, incesto e a perfuração de Édipo dos seus próprios olhos.

Antes de qualquer ópera edipiana, surge *Cadmus et Hermione* [Cadmó e Hermione] de Jean-Baptiste Lully (1673/2008), sobre o patriarca de Tebas. *Cadmus et Hermione* [Cadmó e Hermione] não é exatamente uma ópera, mas uma *tragédie lirique*, ou mesmo uma *tragédie en musique* (Lully, 1673/2008). Esse gênero foi cunhado na colaboração com Quinault, que se inspirou nas *Metamorfoses* (cf. Ovid, ca. 8 d.C./1916a) para compor o seu libreto. Essa forma de arte se distanciou das tragédias encenadas por Corneille e Racine, e deve muito ao ballet da corte tardio, tal como o *Ballet de la Naissance de Venus* [Ballet do Nascimento de Vênus] (Lully, 1665/1689). O gênero era uma referência ao bom gosto de Luís XIV (Cowart, 2008). Nada mais apropriado do que a escolha de um grande patriarca da Grécia mítica, que derrotou a monstruosa Píton em C-Maior - na mesma tonalidade que a cena após o terremoto e a tempestade, em G-menor cantada por um povo aterrorizado (McClelland, 2017).

É preciso observar que a *Cadmus et Hermione* não consta da lista de óperas edipianas por dois motivos: O primeiro, por não se tratar de uma ópera, ainda que guarde semelhanças com o gênero. O segundo, por não tratar do mito de Édipo, mas de um de seus parentes. Essa a razão para a exclusão de óperas como a *Idomeneo, Re di Creta ossia Ilia e Adamante* [Idomeneu, Rei de Creta ou, Ília e Adamante] (Mozart, 1781/2004). Idomeneu era da linhagem de Europa, matriarca da civilização minoica,

---

<sup>109</sup> O material de divulgação da Ópera de Viena data do ano de 1997, anterior ao registro da primeira performance da ópera de Enescu segundo o Archive of Performances of Greek and Roman Drama General Collection (2020), que indica o ano de 2003 – a discrepância provavelmente indica uma omissão no registro amplo da Universidade de Oxford, assim como as omissões notadas em Reid e Rohmann (1993). A título de ilustração, até o dia de hoje (19 de abril de 2020), a performance da ópera de Enescu, em Amsterdam, 2018, ainda não foi registrada. Devemos à Prof<sup>a</sup> Agatha Bacellar, da Universidade de Brasília, a indicação para o uso dessa ferramenta.

que foi raptada por Zeus e forçou Cadmo a deixar a Ásia. Para Idomeneu, Cadmo é uma espécie de tio avô, de forma que Idomeneu e Édipo são primos. É preciso notar ainda que a psicanálise já se debruçou sobre a *Idomeneo*, como no estudo de Noy e Noy-Sharav (2013), que observaram a teia afetiva das personagens e o desenvolvimento melódico da partitura, além de notarem a muito conhecida identificação do personagem-título com o pai de Mozart. Starobinski (2005/2010) não deixa de aproximar Idomeneu com o seu primo distante por meio da proposição: “de acordo com o ritual do *pharmakos*, este deveria ser expulso” (p. 130). Ocorre que a versão de Fenelon (1699/1717) representa um Idomeneu exilado por ter cometido infanticídio (pena que Laio não recebe). Na versão de Mozart não ocorre o infanticídio, mas Starobinski (2005/2010) nota o conflito edipiano quando “Idomeneu oferece seus tesouros a Ília após ter tomado a decisão de afastar seu filho” (p. 299).

Uma ópera em particular chama a atenção fora do rol das óperas edipianas. Trata-se da *Le Nom d'Édipe ou Chant du Corps Interdit* [O Nome de Édipo, ou o Canto sobre o Corpo Interdito], do compositor André Boucourechliev, com libreto de Hélène Cixous. Sua estreia se deu no *Cours d'Honneur du Palais des Papes*, em 1978. Trata-se de uma releitura feminista da versão de Sófocles, com Jocasta no papel principal. Não apenas Jocasta é a personagem principal, mas toda a trama é adaptada de forma que os acontecimentos são vistos desde Jocasta. O incesto, inclusive, é permitido. Assim, *Le Nom d'Édipe* é a expressão do lamento da separação entre mãe e filho que deve ocorrer no período pré-edipiano. O incesto é associado metaforicamente ao imaginário do patriarcado que, por sua vez, é rejeitado pelo argumento de Cixous. Jocasta então convida Édipo a ignorar as regras do mundo e a se unir com ela num êxtase primordial. Após três performances em Avignon, a companhia de dança *Voice*

*and Vision* criou uma nova versão para ópera, sob o título de *Jokasta*, cuja estreia se deu em Nova Iorque, em 1998 (Lauriola, 2017).

As óperas que serão apresentadas a seguir ilustram diferentes versões do mito de Édipo, todas têm ele como personagem central. Cada tópico oferece o nome do compositor da parte musical, seguida pelo nome da ópera e uma breve análise. Se o *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s* (Reid & Rohmann, 1993) não possui uma lista completa de operas edipianas, devemos a Buller (2003) a indicação de óperas complementares. Ademais, o trabalho de arqueologia da presente tese se deparou com ainda outras duas óperas, cujas estreias se deram posteriormente ao trabalho de Buller (2003), não se caracterizando como omissões.

### **3.2.1. Pietro Torri – Edippo**

Considerada historicamente a primeira ópera que apresenta o mito de Édipo, o *Edippo* foi composto por Pietro Torri com libreto de Domenico Lalli. Sua estreia se deu em Munique em 22 de outubro de 1729. O libreto de Lalli foi dedicado ao então príncipe-eleitor da Baviera Karl Albrecht, mais tarde Carlos VII, Imperador do Sacro-Império Romano-Germânico e Rei da Boêmia (Torri & Lalli, 1729). Lalli era o representante italiano que se opunha à forma como Voltaire concebeu o Édipo, e que influenciou as futuras óperas edipianas francesas (Brown & Ograjensek, 2010).

Musicalmente, o *Edippo* de 1729 lançou mão de majestosos coros cerimoniais, em geral negligenciados pelo *drama per musica*. Sua função na ópera era a de demonstrar efeitos estilísticos *all'antica*. Com relação ao texto, uma importante adição, em comparação com Sófocles, é a cerimônia fúnebre para Hércules, mítico herói grego, o grande tebano (Brown & Ograjensek, 2010), celebrado logo no Ato I: “Sobre as famosas cinzas/Do grande Hércules tebano<sup>110</sup>” (Torri & Lalli, 1729, p. 36, tradução

---

<sup>110</sup> “Sù le ceneri famose/ Del grand’Ercole Tebano” no original.

nossa). Essa cena é uma homenagem ao Duque Maximiliano I, primeiro príncipe eleitor, que se identificava com Hércules (Brown & Ograjenšek, 2010). Outra variante do mitema que encontramos nessa ópera é o fato de que Jocasta não comete suicídio, mas guia o Édipo cego ao exílio: “Nos meus braços/E no esplendor do sol, não há para ti miséria<sup>111</sup>” (Torri & Lalli, 1729, p. 93, tradução nossa).

### 3.2.2. *Thomas Augustine Arne – Oedipus, King of Thebes*

Com sua estreia em 19 de novembro de 1740 (Archive of Performances of Greek and Roman Drama General Collection, 2020), a versão de T. A. Arne lançou mão do libreto de Dryden e Lee (1679), que foi inicialmente musicado por Louis Grabu e executado no *Duke’s Theatre*, em Londres (Reid & Rohmann, 1993). Contudo, uma performance é datada no *Dorset Garden*, entre outubro e novembro de 1678 (Archive of Performances of Greek and Roman Drama General Collection, 2020), em data anterior ao licenciamento da peça, em 3 de janeiro de 1679. Em 1692, Henry Purcell<sup>112</sup> também criou uma composição musical para o referido libreto.

O libreto de Dryden e Lee (1679) possui, em seu prefácio, uma crítica à versão de Corneille (1659)<sup>113</sup>, colocando que se o efeito esperado fosse piedade para com Édipo, o autor deveria tê-lo concebido como um homem melhor. Em vez disso, o Édipo de Corneille (1659), que seria mais tarde também criticado na versão do Édipo de Voltaire (1718), está mais ansioso em manter o trono do que em salvar o seu povo. Uma interpretação semelhante é a da *Frankfurter Oper* sobre o ato final do *Œdipe* de Enescu, que omitiu a redenção final de Édipo por julgá-lo um homem que mereceu o cruel

---

<sup>111</sup> “Al braccio mio/Giá che il sol splendori, Miser non ha per te” no original.

<sup>112</sup> Purcell (1680/2009) foi o compositor da primeira ópera inglesa: *Dido and Aeneas* [Dido e Enéias] (Röhe & Martins, 2016). Contrariamente ao que Cotello (2001) sugere, pensamos que Purcell não foi o primeiro autor de uma ópera edípiana, já que, apesar de ter composto a primeira versão musical inglesa, o seu trabalho para o Édipo era uma música incidental.

<sup>113</sup> O Édipo de Corneille (1659) serviu como texto para um ballet em cinco atos de Jean-Baptiste Lully. Reid e Rohmann (1993) apontam a sua primeira performance ao dia 21 de julho de 1664, no castelo de Fontainebleau.

destino (Loomis, 2013). Dryden e Lee (1679) mencionam o elogio de Aristóteles à tragédia de Sófocles. Citam também a versão do Édipo, hoje perdida, escrita por Júlio César, o ditador romano assassinado no século I a.C.

O texto de Dryden e Lee (1679) oferece algumas informações importantes. A peste é descrita de forma hiperbólica quando Diocles comenta que até o sol está doente (Ato I, Cena I). Alcandro sugere a presença de uma invencível necessidade, que implica na presença da dependência afetiva de Édipo no seu complexo, como demonstraremos no capítulo sobre a ópera de Enescu e Fleg. Édipo é descrito como sendo 20 anos mais jovem do que Laio, de forma que Jocasta teria um rei que se assemelhava ao marido com a qual ela se deitou apenas uma vez (Dryden & Lee, 1679). Ao final da peça, Jocasta, muito ao estilo de Medeia, mata a todos os seus filhos.

### **3.2.3. *Gebel II – Oedipus***

A terceira ópera edipiana é uma das mais obscuras pelo fato de que pouca informação é disponível. Bettini e Guidorizzi (2004) fazem apenas uma breve menção à ópera de Gebel II, cujo libreto, de 1751, é de autoria de Kleist. Em uma análise psicanalítica sobre Kleist, a sua obra edipiana sequer é mencionada (Mauss-Hanke, 2013). O *Archive of Performances of Greek and Roman Drama General Collection* (2020) menciona a primeira produção da ópera de Gebel II e Kleist apenas com o ano (não são mencionados o dia ou o mês) e a cidade – Rudolstadt, na Alemanha, sem menção sobre o teatro ou a casa de ópera onde ocorreu o evento.

### **3.2.4. *Marc-Antoine Désaugiers – Le Petit Oedipe, ou, Agenor et Zulma***

A primeira ópera francesa sobre o Édipo, ao contrário da revolta do *Edippo* de Torri contra a *favola pastorale*, lança mão do tema pastoral que outrora fora típico do barroco e que remete ao idílico. Com libreto de C. Landri, foi primeiramente apresentada em 22 de maio de 1779, na *Comédie-Italienne (Hôtel de Bourgogne)*

*Théâtre de l'Opéra-Comique Paris*). Seu estilo cômico é uma mistura de arietas com vaudevilles, em apenas um ato. *Le Petit Oedipe* [O pequeno Édipo] é uma paródia da peça de Jean-François Ducis, o *Oedipe chez Admète* (1778/1818). Désaugiers escreveu acompanhamentos com muito charme e inteligência (Letellier, 2010). Wild e Charlton (2005), apesar de terem realizado extensa pesquisa sobre todos os anos de funcionamento do *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris* (1762-1972), indicam que o libreto da ópera não foi localizado.

### **3.2.5. Nicolas-Jean le Froid de Méreaux - *Oedipe et Jocaste***

O *Oxford guide* atribui como nome da ópera o título *Œdipe et Jocaste* [Edipo e Jocasta] (Reid & Rohmann, 1993), ao contrário de Darlow (2012), que sugere o título *Oedipe à Thèbes* [Édipo em Tebas], que também é conhecida como *Jocaste* ou *Œdipe et Jocaste* (Reid & Rohmann, 1993). Seu primeiro ensaio e aprovação são datados de junho de 1789, sendo que a sua estreia se deu ao dia 30 de dezembro de 1791. A data no libreto sugere a apresentação no dia 29, o que teria sido impossível devido à apresentação, no mesmo dia, de *Les Prétendus*. Contradizendo o libreto, a revista *Moniteur* (8 de abril de 1791) confirma que a apresentação se deu na sexta-feira, dia 30 (Darlow, 2012). Do ponto de vista histórico, existe a coincidência de que a ópera que trata da punição de um rei pelos seus atos teve sua estreia na França após a fuga de Luís XVI, rei de França, para Varennes, em virtude de acusações e do seu julgamento por traição. Contudo, o projeto original da ópera é evidentemente anterior ao contexto da Revolução Francesa. Ainda assim, o papel da Ópera de Paris no contexto revolucionário merece a atenção de todo crítico. Do ponto de vista musical, a ópera apresenta um estilo dessarrumado de ritmo, com dois atos muito lentos e um terceiro, demasiadamente acelerado. Contudo, a sua música é dramática, plena em paixão e energia (Darlow, 2012).

de Méreaux havia contribuído anteriormente para a *Comédie-Italienne*, por isso seu estilo não era bem visto pela Grande Ópera. A respeito de Duprat de la Touloubre, o libretista, pouco se sabe. Conta-se que de la Touloubre esteve muito ausente durante a produção da ópera, de forma que palavras de Voltaire foram usadas em uma das árias. Ademais, o libreto de Duprat de la Touloubre se contrasta com a intriga amorosa proposta por Voltaire. A morte de Jocasta e o cegamento de Édipo foram omitidos nessa versão (Darlow, 2012).

Ainda nela, o sacerdote de Zeus relata a aparição do espectro de Laio durante a noite anterior na qual os deuses foram invocados no templo. A comparação de Édipo com Hamlet (Freud, 1897/2020j, 1900) não poderia deixar de notar uma semelhança sobre o fato de que, também Shakespeare descreve a aparição do fantasma do pai que busca por vingança contra seu assassino (Shakespeare, 1603/2019a, 1606/2019b<sup>114</sup>). Darlow (2012) sugere que o tema espetacular segue mais a via de Sêneca e Dryden, o libretista inglês de três obras musicais edípicas. De fato, em Seneca (ca. 54 d.C./1938, 586-623) aparece o fantasma de Laio (ver Figura 3.2.5.1<sup>115</sup>). A dimensão paternalística da ópera tem influência do texto de Bernard d'Héry, mas tem uma significação no sentido de que o povo deve deixar toda a responsabilidade para o monarca e ainda de que o povo deve ficar ao lado do monarca contra os cruéis deuses (Darlow, 2012).

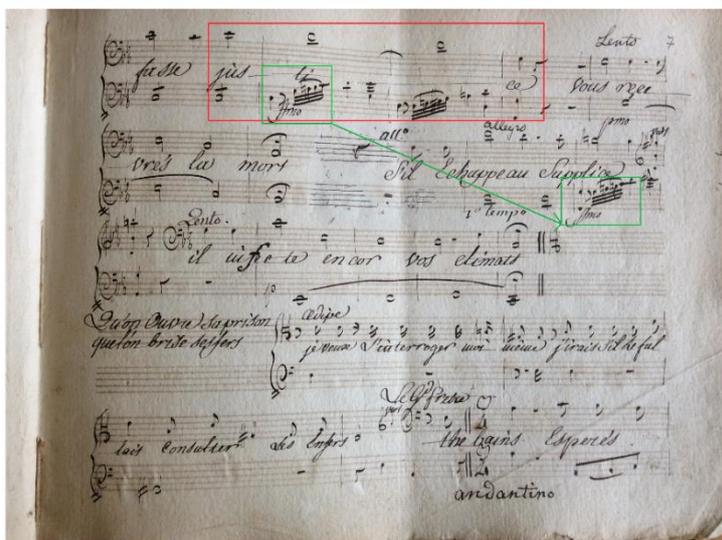
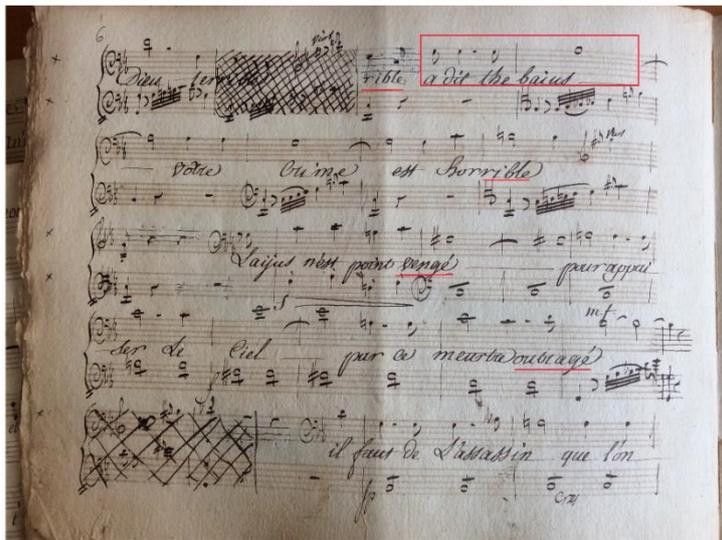
---

<sup>114</sup> Pensamos que a versão do fantasma do assassinado em *Macbeth* é uma variante do tema apresentado inicialmente em *Hamlet*.

<sup>115</sup> Em 27 de setembro de 2019 visitamos, mediante autorização da *Bibliothèque Nationale de France*, os arquivos da Ópera Garnier (A *Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris*), onde está guardada a cópia original, feita à mão, da ópera de Méreaux (ver Anexo 9.2). Comentamos a obra, junto à outras óperas edípicas, na primeira semana do mês seguinte, em seminário internacional realizado na Grécia (Röhe, 2019).

Figura 3.2.5.1

A Cena do Fantasma em Jocaste



### 3.2.6. Karel Kovařovic – *Édip kral*

Kovařovic foi diretor da Ópera de Praga e geralmente é lembrado pelo seu cisma com o compositor Leoš Janáček (1903/1908) e a sua *Jenůfa*. A querela se iniciou em virtude de uma crítica negativa de Janáček sobre a primeira ópera de Kovařovic (1884): a *Ženichové* [Os Noivos]. A ópera de Janáček levou 12 anos para ser aceita em sua versão final, 12 anos de muitas revisões e críticas por parte de Kovařovic (Tyrrel, 2011). Segundo Med (comunicação pessoal), como que numa alusão ao mito da relação pessoal entre Mozart e Salieri (Spaethling, 2005)<sup>116</sup>, elogiou o status de brilhantismo composicional de Janáček em detrimento de Kovařovic.

*Jenůfa* apresenta o tema do infanticídio motivado pela vergonha que o bebê traria para a família (Janáček, 1908). Dessa forma, podemos dizer que ela representa uma variação do mitema presente no mito de Édipo – não mandou Laio matar o seu filho? Mas é na *Édip Kral* que encontramos uma versão do mito de Édipo em forma operística. Ademais, ela é a única ópera que traz o mito tebano na língua da pátria de Monika Zajic (ou Resi Wittek), babá de Freud que fora presa por ter roubado moedas. Roudinesco (2014/2016) indica que

Resi Wittek é o nome indicado num documento oficial de 5 de junho de 1857. O de Monika Zajic figura em outro documento como parente do serralheiro Zajic, em cuja casa morava a família Freud em Freiberg. As duas mulheres são decerto a mesma pessoa. (p. 24)

Freud nasceu em 6 de maio de 1856, em Freiberg (hoje Příbor), na Morávia, região que à época pertencia ao Império Austríaco, mas que hoje está incluída como território da República Tcheca. Segundo a cronologia do Freud Museum London, a

---

<sup>116</sup> A intriga entre os dois compositores tem validade histórica duvidosa (Spaethling, 2005), mas é possível afirmar que ela pertence à mitopeia de Mozart, em especial devido ao filme *Amadeus*, de Miloš Forman (1984). Sabemos inclusive que os dois, Mozart e Salieri, compuseram juntos, além do fato de que o filho e a esposa de Mozart tiveram Salieri como tutor (Národní muzeum, 2012).

primeira vez que o termo psicanálise foi utilizado (Freud, 1896) é posterior à estreia de *Édip Kral* [Édipo Rei] em Praga, que se deu ao ano de 1894 (Reid & Rohmann, 1993). Contudo, em 1894, Freud já havia publicado seu primeiro artigo, casado com Martha Bernays, morado em Paris e estava, à época, trabalhando com Josef Breuer nos casos de histeria (Freud Museum London, 2018). Dessa forma, *Édip kral*, ainda que cronologicamente seja a última ópera edipiana que surgiu antes do nascimento da psicanálise, é mais preciso dizer que nasceu na mesma “época” em que a psicanálise.

### Figura 3.2.6.1

*Concepção de Édipo para Édip kral*



Nota. Extraído de <http://www.olympus.cz/burlesque/edip/edip.htm>

O curioso exemplar tcheco nos apresenta uma das variações do enigma da esfinge<sup>117</sup>:

Édipo: devagar, Sfinx, com seu fuzil

Enquanto eu ainda estou aqui!

Aposto um *groš*, que esta tua glória

Não vai aguentar até a noite.

---

<sup>117</sup> Deve-se a tradução ao Professor Emérito da Universidade de Brasília Bohumil Med, Presidente da Sociedade Cultural Brasil - República Tcheca. Segundo Bohumil Med (comunicação pessoal), “groš” se refere à moeda, e “vix” à graxa, utilizada para polir sapatos. A referência, ainda que cômica, é feita aos pés de Édipo, que foram feridos por seu pai Laio (Lévi-Strauss, 1958).

Abre a boca e declama,  
O que encontrou a sua razão!  
Sfinx: A caixinha de Binigra  
Para seus sapatos dá o brilho,  
Diga o que há dentro,  
Édipo, sua mula!  
Édipo: Se formar uma equação  
Da caixinha como letra “i”,  
O seu conteúdo depois chamo “x”,  
O resultado é *vix!*<sup>118</sup>

### 3.2.7. *Ruggiero Leoncavallo(?) – Edipo Re*

Apesar de ser atribuída ao rol de óperas compostas por Leoncavallo, existe documentação sobre um contrato assinado por Berthe Rambaud (viúva do compositor) e Giovanni Pennachio, em Montecatini, ao dia 29 de março de 1920, declarando o recebimento de duas mil liras italianas ao completar o trabalho que, supostamente, Leoncavallo havia deixado incompleto. Com libreto de Giovacchino Forzano, a estreia da ópera se deu em Chicago, 13 de dezembro de 1920 (Dryden, 2005) – 11 anos após a visita de Freud aos Estados Unidos da América, a convite de Stanley Hall (Gay, 2006).

---

<sup>118</sup> *Edip*: Zvolna, Sfinxi, s e svou flintou,  
dokud jsem tu ještě já!  
O groš, že ta tvoje sláv a  
do večera netrvá.  
Otevř ústa, deklam uj,  
co as našel rozum tvů j?  
*Sfinx*: Od B iningra škatulka  
botám tvým dá lesku,  
pověz, co v ní asi je,  
Edipe, ty mezku!  
*Edip*: Post avím-li v rovnici  
za škatulku písmě ‘i’ (*napiše i*),  
obsah v ní pak zvu ‘x’ (*vpíše X do i*),  
obdržíme slavně vix! (Kovařovic & Névsimal, 1894/2003).

O nome de Pennacchio nunca foi impresso na partitura para orquestra ou na redução para voz e piano. E nenhuma das cartas de Leoncavallo registra comentários sobre a *Edipo Re*. Não havia interesse comercial algum na ópera que, segundo Berthe, seria apenas uma homenagem ao último desejo de Leoncavallo no seu leito de morte (Dryden, 2005).

O material musical deriva muito da ópera *Il Rolando* [Rolando], também de Leoncavallo (1904). A entrada de Tirésias em cena é uma clara alusão a esse trabalho anterior de Leoncavallo. Édipo responde Tirésias ao estilo do tema suplicante do coro ao início. A entrada de Jocasta com arpejos de harpa é uma reminiscência de outro motivo de *Il Rolando* [Rolando] (Leoncavallo, 1904). Jocasta, contudo, se surpreende com Creonte acorrentado, em contraste com a versão de Sófocles. Entretanto, Jocasta responde com “As profecias são como folhas<sup>119</sup>” (Leoncavallo & Forzano, 1919/1941 in Dryden, 2005, p. 311), dando pouca importância aos oráculos. Ato contínuo, Édipo liberta Creonte e Tirésias. Édipo interroga Jocasta a respeito de se ela tivera um filho - ela responde contando que ele foi morto três dias após nascer (Dryden, 2005).

Jocasta e Édipo entram num dueto após uma das mais originais melodias da ópera “Vêm à mente as negras nuvens<sup>120</sup>” (Leoncavallo & Forzano, 1919/1941 in Dryden, 2005, p. 312) em E-Maior, que sugere um significado de ternura maternal. Ao final da ópera, podemos notar o D-menor com Édipo em “Oh, noite horrível!<sup>121</sup>” (Leoncavallo & Forzano, 1919/1941 in Dryden, 2005, p. 312) assim como os suspiros de Antígona e Ismene. A obra se encerra em outro tom menor (F#; Dryden, 2005).

---

<sup>119</sup> “Le profezie son come foglie” no original.

<sup>120</sup> “Svaniranno dall’alma le negre nubi alfine” no original.

<sup>121</sup> “Oh, notte orrenda!” no original.

### 3.2.8. Igor Stravinsky – *Oedipus Rex*

#### Figura 3.2.8.1

*Oedipus Rex (étude)*, 1926. Guache em Papel Colado em um Cartão



Nota. ©Fondation Théodore Stravinsky. Extraído de

<http://www.theodorestravinsky.ch/en/oeuvre/decor-de-theatre/decor/>

Exilado da Rússia, Stravinsky morou na Suíça a partir de 1914 (onde hoje estão os arquivos de Theodeore, seu filho), retornando à sua terra natal apenas em 1962.

Morou ainda na França e Estados Unidos (Walsh, 1993), onde chegou a lecionar na Universidade Harvard (em 1939-1940; Stravinsky, 1947). Stravinsky fora influenciado pelo neo-classicismo religioso de Jacques Maritain, cuja influência vem de São Tomás de Aquino. Em meio à transição espiritual entre a Igreja Católica Romana e a Ortodoxa Russa, Stravinsky escreve para Jean Cocteau sobre sua ânsia de criar uma ópera em

latim sobre um tema universal do mundo antigo. Mas Cocteau, que trabalhava principalmente com a língua francesa, escreveria a versão original do libreto em francês - a tradução para o latim é devida a Jean Daniélou (Walsh, 1993).

Stravinsky foi muito exigente quanto ao libreto, forçando, Cocteau, futuro membro da *Académie Française*, a escrever uma carta para a própria mãe (datada de 19 de janeiro de 1926), na qual reclamava de Stravinsky e suas demandas. A ilustração da cena de abertura da *opera-oratorio* é atribuída a Théodore (Figura 3.2.8.1), mas é provável que Cocteau tenha tido um papel muito ativo nessa produção (Walsh, 1993).

O financiamento da *opera-oratorio* pode ser considerado um marco do patrocínio das artes em Paris. Isso porque *Oedipus Rex* foi financiada por Gabrielle Chanel, conhecida hoje pelo seu trabalho em *haute-couture*, e Mademoiselle de Polignac, herdeira milionária da *Singer*, das máquinas de costura (Walsh, 1993). A estreia da ópera aconteceu na casa da Mademoiselle de Polignac, em Paris, 29 de maio de 1927, com Stravinsky ao piano. Entretanto, a performance com orquestra ocorreu na noite seguinte, no *Théâtre Sarah-Bernhardt*, com Stravinsky na regência (Walsh, 1993).

*Oedipus Rex* não é apenas uma ópera sobre um rei tebano, mas uma nova forma de representar um mito de eras remotas. Por isso se deve a escolha do latim e a descrição de que os atores devem permanecer imóveis, como estátuas numa exposição de museu (Walsh, 1993). Reserva-se ao capítulo cinco da presente tese uma análise aprofundada dessa versão do mito de Édipo, a primeira cuja autoria é indiscutivelmente atribuída ao seu autor original, considerando-se também o período após a publicação de *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900).

### **3.2.9. Enescu – *Œdipe***

O opus 23 de Enescu, *Œdipe* [Édipo], é raramente executado, provavelmente devido aos muitos músicos e cantores necessários para se montar uma produção. Na sua

estreia em Paris, ao ano de 1936, 350 músicos foram envolvidos (Sheehan, 2012). Os custos para uma produção monumental como essa são elevadíssimos, tornando impossível a sua execução por uma orquestra de médio porte - relata Leo Hussain, o regente da produção londrina (Cabitza, 2016) – vide Figura 3.2.9.1.

O libreto de Edmond Fleg, assim como o de Névsimal para *Édip Kral*, relata toda a história de vida de Édipo – do nascimento à apoteose. Entretanto, em *Œdipe* escapa todo aspecto cômico da *operetta* tcheca. Ewans (2007) aponta para uma influência direta da psicanálise, por exemplo, no que tange à revelação do oráculo por meio de um sonho de Laio.

### **Figura 3.2.9.1**

*Édipo Segundo a Representação Concebida pela Produção na Royal Opera House, London, 2016*



Nota. Extraído de [www.roh.uk.org](http://www.roh.uk.org)

A única ópera de Enescu levou 12 anos para ser finalizada (Bentoii, 1999/2010). O libreto de Fleg, em francês, traz uma belíssima cerimônia de abertura para os festejos do nascimento de Édipo. Contudo, Tirésias, de fundo, alerta para a

profecia, forçando Laio a condenar o bebê Édipo à morte. Édipo é, contudo, entregue para os governantes de Corinto, onde ele iria crescer. Pouco se sabe sobre sua infância e adolescência. Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 66) menciona as constantes brigas entre Édipo e o pai adotivo, e é provável que Édipo tenha conhecido a história de sua tia-avó Ino, que se casou com Atamante (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.4.2), que era parente do casal que reinava em Corinto quando da acolhida de Édipo. No Peloponeso, um homem embriagado sugere que Édipo não era filho legítimo de Mérope e Pólibo. Édipo inclusive sonha com incesto e parricídio para com seus pais adotivos. Por esse motivo, ele deixa Corinto para consultar o oráculo com a pergunta: Quem são meus pais? Se a cena do oráculo não é incluída na ópera romena, podemos observar (vide Figura 3.2.9.2<sup>122</sup>), em dois tempos, uma iluminura que mostra Édipo, não perguntando a Mérope, mas a Pólibo, sobre suas origens (à esquerda). Na outra cena, Édipo visita o oráculo de Delfos na concepção medievalista do ilustrador.

---

<sup>122</sup> Tal como assinalamos na NR da *Figura 1.2.2.2, a Histoire ancienne jusqu'à César* possui uma história à parte. Se na *Figura 1.2.2.2* apresentamos duas figuras em estilos diferentes – uma na ilustração ornamentada com temas botânicos e outra que confunde as bordas do edifício com os limites. A *Figura 3.2.9.2* apresenta ainda outra variação estilística, com as ilustrações dispersas na folha, com um uso empobrecido de cores, em especial na cena do oráculo, em que a construção, apresentada de frente, não tem cores nos tijolos ou pedras que o compõe. Na *Figura 1.2.2.2*, a construção é disposta lateralmente, com tijolos roseados e um detalhe e um fundo em folha de ouro abarca a cena do parricídio.

### Figura 3.2.9.2

*Édipo Consulta seu Pai e o Oráculo, Segundo a Histoire Ancienne Jusqu'à César*



Nota. Extraído de gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

Saindo de Delfos, sem resposta, Édipo mata Laio na encruzilhada de Fócida e depois encontra a esfinge. Essa cena, tal como em *Édip Kral*, apresenta uma forma diferente de enigma, a qual será discutida posteriormente (capítulo quatro). O libreto segue com os acontecimentos do Édipo Rei (de Sófocles), com alguma variação em relação ao original. Ao final, os acontecimentos de Édipo em Colono<sup>123</sup> são narrados com um belo motivo ateniense (Bentoïu, 1999/2010).

O material musical lança mão, pela primeira vez numa ópera edipiana, de *leitmotive*, um mecanismo musical que evoca a ideia de uma cena ou personagem (Röhe & Martins, 2016). Contudo, o *leitmotiv* de Enescu contrasta com o de Wagner pelo fato de que Enescu faz uso maior de variabilidade temática em transmutações, levando ao que Myriam Marbe designou como “síntese leitmotívica” (Bentoïu, 1999/2010, p. 221,

<sup>123</sup> Vide tópico 4.4. Ato IV: Édipo em Colono

tradução nossa). Isso implica que os *leitmotive* de Enescu não fazem uma operação de referência indicial tão clara como em Wagner. Por esse motivo, Bentoiu (1999/2010) coloca que o estilo de Enescu é mais cíclico do que leitmotívico. Ademais, a influência do folclore romeno é evidente ao longo da ópera, por exemplo, quando ouvimos o aspecto bucólico da doína executada pelo pastor antes de Édipo adentrar na encruzilhada (Bentoiu, 1999/2010).

### **3.2.10. Harry Partch – Oedipus**

Após o nascimento da ópera de Enescu, foi composta, por Maurice Thiriet para coral, orquestra, dança e mímica a *La Précaution Inutile, ou Oedipe-Roi* [A Precaução Inútil, ou Édipo-Rei], com texto de Jean Cocteau, diferente daquele usado para a *opera-oratorio* de Stravinsky (Cocteau, 2005). O *Oxford guide* sugere a data de autoria os anos de 1940-41, enquanto Cocteau (2005) sugere 1962, que se refere à apresentação realizada em Lyon. Por ser uma tragédia lírica, optamos aqui por não aprofundar na obra de Thiriet, seguindo para o drama musical de Henry Partch, que sucedeu também a música incidental de Arthur Honegger, *Oedipus Rex* cuja estreia se deu Paris, 1948 (Reid & Rohmann, 1993). Cabe frisar que o *Le Roi David* [O Rei Davi] de Honegger (1921/1999), exerceu grande influência sobre a *opera-oratorio* de Stravinsky e Cocteau (Tarasti, 1979).

Já o drama musical de Partch (1952/1954) foi provavelmente a primeira versão operística do mito de Édipo produzida no continente americano, com sua primeira performance sendo realizada em 1952, no Mills College em Oakland, California (Reid & Rohmann, 1993). Foley (2012), entretanto, destaca que a primeira montagem teatral para o mito de Édipo em solo americano se realizou em 1834. Em 1881, John Knowles Paine compôs a parte musical para um espetáculo produzido na Universidade Harvard

que, provavelmente foi o primeiro espetáculo musical edipiano no continente americano<sup>124</sup>. George Riddle representou o papel de Édipo (Foley, 2012).

Segundo Harrison (2000), os aspectos dramáticos e ritualísticos do teatro antigo foram muito absorvidos por Partch. Contudo, na ocasião de um evento na Universidade de Indiana em 1957, apenas o Édipo stravinskiano foi mencionado, denunciando uma lacuna no reconhecimento devido a Partch. Esse evento celebrou as tonalidades musicais gregas, enquanto Partch já elaborava um sistema de tonalidades muito complexo - que escapou à organização do evento em Indiana. Entretanto, Harrison (2000) ressalta que os intervalos musicais de Partch teriam soado de forma familiar ao ouvido ateniense na Antiguidade.

Uma publicação do Metropolitan Museum of Art (MET) em Nova Iorque menciona a *première* da terceira versão (e última) de Partch, cuja estreia se deu no MET em 24 de abril de 1997. Joe Garcia (baixo) representou o herói Édipo, começando sua atuação a partir da última cadeira da plateia. No mesmo artigo é feita referência ao trabalho de Partch como inovador na criação de instrumentos musicais, como o violino tenor, cujos solos foram executados por Gregory Hesselink enquanto acompanhava os diálogos.

O *New York Times* (Wise, 2005) acrescentou que a ópera de Partch se insere no contexto da escala com 43 tons musicais - diferente da escala cromática de 12 tons. O mesmo artigo menciona ainda que a última vez que a ópera fora executada foi na *première* do MET. Wise (2005) acrescenta ainda que, assim como a ópera de Enescu, o *Oedipus* de Partch é raramente executado.

A gravação da versão de Harry Partch, que estreou no Mills College em 1952, foi publicada, em caráter inédito, em 1998, pela Innova Records, com Partch no violão,

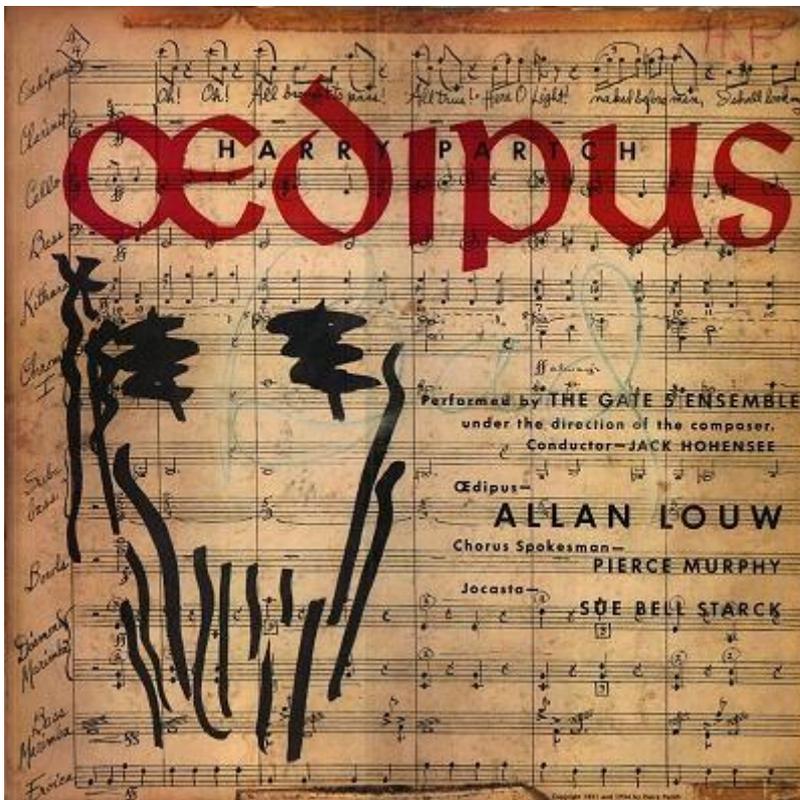
---

<sup>124</sup> A contribuição histórica de Foley (2012) oferece mais informações sobre as versões edipianas americanas, muito complementando o *Oxford guide*.

com linhas melódicas que se misturam a notas no clarinete. Allen Louw atuou no papel de Édipo e Rudolphine Radil, aluna de Gustav Mahler, no papel de Jocasta (Innova, 2019). Em outra gravação, de 1954, lançada em vinil pela *Gate 5*, Partch atuou no papel do pastor (Corporeal, 2016).

### Figura 3.2.10.1

*Ilustração da Capa Para o Vinil Gravado em 1954, em que Partch Atuou Como o Pastor*



*Nota.* A capa do vinil possui trechos da partitura, além da máscara de Édipo em tinta negra, assim como o registro do termo “Bad”, indicando possivelmente que a cópia estava danificada (Corporeal, 2016). Fonte:

[https://www.corporeal.com/issue\\_2.html](https://www.corporeal.com/issue_2.html)

### **3.2.11. Robert Still – Oedipus**

O compositor Robert Still ocupa um lugar de prestígio na história da psicanálise. Isso devido à sua publicação na *American Imago*, que publicou o seu artigo *Gustav Mahler and Psychoanalysis*, um estudo sobre um dos pacientes de Sigmund Freud (Still, 1960). Apesar de Ewans (2007) sugerir que a ópera de Enescu já sofrera influência da psicanálise, Still, devido ao registro de sua publicação (que é posterior à estreia de sua ópera edipiana), é, provavelmente, o primeiro compositor musical de uma ópera edipiana que esteve diretamente envolvido com a história da psicanálise. Contudo, consta dos arquivos do *Tate Modern*, em Londres, que Stokes, o libretista, em carta de 1944 para Herbert Head, nunca teve os conceitos de “complexo de Édipo” ou de “situação edipiana” em mente (Tucker, 2013).

Sayers (2015) relata que o compositor e o libretista eram companheiros em quadras de tênis. Além disso, junto a Money-Kirle e Wisdom, os compositores do *Oedipus* criaram o *Imago Group*, composto por artistas, que desde 8 de fevereiro de 1954 discutiram aplicações da psicanálise em questões que transpassam as fronteiras de consultório, como a arte.

### **3.2.12. Helmut Eder – Oedipus**

A primeira ópera de Eder foi composta após a publicação de Carl Orff para a tradução de Friederich Hölderlin (Sophocles, ca. 442 a.C./1804), cuja estreia se deu em 1959, na cidade de Stuttgart. A colaboração de Fred Schroer com Eder não é mencionada no Oxford guide<sup>125</sup>. O libreto em alemão de Schroer foi elaborado a partir da tradução da versão de Sófocles por Heinrich Weinstock (ca. 429 a.C./1931). Günther Lehmann conduziu a primeira performance em 30 de setembro de 1960, em Linz, na

---

<sup>125</sup> Deve-se à biografia de Helmut Eder publicada pela Universität Mozarteum Salzburg (Hinterberger, 2012) a complementação dessa informação.

Áustria (Griffel, 1990). À exceção de Jocasta, todos os protagonistas se apresentam com falas ao estilo oratório (Griffel, 1990).

Jones (1999) aponta que Helmut Eder foi aluno de Carl Orff em Munique. Eder está também relacionado à criação da escola de música eletrônica do Conservatório de Linz. Ele foi ainda docente do Mozarteum a partir de 1967. A sua música está incluída entre os movimentos do neo-classicismo e do serialismo. O sítio da Universidade Tecnológica de Graz (Österreich-Lexikon, s.d) assinala o *Oedipus* de Eder como um drama musical, tal como o trabalho de Partch, mas aponta o ano de 1958 (tal como em Oxford University Press, 2020<sup>126</sup>), ao contrário de 1960, como sugere o Oxford guide.

### 3.2.13. *Ján Zimmer – Král' Oidipus*

Publicada após a estreia dos totems edipianos que estão hoje no *Tate Modern* (Reid & Rohmann, 1993), *Král' Oedipus* [Édipo Rei] é publicada quatro anos antes dos mitemas edipianos cinematográficos - de Pasolini e o de Orson Welles como Tirésias.

Ján Zimmer nasceu em Bratislava, estudando no conservatório de sua terra natal e, posteriormente, na *Budapest Music Academy* – enquanto já lecionava piano no Conservatório de Bratislava. Apesar da discrepância revelada no título provido pelo *Oxford guide* e o *Hudobné Centrum* [Central para a música eslovaca] (2020), que o designa como *Oedipus, opus 48*, podemos dizer que a ópera de Zimmer possui dois atos e quatro cenas, foi publicada em 1963, com uma versão revisada em 1969. O libreto foi composto a partir da versão de Sófocles e publicado pela *Slovenský hudobný fond* [Fundo eslovaco para a música] (Hudobné Centrum, 2020). Há uma redução para piano de 1966, mas não sabemos de qualquer gravação, nem tampouco temos acesso à partitura completa (Veronika Štubňová, comunicação pessoal). Reid & Rohmann (1993)

---

<sup>126</sup> Tal como no Archive of Performances of Greek and Roman Drama General Collection, o <http://www.oxfordreference.com> (Oxford University Press, 2020) oferece informações atualizadas sobre performance artísticas.

indicam a estreia da obra no ano de 1967, sem detalhamento acerca do local da performance.

### 3.2.14. Josep Soler – *Edipo y Iocasta*<sup>127</sup>

A ópera de Soler (1974/2014), *Edipo y Yocasta* [Édipo e Jocasta], é catalã com libreto em língua latina. Para o *oratorio* da estreia em 1974 no *Palau de la Música Catalana*, Soler compôs uma de suas principais obras, baseada na versão de Sêneca, no *Annaeus cordubenses* e, a partir de trechos de Sófocles. Soler se distingue ainda por uma obra intitulada *Jesús de Nazareth*, uma de suas obras realizadas a partir de textos bíblicos (Soler, 1982; Tarazona, 2013).

Sob os auspícios da *Fundación March*, a parte de canto e piano foi finalizada em 24 de dezembro de 1971, ao passo que a partitura completa da orquestra estava pronta em 12 de abril de 1972. O texto em latim se aproveitou também do *Phoenissae* de Sêneca e o *Édipo Rei* de Sófocles. A estreia da ópera se deu ao dia 30 de outubro de 1974 no Festival de Música de Barcelona. Apenas três atores representaram Jocasta, Édipo, Creonte, Tirésias, Forbas e o Ancião de Corinto, juntos ao *Quartet Polifònic* de Barcelona e a *Orquesta Ciudad de Barcelona* (Soler, 1982).

Soler (1982) destaca que *Edipo y Yocasta* começa num dia nublado, cuja fonte de inspiração é o *Kumonosu-jō* [Trono Manchado de Sangue] de Kurosawa (1957). Toda a intriga se resolve no mesmo dia. A luz triste entre nuvens sombrias tal como a de *Macbeth* de Shakespeare (1606/2019b) é também a paisagem de Sêneca, em Tebas. A análise de Soler (1982) sobre o mito de Édipo se aprofundou sobre a questão do termo grego *chrao*<sup>128</sup> e a sua dupla acepção (van der Sterren, 1952), além de destacar que nem o encontro com a esfinge, tampouco o suicídio de Jocasta foram preditos. O aspecto do encontro com a esfinge e o desfecho que teve a vida de Jocasta são

---

<sup>127</sup> O título aqui oferecido corresponde à assinatura de Soler para a partitura (Soler, 1982, p. 76)

<sup>128</sup> “Χρᾶώ” no original.

considerados como espelhos do desejo de Édipo (Soler, 1982). Em virtude da polissemia ligada ao termo *chrao*, em especial o seu caráter ambíguo no Édipo Rei de Sófocles, será mantida a forma conforme o alfabeto latino do termo em grego em toda a tese.

### 3.3. Oxford Guide para Édipo e a Esfinge

Após a publicação de uma música incidental por Teresa Procaccini (1974), ligada ao texto de Sêneca, a lista de referências do *Oxford guide* chega ao fim no que tange o seu verbete para a entrada *Oedipus* (Reid & Rohmann, 1993, p. 734). Contudo, a lista de referências é complementada ainda no mesmo *guide* a partir de um verbete para *Oedipus and the Sphinx* (Reid & Rohmann, 1993, p. 758). Nesse verbete estão incluídas as telas de Ingres (1808-1827) e Moreau (1864), assim como o poema de Oscar Wilde (1894), *The Sphinx*, e o drama em verso de Hugo von Hofmannsthal (1906), no qual a esfinge, ao encontrar Édipo, não propõe enigma, tampouco há uma resposta de Édipo que, nessa cena, acaba derrotado e preso às amarras do destino (Edmunds, 2006; Regier, 2004) A entrada do *guide* inclui ainda uma referência para o escritor Jorge Luís Borges e o pintor Pablo Picasso.

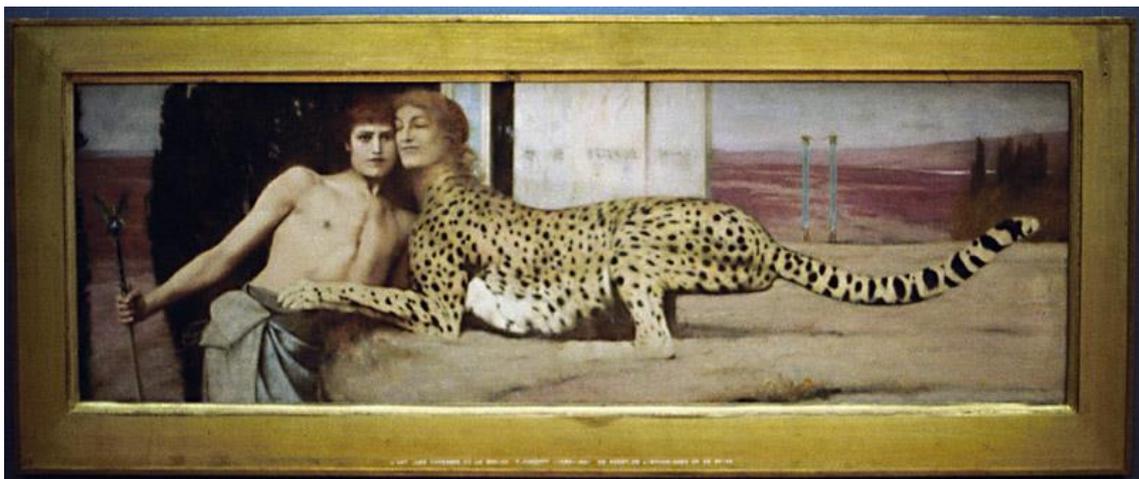
As telas de Ingres e Moreau, comentadas por Johnson (2011), sugerem uma interpretação voltada para a disputa entre a atividade intelectual e as necessidades de Édipo que, por sua vez, se alinham mais com a interpretação de que Édipo teria violentamente assassinado a Esfinge, empregando uma força hercúlea, oriunda de sua agressividade original. Uma representação do pintor belga Fernand Khnopff (Figura 3.3.1) também ilustra o aspecto da atração corporal entre Édipo e a Esfinge, discutida na presente tese em outro momento (ver subtópico 4.2.3. Cena 3: Édipo e o enigma da Esfinge). Cabe acrescentar que após a apresentação do presente trabalho em Canterbury, no XIII ICMS, numa visita ao Museu Freud em Londres, uma fotografia foi feita na

última residência de Freud, que ilustra a versão em miniatura do quadro que Freud mostrava para os seus pacientes como um símbolo da iniciação aos mistérios clínico-edipianos (Rudnytsky, 2002). Trata-se de uma gravura feita a partir de uma das versões de Ingres para a cena de Édipo e a esfinge (Regier, 2004), o que confere ao enigmático encontro do tebano com a monstra um status significativo em todo processo psicanalítico.

O *Oxford guide* não inclui também o óleo sobre tela de Fabre (1806–1810) intitulado *Œdipe et le Sphinx* [Édipo e a Esfinge] em que os olhos da esfinge coincidem com a indicação dos dedos de Édipo, ao passo que ele observa sua testa. O camafeu de Amastini (1813) apresenta uma versão similar com a troca de indicações dedais e miradas a partir dos olhos. Trata-se de uma versão do encontro em que não há contato corporal tal como as versões de Khnopff (Figura 3.3.1), ou a de Franz von Stuck (1895).

### Figura 3.3.1.

*The Caresses [As Carícias] de Fernand Khnopff (1896)*



Nota. Extraído de [https://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/art/19th/belgian/k\\_caresses.jpg](https://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/19th/belgian/k_caresses.jpg)

A lista de óperas no *guide* é curta nesse verbete, mencionando apenas duas obras, uma inacabada, cuja composição é atribuída Edgard Varèse, e o libreto a Hugo

von Hofmannsthal. O *guide* comenta que o trabalho é considerado como perdido, mas que o libreto fora publicado em 1909 (Reid & Rohmann, 1993). O *Oedipus un die Sphinx* [Édipo e a Esfinge] (1910-1914) fez parte da fase Romântica ou Impressionista de Varèse, relativa aos seus primeiros anos de compositor. A maioria das composições desse período está perdida ou foi destruída (Di Martino, 1999/2016).

A segunda é uma coreografia de David Lichine, *Le rencontre, ou, Oedipe et la Sphinx* [O reencontro, ou, Édipo e a Esfinge]. A obra inclui ballet e música por Henri Sauguet (collectionCB5, 1948/2018)<sup>129</sup>. A assinatura do libreto se deve a Boris Kochno. A sua primeira performance se deu no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris, ao dia 8 de novembro de 1948. Foi realizada sob o título *The Sphinx* em 21 de abril de 1955 no Ballet Theater, Metropolitan Opera, New York (Reid & Rohmann, 1993). De acordo com Jean-Paul Sartre (1948/1974), primeiro você verá a esfinge falando, mas sem ouvi-la: sua boca dança. Depois, Édipo com os lábios cerrados, irá cantar com o seu corpo. Finalmente, a música será absorvida no movimento. A obra nos oferece o vislumbre de um mundo hostil, mas obediente. As notas de Sartre foram escritas sob requisição de Jean Cocteau e Christian Bérard. Simone de Beauvoir assistiu a um ensaio do ballet junto a Sartre: “Graciosa e aplicada, Leslie Caron, de malha preta, emprestava à Esfinge o mistério de seus quinze anos; ela conquistou o público engalanado do ensaio geral” (Beauvoir, 1963/2009, p. 255).

Por não ser cantada, pensamos na obra de Sauguet enquanto inversão do paradigma da versão de Stravinsky. Isso porque a *opera-oratorio* previa que as personagens não se movessem, descaracterizando toda a ação dos corpos na ópera. (Stravinsky & Craft, 1963). Ao contrário da proposta de Stravinsky, a versão de Sauguet exclui o canto para inserir o corpo. Ademais, ambas as obras pertencem ao

---

<sup>129</sup> Não sabemos do registro oficial de uma gravação. Contudo, localizamos no YouTube a indicação da gravação feita sob direção de Victor Dubrovsky (collectionCB5, 1948/2018).

mesmo zeitgeist parisiense, no qual Diaghilev tinha papel proeminente, além de Cocteau, que esteve envolvido com a história das duas – em especial, porque Christian Bérard criou um desenho para o apartamento de Cocteau, mas que foi usado para montar uma cena da versão de Sauguet: *Oedipus und die Sphinx, A Sketch for a Mural in the Apartment of Jean Cocteau* [Édipo e a Esfinge: Rascunho para um Mural no Apartamento de Jean Cocteau] (Kochno, 1988).

### **3.4. Oxford Guide para Édipo em Colono**

Após o verbete para *Oedipus and the Sphinx*, o *Oxford guide* propõe uma entrada exclusiva para obras relativas à morada final de Édipo: “Cego e exilado de Tebas, Édipo, acompanhado pela filha Antígona, e perseguido pelas Fúrias, vagueou até Colono” (Reid & Rohmann, 1993, p. 760, tradução nossa). Seu encontro com Teseu é de fundamental importância para a compreensão do problema parricida já que Teseu, rei em Atenas e que recebeu Édipo, inadvertidamente se esqueceu de trocar a cor da vela de sua embarcação após matar o minotauro em Creta. Seu pai, rei Egeu, se atirou ao mar ao concluir que seu filho havia morrido ou se perdido no combate (Hard, 2004). Até os dias de hoje, toda embarcação que atravessa o porto de Pireu atravessa o *Mar Egeu* para chegar às ilhas Cíclades. Dessa forma, Édipo se identifica com Teseu não apenas por enfrentar uma besta sobrenatural, um a esfinge e o outro, o minotauro, mas também por ter inconscientemente assassinado o próprio pai. A lista do *Oxford guide*, em comparação com a entrada para *Oedipus and the Sphinx*, é mais generosa para esse verbete. Contudo, o quantitativo é severamente menor do que o para a entrada *Oedipus*.

#### **3.4.1. André-Ernest-Modeste Grétry - Oedipe à Colonne**

*Oedipe à Colonne* [Édipo em Colono], ópera com libreto de Nicolas François Guillard, é, segundo o *guide*, uma ópera inacabada. Contudo, sua data de produção remete ao ambiente que logo antecede a Revolução Francesa. Ademais, podemos situá-

la historicamente entre a primeira e a terceira ópera francesa a respeito de Édipo e, tal como elas, pré-revolucionária. Reid e Rohmann (1993) a situam em 1785.

Grètry nasceu em Liège, Bélgica, em 1741, oriundo de uma família aristocrática de Bolland près de Herve. Seu entusiasmo para compor ópera foi oriundo das companhias itinerantes que visitaram sua terra natal, em especial as apresentações de óperas buffas. Grètry foi designado diretor musical do Reino por Maria Antonieta ao ano de 1774. Após a Revolução Francesa, foi designado *Chevalier* da Legião de Honra por Napoleão Bonaparte, ao ano de 1803. Numa tentativa de conciliar as influências italianas e francesas, Grètry se dedicou ao que ficou conhecido como *ópera-comique* (Musée Grètry, s.d.).

#### **3.4.2. Antonio Sacchini - *Ædipe à Colone***

Também composto para o libreto de Guillard, *Ædipe à Colone* [Édipo em Colono] é, provavelmente, a primeira representação operística edipiana que alia os estilos franceses e italianos. Trata-se de um compositor italiano dedicado à corte francesa. A produção de Sacchini, promovida pela rainha Maria Antonieta, deveria ter sido realizada no Castelo de *Fontainebleau*, tal como a sua *Dardanus* (Sacchini, 1784). É atribuída à morte de Sacchini em outubro de 1786, a impossibilidade de realização de *Ædipe à Colone* no mesmo local (Anderson, 2006). Entretanto, o *guide* indica que a primeira apresentação da ópera se deu em *Versailles* (4 de janeiro de 1786), erguido por Luís XIV que financiara o compositor Lully e Jean-Baptiste Pouquellin no teatro – aquele Molière, autor da versão francesa de Don Juan que antecede o *Don Giovanni* de Mozart (1787/2000). Ademais, Anderson (2006) aponta que *Oedipe à Colone* [Édipo em Colono] foi representada com grande frequência entre 1787 e 1830.

Brown (2006) comenta que, para Hector Berlioz, a orquestração de *Ædipe à Colone* [Édipo em Colono] é modesta ao ponto de nunca cobrir as palavras cantadas. O

mesmo destaca que a sublime ária “Ela me dispensou sua ternura e atenção<sup>130</sup>” (Guillard & Sacchini, 1788, p. 27, tradução nossa) é a coroação da obra.

O conto de Sófocles se inicia na cena 2 do Ato II, enquanto que o Ato I descreve uma aliança entre Teseu e Polinices. Ainda na cena 2, Édipo imagina que está no mesmo lugar onde ele cometeu seu parricídio, mas a fonte aqui sugere o local como o monte Citerão que, na versão de Enescu, seria onde Laio mandara matar Édipo. Entretanto, o libreto indica que Édipo está confuso, tomando Antígona por Jocasta, o que sugere uma maior ênfase no delírio de Édipo do que em uma variação do mitema que descreve o local do parricídio (Guillard & Sacchini, 1788) – o delírio de Édipo não consta da versão original de Sófocles, mas sim na de Bartholomé (2003/2015a).

Além disso, o libreto de Guillard não inclui a disputa de Polinices com Eteócles, narrada no *Sete Contra Tebas* (Aeschylus, 467 a.C./1991). Apenas na cena 3, Ato III, Polinices pede ajuda a Édipo para retomar o trono Tebano, já que Eteócles o usurpou, exilando Polinices. Na versão de Sófocles, sabemos desse fato por meio de Ismene - que não consta da lista de personagens da versão de Guillard e Sacchini. Ela conta que “Polinices teria se dirigido, equando exilado, em direção à Argos, para fazer aliados e montar um exército de forma tomar a Cadmeia para si<sup>131</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 378-380, tradução nossa). Ademais, Polinices teria tomado a mão da filha de Adrastos em Argos, e não de Erifila, filha de Teseu. Hard (2004) comenta que Erifila seria irmã de Adrastos a quem Polinices teria oferecido o colar de Hermione. Lee (2015) reforça essa versão a partir de uma análise sobre a enócoa (G422) do Pintor de Mannheim que hoje se encontra no Museu do Louvre.

---

<sup>130</sup> “Elle m’a prodigué sa tendresse et ses soins” (p. 27), Ato III, Cena III.

<sup>131</sup> “τὸ κοῖλον Ἄργος βᾶς φυγὰς προσλαμβάνει κῆδος τε καινὸν καὶ ξυνασπιστὰς φίλους ὡς αὐτίκ’ Ἄργος ἢ τὸ Καδμείων πέδον” no original.

A cena final não inclui a morte de Édipo e o segredo quanto ao lugar mantido por Teseu tal como na versão de Sófocles. Por outro lado, a ópera termina com Polinices junto à sua nova esposa, filha de Teseu, Antígona e Édipo em regozijo e alegria por ter ele perdoado a Polinices (Guillard & Sacchini, 1788).

A Figura 3.4.2.1 apresenta a tela de Fulchran-Jean Harriet (1798) intitulada *Oedipus at Colonus* [Édipo em Colono]. A cena, que retrata Édipo e Antígona chegando a Colono, não consta da lista do *guide*, e deve ser considerado um antecedente imediato da ópera de Zingarelli (ver subtópico 3.4.3. Niccolò Zingarelli – Edipo a Colono). É provável que a ópera de Sacchini tenha influenciado Harriet, que assistiu a uma versão musical de Édipo em Colono em 1797 (Cartography Associates, 2007; Cleveland Museum of Art, s.d.). Tal hipótese carece de registros históricos apropriados. Contudo, sua probabilidade elevada se dá em torno do grande sucesso da ópera de Sacchini e o fato incontestado de que ela foi apresentada em Paris durante o período de concepção da pintura.

A pintura de Harriet permite o comparativo com outro estudo freudiano sobre Moisés. Não o seu trabalho de 1939, mas o de 1914: *O Moisés de Michelangelo*. Em uma de suas citações, Freud (1914d) comenta que Moisés estaria chocado e teria agarrado com a destra sua pujante barba de forma a dominar suas ações antes que sua ira se manifestasse no próximo momento (Lübcke, 1863). Já na pintura de Harriet (1798), a mesma destra se encontra pressionada, não sobre a barba, mas no peitoral de Édipo. O pé esquerdo se levanta, enquanto o direito expressa um tensionamento. Na ópera, Édipo e Antígona aparecem no Ato II, cena 2, com Édipo expressando sua fúria pelos tebanos, em especial Polinices. Antígona pede ao pai que se apoie sobre ela<sup>132</sup>. Tal

---

<sup>132</sup> “Antigone: appuyez vous sur-moi” (Guillard & Sacchini, 1788, p. 11)

como Moisés, Édipo está a conter sua ira – iniciada desde seu expurgo de Tebas. Édipo está com sua única amada, portanto ele não pode despejar sua ira sobre ela.

### **Figura 3.4.2.1**

*Fulcran-Jean Harriet (1798) - Oedipus at Colonus [Édipo em Colono]*



Nota. Extraído de <https://www.clevelandart.org/art/2002.3>

### **3.4.3. Niccolò Zingarelli – Edipo a Colono**

Com a primeira performance de sua ópera em Veneza (26 de dezembro de 1802), Zingarelli se inicia no grupo de compositores venezianos. Mas foi Benedetto Ferrari quem inaugurou o primeiro teatro de ópera em Veneza com *L'Andromeda* [A

Andrômeda] (Ferrari, 1637; Rosand, 1991), sobre a heroína resgatada por Perseu, em um Pégaso, contra o Kraken (Hard, 2004). Trata-se, portanto, de outro mito em que um herói derrota a um monstro e recebe o amor de uma mulher como recompensa (Serra, 2007). Com libreto<sup>133</sup> atribuído a Simeone Antonio Sografi, *Edipo a Colono* [Édipo em Colono] precede as versões edipianas de Kozłowski, Rossini e Schubert (Reid & Rohmann, 1993).

Zingarelli e Sografi (1802) fazem um elogio à versão de Sacchini, alegando que “toda a Europa conhece essa belíssima composição<sup>134</sup>” (p. 6, tradução nossa). Contudo, a versão de Zingarelli se inicia conforme a tragédia de Sófocles, com Antígona e Édipo adentrando o território de Colono. Na descrição da cena 1 é descrito o templo de Netuno próximo ao das Eumênides.

Outro contraste com a versão de Sófocles é que Antígona, Teseu e Creonte testemunham a morte de Édipo (Zingarelli & Sografi, 1802), ao passo em que, na versão de Sófocles, Édipo pede apenas que Teseu o acompanhe ao local onde morreria.

#### **3.4.4. Anselm Hüttenbrenner – Oedip zu Colonos**

Após a publicação de uma tragédia portuguesa sobre Édipo em 1820, por João Baptista da Silva Leitão Almeida de Garret, temos uma ópera com libreto a partir de Guillard, que, segundo o *Oxford guide*, talvez nunca tenha sido executada (Reid & Rohmann, 1993). Entretanto, a partitura dessa ópera em dois atos pode ser encontrada na *Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz*, no país natal do compositor. A ópera termina com um dueto de Antígona e Polinices.

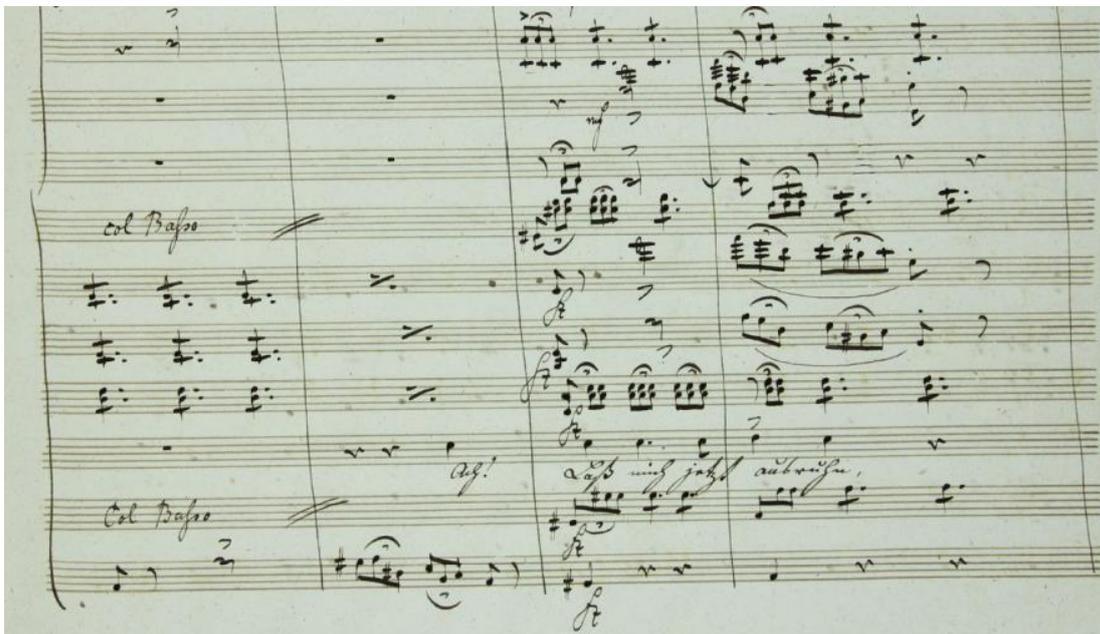
---

<sup>133</sup> Zingarelli e Sografi (1802) denominam o texto para essa ópera como “poesia”, logo ao frontispício.

<sup>134</sup> “Tutta la colta Europa conosce questa bellissima produzione” no original.

### Figura 3.4.2

Trecho do Adantino de *Oedip zu Colonos* [Édipo em Colono]



Nota. Extraído de “Oedip zu Colonos” por Hüttenbrenner, A. (1836/s.d., p. 76). O trecho indica que a voz de Édipo deve oscilar entre E e F. Fonte: <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:1489?mode=full>. Em domínio público.

Após a ópera de Hüttenbrenner, foi publicada uma música incidental por Félix Mendelshsohn, que antecede também a primeira russa sobre Édipo. Stravinsky foi o primeiro compositor russo de uma ópera edípiana após o surgimento da psicanálise (Reid & Rohmann, 1993).

#### 3.4.5. Modest Mussorgsky – *Edip v Afinakh*

Vládislav Ozerov compôs o seu *Edip v Afinakh* [Édipo em Atenas] em 1804 (Reid & Rohmann, 1993). O *guide* menciona que resta apenas um coro da obra inacabada de Mussorgsky, cujo início de composição data entre os anos de 1858 e 1860 (Reid & Rohmann, 1993). Em 1997, a Orquestra Sinfônica Estatal Russa gravou, junto à Chandos, o trecho: “Próximo ao templo das Eumenides”, a partir de Édipo em

Atenas<sup>135</sup>, com arranjo de Rimsky-Korsakov (Mussorgsky, 1858-1860/1997).

Mussorgsky deixou várias óperas incompletas. A *Edip v Afinakh* pertence ao período da crise de identidade de Mussorgsky como um compositor. Em termos semióticos, fala-se que o Mussorgsky do primeiro período (1858-1862) sofreu pressão das instituições musicais russas causando prejuízo ao seu senso de identidade própria<sup>136</sup>.

No libreto, Ozerov exalta a política estabelecida por Alexandre I, representado metaforicamente pelo rei Teseu. A cena de compaixão para com Édipo alude o parricídio cometido por Alexandre I que matou o Tsar<sup>137</sup> que o antecedeu, seu pai Paulo I (Altshuller, 1999).

#### **3.4.6. Roy Travis – *The Passion of Oedipus***

A ópera em dois atos de Travis (1968/1973) aparece após as versões edípicas de W. B. Yeats e T. S. Elliot (Reid & Rohmann, 1993). O libreto é também de sua autoria, realizado a partir da versão de Sófocles. Sua primeira performance se deu no Royce Hall da Universidade do Sul da Califórnia, em Los Angeles.

Existem papéis para Édipo, Jocasta, Creonte, o pastor, Tirésias, a Esfinge e inclusive Laio. Contudo, a cena do parricídio e o encontro com a esfinge são representados numa série de *flashbacks* – sendo esse o provável motivo para Reid e Rohmann (1993) inserir *The Passion of Oedipus* [A paixão de Édipo] (Travis, 1968/1973) como uma ópera relativa ao Édipo em Colono. A composição segue o estilo atonal com algumas passagens harmônicas e um coral que assume papel relevante no

---

<sup>135</sup> “Near the Temple of the Eumenides” from *Oedipus in Athens*, no original.

<sup>136</sup> Essa observação foi fruto de um diálogo com o Prof. Dr. Jean-Marie Jacono (Université Aix-Marseille) na Tertti Manor, na ocasião da celebração dos 70 anos do Prof. Dr. Eero Tarasti (Jacono, comunicação pessoal, 10 de agosto de 2018).

<sup>137</sup> Osip Kozłowski, que possui uma música incidental homônima à ópera inacabada de Mussorgsky, chegou a compor uma *Tsar Edip* (Findeizen, 2008). Pensamos aqui na associação de Édipo com os grandes patriarcas russos, tal como *Boris Godunov*, tal como na ópera de Mussorgsky (1869/1999).

decorrer da narrativa (Griffel, 2013). A sua estreia se deu ao dia 8 de novembro de 1968 (Reid & Rohmann, 1993).

### **3.4.7. Theodore Antoniou – *Oedipus at Colonus***

A última ópera edípiana listada pelo guide data de 1975, tem libreto baseado na versão de Sófocles e partitura concebida pelo compositor grego Theodore Antoniou. Sua primeira execução se deu no Epidauro (ver Figura 3.4.7.1), ao dia 6 de julho de 1975. Segundo o calendário de eventos da Universidade de Boston, a ópera de Antoniou foi comissionada pelo Sued-West Funk, de Baden-Baden, na Alemanha, e deveria ser executada em uma noite junto ao *Oedipus Rex* de Stravinsky. A composição recebeu o Music Award da União Helênica para a Música e o Teatro (Alea III, 2017).

O Archive of Performances of Greek and Roman Drama General Collection (2020) ressalta que o libreto é de autoria de Giorgos Michailidis e que existe uma gravação, a qual não localizamos. Antoniou, conterrâneo de Sófocles, compôs partituras para diversos mitos gregos, desde as Bacantes, passando pela Oresteia, Periandro, Antígona, e mesmo para os Sete Contra Tebas. Se lembramos do elogio à versão de Sacchini, não podemos deixar de observar o esforço de Antoniou em manter viva uma tradição, iniciada na Grécia Antiga, até o século XX.

### Figura 3.4.7.1

*O Teatro de Epidauro em 12 de outubro de 2019*



Além de observar o papel de Antoniou em manter as heranças culturais de seu país, pensamos no Epidauro também com o seu papel na associação entre clínica e música. Isso porque, o Santuário de Esculápio, o patriarca da linhagem dos curandeiros até Hipócrates de Kos, localizava-se ao lado do palco onde foram – e ainda são, apresentadas as versões dos dramaturgos clássicos. Segundo Tzetzes: “Agora são, portanto, chamados de Asclepíades, todos aqueles que legitimamente pertencem àquele clã, quer sejam eles sejam curandeiros ou realizem outro ofício, tal como Hipócrates e dez

mil outros<sup>138</sup>” (1066 d.C.<sup>139</sup>/1826, 10.721-724, tradução nossa). O complexo que envolve o Santuário de Esculápio ligado, portanto, às origens da clínica, e o Teatro de Epidauro, associado com a tragédia grega clássica, foi inscrito como patrimônio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 1998 (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2020a). Pensamos aqui num elo relevante que complementa o tópico 1.3. Ópera no divã: Da Psicanálise Aplicada à aplicação da ópera na formação clínica, que não deixa de observar a presença de Maria Callas, que representou a *Medeia* (1797) de Cherubini, no ano de 1961 (Cherubini, 1797/1961; Kondyli, 2012), em “Epidauro [onde está] o glorioso e divino Santuário de Esculápio<sup>140</sup>” (Pausanias, ca. 170 d.C./1918b, 2.23.3-4, tradução nossa).

### 3.5. Complementos: Lista de Buller e o Devenir de Édipo

A lista do *Oxford guide* termina com 23 óperas. É preciso ressaltar que as adições que faremos a seguir são oriundas da lista de Buller (2003) que, à exceção das óperas de Qu Xiaosong, se enquadram, todas elas, nos anos cobertos pelo *guide*. À lista de Buller acrescentamos uma ópera do mesmo ano e outra posterior à sua publicação (Buller, 2003).

#### 3.5.1. Arghyris Kounadis – *Ho Gyrismos*

A primeira ópera a ser acrescida ao nosso rol é de autoria de Arghyris Kounadis, de 1961, conhecida como *The Return* (original: *Ho Gyrismos*). Constam dos arquivos da Universidade de Princeton os documentos pessoais da escritora grega Kaiē Tsitselē,

---

<sup>138</sup> “Ἀσκληπιάδαι τοιγαρὸν καλοῦνται μεν κυρίως

“Ὅσοι κατὰ γουσι σειρὰν ἀπὸ τοῦ γένους τούτου

Κάν ιατροί κἀν ἕτερον ὡσιν ασκούντες βίον,

“Ὡσπερ ὁ Ἱπποκράτης τε καὶ ἕτεροι μυρίοι” no original.

<sup>139</sup> Optamos aqui por não apresentar o ano original da publicação enquanto aproximada, mas como precisa. Trata-se de uma ousadia que presta as homenagens ao manuscrito α, que é a primeira edição da obra de Tzetzes e que, possivelmente, nunca tenha sido publicada (Pizzone, 2017).

<sup>140</sup> “Ἐπιδαυρίων (...) τὸ δ’ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων ἄγαλμα” no original.

entre os quais uma cópia do libreto da ópera de Kounadis. O libreto foi composto a partir de *The Way to Colonos* [O Caminho a Colono], da mesma autora (Princeton University Library, 2017). A ficção foi composta a partir de três tragédias: Édipo em Colono, Electra e Philoctetes (Tsitselē, 1960/1963). Kounadis compôs ainda a trilha sonora para o filme Antígona, de 1961, com Irene Papas (Tzavellas, 1961).

### 3.5.2. *Wolfgang Rihm – Oedipus*

O trabalho teve sua estreia na *Deutsche Oper* de Berlim Ocidental em 4 de outubro de 1987 com Andreas Schimdt no papel principal (Rihm, 1987). Sua estreia nos Estados Unidos da América se daria em 1º de agosto de 1991. A tradução do libreto foi realizada para a língua inglesa por Carol Borah Palca (Griffel, 2018).

A obra possui trechos oriundos da versão de Sófocles além de trazer passagens de Nietzsche e Müller. Ao contrário do que ocorre na versão de Sófocles, a audiência pode presenciar as cenas de violência como o suicídio de Jocasta, a tortura do Mensageiro e o cegamento de Édipo. Ao início da versão de W. Rihm (1987) é possível presenciar o encontro de Édipo com a esfinge, representada por quatro mulheres (Griffel, 2018).

### 3.5.3. *Mark-Anthony Turnage - Greek*

A *première* da ópera de Turnage (1990/2007a, 1990/2007b) se deu na *Munich Biennale* em 1988<sup>141</sup>. A montagem de palco por Jonathan Moore inclui cenas de alto teor erótico. Em uma das cenas, o herói “Eddy” pratica onanismo enquanto fantasia com a garota de seus sonhos. O libreto foi composto por Steven Berkoff e apresenta um Édipo que deixa de frequentar *pubs*, passando então a ir aos *wine-bars* dos *nouveaux-riches*. A descrição da peste alude à complacência, à pobreza, e ao egoísmo, signos de

---

<sup>141</sup> Buller (2003) sugere que o ano de publicação foi 1990. A datação de 2012 é referente à uma entrada no YouTube, que inclui uma performance da versão de Turnage em 17 de março de 2007 não registrada pelo Archive of Performances of Greek and Roman Drama (2020).

uma pestilência moral endêmica da Grã-Bretanha de Margareth Thatcher. Édipo, enquanto passava tempo em um café, começa uma discussão com o gerente e o mata. Ato contínuo ele se casa com uma das garçonetes - a esposa do gerente (Pettit, 1988).

A peste continua assolando por 10 anos, levando Eddy a ir resolver o enigma da esfinge. Na ópera aparecem duas esfinges, ambas feministas, agressivas e que realizam ainda uma cena de sexo lésbico. Na cena em que o pai de Eddy conta como o resgatou de um naufrágio em Southend e o adotou. Ainda, o pai adotivo menciona um urso de pelúcia, o que faz Eddy se atinar para o fato de que sua mulher é, de fato, a sua mãe (Pettit, 1988). A cena em que Eddy retiraria seus olhos é seguida por uma procissão funerária logo interrompida, com Eddy proclamando a validade de toda forma de amor (Turnage, 1988/1990).

Sua música é marcada por um forte ritmo desde o início, uma expressão de complacência, assim como de opressão e agressão (Turnage, 1988/1990). A ideia harmônica deriva de *Death in Venice* [Morte em Veneza], de Benjamin Britten (1973/2014), sendo que Turnage a dispôs de forma horizontal (em forma melódica). Entre outras referências musicais, podemos notar uma alusão ao jazz de Charlie Mingus, na *Passacaglia* do Ato II (Pettit, 1988).

#### **3.5.4. Qu Xiaosong – Oedipus**

Qu Xiaosong assistiu a uma versão de Édipo Rei em chinês em 1986, cinco anos antes do convite de Claes Fellbom<sup>142</sup>. Com estreia no *Stockholm Folkopera* em 1993, o *Oedipus* do compositor chinês Xiaosong foi produzido numa colaboração com Fellbom. Nela, e assim como em *The Death of Oedipus* [A Morte de Édipo], Édipo é representado como um mestre zen-budista (Mittler, 1993). Contudo, é preciso fazer uma ressalva.

---

<sup>142</sup> Regente e fundador da *Stockholm Folkopera*. A autoria do libretto é confirmada pela *Stanford University Libraries* (s.d.)

Se a ópera do compositor chinês foi elaborada junto a um libretista ocidental, é preciso enxergar a ópera chinesa não desde uma perspectiva monteverdiana. Isso porque, se na Florença do século XV a *Camerata* desenvolveu as ideias iniciais sobre a ópera no formato em que ouvimos hoje, por exemplo, uma obra de Verdi, na China a história é outra. Segundo Li (2001), a ópera chinesa tem suas origens no século VII d.C., na dinastia Tang, e hoje conta com mais de 300 estilos regionais. Antes de cada performance de uma ópera chinesa é queimado incenso em frente à imagem de Tang Ming Huang, o santo padroeiro da ópera chinesa. Apesar de termos posse sobre a literatura encontrada acerca da colaboração entre Ocidente e Oriente para *Oedipus*, vejamos em detalhe o que ocorre na sua continuação.

### 3.5.5. *Qu Xiaosong - The Death of Oedipus*

Com estreia em 24 de junho de 1994 no *Westergasfabriek* de Amsterdam, *The Death of Oedipus* [A Morte de Édipo] (Xiaosong, 1994/2010a, 1994/2010b<sup>143</sup>) foi escrita a partir do Édipo em Colono de Sófocles. Xiaosong alia a tragédia grega ao budismo, colocando que ambos se ocupam da ideia de Destino. Menos interessado na visão freudiana, a ópera de Xiaosong expressa a visão budista de que uma pessoa somente é livre quando aceita o seu destino. No aspecto musical, a obra é um encontro entre a influência ocidental contemporânea e antigas tradições asiáticas (Holland Festival, 2020).

Qu Xiaosong sempre foi um homem de reservas em relação à música acadêmica. Tal como Bela Bartók, Xiaosong trabalhou como etnomusicólogo, mas no sudoeste chinês. Em *Ji* (1990)<sup>144</sup>, Xiaosong fez amplo uso do silêncio na composição, e muitas das ideias musicais dela podem ser encontradas em *The Death of Oedipus* [A Morte de

---

<sup>143</sup> Não localizamos uma gravação em mídia, mas sim a ópera em dois trechos com gravação de imagem de qualidade baixa no YouTube (Xiaosong, 1994/2010a, 1994/2010b).

<sup>144</sup> Não localizamos uma gravação em mídia para a composição *Ji*, cuja data indica a referência à *Ji* nº 1. Uma gravação em vídeo pode ser assistida no YouTube (Paul, 1990/2009).

Édipo] (Xiaosong, 1994/2010a, 1994/2010b). As ideias sobre o budismo são centrais na visão do Édipo de Xiaosong. Se a apoteose do antigo tirano tebano indica uma transcendência da mortalidade, Xiaosong vê no fim do ciclo dos renascimentos pelo alcance da sabedoria o correlato da superação de Édipo (Saunders, 1996).

O início da ópera de câmara pode ser comparado ao espaço branco em uma folha tingida pela caligrafia chinesa. Falamos aqui do silêncio de 23 compassos lentos cortados somente pela voz de Édipo, que está sozinho. A evolução de sua linha melódica progride no estilo da música popular indiana *pari passu* com seu caminho até o *nirvana*. Os corais podem ser associados com o estilo do budismo tibetano e é composto por apenas quatro baixos (Saunders, 1996).

A instrumentação inclui três instrumentos não ocidentais, e que são de origem chinesa, trata-se dos gongos, címbalos e sinos. A presença massiva de instrumentos percussivos é típico da ópera chinesa, mas seria incomum em qualquer ópera ocidental. No caso da ópera de *The Death of Oedipus* [A Morte de Édipo] (Xiaosong, 1994/2010a, 1994/2010b), a percussão auxilia no delineamento das cenas, abrindo-as e fechando-as. De forma geral, a parte orquestral busca mais criar atmosferas sonoras por meio da combinação de timbres, em vez de lançar mão do uso tradicional do acompanhamento. Fala-se inclusive de acompanhamento recitativo, cujo efeito almejado é o realçar as vozes (Saunders, 1996).

A análise de Saunders (1996) inclui uma entrevista com Qu Xiaosong, na qual o compositor argumenta que a ópera não tem caráter trágico porque Édipo está calmo ao final. Contudo, do ponto de vista aristotélico, ocorre o que é de essencial numa tragédia, quando tomamos *Édipo em Colono* em comparação com *Édipo Rei*. Isso porque temos uma peripécia, no caso a de uma inversão de um destino desditoso (exílio) para um favorável ao herói (apoteose). Contudo, na visão do compositor, o final de *Édipo Rei*

não fala de um fim, mas de um novo começo. Nesse caso, o antagonismo se dá na polaridade entre fim e início, e não com base na Fortuna. “O que aconteceu durante os vinte anos desde o seu [Édipo] exílio?” (Xiaosong, 1996 tal como citado em Saunders, 1996, p. 53, tradução nossa). Se o compositor quis compor sua *The Death of Oedipus* [A Morte de Édipo] (Xiaosong, 1994/2010a, 1994/2010b) para escrever uma nova ópera, essa pergunta se reflete no tema da próxima ópera (ver tópico 3.5.6).

Na entrevista de Saunders (1996), fala-se não de uma influência da ópera de Pequim, mas da ópera de Sichuan, cuja origem se deu na dinastia Ming tardia (1368-1644), mas a forma atual se deu no século XX. Espetáculos de ópera Sichuan recebem pouca atenção do público, que raramente aparece bem vestido. Sem dúvida, a promessa quebrada da Revolução Cultural Chinesa tem parte no baixo sucesso da ópera de Sichuan. Contudo, nas performances rurais existe mais audiência do que em Chengdu (Mackerras, 1991). A segunda ópera edipiana chinesa sem dúvida se aproxima mais da originalidade da ópera chinesa do que uma ópera ao estilo do Ocidente, ainda que mesmo a primeira, *Oedipus*, seja uma obra de crítica aos estilos tanto ocidentais como orientais (Saunders, 1996).

### **3.5.6. Pierre Bartholomé - *Œdipe Sur La Route***

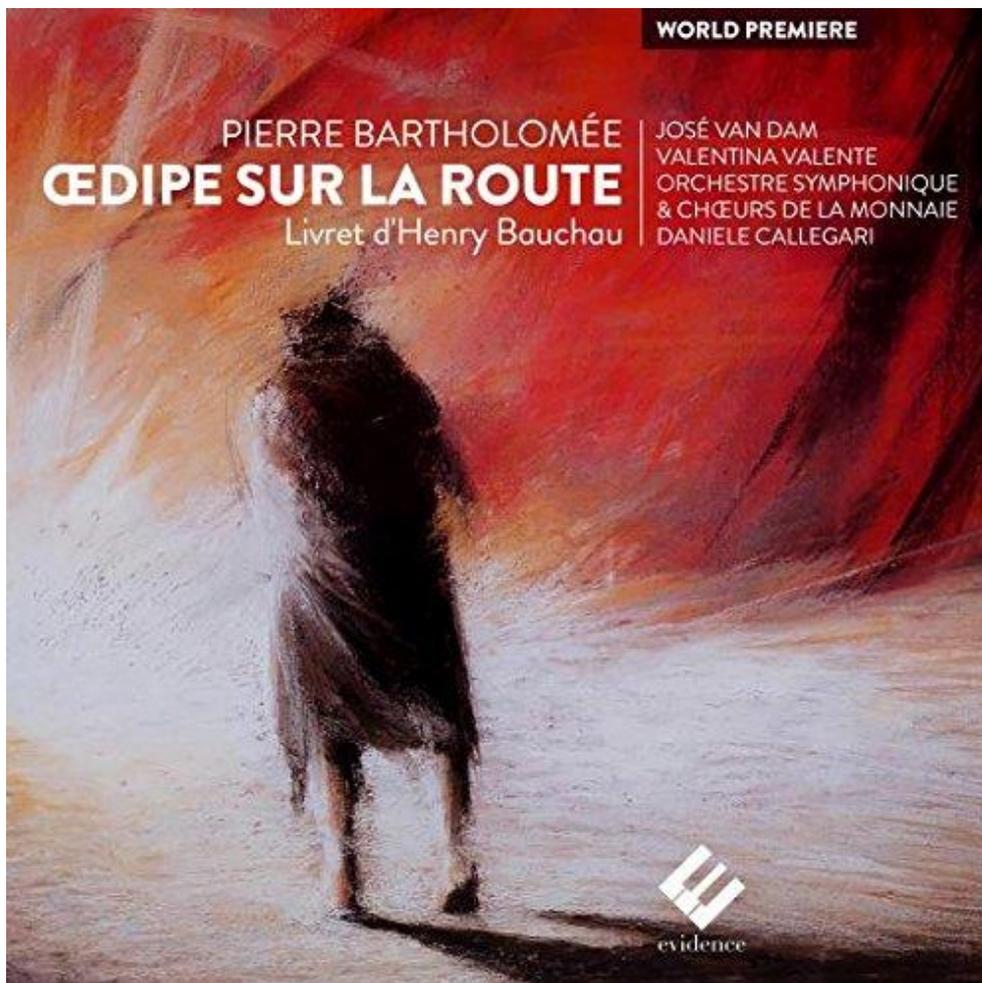
Duas outras óperas podem ser acrescentadas à lista de Buller e ao *Oxford guide*. São elas a belga *Œdipe sur la route* [Édipo no caminho] e a inglesa *The Thebans* [Os Tebanos]. A ópera de Pierre Bartholomé (2003/2015a) foi gravada em Bruxelas no *Théâtre Royal de la Monnaie*, em 7 março de 2003, com José van Dam no papel de Édipo (Bury, 2015). Em quatro atos, a ópera se inicia com uma forma sonata livre e com Édipo deixando Tebas não importando para qual lugar. No segundo ato, uma espécie de *scherzo* dramático, Édipo delira. No terceiro ato, Diotima envia Édipo para

tratar dos doentes ao passo que ele deseja voltar de sua errância. Ele morre e é ressuscitado por Calíope. No ato final, Édipo chega a Colono (Bartholomé, 2003, 2015a, 2015b).

O romance de Bauchau, em 300 páginas, que apareceu em 1990 (Wathee-Delmotte & van Wymeersch, 2005), comoveu profundamente o compositor, como se ele fosse feito para ele (Bartholomé, 2015b). O libreto de 50 páginas envolve um trecho da vida de Édipo entre o final dos eventos em Tebas anterior à sua chegada em Colono. Nos dois primeiros atos temos ritmos assimétricos e cambiantes. Com o avançar da trama, ritmos mais regulares são encontrados. As partes vocais são, de início, mais dissonantes, dando espaço, posteriormente, para intervalos mais serenos. O coro está sempre invisível e distante da ação (Wathee-Delmotte & van Wymeersch, 2005).

### Figura 3.5.6.1

Gravação da Première de *Œdipe sur la Route* [Édipo no Caminho]



Nota. Extraído de <https://www.amazon.com.br/Pierre-Bartholom-Oedipe-sur-Route/dp/B00V3PEYKI>

#### 3.5.7. Julian Anderson - *The Thebans*

Com sua estreia em Londres ao dia 3 de maio de 2014, *The Thebans* é a mais recente adição à lista das óperas edípianas. A autoria do libreto é devida ao escritor irlandês Frank McGuinness. O Teatro de Bonn, na Alemanha, co-produziu o evento em Londres. O coro ora participa da trama e ora observa à distância. Anderson modifica a trama quando despacha Antígona já no Ato II, ao passo que Édipo, apenas no Ato III é banido de Tebas. A parte musical para a morte de Édipo é, segundo o *New York Times*, o melhor trecho musical já apresentado por qualquer ópera nos últimos 50 anos. Robert

Woods (Figura 3.5.7.1) representou o Édipo com menos brilho do que os personagens de Jocasta e Creonte (White, 2014).

### **Figura 3.5.7.1**

*Robert Woods como o Rei Édipo em The Thebans [Os Tebanos]*



*Nota.* Fotografia por Neil Hall/Reuters. Extraído de:

<https://www.nytimes.com/2014/05/06/arts/music/review-of-julian-andersons-thebans-for-the-english-national-opera.html>

## **3.6. O Devenir de Édipo**

A lista de 30 óperas edípicas deve ser entendida como rol exemplificativo. Uma razão para isso se deve ao fato de que a lista foi criada a partir de uma pesquisa no período 2016-2020, levando em conta óperas citadas por Buller (2003), Markantonatos (2007), Ewans (2007) e Kelly (2009), além da vasta revisão de Reid e Rohmann (1993) que, como demonstramos, apresenta diversas lacunas.

O *Oxford guide* e sua lista de referências sobre óperas e outras formas musicais, contudo, apresenta se não todas, a grande maioria das óperas edipianas que são conhecidas. Evidentemente que tanto o trabalho arqueológico pode encontrar, ao menos, novas óperas inacabadas ou, ainda, os projetos para a criação de uma nova ópera. Ademais, cabe aos futuros compositores e poetas a invenção de novos arranjos composicionais, novas formas de representar o mito, além de novos versos e corais.

É importante ressaltar também que a lista de 30 óperas inclui apenas um resumo de informações sobre as óperas. Alguns comentários são apenas históricos, ao passo que outros apontam trechos do libreto ou, ainda, apresentam comentários musicológicos. Destarte não está, nenhuma delas, discutida em profundidade.

Por esse motivo, duas óperas foram selecionadas para que uma discussão mais avançada sobre óperas edipianas fosse realizada. Considerando então, o interesse em psicanálise, foram escolhidas as duas primeiras óperas que foram apresentadas após o advento do inconsciente. A ópera de autoria controversa foi deixada de lado, ainda que tenha sido apresentada nos Estados Unidos da América após a ida de Freud à Universidade de Clark. Essa ópera póstuma foi o último pedido de um grande compositor em seu leito de morte e, merece também atenção já que a primeira ópera edipiana é também uma italiana. Ao longo da história, óperas francesas e italianas tiveram um papel ora na preservação de suas heranças culturais e ora no intercâmbio, como o caso da ópera de Sacchini apresentada em *Versailles*.

Outrossim, os trabalhos de Stravinsky e Enescu, são óperas com muita documentação e análises musicológicas, como a obra de Tarasti (1979), entre outras (Buller, Craft, Bentoiu, Cosma, Walsh, etc.), muito ao contrário da colaboração de Gebel II e Kleist. Stravinsky e Enescu trabalharam diretamente com seus libretistas na construção do texto, ao passo que trabalhavam em suas composições. Essa é uma

diferença importante em relação à obra de Carl Orff que, apesar de por vezes ser considerada uma ópera, não foi realizada na colaboração direta entre o compositor e o libretista. Ademais, a composição de Orff não inclui a lista por se tratar mais de uma música incidental do que uma ópera. Sua ênfase se faz muito nos diálogos e menos na musicalidade da obra.

O próximo capítulo segue com a apresentação mais completa de óperas tanto com relação ao libreto como para com a análise musicológica. Sobre elas iremos discorrer mais aprofundadamente um debate psicanalítico sobre o Édipo e o seu Complexo, além de questões implicadas direta e indiretamente com o *kernkömplex*.

#### 4. O *œdipe* de Enescu e Fleg

A ópera edípiana romena jamais foi estudada por um viés psicanalítico. Entretanto, veremos como ela oferece diversas discussões em psicopatologia e psicanálise a partir da análise de Édipo, na forma de estudo de caso. Muito além de considerar o Complexo de Édipo como incesto e parricídio, a ópera permite a discussão de aspectos como neurose obsessiva, delírio de perseguição, ansiedade, agressividade, arrogância...

O estudo está organizado em tópicos conforme a esquematização da obra por Enescu e Fleg, ou seja, em quatro atos, com a distribuição em cenas também conforme os compositores. Para fins de análise, foi utilizada a obra do compositor e musicólogo romeno Pascal Bentoiu (1999/2010). A tradução foi realizada por Lory Wallfisch, a partir do original de 1999, intitulado *Capodopere enesciene*, escrito em língua romena. Wallfisch (2010) destaca que sua análise é destinada àqueles devidamente intruídos nas artes musicais. De forma a tornar a análise legível para um público de psicólogos e psicanalistas, os termos musicais são acompanhados por uma breve explanação em notas de rodapé, de forma a não contaminar o texto com detalhes menores que qualquer pessoa que possua conhecimentos em teoria da música não precisará. Em outros casos, a discussão sobre conceitos da teoria musical pode aparecer no corpo do texto.

Wallfisch (2010) ressalta que as obras de George Enescu são influenciadas pelo ambiente rural de sua terra natal - por esse motivo a sua *œdipe* recebe um forte teor idílico com traços da música folclórica romena. Wallfisch (2010) destaca também que Enescu alcançou fama internacional não apenas como compositor, mas também como violinista virtuoso. Foi Enescu que ensinou Yehudi Menuhin o que esse sabia sobre o violino. Ainda que seja uma ópera pouco conhecida pelo público, o período após o centenário do seu nascimento (1981) trouxe várias performances em Lucerne, Viena,

Berlim, além de outras capitais. O centenário também foi marcado por novas gravações de suas sinfonias e músicas de câmara. Sobre Bentoiu, Wallfisch (2010) destaca que ele é o autor do artigo sobre George Enescu na Enciclopédia alemã *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. O tradutor realizou contatos tanto por telefone como também pessoalmente em suas viagens a Bucareste, capital romena onde Bentoiu residiu.

Bentoiu foi compositor e musicólogo nascido em Bucareste em 1927. Seu pai foi feito prisioneiro dos Comunistas, o que lhe impediu de continuar os estudos em Direito na Universidade de Bucareste, além de ter sido negada sua admissão no Conservatório de Música. Assim, no período de 1944-1948 ele estudou com Mihail Jora em aulas particulares. Após a derrocada do regime comunista, Bentoiu foi eleito presidente da *Composer's Union* no período de 1990 a 1992. Bentoiu recebeu diversas honrarias, entre elas, o título Doutor Honorário da Academia de Música de Bucareste em 1955, da Universidade de Cluj em 2001, e da Universidade de Belas-Artes em Iași em 2004, além da distinção de Grande Oficial da *Ordinul Național "Serviciul Credincios"* em 2000 (Wallfisch, 2010).

Muitos dos exemplos apresentados são oriundos, de fato, da obra de Bentoiu. Alguns exemplos de Buller (2003) foram também considerados, além de outros de nossa própria escolha, quando julgamos que havia conteúdo relevante para discussões de teor psicanalítico.

Outro detalhe metodológico relevante é que a análise dos textos clássicos, como as versões de Sófocles sobre o mito de Édipo, é apresentada conforme a tradução de nossa escolha, a partir da versão original em grego, tendo também como referencial a tradução de Sir Richard Jebb (Sophocles, ca. 429 a.C./1883), entre outras (cf. Sófocles, ca. 429 a.C./2001). A análise do texto original é relevante já que o jogo de palavras de

Sófocles apresenta, em diversas ocasiões, acepções que escapam às traduções convencionais. Por esse motivo, as versões originais dos clássicos (em grego ou mesmo em latim) aparecem nas notas de rodapé.

#### **4.1. Ato I: Cena da Natividade**

Na cidadela de Tebas, rei e rainha celebram o nascimento na cerimônia de batismo do herdeiro legítimo. Como ele irá se chamar? O clima de festividade é cortado pela presença ominosa do vidente que aponta para um sonho do rei: uma profecia esquecida que irá trazer a ruína para a família real. O Destino assombra nas entrelinhas do cotidiano no seu tema em sequências de meio tom<sup>145</sup>. A resolução da cena envolve a ordem de Laio para que o bebê Édipo seja arremessado do monte Citerão, de forma a prevenir que a profecia se cumpra.

##### **4.1.1. Prelúdio**

O Ato I da ópera de Enescu inicia-se com o nascimento do novo príncipe da linhagem de Cadmo. Contudo, antes de iniciarmos nossa discussão sobre o Prólogo, temos uma série de observações musicológicas a serem consideradas.

Os principais temas do Prelúdio aparecem já nos rascunhos de Enescu, datados de 1910. Com base nesse detalhe histórico e na análise musicológica da obra, Bentoiu (1999/2010) conclui que, de fato, George Enescu começara a composição de *Ædipe* pelo Prelúdio - ao contrário, por exemplo, do que se sabe a respeito das óperas *Tannhäuser und der Sängerkrieg aus Wartburg* [Tanhäuser e o Concurso de Trovadores de Wartburg] (Wagner, 1845/2009) ou *Der Meistersinger von Nürnberg* [Os Mestres Cantores de Nuremberga] (Wagner, 1867/1990), em que o compositor se debruçou

---

<sup>145</sup> Trata-se de meio tom o intervalo entre uma nota e o meio tom que lhe segue. Assim, o meio tom que segue à nota C é o C#. Fala-se também de meio tom abaixo de forma que a nota B está meio tom abaixo de C, e abaixo de B o Bb.

sobre o Prelúdio apenas após ter se decidido pelos respectivos conteúdos leitmotílicos (Bentoïu, 1999/2010).

As ideias centrais que Enescu já tinha em mente eram relativas a três entidades: o Destino, Édipo e Jocasta. Logo nos primeiros compassos da ópera (Figura 4.1.1.1) já é apresentado o material temático denominado como “Tema do Destino” que será utilizado no motivo de Édipo na Figura 4.1.1.2 (Bentoïu, 1999/2010).

### Figura 4.1.1.1

#### *Tema do Destino*

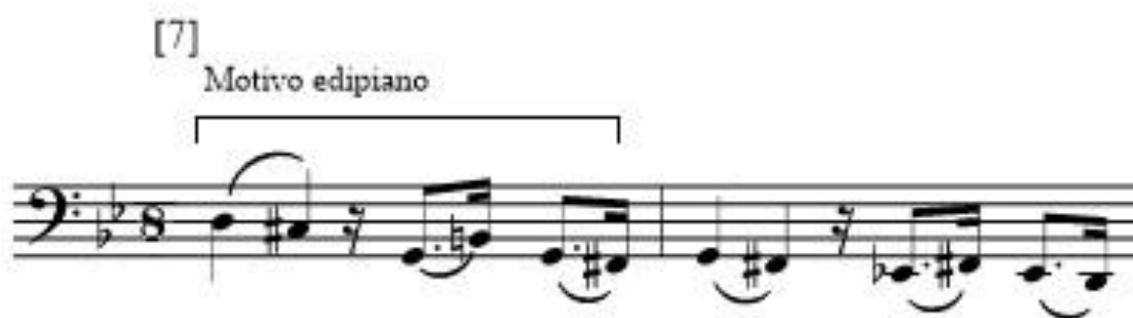
The image shows a musical score for the 'Tema do Destino' from the opera. It is written for piano and consists of three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the right-hand piano part, and the bottom is the left-hand piano part. The tempo is marked 'Andantino Moderato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The first staff has a series of eighth notes in the right hand. The second staff starts with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with a fermata. The third staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction 'espressivo mesto'. The score shows the first two measures of the piece.

Na Figura 4.1.1.1, as notas G e F#, executadas no baixo, já no primeiro compasso, antecipam a sonoridade sombria da ópera. Como mostra Bentoïu (1999/2010), o segundo compasso (Figura 4.1.1.1) apresenta uma matriz melódica que irá se *repetir* no motivo edipiano ao final do Prelúdio (Figura 4.1.1.2). Uma ressalva importante a ser feita: em música, o termo repetição não sugere a noção de cópia exata, mas sim da repetição das relações estruturais de um motivo em um trecho subsequente. Por esse motivo, mesmo quando se fala em repetições exatas, podem estar presentes

mudanças que não permitem comparar dois trechos enquanto idênticos, já que pode haver variações tais como a transposição<sup>146</sup> (Schoenberg, 1967).

### Figura 4.1.1.2

#### Motivo Edipiano



Nota. Reprodução criada pelos autores a partir de Bentoii (1999/2010, p. 226).

Ademais, podemos assinalar que o núcleo do primeiro compasso (Figura 4.1.1.1), suas respectivas variações ([1] + 1-3; [1] + 4-5 e; [6] + 1<sup>147</sup>) e, em especial o complemento melódico, podem ser encontrados justapostos aos dizeres de Tirésias “Dor, dor<sup>148</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 40<sup>149</sup>, tradução nossa), na Ária da Esfinge, novamente em Tirésias “Febo, arqueiro cruel<sup>150</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 40, tradução nossa), no lamento de Édipo durante o Ato III “Citerão, porque me abandonaste?<sup>151</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 204, tradução nossa), e na sua exclamação referente à nova abertura de seus olhos, no Ato IV “Meus olhos se abrirão

<sup>146</sup> Fala-se em transposição quando um motivo aparece deslocado para outro grau/nota da escala. Assim, na Figura 4.1.1.1 o motivo do Destino começa com a nota G. Já na Figura 4.1.1.2, o motivo do Destino está repetido, mas se inicia na nota D.

<sup>147</sup> Fazemos uso aqui do mesmo sistema que Pascal Bentoii (1999/2010) fez para indicar os trechos na partitura. No caso, o numeral entre colchetes indica o trecho assinalado na partitura. Após ele, temos o sinal aditivo que é complementado por um numeral, ou uma série deles, que indicam os compassos após o trecho assinalado.

<sup>148</sup> “*Douleur, douleur*” no original.

<sup>149</sup> A paginação do libreto equivale à redução da partitura da orquestra para piano por Henri Lauth.

<sup>150</sup> “*Phoïbos, cruel archer*” no original.

<sup>151</sup> “*Kithéron, pourquoi m’avour reçu?*” no original

para a minha última jornada<sup>152</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 256, tradução nossa). Curiosamente, o trecho [6] + 1 será apropriado na fala de Jocasta (Bentoïu, 1999/2010), que marca Édipo na inserção do seu nome próprio: “filho, filho meu, como irei te chamar?<sup>153</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 39, tradução nossa), em [56] + 1-3 (vide Figura 4.1.1.3).

### Figura 4.1.1.3

#### *Édipo Recebe Seu Nome Próprio*

The musical score for 'Édipo Recebe Seu Nome Próprio' is presented in a standard format with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, starting with a tempo marking of 'in tempo' and a dynamic of 'dolce'. The lyrics are: 'Enfant, mon enfant Comment t'appe\_ler, toi dont l'a\_venir est un dieu voi\_lé? Voudras tu,'. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and a long note in the left hand. Dynamics range from ppp to pf.

Do ponto de vista musicológico, os exemplos apresentados (Figura 4.1.1.1-4.1.1.3) apontam para o estilo cíclico de Enescu, em contraste com a técnica wagneriana de composição. Podemos notar que Enescu se utiliza do mesmo estilo na sua *Terceira Sinfonia*, em que o tema inicial determina o perfil dos três movimentos<sup>154</sup> (Bentoïu, 1999/2010). Ademais, Cosma (1967) assinalou que Enescu fez uso de leitmotive mais à maneira de Claude Debussy (1902/1992) em sua *Pelléas et Melisande* [Peleás e Melisanda], em detrimento da forte influência, à época, do método wagneriano na composição musical.

<sup>152</sup> “Mes yeux vont se rou-vrir pour mon dernier Voyage” no original.

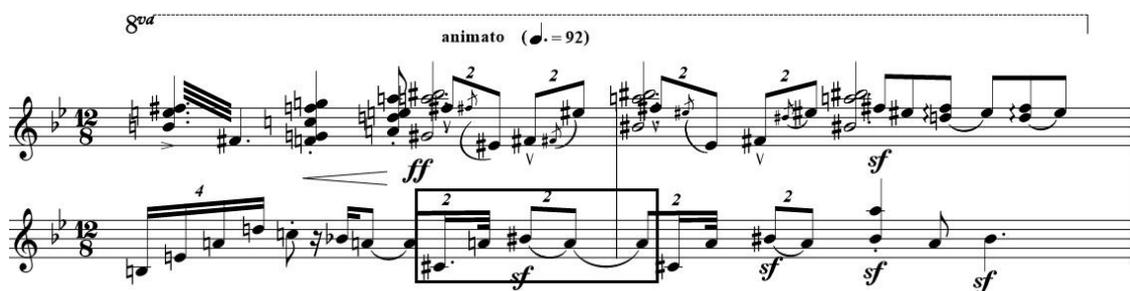
<sup>153</sup> “enfant, mon enfant, comment t’appeler?” no original.

<sup>154</sup> Denomina-se como movimento uma determinada seção da composição musical (Apel, 1944).

Outro material motivico que pode ser localizado no Prelúdio e, que é crucial para a narrativa sobre o Édipo, é o motivo do parricídio, localizado entre [2] e [5], especificamente no segundo compasso de [4] (Figura 4.1.1.4). Segundo Bentoiu (1999/2010), o motivo é enigmático. Ele se torna ainda mais obscuro ao início da cena 2, Ato II. Ele aparece ainda com significados proféticos, relativos a remorso, culpa e horror.

#### Figura 4.1.1.4

##### *Motivo do Parricídio*



Bentoiu (1999/2010) destaca também a apresentação do leitmotiv de Jocasta que se inicia um compasso antes de [5], e segue três compassos após o referido trecho. Bentoiu (1999/2010) destaca que o trecho inclui o motivo edipiano que se repete ao menos sete vezes, sugerindo uma relação de intenso embricamento entre mãe e filho. Ademais, o leitmotiv de Jocasta apresenta um denso uso do cromatismo<sup>155</sup>, conforme o estilo empregado por Wagner para a referência a Tristão (Bentoiu, 1999/2010). Mais adiante veremos como a Ária da Esfinge também faz uso do cromatismo (Buller, 2003).

<sup>155</sup> O cromatismo envolve o uso de notas alheias à tonalidade. As teclas pretas no piano são notas alheias da tonalidade de C-Maior (Apel, 1944).

## Figura 4.1.1.5

### *Leitmotiv de Jocasta*

The musical score for the Leitmotiv de Jocasta is presented in three systems. The first system begins with a piano introduction in 9/8 time, marked *ff* and *allarg.*, followed by a vocal line marked *Andante molto sost.* with a tempo of 80. The second system continues the piano accompaniment with a *pesante* marking. The third system features a vocal line marked *a Tempo* and *ff*, with a piano accompaniment marked *f* and *cresc.*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

### 4.1.2. A Celebração do Nascimento de Édipo

Após o Prelúdio do Ato I, sem que haja qualquer texto, apenas referências musicais aos temas da narrativa edípiana, assim como à construção de motivos referentes às personagens, surge a cena em que diversas procissões são realizadas. A sessão é como que presidida por Laio e Jocasta, mas com o Sumo Sacerdote exercendo o papel de mediador entre os convidados e a família real. O Ato I culminará com Laio determinando que Édipo seja arremessado do monte Citerão. Veremos no capítulo cinco que a ordem de Laio se trata de uma variante da versão original. Por ora, cabe lembrar o diálogo entre Édipo e o Pastor (abaixo), quando o segundo confirma que foi Jocasta que lhe entregou o bebê para que ele arremessasse do Citerão:

Pastor: Você deve saber agora, que ele era o seu próprio filho. Mas a sua *senhora* pode comentar melhor sobre a questão.

Édipo: Como? Ela o entregou a você?

Pastor: Sim, meu senhor.

Édipo: Com qual finalidade?

Pastor: Que eu deveria me livrar dele

Édipo: *A sua própria prole, a maldita?* (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1171-1177, tradução nossa, ênfase nossa<sup>156</sup>)

A celebração do nascimento envolve diversos aparatos tais como velas, retratos de antepassados, água lustral e, como veremos, uma série de procissões em homenagem ao recém-nascido (Enescu & Fleg, 1934/2007). A cena se dá no palácio real de Tebas, cerca de 60 km ao noroeste de Atenas, Grécia. Na Figura 4.1.2.1, podemos observar uma representação moderna do palácio, na forma como ele foi concebido na temporada 2015-2016 da Ópera Nacional de Bucareste, Romênia. Na descrição da cena, conforme o Prólogo, Jocasta e Laio aparecem próximos ao bebê Édipo, ao passo que Creonte se encontra ajuntado ao coro de guerreiros tebanos.

---

156 “Θεράπων: κείνου γέ τοι δὴ παῖς ἐκλήζεθ’: ἡ δ’ ἔσω κάλλιστ’ ἂν εἴποι σὴ γυνὴ τάδ’ ὡς ἔχει.

Οἰδίπους: ἧ γὰρ δίδωσιν ἧδε σοι;

Θεράπων: μάλιστ’, ἄναξ.

Οἰδίπους: ὡς πρὸς τί χρείας;

Θεράπων: ὡς ἀναλώσαιμί νιν.

Οἰδίπους: τεκοῦσα τλήμων;” no original (ênfase nossa). O último verso do trecho destacado é iniciado pelo termo que gerou grande debate nos estudos clássicos (Bergeret, 1984/1990; van der Sterren, 1952). Tanto ele como o termo que o segue (*tlimon*) estão no singular, de forma que o segundo pode ser tanto ligado ao masculino como o feminino (Posner et al., 2018). Contudo, o verso 1172 inclui o termo *giné*, necessariamente feminino. Portanto, ao menos nesse trecho, pensamos que, no mínimo, o pastor faz referência à mãe, ou porque o ato foi cometido por ela própria, ou porque ela teve envolvimento direto e consciente no caso.

### Figura 4.1.2.1

*Palácio de Laio Segundo Concepção da Ópera Nacional de Bucareste (temporada 15-16)*



*Nota.* Extraído de <https://www.operaonvideo.com/oedipe-enescu-bucharest-2016/>

Logo após o encerramento do Prelúdio (Figura 4.1.2.2, a partir de [8]), notamos arpejos<sup>157</sup> da harpa com solo de oboé junto ao motivo que irá atravessar trechos subsequentes do Ato I. A sonoridade doce e aprazível indica uma atmosfera que irá contrastar com o terrível destino de Édipo. Essa atmosfera é oriunda, como se deve notar, da transgressão de Laio, que, apesar da advertência do deus Apolo e dos oráculos de seu tempo (Zepf et al., 2016), deitou-se com Jocasta e acabou por gerar o bebê Édipo. Ou ainda devido ao sentimento de raiva ou ódio<sup>158</sup> (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 965) dos deuses para com a real linhagem tebana. Portanto, a aura musical que prepara a entrada das Mulheres Tebanas possui uma significação oposta ao sentimento dos deuses para com as origens de Édipo.

---

<sup>157</sup> No arpejo, as notas de um acorde são executadas não de forma sincrônica, mas sucessivamente (Apel, 1944).

<sup>158</sup> “μηνίουςιν, do grego μηνίω” (Posner et al., 2018, tradução nossa).

### Figura 4.1.2.2

#### Preparação Para a Entrada das Mulheres Tebanas

The image shows a musical score for a harp and oboe. The harp part (top staff) begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It starts with a measure marked [8] and a dynamic marking of *f*. The harp part features several triplet patterns. The oboe part (bottom staff) begins with a treble clef, the same key signature and time signature, and a dynamic marking of *p*. It features a melodic line with triplet patterns and a section marked *semplice [oboé]*. The harp part includes the instruction *avec pédale à chaque temps* at the bottom. The oboe part includes the instruction *semplice [oboé]* above the staff.

Ao início da cerimônia, notamos a simbólica de Apolo, que banha Édipo em raios de sol “do centro do sol<sup>159</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 14, tradução nossa), e também uma referência numerológica à cidade de Tebas, com suas sete portas e torres “Tebas canta, a partir de suas sete portas<sup>160</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 15, tradução nossa), numa simbólica que se repete em *Os Sete*<sup>161</sup> *Contra Tebas*, tragédia de Aeschylus (467 a.C./1991) que narra a disputa pelo trono tebano após a morte de Édipo, entre Tideu, Capaneus, Etéocles (filho de Ífis), Hipodemonte, Partenopeu, Anfiarau e Polinices, numa possível alusão às disputas internas na Grécia em seu período micênico (Sacks 1995).

<sup>159</sup> “au sein du soleil” no original.

<sup>160</sup> “Thèbes, chante, des sept portes” no original.

<sup>161</sup> O escólio 87 de Maria Rodríguez de Sepúlveda para a Biblioteca de Apolodoro (ca. 100-200 d.C./1985) coloca que Wilamowitz alegava serem apenas três as portas de Tebas: Prétida, Electra e Neista. As três são citadas por Pausanias (ca. 170 d.C./1935, 9.8.4), que tece comentários sobre as outras portas nas seções 5 e 6 do mesmo capítulo. Um portão não tem sua nomenclatura explicada, trata-se das portas Creneias, mencionada por Eurípedes (ca. 408 a.C./1938, 1123). Ésquilo (472 a.C./2009c, 483) usa o termo *Κρηναίαισι* na variação *κρηναῖον* de forma a fazer referência a Dirce. Associa-se assim o portão de Creneia à fonte de Dirce.

### Figura 4.1.2.3

*Os Sete Contra Tebas (Sarcófago em Corinto)*



Extraído de <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Mythology/en/SevenAgainstThebesCorinth.html>

A ninfa Eco, que participa do mito de Narciso (Hard, 2004), também é evocada na celebração do nascimento. Enquanto isso ocorre, o Sumo Sacerdote prepara a oferenda para os deuses clamando pela pureza do destino do bebê. Os pastores pedem a Eco que convoquem os reis de outrora para louvar Édipo.

Na parte orquestral, temos a harpa com oboé acompanhando as mulheres tebanas no desdobramento da Figura 4.1.2.2. Na sequência, encontramos o trecho dos Guerreiros, no qual podemos escutar o naipe de metais<sup>162</sup>, criando uma atmosfera compatível com o caráter beligerante do coro. No trecho dos pastores, podemos ouvir o retorno da harpa e do oboé, seguidos por um violino breve, que logo é seguido pela flauta.

A parte musical para o Sumo Sacerdote tem, nos interstícios (preparação do rito), aspecto suspensivo com relação à melodia que acompanha os coros que o antecedem. Em “Derramai<sup>163</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 18, tradução nossa), a

---

<sup>162</sup> Fala-se de naipe de metais quando se faz referências a trompetes, trombones, trompas, tubas (Apel, 1944).

<sup>163</sup> “Répandez” no original.

repetição da sequência melódica descendente na flauta é acompanhada pelas cordas. Na sua “Oh Febo, Ártemis<sup>164</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 18, tradução nossa), um novo elemento melódico é introduzido, de aspecto mais sombrio. Esse momento da cerimônia é encerrado por um coro de coloratura sacra<sup>165</sup>.

Ato contínuo, deparamo-nos com a dança dos pastores que, apesar de estar em compasso ternário (3/4<sup>166</sup>), a atmosfera rítmica promove clima de surpresa. A referência da dança é considerada como oriunda das danças romenas, mas a tratativa de Enescu sobre elas é peculiar, observável também, por exemplo, no *Quintet in A Minor, Op. 29* [Quinteto em A-menor, opus 29] (Enescu, 1940/2003). Trata-se de uma herança cultural romena (Doïna) incorporada no estilo operístico de Enescu (Bentoïu, 1999/2010).

Em seguida, na continuidade das procissões, ouvimos e vemos o cortejo das mulheres e os guerreiros, complementando as oferendas, agora dirigidas para o bebê. Creonte aparece oferecendo o arco e a flecha - numa possível alusão a Apolo, também conhecido como o archote de Delos, a histórica ilha das Cíclades (Hard, 2004). No reaparecimento dos pastores, a presença da flauta é evidente. O acompanhamento para as Mulheres Tebanas é agora abemolado e feminino. Já a música para os Guerreiros Tebanos é mais intensa, plena de fulgor e agressividade, assim como a música para Creonte. Os três grupos se misturam, criando uma atmosfera musical complexa.

Após o ciclo de oferendas, surge uma espécie de Interlúdio com palhetas<sup>167</sup>, flautas, percussão e harpas. Aqui podemos escutar uma variação do tema que ouvimos na harpa com o oboé. Esse momento funciona tanto como um fechamento do rito de

---

<sup>164</sup> “O Phoïbos, Artémis”, no original.

<sup>165</sup> A coloratura sacra se refere a uma aura musical com referência à música sacra.

<sup>166</sup> O compasso ternário é um compasso simples dividido em três tempos. O denominador sugere que a duração da nota, no caso, o numeral 4 indica que a duração da nota é a da semínima, um quarto da semibreve. (Apel, 1944).

<sup>167</sup> Fala-se de palhetas quando se faz referência aos instrumentos que utilizam um aparato feito de cana de açúcar ou de acrílico, que se aplica ao bocal do instrumento de forma que, quando o músico libera o sopro nela, a palheta deve vibrar, gerando som. A clarineta, o oboé, o fagote e os saxofones fazem uso de palhetas (Apel, 1944).

oferenda para o recém-nascido, assim como numa preparação para a entrada das “indomadas” Virgens Tebanas.

Elas, as virgens, trazem, em coro suave e brando, a chama de Apolo, o misticismo de Delos, e o pedido de transformação do homem em divindade: Édipo, membro da linhagem de Possidônio, pela via de Agenor. A sua entrada no palco é seguida pelas palavras do Sumo Sacerdote e por um coral, trecho muito intenso musicalmente, em contraste com a passagem das virgens. Após a consagração divina, o Sumo Sacerdote, seguido do coro, faz menção a Agenor, Cadmo, Anfião, Zetos, Polidoro e Lábdaco, voltando então ao tema inicial, mas nas cordas<sup>168</sup>.

Após o rito, chegamos ao trecho em que Jocasta canta uma espécie de canção de ninar (Figura 4.1.1.3), no qual será discutido o nome do recém-nascido. Jocasta pensa primeiro se Orfeu é um nome apropriado. Já Laio prefere Hércules. É preciso destacar que o “filho, filho meu<sup>43</sup>” (p. 39) é idêntico ao de Jocasta, não fosse uma indicação complementar à clave de sol indicando que G deve vir na quarta linha<sup>169</sup>, e não na segunda como usualmente (tal como no caso de Jocasta na Figura 4.1.2.4). O complemento notacional cria uma variação adicional, já que a partir de *(ave)nir*, o canto dos pais não mais coincide, sugerindo uma concordância apenas parcial ao nível do casal a respeito do nome: uma terceira solução adviria, os pais adotivos o chamariam de Édipo (Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 66).

---

<sup>168</sup> Os instrumentos de cordas são os violinos, violas, violoncelos e contrabaixos (Apel, 1944).

<sup>169</sup> Trata-se de uma modificação sobre a clave de sol tradicional, em que a nota G aparece na segunda linha (de baixo para cima).

#### Figura 4.1.2.4

##### *Jocasta e Laio Escolhendo o Nome do Recém-Nascido*

Jocasta

Comment t'appe\_ler, toi dont l'a\_ve nir est un dieu voi\_lé?

Laio

*senza rigore*

Comment t'appe\_ler, toi dont l'a\_ve nir est un dieu voi\_lé?

Após a invocação dos nomes por Laio e Jocasta, Tirésias entra em cena criando um contraste marcante no Ato I. Tirésias age promovendo uma virada trágica, suprimindo o júbilo, a piedade e a sucessão de terças<sup>170</sup> como símbolo de celebração (cf. [25] + 4) (Bentoiu, 1999/2010). O contraste entre o G-menor, na abertura, com o F#-menor, ao final, como que numa gigantesca segunda menor descendente<sup>171</sup> (o “*Hélas*” de Tirésias e do coro), representa uma abundante tristeza que incide na fútil esperança pela bondade, típica do gênero humano (Bentoiu, 1999/2010). O acompanhamento da flauta (para a voz de Tirésias) é de sonoridade sombria. O efeito do movimento de Tirésias, do fundo, tal como na descrição do Prólogo, para o centro da ação, possui

<sup>170</sup> Fala-se em sucessão de terças quando se tem uma sequência de notas separadas por um intervalo de terça. Por exemplo, quando à nota C é seguida pela nota E, seguida por sua vez pela nota G.

<sup>171</sup> O acorde de G-menor deve ter, no seu baixo, a nota G. Denomina-se “menor” por ter a sua terça diminuída em um semitom. No caso, a nota B deve ser diminuída em meio tom, portanto deve estar presente o Bb. Já o acorde de F# deve ter essa nota no seu baixo. Uma vez que o F# está meio tom abaixo de G, fala-se de um intervalo de segunda menor descendente. O acorde de segunda maior deveria repousar no F natural.

efeito incontestável: O Sumo Sacerdote fica preocupado e os cidadãos tebanos em estado de horror.

Segundo Róheim (1946), Tirésias irá formar, com Édipo, o par que conhece a verdade sobre os fatos anunciados na profecia. Édipo, contudo, está para o *reprimido*, ao passo que Tirésias está para o *retorno do recalcado*. O primeiro tem a memória reprimida, ao passo em que o segundo traz a revelação do que foi esquecido. Jocasta, o Mensageiro e o Pastor também trazem memórias, mas não são cegos e, portanto, não compõem o par com Édipo.

Será ao final do Ato III que Édipo se une a Tirésias no mundo dos cegos. Róheim (1946) sugere a interpretação de que a cegueira de Tirésias é oriunda de uma castração operada por Hera (ou por Atena, segundo as versões de Apolodoro e Calímaco), e que a sabedoria lhe é concedida por Zeus (ou mesmo por Atena quando atendeu às súplicas de Chraiklo, mãe do vidente). A vidência de Tirésias estava relacionada com a arte de entender a língua dos pássaros, nas tradições greco-romanas (Róheim, 1946). E se falamos de pássaros, no Ato IV, é possível ouvir os rouxinóis recebendo Édipo na sua chegada a Colono...

Do ponto de vista simbólico, a cegueira de Tirésias se relaciona ainda com o seu vislumbre de uma forma de cena originária, na qual ele presencia a cópula de duas serpentes, metáforas de Hera e Zeus (Róheim, 1946). Com base nessa referência, é possível articular o mito de Tirésias com um de origem romena, em especial aquele da região da Transilvânia:

Se você dormir próximo a um rio às vésperas do dia de São Jorge [23 de abril] você talvez veja uma serpente branca nadando nele. Capturando-a e cortando a sua cabeça com uma moeda de prata, você deve então colocar uma cebola na boca da serpente e por a cabeça com a cebola sob a terra, como que a plantando. No

próximo dia de São Jorge a cebola irá brotar; caso você coma dessa cebola, você irá compreender a linguagem dos pássaros. (Moldovan, 1913 tal como citado em Róheim, 1946, p. 318, tradução nossa)

Dessa forma surge Tirésias, trazendo para a trama o personagem oculto que participa de todas as cenas do mito de Édipo: o destino. O vidente anuncia o porvindouro terrível do qual serão acometidos tanto o recém-nascido como também os seus pais. Ele anuncia o destino, antes de ser interpelado pelo coro: “Seu destino! Qual destino?”<sup>172</sup> (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 42-43, tradução nossa) (Figura 4.1.2.5).

**Figura 4.1.2.5**

*Qual Destino?*

[60] (♩ = 80) *poco animando di piú ...*

Soprano/Tenor *f* *mf*

Contralto *f* *mf*

Baixo *f* *mf*

Son destin! Quel des\_tin?

<sup>172</sup> “Son destin! quel destin?” no original.

Cabe notar, no segundo compasso, que somos apresentados à estrutura melódica que se justapõe ao termo destino em diversos momentos da peça. Trata-se do V assimétrico que, segundo Myriam Marbe (Bentoiu, 1999/2010), é oriundo da forma musical criada por Ludwig van Beethoven (1827) no seu *Streichquartett Nr. 16 F-Dur op. 135* [Quarteto de cordas N° 16 em F-Maior, opus 135] (Figura 4.1.2.6).

#### Figura 4.1.2.6

*V Assimétrico em Beethoven*



Nota. Extraído de <http://www.buergerfuerbeethoven.de/start/In-Bonn-Beethoven-Rundgang/Beethoven-Biographie/index.html>. Em domínio público.

Tirésias responde ao coro: “Ele será o assassino de seu pai<sup>173</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 43, tradução nossa), deixando todos em estado de horror - o mesmo efeito citado por Freud (1897/2020j) em sua carta a Fliess. Tirésias completa a descrição da profecia: “E para multiplicar sua prole assassina, ele será o marido de sua mãe, o irmão de seus filhos, o pai de seus irmãos<sup>174</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 43, tradução nossa), reforçando o efeito trágico e provocando horror em todos os presentes: “Horror!... Horror!<sup>175</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 43, tradução nossa).

<sup>173</sup> “Il sera l’assassin de son père” no original.

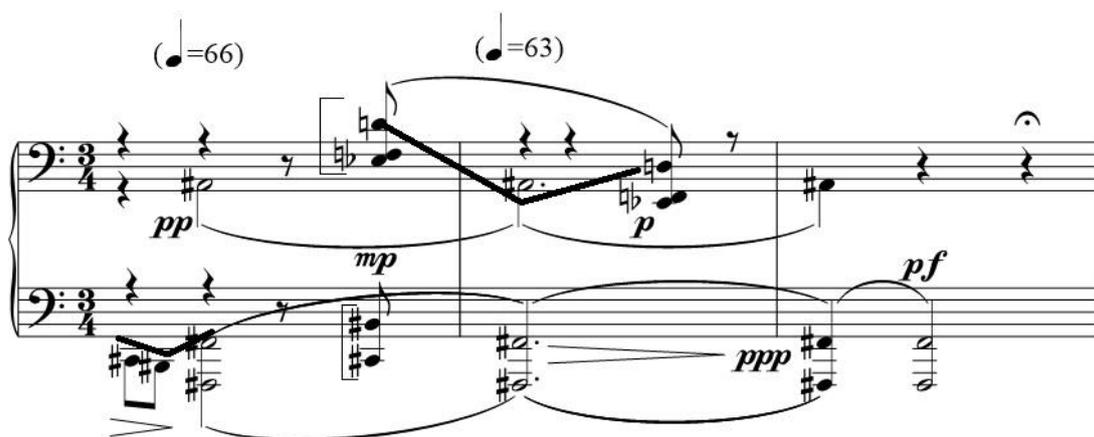
<sup>174</sup> “Et pour multiplier sa race meurtrière, il sera l’époux de sa mère, le frère de ses filles, le père de ses frères” no original.

<sup>175</sup> “Horreur!... Horreur!” no original.

É importante notar ainda que, ao final do Ato I, o V assimétrico é executado pelo naipe de cordas em [67] + 6-8 (Figura 4.1.2.7), como que afirmando a primazia do poder do Destino sobre os homens e as suas vãs tentativas de contornar o seu alvitre.

**Figura 4.1.2.7**

*O V Assimétrico ao Final do Ato I*



Retomemos agora a interpretação de Róheim (1946) e da articulação do dom de vidência com a experiência de Tirésias com a cena originária. Lembremos ainda que o motivo da vingança inconsciente de Édipo se dá, na leitura freudiana do Complexo de Édipo, em virtude da retaliação do filho para com o pai, em virtude de seus sentimentos de ciúmes pela mãe – e, portanto, de suas ambições incestuosas (Freud, 1923a). Não nos parece então que é razoável afirmar que o Destino, previsto por Tirésias, está relacionado com a própria gênese do dom conquistado por Édipo (ao final do Ato III)? Se, por um lado, o destino de Édipo está relacionado com o parricídio e o incesto, não são essas as reações inconscientes esperadas por aquele que percebe que está excluído do par amoroso (sendo o pai e a mãe as personagens visualizadas na cena originária do coito)? Tirésias, ainda que tenha falhado na sua tentativa de mostrar a verdade para

Édipo (ver Eecke, 2005), possui uma função iniciática com relação aos mistérios da vidência que Édipo atingirá após o seu auto-cegamento.

Bentoiu (1999/2010) destaca ainda que Édipo depois viria a se vingar de todos os presentes: Laio pelo crime; Jocasta pela cumplicidade, o pastor, também pelo crime, e todos os outros pela conivência para com a situação. Bentoiu (1999/2010) sugere que a vingança seria involuntária, mas não totalmente desmotivada. Portanto, a posição vingativa de Édipo está relacionada diretamente com o desvelamento da verdade e a posterior iniciação no diminuto grupo de videntes.

A aparição de Tirésias se interpõe com uma querela dele junto a Laio. Tirésias lembra o sonho em que Apolo aparece ordenando a Laio que morra sem deixar herdeiros. Ewans (2007) destaca que esse elemento narrativo foi uma inovação do libretista Edmond Fleg, como que introduzindo um elemento psicanalítico composto da análise de sonhos e da realização de um desejo de Édipo que, segundo Freud (1900), está na base de toda a atividade onírica. É de se ressaltar ainda, no que tange à fonte do destino trágico de Laio e Édipo, que a referência de Fleg se alinha mais com o texto de Ésquilo do que com o de Sófocles (Ewans, 2007).

Como resolução frente aos terrores anunciados por Tirésias, Laio condena o bebê Édipo à morte em [65] + 3-5 (Figura 4.1.2.8).

### Figura 4.1.2.8

#### Laïo Condena Édipo à Morte

Laïo *mp* *douloureusement* (Un signe voulant dire "Qu'il meure")  
dans les gor... ges du Ki\_the\_ròn et que de main *mp*  
*sf doloroso*

Laïo, não sem hesitar, e Jocasta, aos prantos, condenam o bebê à morte de forma a tentar fazer com que a profecia não se cumpra. A análise musicológica do trecho revela um aspecto relevante da paisagem afetiva do Complexo de Édipo. Isso porque Bentoii (1999/2010), ao descrever a cena do parricídio, apontou para o aspecto do polirritmo. Em meio à profusão de tempos distintos, podemos ouvir a quintina<sup>176</sup> na Figura 4.1.2.8 e a tercina em [121] + 2-3, na Figura 4.1.2.9, que aceleram o nível prosódico do cantor, tanto na cena do infanticídio como no momento em que Édipo se pergunta por qual caminho irá escapar ao destino (retomeramos a essa análise no estudo sobre o tempo polimodular no Ato II, cena 2):

<sup>176</sup> A quintina é representada pelo numeral “5” que agrupa notas que deverão ter a sua duração modificada de forma que compreendam um único tempo. O mesmo princípio se aplica à tercina, indicada pelo numeral “3” (Apel, 1944).

### Figura 4.1.2.9

#### Édipo Ansioso na Encruzilhada de Fócida

Poco più lento (♩=76) poco a poco ....

Édipo

Oú suis - je? Le cor-beau cri\_e Morne car-refour de ma vi\_e

*mp > pp* *p > pp*

## 4.2. Ato II: Édipo é Herdeiro de Corinto, mas Reinará em Tebas.

Após a condenação de Édipo à morte e o seu resgate por Forbas, seguimos para o Ato II, que compreende três cenas. Num primeiro momento, temos a narrativa acerca dos acontecimentos em Corinto, com Édipo enquanto príncipe herdeiro do trono de Pólipo. Na segunda cena, Édipo irá se encontrar com Laio na encruzilhada de Fócida e cometerá o parricídio. Na terceira cena, Édipo encontra-se com a esfinge e é coroado rei em Tebas, num *Finale* festivo.

### 4.2.1. Cena 1: Édipo em Corinto

A cena de Corinto foi finalizada em 25 de agosto de 1925. O Ato II move o enredo de Tebas para Corinto, no Peloponeso. Édipo é descrito, ao início da cena, como estando abatido. Segundo Bentoii (1999/2010), Corinto é uma cidade dada aos prazeres, luxúria, gozação e ao culto de Afrodite (Bentoii, 1999/2010). Segundo Fabris, (1997/2003):

A posição favorável de Corinto às margens de uma fértil planície, que se estende a ocidente ao longo da costa, na encruzilhada de importantes vias comerciais, está

na base da sua riqueza conhecida e celebrada em todos os tempos, desde Homero até Estrabão, que a chama de a ‘rica’, *aphneióis*<sup>177</sup>. (p. 353)

Sabemos também de uma passagem que destaca a riqueza de Corinto:

o santuário de Afrodite era tão rico que possuía como escravas mais de mil heteras que homens e mulheres haviam dedicado à deusa. Também por causa da presença dessas mulheres a cidade era bem movimentada e se enriquecia; os capitães de navios facilmente gastavam aí seu dinheiro e é daí que vem o provérbio: 'A viagem a Corinto não é para qualquer um'<sup>178</sup>. (Strabo, ca. 21 d.C./1928, 12.3.36 tal como citado em Fabris, 1997/2016, p. 354-355<sup>179</sup>)

Sabe-se também de um provérbio de Horace (ca. 23-20 a.C./1926, 1.17. 36), cuja tradução nos oferece Tosi (1991/1996): “Nem a todos é dado chegar a Corinto<sup>180</sup>” (p. 238). Horácio absorveu o sentido do ditado grego de “um fragmento duvidoso de Aristófanes (928 K.-A.), citado por Hesíquio” (Tosi, 1991/1996, p. 238), a sua forma em grego é a mesma citada por Estrabão ao final da supracitada seção 36, do capítulo 3 no livro 12. Assim, a tradução de Tosi (1991/1996) é mais precisa que a oferecida pela tradução de Fabris (1997/2003). A observação é fundamental, já que a navegação por Corinto permite que toda embarcação oriunda do Mar Adriático e do Jônico não precise circundar o Peloponeso para chegar ao golfo Sarônico e, mais adiante ao Cabo Sounião, ao sul da Península Ática.

O solo de oboé na abertura [67] + 9 (em diante), representado na Figura 4.2.1.1, é uma repetição do motivo coreográfico do Ato I, em moção mais lenta, articulando-se

---

<sup>177</sup> Conforme a *Iliada* (Homer, ca. 762 a.C./1924a, 2.570): “ἀφνειόν τε Κόρινθον”, no original.

<sup>178</sup> “οὐ παντὸς ἀνδρὸς εἰς Κόρινθόν ἐσθ’ ὁ πλοῦς”: tal é a forma como aparece em Strabo (ca. 21 d.C./1928, 12.3.36) da *Geografia*.

<sup>179</sup> A tradução para o português para a obra de Rinaldo Fabris (1997/2003) assinala erroneamente o livro 7, capítulo 6, seção 20.

<sup>180</sup> “non cuivis homini contingit adire Corinthum” no original.

com os motivos presentes na ação (Bentoiu, 1999/2010). Segundo Ewans (2007), a música de alto teor expressivo é uma efígie da melancolia no Romantismo.

### Figura 4.2.1.1

*Solo de Oboé no Ato II Evoca as Coreografias do Ato I*

Allegretto amabile (♩ = 108)

*mf dolce pensieroso, ad lib*

*mp*

*mf*

*in tempo*

*mp*

*p*

*più p*

*[68] mf espress. pp*

*f*

*piz.*

*[69]*

*pf*

*f*

*molto dim.*

*p s.v.*

Temos quatro elementos do elenco presentes nessa cena. O Coro invisível abre a cena antecipando o contraste entre os eventos festivos em Corinto e a inibição do príncipe herdeiro. O coro é acompanhado por flautas e harpas, como que representando os encantos do amor de Afrodite; mas a moção é lenta, de forma a manter a coerência

com o Prelúdio do Ato II. Segundo Ewans (2007), o Coro dos Coríntios traz canções de amor em modalidade pseudoarcaica, com flautas e harpas.

Ao passo que o coro se refere aos prazeres de Corinto, Édipo se contrapõe, numa posição inibida. Na sua segunda fala, notamos a presença do V assimétrico, finalizado no intervalo de sétima menor<sup>181</sup> em “eterno!...”<sup>182</sup> (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 51, tradução nossa) em [79] + 2-3 (Figura 4.2.1.2). Uma possível interpretação para o problema do Destino se revela aqui no anseio de Édipo em deixar Corinto, o que, como se sabe, o levará a realizar a profecia, a cumprir o seu destino pessoal.

#### Figura 4.2.1.2

Édipo Canta “(Oui, partir!).../Mais l'émil éternel”

Édipo  $(\text{♩}=80)$  *mp*  $(\text{♩}=96)$  *mf*

Mais l'émil é \_ ter \_ nel!...

A partir desse ponto, a música orquestral torna-se mais sombria, antecipando a entrada do pastor Forbas. Essa personagem, cujo nome é encontrado no pastor que salva o bebê Édipo dos desígnios de Laio (tal como na escultura de Chaudet), será de fundamental importância também nos eventos do Ato III, já que ele iria acusar que um pastor havia lhe entregue um bebê da prole de Laio. Na versão de Sófocles, Forbas

<sup>181</sup> O intervalo de sétima menor envolve cinco tons (Apel, 1944). Assim, partindo da nota A para G, encontramos 10 semitons ou mesmo cinco tons.

<sup>182</sup> “éternel!...” no original.

aparece como o Mensageiro<sup>183</sup>, e o Pastor como um servo<sup>184</sup>. Ambos são personagens do campo e, portanto, se articulam com as raízes culturais de Enescu e as paisagens idílicas, no caso, da Romênia.

O conteúdo do discurso de Forbas complementa a narrativa do coro, com o acréscimo de que ele apresenta a preocupação dos pais adotivos de Édipo. Forbas e o Coro fazem menção ao amor de Adônis e Afrodite, o que sugere a presença de uma variante mítica ao contrário do que foi sugerido por Vernant e Vidal-Naquet (1986/2006). Veremos como isso procede.

Os helenistas criticaram Freud no sentido de que ele não observou como o mito teria sido compreendido e interpretado pelos gregos antigos. Dessa forma, ele projetou a sua interpretação clínica sobre o texto de Sófocles, independente das disparidades socio-culturais entre a Viena dos séculos XIX e XX d.C. e a Atenas do V a.C. Além disso, não leva em consideração que a Grécia Antiga atravessava um período de transição legal, no momento em que o Direito começa a elaborar a noção de responsabilidade nos crimes voluntários e os escusáveis (Vernant & Vidal-Naquet, 1986/2006). Escapa aos helenistas os diversos aspectos patológicos que envolvem a anamnese do Édipo, desde o início do Ato II, até a discussão sobre a *dikē* no Ato IV. O termo *dikē* é central para a compreensão do argumento edipiano sobre sua inocência. Devido às suas diversas acepções como costume, julgamento, pena, forma equilibrada de viver, exato, rígido, razão, etc., opta-se por manter, no presente texto, a forma em alfabeto latino a partir do original em grego<sup>185</sup>.

Na cena 1 do Ato II, é feita menção ao mito de Adônis, como que colaborando para a sustentação do problema do incesto e como ele se relaciona com a recusa de Édipo.

---

<sup>183</sup> “Ἄγγελος” no original.

<sup>184</sup> “Θεράπων” no original.

<sup>185</sup> Ver δίκαιος, δίκη (Posner et al., 2018).

Um sarcófago romano do século III d.C. possui como representação central o mito desse amante de Afrodite. O mesmo foi acrescido, posteriormente, com cenas do sacrifício de Laio em Delfos, a exposição de Édipo, sua saída de Corinto, a cena do parricídio e a cena da esfinge (de Montebello, 1975; Ferguson, 1970). Vejamos a relação entre Adônias e Édipo na versão de Enescu e Fleg.

Forbas canta: “Repare nos seus companheiros que, perfumados com nardo, levam Afrodite até a Acrópole, a deusa que abraça Adônias, seu amante de uma noite<sup>186</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 52-53, tradução nossa), seguido pelo coro: “Adônias deitado sobre a púrpura e o ouro, próximo à Afrodite<sup>187</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 55-56, tradução nossa). A referência aqui é ao mito de Adônias. Segundo Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921b, 3.14.4) e a tradição de Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 58) Mirra<sup>188</sup> foi amaldiçoada por Afrodite de forma que a primeira acabou por se deitar com seu pai, Theias, Rei da Assíria. Segundo Ovídio (ca. 8 d.C./1916c, 10.336-338<sup>189</sup>) e Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921b, 3.14.3), o pai de Mirra seria Kinyras, um rei de Chipre.

Conta o mito que o Rei se deitou com a filha por 12 noites, sem conhecer sua verdadeira identidade. Com a descoberta, ele tentou matá-la. Mirra então clamou aos deuses para que ela sumisse da vista dos olhos dos homens. Assentindo com o pedido, Mirra foi transformada em uma espécie arbórea que hoje leva o seu nome (Hard, 2014). Após o período usual de gestação, Adônias nasceu como um fruto dessa árvore. Segundo

---

<sup>186</sup> “Vois tes compagnons parfumés de nard/porter vers l’Acropole Aphrodite, l’idole/qu’enlace Adonis, son amant d’un soir” no original.

<sup>187</sup> “Adonis couché sur la pourpre et l’or, auprès d’Aphrodite” no original.

<sup>188</sup> Mirra é personagem da recém-descoberta partitura da única ópera de Franz Liszt: Sardanapalo. Escrita há quase 170 anos, o primeiro ato da ópera teve sua estreia em Weimar no dia 19 de agosto de 2018 (<https://www.dw.com>). Na variante de Hyginus, seu nome é grafado “Smyrna”.

<sup>189</sup> “dignus amari ille, sed ut pater, est. – ergo, si filia magni non essem Cinyrae, Cinyrae concumbere possem” no original. A passagem faz alusão ao amor filiar, mas termina em uma asserção de moral duvidosa: “se ele não fosse meu pai, eu o deixaria me tomar por sua concubina” (Ovid, ca. 8 d.C./1916c, 338, tradução nossa).

as *Metamorfoses* de Antonini Liberalis (1568<sup>190</sup>/1774), o bebê nasceu na hora em que o Rei descobriu a identidade de sua filha. Após a descoberta, ele teria praticado suicídio (Hard, 2014).

Quando Afrodite então lançou olhos sobre o jovem Adônis, ela foi arrebatada pela sua beleza e o escondeu dos outros deuses, confiando-o a Perséfone (que também o quis para si). Zeus julgou a questão propondo que o tempo de Adônis fosse dividido em três, um para ele e outros dois para as deusas. Mas Adônis optou por passar o tempo de que dispunha apenas com a deusa Afrodite. Adônis e Afrodite ficaram então juntos até que a morte os separou - no caso a de Adônis. Seu falecimento ocorreu provavelmente por influência de Ares que, enciumado de Afrodite, enviou um javali para matar o amante da deusa. Ártemis também é considerada suspeita no envolvimento da morte de Adônis, já que anseava por se vingar de Afrodite, que havia matado Hipólito, o seu favorito (Hard, 2014).

---

<sup>190</sup> Segundo Celoria (1992), a primeira impressão de 1568 foi realizada a partir de um manuscrito do século IX d.C., que pode ser encontrado hoje em Heidelberg, sob o nome "Palatinus graecus 398". Quanto ao período em que Antoninus Liberalis viveu, Celoria (1992) aponta que a melhor evidência o data entre e os séculos II e III d.C. Celoria (1992) chama atenção também para o mito de Aegypius que, inadvertidamente, se deitou com a mãe.

### Figura 4.2.1.3

*Uma das Versões de Vênus e Adônis por Ticiano*



Nota. Extraído de <http://www.getty.edu/art/collection/objects/846/titian-tiziano-vecellio-venus-and-Adonis-italian-about-1555-1560/>. Em domínio público.

Resta, para a análise, a trama de Mirra e Édipo. Ambos os personagens se deitam com seus genitores do sexo oposto. A primeira, por determinação de Afrodite e, o segundo, influenciado por Apolo – mas também pela sua disposição psíquica (ver subtópico 4.2.3. Cena 3: Édipo e o enigma da Esfinge). Pois bem, Édipo está em Corinto em meio aos festejos dedicados à Afrodite que, como sabemos, não possui grau de parentesco com Adônis (ela apenas determina o destino de sua mãe). Portanto, quando Édipo canta “Ah! Desfrutai sem mim os prazeres permitidos!<sup>191</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 54, tradução nossa) ele está, sem dúvida, fazendo alusões às famosas práticas hedonistas em Corinto, que não são proibidas, tal como prescreve o

---

<sup>191</sup> “Ah! goûtez sans moi aux plaisirs permis!” no original.

interdito do Ideal do Eu freudiano “você não tem a *permissão* para fazer o que o seu pai faz<sup>192</sup>” (Freud, 1923a, p. 40, tradução nossa, ênfase nossa). A semântica que envolve a *permissão*<sup>193</sup> em Freud e o *permis* na ópera, fala daquilo que é proibido ou permitido. De fato, a alusão que faz Freud ao *dürfen* em forma negativa tem como referência a prática do incesto, uma das primeiras regras que a criança aprende – ter intercuro sexual com qualquer dos genitores só é permitido caso você seja o cônjuge. Tanto o filho como a filha não possuem a *permissão*, trata-se de tabu – enquanto que o verbo modal assume função totêmica. Ter intercuro sexual é permitido apenas fora do que se conhece como triângulo edipiano. Dessa forma, quando Édipo se recusa a participar das atividades festivas, podemos dizer que ele está inibido em sua função social, assim como na disposição para obter uma parceira (ou parceiro) fora do supracitado triângulo<sup>194</sup>. Por outro lado, sabemos que ele viria, assim como Mirra, a praticar o incesto, rompendo com o totem presente no Ideal do Eu.

Vejamos como opera a questão da inibição em Édipo. Freud nos fornece a seguinte pista:

A fim de preservar seu órgão sexual, ele renuncia à posse da mãe de modo mais ou menos completo; sua vida sexual com frequência fica permanentemente dificultada pela proibição (...). Quando o processo somático de maturação sexual dá nova vida às antigas fixações libidinais que aparentemente haviam sido superadas, a vida sexual mostrará ser inibida, sem homogeneidade e dividida em impulsos mutuamente conflitantes. (Freud, 1940b/1975, p. 219)

---

<sup>192</sup> “So (wie der Vater) *darfst* nicht du sein” no original, com ênfase nossa. O termo destacado é uma flexão de *dürfen*.

<sup>193</sup> *Dürfen*.

<sup>194</sup> Grier (2015) notou muito bem, na sua análise do Ato II de *La Traviata* [A Mulher Decaída] de Verdi (1853/1991), a dificuldade em conquistar, no plano simbólico, parceiro afetivo fora do triângulo edipiano.

É importante notar, como o fez Róheim (1940), que o bebê está numa relação de dependência para com os seus pais. Dessa forma, a universalidade do Édipo se revela em virtude de uma necessidade - e vemos aqui o verbo modal necessitar<sup>195</sup> em plena ação, contando ainda com a aplicação da questão ao “Precisa ser assim?”<sup>196</sup> (van Beethoven, 1827, p. 24, tradução nossa) a partir de Beethoven. Segundo Róheim (1940):

Considerando que a dependência e o relativo desenvolvimento prematuro do plasma-germinal são fenômenos universais humanos, isso implica num complexo de Édipo também universal e biologicamente pré-determinado – e não um fator herdado filogeneticamente por meio da influência dos ancestrais da horda primal, mas que nasce e evolui a partir de uma *necessidade* em todo indivíduo, necessidade essa que é fruto da dependência fundamental, do retardo ou do infantilismo. (p. 533, tradução nossa, ênfase nossa)

Nessa passagem, Róheim destaca que todos nós estamos em relação de dependência para com os pais, o que fomenta a geração de vínculos não de independência, mas de dependência. Róheim (1940) nota ainda que “a criança não é apenas afetada por um desejo sexual muito antes dela se tornar apta em corpo a se realizar, mas que está ela ainda num período de dependência oral para com a mãe” (p. 534, tradução nossa). Evidente que a oralidade aqui mencionada está implicada na condição do humano como mamífero. Essa dependência é carregada até a fase adulta, marcando também as relações cotidianas de convivência e trabalho. Siirala (1966/1969) mostrou, de forma excepcional, como a condição humana não tem como regra o isolamento, ou a independência total. Isso porque uma única pessoa é incapaz de produzir ou de obter tudo aquilo que ela precisa sem a ajuda dos seus semelhantes. Por

---

<sup>195</sup> “müssen” no original.

<sup>196</sup> “Muss es sein?” no original.

exemplo, você pode pensar que é independente porque faz suas compras no mercado, mas é preciso lembrar que, cada produto que está ali, teve, obrigatoriamente, o envolvimento de inúmeras outras pessoas. Uma simples sacola de laranjas precisou de alguém que tivesse as sementes, de um agricultor que as cultivasse, de caminhões que transportassem as laranjas até o mercado, etc.

Encerradas então a participação do Coro Invisível e de Forbas, tomemos a cena com Édipo e sua mãe adotiva, Mérope. Na cena, Édipo coloca-se de forma agressiva na discussão com sua mãe. Segundo Ewans (2007), a troca de hostilidades nesse momento possui o núcleo dos acontecimentos do Ato III (ver tópico 4.3. Ato III: Édipo Tirano [em Tebas]). Podemos, com base na análise da cena, identificar a intensidade sonora, égide da expressão de agressividade. Édipo estaria desconfiado de sua mãe (Mérope), ao passo que ela estaria descontente com a atitude inibida de Édipo, ou mesmo com as acusações dele, quando colocou que ela não seria sua mãe.

#### Figura 4.2.1.4

*Mérope Jura a Édipo que é Sua Mãe em [96] + 3-4 e [97] + 1-2*

Largo (♩ = 40)

Mérope *mp* Par la tête de Zeus et par les Erynées qui châtient les faux serments, Ju \_ re!

Édipo *f sost.* je ju \_ re qu' Édipe est mon enfant! *f* Pour *dim.* *mf* A \_ lors nul mi \_ sé \_ rable au monde plus misé \_ ra \_ ble que ton fils!

É importante notar que a querela com Mérope tem, como fator antecedente, a fala de um bêbado que sugeriu ser Édipo filho não-legítimo dos monarcas de Corinto (Enescu & Fleg, 1934/2007). No caso de Édipo, o problema da dúvida se acresce aos sentimentos de dependência para com os pais, transformados agora, de forma inconsciente, na busca pela sua terra natal – que subjaz a sua ânsia pelo exílio – o que está em conformidade com a atitude grega quando se tem um sonho incestuoso na sua (suposta) terra natal (Artemidori, 1.79, ca. 101 d.C./1803). Ainda que Mérope tenha garantido a Édipo que ela era sua mãe (ao contrário do que disse o bêbado), a dúvida permaneceu em Édipo.

A partir de [104], Édipo descreve o seu temor enquanto consequência da mentira materna, tendo como base a descrição de um sonho com conteúdo parricida e incestuoso:

### Figura 4.2.1.5

#### Édipo Relata um Sonho

[104] **Un poco più animato** (♩=118)  
*avec horreur, comme dans une hallucination grandissante.*

Édipo

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff begins with a 7-measure rest, followed by a series of eighth notes with slurs and accents. It features three triplet markings (indicated by a '3' in a box) and an accent (^) over a note. The lyrics 'En rê\_ve Poly bos devient mon adversaire, et mon poignard jaloux fouille son cœur ouvert' are aligned under the notes. The second staff starts with a 7-measure rest, followed by a series of eighth notes with slurs and accents. It includes a dynamic marking of *f* (forte), a triplet marking, and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The lyrics 'et mes bras que le sang pater\_nel en\_ve\_loppe étroitement dan la nuit' are aligned under the notes. The third staff begins with a 7-measure rest, followed by a series of eighth notes with slurs and accents, and an accent (^) over a note. The lyrics 'l'ima\_ge de Mérope!' are aligned under the notes. The score ends with a double bar line.

En rê\_ve Poly bos devient mon adversaire, et mon poignard jaloux fouille son cœur ouvert

**Poco meno mosso** (♩=92)

et mes bras que le sang pater\_nel en\_ve\_loppe étroitement dan la nuit

l'ima\_ge de Mérope!

Conforme aponta Ewans (2007), Freud e Fleg foram influenciados pelos dizeres de Jocasta a respeito dos sonhos que filhos têm com suas mães: “Mas não tenha *medo* de se casar com sua mãe. Muitos homens antes de agora vieram, em *sonho*, a se deitar com suas mães<sup>197</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 980-982, tradução nossa ênfase nossa). Como complemento à interpretação de Ewans, destaca-se que a referência de Jocasta poderia estar menos voltada para o conteúdo do sonho, e mais para o status social do onirócrata na Grécia Antiga: “Em toda a literatura grega se nota uma ambiguidade em relação aos intérpretes de sonhos, nas suas diversas variantes, desde Homero” (Ferreira, 2014, p. 17). No Canto XIX da Odisseia, acerca da interpretação dos sonhos, Penélope diz a Odisseu: “‘Estrangeiro’, sonhos são *estranhos* e de significado obscuro, de forma que não necessariamente se realizam<sup>198</sup>” (Homer, ca. 800 a.C./1919e, 19.560-561, tradução nossa, ênfase nossa). A asserção de Jocasta, de desdém para com os sonhos de incesto, estaria mais marcada pelo desprezo ao onirócrata do que para com o conteúdo do sonho. Os dizeres de Penélope estão em concordância com Jocasta no que tange à improbabilidade de realização do onirismo no cotidiano.

Segundo o Livro I da *Oneirokritica* (Artemidori, 1.79, ca. 101 d.C./1803), os sonhos incestuosos possuem significação diversa. Infelizmente, a mera presença da cena de incesto não permite, uma interpretação precisa. É necessário ter em conta a posição sexual apontada no sonho (Nussbaum, 1994). Ainda assim, Artemidoro classificou sonhos de tal ordem como fora-da-lei: “Os sonhos com relações sexuais com a mãe

---

<sup>197</sup> “σὺ δ’ εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα: πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὄνειρασιν βροτῶν μητρὶ ξυνηνάσθησαν” “no original”. Os termos destacados referem-se à fobia e ao onirismo, respectivamente.

<sup>198</sup> “‘ξεῖν’, ἢ τοι μὲν ὄνειροι ἀμήχανοι ἀκριτόμυθοι γίγνοντ’, οὐδέ τι πάντα τελείεται ἀνθρώποισι” no original. O termo destacado aparece tanto com significação ligada à improbabilidade como também de inevitável tal como no sentido do Canto X, 167 e no canto XVI, 29 (Posner et al., 2018). O seu sentido “improvável” é reforçado no verso 561 nos termos οὐδέ + τελείεται, o primeiro tem aceção negativa, o segundo se refere à realização (do sonho). Já a tradução “significado obscuro” se dá na ligação do termo ἀκριτόμυθοι ao sonho (ὄνειροι), que pode ser lido como “de difícil discernimento” ou mesmo de “difícil interpretação” (Posner et al., 2018, tradução nossa).

caem na categoria onirocrítica ‘contra a lei’ (παρά νόμον<sup>199</sup>), e recebem atenção especial de Artemidoro por considerá-los complexos e permitirem interpretações diversas” (Ferreira, 2014, p. 51). Martha Nussbaum (1994) destaca que sonhos representando atividades sexuais ilegais sugeriam significado de perda de status social ou de cidadania – não é isso o que ocorre ao final do Ato III, quando Édipo é exilado de Tebas por ser identificado como culpado pela peste?

Nos sonhos incestuosos de penetração frontal, é possível que a significação do sonho remeta à retomada da amizade com a mãe - essa interpretação é aplicada quando o filho não está em termos amistosos com a genitora. Se o sonho foi presenciado enquanto o sonhador se encontrasse na terra natal, permanecer nela seria considerado um grave erro. Ainda em tal tipo de sonho, Artemidoro indica que, se o pai estiver acometido de doença, ele morreria, já que o homem que assim sonhou irá assumir autoridade sobre sua mãe, tanto como filho quanto como consorte (Nussbaum, 1994).

Ao contrário do que coloca Nussbaum (1994), não me parece que a interpretação freudiana dos sonhos de incesto estaria muito distante da posição de Artemidoro. Isso porque, uma das significações, a de ter autoridade sobre a cidade, é central para a compreensão do problema edipiano, e está diretamente relacionada com o sonho de penetração frontal associado ao símbolo do pai doente. É preciso ressaltar, tal como se observa na Figura 4.2.1.5, que Édipo teria sonhado com um padecimento do pai na forma de uma hemorragia - provocada pelo seu punhal (Enescu & Fleg, 1934/2007).

Winkler (1990) também notou que a significação de sonhos relativos a eventos futuros devia seguir, como Freud postulava a respeito dos sonhos em geral, uma linha de interpretação com base na anamnese: “a história pessoal do sonhador, seus desejos e associações” (Winkler, 1990, p. 29, tradução nossa). Dessa forma, não parece de todo

---

<sup>199</sup> O segundo termo se refere às leis, ou mesmo aos costumes. Já o primeiro tem acepção ligada a um espaço além, tal como em paranoia (além do pensamento) (Posner et al., 2018, tradução nossa).

razoável a afirmação de Ewans (2007) de que teria sido apenas a mentira de Mérope ([96] 3-6) o motivo que fez com que Édipo deixasse Corinto. Isso porque, em certos casos de sonho incestuoso, é mister que o sonhador deixe a terra (que, no caso de Édipo, ele acredita ser a) natal (Nussbaum, 1994).

Outro aspecto relevante nessa cena é a presença dos deuses invisíveis do destino. Em “as deidas invisíveis me darão<sup>200</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 61, tradução nossa), no trecho de [97] + 3 até [98] + 5, Édipo clama pela morte durante seu exílio. Nessa alusão aos deuses invisíveis e à morte, no exílio, encontramos o germe da ambiência temática e harmônica que irá se repetir no Ato IV em [198] (Bentoiu, 1999/2010). No Ato IV, a angústia de Édipo já estará enderaçada a Tebas e aos tebanos, que precisam dele para se proteger, ainda que eles continuem mantendo a sua pena: “*ele não pisará a terra de Tebas nem ela o há de cobrir*” (Serra, 2007, p. 359, sic). O resumo da pena por Serra (2007) tem como referência os dizeres de Ismene para seu pai, justificando o porquê dos tebanos ansiarem pelo retorno do expatriado: “Para enterrá-lo na Cadmeia, de forma que eles o tenham sob seu jugo, ao passo que você não terá a permissão para atravessar suas muralhas<sup>201</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 399-400, tradução nossa).

Como resposta à angústia provocada pelo embate com Mérope, Édipo aponta que será necessário partir, tal como Nussbaum (1994) propôs. Na Figura 4.2.1.6, Édipo comenta uma extraordinária revelação do Oráculo. Isso porque ele estava a fazer sacrifício de um bovino em virtude dos jogos délficos. Essa revelação, somada ao relato suspeito do bêbado, à sua inibição amorosa e também ao afeto que emergiu na querela

---

<sup>200</sup> “d’invisibles déités m’accueilleront” no original.

<sup>201</sup> “ὡς σ’ ἄγχι γῆς στήσωσι Καδμείας, ὅπως κρατῶσι μὲν σοῦ, γῆς δὲ μὴ ἴμβαίνης ὄρων” no original



Interlúdio ao final da cena 1 do Ato II (Bentoiu, 1999/2010). Na partitura, é possível observar a repetição do motivo obsessivo da flauta nas cordas.

### Figura 4.2.1.7

*Édipo Canta que se Protegerá do Destino*

[109] a T° (♩=58)

Et je me cou\_vri\_rai d'un bouclier joyeux pour vaincre le Destin\_\_ plus

L'istesso tempo, energico

puisant que les dieux.

A cena 1 finaliza com a parte orquestral, num Interlúdio típico da *grand opéra*, vazio e retórico, de forma contrastante com o usual estilo circunspecto e modesto de Enescu (Bentoiu, 1999/2010).

#### 4.2.2. Cena 2: *Édipo e o Parricídio na Encruzilhada*

O motivo obsessivo do parricídio percorre toda a ambiência sonora da cena 2 – a partir da estrutura já assinalada na Figura 4.1.1.4. As linhas melódicas do fagote, notadamente “*Maléfico*”<sup>204</sup> (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 70, tradução nossa), são uma espécie de miniatura que antecipa o papel dos trompetes na *Symphonie de Chambre pour Douze Instruments en Mi Majeur, Opus 33* [Sinfonia de Câmara para doze Instrumentos em E-Maior, opus 33] (Enescu, 1954/1999). A flauta do pastor executa uma forma de doña lamentosa, uma reprise do material temático apresentado no Ato I.

<sup>204</sup> “Maléfico” no original.

Somada aos tremolos dos tímpanos, aos pontos-pedal do contra-baixo junto ao eolifone, faz crescer uma terrível ansiedade no ouvinte (Bentoïu, 1999/2010).

Ao começo da cena, o Pastor encontra-se assustado frente à mirada de Hécate, que monta guarda na famosa encruzilhada. Hécate é filha de Perses e Astéria (Hesiod, ca. 700 a.C./1920c, 409-411<sup>205</sup>), o que é confirmado por Apollodorus<sup>206</sup> (ca. 100-200 d.C./1921a, 1.12.4). Ela é descrita enquanto possuindo três partes, de forma que ela esteja apta a vigiar as três vias de uma encruzilhada (Ovid, ca. 8 d.C./1931a, 1.141-142<sup>207</sup>). Pausanias (ca. 170 d.C./1918b, 2.30.2) atribui a Alcmenes a primeira representação triádica de Hécate, conhecida como Epipurgidia, que se encontra ao lado do Templo de Atena Nike, na Acrópole de Atenas.

Um elemento musicológico relevante da cena é o fenômeno do polirritmo, politempo ou, nos dizeres de Mihai Brediceanu, o tempo polimodular (Bentoïu, 1999/2010). Polirritmo, polímetro ou politempo são elementos rítmicos utilizados na composição musical que têm, por objetivo, sugerir variabilidade rítmica em passagens musicais simultâneas. As diferentes denominações se aplicam, cada uma, a um caso específico de variação rítmica. Contudo, pequenas modificações na notação musical de um determinado trecho já permitem que uma representação em polirritmo torne-se uma de politempo, etc. O aspecto central do polirritmo é a “superposição de diferentes ritmos ou métricas” (Grove Music Online, 2020, tradução nossa).

Retomemos então com o pastor e a sua mirada da encruzilhada na cena 2 com a Figura 4.2.2.1, que representa a distribuição do tempo a partir do trecho [119]. A

---

<sup>205</sup> “γείνατο δ’ Ἀστερίην ἐυώνυμον, ἣν ποτε Πέρσης ἠγάγετ’ ἐς μέγα δῶμα φίλην κεκληῖσθαι ἄκοιτιν. ἦ δ’ ὑποκυσαμένη Ἐκάτην τέκε” no original.

<sup>206</sup> O escólio de Frazer em sua tradução de Apollodorus aponta diversas outras versões que sugerem que Hecate teria sido prole de Deo, da Noite, de Zeus com Astéria, ou ainda de Aristeu.

<sup>207</sup> “ora vides Hecates in tres vertentia partes, servet ut in ternas compita secta vias” no original.

passagem na referida Figura funciona da seguinte maneira: a cada tempo ou fração dele corresponde a uma moção, da esquerda para a direita no eixo horizontal (Pastor), da parte inferior para a superior no eixo vertical (parte da orquestra/redução para piano). Dessa forma, inicialmente temos uma pausa de meio período em ambos os eixos, de forma que a moção *resultante* percorre de forma idêntica, gerando um vetor com inclinação de 45°. Ato contínuo, temos um acorde de um tempo no eixo da orquestra, mas uma nota de meio tempo sobre Hé(cate). O eixo horizontal segue com uma tercina. Aqui temos o polirritmo. No caso, as três notas de meio tempo estão distorcidas sob a tercina, de forma que o meio tempo necessário para complementar o “Hé” e sincronizar com a orquestra, deve estar em meio às tercinas. Destarte, a segunda metade do tempo da tercina corresponde à colcheia<sup>208</sup> em Ab no eixo da orquestra.

No terceiro quadrante do vetor *resultante*, podemos observar uma divisão em quatro partes na vertical (que corresponde à divisão do tempo sobre o eixo horizontal), e uma divisão binária com uma reta na horizontal, que corresponde à divisão em dois tempos no eixo vertical. Nesse quadrante, o vetor resultante não é de 45°, já que, no eixo do Pastor, primeiramente temos uma colcheia acrescida de meio tempo e, no eixo da orquestra, temos duas semicolcheias<sup>209</sup> (somando meio tempo), seguidas de uma colcheia, representando uma divisão em duas partes iguais de tempo. Portanto, a transição sonora, no que corresponde à altura das notas, está *deslocada*.

No quarto quadrante do vetor *resultante* temos uma divisão semelhante à do quadrante anterior, com a diferença de que a dimensão polirrítmica já identificada sobre o nome da Epipurgidia, agora será identificada sobre o termo *visages*, que se refere às direções para onde Hecate olha e vigia. Aqui a ação do polirritmo não é oriunda de

---

<sup>208</sup> Chama-se colcheia a nota que tem meio-tempo de duração, um oitavo de duração da semibreve (Apel, 1944).

<sup>209</sup> A semicolcheia possui metade da duração da colcheia, ou um-dezesseis avos da semibreve (Apel, 1944).

tercinas, mas da distorção na coincidência temporal entre os dois eixos, resultante da semínima<sup>210</sup> no eixo vertical – tal como na transição do primeiro para o segundo quadrante do vetor *resultante*.

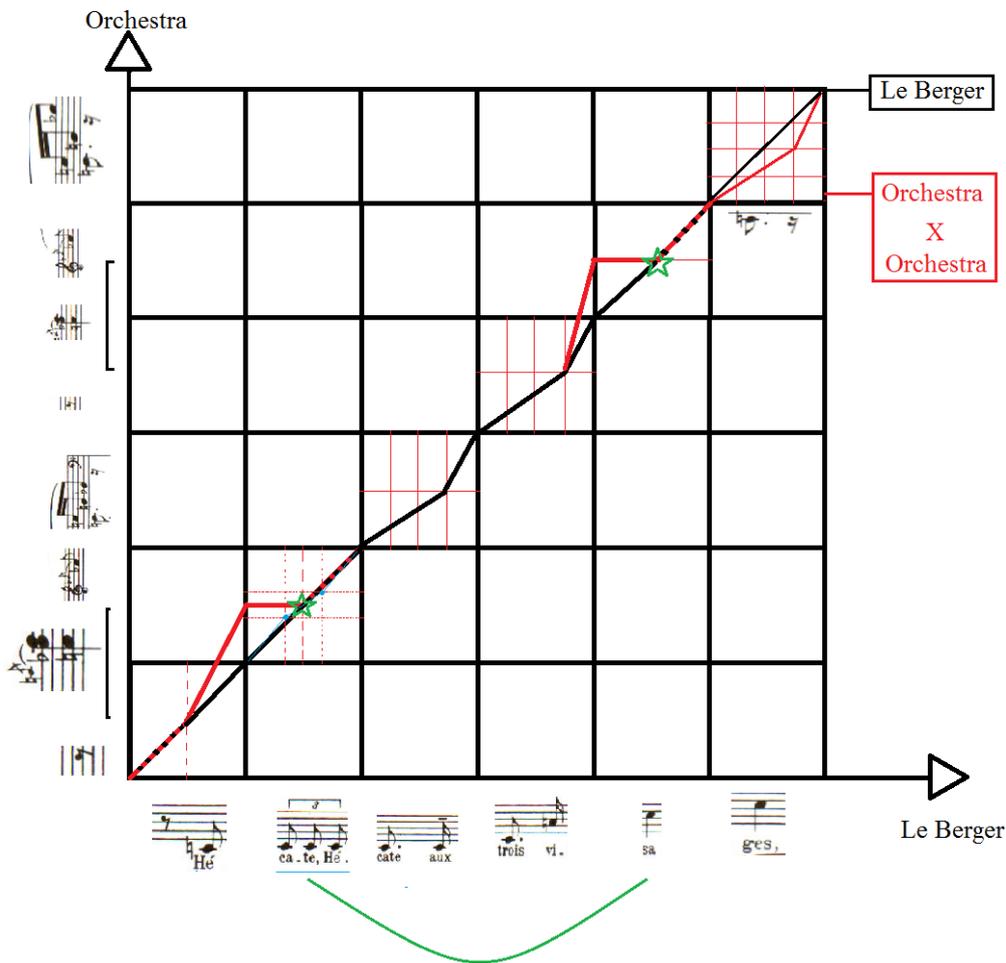
Dessa forma, o polirritmo aqui está ligado aos aspectos mítico e físico da encruzilhada – o primeiro denunciado pela associação da deusa à encruzilhada, e o segundo pela associação com a mirada da deusa e as direções da encruzilhada.

---

<sup>210</sup> Chama-se semínima, a nota cuja duração é de um tempo, ou de um quarto da semibreve (Apel, 1944).

**Figura 4.2.2.1**

*Análise do Politempo*



*Nota.* Essa ilustração contém recortes da redução de piano de Henri Lauth. Ela foi criada, na sua forma diagramática, para a ocasião do *International Congress of Musical Signification*, realizado em Londres e Canterbury, ao ano 2016. No evento, foi realizada a primeira apresentação formal de *Oedipus Goes to the Opera*, antecedendo inclusive a aprovação do mesmo projeto de pesquisa no âmbito da Pós-Graduação em nível de doutorado na Universidade de Brasília (Röhe, 2016b).

Outro exemplo de polirritmia pode ser observado pouco antes da entrada de Édipo na encruzilhada, em  $[120] + 9$  (Bentoiu, 1999/2010). Na Figura 4.2.2.2 está destacada a proporção 3:4 e depois uma de 3:2, seguida de uma tercina que se justapõe com a colcheia que encerra a nota da frase na orquestra, nota B. Na sequência, uma

colcheia se associa com a semínima da pausa. A primeira proporção envolve uma tercina sobre o grupamento de *três* semi-colcheias, enquanto que na parte assinalada em clave de fá, temos um grupamento de *quatro* notas indicando uma unidade de tempo, no caso a metade de um tempo. Na segunda proporção, temos três semi-colcheias correspondendo ao tempo transcorrido no meio tempo destacado como 3:2.

**Figura 4.2.2.2**

*Édipo Entrando na Encruzilhada em Meio ao Polirritmo*

Édipo chega à encruzilhada e hesita no que tange à direção a ser tomada. Ato contínuo, somos apresentados ao seu cantar instrumentalizado na forma como Bentoiu (1999/2010) a definiu, devido à disposição gentil, quase cantada, dos dizeres do labdácida.

Na sequência, Édipo entra lentamente, mas se sente perdido (Figura 4.2.2.2). Em [120] + 10, temos um compasso quaternário (4/4), e um compasso 5/4 implícito em virtude da síncope<sup>211</sup> na percurssão, que agrupa um tempo a mais, a partir da nota

<sup>211</sup> A síncope se dá na seguinte maneira no trecho destacado. Por ser um compasso quaternário, o seu quarto tempo necessariamente é um tempo fraco. Contudo, ele se estende até o compasso seguinte, cujo primeiro compasso deveria ser forte tal como exige a regra quartenária. Entretanto, devido à ligadura que une os dois compassos, o efeito é de que o primeiro tempo forte passe a ser uma prolongação do tempo fraco. Isso cria o valor implícito de um quinto tempo fraco (Apel, 1944). Se o termo síncope pode ser encontrado tanto na literatura médica como a musical, não se trata de um caso exclusivo. Segundo

adicionada em [121] +1, por meio de uma ligadura iniciada no compasso anterior. O efeito sonoro é de ambiguidade que, como veremos, ilustra o sentimento de um Édipo perdido na Fócida.

O implícito 5/4 pode ser encontrado ainda em [121] + 2, uma vez que a síncope se junta à fala de Édipo, “Onde estou?... O corvo crocita<sup>212</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 73, tradução nossa), para agrupar o primeiro tempo de [121] + 3 à estrutura rítmica de [121] + 2. No caso, a transição de um compasso para o outro, ainda que tradicionalmente seja identificada pela barra vertical, a análise musicológica permite uma segunda leitura. Na Figura 4.2.2.3 é possível notar ainda o último tempo da percussão que se encontra sincopado com o compasso anterior (ao final da Figura 4.2.2.2).

### Figura 4.2.2.3

#### *Compasso Composto (5/4) Implícito*

The image shows a musical score for Édipo, featuring a 5/4 time signature. The tempo is marked "Poco più lento" with a metronome marking of 76. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Key annotations include:
 

- "mp > pp" indicating a dynamic shift in the piano part.
- "p > pp" indicating another dynamic shift.
- A box highlighting a specific rhythmic group.
- Arrows pointing to various notes and rests, likely indicating phrasing or structural analysis.
- A circled note in the vocal line.
- A "3" marking above a triplet in the vocal line.
- The instruction "poco a poco ...." above the vocal line.

Brittan (2006), a ideia fixa, central na *Sinfonie Fantastique* [Sinfonia Fantástica] de Berlioz (1830/2006) é sinal patognomônico da neurose obsessiva (Janet, 1984). Inclusive o personagem de *Wozzeck* de Alban Berg (1922/2013) apresenta, dentro do seu quadro de delírio, o sintoma da ideia fixa.

<sup>212</sup> “Oú suis-je?...Le corbeau crie” no original

Ainda na Figura 4.2.2.3, Édipo faz menção à “encruzilhada da minha vida<sup>213</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 73, tradução nossa). Nesse trecho é possível ouvir uma aceleração ao nível prosódico, o que pensamos ser a tradução de um sinal de ansiedade edípiana, oriunda do problema da ambiguidade ao nível do ritmo polimodular. A variação prosódica pode ainda ser uma preparação para a mudança no valor temporal da nota, de 76 para 88<sup>214</sup>, outro aspecto da multitemporalidade. A relação com o problema de Laio aqui é fundamental. Posta a questão do polirritmo, voltemos agora à Figura 4.2.2.3 e façamos a comparação com o trecho do Ato I (Figura 4.1.2.9).

Devereux (1953), explicou que os desejos parricidas de Édipo estão relacionados com os feitos pederastas e filicidas de Laio. Contudo, Bergmann (1992) aponta que essa análise, incluída na criação do complexo de Laio (Devereux, 1953), muda o foco da análise do *pathos* edípiano no aspecto do mundo intrapsíquico da criança, passando a dar ênfase nas relações objetais. Dessa forma, ainda que estejamos fazendo um paralelo entre as Figuras 4.1.1.3, 4.1.2.8 e 4.1.2.9, mostrando o papel perturbador de Laio na vida de seu filho, descartamos a necessidade da criação de um novo complexo, prezando pela manutenção do edifício teórico do complexo de Édipo.

Laio viveu como exilado devido a conflitos políticos em Tebas. Anfião e Zetos tomaram o trono de Lico, que servia como regente depois da morte de Lábdaco (pai de Laio). O herdeiro legítimo possuía apenas um ano de idade. Era, portanto, incapaz para reinar. Depois de se vingarem de Lico, Anfião e Zetos enviaram Laio para viver com Pélope, rei em Pisa, no Peloponeso (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.5). Quando Laio se tornou adulto, ele sequestrou e estropou Crísipo, o filho de Pélope. O fato ocorreu durante os jogos neméicos (Hard, 2004). Pélope amaldiçoou Laio, dizendo:

---

<sup>213</sup> “carrefour de ma vie” no original

<sup>214</sup> A indicação de 76 a 88 se refere às batidas por minuto (BPM). Portanto, a indicação 76 sugere que o andamento deve ter a execução de 76 notas de um tempo a cada minuto. Consequentemente, nos casos em que a BPM é de 60, cada nota de um tempo deve ter a duração exata de um segundo.

“seu próprio filho irá assassiná-lo e então ele irá se casar com a mãe” (Devereux, 1953, p. 133, tradução nossa), o que Pélope provavelmente declamou tendo como base a referência à profecia oriunda do Oráculo de Delfos (Zepf et al., 2016). Ademais, Hera amaldiçoou Laio por meio do envio da esfinge à Tebas, punindo assim também os residentes daquela cidade que agiram de forma conivente para com o seu rei (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.8). Na *Ædipe* de Enescu e Fleg não há menção a respeito do motivo pelo qual a esfinge foi mandada a Tebas.

A profecia começa então a se realizar em meio aos acontecimentos da cena 2 do Ato II, quando Édipo encontra com seu pai na encruzilhada de Fócida. Ao início da cena, um pastor encontra-se assustado quando mira a deusa das encruzilhadas. Podemos escutar então as formas politemporais que representam o sentimento de confusão em Édipo. Podemos também verificar a presença do V assimétrico, quando Édipo pergunta-se (confuso): “Três caminhos... por qual eu hei de escapar ao meu destino?...<sup>215</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 74, tradução nossa), marcando sua presença nesse trecho crucial da profecia em [121] + 4-5 na Figura 4.2.2.4:

---

<sup>215</sup> “Trois chemins... Par le quel échapperai-je à mon destin?...”, no original.

#### Figura 4.2.2.4

### Édipo Pergunta-se Sobre Qual Caminho Deverá Percorrer Para Escapar ao Seu Destino

(poco a poco) piú lento.....

Trois chemins... Par le quel é chappe rai-je à mon destin? lunga

*mf*

*mp* *pf* *bp* *p* *mp*

Com o avanço de suas reflexões, Édipo se aprofunda sobre o paradigma da encruzilhada em [125] +1-4. O trecho, representado na Figura 4.2.2.5, é de uma complexa estrutura politêmica. Ele é encontrado nas meditações de Édipo sobre sua visão do futuro como se fosse um passado. No caso, ele está vivendo o clímax da profecia no presente do indicativo, mas se queixa de que viu o futuro como se fosse o passado: “Danças de amor eleitas por Afrodite!... Por que em meus pensamentos vislumbrei o futuro como se fora o passado?<sup>216</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 76-77, tradução nossa).

<sup>216</sup> “Danses d’amour qu’Aphrodite a choisies!... Pourquoi faut-il que mon esprit blessé, en voyant l’avenir, voie aussi le passé?” no original.

## Figura 4.2.2.5

### O Paradigma da Encruzilhada

Molto tranqu. (♩ = 80)

Danses d'amour qu' Aphrodite a choisi est... Pour quoi faut-il que mon es prit bles sé

pp mf

6 a poco rit. 6 A 1ª porchiss. più animato

3 3 poco 3

en voyant l'a ve nir, voie aus si le pas se? Retourner sur mes pas? Oui, retourner!

bf pp p <> pp >

(♩ = 52)

A reflexão é típica do problema edipiano. Isso porque, segundo Goldhill (2004/2007), Édipo “é o exemplo paradigmático de como nós devemos olhar para trás” (p. 268). Ademais, é na saída de Corinto em direção a Delfos, e depois Tebas, que Édipo, numa cena com “camadas extraordinárias de ressonância simbólica” (Goldhill, 2004/2007, p. 270), se depara com Laio e comete o parricídio. Segundo Goldhill (2004/2007), a “encruzilhada dramatiza a questão de se você realmente sabe a rota que a sua vida está tomando” (p. 270). Édipo está ainda numa transição que percorre o caminho da descoberta acerca de suas origens.

Quando Édipo decide retornar a Corinto, uma tempestade é anunciada pela percussão. Depois disso, ele canta com raiva, indicando os seus esforços para vencer o destino e a profecia. Laio entra e ordena que Édipo se afaste<sup>217</sup>. Nesse momento,

<sup>217</sup> Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.7) sugere que teria sido Polifonte, que trabalhava para Laio, que ordenou a Édipo que se retirasse do caminho.

podemos observar uma complexa estrutura rítmica da voz em paralelo com a percussão que, por sua vez, representa o vento.

### Figura 4.2.2.6

*Laio Ordena a Édipo que Saia de seu Caminho em [130] + 2-4*

A ce moment, le char de Laïos apparait, monté par le Roi, un cocher et un guerrier.  
Le cocher lance à Œdipe un coup de fouet.

Allegro Vivace (♩ = 132) (Il veut de son sceptre frapper la tête d'Œdipe.)

Laio

Arrière! es cla\_\_ve! Ar\_riè re! re!

*mp* *p* *pff* *mp* *bmf* *sff*

O herói então mata seu pai ao passo que intentava apenas vencer o destino. Após a morte de Laio, a tempestade volta de forma intensa. Bentoiu (1999/2010) notou que essa cena possui um “tipo de tempo polimodular (...) de fluxos paralelos de tempo” (p. 240, tradução nossa). A cena em que Laio ordena a morte de Édipo também é representada por meio do uso do tempo polimodular/polirrítmico. Na Figura 4.1.2.9, podemos observar uma ansiedade de Laio para se livrar de Édipo. Já na Figura 4.2.2.3, a situação é inversa. Contudo, a semelhança se mantém por meio da aceleração ao nível prosódico do discurso.

Édipo está ansioso e concentrado em pensamentos sobre como evitar que cometa o parricídio. A cena não representa meramente a situação em que “o pai compete com o filho pela atenção da mãe” (Zepf et al., 2016, p. 690, tradução nossa) e os problemas do complexo de Édipo paterno. Ambos os personagens estão tentando se livrar de sua ansiedade ligada à profecia. No caso, o oráculo é central para a compreensão do

complexo de Édipo (ainda que a análise detalhada da anamnese edipiana revele muito mais), ou mesmo do complexo de Laio: ambos os personagens estão ligados por meio da profecia.

A cena também pode ser relacionada com a teoria do ato-falho (parapraxia). Uma vez que a partitura de Enescu descreve o Édipo mirando ao Destino com a sua arma, é o seu pai que ele mata. Abraham Brill certa vez notou uma falha grave do inconsciente de um médico que acabou matando a seu tio - que “era de fato o seu pai” (Freud, 1901/1914b<sup>218</sup>, p. 198, tradução nossa), ao menos um substituto simbólico, de forma não intencional. O médico verificou o pulso de seu tio e concluiu que deveria administrar uma discreta injeção subcutânea de “digitalis” (Freud, 1901/1914b, p. 199), de função hipotensiva. Contudo, o médico administrou uma grande dose de hiocina, provocando o óbito do pai. Brill comentou esse caso com Freud após ler o trabalho dele sobre o Complexo de Édipo. Eles concluíram que o

erro foi determinado não apenas pela impaciência do médico no sentido de chegar logo em casa para tratar de seu filho adoentado, mas também por um antigo ressentimento, além de uma hostilidade inconsciente direcionada ao seu tio. (Freud, 1901/1914b, p. 199, tradução nossa)

#### **4.2.3. Cena 3: Édipo e o Enigma da Esfinge**

A primeira parte da terceira cena possui como datação o dia 12 de outubro de 1927. Enescu estava em Sinaia-Luminiș, onde é possível visitar um dos Memoriais em sua homenagem, na Romênia. É provavelmente o trecho mais ousado em termos de música moderna de toda a partitura. Apesar da presença de estruturas consonantes<sup>219</sup> representadas na sucessão de unidades harmônicas em colcheias e a presença ocasional

---

<sup>218</sup> Todos os comentários que trazemos sobre *A Psicopatologia da Vida Cotidiana* nunca apareceram na edição original (Freud, 1901).

<sup>219</sup> Chama-se consonância quando se fala de ondas sonoras em concordância que são agradáveis ao ouvido. Um acorde formado pela tônica junto ao terceiro e ao quinto grau é consonante (Apel, 1944).

de dissonâncias<sup>220</sup>, o resultado dessas justaposições é a suspensão do efeito tonal, dando margem a uma paisagem sonora dominada pelas “fórmulas enigmáticas dos trumpets, que irão representar o material musical da Esfinge” (Bentoiu, 1999/2010, p. 241, tradução nossa).

Ao final da cena 2, os instrumentos de corda já anunciam o tema sombrio da cena seguinte. No trecho [135] +2-6, os metais entoam três anúncios com a estrutura “colcheia, pausa, semi-colcheia, semi-breve”, com mínima variação rítmica entre as três formas, mantendo-se a relação do efeito sonoro da estrutura.

Após o Interlúdio e a canção da sentinela que termina no ponto pedal<sup>221</sup> na nota E, entramos na cena de Édipo que faz alusão à bebida, cujo gosto é ruim para o paladar, mas faz bem ao coração. Essa dicotomia é aludida pela variação no ponto pedal entre as notas E e G (Bentoiu, 1999/2010). É preciso destacar que a canção da bebida, num sentido musicológico, apresenta um profundo contraste com o Édipo orgulhoso e arrogante das páginas seguintes na partitura - e mesmo o Édipo agressivo da cena anterior. Se, por um lado, Édipo acabara de cometer um ato falho matando o seu pai literalmente, isso provoca um alívio nele. Mas o alívio aqui é apenas um componente do sintoma, já que ele voltará a passar ao ato na interpretação da Ária da Esfinge que iremos propor. Outra fase latente do sintoma de Édipo é aquele entre o casamento com Jocasta e o anúncio da peste de Brucelose (Kousoulis et al., 2012), reforçando uma leitura do sintoma edipiano enquanto oscilante. A inversão entre a resposta ao enigma e o Édipo antes de se encontrar com a Esfinge é tão clara que Bentoiu (1999/2010) comenta que: “o homem contempla a realidade como que por meio de uma gigante lupa

---

<sup>220</sup> Em oposição às consonâncias, os acordes dissonantes soam como algo estranho ao ouvido. Na história da música, o período do tonalismo pedia que uma dissonância fosse resolvida numa dissonância. Com a ruptura do modelo tonal, essa exigência deixou de existir (Apel, 1944).

<sup>221</sup> Diz-se do ponto pedal quando se faz o uso de uma nota que sustenta as demais vozes. Pode ser encontrado na tônica, o primeiro grau de um acorde que irá delimitar o campo harmônico. Pode estar também localizado na dominante, o quinto grau ou ainda na subdominante, o quarto grau (Apel, 1944).

e se dá conta de sua ninguieinidade frente à imutável vastidão da criação” (p. 242, tradução nossa). Já na cena do enigma, Édipo se crê enquanto superior ao próprio Destino (Enescu & Fleg, 1934/2007).

Na sequência da referência à bebida ambígua, o Édipo de Enescu e Fleg faz alusão aos versos de Sophocles: “Tivera eu morrido, para os meus amigos e para a minha própria alma, tanto sofrimento eu não carregaria<sup>222</sup>” (ca. 429 a.C./1883, 1354-1355, tradução nossa). Contudo, o embricamento entre os textos de Sófocles e Fleg aqui assume uma acepção curiosa. No texto de Sófocles, Édipo faz referência à preferência que tem à morte em comparação a viver uma vida interpelada pelo destino marcado pelo parricídio e o incesto. Ele alega que preferia ter morrido no Monte Citerão em vez de viver a vida que teve. De fato, Édipo acusa Forbas, como o de Chaudet, e o amaldiçoa por tê-lo salvo.

Contudo, no trecho da partitura ligado à bebida de dois sabores, Édipo cometeu apenas o parricídio e está prestes a enfrentar a Esfinge que, como se sabe, viria a abrir as portas para o desposamento com Jocasta. A respeito disso, preferimos antecipar a exposição do tema do incesto entre Édipo e Jocasta com outra versão, também romena.

Vernant e Vidal-Naquet (1986/1996) comentaram uma obra para além do contexto mitológico grego a partir de um volume editado e coletado por Cristea Sandra Timoc (1967), sob o título *Melodias de outrora e doínas*<sup>223</sup>. “À primeira vista, o conto romeno, escrito em vernacular (Timoc, 1967), pode parecer distante da lenda grega: o tom geral, os atores, as circunstâncias e peripécias são diferentes” (Vernant & Vidal-Naquet, 1986/1996, p. 228, tradução nossa).

---

<sup>222</sup> “τοτε γαρ αν θανων/ουκ ην φιλοισιν ουδ εμοι τοσουδ` αχος,” no original.

<sup>223</sup> Ressaltamos aqui que, tal como o complexo de Epidauro no Peloponeso, a doína é também patrimônio da UNESCO, desde 2009. Esse tipo de canção, faz parte do repertório intangível das heranças culturais da humanidade (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2020b).

Os acontecimentos não se passam em Tebas ou nos seus arredores, mas numa paisagem idílica remota. Não há palácios, apenas uma cabana de um camponês que possui um vinhedo em Taligrado. O conto fala de três fadas que, um dia, apareceram para uma certa mãe enquanto ela sonhava. Elas lhe avisaram acerca do destino que aguardava o recém-nascido: sem que ele soubesse, mataria seu pai e copularia com a mãe de forma que ali naquele, diga-se de passagem, modesto espaço, ele se tornasse soberano (Vernant & Vidal-Naquet, 1986/1996).

Em vez de condenar o neonato à morte nas montanhas, eles despejaram o bebê em um barril, posteriormente entregue ao Danúvio (Vernant & Vidal-Naquet, 1986/1996). O rio é citado em outro trecho da tese, quando é feito um comentário acerca das águas que não bastariam para limpar a imundície do regicídio o que nos permite uma comparação de Édipo com *Macbeth* (Verdi 1847/s.d.-a; 1847/s.d.-b), em que a referência é feita ao oceano.

O rapaz foi encontrado, tal como na maioria das versões analisadas por Freud (1937/1939), por barqueiros, que também o educaram. Ao atingir a maturidade, ele se entrega ao mundo. Percorrendo a estrada, encontra-se com um estranho que lhe pergunta sobre o que está fazendo. É o seu pai. O estranho oferece trabalho ao caminhante em seu vinhedo - desconhecendo completamente a origem dele (Vernant & Vidal-Naquet, 1986/1996).

Inadvertidamente, o pai dá um rifle ao filho de forma que ele cumpra sua tarefa de guarda noturno. Como um Teseu invertido, o pai chega próximo a ele sem o sinal combinado: caso alguém chegasse sem uma luz que permitisse a sua identificação, o contratado deveria atirar! O pai se esqueceria, naquela noite, de levar uma luz na ocasião de ir ter com seu funcionário. No caso do mito de Teseu, teria sido o filho que se esquecera de trocar as velas negras por brancas, o que levou seu pai Egeu a cometer

suicídio (Hard, 2004). Morte rápida, um tiro. Duas semanas após a sua morte, a esposa oferece ao filho a ocupação do lugar do falecido enquanto marido. Ele está muito feliz, mas após os festejos de casamento eles se deitam na cama e começam a conversar... e logo descobrem suas verdadeiras origens (Vernant & Vidal-Naquet, 1986/1996). Assim, “ainda que o parricídio tenha acontecido, o incesto maternal foi, felizmente, evitado” (Vernant & Vidal-Naquet, 1986/1996, p. 229, tradução nossa). Ato contínuo, os dois continuam a viver juntos, de forma que o filho tenha se tornado o regente daquela localidade remota - mas sem a transgressão erótica.

Para Vernant e Vidal-Naquet (1986/1996), o mito é de um otimismo que evidencia o poder da censura sobre a passagem da *philia* a *Eros*. Os helenistas lembram ainda da ideia da *rolling stone*, a partir da metáfora do barril que rola rio abaixo. A evidência que surgiu na conversa pré-nupcial envolvia uma variante da ferida nos pés de Édipo. O barril, por ser circular, acabou por deixar o rapaz manquitola a partir de uma modificação na estética de suas pernas. O termo “*rolling*” implica a ideia da castração, já que foi o rolar no Danúbio dentro do barril que acabou por aleijá-lo.

Tendo em mãos a possibilidade do reconhecimento das identidades antes do intercuro erótico proibido, voltemos à embriaguez edipiana: Os pontos-pedais da bebida ambígua seguem até Édipo cantar “*três vezes...*”<sup>224</sup> (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 90, tradução nossa, ênfase nossa), quando o ponto pedal se encerra estaticamente até o final da estrofe “*de nascer*”<sup>225</sup> (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 90, tradução nossa), conforme a Figura 4.2.3.1. Dessa forma, a alusão ao texto de Sófocles é parcial, já que Édipo ainda não cometeu o incesto. Entretanto, e de uma forma restrita, a versão de Enescu antecipa o que Édipo iria dizer após descobrir que era regicida e incestuoso. Por outro lado, Édipo já recebeu a resposta do Oráculo e já conhece o seu destino, mas não

---

<sup>224</sup> “*trois fois...*” no original.

<sup>225</sup> “*qu’il soit né*” no original.

o reconhece. Se o labdácida foi tão cauteloso em se exilar de Corinto para evitar a profecia, porque ele não tomou o cuidado de matar a um ancião desconhecido na encruzilhada?

**Figura 4.2.3.1**

*Feliz Aquele que Morre no Dia que Nasce - trecho [144] + 3-7*

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top system shows the vocal line in bass clef and the piano accompaniment in treble and bass clefs. The lyrics are in French: "cœur... heu\_reux ce lui qui meurt au jour qu'il est né..... trois". The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *pp*, and *bp*. The bottom system continues the vocal line with lyrics: "fois heureux ce lui qui meurt avant qu'il soit né.....". The piano accompaniment features *ppp* markings. The score includes various musical notations like slurs, accents, and a triplet.

Aparentemente, Édipo estava em estado de errância, ainda não cômico dos acontecimentos porvindouros. Ele é interpelado pela Sentinela e faz mais uma alusão à bebida, mas o ponto-pedal encontra-se semisuspense, apenas uma referência à estrutura é feita na nota E, um compasso antes de [148], no clarinete em *pianissimo*<sup>226</sup>. A Sentinela faz alusão à “filha do Destino, Equidna, a Virgem de quatro asas<sup>227</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 92, tradução nossa), a esfinge como dama não domada, ou a

<sup>226</sup> Chama-se *pianissimo* a passagem que deve ser executada com baixa intensidade sonora. Em termos coloquiais costuma-se chama-se tocar “baixo”, ou mesmo “baixinho”, termo que tem referência à altura da nota. Contudo, a terminologia técnica em música fala da altura de uma nota quando se tem por base a referência no pentagrama (Apel, 1944)

<sup>227</sup> “fille du Destin, Ekhidna, la Vierge aux quatre ailes” no original.

mulher virgem. A referência à esfinge como virgem se faz em virtude de sua qualidade “‘indômita’ em quem a selvageria das virgens se exprimia de forma letal, tornando-a matadora de homens” (Serra, 2007, p. 401). A virgindade também é associada à ferocidade da deusa Atena e das amazonas (Serra, 2007).

Ato contínuo, a sentinela faz alusão à “Esfinge *cantadora*, que deixava suas vítimas *enleadas*” (Serra, 2007, p. 376, sic): “Veja! Ela propõe enigmas insolúveis aos viajantes; e a sua canção cruel estíçalha o cérebro dos indefesos<sup>228</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 93, tradução nossa). Aqui Fleg segue a tendência das versões literárias da cadela rapsoda que encanta suas vítimas - nas representações iconográficas, Serra (2007) propõe a interpretação que o enleio se faz por meio da mirada da esfinge que inocula a morte em suas vítimas. O tema não só é típico da arte na Grécia Antiga, como também está presente na iluminura de Stefano di Alberto Azzi (1353-1359) para a *Histoire ancienne jusqu'à César*, assim como nas pinturas de Fabre (1806-1810) e Moreau (1864).

Édipo então anuncia que é filho de Pólibo e está disposto a enfrentar a ferina de forma a salvar Tebas. Se retomarmos o enredo de *Turandot* (Puccini, 1926/2015), Édipo aqui se propõe a enfrentar, sob a pena da própria morte, os enigmas totêmicos que visam a prevenir o amor erótico entre o amante (Calaf ou Édipo) e a amada (Turandot ou Jocasta).

O encontro de Édipo com a esfinge apresenta microtons<sup>229</sup> de forma hiperbólica (Buller, 2003). Segundo Enescu, com essa forma de expressão ele queria “expressar o levante da Esfinge, em um obscuro crepúsculo, ao som da música distante dos

---

<sup>228</sup> “Vat'en! Elle pose aux passants d'insolubles énigmes; et sa chanson cruelle déchire les cerveaux impuissants que son silence appellee” no original.

<sup>229</sup> Chama-se microtom o intervalo inferior a um semitom (Apel, 1944).

pesadelos” (Enescu, 1951 tal como citado em Gavoty, 1955, p. 145, tradução nossa<sup>230</sup>).

Buller (2003) relaciona essa representação com o trecho: “de todas as minhas vítimas, tu há de ser a mais bela, eu atendo ao vosso chamado<sup>231</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 99, tradução nossa; Figura 4.2.3.2).

### Figura 4.2.3.2

#### A Esfinge Ameaça Édipo

Buller (2003) destaca a referência de Enescu para que a Ária da Esfinge seja cantada ao modo do *Sprechstimme*. Esse recurso é descrito por Arnold Schoenberg (1912/1998) na sua *Pierrot Lunaire* [Pierrô Lunar] de modo que oriente o cantor a focar não no sentido das palavras, mas somente na musicalidade do trecho. Nesse sentido, Enescu parece fazer referência às versões tradicionais do embate agressivo e violento entre a esfinge e aqueles que tentaram dominá-la. Se por um lado o *Sprechstimme* possui ligação com a musicalidade pura da negatividade radical, lar de toda impulsividade destrutiva (Žižek, 2004), então o *Sprechstimme* da esfinge se articula com as representações do embate físico entre o monstro e o herói, tal como nos aparece

<sup>230</sup> Em 1951, Bernard Gavoty entrevistou George Enescu. Esse diálogo foi difundido em cadeia nacional (na França) pela *Radiodiffusion Française* (Gavoty, 1955).

<sup>231</sup> “de toutes mes victimes, tu seras la plus belle, je t’at tendais” no original.

no lécito de Nicósia, hoje no Museu de Chipre (6.294), de autoria do Pintor de Aquiles (Serra, 2007).

A discutível tese de Carl Robert (1915) nos fala que a versão do encontro de Édipo com a Esfinge, marcada pela apresentação do enigma, seria posterior à do combate físico. Segundo evidencia Serra (2007), os vasos que representam o embate físico entre Édipo e a cadela são datados do século V, “e não há razão para atribuir *ao conteúdo* desses testemunhos maior antiguidade que ao de outros (...) dedicados à representação da cena do enigma” (p. 427, sic). A essa refutação devemos, por exemplo, ao recuo analítico de Marie Delcourt (1944/1981), que defendeu a origem dúplice do mito da esfinge. Por um lado, um sonho opressivo, um pesadelo. Por outro, sua representação como alma errante típica das figuras aladas femininas do Antigo Egito.

Passemos então ao problema do enigma.

“Quem são as duas irmãs que geram uma à outra?<sup>232</sup>” (Teodeto de Fasélis tal como citado em Anzieu, 2009, tradução nossa). O exemplo citado por Anzieu é apenas um entre as versões do enigma proposto pela cadela rapsoda ao herdeiro da Casa Real de Tebas. Zenóbio teria afirmado acerca dos enigmas da Beócia:

Diz-se daqueles que são incompreensíveis, por analogia com o da Esfinge. Apresentando-se aos tebanos, a Esfinge lhes propunha um enigma: ‘Quadrúpede, bípede, depois ainda trípede’. Tendo-o Édipo decifrado, apoderou-se do reino do pai e, sem saber, desposou a própria mãe. (Zenóbio, Centúria II tal como citado em Serra, 2007, p. 476)

Temos também o fragmento de Asclepiades, citado por Atheneus:

Há na terra um ser bípede e quadrúpede, e trípede também, cuja voz não é só uma, mas é o único de quantos se movem na terra, ou no céu, ou no mar, que muda de

---

<sup>232</sup> “Quelles sont les deux sœurs qui s’engendrent l’une l’autre?” no original

natureza; porém, com quanto mais pés ele se apóia, menos firme está<sup>233</sup>.

(Athenaeus, 199 d.C./2008, 10.83 tal como citado em Serra, 2007, p. 475)

E ainda uma versão mais poetizada no segundo argumento de *As Fenícias*:

Escuta, queiras ou não, ó malevolátil<sup>234</sup> musa dos mortos

De minha voz a solução de tua traça;

Ao homem aludes, que à terra vindo, primeiro

Anda de quatro, quando é ainda menino

E quando velho, se apóia a um bastão, um terceiro pé

Por ter nunca vergada, que a idade já o curvou. (Serra, 2007, p. 476)

Graves (1955/2011) sugere ainda outra versão do enigma: “Qual entidade com apenas uma voz, possui às vezes dois pés, outras três, e outras ainda quatro, e é a mais fraca quando tem a maioria?<sup>235</sup>” (p. 372, tradução nossa), ao qual Édipo responde: “É o homem... porque ele rasteja em todas as quatro quando criança, está firme em duas em sua juventude e se apoia sob um cajado quando de idade avançada<sup>236</sup>” (Graves, 1955/2011, p. 372, tradução nossa).

Já comentamos também a versão do libreto de Nevšimal para a paródia operística de Karel Kovařovic na qual o enigma se soluciona pela resposta “graxa” após uma curiosa equação matemática. Outra variante, identificada por Róheim (1948), é

---

233 “ἔστι δίπουν ἐπὶ γῆς καὶ τετράπων, οὗ μία φωνή, καὶ τρίπων, ἀλλάσσει δὲ φύσιν μόνον ὅσ’ ἐπὶ γαῖαν ἔρπετὰ γίνονται καὶ ἀν’ αἰθέρα καὶ κατὰ πόντον ἀλλ’ ὀπότεν πλείστοισιν ἐρειδόμενον ποσὶ βαίνη, ἔνθα τάχος γυίοισιν ἀφανρότατον πέλει αὐτοῦ” no original. Serra (2007) destaca que essa a versão do enigma citada de Asclepiades citada por Athenaeus (199 d.C./2008, 10.83) é a mais antiga. Contudo, a versão de Asclepiades é possivelmente posterior à da relação da esfinge com o enigma (Cook, 2006).

234 Serra dá essa tradução neologística ao termo *κακόπτερος* (*kakópteros*). Entretanto, encontra-se no *Logeion web* uma tradução para o termo no sentido de asas que funcionam mal. Num sentido simbólico, um escoliasta para a *As Fenícias* (Euripedes, ca. 408 a.C./1938 fala “da Esfinge como um pássaro de mau agouro” (Epigr. ap. Sch; Posner et al., 2018, tradução nossa).

235 “What being, with only one voice, has sometimes two feet, sometimes three, sometimes four, and is weakest when he has the most?” no original

236 “Man . . . because he crawls on all fours as an infant, stands firmly on his two feet in his youth, and leans upon a staff in his old age” no original.

encontrada na ópera *Turandot* de Puccini (1926/2015). Na Figura 4.2.3.3, podemos observar ator que interpreta Calaf saudar a plateia após a performance dessa ópera durante o Festival do Castelo de Savonlinna em 2018.

### **Figura 4.2.3.3**

*Turandot em Savonlinna em Agosto de 2018*



Calaf de fato foi capaz de decifrar os três enigmas de *Turandot*. Ainda que esse fato não lhe tenha garantido, por si só, a mão da princesa chinesa, sua habilidade intelectual é comparável à do Édipo idealizado – decifrador de enigmas Puccini, (1926/2015). O enigma de *Turandot* é apresentado na forma de três charadas<sup>237</sup>:

I - Na noite escura vôa um fantasma Iluminado/  
Sobe e abre as asas/  
Sobre a negra infinita humanidade/  
Todo o mundo a invoca E todo mundo a implora/  
Mas o

---

<sup>237</sup> Deixamos ao leitor a delícia da tentativa de compreender e decifrar o enigma – ou a consulta por espontânea vontade ao libretto de Adami e Simoni para o opus de Puccini.

fantasma desaparece com a Aurora para renascer no coração/ E cada noite nasce e cada dia morre! (Adami et al., 1926, p. 266-268).

II - Brilha igual à chama e não é chama/ É às vezes delírio/ É febre de ímpeto e ardor!/ A inércia o muda em langor/ Se te perdes ou goteja, se esfria / Se sonhas a conquista, se inflama, se Inflama!/ Tem uma voz que trêmulo escutas, É do acaso o vívido clarão! (Adami et al., 1926, p. 272-276).

III - Gelo que te dá fogo/ E do teu fogo mais gelo toma! Cândida e escura!/ Se livre te quer/ Te faz criado./ Se por criado te aceita, Te faz Rei! (Adami et al., 1926, p. 283-285<sup>238</sup>)

No duelo intelectual que encontramos no ópus 23 de Enescu, a Esfinge ameaça Édipo logo ao acordar (Figura 4.2.3.2), e então propõe o enigma:

---

<sup>238</sup> A paginação é referente ao libreto em italiano conforme a primeira edição da partitura. A referência ao libreto para a *Turandot* de Puccini na sua tradução portuguesa pode ser encontrada no sítio *Opera Glass* da Universidade Stanford. O sítio funciona como uma espécie de wiki, com diversos contribuintes que oferecem informações sobre mais de 25 mil óperas. O libreto traduzido para o português foi incluído por Bruno Buzzacchi que, afirma que um certo Sr. Souza comprava CDs, e que ele traduzia os libretos usando um aparato antigo de datilografia. Conta-se ainda que o Sr. Souza provavelmente morreu, e que sua família vendeu todos os seus discos. Bruno comprou dois deles, e em um estava a tradução (Buzzacchi, 1997). Tal como a ópera edípiana atribuída a Leoncavallo, *Turandot* é uma obra póstuma. Contudo, atribui-se a Franco Alfano a finalização da partitura (Adami et al., 1926), ao passo que a ópera de Leoncavallo possivelmente não teve qualquer participação dele (Dryden, 2005).

### Figura 4.2.3.4

#### *O Enigma da Esfinge*

a T<sup>o</sup> 1<sup>o</sup>, *esitando* (♩ = 52)

*d'un voix blanche*  
*mp* 3

*(senza rigore)*  
*p* *mp*

et mainenant, répons Œdipe, si tu l'o\_\_\_\_\_ses: dans l'im

*mf* *p* *mp*

mense u\_\_ni\_\_verse pe tit par le Destin, répons, nomme quelqu'un ou nomme quelque

*mf* *quasi parlé* *poco*

cho\_\_se, qui soit plus grand que le Destin!

*Nota.* “E agora, responde, Édipo, se tu ousas: De todo o imenso universo, pequeno para o Destino, responde! Nomeie quem ou qualquer coisa que seja maior que o Destino!<sup>239</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 102, tradução nossa).

No trecho [164] + 4, ao final do enigma, podemos verificar a presença do V assimétrico justaposto a “que o Destino!<sup>123</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 102, tradução nossa). A presença do V assimétrico aqui revela uma representação assombrosa do Destino. Se por um lado, a Esfinge é oriunda do tabu quebrado por Laio no seu ato de estupro para com Crísipo, aqui a Esfinge possui uma função totêmica: prevenir que Édipo despose sua mãe já que o amor entre filho e mãe deve se restringir à *Philia*, e não na passagem ao ato via *Eros*: “Neste sentido, a *philia* se opõe ao *eros*, ao desejo amoroso, que se dá em relação a um <<outro>> que o si mesmo, outro pelo sexo,

<sup>239</sup> “Et maintenant, répons, Oedipe, si tu l'oses:/dans l'immense univers, petit par le Destin,/répons, nomme quelqu'un ou nome/quelque chose, qui soit plus grand que le Destin!” no original.

outro pelo pertencimento familiar<sup>240</sup>” (Vernant & Vidal-Naquet, 2006, p. 89, tradução nossa). Nesse contexto, o amor entre mãe e filho, maculado em Eros, gera uma ruptura com o Ideal do Eu, em especial no que tange a observação de Freud (1923a) acerca do que não é permitido ao filho: algo é restrito enquanto direito do pai. Contudo, conforme o mito de Édipo, a Esfinge viria a falhar como totem, já que *apenas* supostamente Édipo decifra o enigma e subjuga a cadela.

Vejamos como Édipo responde ao enigma na Figura 4.2.3.5:

### Figura 4.2.3.5

#### *A Resposta de Édipo ao Enigma*

[165] *Con moto* (♩ = 69) *Œdipe, à pleine voix*

L'hom \_\_\_\_\_ me!

L'hom \_\_\_\_\_ me! L'homme \_\_\_\_\_ est \_\_\_\_\_ plus \_\_\_\_\_ fort \_\_\_\_\_

que le Des \_\_\_\_\_ tin! \_\_\_\_\_ (♩ = 66)

*Nota.* A resposta para o enigma se dá tal como na versão tradicional do mito, mas com uma predicação que liga o homem ao destino: “O homem! O homem é mais forte que o Destino!<sup>241</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 103, tradução nossa).

<sup>240</sup> “En ce sens la philia s’oppose à l’eros, au désir amoureux, qui porte sur un <<autre>> que soi, autre par le sexe, autre par l’appartenance familiale” no original.

<sup>241</sup> “L’homme! L’homme! L’homme est plus fort que le Destin!” no original

A resposta de Édipo, além de manter a versão original, acentua um aspecto arrogante impróprio para um homem que está a desbancar a atitude sedutora da esfinge [como vimos, Ingres, Moreau (Johnson, 2011) e também Khnopff representam a esfinge como sedutora ao passo que Édipo se depara com um desafio intelectual]. Contudo, apesar da mudança do enigma na ópera romena, Édipo mantém sua disposição obsessiva presente no seu conflito entre o querer (evitar a profecia) e necessitar (cumprir a profecia<sup>242</sup>). Com relação à resposta de Édipo, é importante destacar a sua incoerência com a lógica do pensamento da Grécia Antiga. Por esse motivo, lembremos das palavras de Ulisses para Anfíno, filho de Niso da Dulichia<sup>243</sup>: “Por conseguinte eu digo a ti, e que a sua pessoa escute atentamente. Nada mais frágil que o homem a terra faz crescer, entre todas as coisas na terra que respiram e se movem” (Homer, ca. 800 a.C./1919d, 18.129-131<sup>244</sup>). Aqui, Ulisses argumenta que os homens estão sempre presos pela vontade dos deuses, independente de trazerem boa ou má fortuna. Ora, se o homem é a mais frágil entre as criaturas, como poderia sobrepujar o Destino? Ainda que a versão romena receba o eco homérico apenas como uma referência distante, parece plausível que, por meio da associação, que a resposta oferecida por Édipo estava *incorreta*.

Como resposta à tentativa de solução do enigma, a Esfinge não apenas ri do herdeiro de Tebas, como também deixa a dúvida: “Observe a minha morte meu filho,

---

<sup>242</sup> Fato tão bem ilustrado no jogo de palavras: “ὡς μητρὶ μὲν χρεῖή με μιχθῆναι” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 791), em que Édipo faz dupla menção, pelo termo Χραώ (conjugado como χρεῖή), à consulta do Oráculo e à necessidade de cumprir a profecia e de se deitar com a mãe – Jocasta.

<sup>243</sup> No original aparece o termo Δουλιχίη. Trata-se de território banhado pelo Mar da Sicília: “κλυζόμενοι τῷ Σικελικῷ πελάγει” (Strabo, ca. 21 d.C./1927, 8.2.2). A Dulichia pertence às Equinadas junto a Zaquintos, Cefalônia e Ítaca: “καθ’ ἣν ἀντίπορθμός ἐστιν ἢ τε Ἀκαρνανία καὶ αἱ προκείμεναι νῆσοι, Ζάκυνθος καὶ Κεφαλληνία καὶ Ἰθάκη καὶ αἱ Ἐχινάδες, ὧν ἐστὶ καὶ τὸ Δουλίχιον” (Strabo, ca. 21 d.C./1927, 8.2.2). Hoje o Mar da Sicília é chamado Mar Jônico. É possível comprar pela internet, nos dias atuais, uma ilha de mesmo nome, por pouco mais de 230 milhões de reais (cerca de 44 milhões de dólares), num sítio que corresponde à Ilha de Petalas, no complexo das Equinadas (Private Islands, 2020).

<sup>244</sup> “τοῦνεκά τοι ἔρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον:  
οὐδὲν ἀκιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο,  
πάντων ὅσα τε γαῖαν ἔπι πνεῖει τε καὶ ἔρπει” no original.

para a tua desgraça ou a sua glória<sup>245</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 104, tradução nossa). E a esfinge termina: “O amanhã lhe dirá se a Esfinge, com sua morte, chora por sua derrota ou ri com a sua vitória!<sup>246</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 105, tradução nossa). A dúvida do príncipe se perfaz na pergunta que fica solta no ar “ri de sua vitória?...<sup>247</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 107, tradução nossa).

Com a suposta derrota da esfinge, temos uma alusão ao seu desaparecimento num diálogo entre o Pequeno e o Grande Coro: “Pequeno Coro: A Esfinge desapareceu. (...). Pequeno Coro: A Esfinge desapareceu/ Grande Coro: Onde? Onde? Onde?/ Pequeno Coro: Dentro da terra<sup>248</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 113-119, tradução nossa). O trecho é curioso, já que se justapõem louvores a Édipo com um sentimento de confusão sobre o que está a passar. Notemos a presença do V assimétrico sobre o termo “*disparu*” (Figura 4.2.3.6). Bentoii (1999/2010) não deixa escapar que as referências à esfinge evocam o V assimétrico. O mesmo ocorre com a referência a Édipo em [181] + 3-8: “É ele!<sup>249</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 120, tradução nossa).

---

<sup>245</sup> “Vois, je meurs, mon enfant, pour ta honte ou ta gloire” no original.

<sup>246</sup> “L’avenir te dira, si la Sphinge en mourant, pleure de sa défaite, ou rit de sa victoire!” no original.

<sup>247</sup> “Rit de sa victoire?...” no original.

<sup>248</sup> “Petit Choeur: La Sphinge a disparu (...). Petit Choeur: La Sphinge a disparu. Grand Choeur: Où? Où? Où? Petit Choeur: Dans la terre” no original.

<sup>249</sup> “C’est lui!” no original.

Figura 4.2.3.6.

*O Desaparecimento da Esfinge*

Pequeno Coro

La Sphinge a dis pa ru

La Sphinge a dis pa ru Dans la ter re

Grande Coro

Où?

Où?

Où?

Où?

A leitura da versão do Édipo de Hugo von Hoffmannsthal (1906) se faz aqui interessante. Isso porque a sua esfinge não apresenta qualquer enigma. Quando ela encontra com Édipo, faz somente anunciar o nome do príncipe e, em seguida, comete suicídio. Édipo então desconfia de sua fácil vitória – tal como o Édipo da versão de

Enescu que desconfia das gargalhadas de sua adversária enquanto ela morre. Edmunds (2006) sugere que a versão de Hoffmannsthal aponta para uma esfinge que prende Édipo aos acontecimentos futuros – não apenas o seu casamento com Jocasta, mas a ser o tirano que viria a governar um povo a sofrer com a peste e que seria ostracizado. Essa interpretação, a partir de Hoffmannsthal, corrobora a interpretação de que o homem não é maior que o Destino e que Édipo teria errado a resposta ao enigma e, pela sua arrogância, teria recebido da esfinge uma punição maior que a morte: a de realizar tudo aquilo que ele não queria para si, um destino horrível e detestável.

Ainda assim, Tebas não se dá conta do desastre que adviria ao entronado. “*Evohé*” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 124, tradução nossa), cantam os tebanos em homenagem a Édipo. É a “Tebas, terra-natal das bacantes<sup>250</sup>” (Sophocles, ca. 442 a.C./1912a, 1121-1122, tradução nossa), que irá saudar o sobrinho do deus Dioniso como o novo governante: “No verso 1122, Tebas é a metrópole das Bacantes e, no fim da primeira antístrofe, as ruas da cidade são invadidas pelo grito ritual tradicional das mênades, o *evoé*” (Bacelar, 2013, p. 121, ênfase nossa). As Virgens Tebanas também cantam “*Evohé!*” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 126-127, tradução nossa). E ainda “Cantai por Édipo! Dançai por Édipo! *Evoé!*<sup>251</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 126-127, tradução nossa).

Ainda, as Crianças e as Virgens Tebanas cantam louvores a Himeneu em [191] + 2-3; [192] + 3-4; [192] + 6-7. A referência ao personagem mítico está justaposta com a referência à Jocasta, entre [191]-[194]. Nesse trecho, aparece o tema de Jocasta, numa variante mais carinhosa e ondulada, modificada a partir do trecho [5] do Prelúdio.

---

250 “Βακχεῦ Βακχῶν  
ὁ ματρόπολιν Θήβαν” no original.

<sup>251</sup> “Chantez pour Oedipe! Dansez pour Oedipe! *Evohé!*” no original.

Acerca de Himeneu, nos conta o Primeiro Mitógrafo do Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, ca. 501 d.C./2020, 74) que ele era de mais baixa classe e que apenas podia observar sua amada à distância. Num certo dia, ela estava com amigos durante o culto de Elêusis, quando foi raptada por piratas - Himeneu também foi sequestrado por estar muito próximo à cena. Contudo, ele conseguiu escapar aos piratas e voltou a sós para Atenas. Após narrar os eventos ocorridos, ele disse que resgataria todos os abduzidos, caso obtivesse permissão para se casar com uma das vítimas. Após a realização do feito, Himeneu casou-se com a sua amada de forma que ambos foram muito felizes. Por esse motivo, até hoje nos casamentos se celebra o nome de Himeneu (Hard, 2004; Primeiro Mitógrafo do Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ca. 501 d.C./2020, 74).

Conforme conta uma das versões observadas por Pausanias<sup>252</sup>, a esfinge era uma pirata que aportou em Antedônia com uma corja de rebeldes e se direcionou ao monte Phix, na região da Beócia, ao sul de Fócida – para lá pilhar. Édipo a derrotou após uma batalha com um portentoso exército (Pausanias, ca. 170 d.C./1935, 9.26.2). A condensação do Evohé com Himeneu e o problema da pirataria cria um cenário secreto do casamento de Édipo e Jocasta com um aspecto sombrio. Isso porque, diferentemente da versão de Taligrado, o par irá consumir a relação. O problema de Édipo, o qual não acometeu ao camponês citado pelos helenistas, é que a celebração não envolveu um diálogo, tampouco um reconhecimento da castração operada após o nascimento dos personagens edipianos.

A *evohé* remete ao problema das bacantes, as mênades, ou ainda *phrenomanes*. O termo é uma variante da aflição de Cassandra, numa associação próxima à etimologia das mênadas - as seguidoras de Dioniso. A nomenclatura dessas seguidoras significa

---

<sup>252</sup> não aquela em que a esfinge foi apontada enquanto filha bastarda de Laio (Pausanias, ca. 170 d.C./1935, 9.26.3)

exatamente *mulheres loucas* (Hard, 2004). Na Oresteia, Clitemnestra atribui à Cassandra uma desordem em *phrenôn*<sup>253</sup> (Aeschylus, 458 a.C./1926a, 1064). Já o coro, descreve-a como *phrenomanes*<sup>254</sup> (Aeschylus, 458 a.C./1926a, 1140). Nesse caso, não apenas Cassandra, amaldiçoada por Apolo, como também as seguidoras do deus do vinho, foram acusadas e marginalizadas porque loucas (Didier-Weill, 1998/1999). Há, portanto, um paradoxo na conjunção de Himeneu com as Bacantes, que sugere um destino mais trágico do que o de um *entregue pelas águas*, ou o *rolling stone* romeno.

A cena da coroação foi escrita após um breve período de Enescu nos Estados Unidos para a realização de concertos. Nela temos o contraste entre a cena noturna (com pesadelos) do encontro com a esfinge e a cena luminosa e solar da coroação como uma das causas para a pausa no processo de composição. De forma geral, a transição é como uma descida dos céus de volta para a Terra. O diatonismo<sup>255</sup> e a simetria urbana dos ritmos passam a tomar conta (Bentoïu, 1999/2010).

A atmosfera musical desse trecho reflete mais a comemoração tebana do que o conflito psicológico de Édipo. Aqui, a partitura se dedica ao regozijo dos tebanos e não à evolução psicológica do herói. Dessa forma, a cena da coroação se perfaz como um deslocamento da linha central do enredo. Contudo, Enescu não deixa de intercalar o clima festivo com proposições musicais mais sombrias como em [195], quando o coro para de cantar e Jocasta se aproxima de Édipo, com uma linha melódica ascendente e outra descendente, tal como na Figura 4.2.3.7 (Bentoïu, 1999/2010).

---

253 Trata-se de uma desordem de raiva nos phrenes. “ἡ μαίνεται γε καὶ κακῶν κλύει φρενῶν” no original (ênfase nossa).

254 “φρενομανής” no original.

255 Chama-se diatônica a escala natural composta por cinco tons e dois semitons. O diatonismo deve está inscrito nesse espectro (Apel, 1944).

### Figura 4.2.3.7

*Primeira Ruptura com o Clima Festivo em Tebas*

**Molto lento, strascinandosi**

(♩ = 40) (Décomposez les croches)

O acorde primordial da cena da coroação é o de D-Maior, o mesmo do trecho final da *Nona* de Beethoven. Outra referência a Beethoven é o F-Maior introduzido em [190] + 4, a nota F se encontra destacada duas vezes. É possível observar a sua terça acima do F (nota A) e sua dominante abaixo (nota C) (Figura 4.2.3.8). Essa última pode ser entendida como uma preparação para os compassos [190] + 5-7, que finaliza a passagem no F-Maior. As alusões à Beethoven reforçam o aspecto da primeira metade de *Edipe* como uma romântica alemã. Ademais, Bentoiu (1999/2010) não deixa escapar uma semelhança no estilo da cena da coroação com o compositor de uma das 30 óperas edipianas, em especial as referências ao *Boris Godunov* de Modest Mussorgsky (1869/1999). Isso se evidencia na predileção pelas vozes de registro mais grave, além de alguns detalhes nos trechos para os solistas (Bentoiu, 1999/2010).

### Figura 4.2.3.8

Introdução Abrupta do F-Maior em [190] + 4

The musical score is for piano, in 3/2 time and F major. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and the instruction "Un poco più sostenuto". The music starts with a forte (*ff*) dynamic. A bracket labeled "[190]" spans the first eight measures. The tempo then changes to  $\text{♩} = 58$  with the instruction "sost. di più pes". The music continues with a dynamic shift to fortissimo (*fff*) and includes four triplet markings. The score concludes with a final chord and a fermata.

### 4.3. Ato III: Édipo Tirano (em Tebas)

Ainda que tenhamos notado ao menos uma alusão a Sófocles no Ato II, Bentoiu (1999/2010) destaca que, no Ato III, a ópera alcança uma dimensão mais excitante por conta da qualidade dramática do libreto, baseado no clássico do colonense. Uma radical variação com a versão original é a introdução da filha de Édipo, Antígona, que oferece uma atmosfera lírica de esperança. Ademais, Fleg também reintegrou o coro como pertencendo ao drama - ao passo que, tradicionalmente, as tragédias traziam coros não necessariamente relacionados com o enredo (Bentoiu, 1999/2010).

A partitura elabora de forma bem precisa os diálogos de Édipo com Creonte, Tirésias, Jocasta, Forbas e o pastor. O Ato III repete (apenas variando por estar uma terça abaixo em E-menor<sup>256</sup>) o tema inicial do Prelúdio. De fato, o Ato III é o que possui “maior afinidade para com a música do Prelúdio” (Bentoiu, 1999/2010, p. 255, tradução nossa). Na Figura 4.1.1.2, as notas G e F#, executadas no baixo, já antecipam a sonoridade sombria da ópera. Como mostra Bentoiu (1999/2010), o segundo compasso

<sup>256</sup> O intervalo de terça abaixo do tema do prelúdio expressa a passagem de G para E.

(Figura 4.1.1.2) apresenta uma matriz melódica que irá se repetir no motivo edipiano ao final do Prelúdio (Figura 4.1.1.3) como que fazendo uma alusão aos cruéis desígnios de Apolo reservados para Édipo. Já no Ato III, o tema do destino aparecerá nas notas E e D# (de fato uma terça abaixo). Contudo, mais à frente, o coro repetirá as mesmas notas que apareceriam no Prelúdio, ainda que em duração mais curta – as duas variantes que aparecem ao início do Ato III estão destacadas na Figura 4.3.1. Outra variação se dá ao nível da intensidade sonora. O coro em [195] + 5-6 está em *piainissimo* (e depois em *pianississimo*), em contraste com o *piano forte*<sup>257</sup> do primeiro compasso do Ato III e com o *mezzoforte*<sup>258</sup> do Prelúdio.

---

<sup>257</sup> Para executar o trecho *piano forte* é preciso tocar primeiro com intensidade fraca e depois forte.

<sup>258</sup> A notação de intensidade *mezzoforte* exige que o trecho seja executado com força intermediária.

### Figura 4.3.1

#### Forma Musical do Destino no Ato III: Reprise do Tema do Prelúdio

Ato III **Larghetto mesto** (♩ = 44)

[195] + 5-6

As referências ao Prelúdio não se encerram na análise do motivo do destino e na reutilização de temas, fragmentos e a coloratura. Mais ainda, elas se dão em citações textuais como em [297] +3 até [298], ou em [306] em diante. Essas evidências indicam que o Prelúdio “não é uma introdução à ópera em sua completude, mas em particular ao ato baseado em Oedipus Rex” (Bentoiu, 1999/2010, p. 255, tradução nossa). É como se Enescu esclarecesse o motivo do destino apenas no Ato III: como pano de fundo das celebrações para o nascimento de Édipo estava o Destino, com Tirésias no fundo da cena, esperando sua hora para derramar cólera não apenas sobre Édipo, mas sobre toda a Tebas.

Na Figura 4.3.2, que indica o trecho [297] + 3 em diante, podemos observar um motivo que irá permear diversos momentos do Ato III, os quais serão analisados nas

Figuras 4.3.6, 4.3.12 e 4.3.26. Se para Hegel (1807/1992), “O botão desaparece no desabrochar da flor” (p. 22), é preciso destacar que “sua natureza fluida faz delas momentos da unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos são igualmente necessários” (Hegel, 1807/1992, p. 22). Nesse sentido, se o Prelúdio antecipa uma ideia em um trecho puramente orquestrado (sem Árias, recitativos ou *sprechstimme*), por outro, ele antecipa uma ideia musical como que para familiarizar o ouvinte. Como veremos, no Ato III, o motivo destacado na Figura 4.3.2 será central, por exemplo, para a compreensão da relação entre Édipo e Tirésias, na revelação da verdade e no posterior reconhecimento dela. A *aufhebung* do motivo do Prelúdio assumirá, portanto, uma forma mais explicada em termos verbais sobre o motivo, ao passo que sua misteriosa representação musical assumirá a posição de botão na metáfora hegeliana. No trecho da Figura 4.3.2, o contraste oriundo da *aufhebung* é tão intenso que, por mais que o motivo apareça no trombone, ele fica no plano de fundo em comparação com o canto e a voz de Édipo.

### Figura 4.3.2

Motivo do Prelúdio Reaparece no Ato III

The musical score for Figure 4.3.2 is presented in three systems. The top system shows the vocal line for Édipo, starting with the tempo marking "Più animato (♩=76)". The lyrics are: "Ah! cachez-moi, Thébains ô tez-moi de vos yeux! A veuglez-vous!". The middle system shows the vocal line for Tirésias. The bottom system shows the piano accompaniment, which includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *psf*, *sf*, and *pp*. The score is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

Já a Figura 4.3.3, que surge logo após o “Infortúnio!<sup>259</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 210, tradução nossa) entoada pelo Coro, incorporando o motivo do destino (Figura 4.3.1), traz outra reprise, o solo do Prelúdio a partir de [2] + 3, logo após a apresentação do motivo da Esfinge. Na Figura 4.3.3, Édipo questiona os tebanos se eles também desejam que ele parta, lembrando a eles que ele desafiou a monstra: “Vocês também, tebanos? Ninguém me detém? A mim, que matei a Esfinge, a mim, o Salvador da Cidade?<sup>260</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 210-211, tradução nossa). Aqui a primazia da voz se faz não como na Figura 4.2.1.2, colocando o motivo do Prelúdio no plano de fundo, mas pela sua introjeção na linha melódica vocal.

### Figura 4.3.3

*Citação Literal no Ato III do Trecho [2] + 3, no Prelúdio*

Et vous aus\_si, Thébains? Aucun de vous ne me re\_tient? Moi, \_

\_ le tu\_er de Sphin\_ge, moi le Sauveur de Vil\_le?\_

Seguindo com a análise, Bentoiu (1999/2010) destaca o tempo  $5/8$ <sup>261</sup> que sugere a hesitação no caminhar daqueles que acompanham seus entes queridos na última jornada antes da morte. O lamento é escutado na orquestra que executa sequências de semitons de forma simétrica (Figura 4.3.4). Essa hesitação no passo pode ser

<sup>259</sup> “Hélas!” no original. O termo, na sua forma grega, alude à própria Grécia.

<sup>260</sup> “Et vous aussi, Thébains?Aucun de vous ne me retient?Moi, le Tueur de Sphinge,moi le Sauveur de Ville?” no original.

<sup>261</sup> Trata-se de um compasso cuja unidade é a colcheia, uma oitava da semibreve e, que está dividido em cinco tempos da referida unidade.

interpretada como decorrente do peso sentido no corpo quando do acometimento de uma timopatia, em especial a depressão. Conforme nos lembra Martins (2003): “logo que um médico diz que alguém está deprimido, em termos estatísticos uma constelação de sintomas elementares devem estar presentes, como tristeza, rebaixamento do humor, sensação de que o tempo não passa, sensação de *peso* no corpo” (p. 36, ênfase nossa).

### Figura 4.3.4

#### *Forma Musical do Lamento no Prelúdio do Ato III*

Lamentoso ♩ = ♩ = (104)

[198]

Thébes, la place publique. A gauche, un temple; à droite, le palais d'Œdipe.  
 Une foule, hommes, femmes et enfants, prosternes sur les marches du palais.  
 Des cortèges funéraires passent au fond de la scène. Lumière triste.

A mesma técnica é empregada nos clamores do coro ao Rei Édipo. Notar o trecho destacado [200] +5, e as sequências de semitons no compasso que antecede o tempo 5/8 (Figura 4.3.5).

### Figura 4.3.5

*Repetição da Forma Musical do Lamento Justaposta às Súplicas Tebanas Direcionadas a Édipo*

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The score is in G major and features a 5/8 time signature that changes to 3/4. Dynamics include *bf*, *brfz*, and *mp*. The lyrics are "Œdipe! Entends nos pleurs et nos gémisses". The score is a repetition of a musical form, with a vertical line indicating the start of the second occurrence. The Soprano and Tenor parts have the lyrics "Œdipe!" and "Entends nos pleurs et nos gémisses". The Contralto and Baixo parts have the lyrics "Entends nos pleurs et nos gémisses".

Ao final do segundo cortejo, logo após cantarem “Édipo! Escute nossos prantos e nossos lamentos!<sup>262</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 142, tradução nossa), numa belíssima reprise com sutis variações em comparação com o primeiro cortejo, podemos ouvir o violoncelo (Figura 4.3.6) evocando o motivo que aparece durante todo o Prelúdio (cf. Figura 4.3.2, para a representação inicial do motivo no Ato III) em [204] + 3, em especial a prévia dessa forma, também no violoncelo (terceiro compasso), no trombone em [1] + 8 e no clarinete em [1] + 9.

<sup>262</sup> “Oedipe! Entends nos pleurs et nos gémisses!” no original.

### Figura 4.3.6

#### Os Cellos Evocam o Motivo do Prelúdio

Violoncellos  
Contrabaixos

Na sequência dos cortejos, irrompe a figura do Sacerdote de Zeus que irá fazer a mediação entre o Rei e a Multidão de Tebanos. Édipo lhe confere status para a mediação. A cena aparece em Sophocles, mas não na ópera: “Diga-me ancião - uma vez que lhe é natural ser o porta-voz desses<sup>263</sup>” (ca. 429 a.C./1883, 9-10, tradução nossa). Na sequência, Édipo direciona-se à multidão, em dizeres que fazem uma clara alusão, praticamente literal, ao texto de Sophocles:

Ó pobres crianças, sei bem porque vieram e pelo que tem esperado: sei muito bem que estão doentes. Mas vos afirmo que o vosso padecimento solitário não supera o meu. Sofre cada um de vós, solitariamente, a própria dor; Já a minha *alma* lamenta pela cidade, por mim mesmo e por vós, de uma só vez<sup>264</sup>. (ca. 429 a.C./1883, 58-64, tradução nossa, ênfase nossa)

No libreto da ópera temos: “Meus amigos, creem vocês que devo esperar suas lágrimas para derramar as minhas? Cada um de vocês chora por si próprio. *Mas eu*, que

<sup>263</sup> “ἀλλ’ ὃ γεραιέ, φράζ’, ἐπεὶ πρέπων ἔφυς πρὸ τῶνδε φωνεῖν” no original.

<sup>264</sup> “ὃ παῖδες οἰκτροί, γνωτὰ κοῦκ ἄγνωτά μοι προσήλθεθ’ ἰμείροντες: εὖ γὰρ οἶδ’ ὅτι νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγὼ οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ. τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἓν ἔρχεται μόνον καθ’ αὐτὸν κοῦδέν’ ἄλλον, ἢ δ’ ἐμὴ ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ’ ὁμοῦ στένει” no original. Destaque para o termo “psiquê”, onde reside o sofrimento de Édipo.

fui por vocês coroados, devo chorar por mim mesmo e por vocês, já que *a minha dor é a de vocês!*<sup>265</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 145-6, tradução nossa, ênfase nossa) -

Figura 4.3.7. Os trechos destacados serão analisados a seguir.

A passagem possui uma interessante representação musical. Édipo inicia o seu canto em *forte*, mas logo depois passa para *pf* quando faz referência ao pranto dos tebanos. Ele volta ao *forte* quando faz referência ao seu próprio pesar: “*Mas moi*” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 145). Ato contínuo, quando ele chora pelos outros, temos *mp* e, novamente o *forte*, quando ele faz referência à própria dor: “*car ma douleur*” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 146). Aqui podemos interpretar um ato falho do inconsciente edipiano. Ele reconhece a realidade e o problema da peste e lamenta pelos seus conterrâneos. Contudo, o seu vacilo prosódico se dá na nuance da intensidade com a qual ele canta a própria dor e a dos tebanos. Fica evidente que Édipo chora mais intensamente por si próprio do que por Tebas. Dessa forma, a dimensão musical apresenta um contraste em comparação com o que Édipo diria na versão de Sophocles: “O meu pesar por eles é maior do que a minha própria *vida*<sup>266</sup>” (ca. 429 a.C./1883, 93-94, tradução nossa, ênfase nossa). Caso notemos os versos com os quais Édipo inicia o canto desse trecho, em *forte*, ele conta que não espera o pranto dos Tebanos para que ele mesmo chore (cf. segundo compasso da Figura 4.3.7: “*Mes amis*”, Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 145).

---

<sup>265</sup> “Mes amis, croyezvous que j'attende vos larmes pour verser des larmes? Chacun de vous pour lui seul a des pleurs. Mais moi, que vous avez paré du diadème, je dois pleurer sur tous en pleurant sur moimême, car ma douleur se fait de toutes vos douleurs” no original.

<sup>266</sup> “τῶνδε γὰρ πλέον φέρω τὸ πένθος ἢ καὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι” no original. A ênfase destaca que Édipo mantém, no verso 94, o uso do termo “psiquê”, que aparecera no verso 64, para fazer referência ao seu sofrimento psíquico na acepção de Sófocles.

**Figura 4.3.7**

*Édipo Interpela os Tebanos em [209] + 2-8*

A T° senza lentezza (♩ = 63)

Édipo *f cant.*

mes a mis, croyez -vous que j'atten de vos larmes pour ver

..... mesto (♩ = 50) ————— pochiss. anim. (♩ = 63)

ser des larmes? Chacun de vous pour lui seul a des pleurs. Mais moi que vous avez paré

(♩ = ♩) dolente (♩ = 54)

du di a dè.....me, je dois pleu rer sur tous en pleurant sur moi-mê me

*f* car ma douleur se fait de tou tes vos douleurs!

Logo em seguida, na cena com Creonte, podemos observar a presença de dois V assimétricos, antecedendo à entrada do tio de Édipo, em [213] + 1 (Figura 4.3.8).

Creonte traria a resposta do Oráculo das Pítias com as orientações sobre o que deveria ser feito para livrar Tebas da peste. O oráculo aponta para o problema do regicídio como a causa da epidemia. Aqui, o V assimétrico pode estar relacionado diretamente com a encruzilhada de Fócida, que é citada por Jocasta como local do assassinato de Laio – as versões de Sófocles e Fleg concordam nesse aspecto. O oráculo de Delfos conta de um miasma que deve ser expurgado, miasma esse que possui uma acepção moral.

Como interpretação suplementar ao oráculo, e tendo por base o duplo V assimétrico, propomos que há uma economia das manifestações alucinadas de Delfos quando comenta apenas o regicídio. Por um lado, o oráculo aponta Édipo como

culpado, mas em forma de enigma: por isso a menção ao regicídio, e não ao parricídio. Por outro, se o oráculo culpa a Édipo por um miasma, uma falta moral, não parece razoável atribuir ao miasma também a falta moral na substituição da *philia* por *Eros*? (Vernant & Vidal-Naquet, 1986/2006). Dessa forma, a partitura parece indicar que a falta moral é dupla, traz dois miasmas, e não apenas um. Tanto o parricídio como o incesto, trouxeram a peste para Tebas. Ademais, é preciso notar que o regicídio não causa a peste em Tebas antes que Édipo se case com Jocasta. De fato, seria apenas após o nascimento dos quatro filhos de Édipo que a menção à peste é feita. Num sentido cronológico, não é inverossímil atribuir também ao incesto (por ser um miasma, tal como o regicídio), como causa complementar para a peste de Tebas.

### Figura 4.3.8

#### Duplo V Assimétrico na Entrada de Creonte em Tebas [213] + 1

[213] sost. ....poco allarg. ... a T° un poco animato  
 (♩ = 50) (♩ = 63)  
 Creonte, la voix forte

A nos maux\_j'ap\_por\_te gué\_ri son.  
 Tenores E\_cou\_tez Créon  
 Baixos E\_cou\_tez

*sf sf psf*

Quando Creonte entra em cena, vemos o Coro assumindo parte da trama na forma como Bentoiu (1999/2010) comentou. Isso porque, no original em Sophocles, Creonte diz: “Comanda Febo que expurguemos o miasma que aportou nessa terra, e que não o alimentemos de forma que se torne incurável<sup>267</sup>” (ca. 429 a.C./1883, 96-98, tradução nossa). Já na ópera, Creonte apenas faz alusão à expiação necessária em virtude de um assassinato: “Ele nos faz expiar uma morte com a morte!<sup>268</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 149, tradução nossa).

É o coro que o interpela sobre qual morte deve ser analisada (“Qual morte?<sup>269</sup>”; Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 149). Creonte responde que se trata da morte de Laio. Édipo então interroga sobre como encontrar o assassino, um traço característico da condução da trama como uma espécie de conto de detetive. Quando o coro clama pela caçada ao assassino de Laio, Édipo interpõe de forma agressiva em “Silêncio!<sup>270</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 150, tradução nossa), na Figura 4.3.9, deixando exaltar o traço agressivo de seu papel na investigação do crime. Édipo contestaria ainda o desejo de sangue dos Tebanos quando declara a pena para o assassino de Laio: “O exílio será a sua punição<sup>271</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 153, tradução nossa), em um monotônico e enfático C<sup>272</sup> (Cf. [218] +7) – mas aqui Édipo ainda não estaria destituído de seu poder: sua pena ao final da peça é oriunda da vontade dos Tebanos intermediada pelo novo governante, Creonte.

---

<sup>267</sup> “ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς ἄναξ  
μῖασμα χώρας, ὡς τεθραμμένον χθονὶ  
ἐν τῆδ’, ἐλαύνειν μηδ’ ἀνήκεστον τρέφειν” no original.

<sup>268</sup> “Il nous faut expier le meurtre par le meurtre!” no original.

<sup>269</sup> “Quel meurtre?” no original.

<sup>270</sup> “Silence!” no original.

<sup>271</sup> “L’exil sera son châtement” no original.

<sup>272</sup> Monotônico porque apenas a nota C aparece.

### Figura 4.3.9

Édipo *Pede Silêncio aos Tebanos* [214] + 7-8

Édipo *ff* Si len ce!

Baixos *mf* *f* *ff* Dans la ci té? Qu'il meure! Qu'il meure!

É importante notar que, apesar de Édipo clamar aos Tebanos para que façam silêncio, eles o obedecem apenas em um compasso. Em todo o restante da cena, enquanto ele condena o misterioso regicida, os Tebanos voltam a se manifestar com maldições para o(s) assassino(s). É como se o poder de Édipo começasse a fraquejar. Os tebanos ainda confiam e amam a Édipo, mas uma desconfiança já parece se organizar nos corações dos cidadãos e cidadãs da *pólis* – Édipo teria que *insistir* no sentido de que se calassem.

Na cena seguinte, surge Tirésias, que começa cantando um aspecto fundamental da trama edípica (Hočevar, 2008), uma que podemos ler à luz da Semiótica Existencial e o problema do verbo saber (Soi 2; Tarasti, 2015). Tirésias canta: “Infortúnio! É duro saber, quando é inútil saber!<sup>273</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 158-159, tradução nossa).

<sup>273</sup> “Hélas! Qu’il est dur de savoir,/lorsque savoir est inutile!” no original.

### Figura 4.3.10

#### *Tirésias Conta Que É Inútil Saber*

**Tirésias** *d'une voix éteinte et déesesperée*

*moitié parlé*



Hé las! qu'il est dur de sa voir, lors que sa voir est i nu ti le!

A entrada de Tirésias, em [251] + 1-2, fala de um esvaziamento da questão existencial modalizada pelo saber. A identificação de Tirésias com Édipo aqui é fundamental. Róheim (1946) propôs essa identificação atribuindo a Édipo o papel da repressão, e a Tirésias o papel do retorno do recalcado. No trecho da Figura 4.3.10, o cromatismo depressivo de Tirésias traz o problema do saber ligado à razão da peste de Tebas. Nesse caso, Tirésias expressa o peso de saber a verdade, enquanto Édipo, apesar de ser testemunho vivo da verdade, não a reconhece. Nesse sentido, Édipo viria progressivamente a descobrir (a saber) a verdade – ao passo que Tirésias já a sabe (Hočevár, 2008). Dessa forma, a descoberta da verdade pela via do verbo saber, articulado à modalidade *Soi 2* (Tarasti, 2015), opera sobre a solução do miasma indicado pelo oráculo. O retorno do recalcado aparece então, em [251] + 1-2, ligado a um afeto timopático: uma causa provável para a repressão operada pelo consciente de Édipo. A repressão nele age como um mecanismo que gera uma obstrução no seu devenir, impedindo que ele reconheça a verdade – ele já a sabe, posto que o oráculo lhe revelara na primeira consulta. É por esse motivo que Édipo, ao ser acusado, irá reagir na forma de um delírio de perseguição em [233] + 1-3 (Figura 4.3.11).

Mas antes, Tirésias comenta, em forma de enigma, que Édipo viria a nascer e morrer no mesmo dia “Infeliz! Ainda hoje verá a si próprio nascendo e morrendo!”<sup>274</sup> (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 160, tradução nossa), uma metáfora que alude à consagração do verbo modal saber. Ademais, Édipo aqui inicia o seu processo de transformação em górgona, de monstro que poderá salvar a cidade. Ao se tornar um enigma, Édipo introjeta a qualidade da esfinge que tipifica o embate do herói com a cadela rapsoda. Foi ao propor uma resposta para o enigma que ele se tornou um tabu, uma imundície ligada ao problema do incesto. Ao se tornar enigma, Édipo terá que ser decifrado e é na solução do verbo saber sobre o enigma que ele viria a se tornar apto a proteger os Tebanos da peste, como a górgona protege Atena a partir de seu escudo (Serra, 2005).

### Figura 4.3.11

#### *Delírio de Perseguição e Ironia em Édipo*

**Édipo**, *avec un rire terrible*

Ah! Ah! Ah! Est-ce Ti-ré-si-as, ou Cré-on qui par-le quand tu

**Creonte**

par-les?

Moi?

<sup>274</sup> “Malheureux! Aujourd'hui te verra naître et mourir!” no original.

O delírio de perseguição pode ser observado como mecanismo de defesa para que Édipo retenha o trono. A partir da compreensão do sintoma obsessivo de Édipo marcado pelo termo “chrao<sup>275</sup>”, podemos analisar o sinal da retenção esfínteriana que Édipo faz com relação ao trono de Tebas. O delírio de perseguição está atravessado de ironia, uma vez que Édipo ri ao passo que há um *crescendo*<sup>276</sup> justaposto ao nome de Creonte. O delírio surge como sinal que está no lugar de um problema do inconsciente de Édipo: suas tendências parricidas e incestuosas oriundas do problema da dependência infantil para com os pais (Róheim, 1940). Para provar o delírio de perseguição em Édipo, enquanto mecanismo de defesa em termos psicanalíticos, será necessário demonstrar a tendência homossexual (Freud, 1911a), não no Édipo negativo formulado por Freud (1923a), mas já no Édipo positivo.

Devereux (1953) demonstrou, por meio do estudo de diversas versões do mito, que o embate entre Laio e Édipo na encruzilhada se fez em virtude do desejo de ambos por Crísipo, o filho de Pélops que, por sua vez, amaldiçoou Laio por ter estuprado o seu filho (Zepf et al., 2016). Devereux (1953) conta que a luta entre Édipo e Laio se deu em virtude do fato de que ambos amavam a Crísipo, mas que ele não estava presente no combate e que Jocasta pode ter testemunhado a cena. A maldição de Pélops é apontada por Zepf et al. (2016), tendo como referência uma predição feita pelo oráculo de Delfos. As diversas versões sugerem que Crísipo pode ter sido amante tanto de Laio, em um primeiro momento, e de Édipo, após a realização do parricídio. Assim, a maldição de Pélops se realiza com o próprio parricídio.

Dessa maneira, o assassinato do pai tem tanto a função de obter o poder do pai, como favorecer a realização de um desejo homossexual de Édipo. Quando o seu trono é

---

<sup>275</sup> O termo explorado por Van der Sterren (1952), “Χραώ”, no original.

<sup>276</sup> O termo *crescendo* exige que um determinado trecho se inicie com uma intensidade menor do que o seu final (Apel, 1944).

ameaçado, o inconsciente edipiano pode estar fazendo referência à questão homossexual por contiguidade entre os dois signos: parricídio e homossexualidade em Fócida. Assim, o delírio surge como forma de defesa contra o trono ameaçado e a satisfação homossexual realizada na vitória de Édipo contra Laio no contexto da disputa pelo amor de Crísipo.

Ademais, a ironia edipiana encontra reflexos nas reflexões de Daniel P. Schreber, não apenas nos sentimentos do doente dos nervos para com a recepção das editoras no sentido da publicação de suas *memórias* (Schreber, 1905/1984). Sua preocupação se dava também para com a má-recepção dos tribunais aos quais ele estava institucionalmente ligado. Lothane (2010a) aponta para a seguinte ironia de Schreber:

Na época dos feriados de Páscoa — não sei quando caiu a Páscoa no ano de 1894 — deve ter ocorrido uma modificação importante na pessoa do professor Flechsig. Soube que- ele, nestes feriados, viajou a passeio para o Palatinato ou para a Alsácia. Tive visões relacionadas com isto, segundo as quais o professor Flechsig em Weissenburg, na Alsácia ou na prisão, em Leipzig, teria se matado com um tiro; vi também — como imagem de sonho — seu cortejo fúnebre, que partia de sua casa em direção ao Tonberg (portanto não exatamente na direção que se deveria supor, dado o caminho que liga a clínica psiquiátrica da universidade com o cemitério de S. João). Em outras visões, a mesma pessoa aparecia repetidamente na companhia de um vigia ou conversando com sua esposa; por meio de conexão nervosa eu era testemunha destas conversas e nelas o professor Flechsig, perante sua esposa, se autodenominava o “Deus Flechsig”, de modo que ela estava inclinada a considerá-lo louco. (Schreber, 1905/1984, p. 70, sic)

No caso do paciente Schreber, a ironia surge como uma forma de se vingar do Dr. Flechsig, em virtude da emasculação operada pelo clínico no paciente. Segundo

Freud (1911a), a perseguição sofrida por Schreber surgiu primeiramente de seu médico (Flechsig) e, depois, foi operada pela Ordem das Coisas sob a influência de Deus. Nesse caso, as descrições de modificação no corpo de Schreber, no sentido de sua emasculação, estavam ligadas à disponibilidade de seu corpo, primeiro para Flechsig e a instituição psiquiátrica, e depois para as normas oriundas da Ordem das Coisas, materializadas num novo âmbito de ordem mais abstrata. A descrição da evolução do delírio sugere uma abstração gradual de uma entidade mais física para uma mais abstrata, sendo que ambas operam dentro de um delírio, característica de um contra-pensamento, ou de uma compreensão alterada dos fatos.

Já no caso de Édipo, a ironia surge como forma de promover prazer para o Eu, ao passo que ele projeta sua gana por ocupar o trono tebano sobre Creonte – apoiado por Tirésias. É sobre essa aliança política, da qual Édipo paranoicamente tem certeza, que ele faz a operação do escárnio. Seus rivais são ironizados tal como Schreber criticou Flechsig: a partir de um sentimento de perseguição seguido de um despejo de soda cáustica sobre o outro. A metáfora corrosiva alude ao poder da ironia de obliterar o agente perseguidor. Tanto em Édipo como em Schreber, a ironia tem a função de diminuir o poder dos rivais, ao passo que alimenta o narcisismo.

Seguindo alguns compassos, voltamos a encontrar um elemento comumente empregado para identificar Édipo com Tirésias. Para essa análise, é preciso reconsiderar as Figuras 4.3.2 e 4.3.6 evocando motivos que apareceram já no Prelúdio. Na Figura 4.3.12, vemos o motivo retornar: agora na voz de Tirésias.

Figura 4.3.12

*Tirésias Anuncia que Édipo Também Ficará Cego*

The musical score is for a vocal and piano piece. It begins with the tempo marking 'Ben moderato (♩. = 52)' and the measure number '[239]'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The vocal line starts with the lyrics 'toi dont les yeux avant la fin du'. The piano accompaniment features dynamic markings of *sf* (sforzando) and *f* (forte) in the right hand, and *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano) in the left hand. The tempo changes to 'animando...' towards the end of the passage.

Para uma apropriada interpretação dessa passagem precisaremos retomar a nota de rodapé adicionada ao texto da *Interpretação dos Sonhos*, em que Freud (1900/1914e) indica o simbolismo do olho nos estudos de Rank e Sachs (1916). Na supracitada nota de rodapé, Freud (1900/1914e) comenta que Édipo, ao castrar seus próprios globos oculares, estaria realizando uma operação de castração. Conforme assinalam Rank e Sachs (1916), o mito da reconstituição do corpo de Osíris envolve uma querela entre Hórus e Seth. Na referida disputa, os deuses citados realizam operações de castração simbólica de forma a reter parte do poder do outro deus. Nesse contexto, Seth retira e engole o olho de Hórus ao passo que o falcão opera uma castração mais literal: retira a genitália do chacal. Ao final, Seth é compelido a devolver o olho de Hórus que, por sua

vez, é doado a Osíris, trazendo-o de volta à vida para que ele pudesse ser rei na terra dos mortos<sup>277</sup>.

Retomando agora o mito de Édipo, encontramos (curiosamente) uma variante no grego antigo para uma disfunção ao nível da mente<sup>278</sup>. Curiosa porque o termo paranóia é formado pela combinação de *Pará*<sup>279</sup> e *nóos* (Fried & Agassi, 1976). A referida alteração em *nóos* é descrita por Sófocles no momento em que Édipo conclui que deve se cegar. O Coro contesta a conclusão de Édipo, acusando tanto a circunstância<sup>280</sup> (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1346) dos eventos de sua vida quanto o seu “nou”<sup>281</sup> (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1346), enquanto “infeliz”<sup>282</sup> (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1347), do grego *Deilaios* (Δεΐλαιος). Na ópera, o coro canta “Infeliz”<sup>283</sup> (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 197-199, tradução nossa) antes que se direcione ao cegamento dos olhos “Mirai, tebanos, mirai! São os meus olhos que escorrem pelas minhas bochechas”<sup>284</sup> (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 201, tradução nossa), como que se antecipasse ao desvelamento da verdade, exposta e, finalmente, assumida quando Édipo faz a passagem ao ato e se cega. Aqui o estilo poético de Sófocles parece sugerir uma relação da conclusão de Édipo sobre a necessidade de se cegar e uma culpa ligada à sua

---

<sup>277</sup> Outra versão da querela entre Hórus e Seth pode ser encontrada no trabalho literário da psiquiatra egípcia Nawal al-Saadawi (1986/2009).

<sup>278</sup> O termo *Nóos* (“Nóος” no original) pode ser traduzido como mente enquanto se fala do meio pelo qual o mundo é sentido. Trata-se, portanto, de uma mente sensível. Segundo Posner et al. (2018) fala-se também da atenção investida na mente quando ela está voltada para algum objeto. Ainda, o termo *Nóος*, pode se referir à razão e ao intelecto.

<sup>279</sup> A acepção de *Pará* (“Παρά” no original) que mais se adapta ao termo paranoia é a sua tradução como “além” – tal é o seu significado na *Ilíada* (ca. 762 a.C./1925d, 22.145) e na *Odisseia* (ca. 800 a.C./1919a, 3.172, ca. 800 a.C./1919f, 24.12). O excesso era mal visto para os gregos, nessa acepção o termo *Παρά* aparece na *Ilíada* (Homer, ca. 762 a.C./1925a, 13,787).

<sup>280</sup> “συμφορᾶς” no original. O termo aparece como evento em Herodotus (ca. 430 a.C./1920, 1.324; ca. 430 a.C./1938c, 7.49.3), e de que os homens são sujeitos a tais eventos. Pensamos que o termo possui acepção semelhante no verso 33 do Édipo Rei de Sófocles. Em Ésquilo (472 a.C./1922, 436), o termo aparece com um sentido negativo e ligado ao termo pathos: συμφορὰ πάθους (no original, ênfase nossa).

<sup>281</sup> “νου” no original. Forma contraída de “noos” (Posner et al., 2018).

<sup>282</sup> “δειλαιε” no original

<sup>283</sup> “Malhereux” no original.

<sup>284</sup> “Voyez, Thébains, voyez! Ce sont mes yeux qui coulent sur mes joues!” no original.

relação com o pai – quem opera a castração simbólica em todo filho. No caso, o coro usa o termo Δεῖλαιος (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1347) que, poeticamente, insere o nome do pai do próprio Édipo na suspensão do funcionamento ideal da mente (Νόος) de Édipo<sup>285</sup>.

Na ópera, Édipo conta que está cego e logo ao final de seu discurso surge o solo de saxofone que, segundo Bentoii (1999/2010) é a mais sutil e eficaz solução orquestral de toda a obra. A solução é simbólica. Simbólica porque o saxofone, instrumento criado pelo belga Adolf Sax, em 1841, foi, tal como Édipo, perseguido e vetado em muitas orquestras tebanas do mundo. Tal como Édipo, Adolf Sax também esteve envolvido em situações nas quais, possivelmente, sofreu atentados contra sua vida devido à sua invenção (Liley, 1998) - uma questão de Saxofobia. Certa vez, quando Gaetano Donizzeti (1843/1994) trabalhava em sua *Dom Sébastien, Roi de Portugal* [Dom Sebastião, Rei de Portugal] o clarinetista da orquestra ameaçou o compositor dizendo que todo conjunto desistiria do projeto caso ele optasse pelo uso de um instrumento de Adolf Sax. Liley (1998) destaca que Claude Debussy (1919), que, como vimos, teve forte influência em Enescu, compôs uma das obras musicais mais importantes para saxofone, a *Rhapsodie Mauresque* [Rapsódia para Orquestra e Saxofone]. No período em que Enescu compôs seu opus 23, Paul Hindemith e Anton Webern também trabalharam em obras para saxofone.

Após o episódio de Tirésias, Édipo menciona Creonte, que já havia sido interpelado na cena anterior, numa forma muito reduzida do diálogo em comparação ao

---

<sup>285</sup> Devemos à Prof<sup>a</sup> Agatha Bacellar a coerência dessa reflexão tendo como base o estilo de Sófocles em sua escrita. O Prof. Dr. Demetre Yannou (comunicação pessoal, 3 de outubro de 2019) alertou sobre a ressalva de que o Deilaios é um adjetivo. Em nosso debate, foi ressaltado a substantivação dos adjetivos e a adjetivação dos substantivos, e que a perspicácia poética de Sófocles poderia sim ter articulado a relação de Édipo com o pai no ato da efração dos globos oculares. O alerta de Yannou nos faz pensar no Nome-do-pai na forma de uma qualidade que se impõe à Édipo: é triste que ele tenha que obedecer a lei ao se cegar, mas ele deve fazê-lo. É, portanto, e segundo Sófocles, a partir de um adjetivo que a lei se impõe – e não a partir de um nome próprio.

texto original de Sófocles. Na versão clássica, Édipo projeta em Creonte justamente a transgressão que ele cometeu. No entanto, em vez de uma passagem da *philia* a *Eros* como Vernant e Vidal-Naquet (2006) sugerem, Édipo fala de Creonte como “mau amigo revelado<sup>286</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 582). Dessa forma, a transgressão relativa à *philia* se dá de forma caquética (*κακος*) e com base na falsa amizade de Creonte. Já na ópera, Édipo faz apenas a acusação a Creonte, com ênfase na intensidade ao final de seus versos em *sforzando*: “na minha presença! (...) com ouro e impostura<sup>287</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 172, tradução nossa). Ao final do embate, Édipo grita “Cale-se! (gritando)<sup>288</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 172, tradução nossa), exigindo que Creonte se cale. Além da projeção, Édipo se porta de forma demasiado agressiva. Aparece então Jocasta. Mas antes de passar ao estudo do seu papel, observemos uma questão complementar da cena de Tirésias e Édipo e o problema da Figura 4.3.12.

Tirésias conta diretamente para Édipo o aspecto pestilento de sua história de vida. É como uma tentativa de promover a tomada da consciência acerca das duras circunstâncias que estão se passando. Nesse sentido, Tirésias poderia estar tentando favorecer a perlaboração e a reinvenção do adoecimento (Bergler, 1954) de Édipo. Otto Fenichel (1938) também apontaria a necessidade de revelar os fatores patológicos que subjazem o sintoma ou mal-estar do paciente. Ademais, o que Tirésias faz exatamente é o que Fenichel (1938) propôs no fazer clínico, ou seja: apontar para o paciente aquilo que ele faz. “Nesse sentido, perlaborar é demonstrar, mostrar” (Röhe & Martins, 2016, p. 38). O aparecimento do tema no Prelúdio é importante caso tomemos uma asserção

---

<sup>286</sup> “κακος φαινει φιλος” no original. O primeiro termo dá a adjetivação negativa, aparece, por exemplo, na catatonia. O segundo termo faz a exposição do mau amigo. O último termo se refere à relação filial.

<sup>287</sup> “ma face! (...) avec l’or et l’imposture...” no original.

<sup>288</sup> “Tais-toi! (hurlant)” no original.

contida em *A Vingança na Música*: “Dessa forma, a partitura musical assim como a perlaboração, envolvem o ressurgimento do que estava presente desde o princípio” (Röhe & Martins, 2016, p. 37-8, sic). Tirésias falharia (ver Eecke, 2005) já que a perlaboração por vezes requer tempo para ser assimilada (Leader, 2000/2010).

Em [248], Jocasta entra cantando “*Qu’entends*” (p. 173), como que evocando o intervalo de oitava<sup>289</sup> da trompa um compasso antes de [5]. No acompanhamento dos violinos a partir de [248] podemos ouvir o tema de Jocasta ilustrado em [5] (Cf. Figura 4.1.1.5). Contudo, a alusão é mais sutil do que aquela que ouvimos em Tirésias e suas referências temáticas no Prelúdio. Ademais, o libreto de Fleg possui aqui algumas variações com relação ao original de Sófocles. Primeiro, porque as exclamações musicais observadas na cena com Tirésias e Creonte aparecem mais uma vez “Que assim seja! Que se vá!<sup>290</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 174, tradução nossa) - ver Figura 4.3.13. Ainda, é preciso notar que a orquestra apresenta uma sonoridade mais agitada quando antecede ou quando se justapõe à entrada de Édipo – ao passo que a orquestra voltada para Jocasta é mais suave e delicada.

---

<sup>289</sup> O intervalo de oitava faz um pulo de uma nota para outra de mesmo nome. Entretanto, o pulo requer um registro mais grave, uma oitava abaixo, ou um mais agudo, uma oitava acima (Apel, 1944).

<sup>290</sup> “Soit! Qu’il aille!” no original.

### Figura 4.3.13

Édipo Ordena que Creonte se Vá

[251] **Ben moderato, ma deciso** (♩=116)  
**Édipo**, *avec àpreté*

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line for Édipo, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It contains the lyrics "Soit! Qu'il ail\_le!". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It features dynamic markings *mp*, *mf*, and *pf*. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a *pf* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

A diferença essencial é que na versão de Sófocles, Édipo ordena que Creonte vá e o deixe em paz, e não na forma agressiva (tal como na ópera). Em Sófocles temos: “Édipo: Então, não vais me deixar em paz e se retirar? Creonte: Eu o deixarei; eu vejo a ti sem discernimento, ao passo que eu mantenho o meu de forma equilibrada<sup>291</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 676-678, tradução nossa). Na ópera, a anotação do libreto sugere que Creonte e Édipo se portam agressivamente, trocando ameaças com gestos: “Gesto furioso de Creonte. Ele se avança e ameaça Édipo. Ambos se observam com olhares desafiadores. Atitude suplicante de Jocasta que os separa. Creonte deixa a cena<sup>292</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 174-175, tradução nossa). Dessa forma, a síntese de Fleg apresenta Édipo e Creonte mais agressivos do que na versão original. A

<sup>291</sup> “Οἰδίπου: οὐκ οὐκ μὲν ἔασεις κἀκτὸς εἶ; Κρέων πορεύσομαι, σοῦ μὲν τυχὸν ἀγνώτος, ἐν δὲ τοῖσδ’ ἴσος” no original.

<sup>292</sup> “Geste furieux de Créon. il s’avance, menaçant, vers Oedipe. Ils se toisent. Attitude suppliante de Jocaste qui les sépare. Sortie de Créon” no original.

agressividade de Édipo, em especial, será explorada no argumento da versão da Ópera de Frankfurt na análise do Ato IV.

Mais adiante, encontramos outra variante. Na versão de Sophocles, Jocasta afirmaria que eram *cinco* servidores a acompanhar o rei Laio<sup>293</sup> (ca. 429 a.C./1883, 752). Já em Fleg, Jocasta dirá: “eram três... ou quatro<sup>294</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 179, tradução nossa). O Pastor a complementaria: “Três em uma carruagem... Os três morreram<sup>295</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 180, tradução nossa). O Pastor, na ópera romena, é um enviado de Fócida por Creonte. Os versos para o Pastor se confundem com os dizeres do “Servo<sup>296</sup>” da versão de Sófocles. Não se deve confundi-lo com o também Pastor, Forbas que estava em Corinto e que, na versão de Sófocles, é nomeado como “Mensageiro<sup>297</sup>”.

Pouco após a entrada do Pastor, Édipo clama a Zeus como se tivesse começado a se dar conta do parricídio que cometeu – mas o Pastor ainda está mudo. Isso ocorre logo após Jocasta indicar que Laio fora morto em época próxima ao dia em que Édipo enfrentara a Esfinge. Mas Édipo ainda não estava tão convencido, por isso interroga Jocasta para saber mais sobre a aparência de Laio. Após saber que ele era parecido com o próprio Édipo, entra o Pastor e, pela segunda vez, Édipo parece se dar conta de uma parcela da verdade acerca dos fatos de sua vida. Laio o abandonou, Mérope mentiu, Tirésias tentou em vão contar para Édipo a verdade. Mas é com o anúncio de Jocasta que emerge a dúvida, mesmo sintoma que aparece na cena com Mérope. Mas é principalmente quando o Pastor aparece que Édipo *começa* a atinar na direção da

---

<sup>293</sup> “πέντ’ ἦσαν οἱ ξύμπαντες” no original (ênfase nossa).

<sup>294</sup> “Ils étaient trois... ou quatre..” no original.

<sup>295</sup> “Trois sur un char... Tous trois sont morts” no original.

<sup>296</sup> Θεράπων, no original. Em Sófocles, ele confirma que trabalhava às vezes nas redondezas do Monte Citerão: “ἦν μὲν Κιθαιρών” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1127).

<sup>297</sup> “Ἀγγελοῦς” no original. Em Sophocles, ele anuncia que vem de Corinto: “ἐκ τῆς Κορίνθου” (ca. 429 a.C./1883, 936).

verdade. Principalmente porque, na versão referenciada por Freud, Édipo conta: “Triste de mim subjugado pelo infortúnio! Penso eu que cai nas garras de uma horrenda maldição sem sabê-lo<sup>298</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 744-745, tradução nossa).

Essas palavras têm por referência os dizeres de Jocasta que descrevem Laio – na ópera ela chega a dizer que Édipo se assemelha com ele. Édipo alega o seu infortúnio apenas após o Pastor complementar Jocasta na matéria acerca da escolta de Laio. Na versão central para a psicanálise, após a indicação do quantitativo da escolta, Édipo esclama: “Alas! Agora tudo está claro<sup>299</sup>” (ca. 429 a.C./1883, 755, tradução nossa).

A lembrança que emerge em Édipo com o relato do Pastor vai além da exclamação endereçada a Zeus. O relato que indicou a quantidade de membros na comitiva do rei irá promover uma agressividade, típica das resistências que favorecem o esquecimento de lembranças traumáticas (Lothane, 2010b). A agressividade pode ser notada agora não quando Édipo se direciona aos Tebanos, a Tirésias ou Creonte, mas contra si próprio: “Ah! foi lançada contra mim mesmo o anátema das Eríneas<sup>300</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 180, tradução nossa), em [259] + 3-5:

#### Figura 4.3.14

*Édipo Condena A Si Próprio na Presença de Forbas em [259] + 3-5*

*(il reste plongé dans  
une méditation terrifiée)*

Ah! si j'avais lan\_cé contre moi-mê\_me les Eryn ni\_es de la anathé\_me!

<sup>298</sup> “οἴμοι τάλας: ἔοικ’ ἐμαυτὸν εἰς ἀράς δεινὰς προβάλλον ἀρτίως οὐκ εἰδέναι” no original.

<sup>299</sup> “αἰαῖ, τὰδ’ ἤδη διαφανῆ” no original.

<sup>300</sup> “Ah! si j'avais lancé contre moi-même/les Erynnyes de l'anathème!” no original.

Édipo clama então pela maldição das Eríneas, conhecidas como “Fúrias” pelos romanos. Conta Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 1.1.14) que as Eríneas nasceram das gotas de sangue oriundas da castração operada por Cronos em seu próprio pai. Cronos atirou o falo paterno ao mar, dando origem às Eríneas: Aleto, Tesífone e Megera (ca. 100-200 d.C./1921a, 1.1.14). Apresentamos a tradução dos nomes conforme a edição em português da *Comedia* (Alighieri, 1472<sup>301</sup>/1989, 9.46-48), mas mantivemos a ordem do texto de Apolodoro.

Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921c, 6.24-5) sugere que Orestes, tendo sido criado por Estrófiu, o Fócida, chegou à vida adulta e, tendo consultado as Pítias sobre a possibilidade de se vingar dos assassinos de seu pai (Agamenão), passou ao ato matando sua mãe (Clitemnestra) e seu amante, Egisto. Orestes passaria então a ser atormentado pelas Eríneas, indo à loucura - o texto original de Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921c, 6.24-5), em grego, sugere que Orestes acometeu-se de uma loucura<sup>302</sup>, de uma mania - a mania, tal como aparece em Orestes, ainda que se refira a uma espécie de transtorno, possui acepção diferente na psicopatologia moderna. A mania de caráter exógeno aparece na observação clínica<sup>303</sup> feita por Hippocrates (ca. 410 a.C./1957, 3.3.11). Trata-se do caso Nano, ou o “caso da mulher de Thasos”, em que Hippocrates (ca. 410 a.C./1957, 3.3.11) observa a presença de um temor e de uma *distimia*. Segundo Martins (2003) “a mania e as oscilações do humor em geral que serão chamadas aqui de distimias” (p. 204), ao passo que eventualmente também podemos classificá-las

---

301 Sabe-se que a *Comedia* foi escrita quando de seu banimento de Florença, no século XIV. Apenas em 2008, Dante Alighieri foi autorizado a entrar novamente na capital do Renascimento (Moore, 2008). Celebra-se o ano de 1472 como sendo o ano da primeira edição, impressa em Foligno por Johannes Numeister, um tipógrafo itinerante oriundo de Mainz, que teve o apoio de Evangelista Angelini da Trevi (Barker & Kleinhenz, 2004). Para um panorama dos manuscritos do século XIV recomendamos o estudo de Bertelli (2017).

302 *Μανία*, lê-se Mania. Traduz-se como loucura (*μανίην*, Herodotus, ca. 430 a.C./1938b, 6.112.2), como entusiasmo, frenesi (*μανία*; Euripidis, ca. 405 a.C./1913a, 305) ou como paixão (*μανίαν*; Plato, ca. 360 a.C./1903a, 265b).

303 “τῇ πρώτῃ ἀρχομένης νυκτὸς φόβοι, λόγοι πολλοί, δυσθυμία”, no original (ênfase nossa) – podemos também referenciar o trecho na forma “Epidemia, 3.238-239”.

enquanto distúrbios do humor (timopatias). Assim, pensamos que a tradução de W. H. S. Jones é reducionista, porque apenas assinala o termo “depressão” (Hippocrates, ca. 410 a.C./1957, p. 277, tradução nossa). Pensamos que a observação de Hippocrates (ca. 410 a.C./1957, 3.3.11) sobre a “urina negra”<sup>304</sup> justifica em parte a descrição “deprimida” da paciente, mas não explica os espamos e as obscenidades ditas pela paciente, mais típica de uma excitada atividade psíquica e que pensamos estar associada à Síndrome de Tourette, que a insere mais na parcela maníaca do ciclo distímico-timopático de Nano.

Contudo, no caso da referida paciente de Hippocrates (ca. 410 a.C./1957, 3.3.11), a contextualização do surgimento dos sintomas não sugere a presença de uma mania enquanto desordem de origem psicológica, mas sim de uma provocação pelo ambiente (Healy, 2008). No caso de Orestes, a gênese de sua angústia maníaca se deve à influência das Eríneas. Eventualmente, podemos pensar na culpa trágica enquanto a raiz do sintoma de Orestes, contudo, ele sofre devido à ação de um agente externo. A explicação grega clássica para a mania, tanto a de Nano quanto a de Orestes, não inclui o reconhecimento de uma fonte endógena para o distúrbio.

Apolodoro (ca. 100-200 d.C./1985, 1.1.14<sup>305</sup>) sugere que as Eríneas são as deidades que assediam os parricidas. Tanto na *Ilíada* (Homer, ca. 762 a.C./1924d, 9. 571) como em Virgílio<sup>306</sup> (ca. 19 a.C./1908a, ca. 19 a.C./1908b, ca. 19 a.C./1908c), as Eríneas são as encarregadas de atormentar as almas no Tártaro. No opus do pai da língua italiana (Alighieri, 1472/1989), o poeta chega, no sexto Círculo do Inferno, a se

---

304 “οὖρα μέλανα” no original – podemos também referenciar o trecho na forma “Epidemia, 3.259”.

305 A referência aqui não é, de fato, à tradução de Sir James Frazer, mas à de Margarita Rodríguez Sepúlveda, que conclui pela função das Eríneas a partir da comparação com outras versões do seu mito.

306 As Erínias aparecem na Eneida na seguinte ordem: Tesífone (Virgil, ca. 19 a.C./1908a 6.551 e 6.571), Alete (Virgil, ca. 19 a.C./1908b, 7.323) e Megera (Virgil, ca. 19 a.C./1908c, 12.843).

deparar com as Erínias. É um momento de dúvida e ansiedade, já que Virgílio, seu guia, pertencia ao Limbo (grau primeiro), dessa forma parecendo incapaz, aos olhos do poeta, de atravessar tão maldito local:

E disse mais, que não guardei na mente,

Porque meus olhos fixos se aplicavam

Em contemplar o torreão cadente,

Onde súbito, vi que se alteavam

Três *fúrias* infernais, de sangue tintas,

Que aspecto e forma de mulher mostravam.

Hidras verdes ornavam-lhes as cintas,

E na cabeça cada uma trazia

um nó de serpes, pérfidas, famintas.

E ele, que bem as servas conhecia

da soberana do perene pranto,

‘Olha as feras *Erínias*’, me dizia.

‘Ali Megera está, no esquerdo canto;

É Aleto a que chora no direito;

Tesífone, no meio, causa espanto’. (Alighieri, 1472/1989, 9.34-48, ênfases  
nossas)

### Figura 4.3.15

*Ilustração de Gustav Doré para a Comedia*



*Nota.* Dante e Virgílio contemplam as Erínias. Extraído de “A Divina Comédia” (C. Martins, Trad.; 5ª ed., Vol. 1) por D. Alighieri (1472/1989). Itatiaia. Em domínio público.

A referência a Dante é oportuna. Isso porque na cena no sexto círculo infernal, Alighieri (1472/1989) faz menção à Górgona e a Teseu. A primeira, conforme dito anteriormente, possui uma função semelhante à da qualidade demoníaca introjetada no Édipo apotropaico que viria a servir como protetor de Tebas (pelo aspecto demoníaco, ou mesmo totêmico) – tal como a aberração no escudo de Atena (Serra, 2007). Teseu,

por sua vez, viria a se identificar com Édipo (ambos mataram a um monstro) nos acontecimentos do Ato IV, relativo ao *Edipo em Colono* de Sófocles. Reid e Rohmann (1993) também destacaram que Édipo teria sido acompanhado pelas Fúrias na sua errância até Colono.

Chegamos então à cena com Forbas, que inscreve Édipo no rol de mitos analisados por Freud (1937/1939) em *Moisés e o Monoteísmo*: o de heróis que fizeram a transição de uma família biológica para uma adotiva. A chegada de Forbas no Ato III traz um contraste com as harmonias e os temas apresentados na cena 1 do Ato II (ver subtópico 4.2.1. Cena 1: Édipo em Corinto). O impacto é ainda mais intenso do que o da passagem de Jocasta: a suposição de inocência ao nível da consciência de Édipo será demolida, e a culpa cairá impiedosamente sobre ele (Bentoiu, 1999/2010). Contudo, a revelação é precedida por um *crescendo*. Em [264], uma melodia suave acompanha a saudação de Forbas ao deus Apolo. Um solo de flauta abemolado condensa tanto a fala de Forbas como a de Jocasta, ainda que ela esteja “angustuada, voltada para Édipo, que parece não ouvir coisa alguma<sup>307</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 182, tradução nossa), exclama: “œdipe!” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 182-3). A atmosfera fica mais obscura quando Forbas canta: “Reconhece a Forbas, arauto de Pólipo?<sup>308</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 183, tradução nossa). Édipo responde confuso em [266] + 4-6: “Phorbas?... Polybos?...” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 183):

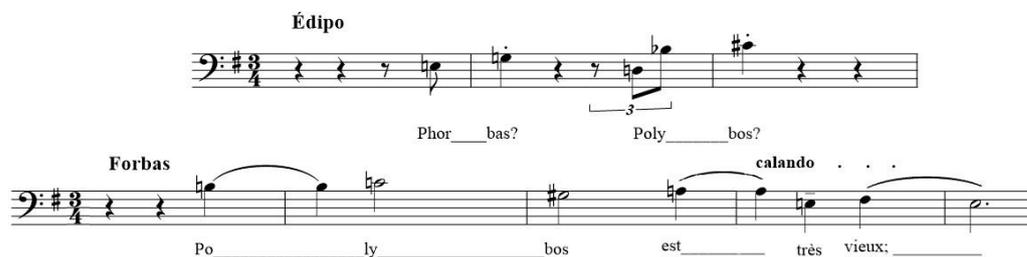
---

<sup>307</sup> A descrição do estado emocional aparente de Jocasta é colocada desta maneira na partitura: “angoissée, à Oedipe, qui n’entend toujours pas” (Enescu & Fleg, 1934, p. 182).

<sup>308</sup> “Connais-tu, point Phorbas, héraut de Polybos?” no original.

**Figura 4.3.16**

*Édipo se Depara com Forbas*



É importante notar que, se o mensageiro de Sófocles conta que Pólipo morreu e que Édipo deve retornar a Corinto<sup>309</sup> para ser entronado (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 939-940), na versão de Enescu e Fleg, Forbas conta que Pólipo está com idade avançada (Figura 4.3.16) e Mérope chora todos os dias almejando o retorno do príncipe. Na versão de Sófocles, Édipo supõe que foi uma grande mágoa que provocou a morte de Pólipo, mágoa essa oriunda do afastamento afetivo de Édipo. Assim é a narrativa: “Jocasta: Como? Já não tem o mando o velho Pólipo? Mensageiro: Não, ele jaz morto em sua tumba. Jocasta: O que quer dizer? Está morto Pólipo, oh ancião? Mensageiro: Caso eu não diga a verdade estarei fadado à morte<sup>310</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 941-944, tradução nossa). Depois, Édipo: “Ele morreu de tanto *esperar* por mim: dessa forma, de fato, eu seria a causa de sua morte<sup>311</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 969-970, , tradução nossa, ênfase nossa). Em Sófocles, temos uma espécie de reconhecimento, por parte de Édipo, de suas necessidades parricidas ao nível do Inconsciente: ele não queria matar o pai, mas por ter se afastado de Corinto acabou, pela

<sup>309</sup> O texto em grego faz menção ao istmo de Corinto: “τύραννον αὐτὸν οὐπιχώριοι χθονὸς τῆς Ἰσθμίας στήσουσιν, ὡς ἠδᾶτ’ ἐκεῖ” (ca. 429 a.C./1883, 939-940, ênfase nossa).

<sup>310</sup> Ἰοκάστη: τί δ’; οὐχ ὁ πρέσβυς Πόλυβος ἐγκρατῆς ἐτι;

Ἄγγελος: οὐ δῆτ’, ἐπεὶ νιν θάνατος ἐν τάφοις ἔχει.

Ἰοκάστη: πῶς εἶπας; ἢ τέθνηκε Πόλυβος, ὃ γέρον;

Ἄγγελος: εἰ μὴ λέγω τάλιθές, ἀξιῶ θανεῖν” no original.

<sup>311</sup> “εἴ τι μὴ τῶμῳ πόθῳ κατέφθιθ’; οὕτω δ’ ἂν θανὼν εἶη ’ξ ἐμοῦ no original (ênfase nossa).

via da dor da saudade, matando a Pólibo. Curiosamente, é exatamente após a saída de Corinto que Édipo viria a matar Laio. Ficará evidente, pois, que esse reconhecimento do Inconsciente foi excluído da versão romena.

Pode ser afirmado que ocorre uma operação de *deslocamento* da operação de homicídio: Em Sófocles, Édipo teria provocado o parricídio por estar longe de Corinto. Já no opus 23 de Enescu, Mérope encontra-se em estado deteriorado, quase a morrer de tristeza. Se a suposição de Édipo na versão de Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 969-970) é verdadeira, podemos interpretar que Édipo, na versão de Enescu, estaria provocando um matricídio. Nesse caso, precisamos retomar a identificação de Jocasta com a esfinge e as versões do encontro do herói com a cadela que representam Édipo atacando, violentamente, a monstra. Se a identificação Jocasta-esfinge se sustenta - tal como proposto por Schmidt (1877), Reik (1920), Rank (1912/1926), Kanzer (1950), van der Sterren (1952), Rascovsky (1968) e Stewart (1961), então Édipo estaria se vingando de sua mãe no momento em que duela (física ou intelectualmente) com a pirata. Com a evidência da tristeza em Mérope (não em Pólibo), parece possível acusar que Édipo comete passagens ao ato que intencionam tanto para a morte de sua mãe biológica como a de criação. Aqui uma espécie de delírio de perseguição emerge em Édipo. Isso porque o Édipo que mata a mãe para unir-se ao pai possui um evidente interesse homossexual. Ademais, quando Édipo conclui que foi a sua ausência que provocou a morte do pai, fala-se aqui apenas de uma hipótese narcísica que atribui à sua ausência como *causa mortis*.

Ainda no diálogo com Forbas, esse acusa “Um pastor do Citerão<sup>312</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 187, tradução nossa) de ter realizado a entrega do bebê Édipo para ele. Nesse trecho (Figura 4.3.17), o acompanhamento da flauta evoca as paisagens

---

<sup>312</sup> “Un berger du Kithéron” no original.

campestres romenas, um estilo muito utilizado no nacionalismo romeno de Enescu (Bentoiu, 1999/2010):

**Figura 4.3.17**

*Forbas Faz Menção ao Pastor que Estava com o Bebê Édipo Antes de Recebê-lo e Entregá-lo à Casa Real de Corinto*

[273] **Forbas**

Un ber\_ger du Ki thé ron

*ff* ————— *pf* > *mf*

Contudo, antes da entrada definitiva no diálogo com o pastor, notamos Jocasta rogando a Édipo que esqueça a investigação no dueto em [274] + 2-3 (Figura 4.3.18):

**Figura 4.3.18**

*Jocasta Roga a Édipo que Abandone a Investigação – Um Esforço Inútil*

Jocasta

Édipo qui cherche à s'enfuir

Laisse, \_\_\_\_\_

Où cours-tu, Berger? Ap-proche! Réponds!

CE-di-pe, ne l'in-ter-ro-ge pas!

Au nom des dieux, je t'en suppli-e...

Pour-quoi?

Essa passagem pode ser encontrada em Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1056-1064) e, na ópera romena, temos uma Jocasta inquieta que já suspeita da verdade em “Deixo-o<sup>313</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 189, tradução nossa). A súplica aos deuses corresponde a uma passagem específica em Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1060-1061<sup>314</sup>). Édipo, como já observado, está na posição da dúvida acerca da sua inocência, mas o seu sintoma obsessivo, agora deslocado para o desvelamento da verdade (ainda mantendo sinais de agressividade), o compele a prosseguir com a investigação. A versão de Sófocles correspondente a esse trecho, também colocada na versão de Enescu, sugere que Édipo nasceu de uma família pobre. A suposição de Édipo faz com que sua comparação com os outros heróis de *Moisés e o Monoteísmo* (Freud, 1937/1939) não seja apenas tocante ao fato de que ambas as famílias (biológica e de criação) eram da realeza, mas que se constituiria numa inversão em relação aos outros mitos. Freud (1937/1969) destaca: “na forma típica da lenda, a primeira família, aquela em que a

<sup>313</sup> “Laisse” no original.

<sup>314</sup> “μη πρὸς θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαυτοῦ βίου κήδει, ματεύσης τοῦθ’ : ἄλις νοσοῦσ’ ἐγώ” no original.

criança nasceu, é a aristocrática, freqüentemente de categoria real; a segunda família, aquela em que a criança cresceu, é humilde ou passa por maus dias” (p. 8).

A Figura 4.3.19, que corresponde a Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1062-1063<sup>315</sup>), alude não a um Édipo que teve ambas as famílias como sendo parte da aristocracia, mas exatamente o contrário do que propôs Freud: por isso uma vergonha...

### Figura 4.3.19

*Édipo Indaga Jocasta Acerca de uma Suposta Vergonha Relativa à Origem Dele*

[275]

The image shows a musical score for a Greek text. The score is written on a single staff with a bass clef and a 3/2 time signature. The tempo marking is '♩ = ♩' and the dynamic marking is 'bf'. The notes are: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. The lyrics are: 'Tu rou\_gis de ma nais\_san \_\_\_\_\_ ce?'. The text is in a mix of lowercase and uppercase letters with underscores.

Passemos então ao diálogo com o Pastor. Tomada pelo paroxismo, e em comparação com o nervosismo das cenas de Creonte e Tirésias, aqui o grau de sofrimento psíquico de Édipo está intensificado. Predominam as quintinas<sup>316</sup> de uma qualidade irracional singular e misteriosa (Bentoïu, 1999/2010).

Esse trecho apresenta uma passagem interessante no tocante ao problema ligado ao *chrao*, que o compositor catalão (Soler, 1982) notou muito bem, assim como van der Sterren (1952) e que podemos notar em Enescu no trecho [281] + 6-9 (Figura 4.3.20). No caso, Soler (1982) notou nesse trecho os sentimentos edipianos para com a mãe, que são de natureza hostil. É com base nessa hostilidade que van der Sterren (1952)

<sup>315</sup> “θάρσει: σὺ μὲν γὰρ οὐδ’ ἐὰν τρίτης ἐγὼ μητρὸς φανῶ τρίδουλος, ἐκφανεῖ κακίῃ” no original.

<sup>316</sup> Assim como as tercinas analisadas anteriormente, as quintinas pedem que a execução das notas se inscreva num período proporcional à divisão do tempo conforme a notação do compasso (Apel, 1944).

identifica Jocasta com a Esfinge, como uma consequência da natureza mortífera da relação entre Édipo, sua mãe e a cadela: não escapa na versão de Enescu que a própria Esfinge o chama de filho: “Observe a minha morte meu filho, para a tua desgraça ou a sua glória” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 104<sup>245</sup>, tradução nossa).

O trecho em Sófocles é ambíguo. Segundo van der Sterren (1952), a forma “seus pais<sup>317</sup>” aparece na tradução de Sir Richard Jebb somente como “seu pai”. Contudo, a tradução literal é “seus pais”. Na consulta de cerca de 20 traduções, em mais da metade é empregada a forma no plural, “seus pais” em detrimento da versão em singular, “seu pai” (van der Sterren, 1952). Ademais, tanto no drama como no mito, as Pítias declararam que Édipo mataria seu pai e que fora seu pai que o abandonara ao Citerão (van der Sterren, 1952). Considerando que sua mãe também teve um papel no abandono do Citerão, tal como na forma da versão de Stravinsky (ver subtópico 5.2.3. Creonte e Édipo, o detetive), van der Sterren (1952) enfatiza que a forma “seus pais” é preferível.

### Figura 4.3.20

O “seus pais” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1176) em *œdipe*.

hésitant

On crai\_gnait qu'il de\_vint

sempre in tempo

l'as\_sas\_sin de son pè\_re le ma\_ri de sa mè\_re

<sup>317</sup> O trecho se refere ao τὸς τεκόντας. Na publicação de van der Sterren (1952) aparece a forma em caracteres latinos “tous tekontas” (p. 357).

No trecho da Figura 4.3.20, podemos observar que Enescu e Fleg fazem a opção direta pela tradução dos “seus pais” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1176) como tendo referência somente ao parricídio ([282] + 1). No original em Sófocles não é feita alusão ao casamento com Jocasta, tal como ocorre na ópera romena. Ainda que fosse feita a opção pela tradução “seus pais”, o trecho fala apenas do assassinato<sup>318</sup>. A questão da união com Jocasta é feita na ambiguidade do *chrao*, conforme consta dos versos de Édipo (e não do mensageiro) na forma flexionada do verso 1174 de Sófocles, que é usado também no verso 791<sup>10</sup>. A disputa de van der Sterren (1952) sobre a referida questão se restringe ao problema do assassinato de ambos os pais ou apenas de Laio – além do afeto vingativo de Édipo.

Em um sentido musicológico, a Figura 4.3.20 permite a identificação de uma referência indicial entre “matar o pai” e “casar com a mãe”, o que indica uma semelhança ao nível musical – e uma diferença ao nível do libreto. O que Enescu, via partitura, parece apontar aqui, é uma meta-interpretação de “seus pais” no sentido de que tanto o parricídio quanto o incesto correspondem a um nível patológico que subjaz a anamnese profunda de Édipo. Além da repetição da altura das notas, todas em G, o esquema de tercinas nas referências ao pai e à mãe complementa o aspecto de semelhança entre os dois casos. Ademais, a parte orquestral também mostra uma identidade entre as referências ao parricídio e o incesto. Sendo assim, podemos dizer que, ainda que no libreto haja uma diferença com relação a Sófocles, a partitura não só expõe uma referência à duplicidade do “seus pais”, mas fala de algo além, que une as duas situações – corroborando a discussão em torno da Figura 4.3.8, a de que o miasma era duplo. Apenas três detalhes menores diferenciam as duas estruturas musicais, um

---

<sup>318</sup> No texto de Sophocles aparece o termo κτενεῖν (ca. 429 a.C./1883, 1176), flexão do termo κτείνω, assassinar (Posner et al., 2018).

adicional de meio tempo em *mã(e)* e o *glissando*<sup>319</sup> descendente que, por sua vez, inclui mais um detalhe diferente ao final do trecho – ademais, são idênticas.

Seguindo a análise, tomemos o verso 1176, precedido pelo “chrao”, que possui uma acepção ligada ao porquê de Édipo ter sido condenado à morte logo quando nasceu. É exatamente sobre esse porquê que ele interroga: “Com que finalidade?”<sup>320</sup> (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1174). A resposta envolve o que von Weizsäcker (1951/1988) chamou de “afaste isso”<sup>321</sup> (p. 318), para que se livrasse daquele porvindouro mal agouro. Tal será também a acepção de Sófocles (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1435).

A atitude dos pais de Édipo se reflete, a partir da ansiedade para com a profecia, no desejo de se livrar daquele mal, o que retornaria *Like a Rolling Stone*, na atitude de Édipo livrando-se do pai na encruzilhada, e também na sua provocação inconsciente da morte de Jocasta. E por que não lembrar dos versos de Bob Dylan (1965/2018), “você não tem segredos a esconder” (para. 7, tradução nossa), quando pensamos que a efração ocular é uma resposta ao desvendamento do segredo acerca de suas origens.

Na ópera, Édipo segue interrogando o Pastor até que a verdade se revela para ele. Após o mencionado solo de saxofone, Édipo, na ópera, condena o monte Citerão (cf. [296], Figura 4.3.21) e não o homem que lhe resgatou da morte decretada por Laio, tal como em Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1349-1352):

---

<sup>319</sup> A notação *glissando* pede o intérprete faça um deslize sonoro entre as notas do intervalo melódico (Apel, 1944).

<sup>320</sup> “ὡς πρὸς τί χρείας” no original. O termo aparece ainda em Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1442-1443) para se referir à grande necessidade ligada ao que se deveria ser feito na ocasião da descoberta de Édipo como o parricida culpado pela peste. Já o trecho 1174 possui acepção mais próxima a do verso 1435, no qual Creonte pergunta Édipo o que ele quer dele. Édipo pedirá pelo exílio.

<sup>321</sup> “weg damit” no original.

### Figura 4.3.21

*Édipo se Queixa do Monte Citerão*

**a Tempo** (♩ = 46)

*dolente*



**O Ki \_ thé \_ ron, pourquoi m'avoir reçu?**

O trecho em [256] é interessante porque destaca um aspecto primordial do conflito edípiano. Por mais que Sófocles entendesse o ódio projetado por Édipo sobre quem o salvara da morte no Citerão, a passagem na ópera expressa um Édipo melancólico e infeliz em uma sequência descendente bem apropriada ao Infeliz (*Deilaie*). O sintoma acusado pelo coro, fala de uma queixa mais simbolizada. Na ópera, a menção ao monte Citerão nos permite entender uma parcela do desejo por retaliação típico do sintoma edípiano (cf. Fenichel, 1928; Freud, 1911a, 1925; Kristeva 2008; Rank, 1922/1923; Roudinesco & Plon, 1997/1998). Isso porque passamos a conhecer Édipo na intimidade de sua anamnese. Sabemos que o herói lutou, ao nível de sua consciência, para evitar a realização da profecia. Entretanto, identificamos aspectos relacionados com o seu complexo como a sua inibição, ansiedade, agressividade, obsessão e delírio. Ademais, ouvimos na versão de Enescu um ato falho que acusa o outrora oculto e inconsciente desejo de retaliação.

A ordem do Citerão: Édipo preferia ter morrido e, que nenhum feito tivesse alcançado em vida. O Citerão fica assim marcado pelo simbolismo (associação de ideias) do abandono e da rejeição, expressa na interdição do Ideal do Eu: “você não tem

a *permissão* para fazer o que o seu pai faz<sup>192</sup>” (Freud, 1923a, p. 40, tradução nossa). Édipo menciona o abandono como fonte de sua melancolia, e o abandono do Citerão – numa sequência melódica descendente! Uma leitura cautelosa do mito permite a compreensão de que, de fato, Laio e Jocasta abandonaram a Édipo: declaram o recém-nascido, indefeso, à morte. Além disso, é possível afirmar que toda Tebas o abandonou: não sabemos sequer de um detalhe acerca da impressão que os tebanos tiveram sobre o sumiço do novo membro da realeza (Lansky, 2015).

O complemento do trecho da Figura 4.3.21 traz os seguintes versos cantados por Édipo na versão operística romena: “E tu, triste caminho, bosque ambíguo, vale cruel, todo o sangue do meu coração deveria ter bebido antes de tomar o sangue de meu pai<sup>322</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 204-205, tradução nossa). O trecho apresentado revela uma forma hiperbólica ligada a um líquido vital. O líquido, em Enescu, assume uma forma deslocada com relação à versão sofocleana: “Pois penso eu que nem o *Istron*, tampouco o *Fásin*, poderiam limpar essa casa<sup>323</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1227-1228, tradução nossa, ênfase nossa). Sófocles alude ao rio *Istron*<sup>324</sup>, nome trácio para o rio chamado Danúbio pelos celtas, e ao *Fasin*<sup>325</sup>, que provavelmente se refere ao Araxes desaguando no mar Cáspio<sup>326</sup>. É preciso observar, portanto, que os rios incapazes de limpar o sangue derramado deveriam, na ópera, ter consumido o futuro do bebê Édipo quando de seu nascimento. A versão de Sófocles é, na nossa visão, mais similarmente apropriada por Shakespeare (1606/2019b), e mais tarde por Giuseppe Verdi, em *Macbeth*: “Não poderia todo o Oceano a essas mãos lavar<sup>327</sup>” (Verdi,

---

<sup>322</sup> “Et vous, triste chemin, bois ambigu, vallon cruel, tout le sang de mon coeur, que ne l'avez-vous bu, plutôt qu'être abreuvé par le sang paternel” no original.

<sup>323</sup> “οἶμαι γὰρ οὐτ' ἂν Ἴστρον οὔτε Φᾶσιν ἂν νίψαι καθαροῦ τήνδε τὴν στέγην” no original.

<sup>324</sup> “Ἴστρον” no original

<sup>325</sup> “Φᾶσιν” no original

<sup>326</sup> A observação é feita por Richard Jebb em um escólio a Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1227).

<sup>327</sup> “Non potrebbe l'Oceano/Queste mani a me lavar!” no original.

1847/s.d.-a, p. 126, tradução nossa<sup>328</sup>), num trecho em F-Maior. A relação com o mito de Édipo é marcante já que, na cena em Macbeth, a personagem principal acaba de cometer o regicídio.

### Figura 4.3.22

*Macbeth Conta que as Águas do Oceano Não Serão Capazes de Limpar o Sangue de Suas Mãos*

Macbeth *(bussano forte alla porta del castello) a piacere*  
O - gni ru - ma - re mi spo - ven to! *(si guarda le mani) spaventa to (a voce spirocata)*  
Oh que sta

Macbeth *con forza*  
ma - no! non po - tré - be l' O - ce - a - no que sta ma - ni a me la - ver! *(rientra Lady Macbeth)*

Nota. Extraído de Verdi, 1847/s.d.-a, Ato I, cena 14, p. 126.

Na versão operística italiana que contém o mitema do regicídio, Lady Macbeth apenas se daria conta do que Macbeth percebeu na cena 4 do Ato IV: “Nunca serei eu capaz de limpar essas mãos? de Sangue humano...<sup>329</sup>” (Verdi, 1847/s.d.-b, p. 49, tradução nossa), em D<sup>b</sup> -Maior.

<sup>328</sup> A referência tem como base a partitura para orquestra dividida em quatro volumes, um para cada Ato. A edição não é datada. Contudo, para a representação na lista de referências utilizei o ano de publicação da obra.

<sup>329</sup> “E mai pulire queste mani/io non sapro? Di sangue umano...” no original.

### Figura 4.3.23

*Lady Macbeth se Pergunta se Conseguirá Algum Dia Lavar suas Mãos do Sangue*

*Oriundo do Regicídio*

The image shows a musical score for the aria 'Can I ever wash my hands of blood?' from Verdi's opera Macbeth. It consists of two staves, both labeled 'Lady'. The top staff has lyrics: '- veni-te? ... E mai pu-li - re e mai e mai pu-li - re que ste ma - ni non sa -'. The bottom staff has lyrics: '- pro, ... no mai pu-li - re io non sa - pro? ... Di san-gue ma - ni sa qui'. Performance directions include '(si guarda le mani)', '(con forza)', '(con dolore)', and 'ppp'.

Nota. Extraído de Verdi, 1847/s.d.-b, Ato IV, cena 4, p. 49.

A alusão à ópera é oportuna<sup>330</sup>, já que as variantes edípicas de Shakespeare (1606/2019b) e Verdi se aproximam mais do Édipo original de Sófocles do que a própria versão de Enescu e Fleg. Talvez a versão romena se remeta mais ao que Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff explicou: “De forma a fazer os antigos falarem, precisamos alimentá-los com o nosso próprio sangue” (in Williams, 1993, p. 19, tradução nossa<sup>331</sup>). Nesse sentido, Édipo clamaria aos seus próprios *antigos*, para que buscassem por uma solução para o seu destino, ao passo que a versão apresentada em *Macbeth* procure, inutilmente, por uma forma de limpar o sangue derramado: a assepsia desejada por Lady Macbeth seria em vão buscada, já que ela, numa cegueira histérica, viria apenas a se deteriorar ainda mais em seu estado psicológico.

Seguindo viagem para mais ao sul do Citerão, e também ao sul de Corinto, localiza-se a vila de Lerna, cujo nome remete à Hidra do segundo trabalho de Hércules, cujos ritos funerários são expostos na primeira ópera edípica, numa homenagem a um ilustre cidadão tebano que não pertencera à casa real – ainda que nascido de Zeus. Freud

<sup>330</sup> Isso porque a ópera de Verdi foi apresentada no simpósio em homenagem aos 70 anos do Prof. Dr. Eero Tarasti. Na ocasião, nos foi concedida hospedagem por 10 dias em instalações públicas de Mikkeli, numa parceria entre o magnífico reitor Ilmo Polkkinen (Mikkeli Musikkipiisto) e o Prof. Tarasti (Helsingin Yliopisto). A hospedagem não teve custos pessoais nem para a Universidade de Brasília.

<sup>331</sup> Williams (1993) se refere aqui a uma aula ministrada na Universidade de Oxford pelo renomado filólogo.

(1932), numa análise entre a antítese entre fogo e água, referiu-se ao mecanismo de defesa conhecido como reversão ao oposto. Nessa análise, ele lembra a Hidra de Lerna<sup>332</sup>, derribada pelo hercúleo tebano que lança mão do fogo para triunfar sobre o monstro aquático. Analogamente à situação descrita por Freud, de Hércules vencendo um monstro ígneo com uma força oceânica, Édipo, clama ao Citerão que beba o seu sangue, que castre o seu fluido vital de forma a evitar os incidentes transcorridos em sua história de vida. A reversão no caso do Édipo da ópera romena, em comparação com *Macbeth* (Verdi, 1847/s.d.-b), trata de um triunfo sobre o esvaziamento da potência sanguínea em contraste com as águas que deveriam limpar o sangue derramado, respectivamente. No caso de Édipo, o próprio sangue é indicado para a retificação dos males causados, ao contrário das águas que deveriam limpar o sangue oriundo do regicídio (tal como em Sófocles, William Shakespeare e Giuseppe Verdi). A reversão aqui não se dá, entretanto, entre os pólos água e fogo, mas na direção do sentido entre o líquido e o seu potencial curativo. No caso de Édipo, seu sangue deveria ter sido entregue ao Citerão para evitar os miasmas. Já em *Macbeth*, não há água que possa limpar o sangue de suas mãos. Portanto, no primeiro caso, o sangue assume um polo ativo, já no segundo, um passivo. Ademais, Apollodorus (ca. 100-200 d.C./1921a, 2.5.2) lembra, *curiosamente*, que o trabalho da Hidra não seria contado entre as demandas de Hera, já que Hércules *não teria derrotado* a Hidra – não sem a ajuda de Iolao.

Outra variante com relação ao texto de Sófocles na versão de Enescu e Fleg é o grito intenso de Édipo (Figura 4.3.24): na versão clássica tudo é narrado pelo mensageiro - talvez porque o espetáculo operístico está mais para ser ouvido do que visto (Bentoiu, 1999/2010) ou lido (Parker & Abatte, 2012). A fusão da matéria sonora com os gritos de horror é marcante.

---

<sup>332</sup> Numa conhecida passagem de Sophocles (ca. 440 a.C./1913c, 573-574), Dejanira fala do sangue recolhido do centauro Nesso, uma vez ferido pela bile negra da Hidra de Lerna.

### Figura 4.3.24

Grito Edipiano em [297] + 3-5

**Più animato** (♩=76)

*comme pris de folie*

Ah! \_\_\_\_\_ cachez-moi, Thébains, ôtez-moi de vos yeux! Aveuglez-vous!

sost. di più

Eteignez le soleil!

O trecho da Figura 4.3.24 ocorre logo após os eventos dentro do palácio que, na versão de Sófocles são narradas pelo Segundo Mensageiro<sup>333</sup> (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1265-1284). Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1268-1269) faz ainda alusão às joias douradas<sup>334</sup> de pinos longos que podiam servir como adagas. Ato contínuo, Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1270) descreve o cegamento de Édipo e segue fazendo menção a todo o infortúnio que assolou a casa de Tebas. Ademais, é também o Segundo Mensageiro que menciona a morte de Jocasta<sup>335</sup> (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1235), enquanto que, na ópera, é uma mulher que alude ao terror do vislumbre do cadáver da rainha suicida.

Vejamos agora mais uma variação da ópera romena com relação a Sófocles: a representação de filha-irmã de Édipo em meio ao enredo de Édipo Rei. Como se sabe, uma das tragédias de Sófocles sobreviventes é *Antígona*, que compõe a trilogia tebana do colonense. A terceira parte do ciclo, tendo sido a primeira a ser escrita (Serra, 2007),

<sup>333</sup> “ἐξάγγελος” no original.

<sup>334</sup> “χρυσηλατους περονας” no original. Em *As Fenícias* (Euripedes ca. 408 a.C./1938, 62) também é mencionado o uso do mesmo aparato. Os “broches” (περονας) são usados para ferir mortalmente em Herodotus (ca. 430 a.C./1938a, 5.87.2).

<sup>335</sup> “τέθνηκε θεῖον Ἰοκάστης κάρα” no original.

fala da infeliz nascida do mesmo ventre que o seu pai, e que acompanhou Édipo no percurso a Colono, além de ter estabelecido uma querela com Creonte, conforme narram os acontecimentos de *Édipo em Colono*. Freud (1905a) citaria a filha de Édipo fazendo alusão à resposta que uma companhia berlinense ofereceu para a crítica de que uma apresentação da obra tinha lacunas na qualidade de antiguidades. A resposta continha um chiste que promovia economia familionária: “*antik? oh nee*” (Freud, 1905a, p. 21) – poderíamos traduzi-la por: “Antiguidade? Ah não...”. Já na ópera romena, Antígona surge como que para ilustrar o perdão via transgressão, característica dessa personagem também nos acontecimentos da terceira trilha dos contos tebanos de Sófocles. Segundo Bentoii (1999/2010), a entrada de Antígona (e Ismene) se dá na segunda seção do grande lamento, quando Édipo se converte a um canto mais regular. O tema de Antígona é uma variante do tema de Jocasta (ver [299]+4).

Em seguida, Creonte assume a cena declarando que Édipo deve deixar a cidade. O herói consente, mas não sem amaldiçoar Tebas e seus residentes. Esse clima de tensão nunca deixará de habitar a relação entre Édipo e sua cidade natal. Isso porque, mesmo em *Édipo em Colono*, Ismene traria as novidades de Tebas que rogava o seu retorno à sua cidade natal, de forma que ali o deposto monarca fosse enterrado, mas apenas na parte exterior da cidade de sete muralhas. Quando Édipo indagou se o cobririam com o pó de Tebas, Ismene respondeu: “não, pois o sangue (derramado) de parentes consanguíneos lhe *inderdita*, oh pai<sup>336</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 407, tradução nossa, ênfase nossa). Aqui Édipo é o apotropaico (Serra, 2007), o monstro regicida e que infringiu o tabu do incesto e por isso se tornou também um tabu - mas ainda assim, por ser um monstro de qualidade infernal, serve para proteger Tebas, tal

---

<sup>336</sup> “ἀλλ’ οὐκ ἔῤ τοῦμφυλον αἰμά σ’, ὃ πάτερ” no original. O termo destacado é usado por Sophocles também em *Antígona* (ca. 442 a.C./1912a, 538) e em *Ajax* (ca. 440 a.C./1913a, 1184).

como a Górgona no escudo de Atena (Serra, 2005) – mas porque *monstro*, não é de todo bem-vindo.

Em [299] + 3 Antígona clama pela atenção ao pai. A resposta dele faz alusão aos próprios ouvidos, que ele alega ainda funcionarem – ele já cego (Figura 4.3.25). Aqui surge o Nome-do-Pai num espaço paradoxal, uma vez que Édipo já se reconhece o regicida que provocou a peste em Tebas e já está inserido na lei pela via da castração dos próprios olhos. Entretanto, Antígona o aciona por um canal ainda não maculado pelo horror da profecia. É como se ele escutasse o tema de oboé e a doçura da filha sem haver necessidade de qualquer sentimento de culpa: ele não castra os próprios ouvidos, tampouco precisa ficar surdo para entrar na lei. A sua capacidade de racionalizar está salvaguardada pela sua plena capacidade de escuta.

### Figura 4.3.25

#### *O Nome do Pai na Resposta de Édipo à Antígona*

Antígona

Pè\_re! Pè\_re!

*p* >

Ai-je encore une o\_reil\_le pour entendre sans crime le nom de pè\_re?

Mais adiante, em [303], Édipo menciona o seu nome enquanto possuindo o infeliz status de *profanado*. A profanação é projetada nas filhas. Em [303] + 2 é possível notar a indicação *andantino malinconico* – a primeira sugere uma discreta aceleração temporal. A aceção de *andantino* enquanto mais rápida do que o *Andante* de fato geralmente é aceita. Contudo, a questão afligia Beethoven – o *andantino* não teria que ser mais lento? (Apel, 1944). Considerando a influência de Beethoven e o seu V

assimétrico na ópera de Enescu, pensamos que o trecho deve envolver um certo retardo na execução, ainda que haja uma aceleração (de 66 para 69 batidas). O paradoxo é complementado pela indicação timopática (*malinconico* – italiano para melancólico) e por atos falhos em D: soluços e perda de ar após a indicação *calando*. Pensamos que que é no seu asfixiamento melancólico que Édipo se identifica com o humor entristecido de Antígona.

**Figura 4.3.26**

*O Nome Profanado do Pai*

(♩=♩=66) **Poco più lento**  
 [303] *mp* *pochiss. rit.* . . .

Et sous la cendre é tein te, en vos froides ma sons,

(♩=69) **a T° Andantino malinconico, più tranq.** . . . *sost.* \_\_\_\_\_

vous laissez un nom profané par mon nom!

*senza rigore calando* *sanglot étouffé* *sanglot étouffé*

Na Figura 4.3.25, Antígona se revela em aliança com Édipo. Essa aliança se faz no momento em que a filha chama pelo pai e pede sua atenção. Ela o ama. Nesse caso, e considerando a influência direta da psicanálise freudiana sobre Enescu e Fleg (Ewans, 2007), temos uma evidência de uma abordagem sobre o Nome-do-Pai que antecede a Lacan (1938/2008). Isso porque a ópera romena teria sua estreia em Paris ao ano de 1936. Lacan (1938/2008) esboçou uma teoria sobre a imago antes de fundar sua noção

teórica acerca do Nome-do-Pai a partir do Seminário 3 (Lacan, 1955-1956/1988). A partir daí, teríamos também a acepção, a partir da sonoridade do termo *Nom* em língua francesa, de uma negativa operada pelo nome paterno. É interessante notar que o Nome-do-Pai de Enescu e Fleg surge junto à Antígona, cuja única<sup>337</sup> exploração por Freud se dá também em torno da sonoridade do nome e a respectiva meta-significação.

O encontro com o pai, por meio do significante da lei do pai, não é o mesmo com o pai com quem a criança se identifica (Regnault, 1995). Nessa separação simbólica (a partir do sentido de F. de Saussure), ocorre a cisão entre “o seio como causa do desejo, e a mãe que representa a lei do pai naquele momento” (Regnault, 1995, p. 66, tradução nossa). Nesse momento também se insere a dívida oriunda do desbalanço: muito de um lado (dívida) e pouco de outro (recursos). Ademais, o Nome-do-Pai possui uma função relevante na “transição edípiana da natureza para a cultura” (Roudinesco & Plon, 1997/1998, p. 542).

O que observamos na ópera e, em particular, nas duas menções de Édipo sobre o Nome-do-Pai, é que elas envolvem uma espécie de maldição. O Nome-do-Pai, em Enescu e Fleg, envolve uma suposição de isolamento e rejeição de Édipo para com a sua filha. O tributo cobrado pelo tempo gerou, em Édipo, um intenso sentimento de culpa. Uma culpa transbordante que jorra e se espalha sobre o destino de suas filhas. A culpa de Édipo é oriunda da revelação de fatos que lhe eram ocultos, ela surge na perda da inocência, na passagem sobre a ignorância dos fatos para o reconhecimento acerca dos mesmos.

Entretanto, a Antígona identificada da ópera romena precisa partilhar da dívida impagável do pai. Dessa forma, ela se coloca ao lado dele, ainda que ele tenha cometido

---

<sup>337</sup> Além do texto sobre os chistes, Freud falaria de Antígona apenas em cartas. Uma para Ferenczi, na qual ele faz referência à sua filha Anna Freud, do dia 12 de outubro de 1928 (Freud 1928/2020g) e duas para Arnold Zweig, datadas de 25 de fevereiro de 1934 (Freud, 1934/2020b) e dois de maio de 1935 (Freud, 1935/2020c).

crimes. Em parte, o perdão da filha pode estar associado com a comum alegação de que Édipo não poderia ser culpado por não saber o que estava fazendo. Se o caso fosse outro, Antígona teria que aceitar o erotismo na relação de Édipo e Jocasta, e a agressividade de Édipo que, violentamente matou Laio e seus companheiros. Sendo mais inverossímil a segunda asserção do que a primeira, optamos por dar mais suporte ao raciocínio em torno da questão da inocência e do não-saber.

Lembremos que Antígona encontra-se em um estado de desafetação do humor, representada também pelo solo de oboé (Ewans, 2007). É nessa atmosfera psicológica que ela se identifica com o pai, negando a condição amaldiçoada do nome. A identificação pode ser observada no sentido musicológico por dois signos diferentes: a indicação *malinconico* e os atos falhos na Figura 4.2.26 e o solo de oboé. Ademais, é na ignorância do nome que ela realiza a operação identificatória. Ignorância essa situada ainda no espaço de transição entre o não-saber e o saber, um momento antes da entrada no saber via reconhecimento. E o que motiva Antígona? Na falta de outros recursos, o que lhe resta é partilhar da dívida do pai e de seu exílio. Ela sucumbe: a partilha da culpa é fundamental para a coerência do libreto, já que, na ópera, Édipo é forçado a deixar Tebas por Creonte, como que numa repetição dos diálogos agressivos entre o *Tirano* e o *Rei*<sup>338</sup>. E é em meio a esse clima de tensão que a triste Antígona opta pela aproximação ao pai na sua qualidade de ignorante. Ou melhor, de quem ainda não sabe.

Por outro lado, a identificação de Antígona se dá num momento posterior à castração infligida por Édipo nele mesmo. Num Édipo que assumiu a culpa, ainda que de uma forma imprópria, *Deilaie*. A coerência da inserção de Antígona no espaço do exílio é ainda maior por esse motivo. Se tomarmos o oboé como representação da

---

<sup>338</sup> Bem se sabe que o nome de Creonte tem, como significado, o termo rei. É um detalhe interessante de ser notado já que Édipo, ainda que fosse o legítimo herdeiro ao trono, nunca reinou segundo essa legitimidade, mas como um tirano consagrado após o seu embate com a cadela rapsoda (Serra, 2007).

timopatia na filha, sua referência ao espaço *Deilaie* se dá então na identificação por um signo em comum: o pai castrado também está timopaticamente desafetado. A única escolha de Antígona visa então o abatimento de parte da dívida por meio do seu sacrifício, a escolha pelo exílio – uma saída econômica.

A disputa entre o tirano e o rei (em [304]) envolve a participação também do coro em [304] + 1-2, [305] + 1-4, (Figura 4.3.27), além de [307] + 1-4 e [308] + 4-6. O que observamos nesse caso é a típica atitude curativa que compele o clínico (no caso, Édipo enquanto *fármaco*<sup>339</sup>) a fazer tudo o que for necessário para expulsar a doença. A isso, Hofmann (2002) denomina de imperativo de possibilidade e ação. O termo possui relação íntima com o “afaste isso!” (*weg damit!*) de Viktor von Weizsäcker (1951/1988). Ademais, Martinsen (2013) destaca a pobreza dessa forma de pensar a saúde e a precarização que ela insere nas práticas de cuidado e saúde. Trata-se de uma forma de expelir o patológico, em vez de incluí-lo como parte integrante da anamnese do humano.

No caso de Édipo, agora que ele foi descoberto como o culpado, ele se reconhece como resposta ao enigma do oráculo na forma dada na consulta de Creonte. Ele é a própria tecnologia que pode livrar a cidade da peste. Como mostrou Serra (2007), é a sua qualidade gorgônea que lhe confere o status de *φαρμακός*. Por esse motivo, o imperativo cai sobre ele. A castração não é suficiente: de fato o coro apontou a infelicidade do ato (no texto sofocleano). A medida necessária é o exílio, o ostracismo, um pesar ainda maior do que a cegueira.

---

<sup>339</sup> O termo “Φάρμακον” aparece tanto como curativo na *Iliada* (Homer, ca. 762 a.C./1924c, 4.191) ou veneno (Sophocles, ca. 440 a.C./1913c, 685). Já o “φαρμακός”, tal como o termo destacado, tem a acepção de bode-expiatório, de alguém que assume uma culpa com a finalidade de livrar outros dos males, tal é o caso em Aristophanes (405 a.C./1993, 733).



Uma vez observada a interpolação entre, de um lado, Édipo e Antígona via identificação timopática em torno do problema da dívida e da culpa, e de outro, entre Creonte e o Coro trazendo o imperativo da saúde, observamos a seguinte atitude do tirano:

### Figura 4.3.28

*O Motivo do Prelúdio em [313], Notadamente Dolce, ma Marcato*

O Nome-do-Pai, que aqui poderia ser lido numa forma pré-lacaniana, resgata então o motivo do Prelúdio, e que vimos justaposto à diversas passagens (vide Figura 4.3.2 em diante), numa profecia que alude exatamente ao problema da castração. A partitura chama a atenção do motivo já em [312] + 3-4, para se realizar novamente em [313] + 1, quando Édipo propõe uma explicação acerca da inevitabilidade do destino. Aqui se insere então o *chrao*, na forma que van der Sterren (1952) e Soler (1982) discutiram. Isso porque Édipo sintetiza tanto o oráculo consultado como também a necessidade de que os fatos deveriam transcorrer na forma como ocorreram: “Posto que o dissabor previsto pelo deus se realizou, a promessa de felicidade também há de se cumprir<sup>340</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 215, tradução nossa).

Ademais, é possível notar uma operação de deslocamento e uma referência intramusical entre o V assimétrico e tema recorrente do Prelúdio. É nesse momento de condensação – ao nível do libreto e da partitura, que se resolve a tensão criada pelos

<sup>340</sup> “Puisqu’au malheur prédit, le dieu fut véridique, au bonheur annoncé, il ne faillira pas” no original.

dois polos, um do lado de Édipo e outro, do lado de Creonte. Aqui estamos novamente no espaço em que Édipo alega que não sabia – mas que sabia (o oráculo lhe contou). Essa condensação entre o não-saber e o saber revela algo ainda enigmático em Édipo. Desde a suspeita provocada pelo bêbado em Corinto, passando pela sua primeira visita a Delfos (que lhe confirmaria o incesto e o parricídio em seu destino) e, posteriormente, à sua passagem ao ato, a transgressão edipiana persiste na forma de uma não-resolução. O complexo de Édipo parece então impor a vivência de uma experiência penosa, a de um espaço entre o não-saber e o saber. Se a vida de Édipo ilustra a passagem de um ao outro, no sentido da perda da inocência (Lansky, 2015), então suas experiências se dão necessariamente no espaço entre o modal e o seu negativo. A solução de Antígona precisa então se dar não apenas na identificação timopática, mas no reconhecimento de algo que transcende seu estado de humor. O complexo de Édipo se mostra como uma posição difícil. De fato, por se tratar de uma espécie de limbo, um espaço transitório. Se foi nesse espaço transitório que Édipo sofreu de inibições, foi agressivo e arrogante, além de violento e obsessivo, foi justamente por ele ter estado nesse estado transitório que a vida ocorreu da maneira como o mito conta. Nesse entendimento, falharam Creonte e os tebanos. É por esse motivo que, no Ato IV, será pedido a Édipo que retorne para Tebas, como se reconhecessem a inutilidade do “Afasto isso!” (*weg damit!*).

Segundo Bento (1999/2010), a ligação entre o final do Ato III (e o ostracismo de Édipo) com o Epílogo do Ato IV se faz por intermédio do trecho “Oh! Palácio de Laio!<sup>341</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 219, tradução nossa), quando ouvimos um tom de clemência e reconciliação preparando para a luminosidade do ato final. A qualidade sonora aqui é fundamental para indicar que a interpolação mencionada se dá apenas de

---

<sup>341</sup> “O! palais de Laïos!” no original.

forma parcial. Isso porque o Coro, nesse trecho, pode ser reconhecido de forma mais suave do aquele com intenso desejo de punição ao responsável – Édipo chega a pedir que se calem, tal como na Figura 4.3.9. A polaridade se mantém apenas de forma hesitante. O vacilo do coro revela uma identificação com Édipo via Antígona. Se o núcleo do clima reconciliatório do Ato IV está contido em “*O! palais de Laïos!*” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 219), isso sugere que Tebas, ainda que se mantenha na posição de que Édipo deve deixar a cidade, esse é o cumprimento da lei com um custo indesejável. Contudo, tal detalhe se dá apenas no nível afetivo ilustrado pela música. Além disso, essa identificação parcial se dá, no Ato III, apenas de forma muito incipiente. Ela só aparece com vigor no Ato seguinte. Ademais, ressalta-se que Édipo, na posição identificada com o pai primordial (Freud, 1912-1913/1913c), serve como fonte de sentimentos ambivalentes do coro, que desejam tanto pela sua punição para se livrarem do seu próprio mal-estar, mas não sem deixar de amá-lo, à maneira como se ama a um pai (Friedman & Gassel, 1950).

#### **4.4. Ato IV: Édipo em Colono**

Simon Neal representa um arqueólogo nos dias modernos que, por acidente, se transforma em Édipo na versão concebida por Hans Neuenfels (produtor) e Alexander Liebreich (regente) para a Oper Frankfurt. O barítono conta que o mito de Édipo fala de uma tentativa do homem não de dominar o destino, mas o de dominar a natureza – e que talvez o homem não seja capaz de fazê-lo (Hehl, 2013). Na versão de Frankfurt, o libreto em alemão tem a função de promover no ouvinte a compreensão do texto exigida por Enescu. Mas o que a versão alemã da ópera romena procurou representar?

A resposta pode ser iniciada pelo fato de que Neuenfels e Liebreich retiraram o Ato IV em sua completude. Assim o fizeram por entender que o mito de Édipo é mais próprio ao sentido de uma *opera seria* (Loomis, 2013). As uniões, típicas das óperas

imanes, são mais comumente encontradas nas *buffas* (Röhe & Martins, 2016; Žižek & Dolar, 2002). O fracasso de Édipo na resolução dos problemas com os quais ele se deparou não seria digno, portanto, do clima honrado da passagem em Colono. O que a versão alemã procura mostrar é um Édipo mais vilão do que herói – por esse motivo ele merece inclusive que Laio urine sobre ele (Loomis, 2013). Nesse sentido, a identificação parcial do coro ao final do Ato III também sofre uma dura crítica por parte da produção alemã. Ela envolve um reconhecimento da tendência ao “afaste isso!” (*weg damit!*) como um aspecto doentio, talvez como uma forma de desespero – um que não é mitigado pelos deuses. Com a omissão do Ato IV, Neuenfels e Liebreich lembram ao coro que suas súplicas (ao nível da identificação parcial, oriunda do lamento sobre o palácio de Laio e da ambivalência com Édipo tornado em pai primordial) não seriam atendidas. Como de fato não seriam, já que Édipo seria enterrado em Colono, negando às súplicas dos seus conterrâneos.

O problema apresentado pela produção alemã se dá na forma de um julgamento. Aqui o voto de Palas Atena (Aeschylus, 458 a.C./1926b, 682; Gewirtz, 1988) é oferecido de forma negativa por Neuenfels e Liebreich caso comparemos a situação em Colono com o primeiro tribunal da história<sup>342</sup> (Gewirtz, 1988), aquele de Orestes atormentado pelas Eríneas. Na referida lide, Palas Atena teria votado em favor de Orestes<sup>343</sup>, desempatando a disputa. Tal procedimento é adotado até os dias atuais. O voto de desempate, também conhecido como voto de Minerva, a correspondente romana de Atena, pode ser chamado de voto qualificado<sup>344</sup> no ordenamento jurídico brasileiro.

---

<sup>342</sup> “πρώτας δίκας” (Aeschylus, 458 a.C./2009b, 682). Aqui, Atena faz referência ao primeiro tribunal na Ática. O primeiro termo faz referência ao primeiro julgamento. O segundo é uma flexão do termo *dikē*.

<sup>343</sup> “ἐμὸν τόδ’ ἔργον, λισθήσαν κρῖναι δίκην. ψήφον δ’ Ὀρέστη τήνδ’ ἐγὼ προσθήσομαι” (Aeschylus, 458 a.C./2009a, 734-5).

<sup>344</sup> Devemos ao Procurador Regional da República, Zilmar Drummond, o esclarecimento sobre as questões jurídicas atuais cujas referências remontam ao julgamento de Orestes.

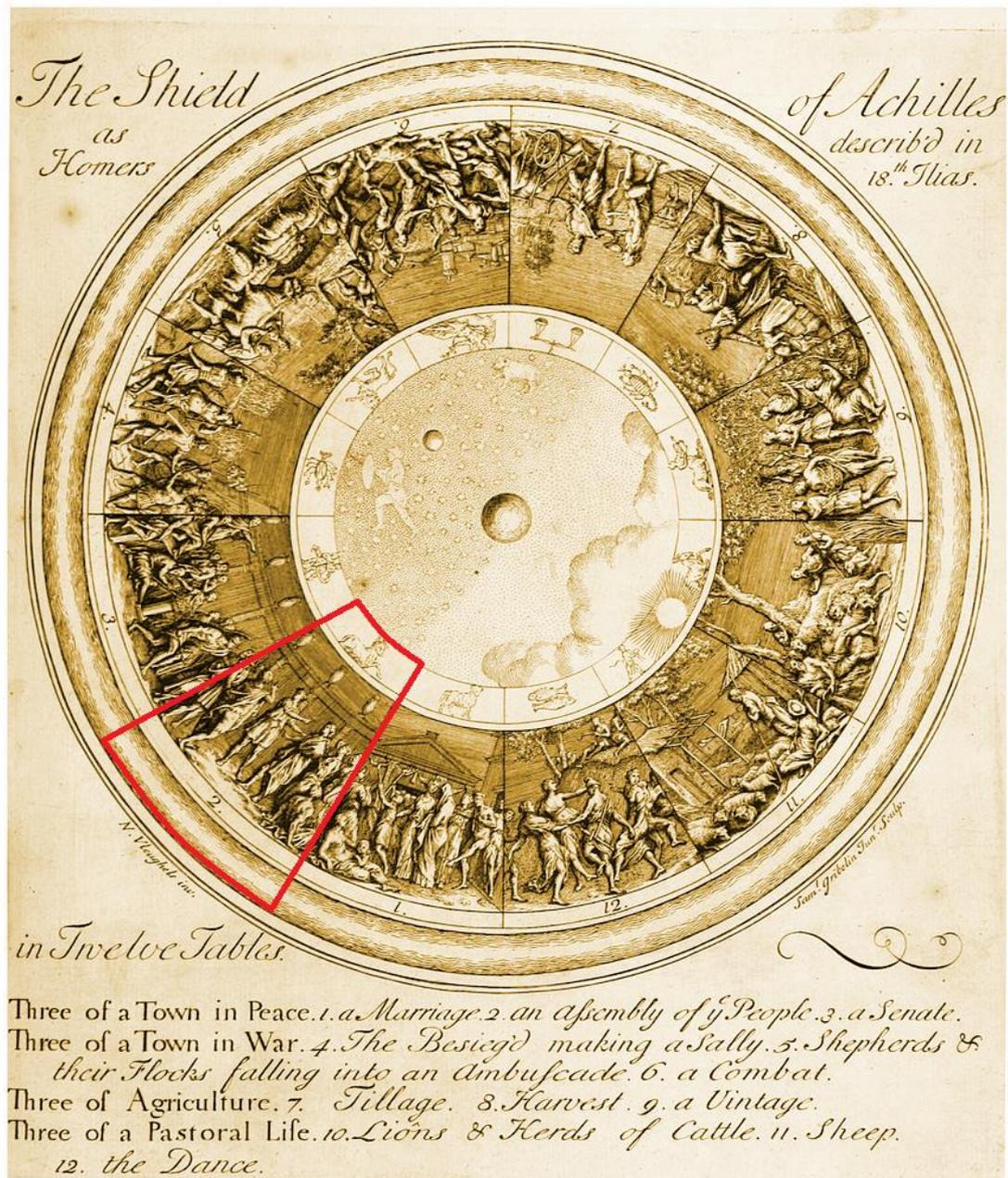
A oclusão do Ato IV não é, contudo, inoportuna. Isso porque a escolha de Enescu e Fleg por uma representação, no Ato IV, das Eumênides benéficas indica uma falha de coerência na leitura da ópera. A intenção, contudo, era *outra*. Buller (2003) destaca que uma das características do libreto de Fleg é a incorporação de elementos da simbólica cristã, o que pode ser, sem dificuldade, notado na sonoridade de algumas passagens corais. Buller (2003) aponta ainda que, desde o episódio do nascimento de Édipo, Fleg se utiliza de signos da Natividade e da fuga ao Egito. Na cena do nascimento, pastores chegam trazendo presentes para o bebê que um dia se tornaria rei. Portanto, a referência a Melchior, Baltasar e Gaspar não é incorreta nessa cena. Uma variação com a história de Cristo se dá no contraste entre os personagens paternais, José e Laio. No caso, o primeiro tem a intenção de salvar o filho, enquanto o segundo o condenou à morte no Citerão. Aparentemente, a intenção de Fleg era a de relacionar Édipo com uma figura universal permitindo à audiência que fizesse associações mentais com ideias e símbolos familiares (Buller, 2003). Além disso, ao relacionar Édipo com Cristo, “Fleg sugere que o foco do libreto não é sobre os crimes de Édipo, mas na sua redenção, sua heróica e quase-divina natureza” (Buller, 2003, p. 74, tradução nossa). Neuenfels e Liebreich discordaram (Loomis, 2013).

A leitura da versão de Sófocles para Édipo em Colono apresenta, no seu enredo, uma série de menções à *dikē* e ao *nomos*. É atribuído a Zeus o estabelecimento da forma de viver dos animais enquanto *nomos*, de forma que eles devoram uns aos outros; para os homens, Zeus estabeleceu a *dikē* como sendo preferível (Hesiod, ca. 700 a.C./1920d, 276-280). Segundo o *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece And Rome* (Gagarin, 2010), o período pré-elegíaco foi marcado pelo uso da *dikē* pelos gregos como uma designação para o procedimento pelo qual os homens trariam suas querelas para o rei ou para um grupo de anciãos, de forma tal que a lide fosse solucionada de acordo com uma

*Themis* – uma representação desse procedimento pode ser encontrada no escudo de Aquiles (Homer, ca. 762 a.C./1925c, 18.497-508), na segunda casa, justaposta ao signo da constelação de Touro. Na tradução de Alexander Pope (ca. 762 a.C., 1996), na qual consta a Figura 4.4.1, podemos observar, na segunda casa, uma disputa acalorada que ocorre em um mercado. Ali se passa uma querela a respeito do pagamento de uma multa por um assassinato: O acusado diz que pagou, enquanto outro diz o contrário. Foi demandado um árbitro para a questão. A multidão oscila, ora em favor de um, ora de outro (Homer, ca. 762 a.C./1925c, 18.497-508).

**Figura 4.4.1**

*O Escudo de Aquiles*



Nota. Segundo Shankman (Homer, ca. 762 a.C./1996), essa ilustração aparece na impressão em *duodecimo* da tradução de Alexander Pope publicada em 1743. Extraído de

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:THE\\_ILLIAD\\_OF\\_HOMER\\_\(translated\\_by\\_POPE\)\\_p5.171\\_The\\_Shield\\_of\\_Achilles.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:THE_ILLIAD_OF_HOMER_(translated_by_POPE)_p5.171_The_Shield_of_Achilles.jpg)

As Eumênides, incluídas na *Oresteia* por Palas Atena para a realização julgamento de Orestes<sup>345</sup>, representam uma passagem na Grécia Antiga em que o Direito num sentido mais público foi estabelecido. No novo contexto, um tribunal foi presidido por Atena, sendo que as Eríneas foram solicitadas a participarem na disputa em preterição das vinganças sanguinárias, por elas executadas, e que percorrem toda a *Oresteia* (Gewirtz, 1988). A passagem das Eríneas sanguinárias para as Eumênides benévolas na *Oresteia* representa, no mito de *Édipo em Colono*, o encadeamento do trecho da profecia que amaldiçoou o exilado, do início de sua vida até o final dos acontecimentos em *Édipo Rei*, para um clima de conciliação e de seu endeusamento.

Na primeira parte da versão sofocleana, Édipo e o Coro argumentam em torno de um problema gerado na transgressão do *nomos*<sup>346</sup>, do costume que prima pelo respeito ao espaço sagrado das Eumênides. Nesse trecho, Édipo se refere ao *dikē* de que, apesar de paricida, seus atos foram cometidos em desconhecimento. O termo aqui é empregado numa acepção que remete ao consciente de Édipo: “Eu lhe direi: Matei em ignorância e pereci. Puro perante a *lei*, em *desconhecimento* de meus atos, eu cheguei a esse ponto<sup>347</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 546-548, tradução nossa, ênfase nossa).

É importante notar que Teseu (com quem Édipo se identifica e é *identificado* por meio do ícone do duelo com o *theratos*, o Minotauro, filho de Creta que habitou no *Labirinto*, e a cadela alada, que causou terror em Tebas – respectivamente), alude à *dikē*: “Você veio a uma cidade que pratica a justiça e nada sanciona sem o devido

---

<sup>345</sup> “ὕμῶν ὁ μῦθος, εἰσάγω δὲ τὴν δίκην” (Aeschylus, 458 a.C./2009a, 582). Nesse verso, Atena declara que ela apenas apresenta a querela, e que cabe às Fúrias exercer o direito de se manifestar.

<sup>346</sup> O uso do termo aqui se refere ao de Hesíodo.

<sup>347</sup> “ἐγὼ φράσω.

καὶ γὰρ ἄν, οὗς ἐφόνευσ’, ἔμ’ ἀπόλεσαν:

νόμῳ δὲ *καθαρός*, *ἄιδρις* εἰς τόδ’ ἦλθον” no original. É preciso notar que o uso que Sófocles faz do termo *lei* (*nomos*), de fato, é empregada numa acepção posterior à que Hesíodo fez originalmente. Ademais, é preciso notar que a versão de Sir Richard Jebb, conforme o *Center for Hellenic Studies Harvard University* (Sophocles, ca. 410 a.C./2018), em vez de usar o termo *ἄιδρις*, apresenta a forma “sem noos” – ambos os termos sugerem que Édipo cometeu seus atos sem estar cômico do que realmente estava fazendo.

processo legal<sup>348</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 913-914, tradução nossa). Na ocasião, ele alerta Creonte sobre os costumes de sua terra. Teseu aparece já ao início do Ato IV junto ao coro, fazendo alusão à transformação das Eríneas em Eumênides:

Deusas que vigiam ao fundo do bosque sagrado!

Vós que outrora foram as fétidas Eurínias,

de rostos sangrentos e unhas mortíferas!

Vós haveis se convertido nas doces Eumênides,

e por vós, foi substituído o homicídio vingativo,

pela Justiça e a Paz na Cidade!<sup>349</sup>. (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 233-234, tradução nossa)

Um contraste entre a versão romena e a do dramaturgo de Colono é que Édipo, logo ao início já reconhece o lugar profetizado pelo Oráculo. Dessa forma, ele e Antígona não são interpelados pelo Coro por terem pisado em solo sagrado. Ademais, na versão clássica, Creonte, que substitui o cidadão de Colono na sequência da chegada de Édipo em Colono, só viria a entrar em cena após o longo diálogo entre os *nobres identificados*, no qual são discutidas questões de *dikē* e *nomos*. Quanto à identificação, é preciso lembrar que ela se dá de forma dupla. Isso porque ambos cometem homicídio paralelamente ao lidar com um *monstro*, seja ele em forma de touro ou de fera alada. O referido homicídio é cometido tanto por Édipo como Teseu, mas ambos de forma inconsciente.

---

<sup>348</sup> “ὅστις δίκαι’ ἀσκοῦσαν εἰσελθὼν πόλιν  
κᾶνευ νόμου κραίνουσαν οὐδέεν” no original.

<sup>349</sup> Déesses qui veillez au fond du bois sacré!  
Vous fûtes autrefois les Erynnyes fétides,  
aux visages sanglants, aux ongles meurtriers.  
Vous êtes devenues les douces Euménides,  
et par vous, remplaçant la vengeance homicide,  
la Justice et la Paix règnent dans la Cité!” no original

Conta o mito do mar Egeu<sup>350</sup> que Teseu navegou à ilha de Creta de forma a vingar-se do Minotauro, filho monstro do rei Minos (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921c, 1.10), tal como a Esfinge foi descrita como filha *bastarda* de Laio, e que por esse motivo, segundo Pausanias (ca. 170 d.C./1935, 9.6.23), Laio teria lhe contado a resposta do *enigma da esfinge*. Contudo, a figura bovina do Minotauro, se articula mais ao duelo com o monstro por meio da batalha física, conforme ilustram os gregos em suas representações com a esfinge – em geral, em embate com tebanos diversos, raramente com o *Tirano* (Serra, 2007). A semelhança por meio do aspecto da batalha física é crucial, contudo, Teseu lança mão de uma artimanha interessante. Encontramos uma versão semelhante na ópera de Engelbert Humperdinck, mas cujo final se opõe ao de Teseu. *Hänsel und Gretel* [João e Maria] (Humperdinck, 1894) deveriam trazer os morangos apanhados na floresta, mas não sem se entreterem com um pássaro. Acabaram por entrar numa discussão e comeram todos os morangos. Assim sendo, são forçados a ficar na floresta, o que os deixará aos cuidados da bruxa... A versão operática de Humperdinck (1894) possui o mesmo título do folclore coletado por Jacob Grimm e Wilhelm Grimm (1812). Entretanto, na versão dos irmãos Grimm, o irmão Hänsel deixa migalhas espalhadas como forma de marcar o caminho de retorno para casa. Contudo, por conta da ação dos famintos pássaros que estavam na floresta, as migalhas desapareceram, fazendo com que Hänsel e Gretel ficassem sem o meio de retorno para casa, o que os levou de encontro à monstruosa bruxa.

Já Teseu, mais perspicaz, lança mão da ajuda de Ariadne, que convence Dédalo a mostrar os caminhos do labirinto (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921c, 1.8). Ariadne

---

<sup>350</sup> “mare Aegeum appellatur, quod nomen a patre Thesei Aegeo” (Honoratus, 1471/1881, 3.74). O Segundo Mitógrafo do Vaticano (ca. 800 d.C./2008, 148) está de acordo com a versão de Marius Servius Honoratus. Segundo Pausanias (ca. 170 d.C./1918a, 1.22.5), Egeu teria se atirado da Acrópole em Atenas.

teria lhe dado uma corda<sup>351</sup>, a qual Teseu prendeu na porta de forma que não se perdesse (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921c, 1.8-9).

Teseu havia jurado ao pai que mataria o Minotauro (Homer, ca. 800 a.C./1919c, 11.322, ca. 762 a.C./1925c, 18.590; Hyginus, ca. 20 a.C./1960, 41). A embarcação rumou com velas negras e, segundo um pedido de Egeu, na ocasião do retorno de seu filho com vida, velas brancas deveriam ser eriçadas. Pausanias (ca. 170 d.C./1918a, 1.22.5) conta que Teseu, lamentando sua separação de Ariadne, esqueceu-se de içar as velas brancas. Apolodoro (ca. 100-200 d.C./1985, E1.9<sup>352</sup>) destaca que a versão mais comum é a de que Teseu teria abandonado a princesa minoica em Naxos no seu trajeto de Creta de volta para Atenas. Ou talvez a motivação de Teseu estivesse pautada em mera crueldade (Ovid, ca. 8 d.C./1916b, 8.175-176<sup>353</sup>). Já Hyginus (ca. 20 a.C./1960, 43) destacou que era uma questão de honra. Por meio de um fragmento pré-elegíaco (Hesiod, ca. 700 a.C./1920a, F76), nos é contado que o coração de Teseu já pertencia a outra mulher. Já na *Odisseia* (Homer, ca. 800 a.C./1919c, 11.321-325) conta que Ariadne estava a caminho de Atenas junto a Teseu, mas, Ártemis a matou na ilha de Dia, a partir de uma acusação de Dioniso.

Egeu, ao mirar as velas negras, lamentou a perda do filho e se suicidou. Até os dias de hoje, o mar que abrange a região leste da Ática e segue rumo ao sul até Creta é conhecido pelo nome de Egeu – tal é a versão dos escritos latinos (Honoratus, 1471/1881, 3.74; Segundo Mitógrafo do Vaticano, ca. 800 d.C.<sup>354</sup>/2008, 148). Aqui

---

<sup>351</sup> “λίον” no original.

<sup>352</sup> A referência aqui é ao escólio 12 à Epítome da Biblioteca, conforme a tradução espanhola. Diferente da versão de Frazer, dividida em dois livros, a versão espanhola se constitui em um volume único, por isso a necessidade de identificar com a letra “E” a referência à epítome, para não se confunda com o Livro 1 da Biblioteca.

<sup>353</sup> “vela dedit comitemque suam crudelis in illo itore destituit” no original.

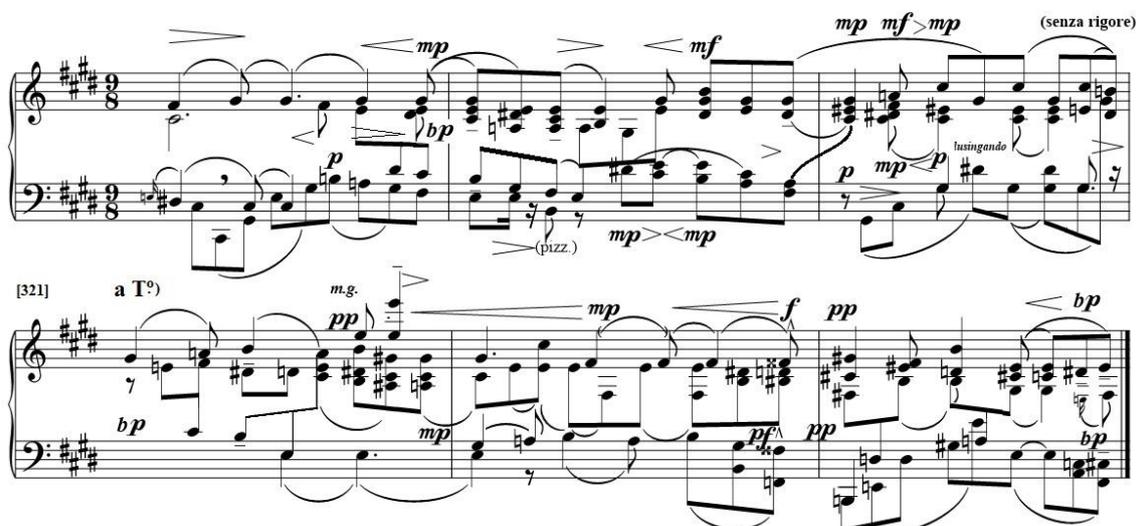
<sup>354</sup> A datação da compilação original do Segundo Mitógrafo do Vaticano é incerta. De forma geral, a sua obra é datada posteriormente à do Primeiro Mitógrafo do Vaticano, e se considerarmos a datação tradicional entre os séculos V e VI d.C. para o *Primeiro*, não podemos atribuir à obra do segundo a Lactâncio Plácido, de forma que preferimos a atribuição ao erudito do renascimento carolíngio Remígio

podemos encontrar uma semelhança entre o parricídio cometido sem *conhecimento*, ou ainda por uma questão de ato falho, tal como no caso ilustrado por Brill (Freud, 1901/1914b).

Retomando a primeira parte da análise das Eumênides do Ato IV, notemos, ao início, um terno e conciliatório motivo ateniense, que se remete ao final do Ato III e à ambiguidade tebana com relação a *permitir* que Édipo seja des-terra-do. De fato, conforme a narrativa de Sófocles, Édipo nunca seria inteiramente perdoado por Tebas, sendo que, em Édipo em Colono, Ismene alertaria ao pai-irmão, que ele não poderia ser coberto pela *terra tebana*, isso lhe era proibido.

**Figura 4.4.2**

*Motivo Ateniense*



Após o Coro, Édipo e Antígona trabalham um dueto. Nele, pai e filha-irmã operam uma introjeção do texto sofocleano, a partir do *sim paterno para o sim da filha*. Verifica-se no texto de Sófocles o que Édipo diz na sua passagem afirmativa com

---

de Auxerre. Nossa datação aproximada faz alusão à data e ao local da coroação de Carolus Magnus, na antiga basílica de São Pedro, no Vaticano (Pepin, 2008).

relação a um local próximo a Atenas: “Sim, assim todos os viajantes nos disseram<sup>355</sup>” (ca. 407 a.C./1912b, 25, tradução nossa). Na versão romena temos o *sim* introjetado numa repetição de Antígona às duas perguntas edipianas, às quais ela confirma por duas vezes: “Sim. Sim<sup>356</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 228-229, tradução nossa), com uma *appoggiatura*<sup>357</sup> no segundo *sim* (Figura 4.4.3). Aqui, Édipo ainda precisa da filha para descobrir onde ele está.

Ademais, notamos que a passagem na versão romena é muito mais exata do que na versão de Sófocles. Se, em Sófocles, Édipo indica um *sim*, ele faz uma referência distante ao que lhes foi dito antes de chegar aquele lugar, que não é Atenas. Édipo pergunta para Antígona se eles estão em lugar em que eles possam descansar (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 1-13), quer seja ele sagrado ou profano. A isso, Antígona lhe responde que eles estão num lugar que aparenta<sup>358</sup> ser sagrado (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 14-20). Já na versão romena, Antígona é mais incisiva e confirma a Édipo que eles estão no exato lugar que eles deviam chegar, logo após a Figura 4.4.3: “chegamos<sup>359</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 229, tradução nossa; Figura 4.4.4), que poderíamos também traduzir como “finalmente chegamos onde precisávamos estar”.

É possível observar ainda a transição de 144 para 168 em [334], indicando uma aceleração ao nível prosódico na segunda pergunta de Édipo. O andamento retorna ao mesmo do início do trecho logo antes da resposta de Antígona, que prepara para a exclamação final de Édipo que possui um tom maior de certeza do que na versão de Sófocles (Figura 4.4.4). Do ponto de vista argumentativo, a versão de Sófocles exige a

---

<sup>355</sup> “πᾶς γάρ τις ἤδρα τοῦτό γ’ ἡμῖν ἐμπόρων” no original.

<sup>356</sup> “Oui. Oui” no original.

<sup>357</sup> A *appoggiatura* é uma nota curta executada junto à outra. Ela dá uma ideia de contraste sonoro (Apel, 1944). Não confundir como a *apojatura*, recurso utilizado no contraponto (Hindemith, 1949/1998, p. 42).

<sup>358</sup> “ἀπεικάζω” no original.

<sup>359</sup> “Nous sommes arrivés!...” no original.

incerteza já que é justamente o não-saber que fundamenta toda a série de atos tipicamente edipianos (parricídio e incesto). A incerteza, em Sófocles, acaba chamando a atenção de uma personagem que iria interpelar pai e filha-irmã, avisando-os de sua transgressão. É, portanto, coerente, que Enescu e Fleg tenham adaptado a cena, já que na ópera não há indicação de que eles cometeram transgressão, o que se alia ao clima apoteótico do Ato IV.

### Figura 4.4.3

*Sim. Sim*

(♩=144)

Antígona

Édipo

Oui.

Vois-tu, près d'u ne sour ce u ne ro che qui luit?

(♩=168)

[334]

Et vois - tu des ra meaux cei gnant d'un e gui lan de

(♩=144)

la ba se d'un au tel où fu ment des of frand des?

rit . . . .

Oui.

Ato contínuo, Édipo reconhece o lugar ao qual ele está destinado por meio da confirmação de Antígona. Na Figura 4.4.4, podemos notar uma variante hexatonal<sup>360</sup> do motivo edipiano em justaposição ao reconhecimento (Bentoiu, 1999/2010). Aqui, Enescu e Fleg elaboram um embricamento entre a partitura e o libreto no sentido de que a forma musical que faz referência a Édipo encontra-se próxima ao reconhecimento final do exilado, o de sua última morada.

#### Figura 4.4.4

##### *Variante Hexatonal do Motivo Edipiano*

The musical score for Figure 4.4.4 consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with the tempo marking 'Adagio (♩=60)' and the dynamic 'p'. The lyrics are 'Nous som mes ar ri vés!...'. The middle staff is the piano right hand, and the bottom staff is the piano left hand. The score includes various musical notations such as 'dolciss. sost.', 'Molto sost. (♩=92)', 'espress.', 'pp', and 'mf'. There are also performance markings like '< >' and '7' above the vocal line, and '3 3' above the piano right hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature changes from 4/4 to 12/8.

O momento em que Édipo reconhece a chegada em Colono envolve, na versão original de Sófocles, uma longa argumentação entre o Coro e o Tirano ostracizado. Ela inclui ainda um ritual dedicado às deusas profanadas, na forma de dois cálices de vinho e um último, apenas de mel e água (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 476-485). Na sequência do motivo edipiano encontraremos duas passagens em que o motivo do Prelúdio (justaposto a Tirésias) remete a uma significação ligada à visão de Édipo. Se

<sup>360</sup> A escala hexatónica contem, dentro de uma oitava, seis tons diferentes (Apel, 1944; Górlinski, 2009/2018).

no Ato III, Tirésias incorpora o motivo do Prelúdio, mas falha no seu intento de revelar a verdade, no Ato IV Édipo fará, finalmente, o reconhecimento da predição do Oráculo.

Em Colono, Édipo está mais identificado com Tirésias por ter perdido a visão do mundo exterior. Dessa forma, a partitura de Enescu traz uma coerência musicológica no sentido da relação entre Tirésias e Édipo, tal como Róheim (1946) apontou. Ademais, a presença de Antígona é fundamental, já que Édipo apenas faz o reconhecimento de Colono por intermédio dela. Daí o convite de Édipo para que sua filha se sente com ele – também numa variação com a versão grega. Variantes do motivo do Prelúdio podem ser encontradas tanto no dueto com Antígona em [333] + 4-6, como em [334] + 4 (Figura 4.4.5 – [336] + 3-7).

#### Figura 4.4.5

##### Motivo do Prelúdio Próximo à Colocação de Édipo

Na seqüência do dueto, Fleg e Enescu omitem o coro, que fora deslocado para a abertura do Ato IV, e representam a chegada de Creonte e os tebanos, que irão clamar pelo retorno do exilado à cidade dos sete portões. A versão romena omite também o anúncio de Ismene, que antecederia à chegada de Creonte. No episódio, o mais falso dos amigos revela-se cínico, trazendo uma proposta diferente para Édipo. Creonte menciona um destino alternativo justaposto ao V assimétrico (Figura 4.4.6) em “Eu venho até

aqui, enviado pelos tebanos, oferecer a teu pai um novo destino. Siga-me Édipo, retorna à tua pátria<sup>361</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 233, tradução nossa)..É possível observar também a desaceleração nos batimentos no A que encerra o V assimétrico, dando início a um trecho tranquilo, até que Creonte se expresse melhor: Édipo deve voltar a Tebas, ela precisa dele.

#### Figura 4.4.6

*Creonte Oferece uma Alternativa para Édipo*

**Moderato** (♩=63)  
[343]

Je viens i ci, mandé par les Thé\_bains, off\_rir à ton  
père un nouveau des\_tin. Suis-  
moi, Œ\_di\_pe, viens; ren\_tre dans ta pa\_tri\_e

A proposta que Creonte fará, a respeito do enterro do corpo de Édipo que, na versão sofocleana, teria sido adiantada por Ismene antes de Creonte, faz com que o exilado se expresse queixosamente, a respeito de seu humor, na forma “esquentado coração<sup>362</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 434, tradução nossa). A interpretação dessa

<sup>361</sup> “Je viens ici, mandé par les Thébains, offrir à ton père un nouveau destin. Suis-moi, Oedipe, viens; rentre dans ta patrie” no original.

<sup>362</sup> “ἄξει θυμός” no original. A conjunção do termo que dá origem à denominação timopatia com a forma “ὀξύς” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 1193) sugere a acepção de raiva.

passagem remete a uma modificação do afeto numa forma de raiva. De fato *ἔζει* implica uma ideia de fervura sobre o termo *θυμός*, que caracteriza a “coragem, a ira e as emoções” (Posner et al., 2018, tradução nossa, ênfase nossa). A emoção e o afeto modificados indicam mais uma agressividade comovida endogenamente. Já a mania (que afligiu a Orestes por intermédio das Eríneas), segundo Martins (2005), classificada como uma *timopatia*, é a fase de alta atividade dentro das distimias, sendo o humor deprimido a fase complementar – por vezes há inclusive uma fase intermediária (Berrios, 1996). Por esse motivo talvez o termo bipolaridade não satisfaça a compreensão acerca dos desafetos de humor, isso porque deve haver um período de latência, tal era a visão da psiquiatria francesa na época de crise do termo melancolia (Berrios, 1996).

Na anamnese de Édipo, um dos exemplos de latência do sintoma se dá exatamente entre o período no qual o *Tirano* confrontou a esfinge e o início da peste de Brucelose (Kousoulis et al., 2012): um período supostamente afortunado e pacífico na Tebas grega, enquanto a profecia conspirava silenciosamente para o seu triunfo final sobre Édipo. *Final* porque, em Colono, Édipo argumentaria contra os tebanos e colaboraria com Teseu para que sua apoteose se fizesse dentro duma *dikē* que favorecesse a Colono, que o recebeu no seu exílio.

Já em “Passado um determinado período, a partir do qual eu percebi que meu coração *punia* excessivamente aqueles erros do passado<sup>363</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 438-439, tradução nossa, ênfase nossa), onde aparece novamente o *thumos*, Édipo fala, no verso 437, de toda a sua angústia<sup>364</sup>, que em Hesiod (ca. 700 a.C./1920b,

---

<sup>363</sup> “κάμάνθανον τὸν θυμὸν ἐκδραμόντα μοι μείζω κολαστὴν τῶν πρὶν ἡμαρτημένων” no original. O termo enfatizado sugere a ideia de uma punição, ou mesmo de uma castração. Ele aparece em Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 1148), quando Édipo se dirige ao Servo (Pastor do Citerão) que, por sua vez, pediu que o Pastor de Corinto (Forbas) se calasse e não revelasse a Édipo a verdade acerca de suas origens. Nesse caso, Édipo intervém de forma a reprovar o Servo.

<sup>364</sup> “μόχθος” no original.

306) aparece como “labuta, problema” – angústia essa que levou muito tempo para ser perlaborada. A labuta pode ser encontrada no mesmo termo grego em Sophocles (ca. 440 a.C./1916c, 1101, ca. 440 a.C./1916c, 1170) com referência aos trabalhos de Hércules.

Édipo destaca no trecho que o seu *thumon* já foi excessivo no que confere às punições sofridas pelos seus erros. Aqui podemos notar a presença de um super-eu cruel, disfuncional, que provocou um intenso sentimento melancólico – e que apenas agora, após o esvaziamento (*pepôn*<sup>365</sup>, Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 437, tradução nossa) da angústia (*móchtos*) outrora presa no *thumos* como uma espécie de pus, é que Tebas reclama a Édipo que volte para Tebas – e ainda por cima como um desterrado. É muito para Édipo, ele irá negar até o final o pedido dos tebanos. Com relação ao super-eu edipiano, podemos notar a crueldade para além do mero auto-cegamento como um ato de castração, mas também como uma profunda afetação emocional, que não envolve a dor provocada pelo ferimento, mas enquanto timopatia grave. O novo destino proposto por Creonte é inaceitável. Mesmo porque, Édipo já está em Colono: agora é tarde.

A resposta de Édipo a Creonte na versão romena difere no sentido de que Édipo não se queixa do seu humor. Não. Sua primeira resposta, “Miserável Creonte! Prolixo e hipócrita!”<sup>366</sup> (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 234, tradução nossa), envolve apenas acusações, que expressam a sua ira, mas sem ele falar dela. Na Figura 4.4.7, podemos observar a acusação: “Miserável” - é a resposta de um Édipo indignado, sua ira ainda não está esvaziada.

---

<sup>365</sup> “πέπων” no original.

<sup>366</sup> “Misérable Créon! Discoureur hypocrite!” no original.

### Figura 4.4.7

#### Édipo Condena Creonte

Un poco lento (♩=46)

[346] Édipo, *com voz contida e um tom de profundo desprezo*

Mi . . . . . sé ra . . . ble Cré on! \_

*pp* *pp* *ppp* *perd.*

Algo acontece aqui antes que consideremos a acusação feita por Édipo em relação a Polinices e Creonte enquanto caquéticos (*kakos*). Polinices e Etécoles foram omitidos da ópera de Enescu e Fleg. Segundo Bentoiu (1999/2010), essa exclusão confere “um ganho para a unidade musical do ato” (p. 257, tradução nossa). Contudo, Etéocles, diferentemente de Polinices, é quem fora inquirido a respeito de sua falsa amizade (*kakos philos*), a mesma que Creonte denegou (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 582). No trecho [346] + 2, Creonte é referido num *glissando* descendente adicionado à notação de um “profundo desprezo<sup>367</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 234, tradução nossa; Figura 4.4.5). Aqui Édipo condena Creonte a partir de seu pensamento (*noos*) pós-cegamento, e já mais ainda identificado com Tirésias. O desprezo percebido por esse Édipo se dá no reconhecimento de Creonte como, de fato, falso amigo (*kakos philos*). Por esse motivo, o aparecimento de Creonte em Colono deixa Édipo ainda mais

<sup>367</sup> “profond mépris” no original.

agressivo, tal como na forma do “esquentado coração (ἔζει θυμός)” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 434). Esse trecho resgata o problema do V assimétrico (vide Figura 4.4.6), portanto envolve um novo desvelamento do destino – já que a segunda parte do enigma conferia a Édipo um final apoteótico: “O oráculo previu que o local de sua sepultura assegurava a liberdade do povo que o acolheu<sup>368</sup>” (Prunières, 1936, p. 204, tradução nossa).

A primeira parte da resposta do Oráculo de Delfos para Édipo dizia respeito à sua pergunta original, num cenário primal, a respeito da identidade de seus pais. A resposta enigmática do Oráculo apenas confirmaria os seus temores: Édipo, você matará a seu pai e procriará com sua mãe. Nesse trecho não está inclusa diretamente a Esfinge, que o enganaria. Tampouco o suicídio de sua mãe – e nem mesmo o auto-cegamento, entre tantos outros eventos marcantes. Ainda assim, a supracitada segunda parte da profecia, confere um final castrado pela versão de Frankfurt, o de uma resolução das Eumênides e do próprio Destino a favor de Édipo.

---

<sup>368</sup> “L’oracle a prédit que le lieu de sa sépulture assurerait la liberté du peuple qui l’accueillerait” no original.

### Figura 4.4.8

#### Édipo Retoma a Profecia das Pítias para Creonte

The musical score consists of two staves in bass clef, 4/4 time. The first staff begins with the tempo marking "A T° un poco lento" and a quarter note equal to 56 (♩ = 56). The lyrics under this staff are "Tu connais les o\_ra\_cles du dieu! Tu connais les o\_". The second staff begins with the tempo marking "poch. più animato" and a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The lyrics under this staff are "\_ra\_cles du dieu! Tu sais qu'en ma fa\_veur A\_pol\_lon se re\_pent, tu sais". The score includes various musical notations such as accents (^), slurs, and triplets (3).

*Nota.* Édipo expõe para Creonte a segunda parte da resposta que o primeiro obtera em *Delfos*, de que ele experimentaria a ruína humana, mas ao final de sua vida seria consagrado como herói.

O trecho da Figura 4.4.8, que representa a exposição do oráculo e que vai desde o trecho [349] até [351] +1, é logo ouvido pelo Coro de Tebanos, que aparece em [351] junto ao som de trompetes que remetem a uma ideia musical de batalha e vitória (Figura 4.4.9). O uso do naipe de metais para representar temas beligerantes pode ser escutado na *Hunnenschlacht* [A Batalha dos Hunos] de Franz Lizst (1855/2006). O tema da Batalha da Catalunha também foi explorado por Freud (1923a) na sua discussão sobre o supereu e a luta que continua nas altas esferas da psiquê. Essa vitória interessa aos tebanos, que eventualmente estariam em uma guerra contra os sete exércitos.

## Figura 4.4.9

### Motivo da Vitória

The image shows a musical score for the 'Motivo da Vitória' (Victory Motif). It is set in 4/4 time and features three parts: Édipo (Tenor), Os Tebanos (Chorus), and piano accompaniment. Édipo's part begins with the lyrics 'Au sol qu'il touche ra don ne ra la vic toi re.' and includes a dynamic marking of *pp* and a tempo instruction of 'Animando al Allegro moderato' with a tempo of 80. The piano accompaniment is marked with *f* and includes a section marked *bf* and *ff*. The chorus part, labeled 'Os Tebanos', has tenors and basses, with the lyrics 'Oui, Oui,' and a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

O Coro de Tebanos apresenta-se de forma desesperada. A resolução do episódio não será favorável a eles, tampouco para Creonte. Por esse motivo, ele irá coordenar o sequestro de Antígona – na versão de Sófocles, não na de Enescu e Fleg. Na versão romena, Creonte agarra Antígona à força causando-lhe imenso temor. Contudo, ainda na versão romena, Teseu e os atenienses se apressam e entram em cena *antes* que o atentado ocorra. O primeiro coro de atenienses repete o mantra: “Formidáveis! Veneráveis!<sup>369</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 240, tradução nossa), mas agora sem a oscilação ao nível da intensidade, tal como na abertura do Epílogo. O coro é todo em *forte*, mais imponente e preciso do que ao início do Ato IV. O segundo “Formidáveis” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 242, tradução nossa) é ainda cantado em *fortissimo*,

<sup>369</sup> “Redoutables! Vénérables!” no original.

variando para *pf* em “Veneráveis” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 242, tradução nossa), como que antecipando o “Ditosos aqueles....<sup>370</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 242, tradução nossa), no qual Creonte irá soltar Antígona.

Creonte, que permanece na cena em ambas as versões, irá argumentar com Édipo em um trecho intrigante. Na versão romena, Édipo alega: “Eu não fiz coisa alguma! Tomei eu alguma parte nos crimes ordenados pelo Destino, mesmo quando não havia eu nascido ainda?<sup>371</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 245-247, tradução nossa). O referido trecho da ópera possui, na versão de Sófocles, uma referência maternal e uma segunda, parternal. No primeiro, ele diz “eu me casei com ela *sem o querer*<sup>372</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b 985-986, tradução nossa, ênfase nossa) e, na segunda, ele afirma: “com isso, penso eu, a *alma* de meu pai, caso retornasse ela à vida, não iria me contradizer<sup>373</sup>” (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 998-999, ênfase nossa).

Segundo ver Eecke (2005), por meio de um desmentimento (*denial*), a pessoa revela algo que está tentando esconder: “Dessa forma, um desmentir não é apenas uma forma de revelação. Trata-se de uma revelação sobre uma falta cometida ou sobre uma fratura na personalidade” (ver Eecke, p. 123, tradução nossa). Trata-se ainda de uma fenda entre o reconhecimento intelectual e de um ocultamento do campo afetivo. Ademais, ver Eecke (2005) ressalta que o desmentir é um indicador de que a pessoa começa a descobrir a verdade. Essa ideia é interessante já que Édipo, apesar de já ter descoberto a verdade sobre os seus atos e após ter sofrido uma icomensurável culpa, ainda se encontra traumatizado pelos eventos que lhe passaram na vida. Prova disso é que o próprio Édipo talvez se inclinasse a voltar para Tebas: sua recusa se deu pelo fato

---

<sup>370</sup> “Heureux celui” no original.

<sup>371</sup> “Je n’ai rien fait! Ai-je une part/aux crimes ourdis par le Destin, quand je n’étais pas né?” no original.

<sup>372</sup> “ἔγὼ δέ νιν ἄκων ἔγημα” no original (ênfase nossa).

<sup>373</sup> “οἷς ἐγὼ οὐδὲ τὴν πατρὸς ψυχὴν ἂν οἶμαι ζῶσαν ἀντειπεῖν ἐμοί” no original

de que ele seria enterrado fora do limite territorial da sua cidade natal. O desmentir de Édipo em Colono sugere, portanto, que ainda muito do supracitado pus tenha sido escoado, ainda há uma parcela afetiva contida na ferida escondida.

Wilfried ver Eecke (2005) conclui: “Desmentimentos são uma defesa (...) que lidam com verdades que podem causar desespero” (p. 123, tradução nossa). Por esse motivo, Édipo alega o reconhecimento do casamento seu com sua mãe, apenas por meio de uma negação. Nessa asserção (Sophocles, ca. 407 a.C./1912b, 985-986), evidencia-se um desmentimento ao nível do verbo modal querer, ao passo que Édipo ainda não reconhece o fato de que ele precisava de sua mãe, havia uma necessidade ligada à dependência primordial do filho para com os pais (Róheim, 1940). Portanto, Édipo está em posição psíquica de defesa negando sua necessidade infantil – comum a todos os homens.

Ademais, ele alega ainda que seu pai concordaria com ele na escolha de suas ações, caso ele estivesse vivo. Aqui Édipo respalda suas ações projetando o reconhecimento a partir de uma fantasia paternal: *ele*, o pai, concordaria. Ora, Édipo está meramente especulando a opinião do pai, já que ele sequer alguma vez se sentou com ele para prostrar. Trata-se, portanto, mais de uma recusa em assumir a sua falta, uma negação, cuja única forma de reconhecer é por meio da projeção fantasiosa sobre o pai. A argumentação de Édipo visa meramente que seus atos sejam reconhecidos por outros.

A compreensão sobre o termo *chrao* (Χρᾶώ) aqui é fundamental. Isso porque, segundo Freud (1925), o desmentir facilita a realização da liberdade da pessoa. É na dimensão entre a necessidade e a liberdade (von Weizsäcker, 1950/1958) que se dá o problema de Édipo. É devido à constante negação de Édipo que Tirésias falharia em revelar a verdade para o Tirano (ver Eecke, 2005). Nesse sentido, podemos falar que no

trecho da Figura 4.4.10, Édipo – ainda que tenha consultado o Oráculo e ouvido a verdade, ele alega que não sabia o que estava a fazer. Entretanto, é preciso evidenciar: o oráculo o alertou, ele *sabia*. O problema de Édipo, portanto, é uma lacuna no reconhecimento da verdade e de uma assimilação dela ao nível do afeto, ou ainda acerca da modalização ao nível da necessidade. O que Édipo fez com a profecia? Assassinou um homem e foi arrogante para com a filha do Destino. Na sua obsessão patológica, não houve espaço para um reconhecimento, ao nível do afeto, acerca da verdade - daí o fruto de seu infortúnio.

**Figura 4.4.10**

*Édipo Alega que Não Sabia*

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in bass clef, 4/4 time, with a tempo of quarter note = 42. It begins with the lyrics "Non, je ne savais pas, je ne savais pas." and continues with "Mais toi, tu sais, Créon." The score includes dynamic markings such as *poco sost.*, *pp*, *ma cant.*, and *mf*. There are also performance instructions like "com voz plena" and "a T° (♩=46)". The piano accompaniment is in treble and bass clefs, 4/4 time, with a tempo of quarter note = 42. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *f*, *pp*, and *mf*. The score is marked with [346] and includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

Ainda com relação ao problema do modal *savoir*, Édipo conta que apenas Teseu deve saber o local onde irá respirar pela última vez. Isso não antes de o tebano responder ao doce e suave chamado das Eumênides em “*Oedipe! Oedipe!*” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 249-252). Na Figura 4.4.11, o motivo do Prelúdio, que também assinalamos junto à revelação que Tirésias fez para Édipo (sem sucesso, tal como Wilfried ver Eecke apontou), aparece junto ao momento em que o Tirano declara, no

trecho [375] + 3-5, que apenas Teseu deve saber o exato local de sua morada final (tal como na versão grega).

#### Figura 4.4.11

Motivo do Prelúdio Justaposto à Restrição Edipiana: Apenas Teseu Saberá o Local Onde Ele Morrerá

Segundo Bento (1999/2010), a insistência na luminosidade, e mesmo de uma hiper luminosidade desse motivo no Ato IV, se dá em virtude da mutação do Destino desditoso para um ditoso - tal como a Poética aristotélica sugere como sendo um dos elementos da ação complexa: “A peripécia é a *modulação* dos acontecimentos no inverso do que foi proposto<sup>374</sup>” (Aristotle, 350 a.C./1995, 1452a.15, tradução nossa, ênfase nossa). Ainda que Aristotle (350 a.C./1995, 1452a.25) ressalte o papel do mensageiro que conta as novas para Édipo (obtendo um efeito inverso do esperado)<sup>375</sup>, talvez uma peripécia maior seja a passagem da atmosfera sombria do Ato III (Édipo

<sup>374</sup> “ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται” no original. Optamos por uma tradução do termo μεταβολή em um mais próximo à linguagem musical, tal como ele foi usado por Aristóxenes de Tarento, discípulo de Aristóteles (Posner et al., 2018). Contudo, pensamos que o termo musical que mais se aplica à intenção de sentido final de Aristóteles é o que se chama de “inversão”, uma das modificações possíveis na fraseologia musical (Réti, 1978). De toda forma, o termo “modulação” possui a acepção de mudança (Apel, 1944), o que satisfaz a nossa leitura de Aristóteles.

<sup>375</sup> “Οἰδιποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τὸναντίον ἐποίησεν. εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις” no original.

Rei) para a luminosidade do Ato IV (Édipo em Colono). Ademais, na Figura 4.4.10, com a passagem do não-saber para o saber, temos em jogo outro elemento crucial na composição da tragédia: “A *tomada justa*, como o nome indica, consubstancia modulação de uma ânsia pelo saber à gnose, alternando a atitude filial em inimizade nas pessoas destinadas à sorte ou ao azar<sup>376</sup>” (Aristotle, 350 a.C./1995, 1452a.29-34, tradução nossa, ênfase nossa).

Dessa forma, o Ato IV envolve um Édipo para além da descoberta de seu destino que se desvelou no Ato III, mas um Édipo que irá viver a segunda parte da profecia. O que fica apenas implícito na versão de Sófocles, mas que, na versão romena aparece de forma muito clara, é que o novo reconhecimento será feito, entre os Labdácidas, por Édipo tão somente. O trecho do adeus à Antígona é enfatizado por Bentoiu (1999/2010), já que a ligeira variação com o original de Sófocles encontra em *Die Walküre* [A Valquíria] de Wagner (1864<sup>377</sup>) uma referência mais direta. O trecho na partitura de Enescu aparece a partir [379] + 3 (Figura 4.4.12)

---

<sup>376</sup> “ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων” no original. O termo destacado pode ser traduzido simplesmente por “reconhecimento” (Posner et al., 2018). Contudo, optamos por uma tradução mais próxima do termo na forma como ele foi empregado por Aeschylus (458 a.C./2009d, 198), e que sugere a tomada de uma medida do vestígio do pé, na comparação e na equiparação, no caso de Electra com Orestes. Há, portanto, no “reconhecimento” aristotélico, uma acepção que sugere o que se conhece na matemática por princípio da identidade (A=A, B=B, etc).

<sup>377</sup> A datação tem por referência a indicação de Wagner em uma menção a Ludwig II da Baviera e que antecede as instruções para performance além da própria partitura.

## Figura 4.4.12

### Adeus Antígona

ral \_ len \_ tan \_ do \_ \_

*Édipo, para Antígona* *dolce* **Un poco lento** (♩=80)

A dieu, douce An ti gone, a dieu; il faut par  
tir. D'i ci nous cesse rons de marcher côte à côte; si

Já em Wagner, o adeus aparece ao final da cena 3 do Ato III, na segunda parte do *Ciclo do Anel*: “Adeus, valorosa e gloriosa Criança!<sup>378</sup>” (Wagner, 1864, p. 355-356). A semelhança do trecho em Wagner (Figura 4.4.13) com a versão romena do Édipo (Figura 4.4.12) precisa ser enfatizada (Bentoiu, 1999/2010).

<sup>378</sup> “Leb’ wohl du kühnes, herrliches Kind!” no original.

Figura 4.4.13

Adeus Brünhilde

Wotan.  
Leb' wohl, du küh - nes, herr - lich - es  
Fare - well, thou val - iant, glor - i - ous  
A - dieu, vail - lan - te, noble en -

Vc.  
C.B.  
ff mf

Wotan.  
Kind! Du mei - nes Her - zens hei - lig - ster Stolz!  
child! Thou once, the ho - liest pride of my heart!  
- fant! Toi, de mon ê - tre sain - te fier - té.

Vc.  
C.B.  
più f f mf f

Nota. Recriação a partir Wagner (1864, p. 355-356).

Considerando a relação de semelhança, precisamos avaliar o que está em jogo, ao nosso ver, a respeito do Ideal do Eu. Isso porque o adeus a Brünhilde é complementado por um trecho que explica a formação reativa em relação às escolhas primordiais do Isso que, segundo Freud (1923a), envolvem não apenas um ideal, “assim como o seu pai você deve ser<sup>379</sup>” (p. 40, tradução nossa) a ser seguido, mas também uma série de interdições “você não tem a *permissão* para fazer o que o seu pai faz<sup>192</sup>” (p. 40, tradução nossa, ênfase nossa), algo permanece enquanto prerrogativa do pai. Considerando que Édipo está, no momento do adeus a Antígona, na posição do último reconhecimento de sua vida, trata-se de um Édipo resolvido que opera não apenas sobre si-mesmo as duas funções do super-eu, mas também sobre Antígona. Isso porque, se a

<sup>379</sup> “So (wie der Vater) sollst du sein” no original.

comparação com Odin é verdadeira (Bentoiu, 1999/2010), podemos incluir em meio à interdição do Édipo, o que o deus nórdico diz para Brünhilde: “não deverás cavalgar a meu lado, não mais<sup>380</sup>” (Wagner, 1864, p. 362, tradução nossa), conforme a Figura 4.4.14:

**Figura 4.4.14**

*Trecho da Interdição de Odin*

Wotan.  
 sollst du nun nicht mehr ne - - - ben mir  
 mayst thou now ne'er more ride as my  
 dois - - - je ne plus te voir cheval-cher à ma

Vc. (ten.)  
 C.B. pizz. p

Nota. Recriação a partir Wagner (1864, p. 362)

Ora, o que ocorre na Figura 4.4.14 é uma espécie de interdição que previne Brünhilde a seguir cavalcando junto a Odin. Trata-se de um Édipo paternal que busca a resolução do *kernkomplex* e suas tendências inibitórias, obsessivas, do desmentimento e do não reconhecimento, pela consciência, acerca dos fatos. Contudo, é importante notar que Odin usa o verbo modal proibitivo não à maneira de Freud, já que a proibição lançado mão do verbo permitir (não é permitido, verbo *dürfen*, flexionado na forma *darfst* associado a uma partícula negativa, o *nicht*). Contudo, a tradução do trecho da ópera wagneriana para o inglês (feita por Frederick Jameson) corresponde à tradução da versão inglesa dos comentários de Freud sobre o Ideal do Eu, conforme a tradução de

<sup>380</sup> “sollst du nun nicht mehr neben mir reiten” no original.

James Strachey – ambos empregam o verbo *may*. Na primeira tradução, feita por Joan Riviere em 1927, o verbo modal empregado é, contudo, ligado à ideia de necessidade: “*must not*” (Freud, 1923/2018, p. 26). Apesar disso, se considerarmos as versões originais em alemão, Freud usa o verbo dever (*sollen*) na forma de uma prescrição, enquanto Wagner o usa na forma de uma interdição. Independente da tradução ou mesmo da versão original, tanto o trecho em Wagner como o de Enescu e Fleg destacam uma função fundamental do Supereu na relação entre o pai e a filha. No caso de Édipo, ele fala que nem tudo é permitido à filha, o reconhecimento da última morada do tirano exilado é *prerrogativa* do pai.

Um último detalhe. A alusão de Bentoiu (1999/2010) é, sem dúvida, oportuna, além de permitir uma articulação direta com o conceito de Ideal do Eu (Freud, 1923a). Entretanto, escapa ao musicólogo romeno uma importante consideração, a da identificação mítica entre Édipo e Odin. Ora, se o primeiro obteve o poder profético após o auto-cegamento, o segundo, é preciso dizer, passou pelo mesmo processo. A efração ocular operada por Odin é descrito na primeira parte da *Edda* em prosa, que conta como o deus nórdico doou um de seus olhos de forma a obter a sabedoria da fonte de Mimir: “De tudo eu sei, Odin, onde escondeste seu olho: Na muito esplêndida fonte de Mimir, ele que bebe seu hidromel a cada manhã da recompensa de Odin - você saberia mais?”<sup>381</sup> (Sturluson, ca. 1301 d.c./2005, 15.21-28, tradução nossa). Sæmund (ca. 1260 d.C./2020) apresenta uma variante dos versos, com significado aproximado e mesmo, com alguns trechos idênticos. Trata-se do texto referenciado por Sturluson (ca. 1301 d.c./2005), no seu *Delírio de Gulfi*<sup>382</sup>:

---

<sup>381</sup> “Allt veit ek Óðinn hvar þú auga falt, í þeim inum mæra Mímis brunni. Drekkir mjöð Mímir morgun hverjan. Af veði Valföðrs. Vituð flér enn eða hvat?” no original.

<sup>382</sup> “(...) Allt veit ek, Óðinn, hvar þú auga falt, í inum mæra Mímisbrunni. Drekkir mjöð Mímir morgun hverjan af veði Valföðrs. Vituð ér enn - eða hvat?” (Sæmund, ca. 1260 d.C./2020, 28)

Nesse contexto, a comparação de Édipo com o deus de origens islandesas se dá não apenas ao nível da interdição que impõe a Antígona ou a Brünhilde, mas também ao nível da perda de visão, ainda que Odin apenas a perca parcialmente, mas não sem lhe conferir a sabedoria, ao passo que Édipo a perde totalmente, o que lhe confere o dom da profecia.

## 5. O Oedipus Rex de Stravinsky e Cocteau

Após a análise de Édipo durante toda sua trajetória mítica, passemos ao estudo detalhado do trecho de sua vida que marcou Freud na conceituação do complexo de Édipo. De saída, podemos dizer que o problema do parricídio e do incesto foi o que inicialmente chamou a atenção de Freud (1900): o tema seria abordado em profundidade em *A Interpretação dos Sonhos* como um mecanismo subjacente a todo onirismo. Mesmo na sua carta à Fliess (Freud, 1897/2020j), o duplo miasma é comentado em virtude do horror que ele provoca na audiência. Contudo, o Édipo Rei de Sófocles torna-se central na sua carta em virtude da analogia que Freud faz entre Édipo e Hamlet. Freud (1897/2020j) alega que a analogia de Édipo com Shakespeare (1603/2019a) talvez não tenha sido consciente. Entretanto, sabemos que o motivo do fantasma do pai aparece no *Oedipus* de Sêneca (ca. 54 d.C./1938, 530-658).

A analogia que Freud faz entre Hamlet e Édipo se faz com base na sua compreensão sobre seus estudos de caso a partir de suas pacientes histéricas, que infligem em si uma punição que, no caso de Édipo, o coloca na posição do pai primordial que deve morrer em nome da horda (Freud, 1897/2020j, 1912-1913/1913c). O cegamento é central para a compreensão de Édipo, e não apenas o parricídio e o incesto. Por esse motivo, a análise de uma ópera que aborde os acontecimentos transcorridos nos dias de Édipo, enquanto tirano de Tebas, se faz de extrema valia (como se não bastasse a retórica apontada no tópico 1.3. Ópera no divã: Da Psicanálise Aplicada à aplicação da ópera na formação clínica).

Ademais, a análise desse período de sua vida, que compreende os acontecimentos em Tebas já atingida pela peste, permite uma análise mais detalhada do que a proposta na versão de Enescu e Fleg, ela é inclusive mais longa, ainda que não muito – há uma diferença de cerca de 10 minutos. Por esses motivos, a análise da versão

de Stravinsky possui mais subdivisões do que a análise do mesmo trecho na versão romena.

Outro aspecto interessante na análise desse trecho de sua vida, é que ele é comparável à própria situação analítica. Nesse sentido, Kristeva (2000) propõe a análise do ordálio fálico, uma prova que envolve a preparação de Édipo para responder à pergunta: de onde vem os bebês? Apenas quando uma pessoa está apta a responder a essa pergunta é que ela pode participar do processo de associação livre. Segundo Oury (2000), a associação livre ocorre quando o paciente recebe a permissão para dizer tudo que lhe ocorre nos seus pensamentos. Analogamente, é pelo pedido dos tebanos a Édipo no sentido de que ele os livre da peste é que Édipo, agora voltado para a *pólis* e os membros que compõem o narcisismo secundário (Freud, 1923a), que ele finalmente irá descobrir de onde veio. Até o momento de se tornar tirano, Édipo encontrava-se em um estado psicológico conturbado que o levou a tomar o trono para reinar ilegítimamente. Nos acontecimentos de *Édipo Rei*, o personagem central tem, além do interesse de salvar os tebanos, o de reter o trono. É nesse duplo interesse que irá se configurar uma série de sintomas que, como veremos, geram óbice ao processo de descoberta acerca de sua origem.

A análise tomou de emprestado os estudos musicológicos de Tarasti (1979) e Walsh (1993). O primeiro trata de um estudo comparativo de Édipo com o *Siegfried* de Richard Wagner (1857/2000) e o *Kullervo* de Jean Sibelius (1892/2019). Eero Tarasti é professor da Universidade de Helsinque e trabalhou com o método comparativo sobre as três obras musicais a partir da influência de Claude Lévi-Strauss sobre ele.

Já o segundo autor, Stephen Walsh, é ligado à Universidade do País de Gales. Ele escreveu seu estudo sobre o *Oedipus Rex* a partir de um convite para contribuir com

o *Cambridge Music Handbooks*. Walsh (1993) destaca que essa é a obra mais admirada de Stravinsky, mais ainda do que os seus *ballets*.

Os exemplos da partitura foram, à exceção daqueles extraídos diretamente da obra de Tarasti (1979), cedidos pelo Leon Levy Digital Archives, que realiza a curadoria do acervo da *New York Philharmonic*. Devemos a Sarah Palermo o apoio no debate que culminou na cessão de trechos da partitura autografada por Leonard Bernstein, citado no Método da presente tese. Nascido em Lawrence (Massachusetts), em 1918, Bernstein estreou junto à *New York Philharmonic* em 1943, em um concerto no Carnegie Hall regido por Bruno Walter. A colaboração entre Lenny, maestro e compositor, junto à orquestra resultou em 1.244 performances e mais de 200 gravações (New York Philharmonic, 2019). Sabemos também de uma contribuição de Bernstein para a televisão, na qual ele fez uma análise musicológico-psicanalítica sobre a *opera-oratorio*.

O libreto em latim tem a paginação conforme a obra de Walsh (1993), que possui ainda uma tradução para língua inglesa. Para a tradução ao português, lançamos mão da tradução inglesa, além da conferência dos termos em latim nos dicionários de Posner et al. (2018), assim como no de Forcellini (1777) que pode ser encontrado também no sítio <http://www.lexica.linguax.com/forc.php>.

### **5.1. Prólogo**

O Narrador é uma figura particular da *opera-oratorio* de Stravinsky e Cocteau. Ele aparece como uma personagem à parte que conhece a anamnese de Édipo e irá resumir alguns trechos para a audiência (Walsh, 1993), de forma que apenas “cenas de aspecto monumental” (Stravinsky & Cocteau, 1948, p. v) serão preservadas na montagem cênica. Ele deve usar um terno preto e se expressar tal como um

conferencista. Sua função é a de reforçar o aspecto grandioso, mas também artificial, das personagens que irão ser representadas na execução da obra (Walsh, 1993).

Ainda que o Narrador se distinga da obra porque suas falas estão em vernacular, ele se direciona à audiência com uma distância, como que se dirigisse para um público além dos pagantes, já que ele não conta o que o público precisa saber (Walsh, 1993). Nesse sentido, ainda que familiar à plateia, ele se direciona a um público simbólico, distanciando-se dos presentes.

A separação metafórica entre o Narrador e os eventos no palco traz à tona uma mixoscopia típica do homem moderno, um expectador que não participa das notícias às quais assiste na TV ou escuta no rádio (Walsh, 1993). O Narrador promove assim uma espécie de voyeurismo voltada para a monumentalidade da obra. Isso porque ele instrui a audiência, orienta e volta a sua atenção para os acontecimentos do palco.

Na versão da Orquestra e Coro de Split (HNK/Croácia), ao ano de 2002, Dragan Despot circunda o coro de tebanos de forma enérgica (com bater de palmas) e com uma expressão irônica na face (Stravinsky, 2002/2020). Trata-se de uma variação com a proposta original de Stravinsky e Cocteau, já que a ironia do Narrador se faz apenas nas suas subseqüentes entradas (Walsh, 1993), além de seu aspecto paródico com referência ao narrador melodramático (Tarasti, 1979). Ainda assim, podemos notar sua distância para com os acontecimentos no palco, ele não interage com o coro de tebanos, apenas os circunda – chamando a atenção das *duas* plateias: o coro e a plateia tradicional, por se distanciar de ambos. O Narrador ausente do enredo é coerente com o estilo de Stravinsky e se opõe ao estilo do *oratorio* de Arthur Honegger (1921/1999), *Le Roi David* [O Rei Davi] uma vez que, no segundo, o Narrador tem função mais participativa (Tarasti, 1979).

Em outra versão, de 1992, gravada para o festival Saito Kinen com mix de esculturas cicládicas e o *Haniwa* japonês, Kayoko Shiraishi representa o Narrador com um artifício curioso: ele usa uma *espada* para descortinar o palco. O voyeurismo promovido pelo Narrador assume aqui uma função de desvelamento, mais precisamente: um descortinamento (Stravinsky, 1927/1992). A cortina, como que se assumisse a posição das vestimentas, gerando curiosidade no olhar que procurará descobrir o corpo oculto (Freud, 1906a, 1906b, 1906c, 1906d, 1906e), é atravessada por uma forma fálica, como que realizando as inclinações do *voyeur*.

As vestimentas do Narrador para a versão japonesa e a croata se distanciam da versão original. Isso porque a roupagem do Narrador tinha como eco a visão de Gabrielle ‘Coco’ Chanel para as vestimentas da Morte no *Orphée* [*Orfeu*] de Jean Cocteau (1950; Walsh, 1993).

## **5.2. Ato I**

O Ato I descreve os acontecimentos em Tebas a partir das súplicas dos tebanos a Édipo, numa forma musical que retorna ao final do Ato II. A análise da resposta de Édipo aos tebanos é analisada separadamente, na segunda seção. Em seguida, na terceira seção, temos a participação de Creonte que acaba de voltar de Delfos com a prescrição das Pítias sobre o que fazer para livrar a cidade do mal que lhe aflige. Ato contínuo, Édipo entra num embate com Tirésias, o que irá fazer emergir seu primeiro sintoma nos acontecimentos de *Oedipus Rex*, uma forma de paranoia. O Ato I se encerra com a entrada de Jocasta, ainda muda.

### **5.2.1. O Coro de Abertura**

A irrupção da orquestra, em especial o trecho destacado na Figura 5.2.1.1 (ver *Fl. Gr.*, *Trombe in Do* e o naipe de cordas), expressa um contraste com o mutismo orquestral no primeiro trecho do Narrador. As cordas, assim como todos os outros

instrumentos, iniciam a execução da obra em *forte*, assim como o coro suplicante. O espectador pode auscultar um pedido agressivo dos tebanos a Édipo. A circunstância não se dá por acaso: os tebanos sofrem com a epidemia de brucelose (Kousoulis et al., 2012). Segundo Bernstein (1976), a seção orquestral da abertura evoca o trecho “tenha piedade<sup>383</sup>”, na cena 1 do Ato II da *Aïda*, de Giuseppe Verdi (1870/1997). Portanto, há um distanciamento com o estilo do *oratorio* barroco (Walsh, 1993). Contudo, ainda que a cena de *Aïda* (Verdi, 1870/1997) inclua a personagem-título de joelhos, como que implorando a Amneris por piedade, o gesto musical da abertura de *Oedipus Rex* se assemelha mais à abertura do *Otello* (Verdi, 1887/2009):

em ambos os trabalhos, uma turba ansiosa implora por libertação e, em ambas, a resolução formal do personagem central (solo tenor) se apresenta como prova viva contra os caprichos da Fortuna, mas que, em verdade, está para ser subjugado por ela. (Walsh, 1993, p. 35, tradução nossa)

Entretanto, Walsh (1993) defende que o verismo de Stravinsky na abertura de *Oedipus Rex* não é tão sólido, como por exemplo, na posterior Ária de Jocasta. Isso porque o seu Édipo assume com mais consistência o sacerdotício do que *Otello* (Verdi, 1887/2009) – o Édipo de Stravinsky ecoa a influência da Igreja Ortodoxa russa sobre Stravinsky em meados da década de 1920.

---

<sup>383</sup> “Pieta ti prenda” no original.

Figura 5.2.1.1

“Kaedit nos Pestis”

*Here is the drama ---*

*... He promises*

# ŒDIPUS REX

Opéra-Oratorio en deux Actes d'après Sophocle par  
I. STRAWINSKY et J. COCTEAU

Texte de J. COCTEAU  
mis en latin par J. DANIELOU

IGOR STRAWINSKY  
(1926-1927)

## ACTE I

Après le Prologue. rideau.  
En scène: Œdipe, Le Chœur

M. M. ♩ = 50

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: FL. PICCOLO poi FL. GR. 30, FL. GR. 1º 2º, OBOI 1º 2º, C. INGL., CLARINETTI in SIb (1, 2, 3), FAGOTTI (1, 2), CONTRA FAGOTTI, CORNI in FA (1, 2), TROMBE in DO (1, 2, 3), TROMBONI 1º 2º, TROMBONE 3º = TUBA, TIMP., TENORI, BASSI, VIOLINI (1, 2), VIOLE, VIOLONCELLI, and CONTRABASSI. The vocal parts for TENORI and BASSI are shown with lyrics: "Ka - dit nos pe - stis, stis, (he)". The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *p*. There are handwritten annotations in blue and red ink, including a circled 'p' and the word '(he)' in red. The tempo is marked as M. M. ♩ = 50.

<sup>1)</sup> Pour tous les détails de mise en scène voir la notice du début.  
Copyright by Édition Russe de Musique (Russischer Musikverlag) for all countries  
New version copyright 1949 by Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A.  
Copyright for all countries B. & H. 10497

All rights of performance and of reproduction in any form reserved.

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Tal como na versão de Enescu, no trecho a partir de [198] + 5 até [207] + 4, na qual podemos ouvir uma intercalação entre trechos *forte* e outros *piano*, a versão de Stravinsky também nos apresenta algo semelhante, que Walsh (1993) denomina como motivo da imploração. Em Bb-menor, quando o coro representa a função social do Supereu, em especial no que tange ao narcisismo secundário, Édipo é requisitado a salvar os tebanos. Édipo deve agir de acordo com um ideal heroico – tal como o seu suposto papel no triunfo sobre a esfinge. Assim, ele deve abandonar sua tendência a satisfazer os ideais da relação com seus pais e dele como criança mimada, em prol de salvar os membros de sua comunidade.

Em [2] + 2 até [4] + 1 (Figuras 5.2.1.2 e 5.2.1.3), podemos ouvir o coro oscilando entre *piano* e *forte*, uma representação musical que indica a imploração dramática na forma como Walsh (1993) a interpretou.

**Figura 5.2.1.2**

*O Coro Clama a Édipo que o Liberte da Peste (Parte 1)*

4

Asíntanas (fonológico anagrama)  
OE - di - pus  
E - pes - te

Ob. 1 2

C.I.

Cl. Sib. 1 2 3

Fag. 1

Cor. 1 2 3 4

Timp. *mf* *mp*

Arpa *p*

Piano *p*  
*8<sup>a</sup> bassa*

T. *p*  
moritur. OE - di - pus, OE - di - pus, a - dest pe - stis, kædit nos pestis, OE di - pus, e peste serva nos,

B. *p*

V.ni

V.le

V.celli *p*

C.B.

B. & H. 16497

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Figura 5.2.1.3

O Coro Clama a Édipo que o Liberte da Peste (Parte 2)

The image shows a page of a musical score for a chorus, titled "O Coro Clama a Édipo que o Liberte da Peste (Parte 2)". The score is written for various instruments and voices, including Cor. (Coronets), Tr. he (Trumpets), Tr. boni (Trumpets), Tuba, Timp. (Timpani), Arpa (Harp), Piano, T. (Tenors), B. (Bass), V. ni (Violins), V. lo (Violas), V. Celli (Celli), and C. B. (Cello/Bass). The score is marked with various dynamics such as *non troppo*, *f*, *ma non troppo*, *p*, *subito*, and *subito f*. There are also markings for *crise.* and *delo*. The score is annotated with handwritten numbers in blue ink: 9, 6, 9, 4, 8, 8, 8, 4, 6, 8. The page number 5 is visible in the top right corner. The publisher's number B. & H. 16497 is at the bottom center.

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives

A dinâmica de intensidades das Figuras 5.2.1.2 e 5.2.1.3 exemplifica todo o trecho coral da abertura da ópera-oratório, tal como na Tabela 5.2.1.1. A cena, além de representar a questão da imploração, se assemelha muito ao estilo do oratório barroco, ainda que também apresente elementos de ópera italiana (Walsh, 1993). Na Tabela 5.2.1.1, podemos observar que, além do aspecto dinâmico, o andamento do compasso também produz uma parte das fontes de significação musical. Via de regra, a intensidade *piano* traduz uma significação relativa ao problema da Brucelose, ao passo que os trechos em *forte* expressam a imploração. A explicação para a relação do *piano* com a brucelose se evidencia no aspecto sintomatológico da patologia que varia entre a fraqueza muscular, pressão baixa, perda de apetite e dor. Ela faz com que a pessoa se sinta fraca (Kousoulis et al., 2012).

### Tabela 5.2.1.1

*Esquema de Compassos e Intensidade na Abertura de Oedipus Rex*<sup>384</sup>

Verso	Texto (Latim)	Compasso	Dinâmica	Significado
1	Kaedit nos pestis		<i>f</i>	Imploração
2	Theba peste moritur		<i>p</i>	Brucelose
3	E peste servanos	6/8 e 9/8	<i>f</i>	Imploração
4	qua Theba moritur		<i>f</i>	Imploração
5	Oedipus, Oedipus, adest pestis		<i>p</i>	Brucelose
6	Kaedit nos pestis		<i>p</i>	Brucelose
7	Oedipus, e peste serva nos	6/8	<i>p</i>	Brucelose
8	Serva, Oedipus		<i>p</i>	Brucelose
9	E peste libera urbem, Oedipus	9/8	<i>p</i>	Brucelose
10	E peste	6/8	<i>p</i>	Brucelose
	qua Theba moritur	9/8	<i>f</i>	Imploração

O sintoma dos tebanos, além do problema físico, remete também a uma modificação ao nível timopático, trazendo uma qualidade de tristeza. Na versão romena de Enescu e Fleg, a tristeza foi ilustrada nos cortejos fúnebres de pisadas vacilantes devido ao peso no corpo oriundo da modificação sobre o ânimo. Ademais, a pressão gerada pelo coro, e que tem por finalidade comover Édipo, intenta ao ideal clínico no sentido de que tudo que pode ser feito deve sê-lo (Hofmann, 2002). A posição do coro é evidente, Édipo tem o dever moral (*sollen*) de livrar a cidade da peste. Trata-se de uma condição para além do que Oury (2000) postulou, a de que Édipo teria recebido

<sup>384</sup> O quadro constitui tradução de exemplo apresentado originalmente no XIII ICMS, realizado em Londres e em Cantuária (Röhe, 2016b).

permissão ao nível do seu narcisismo secundário, de que a descoberta do enigma deveria ainda (ou novamente) ser feita. Segundo o que mostrou a análise da ópera romena, Édipo não teria decifrado a esfinge, que apenas o ludibriou - ainda que o fizesse duvidar de sua fortuna. Ainda assim, Édipo é convocado a se re-impoderar no seu papel de salvador dos tebanos, ainda que ele fosse mais um pirata ocultamente legítimo. Pirata porque introjeta uma qualidade da esfinge (segundo uma das versões do mito, na qual a esfinge é uma pirata). Legítimo porque filho de Laio e Jocasta. Salvador? Édipo apenas atrasaria o pesar, provocando um período de latência entre a assolação da esfinge e o problema da brucelose. Pirata ilegítimo porque, tirano, reinou sem ter o reconhecimento legal enquanto herdeiro.

Pois bem, o direcionamento do coro a Édipo virá a se tornar uma polaridade relevante ao final do espetáculo. Isso porque, como vimos, a versão romena apresenta uma identificação parcial, de um coro que ressentido ter expulsado Édipo. Uma vez que o oráculo declamava a necessidade de o tirano exilado ser enterrado próximo a Tebas na forma de um apotropaico, fica evidente o reconhecimento da irrelevância de exigência do paciente em ser curado, em se livrar do sintoma (Hofmann, 2002). Tal como o “afaste isso” de von Weizsäcker (1951/1988), o ostracismo de Édipo acaba por gerar um problema de ordem clínica. Será preciso reconhecer que é mister (re-)integrá-lo.

Figura 5.2.1.4

Tímpanos e os Deuses Insones

The image shows a page of a musical score, numbered 47 in the top right corner. The score is for a section titled "Tímpanos e os Deuses Insones". It features multiple staves for various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Sib 1, Cl. La 2, Sib 3, Cor., Tr. be, Timp., Arpa, T., B., V. ni, V. le, V. Celli, and C. B. The vocal parts are T. (Tenor) and B. (Bass). The score is divided into measures, with measure numbers 65 and 66 clearly marked. Handwritten annotations in blue and red ink are present throughout the score, including circles, arrows, and markings like "Pizz.", "(Arco)", and "f!". The lyrics are written below the vocal staves: "Ex - pel - le, ex.pel.le e ver.te in ma.re a - tro - kem i - stum Mar - tem qui nos u - rit i - nermis demen - ter u - lu.lans." The page number "47" is visible in the top right corner. At the bottom center, there is a small number "B & H. 16497".

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives

Paralelo às implorações do coro tebano, podemos notar a presença de um aspecto musicológico relevante (Tarasti, 1979). Trata-se da expressão dos tímpanos, como em [65] – 1 até [66] + 4 (Figura 5.2.1.4). De acordo com o musicólogo finlandês: Esse motivo simples, o qual também aparece ao final da opera-oratório, talvez simbolize as deidades insones que estão sempre observando os mortais a partir de uma mirada que transcende o mundo dos vivos, no espaço mortífero do Tártaro (Tarasti, 1979). O referido motivo de percussão estaria observando os acontecimentos mesmo antes de eles acontecerem. Tal como no paradigma da encruzilhada, temos uma problemática temporal e não-linear aqui. O motivo dos tímpanos está presente desde 1925, quando Stravinsky (1925/2018) trabalhara na sua *Serenade in A*<sup>385</sup> [Serenata em A], dois anos da primeira performance de *Oedipus Rex*, na mansão da Princesa Edmond de Polignac, ao dia 29 de maio de 1927.

Contudo, para Édipo, trata-se de uma situação paradoxal. Ele deverá descobrir os seus erros, ao passo que deverá assumir a culpa trágica sobre si próprio – ainda que isso seja resultado do reconhecimento de sua responsabilidade. Ainda que assumir a responsabilidade é um passo importante na maturidade pessoal de Édipo, ele deverá reconhecer feitos que lhe escapam à consciência e que, enquanto traumas, provocarão grande desespero.

---

<sup>385</sup> Apesar de o título sugerir uma composição na tonalidade de A-Maior, isso não se corrobora na análise musicológica.

## Figura 5.2.1.5

### Índice e Vocativo<sup>386</sup>

4

Ob. 1 2

Cl. I. 1 2

Cl. Sib. 1 2 3

Fag. 1 2 3

Cor. 1 2 3 4

Timp. *mf* *mp*

Arpa *p*

Piano *p* *sf kassa*

T. *p*  
moritur. OE. di. pus, OE. di. pus, a. dest pe. stis, kaedit nos pestis, OE. di. pus, e pesteservanos.

B. *p*

Vni 1 2 3

Vle 1 2 3

V.Celli 1 2 3

C.B. 1 2 3

B. & H. 16497

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

<sup>386</sup> Discussão também apresentada originalmente no XIII ICMS, em Londres e Cantuária, ao ano de 2016 (Röhe, 2016b).

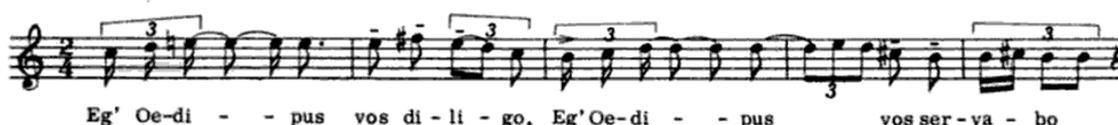
Além da questão da imploração, outro elemento relevante pode ser observado. Trata-se de uma operação gramatical operacionalizada por um meio musical, tal como ilustrado na Figura 5.2.1.5. Isso porque o coro faz uso do mesmo acorde tanto no vocativo a Édipo como no objeto que desperta interesse dos tebanos - a peste. Além disso, também podemos notar uma sequência de oitavas ascendentes e descendentes seguindo ao B $\flat$  em “Oedipus”, em [2] + 5, e “e peste”, em [3] + 1. A operação referencial na forma de índice é crucial para compreender a ênfase dos tebanos sobre o problema que lhes aflige e sobre a expectativa repousada em Édipo no sentido de que ele lhes atenda.

### 5.2.2. *Édipo Atende às Súplicas dos Tebanos*

De acordo com Tarasti (1979), o trecho em que Édipo responde o Coro de Abertura, vai além de uma mera interpretação de Édipo como arrogante. O musicólogo argumenta que o trecho trata mais da evocação de Édipo a partir de seu nome próprio, como se estivesse invocando seus poderes mágicos. Entretanto, o desafio intelectual de Édipo resultou numa forma de falha, ele resultaria em Tirano, mas não Rei – ainda que tivesse direito... contudo, ele *desconhecia* os fatos acerca de suas origens.

**Figura 5.2.2.1**

*Édipo Invocando o Seu Nome Próprio*



*Nota.* Extraído de “Myth and music: A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky [Mito e música: Uma abordagem semiótica sobre a estética do mito na música, em especial na de Wagner, Sibelius e Stravinsky]” por E. Tarasti (1979, p. 301). Mouton Publishers

O trecho da Figura 5.2.2.1, caso comparado com a versão romena de Enescu e Fleg, evidencia um contraste, ao nível da intensidade sonora, entre o material musical para a voz de Édipo, com o que o precede. Um detalhe é crucial: após a Ária da Esfinge (Enescu), Édipo respondeu em tom mais agressivo, o mesmo ocorre no *Ariosos*<sup>387</sup> de Édipo (Stravinsky). Entretanto, há uma docilidade no “Eu, Édipo<sup>388</sup>” (Walsh, 1993, p. 80, tradução nossa), que contrasta com Édipo após sua resposta ao enigma. Ademais, é preciso ter em consideração também o fato de que o papel de Édipo na versão romena é próprio a um baixo-barítono, ao passo que o tenor<sup>389</sup> de Stravinsky expressa menos o domínio mais inferior do espectro de notas musicais (Parker, 1994).

De acordo com Tarasti (1979), a passagem “da peste<sup>390</sup>” (Walsh, 1993, p. 80, tradução nossa) e sua mudança de métrica tripla para dupla<sup>391</sup> e o cânone<sup>392</sup> “a peste adveio<sup>393</sup>” com sua mudança na acentuação<sup>394</sup> gerando um retardo no andamento, conferem uma variação modal da narrativa musical, de uma altamente excitada e ativa ritmização para uma moção mais tranquila e estável.

Do ponto de vista interpretativo, a posição de Édipo em relação ao coro de tebanos (Figura 5.2.2.1) se articula a um senso de responsabilidade ligado ao desejo do Tirano em manter o trono, ao contrário do que se passa no seu encontro com a Esfinge.

---

<sup>387</sup> O arioso é uma forma intermediária entre a Ária, em que temos um canto com orquestra, e o recitativo, geralmente acompanhado apenas de um instrumento, como o cravo (Apel, 1944).

<sup>388</sup> “Eg’ Oedipus” no original.

<sup>389</sup> Tanto o baixo-barítono como o tenor são registros vocais tipicamente masculinos. O cantor que executa uma voz para baixo-barítono deve ser capaz de atingir notas mais graves que o tenor (Apel, 1944).

<sup>390</sup> “e pestis” no original.

<sup>391</sup> A métrica tripla indica compassos ternários que, como vimos exige uma divisão, em cada compasso, em três tempos. A métrica dupla indica um compasso binário e uma divisão em dois tempos a cada compasso (Apel, 1944).

<sup>392</sup> O cânone é um recurso contrapontístico no qual uma forma melódica apresentada em um trecho é imitada em uma ou mais partes - geralmente em trechos próximos à apresentação da forma melódica copiada. O início do uso do cânone data do século XIII, quando motetes incluíam longas passagens em imitação canônica. Já no século XIV e XV, além dos motetes, muitas Missas tinham em seu início, o cânone (Apel, 1944).

<sup>393</sup> “adest pestis” no original.

<sup>394</sup> A acentuação trata da ênfase sobre um acorde ou nota (Apel, 1944).

Isso porque, na segunda ocasião, ele *ainda* não estava entronado e, portanto, ele precisava derrotar a monstra para se sagrar rei. O contraste entre as duas cenas sugere uma semelhança ainda maior entre a versão de Enescu e as diversas representações da Esfinge em combate contra um homem (Serra, 2007). Isso porque, em ambas, está envolvido um alto grau de agressividade.

Para Tarasti (1979), a função do *arioso* de Édipo é, sem dúvida, a da invocação de seus poderes mágicos usados no embate com a esfinge. De fato, Édipo está se preparando para solucionar um novo enigma. Se, por um lado, tanto a esfinge como a brucelose funcionam como sinais que o Édipo, enquanto fármaco (φαρμακός), deve solucionar/curar, ambos se apresentam a ele de forma contrastante com seu estado emocional e disposição agressiva. Contudo, na versão de Stravinsky, Édipo está assumindo a responsabilidade na descoberta da causa do distúrbio – o que, inconscientemente, se articula com a sua tarefa de descobrir quem são seus pais.

Ainda que Édipo esteja já a postos para a solução do novo enigma, o coro expressa uma insistência com o mesmo uso de troqueus<sup>395</sup> da seção anterior, que acabam por afastar qualquer sensação de monotonia. O trecho do coro termina como uma cadência enérgica e a pergunta (Tarasti, 1979): “O que deve ser feito, Édipo, de forma que sejamos salvos?<sup>396</sup>” (Walsh, 1993, p. 80, tradução nossa).

A resposta de Édipo sugere que ele está firme na sua posição. Isso porque a estrutura musical é uma variação do *arioso*, com a manutenção de algumas fórmulas musicais. Por exemplo, a terceira frase do primeiro *arioso* aparece repetida por duas vezes, variando apenas a altura da nota: G $\flat$  na primeira e G $\sharp$  na segunda<sup>397</sup>: O

---

<sup>395</sup> O troqueu musical é uma adaptação da forma poética que pede uma sílaba forte seguida de uma sílaba fraca. Apel (1944) expõe um exemplo de troqueu em um compasso ternário no qual a primeira nota, de dois tempos, deve ser a mais acentuada, seguida por uma nota de um tempo, mais fraca.

<sup>396</sup> “Quid fakiendum Oedipus, ut liberemur?” no original.

<sup>397</sup> Trata-se, portanto, de uma transposição a dois semitons acima.

acompanhamento musical também mantém as relações musicais do primeiro arioso, variando também o aspecto de altura das notas, tal como na parte vocal (Tarasti, 1979).

### 5.2.3. *Creonte e Édipo, o Detetive*

O coro “Salve Creonte!<sup>398</sup>” (Walsh, 1993, p. 80, tradução nossa), a partir de [25], é uma referência ao estilo da grande ópera russa, tal como a de Glinka, Borodin ou Mussorgsky (Tarasti, 1979) – ver Figura 5.2.3.1. Ele se revela na dominante de C-Maior (portanto G-Maior). Já o Narrador, que se interpõe entre o Coro e Creonte, possui a função de introduzir na Ária o seu conteúdo central. A antecipação do Narrador se faz também em relação aos próximos versos de Édipo. Segundo Walsh (1993), o trecho que se inicia em “Esposa do meu irmão<sup>399</sup>” (Walsh, 1993, p. 80, tradução nossa) e segue até a entrada de Creonte, expressa a ideia musical de dois cegos se atrapalhando ao descenderem uma sequência de escadas. Com relação a Édipo, temos uma cegueira moral pungente. Já Creonte, em sua Ária em C-Maior, expressa o mundo mental de um soldado disposto a tropeçar em qualquer dificuldade (tonal), contanto que ele permaneça na sua tonalidade.

---

<sup>398</sup> “Vale, Creó!” no original

<sup>399</sup> “Uxorís frater” no original



Creonte comunica a resposta das Pítias a respeito dos horrores que assolam Tebas a partir de [27]. O trecho segue o estilo neoclássico para a orquestra, além de ser uma referência ao *Requiem* de Mozart (1791/1975). A passagem ilustrada na Figura 5.2.3.2 funciona como um esteio para toda a Ária de Creonte (Tarasti, 1979). De fato, além de sua aparição no trecho [27] em paralelo com o trombone baixo, a fórmula descendente também aparece em [38] + 6-8, [39] + 2-3 e [39] + 4-5 justaposta aos versos “O assassino se esconde em Tebas<sup>400</sup>” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa), fazendo referência ao culpado pela peste. Encerrando a Ária, a fórmula se repete de forma oscilante em [43] + 5 até [44] + 1-7. Isso porque em [44], a sequência melódica descendente é interrompida com um retorno a G sobre a primeira sílaba de “Falou<sup>401</sup>” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa). Apenas após essa variação é que o verso é concluído: “Apolo, o deus, Falou<sup>402</sup>” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa).

---

<sup>400</sup> “Thebis peremptor latet” no original

<sup>401</sup> “Dixit” no original.

<sup>402</sup> “Apollo dixit deus” no original.



Já o “Não descoberto<sup>403</sup>” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa) de Édipo se inicia de forma hesitante. O trecho carece no aspecto de coerência motívica típica do estilo clássico ou mesmo da ópera romântica italiana. É como se a atmosfera musical sugerisse o engajamento com a investigação e pela “busca<sup>404</sup>” do assassino de Laio. Contudo, é possível notar sentimentos edipianos relativos a essa empreitada, o que se articula com o padrão errático da repetição dos versos (Walsh, 1993).

Ato contínuo, o trecho “O criminoso está em Tebas<sup>405</sup>” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa) é uma das “típicas figuras melódicas, um acorde de sétima quebrado, dividido entre uma terça e uma quinta” (Tarasti, 1979, p. 306, tradução nossa). A ideia é de que o acorde de Eb-Maior não se dá de forma sincrônica, mas sequencial. Nos dois acordes novos temos o Eb-Maior, encontrado também no coro “solucione, solucione<sup>406</sup>” (Walsh, 1993, p. 82, tradução nossa), assim como na alusão narcísica autoreferencial de Édipo na Figura 5.2.3.3. Segundo Tarasti (1979), o acorde possui acepção ligada ao heroísmo, como também é o caso da *Eroica* (1803/2012) de Beethoven.

---

<sup>403</sup> “Non reperias” no original. Trata-se do verso “Não descoberto o *antigo crime*” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa, ênfase nossa). A ênfase se refere aos termos “vetus skelus” (Walsh, 1993, p. 81, sic)

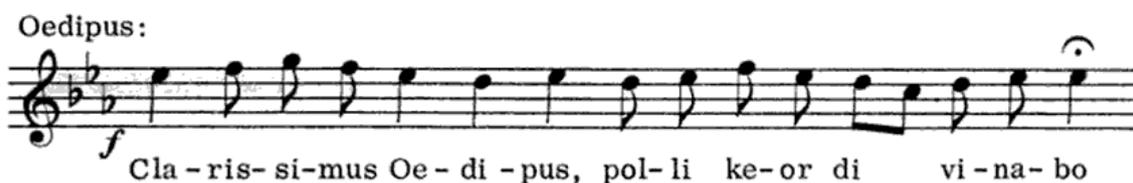
<sup>404</sup> “eruum” (Walsh, 1993, p. 8) no original.

<sup>405</sup> “Thebas incolit skelestus” no original.

<sup>406</sup> “solve, solve” no original.

### Figura 5.2.3.3

#### *Clarissimus Oedipus em Eb-Maior*



*Nota.* Extraído de “Myth and music: A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky [Mito e música: Uma abordagem semiótica sobre a estética do mito na música, em especial na de Wagner, Sibelius e Stravinsky]” por E. Tarasti (1979, p. 307). Mouton Publishers

Para Tarasti (1979), o mesmo motivo se repetirá em outros trechos, tais como na saudação à Jocasta (numa curiosa introdução a ela por parte do coro, como veremos adiante), no recitativo da mesma e ainda, no anúncio do Mensageiro a respeito da morte de Pólibo. Tarasti (1979) destaca ainda que todas as reprises do tema de “Ilustríssimo Édipo<sup>407</sup>” (Walsh, 1993, p. 82, tradução nossa) tocam na questão da família ou mesmo das origens, “para aquele mundo que irá passar por uma catástrofe após o ‘enigma’ ser solucionado” (Tarasti, 1979, p. 307, tradução nossa). Tarasti (1979) aqui é perspicaz na sua análise do *enigma*, já que o “eu revirarei<sup>408</sup>” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa) é uma atitude típica de Édipo enquanto detetive obsessivo, desde a aparição da esfinge até o momento em que Édipo, finalmente, se daria conta da resposta ao enigma que inicialmente propusera às Pítias. O aspecto narcísico (*Clarissimus*) de Édipo que se crê solucionador de enigmas de forma arrogante, irá se rebelar contra ele, trazendo a derrocada da casa real de Tebas com o seu exílio.

<sup>407</sup> “Clarissimus Oedipus”, no original, conforme a Figura 5.2.3.3.

<sup>408</sup> “eruum” no original.

Em um dos trechos no qual nos deparamos com uma das formas musicais da estrofe de “Não descoberto” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa), o “*Non reperias*”, e que possui estrutura fixa é o “eu revirarei” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa), a partir do verbo *eruum*, que alude à obsessão de Édipo no seu papel de detetive. Primeiramente em [47] + 3, com as tercinas em Eb e, depois, em [47] + 6, com as mesmas tercinas que descenderam ao Ab no compasso ternário (Figura 5.2.3.4), como se Édipo estivesse reforçando sua disposição investigativa. A forma musical se repete ainda em [52] + 3-4.

# Figura 5.2.3.4

“eruum”

The image shows a page from a musical score, numbered 36 at the top left. It contains two systems of staves. The first system includes parts for C.I., Cl. Sib., OEd., V.ni, V.le, V.Celli, and C.B. The second system includes parts for Ob., C.I., Cl. Sib., OEd., V.ni, V.le, V.Celli, and C.B. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are: "The - bas, The - bas e - ru.am, I will fight" and "The - bas e - ruam, e - ruam. The - bis in - colit ske - lestus, - dwells the criminal". Handwritten annotations in blue ink include "Solo, dolce" above the first staff, "mf" below the second staff, "5" and "6" below the third staff, "non Ditu" above the fourth staff, "dolce" above the eighth staff, and "Pizz." and "stacc." below the tenth staff. Measure numbers 47 and 48 are boxed in the score. The publisher's code "B & H 10197" is at the bottom center.

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Mais adiante, o verso “vocês devem ser devotos a mim<sup>409</sup>” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa) também possui forma musical fixa, além de Édipo se expressar de forma mais segura nesse trecho - o que estava suspenso desde “Não descoberto” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa). Ademais, o trecho edipiano ecoa o “disse a você<sup>410</sup>” (Walsh, 1993, p. 81, tradução nossa) do coro, ainda que vagamente (Walsh, 1993).

Na parte final do trecho, em que ouvimos Édipo vangloriar-se como solucionador de enigma, é possível observar os narcísicos arabescos de “Cidadãos livres!<sup>411</sup>” (Walsh, 1993, p. 80, tradução nossa), oriundos do primeiro *arioso*. Finalmente, Édipo, na posição de sacerdote, promete aos Tebanos que os salvará. A promessa aparece desde a primeira exposição do narrador e constitui elemento central na disposição investigativa do tebano. Bernstein enfatiza esse trecho na sua partitura autografada (... *he promises*):

---

<sup>409</sup> “Miki debet se dedere” no original.

<sup>410</sup> “tibi dixit” no original.

<sup>411</sup> “Liberi” no original.

### Figura 5.2.3.5

Édipo Promete...

Here is the drama ---  
... He promises

**ŒDIPUS REX**  
Opéra-Oratorio en deux Actes d'après Sophocle  
I. STRAWINSKY et J. COCTEAU

Texte de J. COCTEAU  
mis en latin par J. DANIELOU

**ACTE I**  
Après le Prologue, rideau.  
En scene: Œdipe, Le Chœur \*)

M. M. ♩ = 50  
ff

FL. PICCOLO  
poi FL. GR. 3º

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives. Destaque para a anotação de de L. Bernstein). Detalhe da página 1 da Partitura (Figura 5.2.1.1)

A promessa de Édipo envolve uma posição antagônica. Por um lado, ele se coloca à disposição dos tebanos para salvá-los. Por outro, sua promessa se articula, sem ele saber totalmente, com sua primeira visita às Pítias, quando ele perguntou quem eram seus pais. À época, Édipo teria recebido apenas a aflitiva resposta de que ele mataria o pai e desposaria a mãe. A pergunta demoraria anos até que fosse respondida, resposta essa que se dá apenas *após* a realização da trágica profecia. Logo, vemos um Édipo prometendo algo além de suas capacidades – ora, se ele teve que interrogar as Pítias para descobrir suas origens, como ele haveria de descobrir por si próprio? Seria apenas com as sucessivas tentativas de Tirésias, Jocasta, o Mensageiro e o Pastor que ele descobriria suas origens.

Devemos notar que Édipo, caso atinasse para o fato de que matou a um homem na encruzilhada, ele se daria conta que poderia ser um dos responsáveis pela peste. A profecia o avisara, mas Édipo ainda imaturo foi incapaz de reconhecer os dizeres proféticos. A resposta do oráculo passou por uma operação de repressão: Édipo deve tê-

la desconsiderado. Contudo, Édipo agora investido do trono tebano e já tendo sobrevivido aos horrores da esfinge, feito jamais alcançado por outro homem, sente-se apto para descobrir a verdade acerca de sua origem. Por isso, ele é capaz de prometer, porque está numa posição mais confortável. É preciso notar também que, na cena da esfinge, Édipo não faz uma promessa aos tebanos, tal como ocorre nos acontecimentos de *Oedipus Rex*.

Figura 5.2.3.6

Trecho Final da Promessa de Édipo aos Tebanos

44

Fl.Gr. 1 2 3  
Ob. 1 2  
Sib. 1  
Cl. La 2  
Sib. 3  
Cor. 1 2 3  
Tr. ba 1 2 3 4  
Ed. *De*  
T.  
B.  
V. Cello  
C. B.

Polli.ke.or di - vi.na.bo. Cla.rissimus CE - di - pus, polli.ke.or di - vi.na.bo.

*cut*  
*ME*  
*LOREN*

**SPEAKER**  
Edipe interroge la fontaine de vérité : Tirésias, le devin.  
Tirésias évite de répondre. Il n'ignore plus qu'Edipe est joué  
par les dieux sans cœur. Ce silence irrite Edipe. Il accuse  
Créon de vouloir le trône et Tirésias d'être son complice.  
Révolté par cette attitude injuste, Tirésias se décide.  
La fontaine parle. Voici l'oracle : L'assassin du

*cut*  
*ME*  
*LOREN*

$\text{♩} = 50$   
*lecture rythmée*  
roi est un roi. (*exit*)

V. Cello  
C. B.

B.S.H. 10197

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Com relação ao seu reconhecimento enquanto solucionador do enigma, o libreto nos traz o termo *carmen* (Walsh, 1993, p. 84), que se refere a uma canção – como vimos a esfinge enleava seus desafiantes (Serra, 2007). Posner et al. (2018) trazem ainda a tradução do termo *carmen* enquanto “resposta oracular, profecia”, remetendo inconscientemente à resposta de Apolo na primeira consulta, tal como ocorre em Virgílio: “Selvas o cônsul nobremente *soem*/Do cúmeo vaticínio eis chega a idade<sup>412</sup>” (ca. 37 a.C./2008, 4.4-5, ênfase nossa). Curiosamente, podemos notar que, na dedicatória do tradutor português Francisco Manuel do Nascimento (sob o codinome de Filinto Elysio), a sua ode para o nascimento do delfim da França usa os *mesmos versos* de Virgílio, adicionando os versos 5 e 6 (Elysio, 1817, p. 299). Na tradução britânica do romano, os versos recebem o seguinte comentário: “Entre as várias conjecturas sobre essa pastoral, o mais provável é o de que Virgílio celebrava o nascimento do famoso Marcellus, sobrinho de Augusto e Octavia” (Virgil, ca. 37 a.C./1825, p. 11, tradução nossa). A referência a Édipo não é de todo incongruente, já que o seu nascimento deveria ter sido evitado por Laio, uma vez que o pai já tinha ciência da *profecia*. O próprio Édipo, na versão de Enescu (ver Figura 4.2.3.1), faz um elogio à morte prematura, ou mesmo em tenra idade (como no caso de Marcellus).

Agora, é Édipo quem deve se dedicar à tarefa inicialmente negligenciada pelo pai. Édipo irá solucionar o enigma que ele mesmo havia proposto e que remete à pergunta sobre as origens do homem: de onde vêm os bebês?

O termo *carmen* se refere ainda a som, tanto vocal como instrumental (Posner et al., 2018). Ele surge na transição do compasso ternário para o binário, ambos circutados em azul por Leonard Bernstein (Figura 5.2.3.7).

---

<sup>412</sup> “Ultima Cumaeci venit iam *carminis* aetas; magnus ab integro saeculorum nascitur ordo” no original (ênfase nossa).

Figura 5.2.3.7

Transição do Compasso Ternário para o Binário e “carmen”

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony or opera, featuring a transition from a 3/4 time signature to a 2/4 time signature. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts for Tenors and Basses. The page number 48 is circled in red in the top right corner. The score is marked with a box containing the number 60 and the text "L'istesso tempo". The vocal parts are written in Italian, with the lyrics "e - go, eg' CE - di - pus car - men di - vi - na - bo." and "Sol.ve, sol.ve, sol.ve!". The score includes staves for Fl. Gr., Ob., Sib., Cl. La, Sib., Fag., C. Fag., Cor., Tr. be, Tr. boni, V. ni, V. lo, V. Celli, and C. B. The score is marked with "Dive" and "sempre p". The page number 48 is circled in red in the top right corner. The score is marked with a box containing the number 60 and the text "L'istesso tempo". The vocal parts are written in Italian, with the lyrics "e - go, eg' CE - di - pus car - men di - vi - na - bo." and "Sol.ve, sol.ve, sol.ve!". The score includes staves for Fl. Gr., Ob., Sib., Cl. La, Sib., Fag., C. Fag., Cor., Tr. be, Tr. boni, V. ni, V. lo, V. Celli, and C. B. The score is marked with "Dive" and "sempre p".

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

#### 5.2.4. *Delírio de Perseguição na Cena com Tirésias*

A terceira aparição do Narrador apresenta inédito acompanhamento musical, que envolve uma continuação do baixo-pedal em Eb-Maior ao final do canto de Édipo, e que traz um elemento importante para a compreensão de uma dimensão do sofrimento psíquico de Édipo. Há uma aceleração no compasso para 9/8 a partir de “O assassino do rei é um rei<sup>413</sup>” (Walsh, 1993, p. 82, tradução nossa). Segundo Tarasti (1979), aqui Stravinsky usa o estilo que aparece em sua *L’Histoire du Soldat* [A História do Soldado] (1918/2013), conhecido como *lecture rythmée* [leitura rítmica].

Como notado por Walsh (1993), tanto o texto em latim como a versão de Sófocles apontam a acusação de Édipo no sentido de que ele sente que há uma conspiração para lhe tomar o trono. Conta o Narrador que Édipo se irrita com o silêncio de Tirésias, o que promove o surgimento de um sintoma: o delírio de perseguição. Entretanto, o Narrador destaca que Édipo suspeita de Creonte, na sua ambição de ser rei, e de Tirésias, enquanto cúmplice.

No libreto, Tirésias perde a paciência com Édipo apenas após o delírio edipiano. Isso ocorre no trecho que se inicia com “A inveja odeia o afortunado<sup>414</sup>” (Walsh, 1993, p. 84, tradução nossa), que tem, correspondência na versão de Sófocles no trecho em que Édipo acusa Tirésias como sendo o assassino (ca. 429 a.C./1883, 345-349<sup>415</sup>). Nesse caso, é no verso 346 que Édipo suspeita de Tirésias como cúmplice, e no verso 349 ele suspeita que o próprio Tirésias praticou o regicídio. Na versão de Sophocles, Tirésias inclusive pede que Édipo fique com raiva, o que não o forçará a dizer a verdade (ca. 429

---

<sup>413</sup> “le assassin du roi est un roi” no original

<sup>414</sup> “Invidia fortunam odit” no original.

<sup>415</sup> “καὶ μὴν παρήσω γ’ οὐδέν, ὡς ὀργῆς ἔχω, ἄπερ ξυνήμ’· ἴσθι γὰρ δοκῶν ἔμοι καὶ ξυμφυτεῦσαι τοῦργον εἰργάσθαι θ’, ὅσον μὴ χερσὶ καίνων· εἰ δ’ ἐτύγχανες βλέπων, καὶ τοῦργον ἄν σοῦ τοῦτ’, ἔφην εἶναι μόνου” no original.

a.C./1883, 343-344<sup>416</sup>). Já na versão de Stravinsky, Tirésias apenas pede permissão para permanecer em silêncio. Dessa forma, a observação de Walsh (1993) não procede, uma vez que o Narrador não está errado com relação aos fatos que irão se passar, ele apenas faz referência a um verso (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 346), enquanto o libreto faz referência a outro (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 349). Entretanto, é preciso observar que, em sua ira, promovida pelo silêncio de Tirésias, Édipo apenas desconfia da conspiração. Walsh (1993) está certo, então, no sentido de que apenas após a revelação feita por Tirésias é que Édipo tem certeza (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 385-389) da conspiração. A revelação de Tirésias tem, portanto, a função de transformar uma suspeita em uma certeza, ainda que ambas sejam meramente fruto da paranoia edípica. Ademais, a certeza se dá não numa acusação a Tirésias enquanto regicida, mas enquanto cúmplice de Creonte por meio de um suborno<sup>417</sup>.

Com relação ao Coro próximo ao embate do Tirano e o vidente, Walsh (1993) observou que se trata de uma reprise do Coro da Abertura. Ao compararmos a versão de Stravinsky com Sófocles isso se torna óbvio, uma vez que a querela entre Édipo e Tirésias não é intermediada por coro algum. Entretanto, Walsh (1993) destaca uma variação no *ostinato* que acompanha o coro, em especial na passagem da terça menor para a quarta justa nas súplicas (Figura 5.2.4.1), não voltadas a Édipo, mas aos próprios deuses. O efeito da variação sugere um inflacionamento no povo que implora para ser livrado da peste. É de se enfatizar a presença ampla de conteúdo mítico, com diversas referências ao Panteão romano. Segundo Tarasti (1979), aqui Stravinsky se apropria do estilo de Darius Milhaud (1963/2014b) em sua *Choéphores*<sup>418</sup> [Coéforas]. Tarasti

---

<sup>416</sup> “οὐκ ἄν πέρα φράσαιμι. πρὸς τὰδ’, εἰ θέλεις,  
θυμοῦ δι’ ὀργῆς ἥτις ἀγριωτάτη” no original.

<sup>417</sup> “ὄφεις” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 387) no original.

<sup>418</sup> A ópera é baseada na segunda parte do tríptico de Ésquilo (a Oresteia), que inclui também *L’Agamnenon* [Agamenão] (Milhaud, 1963/2014a) e *Les Euménides* [As Eumênides] (Milhaud, 1963/2014c). Paul Claudel assina o libretto (Braun, 2015).

(1979) destaca o uso de tercinas e terças menores, caracterizando o trabalho mais como uma sinfonia, em vez de uma ópera. O propósito aqui é o de permanecer fiel ao estilo neoclássico desde Eric Satie, na sua *Socrate* (1919), e de, ao mesmo tempo, manter a designação de *oratorio*, que aparece desde o *Kyrie*<sup>419</sup> do coro na abertura. O conteúdo musical é mais épico do que dramático.

---

<sup>419</sup> O *Kyrie* foi empregado originalmente no sec. IV nas litâneas, tal como hoje nas Missas do Sábado de Aleluia (Apel, 1944). O termo é oriundo da língua grega e geralmente é acompanhado do termo “*eleison*”. Assim, a forma *Kyrie Eleison* (*Κύριε ἐλέησον*) significa: “Senhor, tende piedade”.

# Figura 5.2.4.1

## Passagem da Terça Para a Quarta Menor

The image shows a page from a musical score, numbered 47 in the top right corner. The score is for a symphony and includes vocal parts and various instruments. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems, 65 and 66. System 65 includes parts for Sib 1, Cl. La 2, Sib 3, Cor. 2, Tr. be 1, Timp., Arpa, T. (Tenor), and B. (Bass). System 66 includes parts for Sib 1, Cl. La 2, Sib 3, Timp., Arpa, T. (Tenor), B. (Bass), V. ni (Violini), V. le (Viola), V. Celli (Violoncelli), and C. B. (Contrabaixo). The vocal parts have lyrics in Portuguese. Handwritten annotations in blue and red highlight specific musical changes and dynamics. A blue circle highlights a change in the vocal line, and a red circle highlights a change in the bass line. A blue arrow points to a change in the violin part, and a red arrow points to a change in the bass line. The score is annotated with 'Pizz.' (Pizzicato) and '(Arco)' (Arco) for the violin part, and 'f' (forte) for the bass line. The score is annotated with '65' and '66' in blue boxes. The score is annotated with 'B. & H. 16497' at the bottom.

47

65

Sib 1

Cl. La 2

Sib 3

Cor. 2

Tr. be 1

Timp.

Arpa

T.

B.

Ex - pel - le, ex - pel - le e ver - te in ma - re a -

65

V. ni

V. le

V. Celli

C. B.

66

Sib 1

Cl. La 2

Sib 3

Timp.

Arpa

T.

B.

tro - kemi - stum Mar - tem qui nos u - rit i - nermis demen - ter u - lu - lans.

66

V. ni

V. le

V. Celli

C. B.

B. & H. 16497

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

A Figura 5.2.4.1 ilustra a passagem em [65] + 3-4 (a partir das pausas circuladas por Leonard Bernstein). No primeiro trecho identificado, temos o intervalo de terça formado pelo baixo (B.) com o tenor (T.), que canta: “Expulse e<sup>420</sup>” (Walsh, 1993, p. 83, tradução nossa), em terça menor (notar o baixo em B, dando a tônica do acorde de B-menor), logo passando para a quarta justa sobre “verta ao mar<sup>421</sup>” (Walsh, 1993, p. 83, tradução nossa), em que a harpa assume a função da tônica (B-menor), ao passo que o baixo se converte à nota E, a quarta nota da escala de B-menor. A intensificação do coro se dá aqui numa súplica dos tebanos que clamam aos deuses para que arremessem a peste aos mares (Walsh, 1993). O coro está aqui na posição tradicional que obriga aos responsáveis a fazerem tudo o que possa ser feito para alcançarem a cura (afaste isso!/*weg damit!*).

Ao longo da saudação aos deuses, Tarasti (1979) aponta para a semelhança harmônica no endereçamento a dois deuses centrais no mito de Édipo: Baco e Febo. Do ponto de vista mitológico, sabemos que o primeiro está consanguineamente ligado a ele (Newton, 1728). E o segundo, atrelado à sua profecia (Apollodorus, ca. 100-200 d.C./1921a, 3.5.7). Na Figura 5.2.4.2 podemos notar o “e vós<sup>422</sup>” (Walsh, 1993, p. 82, tradução nossa) e o seu germe melódico na forma de uma sequência ascendente de terça maior seguida de uma descendente de sétima maior na passagem para a alusão ao deus Baco.

---

<sup>420</sup> “expelle e” no original.

<sup>421</sup> “verte in mare” no original.

<sup>422</sup> “et tu” no original.

### Figura 5.2.4.2

#### *Saudação ao Deus Baco*

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are written below the notes. The top staff has lyrics: "Et tu, Bak-ke, cum. tae-da ad". The bottom staff has lyrics: "Et tu, Bak - ke tu". There are dynamic markings like 'f' and accents like '>' above some notes.

*Nota.* Extraído de “Myth and music: A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky [Mito e música: Uma abordagem semiótica sobre a estética do mito na música, em especial na de Wagner, Sibelius e Stravinsky]” por E. Tarasti (1979, p. 306). Mouton Publishers

Ao final do coro, podemos escutar uma saudação ao vidente, na forma da Figura 5.2.4.3, em que os tenores clamam para que Tirésias revele a verdade e que lhes oriente a respeito do que fazer conforme o conselho divino: “Ave, Tirésias! Ave! Diga-nos o que demanda o deus<sup>423</sup>” (Walsh, 1993, p. 83, tradução nossa). Já o baixo se ocupa apenas da saudação ao vidente: “Ave Tirésias, homem famoso, profeta!<sup>424</sup>” (Walsh, 1993, p. 83, tradução nossa).

<sup>423</sup> “Salve Tiresia! Salve! Dic nobis quod monet deus” no original.

<sup>424</sup> “Salve Tiresia, homo clare, vates!” no original.

### Figura 5.2.4.3

#### Saudação a Tirésias

68 Poco più mosso ♩ = 56

Ob. 1/2  
Cl. I.  
Sib. 1  
Cl. La 2  
Sib. 3  
Fag. 1/2  
C. Fag.  
Cor. 1/2/3/4  
Tr. be 1/2/3  
Tr. boni 1/2/3  
Timp.  
T.  
B.  
V. ni  
V. le  
V. Celli  
C. B.

Sal - ve, Ti - re - si - a! Sal - ve! Dic nobis quod mo - net de - us, dic  
Sal - ve, Ti - re - si - a, ho - mo - cla - re, va - tes!

Arco

B. & H. 10 497

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Tirésias entra em cena e pede para permanecer em silêncio, o que leva Édipo a suspeitar de que ele é o assassino. Tarasti (1979) aponta que esse trecho emerge diretamente da atmosfera mítica do coro que o antecede. Tirésias é apresentado com o mesmo tipo de música que acompanha Creonte, em especial a linha melódica progressiva com tríades e tétrades quebradas. Em especial, deve-se notar que a sua ária começa com uma figura típica do ritmo dórico (Figura 5.2.4.4) que, junto ao datílico, é considerada a forma mais digna e majestosa da música antiga (Tarasti, 1979). Segundo Apel (1944), o modo dórico foi associado com o caráter sóbrio e disciplinado. No caso de Tirésias, ele está como que num voto de silêncio. Como vidente, ele conhece a verdade, mas não pode revelá-la.

Os versos “Falar eu não posso, não tenho a permissão para falar, falar seria um crime<sup>425</sup>” (Walsh, 1993, p. 83, tradução nossa) implicam num encadeamento que soma a impossibilidade à não-permissividade tendo como base o argumento moral. Não é que Tirésias não tenha a capacidade de falar, mas que o dever moral o impede. A sobriedade de Tirésias o impede de revelar o enredo oculto da vida de Édipo. A pressão de sua moralidade e de sua disciplina o coloca numa posição em que mesmo a simples capacidade de falar fica imobilizada. O vidente não quer tomar parte na revelação que, como veremos, ocorrerá por intermédio de outros personagens. Tal como vimos na versão de Enescu, ocorre uma inutilidade de Tirésias se manifestar. É apenas quando Édipo tem a prova de que ele é o filho de Laio que ele será capaz de reconhecer os seus atos. Assim, Tirésias deixa que a verdade seja revelada por outros, resguardando-se aos atos que convém ao seu papel na trama.

---

<sup>425</sup> “Dikere non possum, dikere non liket, dikere nefastum” no original.

Figura 5.2.4.4

Tirésias em Modo Dórico

The image shows a page of a musical score for the opera 'Tirésias' in Dorian mode. The score is divided into two systems, measures 50-69 and 70-79. The instruments listed are Fag. 1, C. Fag., Tr. boni 1, 2, Tuba 3, T. (Tenor), B. (Bass), V. ni (Violini), V. le (Violoncelli), V. Celli (Violini Celli), and C. B. (Contrabaixo). The score includes vocal lines with lyrics in Portuguese: 'ki-to, sac-ro-rum docte, dic, dic!' and 'Di-kere non pos-sum,'. The score is annotated with blue markings, including a large bracket over measures 50-69, a circled '1=0' above measure 69, and a circled '70' above measure 70. The tempo is marked 'd = 56'. The score is published by B. & H. 16497.

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Ao passo que Tirésias pede permissão para permanecer em silêncio, Édipo o acusa, em virtude do mesmo silêncio, de ser o assassino (Figura 5.2.4.5). O contraste musical denota o conflito entre o transcendental e o sacerdotício contra os esforços e paixões de ordem profana (Tarasti, 1979). Quanto ao uso do termo “assassino<sup>426</sup>” (Walsh, 1993, p. 83, tradução nossa), podemos fazer referência ao texto de Sêneca, no qual Édipo declama: “E teria sido quem o *assassino* do renomado rei?<sup>427</sup>” (ca. 54 d.C./1938, 221, tradução nossa ênfase nossa). No caso, a versão de Sêneca apresenta o assassino na forma interrogativa: Édipo pergunta a Creonte quem foi o assassino do rei Laio. Já na versão de Stravinsky, em [73] + 3-4, o termo aparece deslocado para Tirésias na forma de uma acusação (vide Figura 5.2.4.5). Walsh (1993) ressalta que Stravinsky realça o termo “assassino” (*peremptor*) por meio de acentos dinâmicos e um *basso ostinato*<sup>428</sup> que descende uma oitava. É preciso observar também que, Tirésias também faz uso do termo “assassino” de forma a particularizar o que o Narrador generalizou, isso porque o primeiro usa o artigo definido “o<sup>429</sup>”, ao passo que o segundo usa o artigo indefinido “um” - ver Figura 5.2.4.6, em [82] + 4.

---

<sup>426</sup> “peremptor” no original.

<sup>427</sup> “Et quis *peremptor* induti regis fuit?” no original.

<sup>428</sup> Frase musical bem definida e que se repete em determinadas seções de uma composição (Apel, 1944).

<sup>429</sup> “rex peremptor regis *est*” (Walsh, 1993, p. 83).



Notemos o mecanismo de projeção na paranoia. Diferente do uso da ironia, tal como ocorre na versão de Enescu, Édipo interrompe a fala sagrada do vidente. A interrupção é crucial, já que ele separa o pedido de Tirésias para permanecer em silêncio e a sua perda de paciência para com o tirano, levando-o a revelar a verdade. Qual evidência Édipo possui para acusar Tirésias? Nenhuma, além do silêncio. Édipo começa a delirar sobre um possível conluio entre Creonte e o vidente para tomarem o poder. Portanto, a possibilidade de uma conspiração é algo particular seu.

Édipo sentia-se enfraquecido em “Não descoberto<sup>430</sup>” (Walsh, 1993, p. 44), mas começa a se refazer psicologicamente a partir de suas referências narcísicas como triunfante sobre o enigma da esfinge. Em Sêneca, a pergunta de Édipo esbarra novamente na mostra: foi devido aos problemas que os tebanos tinham para com a esfinge que o inquérito acerca da morte de Laio não foi conduzido. É justamente a esfinge que Édipo evoca para se refazer, ou melhor, para se preservar. O mecanismo de projeção tem aqui a função de manter um estado prazeroso ao nível do eu edipiano, investido narcisicamente pelas forças que o impedem de descobrir a verdade – e ainda mais, de descobrir a verdade acerca de suas origens. A paranoia tem, portanto, a função de prevenir a verdade de vir à tona, a de fazer uma memória de tempos esquecidos continuar enquanto esquecida. Por esse motivo, o quadro resumo de Tarasti<sup>431</sup>, adaptado na Tabela 5.1, merece uma modificação ao nível da seção 2 (Tarasti, 1979, p. 326), já que o sintoma paranoico busca prevenir a verdade de emergir.

---

<sup>430</sup> “Non reperias” no original.

<sup>431</sup> O quadro resumo, em sua versão adaptada, está publicado e com os direitos autorais concedidos pelo Prof. Dr. Eero Tarasti (Röhe et al., 2020).

**Tabela 5.1***Processo de Descobrimto de Édipo Acerca de Suas Origens*

O povo	Seções de Oedipus Rex	Édipo Rei
Estado insatisfatório		Estado satisfatório (poder e fama enquanto
Catástrofe (peste)		feiticeiro)
+	Mensagem (Creonte)	-
	Começa a Associação Livre	
-	Mensagem (Tirésias)	+
		Paranoia em Édipo Delírio de perseguição e projeção
	Mensagem (Jocasta)	
-	O Oráculo mente	+
		Resistência em Édipo
+	Encruzilhada	-
	Mensagem	
-	Morte de Pólibo	+
		Resistência em Édipo
+	Pólibo não é o pai biológico	-

	Mensageiro	
+	(Pastor)	-
	Mensageiro	
	(Pastor e o quarto Mensageiro)	
+	A revelação definitiva acerca de	-
	Édipo – Ele descobre de onde	
	veio.	
Estado satisfatório		Estado insatisfatório
Afastamento da peste		Catástrofe (castração)
	Despedida (reconciliação)	

*Nota.* + = melhora, - = piora. Reconstituição de “Myth and music: A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky [Mito e música: Uma abordagem semiótica sobre a estética do mito na música, em especial na de Wagner, Sibelius e Stravinsky]” por E. Tarasti (1979, p. 326). Mouton Publishers. Tradução feita a partir de “Oedipus goes to the opera: Psychoanalytic inquiry in Enescu’s *Édipe* and Stravinsky’s *Oedipus Rex*” por Röhe et al., 2020, *International Forum of Psychoanalysis*, 29(1), p. 35. <https://doi.org/10.1080/0803706X.2018.1562219>

De fato, tal como o termo “assassino” que aparece em Sêneca, o “assassino” na versão de Stravinsky promove uma espécie de desvio do assunto central da cena. Na *opera-oratorio*, ele surge junto ao delírio de perseguição que irá desviar o percurso investigativo que tinha a verdade como direção.

Mas não apenas isso, a paranoia também tem a função de projetar conteúdos indesejados para o mundo exterior (Freud, 1911a). Nesse sentido, a Figura 5.2.4.5 evidencia a projeção sobre Tirésias. Posteriormente, Creonte também irá sofrer a acusação de Édipo. Quais são os conteúdos indesejados? Édipo era rival inconsciente de

Laio. Abandonado ao Citerão sem uma resposta clara e verdadeira acerca de suas origens, Édipo intensificou sua própria problemática edipiana matando ao pai, Laio. A projeção feita a partir do delírio de perseguição tem a mesma função: Édipo continua matando seu pai, mesmo que ele já tenha morrido. O sintoma do delírio possui então um aspecto repetitivo, típico da compulsão edipiana oriunda das necessidades afetivas do filho para os pais (Róheim, 1940). A querela continua.

Tirésias, desgastado com a acusação de Édipo, resolve cessar o silêncio e revelar a verdade: Ele conhece a antiga profecia de Delfos, já que vidente. Mesmo provocado por Édipo, ele segue o seu estilo sem paixão, lento e em valores regulares das notas e também na duração da frase. Contudo, existe uma variação no seu acompanhamento: antes da interrupção de Édipo, ele é seguido por fagotes e pelos violinos separados por uma oitava. Num segundo momento, acordes nos instrumentos de sopro trazem um aspecto solene, ao passo que, de forma radiante, revelam a famosa profecia (Walsh, 1993).

Édipo replica o vidente ressaltando o problema da inveja em “a inveja odeia o afortunado” (Walsh, 1993, p. 84, tradução nossa), que é expressa em estrutura musical semelhante à de seu “Não descoberto” (*Non Reperias*): Trata-se de uma representação musical de um Édipo psicologicamente perturbado. Ao início da réplica, sua voz segue a altura de Tirésias (na nota D), imediatamente deslocada na apojatura<sup>432</sup> que segue em Eb de forma que a linha vocal possa representar o anseio e o esforço em desacordo com o que o libreto expõe (Figura 5.2.4.6).

---

<sup>432</sup> “A apojatura é um retardo sem preparação” (Hindemith, 1949/1998, p. 42).

Figura 5.2.4.6

"Invidia Fortunam Odit" (Parte 1)

The image shows a page of a musical score, numbered 57 in the top right corner. The score is for an orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are: Fl. Picc., Fl. (1 and 2), Ob. (1 and 2), C. I., Sib. 1, Cl. La. 2, Sib. 3, Fag. 2, C. Fag., Cor. (1, 2, 3, 4), Tr. be (1, 2, 3, 4), Tr. boni (1, 2), e Tuba (3), Timp., Gr. C., Tir., V. ni, V. le, V. Celli, and C. B. The score is divided into two systems, 82 and 83, with a tempo marking of  $\text{♩} = 56$ . The vocal soloist part is marked "Sole" and "p tranquillo e ben cant." and includes the lyrics: "I - nvi - di - a for - Tiresias disparait rex, - rex pe - remptor re - gis est." There are several blue annotations on the score, including circles around notes and markings like "in 6" and "60". A red 'X' is marked on the right side of the page. The publisher's name "B. & H. 16497" is at the bottom center.

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

**Figura 5.2.4.7**

*“Invidia Fortunam Odit” (Parte 2)*

58

Ob. 1

Ob. 2

C.I.

Sib 1

Cl. La 2

Sib 3

Fag. 1

Ød.

V.ni

V.le

V.Celli

C.B.

84

tu - nam o - dit, cre - a - vi - stis me re - gem. Se - rva - vi, se - rva - vi

85

Ob. 1

Ob. 2

C.I.

Sib 1

Cl. La 2

Sib 3

Fag. 1

Cor. 2

Ød.

V.ni

V.le

V.Celli

C.B.

85

vos car - mini - bus et cre - a - vi - stis me re - gem. So - lven - dum car - men, cu - i

B. & H. 16197

*Nota.* Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

O trecho “a inveja odeia o afortunado” (Walsh, 1993, p. 84, tradução nossa), tal como nas Figuras 5.2.4.6 e 5.2.4.7, é complementado por uma espécie de reconhecimento por parte de Édipo, mas um reconhecimento sem respaldo no princípio de realidade – uma tomada injusta. Seu delírio de perseguição assume uma forma de verdade a partir da ameaça de castração à sua espreita. Édipo crê que Creonte deseja usurpar-lhe o trono e que Tirésias foi comprado por ele. O delírio constitui dessa maneira um desvio de função do Édipo que investiga a morte de Laio: “Eu desvendarei essa conspiração!<sup>433</sup>” (Walsh, 1993, p. 84, tradução nossa). O delírio de perseguição desloca assim a atenção de Édipo para o desvendamento da conspiração de seu tio, “Creonte deseja a posição de rei<sup>434</sup>” (Walsh, 1993, p. 84, tradução nossa), para o vidente, “Você foi subornado, Tirésias<sup>435</sup>” (Walsh, 1993, p. 84, tradução nossa). Ela ressalta o sentimento narcísico de Édipo que tanto lutou (derrotando a esfinge e assassinando a Laio) para destronar o pai de forma que pudesse estar ao lado da mãe. Sua situação, agora ameaçada, lhe faz concluir que ele é alvo da inveja.

### ***5.2.5. Entra Jocasta. Parte I: Saudação do Coro***

Chegamos ao final do Ato I com o coro que saúda a entrada de Jocasta. A segunda parte do coro antecipa a próxima cena, em especial o delírio edipiano. O coro contrasta com o C-menor ao final do seu delírio que oscila entre Eb e C. Destarte, o coro se apresenta em C-Maior, trazendo a verdadeira ameaça para Édipo, na forma de sua mãe (Walsh, 1993). Se, por um lado, Édipo está narcísicamente investido em si-próprio, ao passo que se distancia da verdade, o seu “Eles querem destruir o rei<sup>436</sup>” (Walsh,

---

<sup>433</sup> “Hoc fakinus ego solvo!” no original.

<sup>434</sup> “Creo vult rex fieri” no original.

<sup>435</sup> “Stipendiarius es, Tiresia!” no original.

<sup>436</sup> “Volunt regem perire” no original.

1993, p. 84, tradução nossa) em C-menor justaposto ao C-Maior do coro expressa um aspecto patético da sua resistência contra as imponentes forças do destino: o oráculo está para finalmente se revelar a ele (Walsh, 1993).

### **5.3. Ato II**

O Ato II é iniciado com a entrada da rainha Jocasta e o seu desprezo pelo significado das profecias e à onirocrítica. Ela já aparece ao final do Ato I e surge no segundo ato para promover uma virada trágica. É por meio dela que Édipo irá sair da posição deliroide para uma mais fóbica. Sem o saber, Jocasta lhe conta um fato esperando obter o alívio de seu cônjuge. Contudo, o efeito é o contrário: Édipo tem uma lembrança. Mas ainda não é o suficiente para ele descobrir a verdade acerca de sua origem.

Será preciso que o Mensageiro e o Pastor entrem em cena para que Édipo finalmente seja capaz de reconhecer suas origens. *A opera-oratorio* termina com o Mensageiro e o Coro que descrevem os eventos. Dessa forma, a análise do Ato II está dividida em três partes. A primeira diz respeito à participação de Jocasta. A segunda traz o Mensageiro e o Pastor quando Édipo se dá conta sobre a verdade – encerrando o seu papel de detetive. A última seção descreve o suicídio de Jocasta e o cegamento de Édipo num trecho marcadamente religioso.

#### **5.3.1. Entra Jocasta. Parte II: Os Oráculos Mentem**

Ao início do Ato II, o Narrador é acompanhado pela sonoridade do Coro entre [90] e [93]. O mesmo resume a delongada querela entre Édipo e Creonte, além de antecipar a incredulidade de Jocasta para com as profecias. Ele comenta ainda a recordação de Édipo relativa ao homicídio que cometera antes de se encontrar com a esfinge. O Narrador ainda observa: Édipo sente medo.

Jocasta é a efígie tanto da grandiosidade como da falsidade de Édipo. Inerte frente a um incipiente senso de culpa e um desejo crescente de esclarecimento por parte de Édipo, Jocasta inicia sua participação descreditando os oráculos. Ao passo que ela desmente a profecia, na tentativa de acalmar Édipo, ela acaba gerando o efeito contrário, uma vez que Édipo se lembra do que ocorrera na encruzilhada (*trivium*).

A voz de Jocasta, enquanto critica as profecias ou mesmo a onirocrítica, acaba por suspender temporariamente a angústia edipiana: ele talvez não seja o responsável pela peste. Nesse sentido, a voz materna possui a função de promover a resistência na associação livre. Entretanto, o alívio trazido por Jocasta gera um efeito peripético em relação às tensões do final do Ato I. Isso se realiza por intermédio do acorde das harpas, uma representação da dignidade do seu papel (Walsh, 1993). Já as flautas executam poucas notas, dando um tom discreto de sensualidade ao trecho (Figura 5.3.1.1). De todas as Árias da versão de Stravinsky e Cocteau, talvez essa seja a mais brilhante e a que melhor representa a riqueza e a complexidade do drama da derrocada do grande espírito humano (Walsh, 1993).

Figura 5.3.1.1

Início da Ária de Jocasta

70

**ACTE II**  
*Rideau, En scène: Œdipe, Jocaste, Le Chœur.*

REPRISE du dernier CHŒUR  
(,, GLORIA") - N° 90 - N° 93

*Entrée du Speaker*  
**SPEAKER:**  
La dispute des princes attire Jocaste. Vous allez l'entendre les calmer, leur faire honte de vociférer dans une ville malade. Elle ne croit pas aux oracles. Elle prouve que les oracles mentent. Par exemple on avait prédit que Laius mourrait par un fils d'elle; or Laius a été assassiné par des voleurs au carrefour des trois routes de Daulie et de Delphes.  
Trivium! Carrefour! Retenez bien ce mot. Il épouvante Œdipe. Il se souvient qu'arrivant de Corinthe, avant sa rencontre avec le sphinx, il a tué un vieillard au carrefour des trois routes. Si c'est Laius, que devenir? Car il ne peut retourner à Corinthe, l'oracle l'ayant menacé de tuer son père et d'épouser sa mère. **Il a peur.** (exit)

**REPRISE GLORIA I**

94 ♩ = 84

FL.

CL. SI b

ARPA

PIANO

JOCASTE

Nonn'e - ru - be - ski - te, re - ges. nonn'e - ru - be - ski - te,

94 ♩ = 84

VIOLINI

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

B & H. 16497

*Nota.* Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

A partir de [100] + 4, na seção *Vivo*, é possível observar uma passagem grotesca enfatizada pela requinta em Eb<sup>437</sup> (Walsh, 1993). Trata-se de uma variação da ideia musical iniciada pelo clarinete logo em [100], no contratempo. O elemento grotesco pode ser associado à atitude perversa da parte de Jocasta. Isso porque, ao desmentir os oráculos, ela reforça o desrespeito ao tabu do incesto, ou ainda, a transgressão da *philia* para uma forma mais erótica a qual permitiu que ela tivesse quatro filhos com Édipo, também seu filho... O esforço de Jocasta segue a direção contrária do intento principal de Édipo em *Oedipus Rex*, o da descoberta da verdade, o da revelação do oráculo, consultado há muito. Ainda que Édipo tenha se distraído com os delírios de perseguição, seu intento segue sendo, inconscientemente, o da revelação do oráculo e, conscientemente, o de descobrir o assassino de Laio para livrar Tebas da peste. Jocasta, inutilmente, tenta lhe impedir.

---

<sup>437</sup> O Eb aqui explica a afinação do instrumento. Por exemplo, se uma flauta transversal afinada em C executar a nota G, a requinta, afinada em Eb, deve tocar a nota E para gerar um intervalo uníssono junto à flauta.

Figura 5.3.1.2

A Requinta e o Elemento Grotesco

74

100 **Vivo**  
♩ = 84

Cl. Sib 1  
Fag. 1  
Cor. 1 2 3  
Joc.  
V.ni  
V.le  
V.Cello Solo  
altri V.Celli  
C.B.

100 **Vivo**  
♩ = 84

V.ni  
V.le  
V.Cello Solo  
altri V.Celli  
C.B.

Ob. 1 2  
Cl. Picc. Mi b  
Sib Cl. 1  
La Cl. 2  
Joc.  
V.ni  
V.l.  
V.Cello Solo  
altri V.Celli  
C.B.

Ne, ne, ne pro - be -

reprenez l'archet

B.&H.16:97

The image shows a page of a musical score for 'A Requinta e o Elemento Grotesco'. The page is numbered 74 at the top left. It features two systems of musical notation. The first system includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and the vocal soloist (Joc.). The second system includes parts for Violin (V.ni), Viola (V.le), Cello Solo (V.Cello Solo), other Cellists (altri V.Celli), and Contrabass (C.B.). The third system includes parts for Oboe (Ob.), Piccolo Clarinet (Cl. Picc. Mi b), Clarinet in B-flat (Sib Cl.), Clarinet in A (La Cl.), and the vocal soloist (Joc.). The fourth system includes parts for Violin (V.ni), Viola (V.l.), Cello Solo (V.Cello Solo), other Cellists (altri V.Celli), and Contrabass (C.B.). The score is marked '100 Vivo' with a tempo of 84 beats per minute. There are several handwritten annotations in blue ink, including a large '9' in the Oboe part, 'P=0' in the Cor Anglais part, and 'V.Cello Solo' and 'C.B.' in the lower strings. The vocal soloist has the lyrics 'be.ski.te, nonn' e . ru . be.ski . te?' and 'Ne, ne, ne pro - be -'. The Viola part has the instruction 'reprenez l'archet'. The page number 'B.&H.16:97' is at the bottom center.

*Nota.* Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Jocasta menciona o local onde Laio foi assassinado<sup>438</sup>, logo sendo corroborada pelo coro, que surge contra o suave ritmo orquestral em B $\flat$ -Maior, irrompendo de forma ameaçadora: “encruzilhada<sup>439</sup>” (Walsh, 1993, p. 85, tradução nossa), conforme a Figura 5.3.1.3. Trata-se de uma peripécia (Tarasti, 1979), já que ocorre uma inversão. Na Figura 5.3.1.2, Jocasta perversamente tenta prevenir a verdade acerca do parricídio e do incesto de vir à tona. Contudo, o efeito é exatamente o contrário do que o esperado: em vez de acalmar Édipo, novos sintomas eclodirão. A Figura 5.3.1.3, em [113] + 4 ilustra a evocação de uma lembrança em Édipo.

---

<sup>438</sup> “Laius in trivio mortuus” (Walsh, 1993, p. 85).

<sup>439</sup> “Trivium... trivium” no original.

Figura 5.3.1.3

“Trivium”

82

113

Ob. 2

C.I.

1

Cl.Sib. 2

3

Arpa

Joc. *in Mib*

la, o-ra-cu-la, o-ra-cu-la qua: semper, semper menti-an-tur, qua: semper menti-an-tur. *Lai*

V.ni

V.le *Arco* *ffo.sim.*

V.Celli

C.B.

113

114

Ob. 2

C.I.

Fag. 1

Arpa

Piano

Joc. *f*

Lai-us in tri-vi-o, in tri-vi-o mo-ri-tu-us. *dolce ben cant.*

TENORI *p*

BASSI *p*

Tri-vi-um, tri-vi-um, Tri-vi-um, Tri-vi-um, *dolce*

V.ni

V.le

V.Celli

C.B.

114

B.&H.16497

*Nota.* Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

O efeito da ação de Jocasta envolve sintomas fóbicos e de ansiedade. No primeiro caso, tal como o Pequeno Hans e sua equinofobia (Freud, 1909a), Édipo desenvolve um receio frente à ameaça imposta pelo seu ato: teria ele matado a Laio? Por um lado, a rivalidade entre pai e filho acaba por gerar uma ansiedade de castração, a de que o rapaz seja castrado pelo pai de forma que ele não possa ser o parceiro amoroso da mãe – “você não tem a permissão para fazer o que o seu pai faz<sup>192</sup>” (Freud, 1923a, p. 40, tradução nossa). Nem tudo a criança pode. Entre as interdições se encontra, sem dúvida, o parricídio. Ademais, o desejo parricida de Édipo é reforçado pela ternura materna, que ele crê ser de sua digna esposa. A diferença entre o Pequeno Hans e o Édipo do mito é que o primeiro teria fantasias parricidas, ao passo que Édipo possui em sua memória uma evidência de que ele teria cometido o feito horrendo.

Ademais, o *trivium* acaba por intensificar o sentimento de culpa atrelado ao problema do parricídio. Se Édipo teve delírios de perseguição desencadeados pelo seu desejo narcísico de permanecer no trono, a revelação de Jocasta funciona como gerador de uma angústia tal como o sonho de punição de Pequeno Hans, no qual ele fora abandonado pela mãe. Esse abandono também implica a perda de algo valioso. Édipo evolui o seu temor pela perda do trono por intermédio da mãe: ela desfaz a operação de suspeita seguida por certeza dentro do seu delírio. Se Édipo é o culpado pela morte de Laio, ele deve deixar Tebas. Contudo, Édipo ainda não está cômico de que o destino está prestes a lhe revelar a resposta de sua primeira consulta às Pítias. Na sua fantasia, o medo de perder o trono é oriundo, portanto, da angústia provocada pela peripécia de Jocasta – até então o terror da castração tinha apenas a forma sintomática de um delírio. Ademais, se existe a possibilidade de Édipo ser o assassino (*peremptor*), logo ele deve

ter sido também o ator de um incesto, gerando então uma ansiedade cuja fonte ele ainda é incapaz de reconhecer. Isso ficará evidente quando ele sente uma vergonha que, em vez de conscientemente relacionada ao incesto, Édipo associa a uma suposta origem humilde.

Curiosamente, o estudo de caso sobre o Pequeno Hans apresenta-se como uma variante do mito de Édipo, já que a fantasia do primeiro envolve uma carruagem puxada por cavalos que caíra (Freud, 1909a). Ora, não é a queda, não do cavalo, mas do rei sobre uma biga, tal como nos conta a versão de Enescu: “*Trois sur un char*<sup>295</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 180) que se liga ao medo de Édipo? Segundo Roudinesco e Plon (1997/1998): “Hans experimentara, naquele momento, o desejo (e, ao mesmo tempo, o medo) de que seu pai caísse assim e morresse, o que lhe abriria caminho para a posse da mãe” (p. 309).

O desmentimento de Jocasta a respeito do oráculo inclui ainda uma omissão importante no libreto de Cocteau e sua respectiva tradução por Danielou. Segundo Tarasti (1979), esse é o primeiro momento da obra em que a verdade se encontra sob o risco de não ser revelada. Ainda que tenhamos defendido o delírio de perseguição como sendo o primeiro sinal de resistência edipiana, a conclusão de Tarasti (1979) de que a Ária de Jocasta envolve uma das resistências edipianas continua sendo válida – ela só não é a primeira.

Sófocles apresenta a passagem de Jocasta apenas no diálogo com o mensageiro. Contudo, a versão de Stravinsky não inclui qualquer fala de Jocasta no interrogatório do mensageiro. Trata-se aqui da passagem comentada por Freud (1900) em *A Interpretação dos Sonhos*: “Muitos homens já tiveram sonhos em que *dormiam* om suas mães<sup>440</sup>”

---

<sup>440</sup> “πολλοὶ γὰρ ἤδη κἀν ὀνειράσιν βροτῶν μητρὶ ζυνηνάσθησαν” no original (ênfase nossa). O termo destacado é também usado por Apollodorus, quando comenta que Téspio se deitou com uma de suas cinquenta filhas: “συνεόναζε θυγατέρα” (ca. 100-200 d.C./1921a, 2.4.10, ênfase nossa). O termo tem, portanto, sentido que aponta para um intercurso sexual.

(Freud, 1900, p. 182<sup>441</sup>, ca. 429 a.C./1883, 981-982, tradução nossa, ênfase nossa).

Segundo Freud (1900), Jocasta consolaria Édipo se referindo aos estudos onirócratas da época, dando pouco crédito a eles. Nesse trecho, a peripécia apenas reforça o sofrimento psíquico de Édipo, já que, via de regra, o sonho de incesto é o complemento da morte do pai. O comentário de Freud (1900) sobre a passagem destaca que todo adulto com sonhos incestuosos tem sentimentos de repulsão para com eles. Daí o verso de Édipo, conforme a versão de Stravinsky: “estou com medo, muito medo<sup>442</sup>” (Walsh, 1993, p. 86, tradução nossa). É o contrário do que queria Jocasta.

Ademais, é importante notar que Jocasta faz uma analogia entre a profecia e o sonho. Isso porque Édipo não menciona para ela um sonho incestuoso, tal como ocorre na cena de Édipo e Mérope na versão de Enescu. Não. Ele apenas menciona a profecia. Nesse sentido, a analogia de Jocasta iguala a profecia a um sonho sem sentido, assim como Penélope (Homer, ca. 800 a.C./1919e, 19.560-561). O esforço de Jocasta é inútil, como que numa reprise do esforço em vão por parte de Tirésias. Édipo está obsediado pelo intento de descobrir a verdade. Podemos notar que, tal como a mãe do Pequeno Hans lhe interditará o onanismo sem nele provocar sentimentos de culpa, mas introduzindo nele o complexo de castração (Freud, 1909a; Roudinesco & Plon, 1997/1998), Jocasta interdita Édipo no sentido de que ele não deve falar com o mensageiro que sobreviveu à briga com o ancião na encruzilhada de Fócida.

Ademais, podemos notar a persistência do sintoma oriundo do conflito entre o querer e o necessitar. Édipo, quando alega o seu desejo de não querer cumprir a profecia

---

<sup>441</sup> Freud usou a tradução alemã de J. C. Donner. Ainda que a sua cópia possivelmente não seja a usada na tradução dos 33 versos (Freud, 1873/2020d), as suas anotações pessoais sobre ela são forte indício de que essa tenha sido a versão consultada para a sua *Interpretação dos Sonhos* (Mitchell-Boyask, 1994). O trecho citado por Freud inclui os versos 981-983 da versão original em grego. Em Freud (1900), o trecho tem como referência os versos 955-957 da tradução de Donner. No original em alemão, a passagem que citamos possui a forma: “Denn viele Menschen sahen auch in Träumen schon Sich zugesellt der Mutter” (Sofokles, ca. 429 a.C./1842, 958-59).

<sup>442</sup> “Pavesco, maxime pavesco” no original.

ao passo que a cumpre movido pela sua dependência para com os pais, declara que quer falar com o oráculo: “Quero me aconselhar, pelo meu interesse devo me aconselhar, Jocasta. Eu quero ver o pastor<sup>443</sup>” (Walsh, 1993, p. 86, tradução nossa). Aqui, o Édipo detetive se enquadra como um obsessivo perscrutador da verdade. Pensamos se tratar tão somente da manutenção do sintoma obsessivo que lhe levou a consumir o parricídio e o incesto, agora na forma de forçar o oráculo (deslocado para o Pastor) a revelar a verdade há tanto esperada. Na Figura 5.3.1.4, podemos notar que Édipo, convencido acerca da imperiosa necessidade de descobrir a verdade, a expressa por meio de acentos em *forte* que se sobrepõem à interdição de Jocasta. Bernstein (Figura 5.3.1.4) ressalta o acento na voz de Jocasta enquanto o seu filho deve fazer silêncio.

---

<sup>443</sup> “Volo consulere, consulendum est, Iocasta. Volo videre pastorem” no original.



*Nota.* Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

A angústia de Édipo encontra-se articulada à consagração do verbo saber, já que ele ainda se encontra no estágio intermediário entre o não-saber e o saber. Édipo já escutou a profecia das Pítias, já escutou Tirésias, mas ainda não se convenceu. Sua busca pelo saber envolve não apenas a busca pela verdade ou mesmo pelo descobrimento acerca da identidade de seus pais, mas de um remédio para os tormentos de sua psiquê. Trata-se de um remédio para a sua neurose obsessiva que o compele a realizar diversos atos compulsivos que, ironicamente, previnem a descoberta da memória primordial ligada à lembrança primordial relativa aos seus pais.

### **5.3.2. “Faça-se Luz!”**

O Narrador irrompe mais uma vez antecipando os acontecimentos a se descortinarem. Édipo, na versão de Stravinsky, descobrirá que Pólibo morreu, em contraste com a versão de Enescu, e mais de acordo com a versão de Sófocles. Jocasta mantém sua tendência de frear Édipo na sua obsessão – em vão. Novamente seus esforços geram uma peripécia, Édipo crê que ela se avergonha dele por sua suposta origem não nobre. É o momento da derrocada narcísica de Édipo, sua tão esperada verdade acabará por lhe trazer um incomensurável sofrimento. Apenas os tímpanos acompanham a descrição do Narrador: as deidades adormecidas começam a acordar.

O anúncio do Mensageiro a respeito da morte de Pólibo é uma variação da matéria musical contida na Ária de Jocasta. De fato, o motivo de “Pólibo está morto<sup>444</sup>” (Walsh, 1993, p. 87, tradução nossa) é uma transformação rítmica do recitativo da rainha ao passo que a flauta, acompanhada pela trompa, executa uma reminiscência das

---

<sup>444</sup> “Mortuus est Polybos” no original.

terças paralelas<sup>445</sup> dos clarinetes na ária dela (Tarasti, 1979). O Mensageiro também relata que Pólipo não era o pai biológico de Édipo, o que o coro repete no canône “Falso Pai<sup>446</sup>” (Walsh, 1993, p. 87, tradução nossa), cuja forma musical alude ao falso testemunho presente na *Matthäus-Passion* [Paixão de São Mateus] de Johann Sebastian Bach (1727/ 2006; Tarasti, 1979).

Segundo Walsh (1993), o motivo pastoral é central em toda a cena, dando a ela um aspecto dramático-musical sem igual, o de um isolamento espiritual. O Mensageiro, enquanto tal, possui um saber particular que irá se revelar muito mais do que trivial para a trama. O Pastor coloca-se como um ente para além da vida urbana e também como possuidor de um saber que transcende a mundanidade do cotidiano tebano. O Pastor é ainda o símbolo do renascimento, um representante da verdade à qual Édipo irá, finalmente, se render. Tal como Tirésias, o Pastor implora para que possa permanecer em silêncio.

A música de Stravinsky é dominada pelo trecho bucólico “Encontrei na montanha o bebê Édipo<sup>447</sup>” (Walsh, 1993, p. 87, tradução nossa) do Mensageiro. Esse trecho é a sequência da alegação, daquele, sobre o fato de que Pólipo morreu e, a grande revelação de que ele não era seu pai, confirmando assim as suspeitas que Édipo teve em Corinto.

---

<sup>445</sup> A terça paralela ocorre quando, na moção melódica, os acordes de terça são mantidos nos acordes consecutivos (Apel, 1944).

<sup>446</sup> “Falsus Pater” no original.

<sup>447</sup> “Reppereram in monte puerum Oedipoda” no original.

**Figura 5.3.2.1**

*Édipo Encontrado Abandonado ao Citerão*

101

**136** *p stacc. e secco*  
TENORI  
ve - rus non fu - e - rat *poco più f marc.* pa - ter CE - di - podis, verus non fu - e - rat,  
BASSI  
*p stacc. e secco* pa - ter CE - di - podis, verus non fu - e - rat, verus non fu - e - rat,

**137** *f assai*  
LE MESSENGER  
T. Fa - (a) - Isus pa - - - ter, per me pa - - - ter, fal - sus pa - ter,  
ve - rus non fu - e - rat. *f assai* Fa - Isus pa - ter,  
B. ve - rus non fu - e - rat. *f assai* Fa - (a) - Isus pa - - - ter, fa - Isus pa - ter,  
*f assai* fa - Isus pa - ter,

**138** *p stacc.*  
le M. pa - ter per me! Fa - Isus pa - ter, fa - Isus pa - ter, per me pa - ter.  
T. pa - ter per me! *p stacc.* Fa - Isus pa - ter, fa - Isus pa - ter, per me pa - ter.  
B. *p stacc.*

**139** *p cant.* **140**  
le M. Re - ppe - re - ram in mo - nte pu - e - rum CE - di - po - da, de - re - li - ctum  
V. ni *poco sf, poi p* *Pizz.* *etc. ▢*  
V. le *poco sf, poi p* *Arco* *etc. ▢*  
V. Cell *poco sf, poi p* *Div. a 2* *Pizz.* *etc. ▢*  
C. B. *poco sf, poi p* *non Div.* *etc. ▢*

B. & H. 16497

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

O trecho pastoral em G-menor é iniciado no trecho [139], até ser interpelado por um duo de fagotes a partir de [141], e dos demais sopros a partir [141] + 6, quando o

Mensageiro canta “pequeno<sup>448</sup>” (Walsh, 1993, p. 88, tradução nossa). Walsh (1993) nota que os fagotes expressam o estilo do *ranz des vaches*, a forma pastoral suíça empregada por Wagner (1859/1860) em *Tristan und Isolde* [Tristão e Isolda]<sup>449</sup>. A estrutura musical encontrada na Figura 5.3.2.1 se repete com uma discreta variação em [141] + 7, quando o Mensageiro entoa “Encontrei Édipo<sup>450</sup>” (Walsh, 1993, p. 87, tradução nossa), mantendo-se as relações estruturais encontradas a partir de [139]. O efeito da revelação do Mensageiro é tão peripatético quanto o de Jocasta. Segundo Walsh (1993), o baixo-Alberti aliado à figura da trompa e, no C-Maior inconveniente na escala do trombone que acompanha o canto do Mensageiro, se revelam nos dizeres de um homem não consciente acerca do efeito da sua revelação. Em Sophocles (ca. 429 a.C./1883, 936-937, ca. 429 a.C./1883, 939-940), O Mensageiro revela a morte de Pólibo como uma boa nova, uma vez que torna Édipo o rei de Corinto. Jocasta recebe a notícia de bom grado uma vez que confirma seu desdém pelos oráculos e mesmo à onirocrítica do incesto (Sófocles, ca. 429 a.C./1883, 945-949).

Esse momento proporciona a Édipo um súbito momento de paz. Seria após a revelação do Mensageiro que Jocasta desmentiria o potencial realizador dos sonhos de incesto. Aqui, “Jocasta conforta Édipo” (Freud, 1900, p. 86, tradução nossa), explicando que tais sonhos são comuns e sem significado. O alívio proporcionado pelo Mensageiro implica que Édipo não poderia ter cometido o parricídio. Contudo, esse alívio seria apenas temporário.

---

<sup>448</sup> “Parvulum” no original. O termo também de acepção de “criança” (Posner et al., 2018)

<sup>449</sup> O vice-reitor da Universidade de Estrasburgo, o Prof. Dr. Mathieu Schneider discorreu sobre a forma do *ranz des vaches* empregada pelo compositor alemão na ocasião do Seminário da Academia de Heranças Culturais em Mikkelí. A pastoral suíça pode ser encontrada no Ato III de *Tristan und Isolde* [Tristão e Isolda], em especial em *Die alte weise was weckt sie mich* [O velho sábio que me acorda] (Schneider, 2018).

<sup>450</sup> “Oedipoda Reppereram” no original.

De acordo com Tarasti (1979), esse trecho da *opera-oratorio* é uma paródia do estilo que predominou no Ato I de Oedipus Rex. Édipo, Creonte e Jocasta são inicialmente representados de forma arrogante. Contudo, ao passo que a verdade se revela, seus motivos musicais sofrem uma série transformações, tornando-se “caricaturas de suas expressões” (Tarasti, 1979, p. 318, tradução nossa). A forma irônica desse trecho é comparável ao ritmo vulgar e agitado de *Le Sacre du Printemps* [A Sagração da Primavera], também de Stravinsky (1913/2016). O objetivo do compositor é o de fazer uma crítica à família real. Mas não para com a família que o criou, mas sim a que está representada na sua ascensão a Rei de Tebas (Tarasti, 1979).

Walsh (1993) destaca também a relevância do breve trecho “Pelo pai, pela mãe, abandonado na montanha<sup>451</sup>” (Walsh, 1993, p. 88, tradução nossa) do Pastor. O trecho surge na transição para o B $\flat$ -menor em [149] – ver Figura 5.3.2.2.

### **Figura 5.3.2.2**

*Transição para a Tonalidade de B $\flat$ -menor*

---

<sup>451</sup> “A patre, a matre, in monte derelictum” no original.

105

147 =  $\text{♩}$  (192),  $\text{♩} = 63$

C.I.

LE BERGER *tranquillo*

O - por - te - bat - ta - ke - re, nu - (u) - n - quam lo - qui - Sa -

147 =  $\text{♩}$  (192),  $\text{♩} = 63$

V. ni

V. le

V. Celli

148 *Meno mosso*  
=  $\text{♩}$  (63),  $\text{♩} = 126$  *poco rit.* 149 *a Tempo*

Ob.

C.I.

Fag.

V. Celli

148 *Meno mosso*  
=  $\text{♩}$  (63),  $\text{♩} = 126$  *poco rit.* 149 *a Tempo*

le B.

ne, sa - ne reppe - rit par - vu - lum CE - di - po - da. A pa - tre, a -

Fag.

le B.

ma - tre in mon - te de - re - lic tum pe - des la - que - is fo - ra - tum.

B.S.H. 16197

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Há três eventos ocorrendo. Três “vozes” em duas camadas. O instrumental está bem orquestrado horizontalmente e texturalmente deixando a voz em evidência. O

segundo oboé e o clarinete em sequência ascendente preparando para o primeiro fagote em grau conjunto ascendente, ao passo que o violoncelo em sequência descendente prepara para o baixo no segundo fagote que dará a tônica do trecho a partir de [149]. Já a voz apenas se oitava. As vozes caminham contrapontisticamente sem grande complexidade. A escolha do instrumental (violoncelo, oboé e clarineta) deixa, nesse trecho uma distância entre o corda e madeiras, criando uma definição tímbrica singular. É possível ouvir cada instrumento e, ao mesmo tempo, uma pequena massa com timbre que apoia a parte vocal. A linha vocal se destaca pelo ritmo e por saltos, mais do que o instrumental<sup>452</sup>.

O trecho se refere à condição traumática da interdição, da ansiedade de separação e do complexo de castração de forma deslocada. A voz do Pastor expressa a dominante do acorde numa oitava ascendente. Já a terça do acorde é oriunda de uma preparação do segundo oboé e do clarinete, assim como uma sequência do primeiro oboé. O baixo, contudo, surge de uma preparação do violoncelo capturada pelo segundo fagote. A coerência de Stravinsky se faz na associação do clarinete (Tarasti, 1979) com o Pastor que se refere ao momento do abandono de Édipo, momento esse que insere Édipo no rol de mitos analisados por Freud (1937/1939) em *Moisés e o Monoteísmo*. Se Castarède (2002) denunciou a função paterna relacionada ao baixo, podemos notar que a transição do violoncelo para o fagote alude à castração operada pelo pai, ao passo que o Pastor meramente faz *alusão* à castração – por isso o primeiro se representa numa sequência descendente e o segundo, numa ascendente: o contraste da direção melódica revela, no primeiro, a própria castração, ao passo que, no segundo, indica a alusão à castração. Nesse sentido, a transição do violoncelo para o segundo fagote se remete à

---

<sup>452</sup> Devemos ao Prof. Dr. Cleisson Melo (UFCG) a contribuição para a análise do trecho da Figura 5.3.2.3

ansiedade polirrítmica de Laio ao ordenar a morte do recém-nascido Édipo observada na versão de Enescu.

### Figura 5.3.2.3

#### Camadas Preparatórias para a Entrada do “A patre”

The image shows a page of a musical score for the opera 'Oedipus at Colonus' by Maurice Strakosky, with a libretto by Jean Cocteau. The score is for the 'A patre' section, specifically the preparatory layers. The page is numbered 105 in the top right corner. The score is written in G major and 3/4 time. It features several parts: C.I. (Cello I), V. ai (Violin I), V. lo (Violin II), V. Celli (Cello II), Ob. (Oboe), Fag. (Bassoon), and le B. (Bass). The score includes tempo markings such as 'Meno mosso' and 'poco rit.' (poco ritardando), and performance instructions like 'poco rit. [149] a Tempo' and 'p dolce'. The lyrics are in Portuguese: 'O. por. te. bat. ta. ke. re, nu. ai. n. quam. lo. qui. Sa. ne, sa. ne. reppe. rit. par. vu. lum. CE. di. po. da. A. pa. tre, a. ma. tre. in. mon. te. de. re. lie. tum. pe. des. la. que. is. fo. ra. tum.' The score is annotated with blue handwritten markings, including circled notes and arrows, indicating specific rhythmic or performance details. The page number '105' is visible in the top right corner. The score is published by B. & H. 19197.

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

O relato do Pastor provoca o reconhecimento, da parte de Jocasta, acerca da verdadeira identidade de Édipo. Contudo, o tirano julga a reação dela como sendo relativa à sua suposta origem humilde. A música do trecho de Édipo narcisicamente desinvestido de sua realeza é lacunar no que tange à convicção e à autoridade e ostenta os melismas que anteriormente representaram o orgulho e o senso de importância por ele próprio. Contudo, o trecho “conhecerei<sup>453</sup>” (Walsh, 1993, p. 88, tradução nossa) se destaca como uma exceção, já que ele começa a reconhecer o que Tirésias já lhe havia contado. Édipo está apenas organizando os fatos relatados em sua consciência. A nota aumentada no primeiro clarinete sobre o termo “conhecerei” soa familiar ao ouvinte, isso porque ela é oriunda da orgulhosa Ária de Édipo “Cidadãos-livres, eu vos libertarei” (Walsh, 1993, p. 80, tradução nossa), que aparece aqui de forma irônica (Walsh, 1993). É preciso notar, contudo, que o “conhecerei”, tal como o da Figura 5.3.2.4, aparece apenas após o sentimento de vergonha por parte do Tirano – o primeiro “conhecerei” possui apenas um acompanhamento de fagote em [153] + 4-6.

Nesse caso, a referência do clarinete, o instrumento edipiano por excelência (Tarasti, 1979), se faz na Ária orgulhosa de Édipo. Ela aparece em [155] de forma a contrastar com a eclosão do sentimento de vergonha, que Édipo presume estar relacionado com sua origem humilde. O fato é que o seu orgulho (clarinete) o impede de reconhecer os fatos tais como eles são. A vergonha de Jocasta não é oriunda de sua origem humilde, mas sim relativa ao seu reconhecimento da transgressão da *philia* em prol do *eros* que se insere na sua relação com Édipo, seu filho e marido. Portanto, se o sintoma obsessivo do Édipo detetive o compele a descobrir a verdade, fica evidente que o seu orgulho o cega. Assim, podemos compreender que Édipo, ao passo que se coloca como autoridade apta a descobrir o assassino de Laio e a ter revelada sua verdadeira

---

<sup>453</sup> “Skiam” no original. O verbo tem acepção ligada ao verbo saber (Posner et al., 2018).

origem, é ele próprio que *nega* o reconhecimento de tudo isso. Estamos aqui em frente à ironia de Sófocles. Ademais, o trecho “Eu exilado, exulto<sup>454</sup>” (Walsh, 1993, p. 88, tradução nossa) é uma representação musical que se aproveita da virtude humana e os seus defeitos (Walsh, 1993): o triunfo de Édipo será sobre o seu próprio narcisismo patológico. O trecho apresenta um jogo sonoro de palavras com “exul”, que se refere a “exilado” e “exulto”, que se refere a um sentimento de júbilo, portanto o paradoxo.

---

<sup>454</sup> “Ego exul exsulto” no original.

Figura 5.3.2.4

“Conhecerei” (Skiam)

108

155

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

Timp.

E.d.

Ski - - - am ski - - - am Cedi - po - dis, Cedi - po - dis

V. ni I.

155

V. Celli

C. B.

156

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

Timp.

E.d.

ge - nus ski - - - am, ski - - - am Cedi - podis ge - nus;

156

V. ni I.

V. Celli

C. B.

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

Timp.

E.d.

ge - nus me - um ski - a - - - (am)

V. ni I.

V. Celli

C. B.

B. & H. 16 197

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Édipo segue procurando pela resposta sobre suas origens. A versão de Stravinsky lhe oferece uma resposta condensada no dueto do Pastor com o Mensageiro. Ademais, os dois personagens não fazem menção à profecia ou ao “seus pais”, o “τοὺς τεκόντας” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1176). Por outro lado, o dueto enfatiza a culpa de Jocasta enquanto quem abandonou e entregou o filho à morte. Assim, a versão de Stravinsky contrasta a versão romena no seu Ato I, quando sabemos que teria sido Laio o responsável por ordenar o assassinato do recém-nascido Édipo.

Seguindo em Stravinsky, ouvimos o dueto cantado pelo Pastor e o Mensageiro desde [159] até [159] + 6, quando, no segundo tempo fraco, o primeiro ecoa duas notas em grau conjunto descendente, ao passo que o segundo executa apenas a nota D. Ato contínuo, o Pastor (*Le Berger*) prepara a nota A, que aparece no trecho [160] (Figura 5.3.2.5), que dará origem a uma frase mais simples, ao passo que o Mensageiro irá entrar pronunciando “*a matre*” (Figura 5.3.2.5) numa frase melódica escutada anteriormente. Vide início da transição do 4/8 para o 3/8, destacado por Bernstein na Figura 5.3.2.5:



A forma melódica destacada na Figura 5.3.2.5 é uma referência à revelação feita pelo Mensageiro em [139] + 3-4 conforme a Figura 5.3.2.1, no segundo compasso após o 3/8 e, ainda, em [140] + 3-4, conforme a Figura 5.3.2.6, nos dois compassos que antecedem a transição para o 2/4.

### Figura 5.3.2.6

#### Referência do Abandono no Citerão

102

141

Fag. 1 marc. secco

le M. in mo-nte par-vu-lum CE-di-po-da fo-ra-tum pe-des, vu.(u).lne-

V. ni

V. le

V. Celli

C. B.

142

Ob.

C. I.

Fag.

Cor.

Timp.

le M. -ra-tum pe-des par-vu-lum CE-di-po-da Re-ppo-re-ram in mo-nte,

V. ni

V. le

V. Celli

C. B.

B. H. 16497

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

A cena da Figura 5.3.2.6 envolve assim um complemento da revelação anterior do Mensageiro, agora confirmada também pelo Pastor. Trata-se de um complemento importante já que no trecho ao qual a Figura 5.3.2.5 faz referência não esclarece quem é o(a) autor(a) do abandono. É importante notar também que há uma variação na altura das notas. Na referência genérica do abandono, o trecho inicia-se na nota A, ao passo que a revelação da identidade da mãe como autora do fato encontra-se uma quarta abaixo, sendo mantidas as demais relações intervalares e rítmicas<sup>455</sup>. Pensamos aqui no entendimento de Stewart (1961) acerca do abandono de Édipo provocado por Jocasta. O Coro junto ao dueto, ao final do trecho, enfatiza ainda: “abandonado por Jocasta, na montanha ele foi encontrado<sup>456</sup>” (Walsh, 1993, p. 89, tradução nossa).

Segundo Freud (1909a) a rejeição materna pode resultar, no filho, na passagem da excitação para a ansiedade. No caso, a ansiedade tem a finalidade de consumir o desejo inconsciente que deve ser reprimido. Portanto, o sonho de abandono materno do Pequeno Hans tem função punitiva. A ansiedade fora resultante da falha do mecanismo consumidor do sonho que é o de realizar um desejo ou a consecução de um voto (Freud, 1900). Assim, o prazer transformou-se em ansiedade.

Contudo, o caso de Édipo apresenta uma pequena variação em relação à biografia clínica de Pequeno Hans. Isso porque, ainda que Édipo tenha sido abandonado pela mãe, gerando uma ferida – e mesmo uma ferida física e não apenas psicológica, ele acabaria por consumir o seu desejo pela mãe. Portanto, o abandono maternal acabaria por gerar não exatamente o sentimento de abandono, mas o de uma fixação prolongada na figura materna oriunda da lacuna de afeto na relação entre a mãe e o filho. Em parte, a ansiedade de Édipo ocorre em um momento em que ele está próximo de descobrir a

---

<sup>455</sup> Trata-se apenas de uma repetição exata (Schoenberg, 1967), no caso, de uma mera transposição.

<sup>456</sup> “A Iocasta derelictus in monte reppertus est” no original.

verdade acerca de sua origem, mas não sem deixar de estar relacionada com esse abandono primário que, no caso dele, consumou-se em incesto.

Figura 5.3.2.7

Revelação Final

The image shows a page of a musical score, numbered 112 at the top left. The score is for a large ensemble and includes the following parts: Fl. Pic. (Flute Piccolo), Fl. Gr. (Flute Grand), Cl. Pic. Mib (Clarinet Piccolo in B-flat), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Cor. 1 (Trumpet 1), Tr. 2 (Trumpet 2), Tamb. Mil. (Timpani), Piano, Vo. B. (Soprano), Vo. M. (Mezzo-soprano), TENORI (Tenors), BASSI (Basses), V. ni (Violini - Violins), V. le (Violoni - Violas), V. Celli (Violoncelli - Cellos), and C. B. (Contrabassi - Double Basses). The score is marked with a tempo of 162 and a dynamic of *ff*. There are handwritten annotations in blue ink, including a circled '162' at the top and a circled 'T' next to the Trumpet 2 part. The vocal parts have lyrics in Latin: Soprano: 'Lai. o Jo. casta. que natus! Peremptor Lai. i pa. rentis! Coniux Jo. cas. ta. parentis!'; Mezzo-soprano: 'Lai. o Jo. casta. que natus! Peremptor Lai. i pa. rentis! Coniux Jo. cas. ta. parentis!'; Tenors: 'Natus Lai. o et Jocas. ta! Coniux Jo. cas. ta. parentis!'; Basses: 'Natus Lai. o et Jocas. ta! Coniux Jo. cas. ta. parentis!'. The score is printed on aged paper with some staining and a small number 'B.A. H.10492' at the bottom center.

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

O dueto na Figura 5.3.2.7 revela o que Édipo não mais poderá negar. O trecho em [162] envolve os “seus pais” (τοὺς τεκόντας; Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1176) numa dimensão temporal diferente, não como uma profecia que viria a se realizar, mas como fato consumado, como algo já realizado no pretérito perfeito. Trata-se, portanto, de uma importante variante já que, do ponto de vista onírico, o sonho é sempre relatado após ter acontecido, como também já consumado (Freud, 1900).

Ademais, o Coro, que ecoa os dizeres do dueto composto pelo Pastor e o Mensageiro, enfatiza apenas o miasma incestuoso, o casamento com Jocasta – e não o parricídio. Nesse caso, a variante de Stravinsky sobre o mito de Édipo apresenta não apenas um deslocamento sobre o membro que compõe o par parental – na versão de Sófocles é enfatizado somente o aspecto da profecia referente ao parricídio e, possivelmente, também o matricídio (van der Sterren, 1952).

Outro detalhe importante é que a revelação é feita ainda que fosse preferido o silêncio “Você não deveria ter falado, o silêncio teria sido preferível<sup>457</sup>” (Walsh, 1993, p. 89-90, tradução nossa). O mesmo silêncio que provocaria o delírio de perseguição em Édipo quando Tirésias pediu que tivesse a permissão para permanecer mudo. Na versão de Sófocles, Édipo ameaçaria o Pastor com uma punição cruel, o que não ocorre na versão de Stravinsky. Não é apresentada qualquer resistência à imponência da obsessão de Édipo em descobrir a verdade.

O reconhecimento final de Édipo na *opera-oratorio* possui uma ambiguidade que expressa uma certeza inspirada pelos deuses. A invenção desse recurso em “Tudo está claro!<sup>458</sup>” (Walsh, 1993, p. 89, tradução nossa; Figura 5.2.3.8) envolve mais que a ambiguidade, mas um enriquecimento, uma abertura de possibilidade. A luminosidade dessa alma obscurecida exige uma iniciativa musical que expressa riqueza, mas com

---

<sup>457</sup> “Utinam ne dikerer, Oportebat takere, Nunquam dikere istud” no original.

<sup>458</sup> “Lux facta est!” no original.

lucidez, diretividade, mas com ressonância (Walsh, 1993). Tarasti (1979) enfatiza a brilhante coloratura e o contorno do trecho como uma interpretação de Stravinsky sobre a Antiguidade Clássica. O clarinete executa em *pianíssimo* em G no primeiro, elevando-se até A, e em um persistente E no segundo. O trinado em [169] + 3-4 expressa uma sequência ascendente de meio tom ao passo que o segundo clarinete se mantém firme no registro grave de E. Já a voz do clarinete varia em sequência descendente de uma oitava desde [169] + 1 até [169] + 4-5. O que pode ser observado é que o violoncelo é o instrumento que mimetiza a sequência descendente de Édipo, no entanto executando um intervalo a partir de B, até D, executando o F#, que se oitava na voz do cantor, em [169] + 3-4, como que se antecipando à resolução do tirano.

Figura 5.3.2.8

Édipo Reconhece a Profecia Consumada

The image shows a page of a musical score, numbered 115 in the top right corner. The score is for the opera 'Oedipus at Colonus' by Richard Strauss, specifically the scene 'Oedipus Recognizes the Consumed Prophecy'. The page is divided into two systems of staves, labeled 168 and 169. The instruments listed on the left are Fl. Gr., Cl. Sib., Timp., Vni, Vle, V. Celli, C. B., and Ed. (Euphonium). The vocal line (Ed.) has the lyrics: 'Na-tus sum - quo ne - fa - stum est, - concubu - i - cu - i ne - fa - stum est, ke - ki - di - quer - ne - fa - stum est. - Lux fa - cta e - st!' (with '(exit)' after 'est!'). The score is heavily annotated with handwritten notes in blue and red ink. There are circled notes, 'x' marks, and a large blue 'K' in the woodwind section. A vertical blue line with the word 'FANTASIES' written vertically is on the right side. The publisher's name 'B. & H. 16497' is at the bottom center.

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

No trecho em [169], Édipo finalmente recebe a resposta que procurava desde sua saída de Corinto em direção ao vale de Delfos. O oráculo lhe ocultou a resposta. Tirésias lhe revelou a verdade com a profecia indesejada, inutilmente. Jocasta, na tentativa de acalmar Édipo acabou por fomentar a sua obsessão gerando também ansiedade. Com o dueto do Mensageiro e o Pastor ele não pode mais negar a profecia. Édipo se dá conta da profecia já realizada e não há nada que se possa fazer. Tudo ocorreu como deveria acontecer.

O reconhecimento da verdade na versão de Stravinsky se dá de forma diametralmente oposta à que encontramos na versão de Sófocles. Mas apenas no sentido literal. Isso porque, na *opera-oratorio*, Édipo afirma que a luz lhe adveio, como que numa metáfora de iluminação. Luzes esclareceram as trevas da consciência do tirano obscuro. Já na versão de Sophocles, ele iria exclamar, no momento de reconhecimento, que veria a luz pela última vez: “*Oh luz, deixe-me observá-la pela última vez*<sup>459</sup>” (ca. 429 a.C./1883, 1183, tradução nossa, ênfase nossa). Evripidis (ca. 413 a.C./1902), na sua *Ifigênia em Táurida*, expõe, na fala de Orestes: “Sim, porque a noite pertence aos ladrões, a luz à verdade<sup>460</sup>” (1026, tradução nossa, ênfase nossa). O termo, com a mesma acepção, aparece nos Evangelhos de Mateus (The New Testament in the Original Greek, 1611/1811, Mt. 6.23) e João (The New Testament in the Original Greek, 1611/1811, Jo. 8.12), além das Epístolas de Paulo aos Efésios (The New Testament in the Original Greek, 1611/1811, Ef. 5.8) e aos Romanos (The New Testament in the Original Greek, 1611/1811, Rm. 13.13) – o termo luz (*fos*, φως) aparece como uma iluminação da mente em todos os trechos bíblicos. Já na versão de Sófocles, o termo aparece com referência aos últimos momentos em que Édipo

---

<sup>459</sup> “ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν” no original (ênfase nossa).

<sup>460</sup> “κλεπτῶν γὰρ ἡ νύξ, τῆς δ’ ἀληθείας τὸ φῶς” no original (ênfase nossa).

enxergaria, literalmente, a luz do dia, uma vez que ele estava prestes a se cegar. Na *opera-oratorio*, o fato é comentado pelo Narrador e, depois, pelo Coro.

Aqui Édipo está finalmente identificado com o vidente Tirésias já que ele se cega de forma a poder enxergar. Segundo Freud (1919c), o auto-cegamento do criminoso mítico, Édipo, foi apenas uma forma simplificada de punição, uma forma de castração. Nesse sentido, pensamos que o cegamento está relacionado à interdição do Ideal do Eu e com a condição de que a criança não tem a permissão para realizar alguns atos (Freud, 1923a). Trata-se, portanto, do reconhecimento de uma lei que, em contrapartida, lhe oferecerá uma série de possibilidades, tal como a interpretação de Walsh (1993) sobre o “Tudo está claro!” (Walsh, 1993, p. 89, tradução nossa).

No caso Miss Lucy R. (Freud, 1893), Freud não deixa escapar a metáfora da visão do cego numa situação em que a paciente sabe e não-sabe de algo ao mesmo tempo. No caso, Miss Lucy R. reconhecia a sua paixão pelo seu empregador ao passo que empreendia esforços para esquecê-lo. A paciente reconhecia a possibilidade de amar a um homem que não fosse o seu patrão, um substituto simbólico do seu pai e, portanto, submetido à interdição do Ideal do Eu. No caso de Édipo, o auto-cegamento que lhe permite ver envolve a passagem final do espaço do não-saber para o saber. Mas, para saber, ele precisa não enxergar. Para receber a lei e ver ele precisa abrir mão de algo. Ainda que o Ideal do Eu já tenha falhado em prevenir o parricídio e o incesto, a nova visão de Édipo será necessária para que ele realize a profecia em sua plenitude, ou seja, que ele encontre a sua morada final onde será celebrado e morrerá em glória.

### ***5.3.3. Castração e Suicídio***

Na quarta passagem do Narrador, Édipo é descrito como louco – além de parricida e incestuoso. Mais uma vez ele antecipa os fatos a transcorrerem. Jocasta comete autoextermínio e Édipo cega os olhos, consumando a iluminação do “Tudo está

claro!” (Walsh, 1993, p. 89, tradução nossa). Édipo se expressa já como um monstro apotropaico, os tebanos irão expulsá-lo sem a querela da versão romena. Eles confessam: o amaram.

### Figura 5.3.3.1

#### *O Mensageiro Anuncia a Morte de Jocasta*

12" (X-B, cutti) *to end, with poss. cut.*

172 =  $\text{♩} = 132$

Timp.

LE MESSENGER

Di - - - - - vum - - - - - Jo - - - - - ca - - - - - stae

172 =  $\text{♩} = 132$

Vni.

Vle.

V.Celli

C.B.

Timp.

le M.

ca - - - - - put - - - - - mo - - - - - rtu - - - - - um!

Vni.

Vle.

V.Celli

C.B.

B.S.H.16497

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

O anúncio do Mensageiro ocorre em [172] (Figura 5.3.3.1), e se repete em [178], [186] e [196]. Nesse trecho, Stravinsky estava pensando em uma forma religiosa, em especial devido ao uso da octatônica<sup>461</sup>, usada de forma proeminente em sua *Symphonie de Psaumes* [Sinfonia dos Salmos] (Stravinsky, 1930/1988). Assim, ele se aproxima muito ao que é conhecido como *responsorium* (Walsh, 1993), um tipo de canto típico que ocorre no poslúdio dos ofícios de leitura do rito Católico Romano (Apel, 1944).

Contudo, ainda que o Mensageiro se aproxime, nesse trecho, da figura sacerdotícia, ele é ainda muito próprio à ópera. Assim, a cena é ritualística, mas ainda muito teatralizada (Walsh, 1993). É possível fazer um paralelo dessa cena com aquela da resposta ao enigma de Turandot, tando do ponto de vista musical como gestual. A influência de Verdi sobre ambos é marcante nessas passagens (Walsh, 1993). Do ponto de vista musical, a similaridade se dá não somente no contorno melódico, como também nos corais, além do próprio uso do octatonismo (Walsh, 1993).

Com relação à versão de Sófocles, é possível observar a passagem no verso do Segundo Mensageiro: “Nossa nobre Jocasta está morta” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1235<sup>462</sup>). A versão original lançou mão, assim como do texto em latim, do termo “cabeça” (“κάρα”, em grego, e “caput”, em latim). O Narrador também menciona o termo em vernacular (“tête”, em francês). Trata-se de uma metáfora que possui acepção de “pessoa”. A mesma metáfora aparece nos versos 40 e 1207 (Sophocles, ca. 429 a.C./1883).

O coral final suprime em muito o texto de Sófocles. Por exemplo, não temos a cena com Creonte tampouco a alusão às filhas de Édipo. Mesmo o próprio Édipo não canta. O que temos são as respostas que crescem gradualmente no Coro, até chegar à

---

<sup>461</sup> Escala com oito notas diferentes (Wilson, 2020)

<sup>462</sup> “τέθνηκε θεῖον Ἰοκάστης κάρα” no original.

intensidade que consta da abertura do mesmo trabalho. O coral é ainda marcado por uma regularidade métrica (Walsh, 1993). No primeiro coro, o trecho “A mulher no pátio com a cabeça mutilada<sup>463</sup>” (Walsh, 1993, p. 89, tradução nossa) é representado com troques agitados que pertencem a um trecho musical que se assemelha a uma marcha infernal.

### Figura 5.3.3.2

#### *O Coro Responde ao Anúncio do Mensageiro*

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

<sup>463</sup> “Mulier in vestibulo comas lakerare” no original (sic).

No terceiro coro, o trecho “observem pelas portas abertas<sup>464</sup>” (Walsh, 1993, p. 90, tradução nossa) introduz um novo movimento. Ocorre uma mudança no andamento de 6/8 para 2/4 (Figura 5.3.3.3), o que prepara a plateia para testemunhar Édipo, que acaba de se cegar.

**Figura 5.3.3.3**

*Transição de 6/8 para 2/4*

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony or opera, featuring a transition from 6/8 to 2/4 time signature. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The page is numbered 192 and 193. The tempo is marked "Tempo giusto". The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (T.), Trombone (B.), Violin (V.l., V.le), Viola (V.a), Cello (C.), and Double Bass (C.B.). The vocal parts are for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Portuguese. The score is annotated with a handwritten note "100" in a blue box at the top left. The page number "192" is written in a blue box at the top left of the first system. The page number "193" is written in a blue box at the top right of the second system. The score is marked with "Tempo giusto" and "sempre f e staccatissimo". The lyrics are: "A - spi - ki - te fo - res, fo - res as - pi - ki - te, as - pi - ki - te, a - spi - ki - te fo - res, a - spi - ki - te, a - spi - ki - te fo - res, pa -".

*Nota.* Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

<sup>464</sup> “Aspikite fores pandere” no original.

Quando Édipo se revela, a música chega ao seu clímax na tônica maior do acorde que domina o Ato II (G-menor). Notar o F# nas duas vozes do trombone, que correspondem ao sétimo grau de G-Maior (Figura 5.3.3.4). Em contraste com o Bb-menor da abertura, o acorde maior evidencia um contraste: o triunfo da profecia. Walsh (1993) destaca que o G-Maior primeiro se disfarça como a dominante de C-Maior. Nesse acorde o coro se converte e um *fugato*<sup>465</sup> que expressa Édipo se revelando para a plateia. Isso acorde antes do G-menor no último adeus que remete à ideia de imploração da abertura.

---

<sup>465</sup> *Fugato* é uma passagem ao estilo da Fuga que pertence a uma composição não-fugal (Apel, 1944).

Figura 5.3.3.4

Édipo Reaparece ao Final da Opera-Oratorio

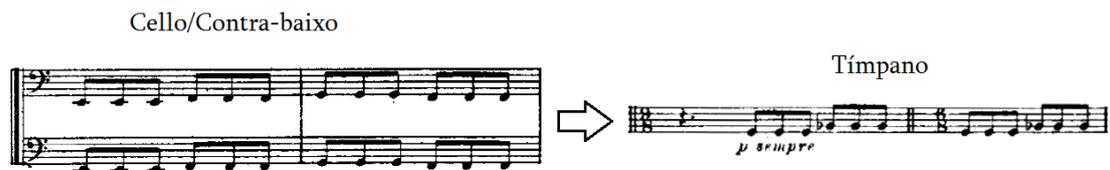
The image shows two pages of a musical score. The top page is numbered 196 and features a tempo marking of quarter note = 132 (come Sopra). The score includes parts for Tr. ba (Trumpet Basso), V. ni (Violini), V. le (Violini), V. Celli (Violoncelli), and C. B. (Contrabbassi). The vocal part is for a Messenger, with the lyrics "Di - vum - Jo - ca - stae". The bottom page is titled "Œdipe réapparaît" and includes parts for Tr. ba, le M. (Messaie), V. ni, V. le, V. Celli, and C. B. The lyrics for the Messenger part are "ca - put mo - rtu -". The score contains various musical notations such as dynamics (f, sf, Div.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (8va, 9va). A red handwritten note "Cresc." is visible in the Tr. ba part on the second page. The publisher's code "B. & H. 10497" is printed at the bottom of the page.

Nota. Créditos para o Leonard Bernstein Score Collection, New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives.

Um último detalhe. Os violoncelos e contra-baixos que acompanham a forma do “*Ecce Oedipus*”<sup>466</sup> (Walsh, 1993, p. 90, tradução nossa) em [198] + 3-4 (Figura 5.3.3.5) se assemelham à forma musical das deidades insones representadas pelos tímpanos (Tarasti, 1979), que voltam a aparecer em [200] + 6. Inclusive, no próprio trecho da forma musical expressa pelos tímpanos, os cellos e contra-baixos são idênticos a eles até [203] + 8 – a partir desse compasso ela cessa de aparecer. São esses três instrumentos que encerram a obra em um uníssono G.

### Figura 5.3.3.5

#### *Transição das Deidades Insones*



<sup>466</sup> “Ellum, regem Oedipoda!” no original. “Ellum” é oriunda de “Ecce”, uma forma de interjeição (Posner et al., 2018).

## 6. Conclusão

O complexo nuclear das neuroses serve ao arcabouço teórico da psicanálise para explicar o desenvolvimento psicosexual, em especial a fase em que a criança abre mão do amor dos pais, e mesmo de suas intenções eróticas para com eles – a depender do complexo positivo ou negativo. Freud não deixou de notar, em diversas ocasiões, como o complexo de Édipo e a forma como ele foi reprimido acabam por influenciar a vida adulta, tal como no caso do médico que acabou assassinando o tio trocando inconscientemente o medicamento que seria administrado (Freud, 1901/1914b). Também notamos como é possível observar a influência do complexo de Édipo em problemas como a inibição, a ira, a neurose obsessivo-compulsiva, a depressão e mesmo a paranoia, ainda que todas tenham sido analisadas desde um Édipo já adulto – mas que carrega os traços não abandonados de seu próprio complexo.

O fato é que se o complexo de Édipo fala dos romances familiares envolvendo a criança e os pais em virtude da consumação do oráculo de Delfos, de que Édipo mataria o seu pai e casaria com a mãe, pouco se sabe sobre sua infância, o que nos daria pistas sobre seu desenvolvimento psicosexual até que ele atingisse a idade típica da resolução de seu *complexo* e da constituição de seu Supereu. Sabemos apenas, por meio de uma passagem de Higino, que Édipo costumava discutir com seu pai devido à diferença de caráter entre os dois. Ora, essas discussões acaloradas que Édipo teria tido com seu pai adotivo, Pólibo, podem ter sido uma invenção do escritor romano que entendeu o complexo de Édipo cerca de 19 séculos antes de Freud. Há algo em Édipo que é marcante, sua rivalidade para com o pai. Sabemos que as narrativas míticas dos romanos sobre a Grécia estão permeadas de alterações, propositais ou não, e que não há passagem em Homero, Pausânias, Apolodoro, Heródoto ou Sófocles, que fale da relação entre Édipo menino e seu pai adotivo. Sabemos apenas que Pólibo pode ter morrido em

virtude da saudade provocada pela saída de Édipo de Corinto. Já a passagem de Higino parece apontar para uma explicação complementar ao desejo de Édipo em abandonar a rica cidade.

Outro fator determinante na sua tomada de decisão de abandonar Corinto foi o diálogo que Édipo teve com a mãe. Se a versão de Enescu expõe um sonho de Édipo como motivação para ele inquirir sua mãe Mérope acerca de suas origens, Apolodoro cita apenas que Édipo inquiriu sua mãe, numa passagem em que ela é chamada de Peribéia. A saída de Corinto e a chegada em Delfos envolvem então um deslocamento do que Édipo direciona à sua mãe, passando a se endereçar às Pítias: a curiosidade acerca da origem.

O ato de deixar Corinto, a rica cidade, não escapa da comparação com a narrativa historiográfica de Buda, sobre a qual se conta que o príncipe deixa o palácio para tratar do *fim* do sofrimento humano, isso após quatro encontros que mostram a ele o pesar da existência humana, desconhecida da sua vida de riquezas (Bareau, 1974).

Ocorre, sem dúvida, uma intriga entre os historiógrafos e os mitógrafos do budismo, mas não sem deixar de notar que existem estátuas do Buda no estilo da Grécia Antiga, ou mesmo que Alfred Foucher notou o tema da perfuração dos olhos em mitos pré-búdicos que permitem comparações interessantes entre Édipo e Buda (Bareau, 1974), complementando a lista de Freud (1937/1939) – não por conta da passagem de uma família biológica para uma adotiva, mas por conta de outro *mitema*: a saída do palácio. Ainda que a questão da vida luxuriosa de Gautama seja questionável em virtude do local de seu nascimento, não podemos deixar de notar a riqueza do reino de seu pai, o Sakhya, enquanto um equivalente mítico de Corinto, cidade para poucos (Bareau, 1974).

Outro detalhe é conveniente para realizar a comparação entre Édipo e Buda. Bateau (1974) não foge à menção do aspecto timopático do Buda que deseja abandonar todas as cinco fontes de prazer, tal como narrada na inibição de Édipo na ópera romena. Trata-se de fato de um isolamento, típico da depressão, tal como Vergote (2003) a definiu, e que somente no isolamento, Buda alcançou a iluminação.

Se o exílio de Buda se dá em virtude da busca de um fim, o mesmo ocorre com Édipo, não sem antes de o herói grego procurar pelo seu início. Mas as Pítias revelariam não a pergunta acerca do nascimento de Édipo, e sim os feitos porvindouros que consumariam a antiga profecia. E, além disso, apontariam que Édipo teria um final de vida glorioso, tal como acontece na apoteose de *Édipo em Colono*.

Se Velicovsky (1960) lembrou da Tebas egípcia como referência da cidade dos *Sete*, e se notou que o mito de Édipo é contado de tal maneira que corrobore não a história, tal como seria feito pela disciplina de Heródoto, mas por uma forma de contar sua lenda que o insere no rol de personagens míticos que possuem um reconhecimento especial de sua comunidade, é possível apontar *outra* semelhança entre Édipo e Buda, que escapa, novamente, ao detalhe usado por Freud (1937/1939) ao elencar o seu rol de heróis com detalhes semelhantes de anamnese.

Uma iluminura de Bagdá mostra o nascimento de um bebê adorado pelos tibetanos. A leitura do nascimento de um líder, tal como um Rinpoche, não se faz, na iluminura, na forma usual dentro do budismo tibetano, mas introjetando uma narrativa do Velho Testamento. Isso porque a ilustração mostra um nascimento pelas águas, com direito às prostrações típicas dos budistas tibetanos. Se nessa iluminura, o Buda é representado nascendo nas águas, e se tal cena não é vista entre os textos búdicos, podemos conjecturar que se trata de uma espécie de difusionismo da representação do nascimento de *Moisés*, entregue pelas águas. Sabemos do mito de Édipo que ele foi

acolhido por uma rica família adotiva, tal como Moisés (Freud, 1937/1939) e, nessa iluminura, a representação do nascimento do segundo se encontra incorporada à uma narrativa acerca do budismo. Dessa forma, a iluminura de Bagdá apresenta uma semelhança do nascimento de uma personagem importante do budismo com o de Édipo na mitografia romana. Contudo, se a historiografia clássica do budismo, desde Bareau (1974) até a tradição oral (Lama Pelmö, comunicação pessoal), confere o status histórico ao Buda que viveu em um rico palácio, a hipótese de Velicovsky (1960), que nos permite a comparação de Édipo a Buda, deve conter certas reservas.

Se, por um lado, se assume o aspecto mítico de todas as narrativas de Édipo que conhecemos – não só as gregas, mas como de todas as óperas edipianas, a história do budismo não abre mão do caráter histórico, e não mítico, da saída de Buda do palácio. Os motivos do abandono do mesmo também diferem. Se Édipo tinha uma rivalidade com o pai e se a sua mãe não lhe deu a resposta que procurava, a saída de Buda se deve ao seu interesse de encontrar o fim do sofrimento de todos os seres por meio das quatro nobres verdades. De um ponto de vista psicanalítico, a comparação de Édipo com Buda, no que toca o aspecto da saída do palácio, tem mais em Otto Rank do que em Freud o respaldo teórico. Isso porque, se Édipo buscava sua origem, ele também buscava por aqueles que pertencem à cena do seu nascimento, o primeiro grande trauma. Pensamos no inconsciente de Édipo então não apenas interessado em descobrir a identidade dos seus pais, mas qual a fonte do seu sofrimento: qual é o trauma original que lhe causa sofrimento? O paralelo torna as duas óperas chinesas de Xiaosong mais interessantes. Se a vida de Édipo pode ser entendida como o caminho até a iluminação, então a sua apoteose em Colono pode ser equiparada ao nirvana na árvore de Bodhi.

Retomando o método comparativo sobre as nossas duas óperas centrais, vejamos alguns aspectos semelhantes assim como os contrastes entre a versão romena e o

*oratorio*. Um aspecto que ambas possuem em comum leva em consideração a relação de cada compositor com o que, para cada um, serve como representação de pátria-mãe. O caso de Stravinsky envolve um exílio da Rússia para a Suíça (Walsh, 1993), de onde o *ranz des vaches* é oriundo (Schneider, 2018). A ligação com a Suíça é tão forte que os arquivos Stravinsky foram comprados por mais de cinco milhões dólares para serem transportados a Basel - contra todos os esforços dos americanos (Mitgang, 1983). A atmosfera pastoral de seu *oratorio* sem dúvida tem relação com esse estilo folclórico suíço. Como vimos, Stravinsky o emprega ao longo da revelação acerca do abandono de Édipo ao monte Citerão - para morrer. Já na versão romena, o aspecto pastoral é inserido pela via da doína, marcadamente pelo uso da flauta. Isso ocorre, por exemplo, na Cena da Natividade (Ato I) assim como na Cena da Encruzilhada (Ato II, cena 2). A atmosfera idílica romena, ao contrário do caso de Stravinsky, não envolve um exílio - Enescu bebia da fonte de sua terra natal. É sabido que Enescu viveu fora da Romênia e também que Stravinsky teve uma fase russa no seu trabalho como compositor. Mas no que tange às obras edipianas, o caso é que ambas possuem temas pastorais. Contudo, a referência de um não é feita com relação à pátria mãe, e a do outro, sim.

Outra consideração importante a partir dos achados na comparação das duas versões é a questão religiosa. A versão de Stravinsky é descrita como *opera-oratorio*, uma forma musical curiosa. Isso porque ambas se opõem no sentido de que uma ópera envolve representação teatral (exceto nos casos de Concertos de Gala). Já o *oratorio* se define pela “presença do *testo* ou narrador, pelo recurso ao coro para fins dramáticos, narrativos e meditativos” (Grout & Palisca, 1988/2007, p. 338, sic). O *oratorio* surge a partir da influência do gênero dramático musical que emergira em Florença. Contudo, o *oratorio* não deve ser representado em cena. A versão de Stravinsky é, portanto, um representante intermediário entre a música religiosa e a operística. Com relação à

primeira, é possível dizer que Stravinsky (1930/1988) se preparava para sua *Symphonie de Psalmes* [Sinfonia dos Salmos], além de ter tido influência de Handel (Walsh, 1993). Já a parte operística teve marcante influência de Verdi.

Também podemos falar em passagens religiosas no caso de Enescu (Buller, 2003). A Cena da Natividade no Ato I pode ser relacionada com questões eclesiásticas, mas o material musical está muito fundido em música folclórica romena com o uso cíclico de leitmotive ao estilo de Claude Debussy. Outra passagem religiosa, e essa sim com mais sonoridade sacra, é a do final do Ato III, que antecipa o motivo ateniense (Ato IV), cujo clima luminoso sugere uma atmosfera de perdão e reconciliação. Por esse motivo a Frankfurt Oper omitiu o Ato IV - por julgar Édipo culpado, ainda que ele tivesse um argumento de *dikē* em sua defesa. A mesma crítica foi a de Dryden e Lee (1679) para a versão edipiana de Corneille (1676). Assim, caso comparemos o conteúdo religioso das duas versões, apesar de observar um eixo temático comum, notamos apenas diferenças. Segundo Buller (2003), as alusões à mítica cristã tem a função de oferecer uma temática familiar ao ouvinte. Já no *oratorio* de Stravinsky, sua expressão, no vernacular da missa romana, tem a função de afastar a plateia dos acontecimentos em cena (Walsh, 1993). Se fôssemos tecer uma metáfora clínica, poderíamos dizer que a versão romena promove uma aproximação entre o observador e o observado de forma que haja mais intimidade. Já a versão de Stravinsky, é mais “diagnóstica”, porque remete a expressão para algo além, como um museu de psicopatologia, ou um manual de diagnóstico que, tem menos a função de aproximar o observador do observado, e mais a de reduzir o observado a um signo convencional.

Se a hipótese inicial da tese foi a de questionar se há relevância do estudo clínico de exemplos musicais, em especial de óperas, o que foi revelado ao longo dos Capítulos Quatro e Cinco? Do ponto de vista psicanalítico o que as óperas revelam? A anamnese

realizada pela versão romena sem dúvidas é mais completa. É possível que, caso tivéssemos acesso a uma representação da cena em que Édipo realiza sua primeira consulta às Pítias em Delfos, teríamos mais material clínico que permitisse a articulação do Ato IV, quando se consuma a segunda parte da profecia, com os acontecimentos da Cena do Parricídio e da Ária da Esfinge. Contudo, somos apresentados ao conflito de Laio e Jocasta logo na abertura - o que permitiu uma leitura sobre a psicopatologia da ansiedade a partir de questões do complexo de Édipo para além do duplo miasma (parricídio e incesto), passando pela neurose obsessiva, a inibição, o delírio de perseguição, a fobia e o problema do *vóoç* durante a operação de castração.

Com relação ao parricídio, Enescu o expressou por meio de uma textura polirrítmica que implica no encontro de diversas linhas temporais na encruzilhada. O feito revela uma contradição edipiana observada em comparação com a versão de Sófocles para *Édipo em Colono*. Teria mesmo Laio concordado com a atitude de Édipo quando esse tirou a vida de um ancião? Primeiramente, é preciso notar a quantidade enorme de agressividade utilizada por Édipo para matar a comitiva inteira - deixando apenas um escapar. Isso porque Édipo estava agindo cautelosamente... teria ele de fato deixado Corinto para evitar a profecia ou, comovido pela inibição edipiana acabou, por meio de um ato falho, cometendo o parricídio? Se Édipo alegou que a psiquê de Laio teria corroborado seus atos, uma análise clínica cuidadosa em Corinto poderia ter revelado o sintoma. Mas talvez isso fosse inútil, assim como inúteis foram os esforços de Tirésias ao lhe contar a verdade.

Falando em Tirésias, voltemos a atenção para um aspecto musicológico de grande valor clínico. A perlaboração, resumida por Leader (2000/2010), aparece ao longo de toda a ópera, em especial nos Atos I, III e IV. Ao longo da ópera, um motivo particular foi denominado de “Motivo do Prelúdio”. Após considerar todas as cenas em

que ele aparece, propomos denominá-lo como “Motivo da Perlaboração”, se o pensamos psicanaliticamente, ou como “Motivo do Reconhecimento” – e porque não “Motivo da Tomada Justa”, ao pensar nele desde a perspectiva dos Estudos Clássicos? Ele aparece em forma exclusivamente orquestral no Ato I. Já no Ato III ele surge na fracassada tentativa de Tirésias em revelar os fatos para Édipo - assim como um clínico mostra o sintoma para o paciente. Entretanto, as forças de resistência são muito grandes no Ato III. Isso a análise de Tarasti (1979) mostrou muito bem, ainda que não tenha observado o sintoma paranoico de Édipo exatamente na querela com Tirésias. O “Motivo da Perlaboração” cuja acepção remete à própria concepção psicanalítica sobre o processo composicional (Leader, 2000/2010; Röhe & Martins, 2016) aparece ao longo da peça, mas Édipo persiste em não reconhecer...

Apenas no Ato IV o reconhecimento da verdade se faz por completo. Isso porque, ainda que ele tenha (re)conhecido suas origens já no Ato III, apenas no Ato IV ele se conhece por completo. Além do reconhecimento gradual, é preciso observar que o “Motivo da Perlaboração” aparece, inicialmente, apenas em forma orquestral. Apenas com o desenrolar da trama é que ela passa a ser verbal, introjetado no libreto. Assim, a leitura tradicional, em psicanálise da ópera, de que o inconsciente está na parte orquestral ao passo que a consciência está no libreto, encontra, na versão romena, a passagem da dimensão musical para a verbal exatamente no que tange ao problema central da psicopatologia edipiana: a profecia e o seu desvelamento, a sua tomada de consciência que é, no final das contas, um dos objetivos de todo processo psicanalítico, a passagem à consciência dos conteúdos traumáticos do inconsciente.

A versão romena permite ainda outra observação no paralelo entre partitura/libreto com o consciente/inconsciente. Trata-se da conclusão oriunda do estudo sobre o V assimétrico, incorporado por Enescu a partir de Beethoven, em comparação

com a exploração de Sófocles sobre o termo *χραώ*. Como vimos, Édipo crê, a todo o momento, que está agindo em prol de evitar que a profecia se cumpra. Por outro lado, vimos como uma série de sintomas o obsediaram de forma que ele acabasse por realizá-la. Notadamente, o seu sintoma de inibição, no Ato II, cena 1; o ato-falho marcado pela agressividade, no Ato II, cena 2, com a presença de um V assimétrico e; a arrogância também ligada com a agressividade, no Ato II, cena 3, com dois V assimétricos, um no enigma da esfinge e outro, na sua resposta. Assim o sintoma dá cabo de Édipo. Um homem inibido se julgava maior que o Destino e saiu pelo interior da Grécia realizando supostas proezas. Pensamos no sintoma edípiano enquanto oriundo de uma castração fundamental: a ele não é permitido uma série de atos que o *nomos* e a *dikē* lhe proíbem. Ainda assim ele avança sobre o corrupto Laio e a cadela rapsoda - apenas para ela rir dele.

Se retomarmos o primeiro sintoma, notaremos que é ele, aliado à interpretação do sonho - o qual Freud (1900) o teria alertado sobre a possibilidade no mínimo metafórica de seu conteúdo - que o comoverá a ir consultar o oráculo (*χραώ*). O sintoma pode ser observado ainda na versão de Stravinsky quando Édipo canta “*consulendum est*” (Walsh, 1993, p. 86). Édipo tem a necessidade de descobrir suas origens. Pensamos que essa necessidade está relacionada com a dependência prolongada do *homo sapiens sapiens* para com os pais. Outros seres vivos, mesmo entre os mamíferos, já nascem na imposição de se tornarem independentes. Esse não é o caso da horda humana que vive marcada por uma disposição interdependente (Siirala, 1966/1969). Assim, uma leitura do sintoma edípiano moderno transcende a leitura clássica (a partir de Homero) sobre a força do destino contra a mundaneidade humana. O problema de Édipo envolve o triunfo de uma necessidade sobre uma vontade. O do verbo *müssen*, reprimido, mas que, ainda assim, triunfa sobre a ação do verbo *wollen*. Trata-se, portanto, da negligência

edipiana em lidar com sua dependência fundamental julgando que seu querer iria triunfar sobre tudo e todos. O sintoma edipiano, então, é o de uma liberdade sem constrição, dinâmica intrapsíquica essa que o associa ao de outros tiranos e ditadores históricos, como Júlio César.

Já a versão de Stravinsky evidenciou, muito devido à análise de Tarasti (1979) e, em especial, no trecho do mito edipiano encontrado em *Édipo Rei* de Sófocles, os problemas e os aspectos que fomentam o processo analítico. Primeiramente, é preciso considerar que Édipo, tomado pelo seu narcisismo primário, ou seja, na sua relação com o par parental, acaba por realizar a profecia e mesmo a obter o trono de seu pai e a realizar o incestuoso desejo de estar ao lado da mãe. Trata-se de um complexo de Édipo consumado, mas, errando por um caminho interdito, um tabu. Portanto, ele reina, mas de forma ilegítima - uma ironia não apenas sofocleana, mas da vida de cada um que convive com um sintoma e se regozija na gratificação secundária.

É na passagem para o narcisismo secundário que Édipo será capaz de encontrar sua resposta à pergunta feita às Pítias. É no momento em que ele começa a desmontar seu próprio *complexo* e parte para dar atenção à comunidade, portanto, indo em direção ao narcisismo secundário, é que Édipo obtém a resposta que tanto procurou. Contudo, Freud mostrou que o complexo de Édipo nunca é completamente vencido, permanecem escombros. Escombros esses que, na versão sofocleana (e a de Stravinsky), irão se revelar, primeiramente, no delírio de perseguição, quando retorna a sua agressividade. Num segundo momento, Jocasta conforta Édipo para, ironicamente promover o surgimento de uma lembrança. Entretanto, a resistência de Édipo faz com que ele desvie o percurso da descoberta de sua origem numa inversão da conclusão de Freud (1937/1939). Édipo, ao contrário dos outros mitos, não é recebido por uma família pobre depois de ter sido abandonado por uma família real. Ele foi abandonado pela Casa

Real de Tebas e recebido pela muitíssimo rica Corinto. Entretanto, a peripécia de Jocasta, além de promover uma atmosfera perversa de conluio com o incesto, acaba por confundir Édipo. Ele se acredita na posição contrária à dos mitos observados por Freud (1937/1939). Tarasti (1979) acerta em cheio na sua observação sobre a resistência edipiana - aqui reforçada pelo efeito da voz materna. Mais à frente, a notícia da morte de Pólibo (em claro contraste com a versão romena) promove um senso de alívio - mas não sem promover um sentimento de culpa, o que é mais evidente na versão de Sófocles. Trata-se de mais um óbice ao percurso de Édipo na descoberta acerca de sua origem. Mais um sintoma oriundo dos escombros remanescentes de seu *complexo*.

Por último, além da lacuna da análise de Tarasti (1979) sobre o delírio de perseguição é preciso considerar que, na versão de Stravinsky, o reconhecimento de Édipo não se realiza completamente - isso só viria a acontecer no Ato IV da versão romena, ou mesmo nas versões de Sacchini, Zingarelli, Hüttenbrenner, Mussorgsky, Roy Travis, Theodore Antoniou, Arghyris Kounadis e na segunda ópera de Qu Xiaosong. Uma análise cuidadosa das óperas que falam da passagem em Colono, inclusive a versão de Pierre Bartholomé (2003/2015a), em especial no seu Ato II, revela que o estado satisfatório para os tebanos sugerido por Tarasti (1979) não viria a se consumir. Na versão de Pierre Bartholomé (2003/2015a), ou seja, no seu caminho até Colono, Édipo já apresenta sintoma delirante, o que ocorre também em um trecho da versão de Guillard e Sacchini (1788)

Ademais, nos acontecimentos de Édipo em Colono ele hesita... ele nega o pedido dos tebanos, não para livrá-los da peste de brucelose, mas de uma outra mazela, a que envolve a querela central da guerra dos *Sete*. Assim, a relação entre Édipo e os tebanos, ainda que tenha evoluído no sentido de um percurso satisfatório em *Oedipus*

*Rex*, volta a decair conforme as representações dos acontecimentos do *Édipo em Colono*.

Goldhill (2004/2007) chega a resumir o *Édipo Rei* de forma semelhante à visão de Stravinsky, de que os atores devem permanecer imóveis e usando máscaras, e assim vivenciam os fatos trágicos que se desvelam. Goldhill (2004/2007) cita Creonte: “aquilo que você realmente controlou não acompanhou você em sua vida” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1522-1523 tal como citado em Goldhill, 2004/2007, p. 274), que podemos traduzir também por “Não queira controlar toda a narrativa: porque o que você controlou não o acompanhou em sua vida<sup>467</sup>” (Sophocles, ca. 429 a.C./1883, 1522-1523, tradução nossa). Se, por um lado, a passagem alude à imobilidade dos atores frente ao destino (Walsh, 1993), tal como na recomendação de Stravinsky, que recomendava que o espetáculo deveria ser estático, sem movimentos, com os atores meramente presenciando o descortinamento do destino, ela pode ser entendida na crítica de Creonte a *Édipo* de uma forma mais radical (Stravinsky & Craft, 1963). Stravinsky retira o aspecto do reconhecimento de Creonte acerca de um suposto poder de *Édipo*, o que sua imobilidade impede (Stravinsky & Craft, 1963). Talvez Creonte esteja se referindo apenas aos acontecimentos anteriores da narrativa de *Édipo Rei*, em especial à alusão que às vezes é feita sobre *Édipo* enquanto o herói que decifrou o enigma da esfinge, uma interpretação que pode conviver com o seu oposto, a de que o enigma não foi decifrado, apenas devido ao caráter mítico da tragédia. Se o enigma da ópera romana foi alterado, ele capta com precisão a ideia central da obra de Sófocles, a de que o homem não controla o seu destino.

Contudo, é improvável pensar que qualquer representação de Stravinsky sobre algum dos momentos da vida de *Édipo* permitiria ao segundo que, de fato, tivesse o

---

<sup>467</sup> “πάντα μὴ βούλου κρατεῖν: καὶ γὰρ ἀκράτησας οὗ σοι τῷ βίῳ ξυνέσπετο” no original.

poder sobre sua própria narrativa, já que isso não era possível dentro do entendimento de Stravinsky (1961/1982) sobre o problema do vitimismo de Édipo, presente desde antes do seu nascimento, representado por tímpanos (vide Figura 5.2.1.4). Por outro lado, Goldhill (2004/2007), expõe, desde sua tradução, uma tendência projetiva de Creonte, que mesmo na peça *Antígona* (Sophocles, ca. 442 a.C./1912a), tenta sempre ter o controle sobre a narrativa.

Do ponto de vista clínico, o controle sobre a narrativa envolve o problema apontado por von Weizsäcker (1951/1988), o “Sim, mas não dessa maneira<sup>468</sup>” (p. 318-319, tradução nossa), quando a pessoa não pode controlar todo o destino, mas apenas dizer sim ou não para alguns elementos das cenas da vida que se descortinam perante o paciente. O “Sim, mas não dessa maneira”, é uma proposição clínica em clara oposição ao dizer iatrogênico “livre-se disso” (von Weizsäcker, 1951/1988). Ela alude também ao problema da impotência, o *mollis* e a tonalidade menor. Ou seja, a modificação sobre a capacidade humana na sua negação, o momento em que, segundo Tarasti (2015), é quando a pessoa começa a se conhecer. Nem tudo é possível fazer, nem tudo é possível controlar. Ironicamente, os versos 1522 e 1523 pertencem ao final da obra de Sófocles, quando Édipo já sabe de suas origens, mas ainda não conhece o seu destino por completo, revelado apenas no trecho seguinte da trilogia, o *Édipo em Colono*.

Brown e Ograjensek (2010) apontam que os compositores das duas óperas centrais da presente tese provavelmente cruzaram o caminho, um do outro. Em abril de 1914, Enescu regia suas obras nacionalistas, além de se apresentar com o violino no Paris Casino, onde Pierre Monteux regeu *Le Sacre du Printemps* [A Sagração da Primavera] de Stravinsky (1913/2016)<sup>469</sup>. Mas, indubitavelmente, o encontro entre os

---

<sup>468</sup> “Ja, aber nicht so” no original.

<sup>469</sup> Optamos aqui citar uma gravação remasterizada e originalmente gravada em 1957 pelo mesmo Pierre Monteux.

dois compositores se deu na Filadélfia, em 1925, período em que Enescu estava trabalhando na composição de *ædipe*. A estreia da versão de Stravinsky ocorreria dois anos depois. O encontro de Enescu e Stravinsky se deu após o segundo executar um concerto junto a Fritz Reiner, em 15 de abril de 1925. Enescu acabara de chegar, assim como Stravinsky, de uma viagem a Cleveland, onde o compositor romeno regeu o trecho das danças tebanas de sua ópera edipiana (Walsh, 1999/2002).

Podemos notar algo em comum nas versões de Enescu e Stravinsky, que talvez tenha escapado a ambos os compositores. O sarcófago romano do século III d.C., que apresenta a cena de Adônis e Afrodite, reverbera não apenas na Cena da Inibição em Enescu, como também em uma das composições de Stravinsky. Tal como em *Pictures at an Exhibition* [Quadros em uma exposição] (Mussorgsky, 1874/1961), Stravinsky (1951) iniciou sua ideia de compor *The Rake's Progress* [O Progresso do Libertino] a partir de uma exposição de pinturas (vide Figura 2.1.2.3), mas de Hogarth. O Ato III da ópera é inspirado na tábua 8 de *The Rake's Progress* [O Progresso do Libertino] de Hogarth (1735-1763), que representa a cena no hospício de Bedlam. No mesmo Ato, o personagem Tom Rakewell delira e pensa ser Adônis. Quando Anne Trulove chega, ele pensa se deparar com a Vênus (Riding & Dunton-Downer, 2006/2010). A cena representa Anne chegando no hospício, quando ela logo é requisitada a aceitar que Tom pensa ser Adônis, essa é a única forma de continuar a conversa com ele. Diz o Guardião: “Ali está ele, não tema. Ele não é perigoso. Ele acredita que é Adônis, e responde somente por esse nome<sup>470</sup>” (Stravinsky, 1951, p. 251-252, tradução nossa).

A partir dos enlaces de Stravinsky e Enescu, Brown e Ograjenšek (2010), assim como Walsh (1999/2002), mencionam a influência da versão teatral de Édipo Rei, estrelada por Mounet-Sully, na *Comédie Française* em 1909, sobre George Enescu. O

---

<sup>470</sup> “There he is. Have no fear. He is not dangerous. He believes that he is Adonis and will answer to no other name” no original.

mesmo é indicado por Dominique Fernandez (1998/2000), que acusa o contraste entre a interpretação do mito de Édipo entre Freud e os autores da ópera romena, ao contrário do que sugeriu Ewans (2007), mas cujo argumento se faz pela exploração do registro onírico na ópera enquanto influenciado pela onirocrítica do pai da psicanálise.

Fernandez (1998/2000) destaca que Enescu e Fleg não tiveram preocupações com as tentações incestuosas que constroem o herói, e mesmo que “não há ‘complexo’” (Fernandez, 1998/2000, p. 71, tradução nossa). Édipo seria, tal como pensava o dramaturgo grego, um “modelo da vontade, claridade e energia” (Fernandez, 1998/2000, p. 71, tradução nossa), que lutou com uma coragem sem medida contra o perverso destino, sobre o qual o homem não tem controle.

Ernest Jones (1972), no primeiro volume da sua biografia sobre Freud, destaca que ele assistiu o Édipo Rei na *Comédie Française*, durante seus anos em Paris, além de uma interpretação de Mounet-Sully desde a peça *Hernani*, da autoria de Victor Hugo (1830). A passagem não indica que Freud tenha assistido ao *Édipo Rei* de Mounet-Sully, tal como ocorreu com George Enescu. Contudo, Jones (1972) elencou as visitas de Freud à ópera. Por exemplo, Breuer uma vez levou Freud para assistir à *Carmen*, de Georges Bizet (1875/2011). Ademais, Jones (1972) destacou o impacto em Freud não de Mounet-Sully, mas de Sarah Bernhardt, cuja *Theodora* foi escrita por Victorien Sardou<sup>471</sup>, autor de outras obras tais como “Dora, Féodora (...) Thermidora, Ecuadora e Torreadora” (Jones, 1972, p. 194). Bergeret (1984/1990) também notou o impacto de Sarah Bernhardt, apresentando ainda um estranhamento em relação a Freud, por nunca ter citado a primeira performance de Édipo Rei que ele assistiu, quando em Paris.

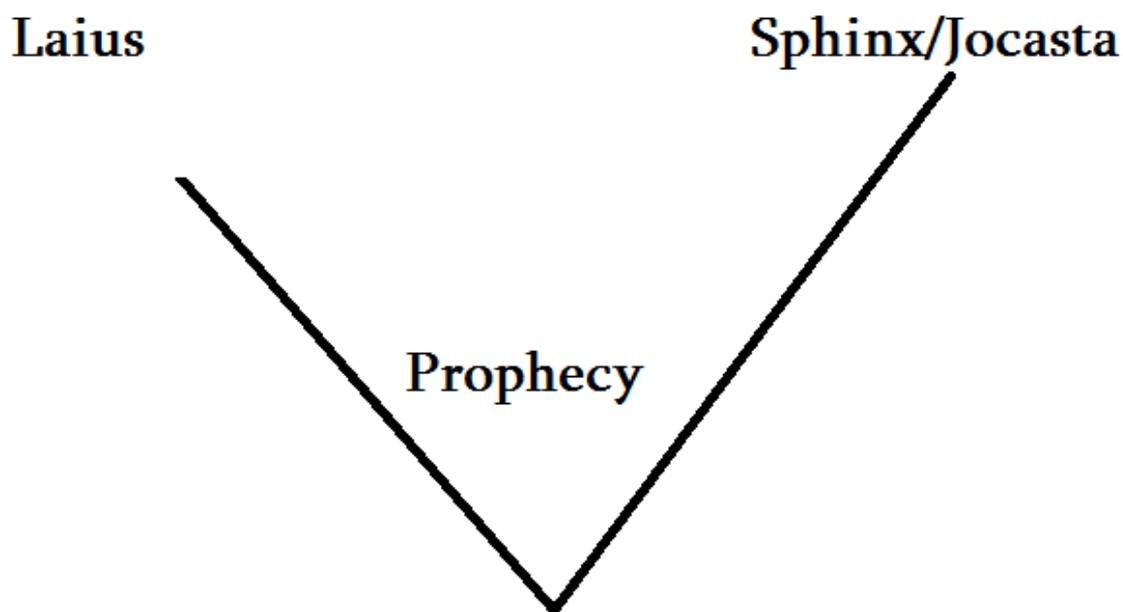
---

<sup>471</sup> Além do espetáculo de Sardou, que deve ter tido sua estreia em janeiro de 1885 (Bryce, 1885), sabemos de uma ópera que homenageia Theodore (Leroux, 1907), além de uma versão dedicada diretamente à Dora (Röhe, no prelo).

Num recente estudo, Macintosh (2011) conta que o Édipo Rei de Sófocles continuou a ser representado depois de sua estreia na Grécia. Macintosh (2011) menciona diversas versões e adaptações ao longo da história, mesmo a paródia de Kleist e, em especial, o impacto da versão de Jules LaCroix (Sophocles, ca. 429 a.C./1858), omitida na *Dramaturgies d'Oedipe* (Scherer, 1987). LaCroix roubou o espaço ocupado até então por Voltaire, chegando inclusive a ser premiado pela *Académie Française* em 1861. A versão de LaCroix foi especialmente mediada pela performance de Mounet-Sully, mas apenas a partir de 1881. Macintosh (2011) destaca ainda que a supracitada versão de Édipo Rei foi assistida por Freud, na década de 1880, mas talvez não a versão com Mounet-Sully, o que não impede a autora de afirmar que a versão do ator francês teve um impacto em Freud e na teoria psicanalítica. Isso porque, se Freud foi o teórico do Édipo moderno, Mounet-Sully foi o “pioneiro na popularização desse olhar” (Macintosh, 2011, p. 253, tradução nossa). Além disso, Mounet-Sully foi responsável pela direção e por atuar no filme *Oedipe Roi* [Édipo Rei], uma expressão do classicismo no cinema mudo, com cerca de uma hora duração, o que era atípico na época (Mounet-Sully & Roudès, 1913).

## Figura 6.1

*O V Assimétrico*



*Nota.* A figura está exposta tal como a versão utilizada na apresentação em Reykjavík e conforme o original do slide nº 20 (Röhe, 2018b).

A Figura 6.1 ilustra um tópico central para a tese, em especial a análise do Destino na versão romena. Os ecos dessa análise podem ser observados no *eruum* da versão de Stravinsky, e em toda a sintomatologia obsessional de Édipo, que deveríamos articular mais com a vivência na fase anal do que com a transição da fase fálica ao período de latência. Contudo, podemos fazer uma contribuição musicológica à análise de Bentoiu (1999/2010). Isso porque o musicólogo romeno cita o termo V assimétrico desde Myriam Marbe, mas lhe escapa em sua análise um detalhe fundamental. A Figura 4.1.2.6 indica o V assimétrico que, de fato, aparece em diversas passagens da ópera romena – e, em justaposição ao termo Destino na partitura. A Figura 6.1 é uma versão artística inspirada na forma musical criada por Beethoven e adaptada por Enescu, de

forma que ela representa não as notas musicais que constituem o V assimétrico, mas os personagens ligados pela profecia acerca do destino de Édipo.

O que escapa à Bentoiu (1999/2010) é que o Destino, na obra de Enescu, também é representado pela forma musical que complementa o V assimétrico. Se a canção de Léo Ferré (1975) evidencia o *muss es sein* dando ampla ênfase ao V assimétrico, a primeira menção ao Destino, em Enescu, aponta para outra forma musical, mais parecida com um acento circunflexo (^). Em um sentido clínico, o Destino circunflexo oferece uma segunda opção para Édipo, mas não na forma que Creonte propôs em Colono. Podemos aplicar o “Sim, mas não dessa maneira”, de von Weizsäcker (1951/1988), e reler a anamnese de Édipo não desde uma perspectiva vitimista, mas de que Édipo tinha outra opção.

Não podemos deixar de notar uma das observações notáveis de Goldhill (2004/2007), como a explicação sobre o porquê de Édipo não evitar matar um ancião, nem evitar o ato de se deitar com uma mulher mais velha. É por esse motivo que deve existir uma lei que proíba o incesto, já que o complexo de Édipo de todos nós envolve um aspecto indesejável ao convívio humano, a transgressão e a ofensa aos costumes. É por esse motivo, que Frazer (1910) conclui que “a lei apenas proíbe os homens a fazer o que o seu instinto os inclina a fazê-lo” (p. 97, tradução nossa). Aqui expomos também o engano edipiano, o de pensar que estava vencendo o Destino e estabelecendo o controle sobre a narrativa do seu destino. Se, por um lado, seus esforços foram orientados contra a tendência cruel de seu impulso parricida e incestuoso ele veio a realizar o que sua trágica dependência afetiva o compeliu.

É, pois, na negligência em tratar de seu sintoma que Édipo realiza o Destino do V assimétrico, e não o do circunflexo, que, conforme o Sacerdote de Zeus, deveria ser

puro: “que seu destino seja puro<sup>472</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 19, tradução nossa). A metáfora circunflexa envolve um duplo jogo. Isso porque, se por um lado, a renúncia implicaria em manter um ancião vivo e uma mulher mais velha não tocada pelo seu sêmen, ela também confere uma saída que torna a vida isenta de culpa trágica. Se, tal como Buda, Édipo deixa sua rica vida de príncipe em busca do fim do sofrimento, no caso de Édipo representada pelo duplo miasma, ele não adota precauções ulteriores. A falha sintomática de Édipo começa exatamente em tomar como suficiente o ato de deixar Corinto, como se, a partir daquele momento, tudo lhe fosse permitido. É nesse contexto que a passagem de Higino corrobora uma interpretação psicanalítica do parricídio. Édipo rivalizava com o pai (Pólipo) e, ao matar Laio na encruzilhada, está inconscientemente matando seu pai adotivo, além de realizar o seu desejo, também inconsciente, de matar o pai biológico, o qual Pólipo supostamente era – não fosse a implicância de um bêbado.

É no ato parricida que a mancha se espalha no destino de Édipo, reduzindo a possibilidade da realização da metáfora circunflexa e favorecendo o sintoma do V assimétrico. O enigma da Esfinge ainda apresenta o Destino circunflexo, mostrando para Édipo que a profecia não está consumada – tal como a variante de Taligrado, ele ainda não procriou com a mãe. Contudo, o circunflexo já está maculado com a mancha parricida, de forma que podemos notar um circunflexo assimétrico em “seu triste Destino<sup>473</sup>” (Enescu & Fleg, 1934/2007, p. 99, tradução nossa). Ainda assim, Édipo ainda pode aceitar o que ocorreu, e renunciar... O que não ocorre, ele se julga superior ao Destino na querela com a Esfinge apenas para consumir a tragédia ligada ao V assimétrico.

---

<sup>472</sup> “que son destin soit pur” no original.

<sup>473</sup> “Ta pâle Destine” no original.

Por outro lado, podemos compreender a metáfora circunflexa enquanto um signo que aponta para os acontecimentos em Colono, e que Édipo teria um final apoteótico digno de sua linhagem. Isso ocorreria não sem mais uma transgressão, a de transpassar os limites do santuário das Fúrias. Ocorre que a salvação de Édipo se dá na identificação com Teseu, por dois motivos. E assim Atenas é salva, sendo até hoje uma metrópole global, ao passo que Tebas é uma pequena cidade com cerca de 40 mil habitantes.

Passemos a outro assunto observado na presente tese, em especial no que tange aos conceitos psicanalíticos: 1) o Inconsciente e; 2) O Nome-do-pai. Sabemos pela versão cinematográfica do mito de Édipo, construída por Gabriel García Márquez, de uma passagem que faz alusão ao *Inconsciente*, em uma forma anterior à de Freud. É em uma cena em que Édipo vai à casa da mãe que o personagem consegue escutar a trilha sonora e a identifica: morrer de amor. Trata-se da *Liebestod*, que podemos escutar ao final de *Tristan und Isolde* [Tristão e Isolda], de Richard Wagner (1859/1860). A *Liebestod* expressa a dor de Isolda ao ter em mãos seu amado Tristão, morto. Ela canta: “Inconsciente! Que prazer!” (Wagner, 1859/1860, p. 438-439, tradução nossa). Jones (1923) teria relacionado tal cena com o suicídio de Kleist – parente do libretista da ópera edipiana de Gebel II (Bamberg, 1882). A análise de Jones (1923) permite uma interpretação da cena de *Edipo Alcalde* [Édipo Prefeito] (Triana, 1996) com relação ao incesto, a de que o desejo de morrer junto ao ente amado é uma variante do desejo de se deitar com a mãe, o que acaba ocorrendo poucos momentos após a execução de *Liebestod* no filme colombiano. Na ópera de Wagner, contudo, é Isolda que morre após fazer o elogio ao Inconsciente – enquanto fonte de prazer.

Tal prazer, por ser sublime, pode ser relacionado ao desejo incestuoso enquanto fonte, e que cuja tipicidade é própria ao Inconsciente. Mas tal prazer é censurado por

um tabu, de forma que a morte prometa a realização do sonho de incesto, ou dos prazeres em geral que foram negados à pessoa enquanto viva (Jones, 1923).

Ocorre que Wagner usaria o termo *Inconsciente* não somente antes de Freud, mas também da *Filosofia do Inconsciente* (Hartmann, 1869). Vainiomäki (2012) propôs ainda uma influência de Leibniz e Herbart, e que também von Helmholtz (1856/1867) escreveu em sua *Optik*, em especial nas edições de 1860 e 1866, sobre discussões que contribuíram para a consolidação da doutrina do Inconsciente. Se Leibniz e Herbart trabalharam a noção de graus de consciência, von Helmholtz falou de dados que a percepção não consegue imediatamente processar, e que tais dados são processados junto às experiências prévias. E que a percepção depende das inferências inconscientes (Vainiomäki, 2012).

Ocorre que o termo *Unbewusst* (*unbewust*, na grafia de Jacob Grimm), que aparece como *unbewussten* (Freud, 1898) na psicanálise, já aparecia na língua alemã do século XV. Mesmo em Lutero, do qual tomamos emprestada a metáfora especular no Método (ver Capítulo Dois), fala-se em Inconsciente. Nas suas 97 teses, Lutero (1517/1957) teria afirmado que nem sempre somos senhores de nossas ações. Podemos escutar os ecos do protestantismo em Freud (1923a), em suas considerações sobre O Isso (*Das Es*). Nitzschke (1983) observou que O Isso, o qual Freud comentou tendo como referência a obra de Nietzsche, deve muito mais a Hartmann e Schopenhauer, o que é criticado por Rudnytsky (2002), que fala da pouca importância da obra de Hartmann, e da predileção freudiana por Schopenhauer e Nietzsche.

A opção de Freud por Schopenhauer também foi notada por McGrath (2010), em seu comentário sobre o Inconsciente desde Schelling. Se o fenomenólogo alemão esbarra na problemática da liberdade e da necessidade, problema que preocupou também a von Weizsäcker (1950/1958), seu papel foi crucial na crítica a Descartes,

trazendo a ideia de que não pode haver separação entre a liberdade e o que é Natural, não podendo existir então a cisão entre consciência e matéria, entre sujeito e objeto (Schelling, 1809). O problema atinge ainda a passagem em (The New Testament in the Original Greek, 1611/1811, Rm. 7.15), em que Paulo de Tarso fala de um problema notado já em Sófocles, alguns séculos antes, em sua passagem sobre o termo ἄιδρις (ca. 407 a.C./1912b, 552), na qual Édipo afirma que cometeu seus atos sem saber o que fazia. Portanto, algo que sua consciência desconhecia, o compeliu a cometer o miasma. Ele não aprovou o seu próprio ato.

A relação entre Sófocles e Paulo merece um esclarecimento. Isso porque Édipo não assume a culpa necessária de Schelling (1809), mas alega que cometeu uma ação sem saber o que exatamente estava fazendo – cometendo o parricídio. O mesmo pode se aplicar ao problema do incesto. O que está em jogo é a realização de um desejo inconsciente, que condiciona nossas ações por meio da disposição, a *Gesinnung* de Kant (1793), um aspecto do caráter que determina uma ação, ou mesmo um hábito (McGrath, 2010). É nesse sentido que se fala de uma impossibilidade da liberdade como livre-escolha das ações, mas de uma liberdade que se define por consciência da natureza. E aqui o rol de verbos modais de Tarasti (2015) complementa os de von Weizsäcker (1950/1958). Isso porque o saber (Soi 2), é justo o que consubstancia a liberdade enquanto o saber acerca da natureza, verbo esse ausente no pentagrama de von Weizsäcker (1950/1958). É na medida do tornar-se consciente que é possível assumir a responsabilidade. O quadro sintomático de Édipo continua após o exílio porque, mesmo já assumindo a culpa e tomando responsabilidade pelo duplo miasma, ele ainda não está cômico de todos os dizeres das Pítias. Resta a ele encontrar o lugar de sua apoteose.

Se Édipo reconhece ter cometido o parricídio e o incesto apenas após tomar consciência de seus atos, ou seja, de desfazer o aspecto Inconsciente que permeia o

ὄδις, ele continua apresentado sintomas psicopatológicos, não apenas após o seu exílio de Tebas, mas também no dueto com Antígona, em que é feita referência ao Nome-do-pai enquanto amaldiçoado, quando ele, ainda que cego, era capaz de ouvir a voz da filha, que se tornaria sua guia até o encontro com Teseu.

McGrath (2010) não deixou de notar a variação entre a obra inicial de Schelling e seus escritos tardios. Tal contraste mostra a explicação naturalista do Inconsciente, que o coloca como condição *a priori* da Consciência, ao passo que a perspectiva transcendental vê a consciência como *a priori* do Inconsciente. Se entendemos, juntos à psicanálise, que o Inconsciente é o depósito de todo conteúdo reprimido (cf. Freud, 1915b), por causa de sua indesejabilidade, a obra inicial de Schelling não pode se alinhar com o pensamento de Freud. E é por isso que os processos primários devem ser substituídos pelos secundários. E assim Freud se aproxima de Schopenhauer, por meio da emancipação da pessoa de sua imaginação, conhecimento fantasmático, entre outras infantilidades. Por outro lado, podemos ver a influência do Schelling inicial mais presente em Jung e Lacan (McGrath, 2010).

Se o termo *Inconsciente* pode ser notado antes da oportunidade que Freud teve de usá-lo, notamos também outro conceito psicanalítico que aparece antes de um autor tê-lo empregado na história da psicanálise. Mas, ao contrário do que acontece com Freud, Lacan provavelmente não foi influenciado, negativa ou positivamente, pela forma como Enescu e Fleg, seus antecedentes históricos, empregaram o Nome-do-Pai. Sabemos de uma curiosa visita de Lacan aos EUA, em que ele iria comparecer a uma performance no *Metropolitan Opera House*. Os intelectuais que o receberiam informaram o diretor que se tratava de uma visita de Sartre, e que o diretor não deveria tratar o convidado pelo nome, de forma a não cometer uma gafe (Webster, 1997). Se Lacan não tinha o reconhecimento devido em um dos grandes palcos do mundo, é

impossível também lhe conferir qualquer influência sobre Enescu e Fleg, e isso devido à uma impossibilidade cronológica.

O diálogo entre Françoise Dolto e Lacan (2005) sobre a boca e a fala pode ser observado no dueto entre Antígona e Édipo na ópera romena. A psicanalista comenta que: “Fala-se mesmo quando não há ouvidos. Porém, depois da idade edipiana, não se pode falar se não houver ouvidos” (Dolto, 2005 tal como citado em Lacan, 1963/2005, p. 52). Assim, o que torna possível o apelo de Antígona a Édipo é o resto da castração simbólica operada pelo nome do pai (Laio) sobre ele, tal como é dado no verso 1346 de *Édipo Rei*. É importante notar ainda que a Figura 4.3.25 ecoa a forma musical da Figura 4.1.1.3, em especial quando observamos a melodia para “*Enfant, mon enfant*” e “*nome de père*”. A invocação do nome-próprio é ainda importante na Figura 5.2.2.1, quando Édipo está a invocar seus poderes de advinho para decifrar o enigma da peste, nome sobre o qual recai uma ironia amarga.

Se, tal como um monarca atencioso, Édipo deve salvar sua cidade, ele o faz invocando o nome oriundo da querela entre *seus pais*. Essa resolução, contudo, está maculada pela profecia acerca do duplo miasma e é, portanto, não a cura, mas a própria causa do sofrimento de Tebas. Na responsabilização dos atos de Édipo, deve então ocorrer um deslocamento do sofrimento, desde os tebanos, em direção ao monarca. Por isso Édipo reconhece seu nome enquanto maldito, tal como na Figura 4.3.26. Assim, o exílio de Édipo se configura como uma possibilidade da convivência entre os membros da horda primordial instalada em Tebas. É nesse sentido que podemos entender Édipo, em sua modificação timopática introjetando a função do pai perdido (Laio), como o pai primordial, e que a ele é reservado o direito mesmo de copular com a mãe – tal como na versão de Boucourechliev para o Palácio dos Papas em Avignon.

Mais ainda, é na consubstanciação de seu nome próprio que Édipo pode assumir, em Lacan (1963/2005), outro termo, além do totem. Ou seja, a da função de abertura que o nome confere ao ser. É nessa abertura que se dá a possibilidade a Antígona de se instaurar como o *pas d'œdipe* na versão de Pierre Bartholomé. Além disso, é no reconhecimento do nome próprio do pai que Édipo realiza sua descoberta mais importante, pelo menos para os tebanos - a de sua origem. A inserção de Antígona na abertura do Nome-do-pai se faz como necessidade, tal como o que ocorre no *Χραώ*. Isso porque Édipo precisará da ajuda de sua filha, de forma que sua consciência acerca do Nome-do-pai implica num incesto em potencial que é sublimado, de forma semelhante à versão de Taligrado. Sem Antígona, Édipo não pode conhecer a profecia por completo, em especial a parte que complementa a pergunta acerca de suas origens. Ele precisa saber ainda qual o seu fim para saber quem é Édipo como um todo.

Nesse espaço dominado pelo Nome-do-pai e o nome-próprio podemos pensar na distinção entre Ser e Ente desde a Septuaginta, a tradução da Bíblia para o grego, elogiada por Lacan (1963/2005). Ocorre que, no hebraico, temos a afirmação “Eu sou o que sou<sup>474</sup>” (The Holy Scriptures of the Old Testament, 1903, Ex. 3:14), traduzida com um novo contraste na língua grega. Ocorre que o Ser, que aparece como *ehyeh* (אֶהְיֶה), não é traduzido da mesma forma na completude da sentença, já que havia um entendimento particular dos gregos sobre a matéria. É por isso que, em grego, o primeiro Ser aparece traduzido como *εἶμι*, e o segundo por *ὄν*. O capricho da Septuaginta pode ser observado em paralelo a outro personagem comparado com Édipo, em especial na versão original de Enescu e Fleg: Jesus Cristo.

---

<sup>474</sup> “אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה” no original (a citação está invertida. No texto em hebraico a citação aparece espelhada).

No Apocalipse de São João (The New Testament in the Original Greek, 1611/1811, Ap. 1:8), Jesus afirma que “eu sou o alfa e o ômega<sup>475</sup>”. Ora, não é o ômega a letra que designa o Ser na Bíblia grega, quando Deus usa no Êxodo, pela segunda vez, o termo Ser? Jesus, tal como Deus, usa o termo Ser, pela primeira vez, na forma *εἰμι*, termo esse que confere existência sobre algo. Tal como a *copula* de Peirce (ca. 1900/1994a, CP 1.548, ca. 1900/1994b, CP 2.319), e tal como uma das acepções do verbo *ser* (*hayah*), conjugado enquanto “sou” (*heyeh*) que, segundo Almeida (1750/1999), é a de existir. Estudamos ainda a *Nova Bíblia de Haile Selassie*, em língua amárica, cuja primeira versão é de 1962, ainda que saibamos de uma versão em Ge’ez, do século IV d.C (The New Testament in the Original Greek, 1611/1811). Na versão do século XX, notamos que o termo “Eu sou<sup>476</sup>” (New Haile Selassie I Bible, 1962/1993, Ex. 3:14) não é apresentado na forma “Eu sou<sup>477</sup>” (*näñ*; Appleyard, 2013/2015, p. 21) tal como nos apresenta o manual de amárico publicado pela *Routledge*, tampouco é a forma que aparece no texto em Ge’ez (Biblia Veteris Testamenti Aethiopica, ca. 301 d.C./1859). Na versão amárica procuramos também pela presença do “eu sou” no Novo Testamento, no qual encontramos a conjunção do verbo “irei” com o verbo “ter<sup>478</sup>” (New Haile Selassie I Bible, 1962/1993, Jo. 8:58). No trecho, Jesus afirma que “Em verdade, em verdade vos digo que antes que Abraão existisse, *eu sou*” (Bíblia de Estudo Almeida 1681/2013, Jo. 8:58, ênfase nossa). Tudo implica que também o auxiliar “ter” marca o aspecto de Deus enquanto algo que existe e tem, e que já tinha sua existência antes dos tempos de Abraão.

---

<sup>475</sup> “Εγώ εἰμι τὸ Ἄλφα καὶ τὸ Ὠ” no original.

<sup>476</sup> “ἔλατ የሚኖር” no original.

<sup>477</sup> “ነኝ” no original.

<sup>478</sup> “አለሁ አለቸው” no original.

A forma na língua amárica nos permite uma ligação com a posição de Lacan, a de que as inscrições fenícias já apresentavam inscrições monogramáticas enquanto sinal da posse, e que também a versão amárica indica uma ideia de posse ao se mencionar o nome-do-*Pai*. Assim, a figura do *pai*, desde a Bíblia, pode expressar uma ideia de onipotência marcada pela ideia de posse e da impossibilidade de ser dominado, possuído. Ademais, notamos a perspicácia da tradução de Almeida (1681/2013), que indica o “nome pessoal do Deus de Israel” (p. 90) no Êxodo, e que o verbo *ser*, em João, é explicado da seguinte maneira: “Existir desde antes que Abraão existisse equivale a *ter* a mesma existência de Deus” (p. 1237), e que podemos falar então da ideia de ter uma existência, e que cada um tem a posse de sua vida, o bem inalienável de cada um.

Sabemos que o cronologista São Jerônimo escreveu sua *vulgata* em época próxima à primeira versão etíope, e que ele primou pelo uso do “Eu Sou<sup>479</sup>” (Vulgata, 383 d.C./2012) padronizado, tanto no Êxodo (Vulgata, 383 d.C./2012, Ex. 3:14) quanto em João (Vulgata, 383 d.C./2012, Jo. 8:58). Contudo, uma versão da Bíblia em outra língua semítica, que não a amárica, mas a aramaica/siriaca, lança mão da entidade auto-definida *sou*<sup>480</sup>, antecipada pelo pronome *eu*<sup>481</sup> (Syriac Peshitta, ca. 401 d.C./2020, Jo. 8:58). Assim, tal *ser*, conjugado, possui uma apelação restrita ao que *é* divino, sacro (Association Assyrophile de France, s.d.), e que é própria ao “nome-de-Deus-pai”. Contudo, se observamos tal constatação, feita desde o *Novo Testamento* na língua aramaica (Ioa Pšîttâ, ca. 100 d.C./s.d., Jo. 8:58.), não encontramos o verbo *ser* na mesma forma quando estudamos a passagem no Êxodo, que aparece mais próxima a “eu

---

<sup>479</sup> “ego sum” no original.

<sup>480</sup> “ܫܘܐ” no original (a citação está invertida. No texto em aramaico a citação aparece espelhada).

<sup>481</sup> “ܐܘܢܝܐ” no original (a citação está invertida. No texto em aramaico a citação aparece espelhada).



O resumo da ópera: notamos, por meio de diversos exemplos musicais, e mesmo do libreto, além de outros aspectos musicológicos, que as óperas oferecem amplo potencial para a exploração clínica e psicanalítica. Ainda que o presente estudo não seja original nesse ponto, inovamos pela escolha das obras musicais, ou seja, a seleção de óperas que ilustram o mito de Édipo. Acerca dos exemplos e da escolha do tópico das óperas, cabem três críticas.

A primeira diz respeito à limitação de exemplos. Ainda que as duas partituras tenham sido estudadas por completo, por meio da escuta da ópera realizada ao mesmo tempo em que a partitura era lida, muitos trechos ficaram de fora da análise. O que só implica que existem outros exemplos que podem receber leituras clínicas. Tal limitação incide ainda sobre outro problema, o da escolha dos exemplos. Por um lado, essa triagem foi realizada a partir de trechos já comentados na literatura musicológica, como os mencionados por Pascal Bentoiu, Stephen Walsh e Eero Tarasti. Por outro, alguns trechos foram selecionados de acordo com o interesse clínico. Foi à medida que a associação livre esbarrou em tópicos psicanalíticos que ocorreu a seleção de trechos além da literatura musicológica. Seria possível pensar em outra metodologia, na qual a seleção de trechos se faz de forma aleatória. Mas isso não ocorreu na presente tese.

A terceira crítica é oriunda da pesquisa arqueológica em óperas e outras formas musicais que retratam o mito de Édipo. Notamos que a centralidade dada por Freud à versão de Sófocles cria um problema que dá uma dose de razão para Vernant e Vidal-Naquet (1986/2006), que postularam a existência do problema do parricídio em um mito anterior, o de Júpiter e Cronos. O fato é que o mito de Édipo, mesmo se considerarmos as passagens de Homero, não é inédito, tampouco as cenas que compõem sua narrativa. Tudo foi emprestado. Talvez algo tenha sido adaptado e, por esse motivo, encontramos variantes. A comparação com Buda, por exemplo, permitiu a identificação de mitos

mais antigos que o de Édipo e o do Iluminado, porque havia um mito indiano mais antigo, no qual o príncipe deixa seu palácio. Sabemos também de empréstimos da mitologia egípcia, como Tebas e a Esfinge, que sofreram modificações ao longo tempo: o mesmo não ocorreu quando os romanos antigos contaram à sua própria maneira os mitos da Grécia Antiga? O mesmo problema incide na compilação de Snorri Sturluson sobre as sagas islandesas, que contou os mitos de acordo com passagens conhecidas no mundo cristão. Ocorre que nem sempre a semelhança de um mitema se dá em virtude de uma tendência humana a pensar sobre um tópico, é preciso reconhecer o papel do difusionismo.

Ora, se Cadmo, o patriarca fundador de Tebas, era oriunda de Tiro, hoje no Líbano, sua cidade distava pouco mais de 1.000 km (a distância de Brasília a Campo Grande/MS, Cuiabá/MT ou São Paulo/SP) de Bagdá, de onde sabemos ser oriunda uma iluminura que ilustra um mestre do budismo nascendo tal como um Moisés. Bagdá dista cerca de 4.500 km de Lumbini, e mesmo assim notamos a presença de um tema mítico comum – Lumbini, o local de nascimento de Buda seria uma equivalente de Tebas. Ao passo que Corinto seria Kapilavastu, a cidade em que Buda cresceu e deixou. Aqui ocorre uma inversão, já que é Kapilavastu a cidade conhecida por suas sete muralhas e, portanto, seria a equivalente de Tebas. Além disso, a apoteose em Colono se assemelha mais ao paranirvana do que ao nirvana – uma versão é variante da outra.

E é aí que a hipótese de Velicovsky esbarra na metodologia de Heródoto. Os mitos são contados de forma que os personagens sejam identificados por uma narrativa comum a personagens importantes, tal como no rol de Freud (1937/1939). Não podemos tomá-los como históricos, portanto há que se ter um distanciamento para uma análise clínica, que deve primar por uma anamnese. Contudo, se o mito de Édipo possui trechos emprestados de outras narrativas, o seu caráter universal prevalece. Freud

poderia ter batizado o complexo nuclear das neuroses de outra forma, mas os motivos que o fizeram eleger Édipo já foram tratados no primeiro tópico da presente tese. *Da capo!*

## 7. Referências

- Abraham, K. (1909). *Traum und mythus: eine studie zur völkerpsychologie* [Sonho e Mito: um estudo da psicologia dos povos]. Franz Deuticke.
- Abraham, K. (1970). Breve estudo do desenvolvimento da libido visto à luz das perturbações mentais (C. M. Oiticica, Trad.). In K. Abraham, *Teoria psicanalítica da libido. Sobre o caráter e o desenvolvimento da libido* (6ª ed., pp. 81-160). Imago. (Obra original publicada em 1924)
- Abrams, D. M. (1993). Freud and Max Graf: on the psychoanalysis of Music. In S. Feder, R. Karmel & G. Pollock (Eds.), *Psychoanalytic explorations in music: Second series* [Explorações psicanalíticas na música: Segunda série]. (pp. 279-307). International University Press.
- Adami, F., Simoni, R. & Puccini, G. (1926). *Turandot. Damma lirico in tre atti e cinque quadri* [Turandot. Drama lírico em três atos e cinco quadras]. Milano.
- Adler, A. (Ed.) (1928-1938). *Suidae léxicon. Lexicographi Graeci I* [Léxico Suda. Lexicografia grega I]. Teubner. (Obra original publicada ca. 960 d.C).
- Adlon, F., & Adlon, P. (Diretores). (2010). *Mahler auf der Couch* [Mahler no Divã] [Filme]. Studio Canal.
- Aelian. (1997). II [13] (N. G. Wilson, Trad.). In N. G. Wilson (Trad.), *Historical Miscellany. Loeb Classical Library* [Miscelânea histórica, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 486, pp. 410-453). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 201 d.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.aelian-historical\\_miscellany.1997](https://doi.org/10.4159/DLCL.aelian-historical_miscellany.1997)
- Aeschylus. (1991). *Seven against Thebes* [Os sete contra Tebas] (A. Hecht & H. H. Bacon, Trans.). Oxford University Press. (Obra original publicada em 467 a.C.)

- Aeschylus. (2009a). ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ [Agamenão] (A. H. Sommerstein, Trad.). In A. H. Sommerstein (Ed.), *Oresteia: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides. Loeb Classical Library* [Oresteia: Agamenão. Coéforas. Eumênides. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 146, pp. 2-207). Harvard University Press. (Obra original publicada em 458 a.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.aeschylus-oresteia\\_agamemnon.2009](https://doi.org/10.4159/DLCL.aeschylus-oresteia_agamemnon.2009)
- Aeschylus. (2009b). ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ [Eumênides] (A. H. Sommerstein, Trad.). In A. H. Sommerstein (Ed.), *Oresteia: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides. Loeb Classical Library* [Oresteia: Agamenão. Coéforas. Eumênides. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 146, pp. 354-486). Harvard University Press. (Obra original publicada em 458 a.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.aeschylus-oresteia\\_eumenides.2009](https://doi.org/10.4159/DLCL.aeschylus-oresteia_eumenides.2009)
- Aeschylus. (2009c). ΠΕΡΣΑΙ [Persas] (A. H. Sommerstein, Trad.). In A. H. Sommerstein (Ed.), *Prometheus Bound. Aeschylus. Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound. Loeb Classical Library* [Persas. Os sete contra Tebas. As suplicantes. Prometeu acorrentado. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 145, pp. 14-138). Harvard University Press. (Obra original publicada em 472 a.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.aeschylus-persians.2009>
- Aeschylus. (2009d). ΧΟΗΦΟΡΟΙ [Coéforas] (A. H. Sommerstein, Trad.). In A. H. Sommerstein (Ed.), *Oresteia: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides. Loeb Classical Library* [Oresteia: Agamenão. Coéforas. Eumênides. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 146, pp. 208-353). Harvard University Press. (Obra original publicada em 458 a.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.aeschylus-oresteia\\_libation\\_bearers.2009](https://doi.org/10.4159/DLCL.aeschylus-oresteia_libation_bearers.2009)

- Aikaterini Laskaridis Foundation. Topostext. (2019). *Tools* [Ferramentas].  
<https://topostext.org/search-tool>
- Athenaeus. (2008). *Deipnosophists* [O banquete dos Eruditos]. Digital Athenaeus.  
<http://www.digitalatheneus.org/tools/KaibelText/indexTOtext.php?passage=10.83&T=2> (Obra original publicada ca. 199 d.C.)
- Agricola, R. (1992). *De inventione dialectica libri tres. Drei bücher über die inventio dialectica. Auf der Grundlage der Edition von Alardus von Asmterdam [1539] kritisch herausgegeben, übersetzt und kommentiert* [A descoberta da dialética em três livros. Baseada na edição de Alardus de Amsterdam (1539), com críticas, tradução e comentários]. (L. Mundt, Ed. & Trad.). Max Niemeyer. (Obra original publicada em 1515)
- Alibert, J.-F. (2017, 6-8 de outubro). IPSO, psychoanalysis and the emperor's new clothes [IPSO, psicanálise e a roupa nova do rei] [Apresentação oral]. 23rd IPSO European Meeting “Free association in Paris”, França.
- Alighieri, D. (1989). *A divina comédia* (C. Martins, Trad.; 5ª ed., Vol. 1). Itatiaia. (Obra original publicada em 1472)
- Alea III. (2017). *Theodore Antoniou*. <https://www.bu.edu/cfa/profile/theodore-antoniou/>
- al-Saadawi, N. (2009). Isis [Ísis] (R. Bagnole, Trad.). In A. Newson-Horst (Ed.), *The dramatic literature of Nawal El Saadawi* [A literatura dramática de Nawal El Saadawi]. SAQL. (Obra original publicada em 1986)
- Altshuller, M. (1999). Transition to the modern age: 1790-1820 [Transição para a era moderna: 1790-1820] In C. Moser (Ed.), *The Cambridge history of Russian literature* [A história da literatura russa/Cambridge] (pp. 92-135). Cambridge University Press.

- Amastini, N. (1813). *Cameo: Oedipus and the Sphinx* [Édipo e a Esfinge] [Camafeu].  
The State Hermitage Museum, Saint-Petersburg, Rússia.
- Andersen, H.-C. (1837). Kejsserens nye klæder [A roupa nova do rei]. In H.-C. Andersen, *Eventyr, fortalte for børn. Første samling. Tredie hefte* [Contos de fada para crianças. Volume 1. Terceiro caderno] (pp. 107-111). Reitzel.
- Anderson, K. (2006). *Antonio Sacchini (1730–1786). Oedipe à Colone* [Antonio Sacchini (1730-1786). Édipo em Colono]. Naxos records.  
[https://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.660196-97&catNum=660196&filetype=About%20this%20Recording&language=English#](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.660196-97&catNum=660196&filetype=About%20this%20Recording&language=English#)
- Anzieu, D. (1959). *L'Auto-analyse de Freud* [A autoanálise de Freud]. Paris: PUF.
- Anzieu, D. (1970). Freud et la mythologie. *Nouvelle Revue de Psychanalyse, 1*, 114-145.
- Anzieu, D. (2009). *Le travail de l' inconscient. Textes choisis, presentes et annotés par René Kaës* [O trabalho do inconsciente. Textos escolhidos, apresentados e comentados por René Kaës]. Dunod.
- Apel, W. (1944). *Harvard dictionary of music* [Dicionário Música/Harvard]. Harvard University Press.
- Archive of Performances of Greek and Roman Drama General Collection. (2020, 18 de junho). *Productions* database [Banco de dados de produções].  
<http://www.apgrd.ox.ac.uk/archive/Gen-Col>
- Apollodorus. (1921a). Books I-II. Book III (Chapters 1-9) [Livros I-II. Livro III (Capítulos 1-9)] (J. G. Frazer, Trad.). In *Apollodorus. The library. In two volumes. I. Loeb Classical Library* [Apolodoro. A biblioteca. Em dois volumes. I. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 121, pp. 1-403). Harvard University

Press; William Heinemann Ltd. (Obra original publicada ca. 100-200 d.C.)

[https://doi.org/10.4159/DLCL.apollodorus\\_mythographer-library.1921](https://doi.org/10.4159/DLCL.apollodorus_mythographer-library.1921)

Apollodorus. (1921b). Book III (Chapters 10-16) [Livro III. Capítulos 10-16] (J. G. Frazer, Trad.). In *Apollodorus. The library. In two volumes. II. Loeb Classical Library* [Apolodoro. A biblioteca. Em dois volumes. II. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 122, pp. 1-126). Harvard University Press; William Heinemann Ltd. (Obra original publicada ca. 100-200 d.C.)

[https://doi.org/10.4159/DLCL.apollodorus\\_mythographer-library.1921](https://doi.org/10.4159/DLCL.apollodorus_mythographer-library.1921)

Apollodorus. (1921c). Epitome [Epítome] (J. G. Frazer, Trad.). In *Apollodorus. The library. In two volumes. II Loeb Classical Library* [Apolodoro. A biblioteca. Em dois volumes. II. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 122, pp. 127-308).

Harvard University Press; William Heinemann Ltd. (Obra original publicada ca. 100-200 d.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.apollodorus\\_mythographer-library.1921](https://doi.org/10.4159/DLCL.apollodorus_mythographer-library.1921)

[library.1921](https://doi.org/10.4159/DLCL.apollodorus_mythographer-library.1921)

Apolodoro. (1985). *Biblioteca* (M. R. de Sepúlveda, Trad.). Editorial Gredos. (Obra original publicada em c. 100-200 d.C.)

Appleyard, D. (2013). *Colloquial Amharic. The complete course for beginners* [Amárico coloquial. Curso completo para iniciantes]. Routledge.

Aristophanes. (1970). *The Clouds* [As nuvens] (K. J. Dover, Trad.). Oxford University Press. (Obra original publicada em 423 a.C.)

Aristophanes. (1993). *The frogs. With an introduction and commentary* [As rãs. Com uma introdução e comentários] (K. Dover, Trad.). Clarendon Press. (Obra original publicada em 405 a.C.)

Aristotle. (1995). *Poetics* [Poética] (S. Halliwell, Trad.). In S. Halliwell, W. Fyfe & Innes (Eds.), *Aristotle, Longinus, Demetrius. Aristotle: Poetics. Longinus: On*

*the Sublime. Demetrius: On Style, Loeb Classical Library* [Aristóteles, Longino, Demétrio. Aristóteles: Poética. Longino: Sobre o sublime. Demétrio: Sobre o estilo. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 199, pp. 1-142). Harvard University Press. (Obra original publicada em 350 a.C.)

<https://doi.org/10.4159/dlcl.aristotle-poetics.1995>

Arrian. (1976). Book II [Livro II] (P. A. Brunt, Trad.). In P. Brunt (Ed.), *Arrian, Anabasis of Alexander, Volume I: Books 1-4. Translated by P. A. Brunt. Loeb Classical Library* [Arriano, Anábase de Alexandre, Volume I: Livros 1-4. Traduzido por P. A. Brunt. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 236, pp. 122-221). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 145 d.C.)

[https://doi.org/10.4159/DLCL.arian-anabasis\\_alexander.1976](https://doi.org/10.4159/DLCL.arian-anabasis_alexander.1976)

Artemidori. (1805). Περί μητρός [Sobre a mãe]. In J. G. Reiff (Es.), *Oneirokritika* [Crítica dos sonhos] (pp. 116-123). Svmtibvs Siegfried Lebrecht Crvsii. (Obra original publicada ca. 101 d.C./1803)

Artin, T. (2012). *The Wagner Complex: Genesis and Meaning of The Ring* [O complexo de Wagner: gênese e significado do Ciclo do Anel]. Free Scholar Press.

Assumpção, S. (2007). *Ascendência retórica das formas musicais* (Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, Brasil). Biblioteca digital USP.

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1092424/mod\\_resource/content/1/retorica\\_formas.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1092424/mod_resource/content/1/retorica_formas.pdf)

Association Assyrophile de France (s.d.) ܐܘܪܘܝܢܐ [sou]. In *Sureth dictionary*. Recuperado em 27 de junho de 2020 de

<http://www.assyrianlanguages.org/sureth/dosearch.php?searchkey=%27ityA%27&language=fullsyriac>

- Avery, L. (2016, 27 de junho). *Sex education in the Netherlands* [Educação sexual nos Países-baixos]. Dutch Review <https://dutchreview.com/featured/sex-education-in-the-netherlands/>
- Azzi, S. (1353-1359). *Oedipe et le sphinx* [Édipo e a esfinge] [Iluminura]. Biblioteca nacional da França, Departamento de manuscritos, Paris, França.
- Baas, B. (2010). Don Giovanni e as vozes do desejo. *Revista Estudos Lacanianos*, 3(4). [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1983-07692010000100003&lng=pt&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-07692010000100003&lng=pt&tlng=pt).
- Bacchylides. (1905). ΔΙΘΥΠΑΜΒΟΙ. XVIII. [XIX]. Io (For the Athenians) [Ditirambo. 18. (19). Ion (Para os atenienses] [R. Jebb, Trad.]. In R. Jebb (Ed.), *Bacchylides. The poems and fragments* [Bacquíides. Poemas e fragmentos] (pp. 399-405). Cambridge University Press. (Obra original publicada ca. 452 a.C.)
- Bacelar, A. (2018) *Tragoidíai: cantos de cura? Representação da doença nos cultos dionisiacos e em tragédias de Sófocles* (Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, Brasil). RIUnB Repositório Institucional. [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34038/1/2018\\_AgathaPitomboBacelar.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34038/1/2018_AgathaPitomboBacelar.pdf)
- Bacelar, A. (2013). Um hino a Dionísio entre Tebas e Atenas: Um exemplo da polifonia coral em Antígona. *Terceira Margem*, 27, 108-130.
- Bach. (2006). *St Matthew Passion* [Álbum gravado pela Orquestra de Câmara de Colônia]. Naxos. (Obra original publicada em 1727)
- Bareau, A. (1974). La jeunesse du Buddha dans les Sûtrapitaka et les Vinayapitaka anciens [A juventude de Buda no Sûtrapitaka e no Vinayapitaka]. *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 61, 199-274.

- Barker, J., & Kleinhenz, C. (2004). Foligno. In C. Kleinhenz (Ed.), *Medieval Italy: an encyclopedia* [Itália medieval: uma enciclopédia] (Vol 1, pp. 360-361).  
Routledge.
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music* [Poética musical: figuras retórico-musicais na musica do barroco alemão].  
University of Nebraska Press.
- Bartholomé, P. (2015a). *Œdipe sur la route* [Álbum gravado pela Orquestra Sinfônica e Coro de La Monnaie]. Sonuma; Evidence. (Obra original publicada em 2003)
- Bartholomé, P. (2015b, 19 de maio). Un roman à l'opéra [Resenha do CD *Pierre Bartholomé – Œdipe sur la route*, gravado pela Orquestra Sinfônica e Coro de La Monnaie. Evidence] (J. T. Tuttle, Trad.).  
<http://evidenceclassics.com/discography/pierre-bartholomee-oedipe-sur-la-route/>
- Bauchau, P (1990). *Œdipe sur la route. Roman* [Édipo no caminho. Romance]. Actes sud.
- Beardsley, D. (1997, 24 de abril). *Harry Partch's Oedipus, Metropolitan Museum of Art, 1997* [O Édipo de Harry Partch, Museu de Arte Metropolitano, 1997].  
Harmonicsdb. <https://harmonicsdb.wordpress.com/2011/12/04/harry-partchs-oedipus-metropolitan-museum-of-art-1997/>
- Bentoiu, P. (2010). *Masterworks of George Enescu: a detailed analysis Masterworks of George Enescu: A detailed analysis* [Obras primas de George Enescu: Uma análise detalhada] (L. Wallfisch, Trad.). The Scarecrow Press, Inc. (Obra original publicada em 1999)
- Berg, A. (2013). *Wozzeck* [Álbum gravado pela Houston Symphony]. Naxos. (Obra original publicada em 1922)

- Bergère, S. (Diretor). (2016). *Oedipe, le déchiffreur d'énigmes* [Édipo, o decifrador de enigmas] (Temporada 1, Episódio 19) [Episódio de Série para a TV]. In Bergère, S. (Diretor). *Les grands mythes* [Os grandes mitos]. ARTE; Rosebud Productions.
- Bergeret, J. (1990). *La violencia fundamental. El inagotable Edipo* [A violência fundamental. O inesgotável Édipo] (C. Padrón & S. Escassi, Trads.). Ediciones Gráficas Ortega. (Obra original publicada em 1984)
- Bergler, E. (1954). Working through and termination of analysis [Perlaboração e o término da análise]. *The Psychoanalytical Review*, 32, 449-480.
- Bergmann, M. (1992). *In the shadow of Moloch: the sacrifice of children and its impact on Western religions* [Sob a sombra de Moloch: o infanticídio e o seu impacto nas religiões ocidentais]. Columbia University Press.
- Bergstein, M. (2003). Verdi's Rigoletto: The dialectic interplay of the psychic positions in seemingly 'mindless' violence [Rigoletto de Verdi: Jogo dialético das posições psicóticas na violência insensível]. *International Journal of Psychoanalysis*, 84(5), 1295-1313. <https://doi.org/10.1516/NV3W-EHDB-XKBT-5JQD>
- Bergstein, M. (2013). The wish for annihilation in 'love-death' as collapse of the need for recognition, in Wagner's Tristan und Isolde [O desejo de aniquilação em amor & morte enquanto colapso da necessidade de reconhecimento]. *International Journal of Psychoanalysis*, 94(4), 747-66. <https://doi.org/10.1111/1745-8315.12056>
- Berlioz, H. (2006). *Sinfonie Fantastique* (Álbum gravado pela Concertgebouw Orchestra]. Decca. (Obra original publicada em 1830)

- Berman, D. (2015). *Myth, literature, and the creation of the topography of Thebes* [Mito, literature e a criação da topografia de Tebas]. Cambridge University Press.
- Bernstein, L. (1976). *The unanswered question* [A pergunta não respondida]. Harvard University Press.
- Berrios, G. E. (1996). *The history of mental symptoms: descriptive psychopathology since the nineteenth century* [A história dos sintomas mentais: psicopatologia descritiva desde o século XIX]: Cambridge University Press.
- Bertelli, S. (2017). Dante Alighieri's "Comedy": Codices, copyists and scriptures [A Comedia de Dante Alighieri: Codex, copistas e escrituras]. *Annali On-line Ferrara Lettere*, 12(2), 45-84.
- Bettini, M., & Guidorizzi, G. (2004). *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi* [O mito de Édipo. Imagens e contos desde a Grécia até os dias de hoje]. Giulio Einaudi.
- Bíblia de Estudo Almeida* (2ª ed.). (2013). Sociedade Bíblica do Brasil. (Obra original publicada em 1681)
- Bíblia Veteris Testamenti Aethiopica* (A. Dillmann, Ed.). (1859). Sumptibus Fr. Crr. Guil. Vogelii. (Obra original publicada ca. 301 d.C.)
- Biblioteca Apostolica Vaticana. (2020). *Vaticanus Latinus Reginensis 1401* [Manuscrito 1401 da Biblioteca do Vaticano]. [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Reg.lat.1401](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1401)
- Biblioteca Nazionale Braidense. (s.d.). *Ufficio Ricerca Fondi Musicali. National catalogue of music manuscripts to 1900*. [http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/msselenco\\_en.php?Scatola=69&Progressivo=7](http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/msselenco_en.php?Scatola=69&Progressivo=7)
- Bion, W. (1962a). *Learning from experience* [Aprender pela experiência]. Tavistock.

- Bion, W. (1962b). The psychoanalytic study of thinking [Estudo psicanalítico sobre o pensar]. *International Journal of Psychoanalysis*, 43, 306–10.  
<https://doi.org/10.1002/j.2167-4086.2013.00030.x>
- Bion, W. (1963). *Elements of Psycho-Analysis* [Os Elementos da Psicanálise]. Heinemann.
- Bion, W. (1965). Transformations [Metamorfoses]. Heinemann; Medical Books.
- Bizet, G. (2011). *Carmen* [Álbum gravado pela The Metropolitan Opera]. Sony. (Obra original publicada em 1875)
- Blasco, P., Moreto, G., & Levites, M. (2005). Teaching humanities through opera: Leading medical students to reflective attitudes [O ensino das humanidades pela ópera: Guiando estudantes de medicina para atitudes reflexivas]. *Family Medicine*, 37, 18-20.
- Bleichmar, H. (1984). *Introducción al estudio de las perversiones: la teoría del Edipo en Freud y Lacan* [Introdução ao estudo das perversões: a teoria de Édipo em Freud e Lacan]. Nueva Vision.
- Bleuler, E. (1908). Die Prognose der Dementia praecox (Schizophreniegruppe) [O prognóstico da Dementia Precoce (o grupo das esquizofrenias) In Bonhoffer, Cramer, v. Grashey, Kreuser, Pelman, Schüle (Eds.), *Allgemeine zeitschrift für psychiatrie und psychisch-gerichtliche medizin* (Vol. 65, pp. 436–464). Druck und Verlag von Georg Reimer.
- Boccaccio, G. (1474). De mulieribus claris [Das mulheres famosas]. Iohann Zainer.
- Börne, L. (2013). How to become an original writer in three days [Como se tornar um escritor original em três dias] (L. de la Durantaye, Trad.). *Harvard Review*, 31, 63-70. (Obra original publicada em 1823)

- Boszormenyi-Nagy, I. (1986). Transgeneration solidarity: The expanding context of therapy and prevention [Solidariedade e transgeração: A expansão do contexto da terapia e da prevenção]. *American Journal of Family Therapy*, 14(3), 195-212. <https://doi.org/10.1080/01926188608250641>
- Braun, W. (2015, março). Milhaud: L'Orestie d'Eschyle [Milhad: Oresteia de Ésquilo]. *OPERA NEWS*, 79(9).  
[https://www.operanews.com/Opera\\_News\\_Magazine/2015/3/Recordings/MILHAUD\\_\\_L%E2%80%99Orestie\\_d%E2%80%99Eschyle.html](https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2015/3/Recordings/MILHAUD__L%E2%80%99Orestie_d%E2%80%99Eschyle.html)
- Breuer, J. (1987). Beobachtung I. Frl. Anna O ... (Breuer). In A. Richards (Ed.) *Gesammelte Werke: Nachstragsband. Texte aus den Jahren 1885 bis 1938* (pp. 221-243). S. Fischer Verlag. (Obra original publicada em 1885)
- Brittan, F. (2006). Berlioz and the pathological fantastic: melancholy, monomania and romantic autobiography [Berlioz e o fantástico patológico: Melancolia, monomania e autobiografia romântica]. *19th-Century Music*, 29(3), 211-239. <https://doi.org/10.1525/ncm.2006.29.3.211>
- Britten, B. (1991). *Peter Grimes* [Álbum gravado pela Royal Opera House]. Philips; Polygram Records. (Obra original publicada em 1945)
- Britten, B. (2014). *Death in Venice* [DVD gravado pela English National Opera]. Opus Arte. (Obra original publicada em 1973)
- Brown, J. (1999). Bowen family systems theory and practice: Illustration and critique [Prática e teoria sobre os sistemas familiares de Bowen: Ilustração e crítica]. *Australian and New Zealand Journal of Family Therapy*, 20, 94-103. <https://doi.org/10.1002/j.1467-8438.1999.tb00363.x>
- Brown, R. (2006). A note on the opera [Resenha do CD Sacchini Oedipe à Colone, gravado pela Opera Lafayette. Naxos].

[https://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.660196-97&catNum=660196&filetype=About%20this%20Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.660196-97&catNum=660196&filetype=About%20this%20Recording&language=English)

- Brown, P., & Ograjenšek, S. (2010). *Ancient drama in music for the modern stage* [Drama antigo na música para os palcos modernos]. Oxford University Press.
- Brown-Smith, N. (1998). Family secrets [Segredos de família]. *Journal of Family Issues*, 19(1), 20-42. <https://doi.org/10.1177/019251398019001003>
- Bryce, J. (1885). M. Sardou's Theodora [Teodora de M. Sardou]. *The Contemporary review*, 47, 266-275.
- Buller, J. (2003). The Œdipe of Georges Enesco and Edmond Fleg [A Œdipe de George Enescu e Edmond Fleg] *The Opera Quarterly*, 19(1), 64-79. <https://doi.org/10.1093/oq/19.1.64>
- Burmeister, J. (1993). *Musical Poetics* [Poética musical] (B. Rivera, Trad. & C. Palisca, Org.). Yale University Press. (Obra original publicada em 1606)
- Bury, L. (2015, 25 de maio). Mornes rugissements [Rugidos sombrios] [Resenha do CD *Pierre Bartholomé – Œdipe sur la route*, gravado pela Orquestra Sinfônica e Coro de La Monnaie. Evidence]. <https://www.forumopera.com/cd/oedipe-sur-la-route-mornes-rugissements>
- Bucher-Maluschke, J. (2008). Do transgeracional na perspectiva sistêmica à transmissão psíquica entre as gerações na perspectiva da psicanálise. In M. A. Penso, & L. F. Costa (Org.), *A transmissão geracional em diferentes contextos: da pesquisa à intervenção* (pp. 76-96). Summus.
- Buniatishvili, K. (2014). *Motherland* [Álbum]. Sony Bmg European Services.
- Buzzacchi, B. (1997). *Turandot*. Opera Stanford. <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/turanpor.htm>

- Cabitza, M. (2016, 21 de abril). Listen: Why has Enescu's operatic masterpiece Oedipe been neglected for so long? [Escuta: Porque a obra-prima de Enescu, o Édipo, tem sido negligenciada por tanto tempo?]. *Royal Opera House News*.  
<http://www.roh.org.uk/news/listen-why-has-enescus-operatic-masterpiece-oedipe-been-neglected-for-so-long>
- Cage, J. (2020). *4 '33''*. The Museum of Modern Art.  
<https://www.moma.org/collection/works/163616>
- Cameron, A. (2004). *Greek mythography in the Roman world* [Mitografia grega no mundo romano]. Oxford University Press.
- Cartography Associates. (2007). *Fulchran-Jean Harriet. Oedipus at Colonus, 1798* [O Édipo em Colono de Fulchran-Jean Harriet. Ano 1798].  
<http://www.davidrumsey.com/amica/amico5215517-39104.html>
- Campbell, J. (1999). *As mascaras de Deus. Mitologia oriental* (C. Fischer, Trad., 3ª ed, Vol. 4): Palas Athena. (Obra original publicada em 1962)
- Campbell, J., & Moyers, B. (1988). *The power of myth* [O poder do mito]. Doubleday.
- Carroll, L. (1866). *Alice's adventures in wonderland* [As aventuras de Alice no país das maravilhas]. Macmillan and Co. (Obra original publicada em 1865)
- Castarède, M.-F. (2002). *Les Vocalises de la passion. Psychanalyse de l'opéra*. [As vocalizes da paixão. Psicanálise da ópera]. Armand Colin; VUEF.
- Cavallieri, K. E., Silva, I. M., Barreto, M., & Crepaldi, M. A. (2017). Influência do segredo na dinâmica familiar: contribuições da teoria sistêmica. *Pensando Famílias*, 21(2), 134-148.
- Cecílio, M. S., & Scorsolini-Comin, F. (2013). Relações entre conjugalidade e parentalidade adotiva e biológica. *Psico*, 44(2), 245-256.

- Celoria, F. (1992) Introduction [Introdução]. In F. Celoria (Trad.), *The Metamorphoses of Antoninus Liberalis: A Translation with a Commentary* [As metamorfoses the Antoninus Liberalis: Uma tradução comentada] (pp. 1-46). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9781315812755>
- Cesar, C. J. (1863). *Commentarios de Caio Julio Cesar* (F. S. dos Reis, Trad.).  
Typographia de B. de Mattos, rua da Paz, 4. (Obra original publicada ca. 46 a.C.)
- Charpentier, M.-A. (2012). *Médée* [Álbum gravado pela Les Arts Florissants].  
Erato/Warner Classics. (Obra original publicada em 1693)
- Chauí, M. (1984). *Repressão sexual essa nossa (des)conhecida*. Editora brasiliense.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1984). *Ethique et esthétique de la perversion* [Ética e estética da perversão]. Champ Vallon.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1986). La matriz arcaica del complejo de Edipo [A matriz arcaica do complexo de Édipo]. *Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid*, 4, 31-47.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1988). *Les deux arbres du jardin. Essais psychanalytiques sur le rôle du père et de la mère dans la psyché* [As duas árvores do jardim. Ensaio psicanalítico acerca do papel do pai e da mãe na psiquê]. Des Femmes.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1991). Sadomasochism in the perversions: Some thoughts on the destruction of reality [Sadomasoquismo nas perversões: Reflexões acerca da destruição da realidade]. *Journal of the American Psychoanalytical Association*, 39, 399–415. <https://doi.org/10.1177/000306519103900205>

- Chaudet, A.-D. (1802). *Oedipe enfant rappelé à la vie par le berger Phorbas qui l'a détaché de l'arbre* [Bebê Édipo reanimado pelo pastor Forbas] [Sculpture].  
Muséum de Louvre, Paris, França.
- Cherlin, M. (1993). Schoenberg and das unheimliche: Spectres of tonality [Schoenberg e o estranho: Espectros da tonalidade]. *Journal of Musicology*, 11(3), 357-373.  
<https://doi.org/10.2307/763964>
- Cherubini, L. (1961). *Medea* [Álbum gravado pela Orquestra e Coro do Teatro Alla Scala]. Opera D'oro. (Obra original publicada em 1797)
- Christie's. (2019). *PAUSANIAS (fl. mid-2nd century A.D.). [Description of Greece, in Greek]. Edited by Marcus Musurus (c.1470-1517). Venice: Andrea Torresani at the Aldine Press, July 1516* [Pausânias (fez seu nome no século II d.C. Descrição da Grécia, em grego. Editado por Marcus Musurus entre 1470-1517. Em Veneza, para Andre Torresani na gráfica Aldine)]  
<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/Pausanias-fl-mid-2nd-century-ad-description-of-3934597-details.aspx>.
- Cocteau, J. (Diretor). (1930). *Le Sang d'un Poète* [O Sangue do Poeta] [Filme]. Vicomte de Noailles.
- Cocteau, J. (Diretor). (1950). *Orphée* [Orfeu] [Filme]. Andre Paulve Film; Films du Palais Royal.
- Cocteau, J. (Diretor). (1960). *Le Testament d'Orphée* [O Testamento de Orfeu] [Filme]. Cinédis; Les Editions Cinégraphiques.
- Cocteau, J. (2005). *Jean Cocteau, textes et musique* [Jean Cocteau, textos e música] (D. Gullentops & M. Haine, Eds.) Pierre Mardaga.
- Cohn, R. (2004). Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age [Parece um estranho: Significação tonal na era de Freud]. *Journal of the*

*American Musicological Society*, 57(2), 285-323.

<https://doi.org/10.1525/jams.2004.57.2.285>

collectionCB5. (Dezembro, 15 de dezembro). *Henri Sauguet (1901-1989): “Œdipe et la Sphynx” ballet suite (1948)* [Henri Sauguet (1901-1989): “Édipo e a esfinge” balé suite (1948)]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=611Wc-M8CtM>

Cook, E. (2006). *Enigmas and riddles in literature* [Enigmas e charadas na literature]. Cambridge University Press.

Corneille, P. (1659). *Œdipe* [Édipo]. Augustin Courbé et Guillaume de Luyne.

Corporeal. (2016). *Oedipus. A Harry Partch trust fund first edition* [Édipo. Primeira edição para a fundação Harry Partch]. [https://www.corporeal.com/issue\\_2.html](https://www.corporeal.com/issue_2.html)

Corrêa, A. (2014). *Análise musical como princípio composicional*. Editora UnB.

Cosma, O. L. (1967). *Oedip-ul enescian* [O Édipo de Enescu]. Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din Republica Socialista Romania.

Cotello, B. (2001). Trayectoria de Edipo en la historia de la ópera [A trajetória de Édipo na história da ópera]. *Circe*, 6, 81-95.

Cowart, G. (2008). *The triumph of pleasure: Louis XIV and the politics of spectacle* [O triunfo do prazer: Luís XIV e a política do espetáculo]. The University of Chicago Press.

Coypel, N.-N. (1727). *L'Enlèvement d'Europe* [O rapto de Europa] [Pintura]. Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos da América.

Cumming, N. (1997). The horrors of identification: Reich's "different trains" [Os horrors da identificação: 'As diferentes locomotivas' de Reich]. *Perspectives of New Music*, 35(1), 129-149. <https://doi.org/10.2307/833682>

- d'Aix, B. (1784). *Oedipe à Thèbes, ou le fatalisme* [Édipo em Tebas, ou o fatalismo]. Clousier et Bontour.
- d'Héry, B. (1786). *Préludes poétiques* [Prelúdios poéticos]. Clousier.
- Dahlhaus, C. (1985). *Realism in nineteenth-century music* [Realismo na música do século XIX]. Cambridge University Press.
- Danesi, M. (2017). The concept of model in Thomas A. Sebeok's semiotics [O conceito de modelo na semiótica de Thomas A. Sebeok]. In K. Bankov (Ed.), *New semiotics. Between tradition and innovation* [Neosemiótica. Entre a tradição e a inovação] (Vol. 12, pp. 1495-1506). IASS Publications; NBU Publishing House.
- Darlow, M. (2012). *Staging the French Revolution: cultural politics and the Paris Opera, 1789-1794* [Encenando a revolução francesa: política cultural e a Ópera de Paris]. Oxford University Press.
- Darwin, C. (1859). *On the origin of species* [A origem das espécies]. John Murray.
- Daub, A. (Ed.) (2015). Opera after Freud [Edição especial]. *The Opera Quarterly*, 31(1-2).
- Day, D. (1956). Que sera, sera [Canção] *Que Sera Sera (Whatever Will Be, Will Be)*. Columbia.
- de Andrade, M. (1927). *Amar, verbo intransitivo*. Casa Editora Antonio Tisi.
- de Beauvoir, S. (2009). *A Força das coisas* (2ª ed.; M. H. F. Martins, Trad.). Nova Fronteira. (Obra original publicada em 1963)
- de Montebello, P. (1975). *The Vatican* [O Vaticano]. The Metropolitan Museum of Art; Harry N. Abrams.
- de Varazze, J. (2003). *Legenda Áurea. Vidas de santos* (H. F. Júnior, Trad.). Companhia das Letras. (Obra original publicada ca. 1229-1298)

- Debussy, C. (1919). *Rhapsodie mauresque* [Rapsódia para Orquestra e Saxofone].  
Durand & Cie.
- Debussy, C. (1992). *Pelléas et Melisande* [Álbum gravado pela Filarmônica de Viena].  
Deutsche Grammophon. (Obra original publicada em 1902)
- Degen, W., & Pabst, B. (2006). *Petrus Hispanus - Logische Abhandlungen* [Pedro de Espanha – Tratados lógicos]. Philosophia Verlag.
- Delalande, F. (1988). *Che cos' è la musica?* [O que é a música?]. Il Mulino.
- Delalande, F. (1990) Qu'est-ce que la musique? [O que é música] <https://www.francois-delalande.fr/app/download/5486020063/1990.d.e+Qu%27est-ce-que+la+musique.pdf?t=1511685569>
- Delcourt M. (1981). *Oedipe ou la legend du conquérant* [Édipo, ou a lenda do conquistador]. Les Belles Lettres. (Obra original publicada em 1944)
- Deutsche Welle. (2018, 17 de agosto). *Ópera inédita de Liszt estreia após quase dois séculos*. <https://www.dw.com/pt-br/%C3%B3pera-in%C3%A9dita-de-liszt-estrela-ap%C3%B3s-quase-dois-s%C3%A9culos/a-45122138>
- Devereux, G. (1953). Why Oedipus killed Laius; A note on the complementary Oedipus Complex in Greek drama [Porque Édipo matou Laio; Uma nota complementar acerca do complex de Édipo na dramaturgia grega]. *International Journal of Psychoanalysis*, 34, 132–41.
- Diderot, D. (1805). *Rameaus Neffe. Ein Dialog* [O sobrinho de Rameau. Um diálogo] (J. Goethe, Trad.). Göschen.
- Di Martino, D. (2016). *Music in the 20th Century* [Música no século XX]. Routledge.  
(Obra original publicada em 1999)
- Didier-Weill, A. (1999). *Invocações. Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud* (D. D. Estrada, Trad.). Companhia de Freud. (Trabalho original publicado em 1988)

- Diodorus Siculus. (1935). Book IV. 1-58 [Livro IV. 1-58] (C. H. Oldfather, Trad.). In C. H. Oldfather (Ed.), *Library of History, Volume II: Books 2.35-4.58. Loeb Classical Library* (Vol. 303, 335-532). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 21 a.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.diodorus\\_siculus-library\\_history.1933](https://doi.org/10.4159/DLCL.diodorus_siculus-library_history.1933)
- Diodorus Siculus. (1939). Book IV (Continued) [Livro IV (continuação)] (C. H. Oldfather, Trad.). In C. H. Oldfather (Ed.), *Library of History, Volume III: Books 4.59-8, Loeb Classical Library* (Vol. 340, pp. 1-90). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 21 a.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.diodorus\\_siculus-library\\_history.1933](https://doi.org/10.4159/DLCL.diodorus_siculus-library_history.1933)
- Doane, M. A. (1980). The voice in the cinema: The articulation of body and space [A voz no cinema: A articulação entre corpo e espaço]. *Yale French Studies, Cinema/Sound*, 60, 33-50. <https://doi.org/10.2307/2930003>
- Dolce, L. (1549). *Giocasta* [Jocasta]. Aldi Filli.
- Donington, R. (1990). *Opera and its symbols: The unity of words, music, and staging* [A ópera e os seus símbolos: A unidade das palavras, da música e da encenação]. Yale University Press.
- Donizzeti, G. (1994). *Dom Sébastien, Roi de Portugal* [Álbum gravado pela Opera Orchestra of New York and Schola Cantorum of New York]. Legato Classics. (Obra original publicada em 1843)
- Donizetti, G. (2000). Roberto Devereux [Ópera]. *Donizetti - The Three Queens (Anna Bolena / Maria Stuarda / Roberto Devereux)*. Deutsche Grammophon (obra original publicada em 1838)
- Dostojewsky, F. (1884). *Die Brüder Karamazow* [Os irmãos Karamázov]. Friedrich Wilhelm Grunow. (Obra original publicada em 1879)

- Dressler, G. (2007). *Praecepta Musicae Poeticae* [Prescrições em poética musical] (R. Forgács, Ed.). University of Illinois Press. (Obra original publicada em 1563)
- Dryden, J., & Lee, N. (1679). *Oedipus: a tragedy, as it is acted at His Royal Highness, the Duke's Theatre* [Édipo: uma tragédia, tal como ela é encenada no Teatro do Duque, Sua Majestade]. Printed for R. Bentley and M. Magnes, in Russel-Street in Covent-Garden.
- Dryden, K. (2005). *Leoncavallo: life and works* [Leoncavallo: vida e obra]. The Scarecrow Press, Inc.
- Duarte, F. A. (2017). Freud e a música. *Ide*, 40(64), 129-142.
- Dubrovnik Summer Festival. (2020). *Multimedija arhiva 2011* [Arquivo multimidiático de 2011]. <http://www.dubrovnik-festival.hr/en/multimedija-arhiva/node/157>
- Ducis, J.-F. (1818). *Oedipe chez Admète. Tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois en 1778* [Édipo na casa de Admeto Tragédia em cinco atos, representada pela primeira vez em 1778] In *Ouvres de Ducis* [Obras de Ducis] (Tomo II, pp. 1-101). Chez Nepveu, Libraire, Passage des Panormas, n° 26 (Obra original publicada em 1778)
- Dumbrill, R. (2018). *A concise treatise on Sumerian and Babylonian music theory* [Tratado conciso em teoria musical dos sumérios e babilônios]. Iconea Publications.
- Dumézil, G. (1935). *Flamen-Brahman. Annales du Musée Guimet, Bibliothèque de Vulgarisation (Tome 51)* [Flamen-Brâmane. Anais do museu Guimet, Biblioteca de Popularização (Tomo 51)]. Librairie Orientaliste Paul Guenther.
- Dunn, L., & Jones, N. (1994). *Embodied voices. Representing female vocality in Western culture* [Vozes incorporadas. Representando a voz feminina na cultura ocidental]. Cambridge University Press.

- Durà-Vilà, G., Bentley, D. (2009). Opera and Madness: Britten's Peter Grimes - A Case Study [Ópera e loucura: Peter Grimes Britten – Um estudo de caso]. *Medical Humanities*, 35, 106-109. <https://doi.org/10.1136/jmh.2009.002030>
- Dylan, B. (2018). Like a Rolling Stone [Como uma pedra rolante]. *Highway 61 Revisited*. Sony Music. (Obra original publicada em 1965)
- Eco, U. (1968). *La definizione dell'arte* [A definição da arte]. Mursia.
- Eco, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione* [Os limites da interpretação]. Bompiani.
- Eco, U., & Sebeok, T. (1983). *The sign of three. Dupin, Holmes, Peirce* [O signo de três. Dupin, Holmes, Peirce]. Indiana University Press.
- Edmunds, L. (2006). *Oedipus* [Édipo]. Routledge.
- Egotrip. (1987). Viagem ao fundo do Ego [Canção]. *Egotrip*. Epic records.
- Ehrenzweig, A. (1953). The psychoanalysis of artistic vision and hearing [A psicanálise da visão e da audição artística]. Routledge.
- Eisen, C., & Keefe, S. (2006). *The Cambridge Mozart encyclopedia* [A enciclopédia Mozart/Cambridge]. Cambridge University Press.
- El Diario (2014, 19 de maio). Un "Édipo Rey" extremeño cerrará la LX edición del Festival de Mérida [Um 'Édipo Rei' de Estramadura encerrará a 60ª edição do Festival de Merida]. [https://www.eldiario.es/cultura/Edipo-Rey-LX-Festival-Merida\\_0\\_293970897.html](https://www.eldiario.es/cultura/Edipo-Rey-LX-Festival-Merida_0_293970897.html)
- Eliraz, Y. (2020). *Oedipus 2011* [Édipo 2011]. <https://www.yagileliraz.com/oedipus-2011>
- Elysio, F. (1817). Ode. Ao nascimento do Delfim de França. In A. J. F. M. O Editor (Ed.), *Obras completas de Filinto Elysio. Tomo III* (pp. 299-302). Na officina de A. Bobée.

- Enescu, G., & Fleg, E. (2007). *Oedipe, tragédie lyrique en 4 actes et 6 tableaux. Poème d'Edmond Fleg, musique de Georges Enesco, op. 23. Réduction par Henri Lauth*. [Édipo, tragédia lírica em quarto atos e seis cenas. Poema por Edmond Fleg, música por George Enescu, opus 23. Redução para piano por Henri Lauth]. Salabert. (Obra original publicada em 1934)
- Enescu, G. (1999). *Symphonie de chambre pour douze instruments en mi majeur, opus 33* [Álbum gravado pela Orquestra de Câmara de Lausanne]. Claves. (Obra original publicada em 1954)
- Enescu, G. (2003). Piano Quintet in a minor, Op. 29 [Quinteto]. *Piano Quintet / Piano Quartet No. 2* [Álbum gravado pela Orquestra Solomon]. Naxos. (Obra original publicada em 1940)
- Enriquez, E. (1983). *De la horde à l'état. Essai de psychanalyse du lien social* [Da Horda ao Estado. Psicanálise do vínculo social]. Gallimard.
- Escot, P. (1999). *The Poetics of mathematics in music* [A poética da matemática na música]. The Massachusetts Institute of Technology.  
<https://doi.org/10.1162/comj.2001.25.1.67>
- Etheridge, D. (1983). *Mozart's clarinet concerto: the clarinetist's view* [O concerto para clarinete de Mozart: a visão do clarinetista]. Pelican Publishing Company.
- Euripidis. (1902). Iphigenia Taurica [Ifigênia em Táurida] (Gilbertvs Murray, Trad.). In G. Muray (Ed.), *Euripidis, Fabulae. Tomvs II, Sypplices, Hercvles, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Tavrca* [Eurípedes, Fábulas. Tomo II, As suplicantes, Hércules, Ion, As troianas, Electra, Ifigênia em Táurida] (pp. 281-338). E Typographeo Clarendoniano. (Obra original publicada ca. 413 a.C.)
- Euripidis. (1913a). Bacchae [As Bacantes] (Gilbertvs Murray, Trad.). In G. Muray (Ed.), *Euripidis, Fabulae. Tomvs III, Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae*,

- Iphigenia Auvlidensis, Rhesvs* [Eurípedes, Fábulas. Tomo III, Helena, As Fenícias, Orestes, As Bacantes, Ifigênia em Áulis, Rhesus] (pp. 447-562). E Typographeo Clarendoniano. (Obra original publicada ca. 405 a.C.)
- Euripidis. (1913b). *Iphigenia Auvlidensis* [Ifigênia em Áulide] (Gilbertvs Murray, Trad.). In G. Muray (Ed.), *Euripidis, Fabulae. Tomvs III, Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Auvlidensis, Rhesvs* [Eurípedes, Fábulas. Tomo III, Helena, As Fenícias, Orestes, As Bacantes, Ifigênia em Áulis, Rhesus] (pp. 563-698). E Typographeo Clarendoniano. (Obra original publicada ca. 405 a.C.)
- Euripides (1938). *The Phoenissae* [As fenícias]. In W. J. Oates e E. O'Neill Jr. (Eds.), *The complete Greek drama: All the extant tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, and the comedies of Aristophanes and Menander, in a variety of translations* [Dramas gregos completos: Todas as restantes tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, e as comédias de Aristófanes e Menandro, em uma miríade de traduções] (Vol. 2, pp. 171-220). Random House. (Obra original publicada ca. 408 a.C.)
- Euripides. (1994). *KYKΛΩΨ* [Cíclope] (D. Kovacs, Trad.). In D. Kovacs (Ed.). *Cyclops. Alcestis. Medea. Euripides. Volume I. Loeb Classical Library* [Cíclope. Alceste. Medeia. Euripides. Volume I. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 12, pp. 53-145). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 408 a.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.euripides-cyclops.1994>
- Eusebius. (1979). *The chronicle of Eusebius and Greek chronographic tradition* [As crônicas de Eusébio e a tradição cronográfica grega] (A. Mosshammer, Trad.). Bucknell University Press. (Obra original publicada ca. 325 d.C.)

- Eusebius. (2018). *Sancti Hieronymi Chronicon* [Crônicas de São Jerônimo] (São Jerônimo, Trad.).
- [http://www.tertullian.org/fathers/jerome\\_chronicle\\_04\\_latin\\_prefaces.htm](http://www.tertullian.org/fathers/jerome_chronicle_04_latin_prefaces.htm)
- (Obra original publicada ca. 325 d.C.)
- Ewans, M. (2007). *Opera from the Greek: studies in the poetics of appropriation* [Ópera dos gregos: estudos na poética da apropriação]. Ashgate Publishing.
- Exo Pšítâ*. (s.d.). Universitetet i Oslo. (Obra original publicada ca. 100 d.C.).
- <http://www2.hf.uio.no/common/apps/permlink/permlink.php?app=polyglotta&context=ctext&uid=bacfce54-a4bd-11e4-856a-001cc4ddf0f4>
- Faber, H. (1548). *Compendiolum musicae pro incipientibus* [Compêndio musical para iniciantes]. Joannis Montani & Ulrici Neuberi.
- Fabre, F.-X. (1806-1810). *Oedipus and the Sphinx* [Édipo e a Esfinge] [Pintura]. Museu de Arte Dahesh, Nova Iorque, Estados Unidos da América.
- Fabris, R. (2003). *Paulo. Apóstolo dos gentios* (E. M. Balancin, Trad.; 3ª ed.). Paulinas.
- (Obra original publicada em 1997)
- Feder, S., Karmel, R., & Pollock, G. (1990). *Psychoanalytic explorations in music* [Explorações psicanalíticas na música]. International University Press.
- Feder, S., Karmel, R., & Pollock, G. (1993). *Psychoanalytic explorations in music: Second series* [Explorações psicanalíticas na música: Segunda série]. International University Press.
- Fenelon, F. (1717). *Les Aventures de Telemaque fils D'Ulysse* [As aventuras de Telêmaco, filho de Ulisses]. Florentin Delaulne. (Obra original publicada em 1699)
- Fenichel, O. (1928). The clinical aspect of the need for punishment [O aspect clínico da necessidade por punição]. *International Journal of Psychoanalysis*, 9, 47-70.

- Fenichel, O. (1938). Problems of psychoanalytic technique [Problemas da técnica psicanalítica]. *Psychoanalytic Quarterly*, 7, 421-442.  
<https://doi.org/10.1080/21674086.1939.11925377>
- Ferenczi, S. (1912). Symbolische Darstellung des Lust- und Realitäts-prinzips im Ödipus-Mythos: «Gedeutet durch Schopenhauer» [Representação simbólica do princípio do prazer e da realidade no mito de Édipo: «Interpretado por Schopenhauer»]. *Imago*, 1(3), 276-284.  
<https://doi.org/10.11588/diglit.42094.19>
- Ferenczi, S. (1913). VI. Ein kleiner Hahnemann [VI. Acerca de Hahnemann].  
*Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1(3), 240-246.
- Ferenczi, S. (1933). Ein kleiner Hahnemann [Acerca de Hahnemann]. *Zeitschrift für Psychoanalytische Pädagogik*, 7(5-6), 169-175.
- Ferenczi, S. (2011). A figuração simbólica dos princípios de prazer e de realidade no mito de Édipo. In A. Cabral & C. Berliner (Trad.), *Obras Completas de Sándor Ferenczi* (Vol. 1, pp. 203-211). Editora WMF Martins Fontes. (Obra original publicada em 1912)
- Ferenczi, S. (2020). Letter from Sándor Ferenczi to Sigmund Freud, February 7, 1912. Psychoanalytic Eletronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.025.0341a> (Obra original publicada em 1912)
- Ferguson, J. (1970). *The religions of the Roman empire* [As religiões do império romano]. Cornell University Press.
- Fernandez, D. (2000). *The Romanian rhapsody: An overlooked corner of Europe* [A rapsódia romena: Um canto esquecido da Europa]. Algora. Obra original publicada em 1998.
- Ferrari, B. (1637). *L'Andromeda* [A Andrômeda]. Presso Antonio Bariletti.

- Ferré, L. (1975). *Muss es sein* [Canção]. *Ferré Muet... Dirige*. CBS.
- Ferreira, A. (2014). Oneirokritika: Iluminando o passado e o presente. In A. Ferreira (Org.), *Oneirokritika de Artemidoro de Daldis. (Século II d.C.). Livro de análise de sonhos. Livro V* (pp. 39-54). Cultura Acadêmica; Editora Unesp.
- Findeizen, N. (2008). *History of music in Russia from Antiquity to 1800* [História da música na Rússia desde a antiguidade até 1800] (Vol. 2). Indiana University Press.
- Fisher, S., & Greenberg, R. (1996). *Freud scientifically reappraised: Testing the theories and therapy* [Freud cientificamente reavaliado: Testando teorias e a terapia]. John Wiley & Sons.
- Foley, H. (2012). *Reimagining Greek tragedy on the American stage* [Reimaginando a tragédia grega nos palcos da América]. University of California Press.
- Fonsêca, P., Palitot, R., Machado, M., dos Santos, J., & de Souza Filho, J. F. (2018). Percepção parental acerca do filho adotado: uma análise psicoeducacional. *Pensando Famílias*, 22(1), 131-145.
- Forcellini, A. (1771). *Totius Latinitatis léxicon* [Léxico completo do latim]. Typis Seminarii.
- Forman, M. (Diretor). (1984). *Amadeus* [Filme]. The Saul Zaentz Company.
- Frazer, J. (1910). *Totemism and exogamy* [Totemismo e exogamia]. London: Macmillan press.
- Frazer, J. (2012). *The golden bough, a study in magic and religion. The magic art and the evolution of kings, Volume 2* [O ramo de ouro, um estudo em magia religião. A arte da magia e a evolução dos reis, Volume 2] (3ª edição). Cambridge University Press. (Obra original publicada em 1936)
- <https://doi.org/10.1017/CBO9781139207492>

- Freud Museum London. (2018). *Conference: Wagner, Freud and the End of Myth. Why Freud and Wagner?* [Conferência: Wagner, Freud e o fim do mito. Porque Freud e Wagner?]. <https://www.freud.org.uk/2013/09/28/conference-wagner-freud-and-the-end-of-myth/>
- Freud, S. (1893). Über den psychischen mechanismus hysterischer phänomene. Vorläufige mitteilung [Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos]. *Neurologisches Zentralblatt*, 12, 4-10.
- Freud, S. (1896). L'Hérédité et l'étiologie des nevroses [A hereditarieadade e a etiologia das neuroses]. *Revue neurologique* 4(6), 161-169.
- Freud, S. (1898). Zum Psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit [O mecanismo psíquico do esquecimento]. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 4, 436–443. <https://doi.org/10.1159/000228766>
- Freud, S. (1900). *Die Traumdeutung* [A interpretação dos sonhos]. Franz Deuticke.
- Freud, S. (1901). Zur psychopathologie des alltagslebens (über vergessen, versprechen, vergreifen, aberglaube und irrtum) [Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (sobre esquecimento, promessa, apreensão, superstição e erro)]. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 10(2), 95-118. <https://doi.org/10.1159/000221018>
- Freud, S. (1905a). *Der witz und seine beziehung zum unbewußten* [O chiste e sua relação com o inconsciente]. Franz Deuticke.
- Freud, S. (1905b). *Drei abhandlungen zur sexualtheorie* [Três ensaios sobre a teoria da sexualidade]. Franz Deuticke.
- Freud, S. (1906a). Bruchstück einer hysterie-analyse (Part 1 of 2) [Fragmentos de uma análise de um caso de histeria (Parte 1 de 2)]. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 18(4), 285–297. <https://doi.org/10.1159/000213436>

- Freud, S. (1906b). Bruchstück einer hysteric-analyse (Part 2 of 2) [Fragmentos de uma análise de um caso de histeria (Parte 2 de 2)]. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 18(4), 298–309. <https://doi.org/10.1159/000316438>
- Freud, S. (1906c). Bruchstück einer hysteric-analyse. (Schluss) [Fragmentos de uma análise de um caso de histeria. (Conclusão)]. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 18(4), 408–427. <https://doi.org/10.1159/000213444>
- Freud, S. (1906d). Bruchstück einer hysteric-analyse. (Schluss) [Fragmentos de uma análise de um caso de histeria. (Conclusão)]. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 18(4), 428–447. <https://doi.org/10.1159/000213445>
- Freud, S. (1906e). Bruchstück einer hysteric-analyse. (Schluss) [Fragmentos de uma análise de um caso de histeria. (Conclusão)]. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 18(4), 448–467. <https://doi.org/10.1159/000213446>
- Freud, S. (1906e). Bruchstück einer hysteric-analyse. (Schluss) [Fragmentos de uma análise de um caso de histeria. (Conclusão)]. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 18(4), 448–467. <https://doi.org/10.1159/000213446>
- Freud, S. (1906f). Tatbestandsdiagnostik und psychoanalyse [A psicanálise e o estabelecimento dos fatos em matéria judiciária]. *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik*, 26(1), 1-10.
- Freud, S. (1907a). *Der wahn und die träume in W. Jensens Gradiva* [Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen]. Hugo Heller & Cie.
- Freud, S. (1907b). Zur sexuellen aufklärung der kinder (Offener Brief an Dr. M. Fürst) [Sobre o esclarecimento sexual das crianças (carta aberta ao Dr. M Fürst)]. *Soziale Medizin und Hygiene*, 2(6), 360-367.
- Freud, S. (1908a). Der dichter und das phantasieren [Escritores criativos e o devaneio]. *Neue Revue*, 1(10), 716-724. (Obra original publicada em 1907)

- Freud, S. (1908b). Über infantile sexualtheorien [Sobre as teorias sexuais das crianças].  
*Sexual-Probleme*, 4(2), 763-779.
- Freud, S. (1909a). Analyse der phobie eines 5jährigen knaben [Análise de uma Fobia  
Em um Menino de Cinco Anos (o Pequeno Hans)]. *Jahrbuch für  
psychoanalytische und psychopathologische Forschung*, 1(1), 1-109.
- Freud, S. (1909b). Der familienroman der neurotiker [Romances familiares]. In O.  
Rank, *Der mythos von der geburt des helden* [O mito do nascimento do herói],  
(pp. 64-68). Franz Deuticke.
- Freud, S. (1910a). Beiträge zur psychologie des liebeslebens I. Über einen besonderen  
typus der objektwahl beim manne [Contribuições à Psicologia do Amor 1. Um  
tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens]. *Jahrbuch für  
psychoanalytische und psychopathologische Forschung*, 2(2), 389-397.
- Freud, S. (1910b). *Eine kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* [Leonardo da Vinci  
e uma memória de sua infância]. Franz Deuticke.
- Freud, S. (1910c). The origin and development of psychoanalysis [A origem e o  
desenvolvimento da psicanálise] (H. W. Chase, Trad.). *The American Journal  
of Psychology*, 21(2), 181-218. (Obra original publicada em 1910)
- Freud, S. (1911a). Psychoanalytische bemerkungen über einen autobiographisch  
beschriebenen fall von paranoia (Dementia paranoides) [Observações  
psicanalíticas sobre um caso de paranóia (dementia paranoides) descrito  
autobiograficamente]. *Jahrbuch für Psychoanalytische und  
Psychopathologische Forschung*, 3(1), 9-68.
- Freud, S. (1911b). *Die traumdeutung* [A interpretação dos sonhos] (3ª ed.). Franz  
Deuticke. (Obra original publicada em 1900)

- Freud, S. (1912). "Gross ist die Diana der Epheser" [Grande é a Diana dos Efésos].  
*Zentralblatt für Psychoanalyse*, 2(3), 158-159.
- Freud, S. (1913a). Märchenstoffe in träumen [A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas]. *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, 1(2), 147-151.
- Freud, S. (1913b). Das motiv der kästchenwahl [o tema dos três escrínios]. *Imago*, 2(3), 257-266.
- Freud, S. (1913c). *Totem und Tabu. Einige übereinstimmungen im seelenleben der Wilden und der neurotiker* [Totem e tabu. Alguns pontos de concordância entre a vida mental dos Selvagens e dos neuróticos]. Heller. (Obra original publicada em 1912-1913)
- Freud, S. (1914a). Zur einföhrung des narzißmus [À guisa de introdução ao narcisismo].  
*Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschung*, 6, 1-24.
- Freud, S. (1914b). Erroneously carried-out action [Equívocos na ação] (A. Brill, Trad.).  
In A. Brill (Ed.), *The psychopathology of everyday life* [A psicopatologia da vida cotidiana] (pp. 175-211). The Macmillan Company. (Obra original publicada em 1901)
- Freud, S. (1914c). Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung [A Historia do Movimento Psicanalítico]. *Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschung*, 6(1), 207-260.
- Freud, S. (1914d). Der Moses des Michelangelo. *Imago*, 3(1), 15-36.
- Freud, S. (1914e). *Die traumdeutung* [A interpretação dos sonhos] (4ª ed.). Franz Deuticke. (Obra original publicada em 1900)
- Freud, S. (1915a). *Drei abhandlungen zur sexual theorie* [Três ensaios sobre a teoria da sexualidade] (3ª ed.). Franz Deuticke. (Obra original publicada em 1905)

- Freud, S. (1915b). Das Unbewusste [O inconsciente]. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 3(4), 189-203.
- Freud, S. (1916a). Einige charaktertypen aus der psychoanalytischen arbeit (Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico). *Imago*, 4(6), 317-336.
- Freud, S. (1916b). *Vorlesungen zur einföhrung in die psychoanalyse. Erster teil: Vorlesung I-IV (Einleitung; Fehlleistungen)* [Conferências introdutórias sobre psicanálise. Parte I: Lições I-IV (Introdução; Atos-falhos)]. Hugo Heller.
- Freud, S. (1916c). *Vorlesungen zur einföhrung in die psychoanalyse. Zweiter teil: Vorlesung V-XV (Der Traum)* [Conferências introdutórias sobre psicanálise. Parte II: Lições V-XV (O sonho)]. Heller.
- Freud, S. (1917a). Trauer Und Melancholie [Luto e Melancolia]. *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, 4(6), 288-301.
- Freud, S. (1917b). *Vorlesungen zur einföhrung in die psychoanalyse. Dritter teil: Vorlesung XVI-XXVIII. Allgemeine neurosenlehre* [Conferências introdutórias sobre psicanálise. Parte III: Lições XVI-XXVIII. Teoria geral de neuroses]. Hugo Heller.
- Freud, S. (1918). Aus der geschichte einer infantilen neurose [Da história de uma neurose infantil]. In *Sammlung kleiner Schriften zue Neurosenlehre* [Coleção de pequenos escritos sobre o ensino de neuroses] (Vol. 4, pp. 578-717). Heller.
- Freud, S. (1919a). 'Ein kind wird geschlagen' Beitrag zur kenntnis der entstehung sexueller perversionen ['Uma criança é espancada' Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais]. *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, 5(3),151-172.
- Freud, S. (1919b). *Die traumdeutung* [A interpretação dos sonhos] (5ª ed.). Franz Deuticke. (Obra original publicada em 1900)

- Freud, S. (1919c). Das unheimliche [O estranho]. *Imago*, 5(5-6), 297-324.
- Freud, S. (1920a). *Drei abhandlungen zur sexual theorie* [Três ensaios sobre a teoria da sexualidade] (4ª ed.). Franz Deuticke. (Obra original publicada em 1905)
- Freud, S. (1920b). *Jenseits des lustrinzips* [Para além do princípio do prazer].  
Internationaler Psycho-analytischer Verlag.
- Freud, S. (1921). *Massenpsychologie und Ich-analyse* [Psicologia das massas e a análise do Eu]. Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, S. (1923a). *Das Ich und Das Es* [O Eu e O Isso]. Internationaler Psycho-analytischer Verlag.
- Freud, S. (1923). Die Infantile Genitalorganisation (Eine Einschaltung in Die Sexualtheorie) [A organização genital infantil (Uma interpolação na teoria da sexualidade)]. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 9(2), 168-171.
- Freud, S. (1923). Psychoanalyse [Psicanálise]. In M. Marcuse (Ed.), *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft* [Manual de sexologia] (pp. 296-298). Marcus & Webers.
- Freud, S. (1924a). *Drei abhandlungen zur sexual theorie* [Três ensaios sobre a teoria da sexualidade]. In A. Freud, A. J. Storfer & O. Rank (Eds.), *Gesammelte schriften* [Escritos coletados] (Vol. 5, pp. 3-119). Internationaler Psychoanalytischer Verlag. (Obra original publicada em 1905)
- Freud, S. (1924b). The passing of the Oedipus complex [A dissolução do complexo de Édipo]. *International Journal of Psycho-Analysis*, 5, 419-424.
- Freud, S. (1924c). 'Psychoanalysis: Exploring the hidden recesses of the mind'  
[Psicanálise: Explorando os recônditos reclusos da mente] (A. A. Brill, Trad.).  
In F. H. Hooper (Ed.), *These eventful years. The twentieth century in the making as told by many of its makers. Being the dramatic story of all that has*

- happened throughout the world during the most momentous period in all history* [Estes anos agitados. O século XX em construção, segundo a narrativa de muitos de seus criadores. Sendo a história dramática acerca de tudo o que aconteceu em todo o mundo durante o período mais importante de toda a história] (Vol. 2, pp. 511-523). Encyclopædia Britannica Publishing Co.
- Freud, S. (1925). *Selbstdarstellung* [Um estudo autobiográfico] In L. R. Grote (Ed.), *Die medizin der gegenwart in selbstdarstellungen* [Medicina contemporânea em auto-retratos] (Vol. 4, pp. 1-52). Meiner.
- Freud, S. (1926a). *Die frage der laienanalyse. Unterredungen mit einum unparteüschen* [A questão da análise leiga. Entrevista com imparciais]. Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, S. (1926b). *Hemmung, symptom und angst* [Inibições, sintomas e ansiedade]. Internationaler Psycho-analytischer Verlag.
- Freud, S. (1926c). *Psychoanalysis: Freudian school* [Psicanálise: Escola freudiana]. (J. Strachey, Trad.). In *Encyclopædia Britannica* [Enciclopédia britânica] (13th ed). (Vol. 3, pp. 253-255). Encyclopædia Britannica Publishing Co.
- Freud, S. (1927). *Die zukunft einer illusion* [O futuro de uma ilusão]. Internationaler Psycho-analytischer.
- Freud, S. (1928). *Dostojewski und die Vätertötung* [Dostojewski e o parricídio]. In R. Fülöp-Miller and F. Eckstein (Ed.), *Die urgestalt der brüder Karamasoff. Dostojewskis quellen, entwürfe und fragmente, erläutert von V. Komarowitsch* [O arquétipo dos Irmãos Karamazov. Fontes, rascunhos e fragmentos de Dostoiévski, explicados por V. Komarowitsch] (pp. xi-xxxvi). R. Piper.
- Freud, S. (1930). *Das unbehagen in der kultur* [O mal-estar na civilização]. Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

- Freud, S. (1931a). Das fakultätsgutachten im prozess Halsmann [O parecer do perito no caso Halsmann]. *Psychoanalytische Bewegung*, 3(1), 32-34.
- Freud, S. (1931b). Über die weibliche sexualität [Sexualidade feminina]. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 17(3), 317-332.
- Freud, S. (1932). Zur gewinnung des feuers [A aquisição do fogo]. *Imago*, 18(1), 8-13.
- Freud, S. (1933). *Neue folge der vorlesungen zur rinführung in die psychoanalyse* [Novas conferências introdutórias sobre psicanálise]. Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, S. (1937). Die endliche und die unendliche analyse [Análise terminável e interminável]. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 23(2), 209-240.
- Freud, S. (1939). *Der mann Moses und die monotheistische religion: Drei abhandlungen* [Moisés e o monoteísmo: Três ensaios]. Verlag Allert de Lange. (Obra original publicada em 1937)
- Freud, S. (1940a). Das Medusenhaupt: (Aus dem Nachlass) [A cabeça da Medusa: (da propriedade)]. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 25(2), 105-106. (Obra original publicada em 1922)
- Freud, S. (1940b). An outline of psycho-analysis. *International Journal of Psycho-Analysis*, 21, 27-84. (Obra original publicada em 1938)  
<https://doi.org/10.1080/21674086.1941.11925454>
- Freud, S. (1942). Psychopathic characters on the stage [Personagens psicóticos no palco]. *Psychoanalytic Quarterly*, 11(4), 459-464.  
<https://doi.org/10.1080/21674086.1942.11925508>
- Freud, S. (1961). *Civilization and its discontents* [Mal-estar na civilização] (J. Strachey, Trad.). W.W. Norton. (Obra original publicada em 1930)

- Freud, S. (1969). Moisés e o monoteísmo – três ensaios (J. Salomão, Trad.). In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud* (Vol. 23, pp. 19-161). Imago. (Obra original publicada em 1937)
- Freud, S. (1975). Esboço de psicanálise: Um exemplo de trabalho psicanalítico (J. Salomão, Trad.). In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud* (Vol. 23, pp. 211-223). Imago. (Obra original publicada em 1940).
- Freud, S. (1992). Letter from Sigmund Freud to Martha Bernays, December 3, 1885 [Carta de Freud para Martha Bernays, 3 de dezembro de 1885]. In E. Freud (Ed.) *Letters of Sigmund Freud* [Cartas de Sigmund Freud] (pp. 187-188). Dover. (Obra original publicada em 1885)
- Freud, S. (1996). Dois verbetes de enciclopédia (J. Salomão, Trad.), In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud* (Vol. 28, pp. 249-274). Imago. (Obra original publicada em 1923)
- Freud, S. (2001). Preface to Bourke's scatalogic rites of all nations [Prefácio para os ritos escatológicos de todas as nações de Bourke]. In J. Strachey (Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911-1913): The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works* [Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud, Volume XII (1911-1913): O caso Schreber, artigos sobre a técnica e outros trabalhos] (pp. 333-340). Vintage Books; Hogarth Press; Institute of Psychoanalysis. (Obra original publicada em 1913)
- Freud, S. (2010). *The Interpretation of Dreams. The Complete and Definitive Text* Translated and edited by James Strachey [A interpretação dos sonhos. O texto

- definitivo e completo. Traduzida e editada por James Strachey]. New York: Basic Books. (Obra original publicada em 1900)
- Freud, S. (2018). The Ego and the Id [O Eu e o Isso] (J. Riviere, Trad.). In T. Ann Geus (Ed.), *The Ego and the Id. Dover Thrifts Editions. Sigmund Freud* [O Eu e o Isso. Edições Dover Thrifts. Sigmund Freud]. Dover Publications, Inc. (Obra original publicada em 1923)
- Freud, S. (2020a). *Letter from Freud to Lou Andreas-Salomé, April 2, 1919* [Carta de Freud para Lou Andreas-Salomé, 2 de abril de 1919]. Psychoanalytic Electronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=ipl.089.0095a>. (Obra original publicada em 1919)
- Freud, S. (2020b). *Letter from Sigmund Freud to Arnold Zweig, February 25, 1934* [Carta de Freud para Arnold Zweig, 25 de fevereiro de 1934]. Psychoanalytic Electronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=ipl.084.0064a>. (Obra original publicada em 1934)
- Freud, S. (2020c). *Letter from Sigmund Freud to Arnold Zweig, May 2, 1935* [Carta de Freud para Arnold Zweig, 2 de maio de 1935]. Psychoanalytic Electronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.051.0424a>. (Obra original publicada em 1935)
- Freud, S. (2020d). *Letter from Sigmund Freud to Emil Fluss, June 16, 1873* [Carta de Freud para Emil Fluss, 16 de junho de 1873]. Psychoanalytic Electronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.051.0003a>. (Obra original publicada em 1873)
- Freud, S. (2020e). *Letter from Sigmund Freud to Lou Andreas-Salome, July 13, 1917* [Carta de Freud para Lou Andreas-Salomé, 3 de julho de 1917]. Psychoanalytic

- Eletronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.051.0318a>. (Obra original publicada em 1917)
- Freud, S. (2020f). *Letter from Sigmund Freud to Martha Bernays, December 3, 1885* [Carta de Freud para Martha Bernays, 3 de dezembro de 1885]. Psychoanalytic Eletronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.051.0190a>. (Obra original publicada em 1885)
- Freud, S. (2020g). *Letter from Sigmund Freud to Sándor Ferenczi, October 12, 1928* [Carta de Freud para Sándor Ferenczi, 12 de outubro de 1928]. Psychoanalytic Eletronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.027.0352a>. (Obra original publicada em 1928)
- Freud, S. (2020h). *Letter from Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, March 15, 1898* [Carta de Freud para Wilhelm Fliess, 15 de março de 1898]. Psychoanalytic Eletronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.042.0303a>. (Obra original publicada em 1898)
- Freud, S. (2020i). *Letter from Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, May 31, 1897* [Carta de Freud para Wilhelm Fliess, 31 de maio de 1897]. Psychoanalytic Eletronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.042.0249a>. (Obra original publicada em 1897)
- Freud, S. (2020j). *Letter from Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, October 15, 1897*. [Carta de Freud para Wilhelm Fliess, 15 de outubro de 1897] Psychoanalytic Eletronic Publishing. <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.042.0270a>. (Obra original publicada em 1897)
- Fried, Y., & Agassi, F. (1976). *Paranoia: A study in diagnosis* [Paranoia: Um estudo em diagnose]. Reidel.

- Friedman J., & Gassel, S. (1951). Orestes, a psychoanalytic approach to dramatic criticism. II [Orestes, uma abordagem psicanalítica para a crítica dramática II]. *Psychoanalytic Quarterly*, 20(3), 423-31.  
<https://doi.org/10.1080/21674086.1951.11925850>
- Fuchsman, K. (2001). What does Freud mean by the Oedipus complex? [O que queria Freud dizer com o complex de Édipo?]. *Free Associations*, 9(A), 82-118.
- Gagarin, M. (2010). *The Oxford encyclopedia of ancient Greece and Rome* [Enciclopédia Oxford da Grécia e da Roma antiga]. Oxford University Press.
- Gascoigne, G., & Kinsweltershe, F. (1575). *Jocasta*. Henry Binneman.
- Gavoty, B. (1955). *Les souvenirs de Georges Enesco* [Recordações de George Enescu]. Flammarion.
- Gay, P. (2006). *Freud: A life for our time* [Freud: Uma vida para o nosso tempo]. W W Norton & Co.
- Gibbs, C. (1995). “Komm, geh’ mit it”: Schubert’s uncanny “Erklönig” [“Venha comigo”: O estranho no “Elfo-rei” de Schubert. *19<sup>th</sup> Century Music*, 19(2), 115-135.
- Gérez-Ambertín, M. (2003). *As vozes do supereu*. São Paulo: Editora de Cultura.  
(Trabalho original publicado em 1993)
- Gewirtz, P. (1988) Aeschylus’ Law [Direito em Ésquilo]. *Harvard Law Review*, 101(5), 1043-1055. <https://doi.org/10.2307/1341428>
- Gilson, E. (1963). *Introduction aux arts du beau* [Introdução às artes belas]. Vrin.
- Goldhill, S. (2007). *Amor, sexo & tragédia. Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje* (C. Bardella, Trad.). Zahar. (Obra original publicada em 2004)
- Gomes, D., Moraes, M., & Muniz, L. (Autores) (1987-1988). *Mandala* [Telenovela]. Globo.

- Gorlinski, V. (2009). Hexatonic scale [Escala hexatônica]. In The Editors of Encyclopaedia Britannica (Ed.), *Encyclopædia Britannica* [Enciclopédia britânica]. Recuperado em 19 de junho de 2020 de <https://www.britannica.com/art/hexatonic-scale>
- Gouk, P., Kennaway, J., Prins, J., & Thormahlen, W. (Eds). (2018). *The Routledge companion to music, mind, and wellbeing* [O guia Routledge para a música, a mente e o bem-estar]. Routledge.
- Gounod, C. (2009). *Roméo et Juliette* [Álbum gravado pela Mozarteum Orchester Salzburger]. Deutsche Grammophon. (Obra original publicada em 1867)
- Grabbe, C. (1990). *Hannibal* [Aníbal]. K.G. Saur. (Obra original publicada em 1835)
- Graf, M. (1900). *Wagner probleme und andere studien* [O problema de Wagner e outros estudos]. Wiener Verlag.
- Graf, M. (1910). *Die innere Werkstatt des Musikers* [O estúdio interno dos músicos]. Verlag von Ferdinand Enke.
- Graf, M. (1942). Reminiscences of professor Sigmund Freud [Reminiscências do professor Sigmund Fred]. *Psychoanalytic Quarterly*, 11, 465-476. <https://doi.org/10.1080/21674086.1942.11925509>
- Graf, M. (1947). *From Beethoven to Shostakovich: the psychology of the composing process* [De Beethoven a Shostakovich: psicologia do processo composicional]. Alfred A. Knopf.
- Graves, R. (2011). *The Greek myths* [Os mitos gregos]. Penguin. (Obra original publicada em 1955)
- Greek National Opera. (2018). *Alternative Stage. Twilight of the Debts. Season 2017/18 - Kharálampos Goyós / Dimitris Dimopoulos / Alexandros Efklidis. October 2017 - January 2018* [Palco alternativo. O crepúsculo das dívidas. Temporada.

2017/18 - Kharálampos Goyós / Dimitris Dimopoulos / Alexandros Efklidis.

Outubro de 2017 - Janeiro de 2018]. Recuperado em 24 de agosto de 2017 de

<https://www.nationalopera.gr/en/test-of-season-17-18-en/item/2136-twilight-of-the-debts>.

Green, A. (1979). *The tragic effect: The Oedipus complex in tragedy* [O efeito trágico: O complexo de Édipo na tragédia] (E. Sheridan, trad.). Cambridge University Press. (Obra original publicada em 1969)

Green, A. (1983). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* [Narcisismo de vida, narcisismo de morte]. Les Editions de Minuit.

Green, A. (1990). Conferências brasileiras de André Green: metapsicologia dos limites. Imago.

Green, A. (1992). *La déliaison: psychanalyse, anthropologie et littérature* [A ligação: psicanálise, antropologia e literatura] Les Belles Lettres.

Green, A. (1995). Sexualidade tem algo a ver com psicanálise? In: E. Barros (Ed.), *Livro anual de psicanálise* (Vol. 9, pp. 217-229). Escuta.

Grier, F. (2011). Thoughts on Rigoletto [Reflexões sobre Rigoletto]. *International Journal of Psychoanalysis*, 92(6), 1541-1559. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2010.00394.x>

Grier, F. (2015). La traviata and Oedipus [Édipo e a mulher decaída]. *International Journal of Psychoanalysis*, 96(2), 389-410. <https://doi.org/10.1111/1745-8315.12251>

Griffel, M. (2013). *Operas in English: A dictionary* [Óperas inglesas: Um dicionário]. Scarecrow Press. Obra original publicada em 1999

Griffel, M. (2018). *Operas in German: A dictionary* [Óperas alemãs: Um dicionário]. Rowman & Littlefield. Obra original publicada em 1990.

- Grimm, J., & Grimm, W. (1812). Hänsel und Gretel [João e Maria]. In J. Grimm & W. Grimm (Eds.), *Kinder- und Haus-Märchen* [Contos infantis e da criadagem] (pp. 49-58). Realschulbuchhandlung.
- Grotanelli, C. (1999). On the mantic meaning of incestuous dreams [Acerca do significado mântico de sonhos incestuosos]. In D. Schulman & G. Strousa (Eds.), *Dream cultures: explorations in the comparative history of dreaming* [Culturas oníricas: explorações na história comparativa do sonhar] (pp. 143-168). Oxford University Press.
- Grout, D., & Palisca, C. (2007). *História da música ocidental* (5ª edição). Gradiva (Obra original publicada em 1988)
- Grove Music Online. (2020) Polyrythm [Polirritmo]. In *Oxford Music Online*.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022059>.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22059>
- Guerra Lisi, S., & Stefani, G. (2006). *Prenatal styles in the arts and the life* [Estilos pré-natais nas artes e na vida]. International Semiotics Institute. (Obra original publicada em 2006)
- Sacchini, A. (1784). Dardanus. Tragédie lyrique. Em quatre acts [Dárdano. Tragédia lírica. Em quatro atos]. Chez le Duc Successeur de Mr. Chevardiere Rue de la Roule à la Croix d'Or au Magazin de Musique et d'Instruments, n° 6.
- Guillard, N.-F., & Sacchini, A. (1788). *Œdipe à Colone. Opéra en trois actes dédié a la Reine, par M. Guillard; Musique de M. Sacchini. Represente, pour lá premiere fois, devant Leurs Majestés à Versailles le 4 Janvier 1786 & par l'Académie Royale de Musique le premier Février 1787* [Édipo em Colono. Ópera em três atos dedicado à Rainha pelo Sr, Guillard; Música pelo Sr. Sacchini.

Representado, pela primeira, em frente às suas majestades em Versalhes ao dia 4 de janeiro de 1786 e pela Academia Real de música em 1º de fevereiro de 1787]. J. L. de Boubers, Imprimeir-Libraire.

Hager, A. (2005). *Encyclopedia of British writers, 16th, 17th, and 18th centuries* [Enciclopédia dos escritores britânicos, séculos XVI, XVII e XVIII]. Facts on File, Inc.

Hakulinen, A., Vilkuna, M., Korhonen, R., Koivisto, V., Heinonen, T.-R., & Alho, I. (2004). *Iso suomen kielioppi* [Gramática extendida finlandesa]. Suoma-laisen Kirjallisuuden Seura.

Halpern, S. (1963). Free association in 423 B.C. Socrates in “The clouds” of Aristophanes [Associação livre em 434 a.C. Sócrates em “As Nuvens” de Aristófanes]. *Psychoanalytic Review*, 50C(3), 69-86.

Handel, G. (2007). *Semele, Opera-Oratorio* [Álbum gravado pela Orquestra de Câmara Inglesa]. Alto. (Obra original publicada em 1744)

Hard, R. (2004). *The Routledge handbook of Greek mythology* [Manual Routledge de mitologia grega]. Routledge.

Harriet, F.-J. (1798). *Oedipus at Colonus* [Édipo em Colono] [Pintura]. Museu de Arte de Cleveland, Ohio, Estados Unidos da América.

Harris, E. T. (2005). Silence as sound: Handel’s sublime pauses [Silêncio enquanto som: Pausas sublimes de Handel]. *Journal of Musicology*, 22(4), 521-558.  
<https://doi.org/10.1525/jm.2005.22.4.521>

Harrison, L. (2013). I do not quite understand you, Socrates [Eu não te entendi bem, Sócrates]. In D. Dunn (Ed.), *Harry Partch: An anthology of critical perspectives* [Harry Partch: Uma antologia de perspectivas críticas] (pp. 133-138). Psychology Press.

- Hartke, R. (2016). The Oedipus complex: A confrontation at the central cross-roads of psychoanalysis. *International Journal of Psychoanalysis*, 97, 893–913.
- Hartmann, K. (1869). *Philosophie des Unbewussten* [Filosofia do inconsciente]. Carl Duncker. <https://doi.org/10.1111/1745-8315.12561>
- Hatten, R. S. (1992). Reviewed by Robert S. Hatten [Resenha por Robert S. Hatten; Resenhas dos livros *Manipulando signos: Uma interpretação semiótica da música clássica* por K. Agawu e *Música e discurso: Em busca de uma semiologia da música*, por J. –J. Nattiez e C. Abbate, trad.] *Music Theory Spectrum*, 14(1), 88-98. <https://doi.org/10.2307/746084>
- Haydn, J. (1989). *Paris Symphonies 82-87* [Álbum gravado pela Orchestra of the Age of Enlightenment]. Erato Disques. (Obra original publicada em 1785-1786)
- Healy, D. (2008). *Mania: A short history of bipolar disorder* [Mania: Uma breve história to transtorno bipolar]. The Johns Hopkins University Press.
- Hegel, G. (1837). *Vorlesungen über die philosophie der weltgeschichte* [Lições sobre a filosofia da história do mundo]. Duncker und Humblot.
- Hegel, G. (1924). *Vorlesungen über die philosophie der geschichte* [Lições sobre a filosofia da história]. Reclam Verlag. (Obra original publicada em 1837).
- Hegel, G. (1992). *Fenomenologia do espírito* (Trad. P. Meneses). Vozes. (Obra original publicada em 1807)
- Hellanici. (2010). Hellanici. Fragmenta. [Fragmentos de Helânico]. In C. Müller & T. Müller (Eds.), *Fragmenta Historicorum Graecorum* [Fragmentos históricos gregos] (Vol. 1, pp. 153-177). Cambridge University Press. (Obra original publicada ca. 415 a.C.) <https://doi.org/10.1017/CBO9780511711404.007>
- Henze, H. W. (1994). *Die Bassariden* [Álbum gravado pela Orquestra Sinfônica de Rádio de Berlim]. Koch Schwann (Obra original publicada em 1966)

Herodotus. (1920). Book I [Livro I] (A. D. Godley, Trad.). In A. D. Godley (Ed.),  
*Herodotus, with an English translation by A. D. Godley. In four volumes. I.*  
*Loeb Classical Library* [Heródoto, com uma tradução inglesa por A. D.  
Godley. Em quatro volumes. I. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 117, pp. 2-273).  
Harvard University Press; William Heinemann Ltd.

[https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian\\_wars.1920](https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian_wars.1920) (Obra original  
publicada ca. 430 a.C.)

Herodotus. (1928). Book III [Livro III] (A. D. Godley, Trad.). In A. D. Godley (Ed.),  
*Herodotus, with an English translation by A. D. Godley. In four volumes. II.*  
*Loeb Classical Library* [Heródoto, com uma tradução inglesa por A. D.  
Godley. Em quatro volumes. II. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 118, pp. 2-  
197). Harvard University Press; William Heinemann Ltd.

[https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian\\_wars.1920](https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian_wars.1920) (Obra original  
publicada ca. 430 a.C.)

Herodotus. (1938a). Book V [Livro V] (A. D. Godley, Trad.). In A. D. Godley (Ed.),  
*Herodotus, with an English translation by A. D. Godley. In four volumes. III.*  
*Loeb Classical Library* [Heródoto, com uma tradução inglesa por A. D.  
Godley. Em quatro volumes. III. Biblioteca clássica Loeb] (pp. 2-147).  
Harvard University Press; William Heinemann Ltd.

[https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian\\_wars.1920](https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian_wars.1920) (Obra original  
publicada ca. 430 a.C.)

Herodotus. (1938b). Book VI [Livro VI] (A. D. Godley, Trad.). In A. D. Godley (Ed.),  
*Herodotus, with an English translation by A. D. Godley. In four volumes. III.*  
*Loeb Classical Library* [Heródoto, com uma tradução inglesa por A. D.  
Godley. Em quatro volumes. III. Biblioteca clássica Loeb] (pp. 148-299).

Harvard University Press; William Heinemann Ltd.

[https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian\\_wars.1920](https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian_wars.1920) (Obra original publicada ca. 430 a.C.)

Herodotus. (1938c). Book VII [Livro VII] (A. D. Godley, Trad.). In A. D. Godley (Ed.), *Herodotus, with an English translation by A. D. Godley. In four volumes. III.*

*Loeb Classical Library* [Heródoto, com uma tradução inglesa por A. D.

Godley. Em quatro volumes. III. Biblioteca clássica Loeb] (pp. 300-558).

Harvard University Press; William Heinemann Ltd.

[https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian\\_wars.1920](https://doi.org/10.4159/DLCL.herodotus-persian_wars.1920) (Obra original publicada ca. 430 a.C.)

Hertz, H. R. (1888). Ueber die Ausbreitungsgeschwindigkeit der electrodynamischen

Wirkungen [Acerca da velocidade de propagação dos campos

eletromagnéticos]. *Annalen der Physik*, 270(7), 551-569.

<https://doi.org/10.1002/andp.18882700708>

Hesiod. (1920a). Catalogues of women and eoiae [Catálogo de mulheres] (H. G.

Evelyn-White, Trad.). In H. G. Evelyn-White (Ed.), *The Homeric hymns, and Homerica. Loeb Classical Library* [Os hinos homéricos e a homérica.

Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 503, pp. 154-219). William Heinemann; G. P.

Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 700 a.C.)

Hesiod. (1920b). The shield of Heracles [O escudo de Hércules] (H. G. Evelyn-White,

Trad.). In H. G. Evelyn-White (Ed.), *The Homeric hymns, and Homerica* [Os hinos homéricos e a homérica] (pp. 220-253). William Heinemann; G. P.

Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 700 a.C.)

Hesiod. (1920c). The theogonia [A Teogonia] (H. G. Evelyn-White, Trad.). In H. G.

Evelyn-White (Ed.), *The Homeric hymns, and Homerica* [Os hinos homéricos

- e a homérica] (pp. 78-153). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 700 a.C.)
- Hesiod. (1920d). Works and days [Os trabalhos e os dias] (H. G. Evelyn-White, Trad.).  
In H. G. Evelyn-White (Ed.), *The Homeric hymns, and Homeric* [Os hinos homéricos e a homérica] (pp. 2-63). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 700 a.C.)
- Hippocrates. (1957). Epidemics III, Case III [Epidemia, III, Caso III] (W. H. S. Jones, Trad.). In E. Capps, W. H. D. Rouse, L. A. Post & E. H. Warmington (Eds.), *Ancient Medicine. Airs, Waters, Places. Epidemics 1 and 3. The Oath. Precepts. Nutriment. Loeb Classical Library* [Medicina antiga. O ar, a água, lugares. Epidemia 1 e 3. O juramento. Preceitos. Nutrição. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 147, pp. 263-265) William Heinemann; Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 410 a.C.)
- Hindemith, P. (1998). *Curso condensado de harmonia tradicional* (S. Lima, Trad.). Irmãos Vitale. (Obra original publicada em 1949)
- Hindle D., & Godsil, S. (2006). The song of the siren: Some thoughts on idealization and creativity in Martinů's Julietta [O canto da sereia: Algumas reflexões sobre a idealização e a criatividade na Julietta de Martinů]. *International Journal of Psychoanalysis*, 87(4), 1087–1102. <https://doi.org/10.1516/BB2H-BQXY-GEWW-88YW>
- Hinterberger, J. (2012, dezembro). *Helmut Eder*.  
[https://www.moz.ac.at/apps/app\\_ck/ckuserfiles/18725/files/Eder,%20Helmut.pdf](https://www.moz.ac.at/apps/app_ck/ckuserfiles/18725/files/Eder,%20Helmut.pdf)
- Hitchcock, A. (Diretor). (1956). *The Man Who Knew Too Much* [O homem que sabia demais] [Filme]. Filwite Productions, Inc; Paramount Pictures.

- Hočevar, D. (2008). Acercamiento existencial al análisis de Edipo Rey de Sófocles [Abordagem existencial na análise do Édipo Rei de Sófocles]. *Dikaiosyne*, 11(20), 173-182.
- Hoffmann, E. T. A. (1817). *Die Nachtstücke* [Peças noturnas]. Realschulbuchhandlung.
- Hofmann, B. (2002). Is there a technological imperative in health care? [Existe um imperativo tecnológico na prática da saúde]. *International Journal of Technology Assessment in Health Care*, 18(3), 675–689.  
<https://doi.org/10.1017/S0266462302000491>
- Hogarth, W. (1735-1763). *The Rake's progress, Table 8* [A Carreira do libertino, Tábua 8] [Ilustração]. Museu Britânico, Londres, Inglaterra.
- Holland Festival. (2013). *The death of Oedipus. Dubbelvoorstelling met Wolvendorp. Qu Xiaosong, Chinese Kameropera's, Nieuw Ensemble*. [A morte de Édipo. Dupla performance junto com Wolvendorp. Ópera de câmara chinesa e a Nieuw Ensemble] <https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/1994/the-death-of-oedipus/>
- Homer. (1919a). Γ [Gama] (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & G. E. Dimock (Rev.), *Odyssey, Volume I: Books 1-12. Loeb Classical Library* [Odisseia, Volume I: Livros 1-12, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 104, pp. 80-117). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 800 a.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-odyssey.1919>
- Homer. (1919b). E (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & G. E. Dimock (Rev.), *Odyssey, Volume I: Books 1-12. Loeb Classical Library* [Odisseia, Volume I: Livros 1-12, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 104, pp. 182-219). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 800 a.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-odyssey.1919>

- Homer. (1919c). Λ [Lambda] (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & G. E. Dimock (Rev.), *Odyssey, Volume I: Books 1-12. Loeb Classical Library* [Odisseia, Volume I: Livros 1-12, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 104, pp. 128-163). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 800 a.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-odyssey.1919>
- Homer. (1919d). Σ [Sigma] (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & G. E. Dimock (Rev.), *Odyssey, Volume II: Books 13-24. Loeb Classical Library* [Odisseia, Volume II: Livros 13-24, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 105, pp. 200-231). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 800 a.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-odyssey.1919>
- Homer. (1919e). Τ (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & G. E. Dimock (Rev.), *Odyssey, Volume II: Books 13-24. Loeb Classical Library* [Odisseia, Volume II: Livros 13-24, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 105, pp. 234-279). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 800 a.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-odyssey.1919>
- Homer. (1919f). Ω [Omega] (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & G. E. Dimock (Rev.), *Odyssey, Volume II: Books 13-24. Loeb Classical Library* [Odisseia, Volume II: Livros 13-24, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 105, pp. 412-454). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 800 a.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-odyssey.1919>
- Homer. (2003). Το Demeter [Ἄ Demeter] (M. L. West, Trad.). In M. L. West (Ed.), *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer. Loeb Classical Library* [Hinos homéricos. Homero apócrifo. As vidas de Homero. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 496, pp. 32-69). Harvard University Press. (Obra original

publicada ca. 601 a.C.)

[https://doi.org/10.4159/DLCL.homeric\\_hymns\\_13\\_demeter.2003](https://doi.org/10.4159/DLCL.homeric_hymns_13_demeter.2003)

Homer. (1924a). B (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & W. F. Wyatt (Rev.), *Iliad, Volume I: Books 1-12, Loeb Classical Library* [Ilíada, Volume I: Livros 1-12, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 170, pp. 60-127). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 762 a.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-iliad.1924>

Homer. (1924b). C (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & W. F. Wyatt (Rev.), *Iliad, Volume I: Books 1-12, Loeb Classical Library* [Ilíada, Volume I: Livros 1-12, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 170, pp. 128-163). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 762 a.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-iliad.1924>

Homer. (1924c). Δ [Delta] (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & W. F. Wyatt (Rev.), *Iliad, Volume I: Books 1-12, Loeb Classical Library* [Ilíada, Volume I: Livros 1-12, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 170, pp. 164-205). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 762 a.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-iliad.1924>

Homer. (1924d). I (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & W. F. Wyatt (Rev.), *Iliad, Volume I: Books 1-12, Loeb Classical Library* [Ilíada, Volume I: Livros 1-12, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 170, pp. 394-447). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 762 a.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-iliad.1924>

Homer. (1925a). N (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & W. F. Wyatt (Rev.), *Iliad, Volume II: Books 13-24, Loeb Classical Library* [Ilíada, Volume II: Livros 13-24, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 171, pp. 2-65). William

Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 762 a.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-iliad.1924>

Homer. (1925b). Ξ [Csi] (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & W. F. Wyatt (Rev.), *Iliad, Volume II: Books 13-24, Loeb Classical Library* [Ilíada, Volume II: Livros 13-24, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 171, pp. 66-105). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 762 a.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-iliad.1924>

Homer. (1925c). Σ [Sigma] (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & W. F. Wyatt (Rev.), *Iliad, Volume II: Books 13-24, Loeb Classical Library* [Ilíada, Volume II: Livros 13-24, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 171, pp. 286-333). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 762 a.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-iliad.1924>

Homer. (1925d). X [Chi] (A. T. Murray, Trad.). In A. T. Murray (Trad.) & W. F. Wyatt (Rev.), *Iliad, Volume II: Books 13-24, Loeb Classical Library* [Ilíada, Volume II: Livros 13-24, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 171, pp. 452-491). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 762 a.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-iliad.1924>

Homer. (1996). *The Iliad of Homer: Translated by Alexander Pope* [A Ilíada de Homer: Traduzida por Alexander Pope] (S. Shankman, Ed.). Penguin Classics. (Obra original publicada ca. 762 a.C.)

Honegger, A. (1999). *Le Roi David* [Álbum gravado por Danielle Borst, Clara Guedj, Jacques Martin, Gilles Ragon, Marie-Ange Todorovitch e Coro Regional da Ilha de França]. Naxos. (Obra original publicada em 1921)

- Honoratus, M. S. (1881). *Vergilii carmina comentarii* [Comentário acerca dos poemas de Virgílio] (H. Hagen & G. Thilo, Eds.). B. G. Teubner. (Obra original publicada em 1471)
- Horace. (1926). Epistles I, XVII, To Scaeva [Cartas I, XVII, para Scaeva]. In H. Rushton Fairclough (Trad.), *Satires. Epistles. The Art of Poetry, Loeb Classical Library* [Sátiras. Cartas. A arte da poesia. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 194, pp. 358-365). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 23-20 a.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.horace-epistles.1926>
- Hudobné Centrum. (2020, 11 de maio). *Ján Zimmer*. <http://hc.sk/en/hudba/osobnost-detail/990-jan-zimmer?layout=html>
- Hudspeth, A. J. (2000). Hearing [Audição]. In E. R. Kandel, J. H. Schwartz & T. M. Jessel (Eds.), *Principles of Neural Science* [Princípios de neurociência] (pp. 590-613). McGraw-Hill.
- Huffington, A. (2012). *Maria Callas: The woman behind the legend* [Maria Callas: A mulher por de trás da lenda]. Cooper Square Press.
- Hugo, V. (1830). *Hernani, ou l'honneur castillan: Drame* [Ernani, ou a honra castelhana: Drama]. Mame et Delaunay-Vallée.
- Hume, D. (2005). *História natural da religião* (J. Comte, Trad.). Editora UNESP. (Obra original publicada em 1727)
- Humperdinck, E. (1894). *Hänsel und Gretel* [João e Maria]. B. Schott's Söhne.
- Henry of Huntingdon. (1879). *Historia Anglorum* [A História dos Ingleses] (T. Arnold, Ed.). Longman & Co.; Trübner & Co.; Parker & Co., Macmillan; A. & C. Black; Douglas & Foulis; A. Thom. (Obra original publicada em 1596)

- Huss, R. (1986). *The Mindscapes of art: Dimensions of the psyche in fiction, drama, and film* [Refúgios mentais da arte: Dimensões da psiquê na ficção, no drama e em filmes]. Associated University Press.
- Hutcheon, L., & Hutcheon, M. (1996). *Opera: Desire, disease, death* [Ópera: Desejo, doença e morte]. University of Nebraska Press.
- Hüttenbrenner, A. (s.d.). *Oedip zu Colonos. Partitur. II. Act.* [Édipo em Colono. Partitura. II atos]. Universitätsbibliothek – Archiv und Musikinstrumentensammlung.  
<https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:1489?mode=full> (Obra original publicada em 1836)
- Hyginus. (1960). *The myths of Hyginus. University of Kansas publications. Humanistic studies, Vol. 34* [Os mitos de Higino. Publicações da Universidade do Kansas. Estudos humanistas, Vol. 34] (M. Grant, Trad.). University of Kansas Press.  
 (Obra original publicada ca. 20 a.C.)
- Ibsen, H. (1886). *Rosmersholm*. Gyndendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- Imber-Black, E. (1994). Segredos na família e na terapia familiar: Uma visão geral (D. Batista, Trad.). In E. Imber-Black (Ed.), *Os segredos na família e na terapia familiar* (pp. 15-39). Artes Médicas. (Obra original publicada em 1993)
- Ingarden, R. (1966). *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* [A obra musical e o problema de sua identidade]. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingres, J.-B. D. (1808-1827). *Œdipe explique l'énigme du sphinx* [[Edipo explica o enigma da esfinge] [Pintura]. Museu do Louvre, Paris, França.
- Ioa Pšittâ. (s.d.). Universitetet i Oslo. (Obra original publicada ca. 100 d.C.).  
<http://www2.hf.uio.no/common/apps/permlink/permlink.php?app=polyglotta&context=ctext&uid=bacfce54-a4bd-11e4-856a-001cc4ddf0f4>

- Innova. (2019). *Harry Partch. Enclosure V* [Harry Partch. Gabinete V]  
<https://www.innova.mu/albums/harry-partch/enclosure-v>
- Jackendoff, R. (2009). Parallels and nonparallels between language and music  
[Paralelos e não-paralelos entre linguagem e música]. *Music Perception*, 26(3),  
195–204. <https://doi.org/10.1525/MP.2009.26.3.195>
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics [Linguística e poética]. In T. Sebeok (Ed.),  
*Style in language* [Estilo na linguagem] (pp. 350-377). Massachusetts Institute  
of Technology Press.
- Janaudis, M., Fleming, M., & Blasco, P. (2013). The sound of music: Transforming  
medical students into reflective practitioners [O som da música:  
Transformando estudantes de medicina em profissionais reflexivos]. *Creative  
Education*, 4(6A), 49-52. <https://doi.org/10.4236/ce.2013.46A009>
- Janáček, L. (1908). *Její pastorkyňa* [Sua enteada, uma ópera em três atos baseada em  
um drama da idílico da Morávia por Gabriela Preissová]. Klub přátel umění.  
(Obra original publicada em 1903)
- Janet, P. (1894). Histoire d'une idée fixe [História de uma ideia fixa]. *Revue  
Philosophique de la France et de L'Étranger*, 37, 121–168.
- Jentsch, E. (1904). *Musik und nerven: Naturgeschichte des tonsinns, grenzfragen des  
nerven und seelenlebens* [Música e nervos: História natural do sentido tonal,  
questões de fronteira dos nervos e da vida da alma] (Vol. 1). Bergmann.
- Jentsch, E. (1906a). Zur Psychologie des Unheimlichen [Sobre a psicologia da  
estranheza]. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8(22), 195-198.
- Jentsch, E. (1906b). Zur Psychologie des Unheimlichen [Sobre a psicologia da  
estranheza]. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8(23), 203-205.

- Jentsch, E. (1911) *Musik und nerven, das musikalische gefühl, grenzfragen des nerven und seelenlebens* [Música e nervos, o sentimento musical, questões de fronteira dos nervos e da vida da alma] (Vol. 2). Bergmann.
- Jorgensen, E. (2008). Questions for music education research [Questões para a pesquisa em educação musical]. *Music Education Research*, 10(3), 331-346.  
<https://doi.org/10.1080/14613800802280050>
- Jones, E. (1910). The Oedipus complex as an explanation of Hamlet's mystery: A study in motive [O complexo de Édipo enquanto explicação para o mistério de Hamlet: Um estudo sobre o motivo]. *The American Journal of Psychology*, 21(1), 72-113. <https://doi.org/10.2307/1412950>
- Jones, E. (1924). Psychoanalyse und anthropologie: Vortrag, gehalten vor dem Royal Anthropological Institute, London, 19. Februar 1924 [Psicanálise e Antropologia: Palestra proferida no Royal Anthropological Institute, Londres, 19 de fevereiro de 1924]. *Imago*, 10(2-3), 133-158.
- Jones, E. (1925). Mother-right and the sexual ignorance of savages [Direito-materno e a ignorância sexual dos selvagens]. *International Journal of Psychoanalysis*, 6, 109-130.
- Jones, E. (1955). *Sigmund Freud life and work: years of maturity 1901-1919* [Vida e obra de Sigmund Freud: anos da maturidade 1901-1919] (Vol. 2). The Hogarth Press.
- Jones, E. (1957). *Sigmund Freud life and work: the last phase 1919-1939* [Vida e obra de Sigmund Freud: a última fase 1919-1939] (Vol. 3). The Hogarth Press.
- Jones, E. (1972). *Sigmund Freud life and work: the young freud 1856-1900* [Vida e obra de Sigmund Freud: o jovem Freud 1856-1900] (Vol. 1). The Hogarth Press.

- Jones, L. (1992). *Silence and music and other essays* [O silêncio e a música e outros ensaios]. The Book Guild.
- Kandel, E. R., Schwartz, J. H., & Jessel, T. M. (2000). *Principles of neural science* [Princípios de neurociência]. McGraw-Hill. (Obra original publicada em 1981)
- Johns Hopkins University Press. (2020). *American Imago*.  
<https://www.press.jhu.edu/journals/american-imago>
- Johnson, D. (2011). *David to Delacroix: The rise of romantic mythology* [De Davi a Delacroix: A insurgência da mitologia romântica]. The University of North Carolina Press.
- Jung, C. (1976). Estatutos da Associação Psicanalítica Internacional (J. Salomão, Trad.). In W. McGuire (Org.), *Freud/Jung. Correspondência completa*. Imago. (Obra original publicada em 1910)
- Jung, C. (1921). *Psychologische typen* [Tipos psicológicos]. Rascher.
- Jung, C. (1944). *Psychologie und alchemie* [Psicologia e alquimia]. Rascher.
- Jung, C. (2002). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (D. da Silva & M. Appy, Trads.; 2ª ed.). Vozes. (Obra original publicada em 1976)
- Kapoor, A. (2006). *Cloud Gate* [Portão Nuvem] [Escultura]. Millenium Park, Chicago, Estados Unidos da América.
- Kant, I. (1793). *Die religion innerhalb der grenzen der bloßen vernunft* [Religião dentro dos limites da simples razão]. Nicolovius.
- Kant, I. (2001). *A crítica da razão pura*. (M. P. dos Santos & A. F. Morujão, Trad.; 5ª ed). Fundação Calouste Gulbenkian. (Obra original publicada em 1781)
- Kanzer, M. (1950). The Oedipus trilogy. *Psychoanalytic Quarterly*, 19(4), 561–572.  
<https://doi.org/10.1080/21674086.1950.11925822>

- Kelly, A. (2009). *Sophocles: Oedipus at Colonus* [Sófocles: Édipo em Colono]. Cambridge University Press.
- Karbusický, V. (1983). The experience of the indexical sign: Jakobson and the semiotic phonology of Leoš Janáček [A experiência do signo indicial: Jakobson e a fonologia semiótica de Leoš Janáček]. *American Journal of Semiotics*, 2(3), 35–58. <https://doi.org/10.5840/ajs19832326>
- Kardiner, A. (1939). *The individual and his society. The psychodynamics of primitive social organization. With a foreword and two ethnological reports by Ralph Linton* [O indivíduo e a sua sociedade. A psicodinâmica da organização social primitiva. Com prefácio e dois relatórios etnológicos de Ralph Linton]. Columbia University Press.
- Kennedy, J. (2011). *The Musical structure of Plato's dialogues – a quick guide to the strongest evidence* [A estrutura musical dos diálogos de Platão – uma breve orientação acerca da gritante evidência]. Acumen Publishing.
- Keil, C. (1979). *Tiv Song* [Canção Tiv]. University of Chicago Press.
- Keller, H. (2003). *Music and psychology. From Vienna to London, 1939-52* [Música e psicologia. De Viena a Londres]. Plumbago Books.
- Kerr, M., & Bowen, M. (1988). *Family evaluation: An approach based on Bowen Theory* [Avaliação familiar: Uma abordagem baseada na teoria de Bowen]. Norton.
- King, P. (2005). William of Ockham: Summa logicae. [Guilherme de Ockham: Suma de Lógica]. In J. Shand (Ed.), *Central Works of Philosophy* (Vol. 1, pp. 242–269). Acumen.

- Kircher, A. (1650). *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* [Música universal ou a grande técnica das consonâncias e dissonâncias]. Franceso Corbelletti.
- Klein, M. (1928). Frühstadien des Ödipuskonfliktes [Estágios iniciais dos conflitos edipianos]. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 14, 65-77.
- Klein, M. (1945). The Oedipus complex in the light of early anxieties [O complex de Édipo sob a luz das ansiedades primevas]. *The International Journal of Psychoanalysis*, 26, 11-33.
- Klein, M. (1952). Some theoretical conclusions regarding the emotional life of infants [Algumas conclusões teóricas acerca da vida emocional das crianças]. In J. Riviere (Ed.), *Developments in psychoanalysis* [Desenvolvimentos da psicanálise] (pp. 198-236). Hogarth Press.
- Klein, M. (1975). Some reflections on the Oresteia [Algumas reflexões acerca da Oresteia]. In M. Khan (Ed.), *Envy and gratitude and other works 1946–1963*. [Inveja e gratidão e outros trabalhos 1946-1963] (pp. 275-299). Delacorte. (Obra original publicada em 1963)
- Khnopff, F. (1896). *The Caresses* [As carícias] [Pintura]. Museu Real de Belas-Artes, Bruxelas, Bélgica.
- Kochno, B. (1988). *Christian Bérard*. Panache Press.
- Kofksy, A. (2002). *Eusebius of Caesarea against paganism* [Eusébio de Cesareia contra o paganismo]. Brill Academic Publishers.
- Kohut, H. (1957). Observations on the psychological functions of music [Observações sobre as funções psicológicas da música]. *Journal of the American Psychoanalytical Association*, 5(3), 389-407.
- <https://doi.org/10.1177/000306515700500301>

- Kohut, H., & Levarie, S. (1950). On the enjoyment of listening to music [Acerca do prazer da escuta musical]. *Psychoanalytic Quarterly*, *19*(1), 64-87.  
<https://doi.org/10.1080/21674086.1950.11925787>
- Kondyli, G. (2012). Callas: The conflict about Epidaurus [Callas: O conflito de Epidauro]. *Hellenic Journal of Music, Education, and Culture*, *3*(1).  
<http://hejmec.eu/journal/index.php/HeJMEC/article/view/38/32>
- Kousoulis, A. A., Economopoulos, K. P., Poulakou-Rebelakou, E., Androutsos, G., & Tsiodras, S. (2012). The plague of Thebes, a historical epidemic in Sophocles' Oedipus Rex [A peste de Tebas, epidemia histórica no Édipo Rei de Sófocles]. *Emerging Infectious Diseases*, *18*(1), 153-157.  
<https://doi.org/10.3201/eid1801.AD1801>
- Kovařovic, K. & Névsimal, A. (2003). *Edip král: Parodistická operetta ve třech jednáních s předehrou* [Édipo Rei: uma opereta paródica em três atos com abertura]. Antika a Česká Kultura.  
<http://www.olympos.cz/burlesque/edip/edip.htm> (Obra original publicada em 1894)
- Kramer, L. (1998). *Franz Schubert. Sexuality, subjectivity, song* [Franz Schubert. Sexualidade, subjetividade, canção]. Cambridge University Press.
- Kramer, L. (2015). Opera as case history: Freud's Dora, Strauss' Salome and the perversity of modern life [Ópera enquanto estudo de caso: A Dora de Freud, Salomé de Strauss e a perversidade da vida moderna]. *The Opera Quarterly*, *31*(1-2), 100-115. <https://doi.org/10.1093/oq/kbu026>
- Kristeva, J. (2000). From symbols to flesh: The polymorphous destiny of narration [Do símbolo à carne: O destino polimorfo da narração]. *International Journal of Psychoanalysis*, *81*(4), 771-787. <https://doi.org/10.1516/0020757001600147>

- Kristeva, J. (2008). A father is beaten to death [Bate-se em um pai até a morte]. In L. Kalinich & S. Taylor (Eds.), *The dead father: A psychoanalytic Inquiry* [O pai morto: Uma investigação psicanalítica] (pp. 175–187). Routledge.
- Kruse, F. (2007). Is Music a Pure Icon? [É a música um Ícone Puro?]. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 43(4), 308-334.  
<https://doi.org/10.1353/csp.2007.0057>
- Kurosawa, A. (Diretor). (1957). *Kumonosu-jō* [Trono Manchado de Sangue] [Filme]. Toho Company; Kurosawa Production Co.
- Lacan, J. (1988). *O Seminário, livro 3: as psicoses* (A. Menezes, Trad.). Jorge Zahar (Obra original publicada em 1955-56)
- Lacan, J. (2005). *Nomes-do-Pai* (A. Telles, Trad.). Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1963)
- Lacan, J. (2008). *Os complexos familiares na formação do indivíduo — ensaio de uma função em psicologia* (M. Jorge & P. Junior, Trad.). Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1938)
- Lachner, F. (2001). *König Oedipus [Álbum gravado pelo Coro e Orquestra Sinfônica da Rádio da Bavária]*. Audite. (Obra original publicada em 1852)
- Langer, S. (1957). *Philosophy in a new key. A study in symbolism of reason, rite and art* [Filosofia em uma nova chave. Um estudo no simbolismo da razão, do rito e da arte]. Harvard University Press.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse* [Vocabulário de psicanálise]. PUF.
- Lansky, M. (2015). Knowing and not knowing: Lost Innocence in Oedipus Tyrannos [Saber e não-saber: A perda da inocência em Édipo Tirano]. *Psychoanalytic Inquiry*, 35(1), 60-74. <https://doi.org/10.1080/07351690.2014.957134>

- Lauriola, R. (2017). Oedipus the king [Édipo, o rei]. In R. Lauriola & K. Demetriou (Eds.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* [Guia Brill para a recepção de Sófocles] (pp. 149-325). Koninklijke Brill.
- Lawton, D. (2005). *Macbeth: melodramma in four acts. Libretto by Francesco Maria Piave (The works of Giuseppe Verdi, series I: Operas)* [Macbeth: melodrama em quatro atos. Libreto por Francesco Maria Piave (As obras completas de Giuseppe Verdi, Série 1: Óperas)]. University of Chicago Press; Ricordi.
- Leader, D. (2010). *Pé de página para Freud. Uma investigação profunda das raízes da psicanálise*. Editora Best-Seller. (Obra original publicada em 2000)
- Lee, M. (2015). *Body, dress, and identity in Ancient Greece* [Corpo, indumentária e identidade na Grécia antiga]. Cambridge University Press.
- Lehmann, A., Ericsson, K., & Hetzer, J. (2002). How different was Mozart's music education and training? A historical analysis comparing the music development of Mozart to that of his contemporaries [Quão diferentes foram a educação e o treinamento musical de Mozart? Uma análise histórica comparando o desenvolvimento musical de Mozart e o de seus contemporâneos]. In C. Stevens, D. Burnham, G. McPherson, E. Schubert & J. Renwick (Eds.), *Proceedings of the 7th international conference of music perception and cognition, Sydney, 2002* [Anais da 7ª conferência internacional sobre percepção e cognição musical, Sidney, 2002] (pp. 426-429). Causal Productions.
- Lemos, M. (2008). Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico. *Per Musi*, 17, 48-53.
- Leoncavallo, R. (1904). *Il Rolando. Drame storico in quattro atti* [Rolando. Drama histórico em quatro atos]. Eduardo Sonzogno.

- Leoncavallo, R., & Forzano, G. (1941). *Edipo re: Un atto* [Édipo rei: Um ato]. Mignani.  
(Obra original publicada em 1919)
- Letellier, R. (2010). *Opéra-comique: a sourcebook* [Ópera-cômica: fonte de consulta].  
Cambridge Scholars Publishing.
- Levenstein, E. (2013, 16 de agosto). “*Édipo na Praça*”, nova aposta do grupo Os  
*Satyros*. SP Escola de Teatro. <http://www.spescoladeteatro.org.br/edipo-na-praca-nova-aposta-do-grupo-os-satyros>
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structural* [Antropologia estrutural]. Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1971). *The elementary structures of kinship* [Estruturas elementares do  
parentesco] (J. Bell & J. von Sturmer, Trans.). Beacon Press. (Obra original  
publicada em 1949)
- Lévi-Strauss, C. (1985). *Antropologia estrutural* (B. Perrone-Moisés, Trad.). Cosac  
Naify. (Obra original publicada em 1958)
- Li, G. (2001). *Chinese opera* [Ópera chinesa]. Abbeville Press.
- Liberalis, A. (1774). Smyrna. In W. Xylander, T. Munckeri & H. Verheyk,  
*Transformationum congeries* [Metamorfoses] (pp. 223-235). Apud Sam. et  
Joan. Luchtmans, academiae typographos. (Obra original publicada em 1568)
- Licht, H. (1949). *Sexual life in ancient Greece* [Vida sexual na Grécia antiga].  
Routledge & Kegan. (Obra original publicada em 1912)
- Lien, J. (Diretor). (2006). *Den bryssomme mannen* [O homem que incomoda] [Filme].  
Sandrew Metronome Norge; The Icelandic Filmcompany; Tordenfilm AS.
- Listenius, N. (1975). *Musica* (Music) [Música] (A. Seay, Trad.). Colorado College  
Music Press. (Obra original publicada em 1533)

- Littleton, C. (1964). The comparative Indo-European mythology of Georges Dumézil [A mitologia comparativa do indo-europeu de Georges Dumézil]. *Journal of the Folklore Institute*, 1(3), 147-166.
- Littleton, C. (1966). *The new comparative mythology: an anthropological assessment of the theories of Georges Dumézil* [A nova mitologia comparativa: uma avaliação antropológica das teorias de Georges Dumézil]. University of California Press.
- Littleton, C. (1974). “Je ne suis pas ... structuraliste”: Some fundamental differences between Dumézil and Lévi-Strauss [“Eu não sou... estruturalista”: Algumas diferenças fundamentais entre Dumézil e Lévi-Strauss]. *The Journal of Asian Studies*, 34(1), 151-158. <https://doi.org/10.2307/2052416>
- Livy. (1919). *Ab urbe Condita* [Desde a fundação da cidade] (B. O. Foster Trad.). In T. E. Page, W. H. D. Rouse & Edward Capps (Eds.), *History of Rome, Volume I: Books 1-2. Loeb Classical Library* [História de Roma, Volume I: Livros 1-2. Biblioteca clássica Loeb] 114 (Vol. 114, pp. 1-211). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 27 a.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.livy-history\\_rome\\_1.1919](https://doi.org/10.4159/DLCL.livy-history_rome_1.1919)
- Liszt, F. (2006). *Battle of the Huns* [Poema Sinfônico]. *Liszt - Symphonic Poems Volume 3* [Álbum gravado pela Orquestra Sinfônica da Nova Zelândia]. Naxos (Obra original publicada em 1855).
- Lobe, J. (1867). *Lehrbuch der musikalischen Komposition* [Livro didático de composição musical]. Breitkopf & Härtel.
- Loeb Classical Library (2020). *Browse authors* [Procura por autor]. <https://www.loebclassics.com/authors>

- Loomis, G. (2013, 18 de dezembro). *Enescu's rendition of the Oedipus saga gets a gripping revival* [Uma representação da saga de Édipo por Enescu ganha uma emocionante nova versão]. The New York Times.  
[http://www.nytimes.com/2013/12/18/arts/music/18iht-Enescus-Rendition-of-the-Oedipus-Saga-Gets-a-Gripping-Revival.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/12/18/arts/music/18iht-Enescus-Rendition-of-the-Oedipus-Saga-Gets-a-Gripping-Revival.html?_r=0)
- Lothane, Z. (2010a). The legacies of Schreber and Freud [Os legados de Schreber e Freud]. *European Journal of Psychoanalysis Humanities, Philosophy, Psychotherapies*, 30(I). <http://www.psychomedia.it/jep/number31/lothane2.pdf>
- Lothane, Z. (2010b). The analysand and analyst team practicing reciprocal free association: Defenders and deniers [O time do analisando e o analista praticando associações livres mútuas: Defensores e desmentidores]. *International Forum of Psychoanalysis*, 19(3), 155–164.  
<https://doi.org/10.1080/08037061003631530>
- Lübcke, W. (1863). *Geschichte der plastik von den ältesten zeiten bis auf die gegenwart* [História da escultura desde os primórdios até a atualidade]. Verlag von E. A. Seemann.
- Luko, A. (2007). *Unification and Varietas in the Sine nomine Mass. From Dufay to Tinctoris* [Unificação e diversidade na Missa Sine sonime. Desde Dufay até Tinctoris] (Dissertação de Doutorado, Schulich School of Music. McGill University, Montreal, Canadá). eScholarship@McGill.  
[http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1552250023919~289](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1552250023919~289)
- Lully, J.-B. (1689). *Ballet de la naissance de Venus* [Balé para o nascimento da Vênus]. André Danican Philidor. (Obra original publicada em 1665)

- Lully, J.-B. (2008). *Cadmus & Hermione. Tragédie Lyrique* [DVD gravado pela Orchestre, Chorus & Dansseurs du Poème Harmonique]. Alpha. (Obra original publica em 1673)
- Luther, M. (1957) “Disputation Against Scholastic Theology, 1517” [Disputa contra a teologia escolástica]. In H. J. Grimm (Ed. & Trad.), *Career of the reformer I, Luther’s works* [Carreira do reformador 1, obras de Lutero] (Vol. 31, 3–16) Philadelphia: Fortress. (Obra original publicada em 1517)
- Hehl, T. (Diretor) (2013). Trailer zur Opernproduktion Oedipe von George Enescu an der Alten Oper Frankfurt. [Filme]. Disponível em <http://alexanderliebreich.de/portfolio/413>
- Posner, P., Rocca, E., & Day, J. (2018). *Logeion* (Versão 2.0) [Aplicativo para dispositivo móvel]. The University of Chicago. <https://logeion.uchicago.edu/about>
- Rascovsky, M. (1968). On the genesis of acting out and psychopathic behaviour in Sophocles’ Oedipus: Notes on filicide [Sobre a gênese da passage ao ato no comportamento psicótico no Édipo de Sófocles]. *International Journal of Psychoanalysis*, 49(2), 390–404.
- Macintosh, F. (2011). Performance histories [Histórias de performances]. In L. Hardwick & C. Stray (Eds.), *A companion to classical receptions* [Um guia sobre recepções dos clássicos] (pp. 247-258). Wiley-Blackwell.
- MacKinnon, K. (1986). *Greek tragedy into film* [Tragédia grega em filme]. Londres: Croom Helm.
- Magnien, V. (1929). *Les mysteres d’Eleusis: Leurs origines, le rituel de leurs initiations* [Os mistérios de Elêusis: Suas origens, rituais e suas iniciações]. Payot.

- Maliska, M. E. (2012). Entre corpo e linguagem: a voz na ópera. *Tempo Psicanalítico*, 44(1), 71-82.
- Marcus, S. (1999). The art-science marriage, from quarrel to understanding [O casamento entre a arte e a ciência, desde o desentendimento à compreensão]. In R. Sarhangi (Ed.), *Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science* [Bridges: Conexões matemáticas na arte, na música e na ciência] (pp. 279-290). Bridges Conference.  
<http://archive.bridgesmathart.org/1999/bridges1999-279.pdf>
- Markantonatos, A. (2007). *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens, and the world* [Édipo em Colono: Sófocles, Atenas e o mundo]. Walter de Gruyter.
- Marshall, G. (Diretor). (1990). *Pretty Woman* [Uma Bela Mulher] [Filme]. Touchstone Pictures; Silver Screen Partners IV.
- Marshall, R. (1993). Bach and Mozart: styles of musical genius [Bach e Mozart: estilos de gênio musical]. In S. Feder, R. Karmel, & G. Pollock (Eds.), *Psychoanalytic explorations in music: Second series* [Explorações psicanalíticas na música: Segunda série] (pp. 153-169). International University Press.
- Martinelli, D. (2009). *Of birds, whales and other musicians - introduction to zoomusicology* [Sobre os pássaros, baleias e outros musicistas – introdução à zoomusicologia]. University of Scranton Press.
- Martinez, J. L. (1997). *Semiosis in Hindustani music* [Semiose na música hindu]. International Semiotics Institute.
- Martins, F. (1984). *O nome próprio: Da gênese do eu ao reconhecimento do outro*. Editora UnB.
- Martins, F. (2002). O complexo de Édipo. Editora UnB.

- Martins, F. (2003). *Psicopathologia II - semiologia sindrômica*. Laboratório de Psicopatologia e Psicanálise - ABRAFIPP.
- Martins, F. (2005). *Psicopathologia I - prolegômenos*. PUC-Minas.
- Martins, F. (2016). *As metáforas de Freud I (1892-1899)*. Academia Brasileira de Letras.
- Martinů, B. (1965). *Julietta* [Álbum gravado pelo Coro e a Orquestra do Teatro Nacional de Praga]. Supraphon records. (Obra original publicada em 1937)
- Mauss-Hanke, A. (2013). Psychoanalytic considerations about the anti-oedipal condition in Heinrich von Kleist's Penthesilea and in the analysis of Miss M<sup>†</sup> [Considerações psicanalíticas sobre a condição anti-edipiana da Penthesileia de Heinrich von Klein e a análise do caso Miss<sup>†</sup>]. *International Journal of Psychoanalysis*, 94(3), 477-499. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2012.00661.x>
- McAllester, D. (1954). Enemy way music: A study of social and esthetic values as seen in Navaho music [Música do caminho inimigo: Um estudo sobre os valores sociais e estéticos tal como eles são vistos pela música Navaho]. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University*, 41(3), 1-67.
- McClary, S. (1993). Narrative agendas in “absolute” music: Identity and difference in Brahms's third symphony [Agenda narrativas na música “absoluta”: Identidade e diferença na Terceira sinfonia de Brahms]. In S. Solie (Ed.), *Musicology and difference: Gender and sexuality in music scholarship* [Musicologia e diferença: Gênero e sexualidade na cultura musical] (pp. 326-343). University of California Press.

- McClelland, C. (2017). *Tempesta: Stormy music in the eighteenth century* [Tempesta: Música de temporal no século XVIII]. Lexington books.
- McGoldrick, M., & Gerson, R. (1985). *Genograms in family assessment* [Genogramas na avaliação familiar]. Norton.
- McGoldrick, M., & Gerson, R. (1995). Genetogramas e o ciclo de vida familiar (M. A. V. Veronese). In B. Carter & M. McGoldrick (Eds.), *As mudanças no ciclo de vida familiar: Uma estrutura para a terapia familiar* (2ª ed., pp. 144-164). Artmed. (Obra original publicada em 1988)
- McGrath, S. (2010). Schelling on the unconscious [Schelling e o inconsciente]. *Research in Phenomenology*, 40, 72–91.  
<https://doi.org/10.1163/008555510X12626616014664>
- McGuinness, F. (2008). *Oedipus* [Édipo]. Faber & Faber.
- Med, B. (1996). *Teoria da Música* (4ª ed.). MusiMed. (Obra original publicada em 1980).
- Merry, B. (2004). *Encyclopedia of modern Greek literature* [Enciclopédia da literatura grega moderna]. Greenwood Press.
- Messer, A. (1969). The “Phaedra complex” [O “complexo de Fedra”]. *Archives of General Psychiatry*, 21(2), 213-218.  
<https://doi.org/10.1001/archpsyc.1969.01740200085012>
- Meltzer, D. (1973). *Sexual states of mind* [Estados sexuais da mente]. Clunie Press.
- Meltzer, D. (1983). *Dream-life: A re-examination of the psychoanalytical theory and technique* [Vida onírica: Uma reexaminação da teoria e da técnica psicanalítica]. Clunie Press.
- Meltzer, D. (1988). *The apprehension of beauty* [A apreensão do belo]. Clunie Press.

- Meltzer, D. (1992). *The claustrium: An investigation of claustrophobic phenomena* [O claustro: Uma investigação sobre o fenômeno da claustrofobia]. Clunie Press.
- Memória Globo. (2013). *Mandala*.  
<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/mandala/>
- Meyer, P. (1885). Les premières compilations françaises d'histoire ancienne [As primeiras compilações francesas na história antiga]. *Romania*, 14(53), 1-81.
- Michel, A. (1951). *Psychanalyse de la musique* [Psicanálise da música]. PUF.
- Midgette, A. (2003, 2 de outubro). *City opera review; Mozart's tale of delusions about love* [Resenha de ópera da cidade; Contos de Mozart sobre delírios de amor]. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2003/10/02/arts/city-opera-review-mozart-s-tale-of-delusions-about-love.html>
- Milhaud, D. (2014a). L'Agamnenon [Ópera]. *L'Orestie d'Eschyle*. Naxos. (Obra original publicada em 1963)
- Milhaud, D. (2014b). Choéphores [Ópera]. *L'Orestie d'Eschyle*. Naxos. (Obra original publicada em 1963)
- Milhaud, D. (2014c). Les Eumenides [Ópera]. *L'Orestie d'Eschyle*. Naxos. (Obra original publicada em 1963)
- Milton, J. (2011). Induction before Hume [A lógica antes de Hume]. In D. Gabbay, S. Hartmann & J. Woods (Eds.), *Handbook of the history of logic. Inductive logic*. [Manual de história da lógica. Lógica indutiva] (Vol. 10, pp. 1-42). Elsevier.
- Minnameier, G. (2010). The logicality of abduction, deduction and induction [A logicidade da abdução, da dedução e da indução]. In: M. Bergman, S. Paavola, A.-V. Pietarinen, & H. Rydenfelt (Eds.) *Ideas in action: proceedings of the applying Peirce conference. Nordic Studies in Pragmatism 1* [Ideias em ação:

- Anais da conferência Peirce aplicado. Estudos nórdicos em pragmatismo] (pp. 239–251). Nordic Pragmatism Network.
- Mitchell-Boyask, R. (1994). Freud's reading of classical literature and classical philology [A leitura de Freud sobre a literatura e a filologia clássica]. In S. Gilman, J. Birmele, J. Geller & V. Greenberg (Eds.). *Reading Freud's reading* [Lendo a leitura de Freud]. New York University Press.
- Mitgang, H. (1983, 24 de junho). *Swiss to pay \$5,250,000 for Stravinsky Archive* [Suíça deve pagar US\$5,250,000 para os Arquivos Stravinsky]. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1983/06/24/arts/swiss-to-pay-5250000-for-stravinsky-archive.html>
- Mitscherlich, A., Lorenzer, A., Horn, K., Dahmer, H., Schwanenberg, E., Brede, K., & Berndt, H. (1970). On psychoanalysis and sociology [Sobre psicanálise e sociologia]. *International Journal of Psychoanalysis*, 51, 33-48.
- Mittler, B. (1993). *Dangerous tunes: The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949* [Tons perigosos: A política da música chinesa em Hong Kong, Taiwan e na República Popular da China desde 1949]. Harrassowitz Verlag.
- Moldovan, G. (1913). *A Magyarországi románok* [Romenos na Hungria]. Nemzetiségi Ismertető Könyvtár.
- Moore, M. (2008, 17 junho). *Dante's infernal crimes forgiven* [Os crimes infernais de Dante perdoados]. The Telegraph. <https://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/howaboutthat/2145378/Dantes-infernal-crimes-forgiven.html>
- Moreau, G. (1864). *Œdipe et le Sphinx* [Édipo e a Esfinge] [Pintura]. Museu Metropolitano de Nova Iorque, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

Mounet-Sully, J., & Roudès, G. (Diretores). 1913). *Oedipe Roi* [Édipo Rei] [Filme].

Société Générale des Cinématographes Éclipse.

Mozart, W. A. (1881). Concert für die Clarinette von W. A. Mozart. Köch. Verz. N° 622

[Concerto para clarinete de W. A. Mozart. KV 622]. In E. Rudorff (Ed.),

Mozart's werke. Serie XII. Zweite abtheilung. *Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester, Nr. 11-20* [A obra de Mozart. Série XII. Segunda parte.

Concertos para instrumentos de sopro e orquestra, n° 11-20] (pp. 207-264).

Breitkopf & Härtel. (Obra original publicada em 1791)

Mozart, W. A. (1975). *Requiem* [Álbum gravado pela Filarmônica de Berlim e o Clube

de Canto de Viena]. Deutsche Grammophon. (Obra original publicada em 1791)

Mozart, W. A. (1992). *Le nozze di Figaro* [Álbum gravado pela The Metropolitan

Opera Chorus and Orchestra]. Deutsche Grammophon. (Obra original publicada em 1786)

Mozart, W. A. (2000). *Don Giovanni* [DVD gravado pela Wiener Philarmoniker].

Sony. (Obra original publicada em 1787)

Mozart, W. A. (2003). *Die Zauberflöte* [Álbum gravado pela Royal Opera House].

BBC; Opus Arte. (Obra original publicada em 1791)

Mozart, W. A. (2004). *Idomeneo, re di Creta* [Álbum gravado pelo Coro e Orquestra do

Teatro São Carlos em Nápoles). Naxos. (Obra original publicada em 1781)

Mozart, W. A. (2006). *La Finta Giardiniera* [DVD gravado pela Mozarteum Orchester

Salzburger]. Deutsche Grammophon. (Obra original publicada em 1775)

Mozart, W. A. (2013). *Le Nozze de Figaro* [Álbum gravado pela Philharmonia

Orchestra]. Emi Classics. (Obra original publicada em 1786)

Musée Grétry. (s.d.) *Musée Grétry Réouverture. Dossier Pédagogique* [Reabertura do Museu Grétry. Dossiê pedagógico]. Liège.

<https://www.liege.be/fr/decouvrir/culture/telechargements/doss-pedagogique-gretry-web.pdf>

Mussorgsky, M. (1997). *Near the Temple of the Eumenides* [Trecho de ópera].

Oedipus in Athens. Chandos. (Obra original publicada em 1858-1860)

Mussorgsky, M. (1961). *Pictures at an Exhibition* [Álbum gravado por Rudolf Firkušný]. Deutsche Grammophon. (Obra original publicada em 1874)

Mussorgsky, M. (1999). *Boris Godunov (1869 & 1872 versions)* [Álbum gravado pela Kirov Opera & Orchestra]. Philips (Obra original publicada em 1869)

Müller, K. O. (1824). *Geschichten hellenischer stämme und städte: Die Dorier. Zweite abtheilung. Drittes und viertes buch* [Histórias das tribos e cidades helênicas: Os dóricos. Segunda parte. Livros três e quatro]. Verlage von Max und Komp

Myagchenkov, A., & Merkulova, M. (Diretores). (2018). *Ἔδun εἰς Ἐπιδαύρην* [Édipo em Epidauro] [Filme]. Vakhtangov Theatre.

Nattiez, J.-J. (1987). *Musicologie générale et semiologie* [Músicologia geral e semiologia]. Christian Bourgois.

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music* [Música e discurso: Em busca de uma semiologia da música]. Princeton University Press.

Nattiez, J.-J. (1993). *Wagner androgyne: A study in interpretation* [Wagner andrógino: Um estudo em interpretação] (S. Spencer, Trad.). Princeton University Press. (Obra original publicada em 1990)

Naffah Neto, A. (2004). A escuta musical como paradigma possível para a escuta psicanalítica. *Percurso*, 17(33), 53-60.

- Naffah Neto, A. (2007). A função do falso self na produção de uma diva: O caso Maria Callas. *Natureza Humana*, 9(1), 9-28.
- Národní muzeum. (2012). *A discovery of world importance!* [Uma descoberta de importância mundial]. <http://muzeum3000.nm.cz/national-museum-news/a-discovery-of-world-importance>
- Narushima, T. (Diretor). (1986). *Oidippsu no katana* [Filme]. Haruki Kadokawa; Toho Company.
- Nettl, B. (1984). *The study of ethnomusicology* [O estudo da etnomusicologia]. University of Illinois press.
- New Haile Selassie I Bible*. (1993). Ethiopian Bible Society.  
<https://bible.org/foreign/amharic/> (Obra original publicada em 1962)
- Newell, G., & Hanes, D. (2003). Listening to music: The case for its use in teaching medical humanism [Escutando música: O caso da sua aplicação no ensino do humanism medico]. *Academic Medicine*, 78(7), 714–719.  
<https://doi.org/10.1097/00001888-200307000-00012>
- Newton, I. (1687). *Philosophiae naturalis principia mathematica* [Princípios naturais da filosofia matemática]. Jussu Societatis Regiæ ac Typis Josephi Streater. Prostat apud plures Bibliopolas.
- Newton, I. (1728). *The Chronology of ancient kingdoms amended. Prefix'd by a short chronicle from the earliest history of Europe, to the conquest of Persia by Alexander the Great* [Cronologia dos reinados antigos corrigida. Com um prefixo sobre uma breve crônica dos primeiros registros históricos na Europa até a conquista da Pérsia por Alexandre, o Grande]. Printed for J. Tonson in the Strand, and J. Osborn and T. Longman. at the Ship and Black Swan in Pater-Noster Row.

New York Philharmonic. (2019). *Leonard Bernstein. Laureate conductor, 1943–1990*.

<https://nyphil.org/about-us/artists/leonard-bernstein>

Nitzschke, B. (1983). Zur herkunft des “Es”: Freud, Groddeck, Nietzsche—

Schopenhauer und E. von Hartmann [Sobre a origem dos “Isso”: Freud,

Groddeck, Nietzsche - Schopenhauer e E. von Hartmann]. *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 37(9), 769-804.

Nonnus. (1940a) ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΩΝ ΕΝΑΤΟΝ [Livro IX] (W. H. D. Rouse, Trad.). In

W. H. D. Rouse (Ed.), *Nonnos, Dionysiaca, Volume I: Books 1-15. Loeb*

*Classical Library* [Nono, Dionisiáca, Volume I: Livros 1-15. Biblioteca

clássica Loeb] (Vol. 344, p. 304-327). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 470 d.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.nonnos-dionysiaca.1940>

Nonnus. (1940b) ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΩΝ ΟΓΔΟΟΝ [Livro VIII das Dionisiácas] (W. H. D.

Rouse, Trad.). In W. H. D. Rouse (Ed.), *Nonnos, Dionysiaca, Volume I: Books 1-15. Loeb Classical Library* [Nono, Dionisiáca, Volume I: Livros 1-15.

Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 344, p. 272-303). Harvard University Press.

(Obra original publicada ca. 470 d.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.nonnos-dionysiaca.1940>

Nordau, M. (1896). *Entartung* [Degeneração]. Duncker.

Noy, P., & Noy-Sharav, D. (2013). Art and emotions. *International Journal of Applied*

*Psychoanalytic Studies*, 10(2), 100-107. <https://doi.org/10.1002/aps.1352>

Nussbaum, M. C. (1994). The Oedipus Rex and the ancient unconscious [O Édipo rei e

o inconsciente na antiguidade]. In: P. Rudnytsky and E. Spitz (Eds.), *Freud*

*and forbidden knowledge* [Freud e o saber proibido] (pp. 72–95). New York

University Press.

- Offenbach, J. (2015). *La belle Hélène* [DVD gravado pela Philharmoniker Hamburg]. C Major Entertainment. (Obra original publicada em 1864)
- Offenbach, J., & Barbier, J. (1881). *Les contes d'Hoffmann* [Os contos de Hoffmann]. Choudens Père et fils.
- Oopera. Baletti. (s.d.). *Sophocles's tragedies set to music – Elektra and Oedipus Rex* [Tragédias de Sófocles musicadas – Electra e Édipo rei].  
<https://oopperabaletti.fi/en/repertoire-and-tickets/sophocless-tragedies-set-to-music-elektra-and-oedipus-rex/>
- Österreich-Lexikon. (s.d.). *Eder, Helmut*. Technische Universität Graz.  
<http://www.aeiou.at/aeiou.encycllop.e/e131078.htm>
- Ostwald, P., & Zegans, L. (1997). *The threat to the cosmic order. Psychological, social and health implication of Richard Wagner's 'Ring of the Nibelung'* [A ameaça à ordem cósmica. Implicações do 'Anel dos Nibelungos' de Richard Wagner na psicologia, na sociologia e na saúde]. International University Press.
- Oury, J. (2000). Le pré-pathique et le tailleur de pierre [O pré-páthico e pedreiro]. *Chimères*, 40. [https://www.persee.fr/doc/chime\\_0986-6035\\_2000\\_num\\_40\\_1\\_1193](https://www.persee.fr/doc/chime_0986-6035_2000_num_40_1_1193)
- Ovid. (1916a). Liber III (Livro III). In F. J. Miller (Trad.) & G. P. Goold (Rev.), *Metamorphoses, Volume I: Books 1-8. Loeb Classical Library* [Metamorfoses, Volume I: Livros 1-8. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 42, pp. 123-176). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 8 d.C.)  
<https://doi.org/10.4159/DLCL.ovid-metamorphoses.1916>
- Ovid. (1916b). Liber VIII (Livro VIII). In F. J. Miller (Trad.) & G. P. Goold (Rev.), *Metamorphoses, Volume I: Books 1-8. Loeb Classical Library* [Metamorfoses, Volume I: Livros 1-8. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 42, pp. 405-467).

Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 8 d.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.ovid-metamorphoses.1916>

Ovid. (1916c). Liber X (Livro X). In F. J. Miller (Trad.) & G. P. Goold (Rev.),

*Metamorphoses, Volume II: Books 9-15. Loeb Classical Library*

[Metamorfoses, Volume II: Livros 9-15. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 43, pp.

63-118). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 8 d.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.ovid-metamorphoses.1916>

Ovid. (1931a). Fastorum liber primus [Primeiro livro do calendário]. In J. G. Frazer

(Trad.) & G. P. Goold (Rev.). *Fasti. Loeb Classical Library* [Calendário.

Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 253, pp. 2-55). Harvard University Press. (Obra

original publicada ca. 8 d.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.ovid-fasti.1931>

Ovid. (1931b). Liber quartus (Quarto livro). In J. G. Frazer (Trad.) & G. P. Goold

(Rev.). *Fasti. Loeb Classical Library* [Calendário. Biblioteca clássica Loeb]

(Vol. 253, pp. 188-259). Harvard University Press. (Obra original publicada ca.

8 d.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.ovid-fasti.1931>

Ovid. (1931c). Liber sextus (Sexto livro). In J. G. Frazer (Trad.) & G. P. Goold (Rev.).

*Fasti. Loeb Classical Library* [Calendário. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 253,

pp. 318-384). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 8 d.C.)

<https://doi.org/10.4159/DLCL.ovid-fasti.1931>

Oxford University Press. (2020). Overview. Helmut Eder (1916-2005) [Visão geral.

Helmut Eder (1916-2005). In *Oxford Reference*. Recuperado em 20 de junho

de 2020 de

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095742>

[528?rskey=QqWdEy&result=1](https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095742528?rskey=QqWdEy&result=1)

- Paavola, S. (2004). Abduction through grammar, critic, and methodeutic [Abdução através da gramática, da crítica e da metodêutica]. *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy*, 40(2), 245-270.
- Padovan, C., & Darriba, V. (2016). The notion of applied psychoanalysis in the early years of the psychoanalytic movement [A noção de psicanálise aplicada nos primeiros anos do movimento psicanalítico]. *Psicologia USP*, 27(1), 104-114. <https://doi.org/10.1590/0103-656420140014>
- Panagl, O. (1997). *Ödipus auf der musikalischen bühne* [Édipo no palco musical]. Wiener Staatsopera.
- Parker, R. (1994). *The Oxford illustrated history of opera* [História ilustrada da ópera/Oxford]. Oxford University Press.
- Parker, R. & Abbate, C. (2012). *A history of opera - the last 400 years* [A história da ópera – os últimos 400 anos]. Penguin Books.
- Partch, H. (1954). *Oedipus* [Álbum gravado pela The Gate nº 5 Ensemble] (Obra original publicada em 1952)
- Parthenius of Nicaea. (2010). Sufferings in Love [Romances eróticos] (J. L. Lightfoot, Trad.) In J. L. Lightfoot (Ed.), *Hellenistic collection: Philitas. Alexander of Aetolia. Hermesianax. Euphorion. Parthenius. Loeb Classical Library* [Coleção helênica: Filetas. Alexandre da Etólia. Hermesianax. Euforião. Partênio. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 508, pp. 548-642). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 72 a.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.parthenius\\_nicaea-sufferings\\_love.2010](https://doi.org/10.4159/DLCL.parthenius_nicaea-sufferings_love.2010)
- Pasolini, P. (Diretor). (1967). *Edipo Re* [Édipo Rei] [Filme]. Arco Film; Somafis.

- Paul, R. (2009, 5 de novembro). *Qu Xiao-Song: Ji #1, Ensemble der HfMDK, Rochus Paul* [Qu Xiao-Song: Ji nº 1, Orquestra Hochschule für Musik und Darstellend Kunst, Rochus Paul]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=XvAQhOV7-r8>. (Obra original publicada em 1990)
- Pausaniæ. (1516). *Græcæ Descriptio* [Descrição da Grécia] (M. Musurus, Ed.). Aldus Manutius.
- Pausanias. (1898). *Description of Greece* [Descrição da Grécia] (J. G. Frazer, Trad.). Macmillan.
- Pausanias. (1918a). Attika [Ática] (W. H. S. Jones, Trad.). In W. H. S. Jones (Trads.), *Description of Greece, Volume I: Books 1-2 (Attica and Corinth)*. Loeb Classical Library [Descrição da Grécia, Volume I: Livros 1-2 (Ática e Corinto). Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 93, pp. 2-245). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 170 d.C.)  
[https://doi.org/10.4159/DLCL.pausanias-description\\_greece.1918](https://doi.org/10.4159/DLCL.pausanias-description_greece.1918)
- Pausanias. (1918b). Corinth [Corinto] (W. H. S. Jones, Trad.). In W. H. S. Jones (Trads.), *Description of Greece, Volume I: Books 1-2 (Attica and Corinth)*. Loeb Classical Library [Descrição da Grécia, Volume I: Livros 1-2 (Ática e Corinto). Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 93, pp. 245-457). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 170 d.C.)  
[https://doi.org/10.4159/DLCL.pausanias-description\\_greece.1918](https://doi.org/10.4159/DLCL.pausanias-description_greece.1918)
- Pausanias. (1926). Messenia [Messênia] (W. H. S. Jones & H. A. Ormerod, Trads.). In W. H. S. Jones & H. A. Ormerod (Trads.), *Description of Greece, Volume II: Books 3-5 (Laconia, Messenia, Elis 1)*. Loeb Classical Library [Descrição da Grécia, Volume II: Livros 3-5 (Lacônia, Messênia, Elis 1). Biblioteca clássica

Loeb] (Vol. 188, pp. 381-551). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons.

(Obra original publicada ca. 170 d.C.)

[https://doi.org/10.4159/DLCL.pausanias-description\\_greece.1918](https://doi.org/10.4159/DLCL.pausanias-description_greece.1918)

Pausanias. (1935). Boeotia [Beócia] (W. H. S. Jones, Trad.). In W. H. S. Jones (Trads.), *Description of Greece, Volume IV: Books 8.22-10 (Arcadia, Boeotia, Phocis and Ozolian Locri)*. Loeb Classical Library [Descrição da Grécia, Volume IV: Livros 8.22-10 (Arcádia, Beócia, Fócida e Lócrida oriental)]. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 297, pp. 172-367). William Heinemann; Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 170 d.C.)

[https://doi.org/10.4159/DLCL.pausanias-description\\_greece.1918](https://doi.org/10.4159/DLCL.pausanias-description_greece.1918)

Pearse, R. (2018). *The chronicle of St. Jerome. Preface to the online edition* [As crônicas de São Jerônimo. Prefácio para a edição online].

[http://http://www.tertullian.org/fathers/jerome\\_chronicle\\_00\\_eintro.htm](http://http://www.tertullian.org/fathers/jerome_chronicle_00_eintro.htm)

Pearson, R. (2005). *Voltaire almighty: A life in pursuit of freedom* [O poderoso Voltaire: Uma vida em busca da Liberdade]. Bloomsbury.

Peck, H. T. (1898). *Harpers dictionary of classical antiquities* [Dicionário Harper de antiguidades clássicas]. Harper & Brothers.

Peirce, C. (1867) A new list of categories [Sobre uma nova lista de categorias].

*Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, 7, 287-298.

Peirce, C. S. S. (1994a). Volume I. Principles of philosophy [Volume I. Princípios filosóficos] (C. Hartshorne & P. Weiss, Eds.). In J. Deely (Ed.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition*. InteLex. (Obra original publicada ca. 1900)

Peirce, C. S. S. (1994b). Volume II. Elements of logic [Volume I. Elementos de lógica] (C. Hartshorne & P. Weiss, Eds.). In J. Deely (Ed.), *Collected papers of*

*Charles Sanders Peirce. Electronic Edition. InteLex. (Obra original publicada ca. 1900)*

Peirce, C. S. S. (1994c). Volume IV. The simplest mathematics [Volume IV. A matemática mais simples] (C. Hartshorne & P. Weiss, Eds.). In J. Deely (Ed.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition. InteLex. (Obra original publicada ca. 1900)*

Peirce, C. S. S. (1994d). Volume VI. The scientific metaphysics [Volume VI. A metafísica científica] (C. Hartshorne & P. Weiss, Eds.). In J. Deely (Ed.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition. InteLex. (Obra original publicada*

Peirce, C. S. S. (1994e). Volume VII. Science and philosophy [Volume VII. Ciência e filosofia] (A. W. Burks, Ed.). In J. Deely (Ed.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition. InteLex. (Obra original publicada ca. 1900)*

Peirce, C. S. S. (1994f). Volume VIII. Reviews, correspondence, and bibliography. [Volume VII. Resenhas, correspondências e bibliografia] (A. W. Burks, Ed.). In J. Deely (Ed.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition. InteLex. (Obra original publicada ca. 1900)*

Peirce, C. S. S. (1998). Sundry logical propositions [Proposições lógicas diversas]. In Peirce Edition Project (Ed.), *The essential Peirce, Volume 2 (1893-1913)* [O essencial de Peirce, Volume (1893-1913). Indiana University Press. (Obra original publicada em 1903)

Pepin, R. (2008). Introduction [Introdução]. In R. Pepin (Ed.), *The Vatican mythographers* [Os mitógrafos do vaticano] (pp. 1-12). Fordham University Press.

- Perseus Digital Library. (2020). *Greek and Roman Materials* [Materiais gregos e romanos].  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>
- Petrus Hispanus. (1990). Tract I: On Introductory Notions [Tratado I: Sobre notas introdutórias] (L. M. de Rijk, Trad.). In F. P. Dinneen (Ed.), *Language in dispute: An English translation of Peter of Spain's Tractatus, called afterwards summulae logicae: On the basis of the critical edition established by L. M. de Rijk. Studies in the history of the language sciences* [Linguagem em disputa: Uma tradução para o inglês do Tratado de Pedro de Espanha, chamada posteriormente de Súmula Lógica, com base na edição crítica, estabelecida por L. M. de Rijk. Estudos em história das ciências da linguagem] (Vol. 39, pp. 1-16). John Benjamins Publishing. (Obra original publicada ca. 1230 d.C.)
- Pettit, S. (1988). Mark-Anthony Turnage and 'Greek'. *The Musical Times*, 129(1746), 397-400. <https://doi.org/10.2307/965963>
- Pizzone, A. (2017). The Historiai of John Tzetzes: A Byzantine 'Book of Memory'? [Milhares de histórias de João Tzetzes: Um 'Livro da Memória' Bizantino?]. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 41(2), 182-207.  
<https://doi.org/10.1017/byz.2017.13>
- Plato. (1903a). Phaedrus [Fedro]. In J. Burnet (Ed.), *Platonis opera*.  
<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:tlg,0059,012:245a&lang=original>. (Obra original publicada ca. 360 a.C.)
- Plato. (1903b). Republic [República]. In J. Burnet (Ed.), *Platonis opera*.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Plat.+Rep.+571a&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167>. (Obra original publicada ca. 360 a.C.)

- Plett, H. (2004). *Rhetoric and renaissance culture* [Retórica e cultura do renascimento].  
Walter de Gruyter.
- Pliny. (1961). Book V [Livro V] (W. Rackham, Trad). In T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, L. A. Post & E. H. Warmington (Eds.), *Natural history* [História natural] (Vol. 2, pp. 217-336). Harvard University Press; William Heinemann  
Lts.
- . (Obra original publicada em 77 d.C.)
- Poizat, M. (1992). *The angel's cry: Beyond the pleasure principle in opera* (A. Denner, Trad.) [O gemido dos anjos: Para além do princípio do prazer na ópera].  
Cornell University Press. (Obra original publicada em 1986)
- Poizat, M. (1998). *Variations sur la voix* [Variações vocais]. Anthropos.
- Poliziano, A. (2007). *La Fabula di Orpheo*. [Álbum gravado por La Compagnia dell'Orpheo]. K617. (Obra original publicada em 1480)
- Pollock, G. (1993). Notes on incest themes in Wagner's Ring Cycle [Notas em temas de incest no Ciclo do Anel de Wagner]. In S. Feder, R. Karmel & G. Pollock (Eds.), *Psychoanalytic explorations in music: Second series* [Explorações psicanalíticas na música: Segunda série] (pp. 195-216). International University Press.
- Pomes, S. (2003). Brill's new Pauly: Encyclopaedia of the ancient world [O novo Pauly pela Brill: Enciclopédia do mundo antigo]. *Reference Reviews*, 17(5), 55-56.  
<https://doi.org/10.1108/09504120310481246>
- Princeton University Library. (2017). *Kaiē Tsitselē Papers* [Manuscritos de Kay Cicellis]. Special Collections.  
<https://rbsc.princeton.edu/collections/kai%C4%93-tsitsel%C4%93-papers>

Private Islands. (2020). *Dulichia*.

<https://www.privateislandsonline.com/europe/greece/dulichium-island>

Prunières, H. (1936). Œdipe, de Georges Enesco, à l'Opéra [Édipo, de George Enescu, na Ópera]. *La Revue musicale*, 17(164), 202-204.

Psychoanalytical Eletronic Library (2020). <http://www.pep-web.org/>

Puccini, G. (1963). *Tosca* [Álbum gravado pela Orquestra e Coro do Teatro alla Scala, Milano]. EMI records. (Obra original publicada em 1900)

Puccini, G. (2015). *Turandot* (Blue-ray gravado pela Orquestra, Coro e Coro Infantil do Teatro Carlo Felice]. Dynamic. (Obra original publicada em 1926)

Purcell, H. (2009). *Dido & Aeneas* [Álbum gravado pela Orquestra of the Age of Enlightenment]. Chandos. (Obra original publicada 1680)

Racker, H. (1951). Contribution to psychoanalysis of music [Contribuição para a psicanálise da música]. *American Imago*, 8(2), 129-163.

Rădulescu, A. (2012). Dinu Ciocan – A Unique Case in Romanian Musicology. In R., Raducanu, R., N. Mastorakis, R. Neck, V. Niola., & Ka-Lok Ng (Ed.), *Proceedings of the 13th WSEAS International Conference on Acoustics & Music: Theory & applications (AMTA '12) "G. Enescu" University, Iasi, Romania June 13-15, Mathematics and Computers in Science and Engineering Series, 2* [Anais da 13ª WSEAS Conferência Internacional em acústica e música: Teoria e Aplicações (AMTA'12) "G. Enescu" University, Iasi, Romênia junho 13-15, Computação e Matemática na ciência e na engenharia, Série 2] (pp. 162-167). WSEAS Press.

Ratner, L. (1980). *Classic music: Expression, form, and style* [Música clássica: Expressão, forma e estilo]. Schirmer.

- Rank, O. (1909). *Der mythus von der geburt des helden* [O mito do nascimento do herói]. Franz Deuticke.
- Rank, O. (1910). Ein Traum der sich selbst deutet [Um sonho interpretado por si próprio]. In E. Bleuler, S. Freud & C. G. Jung (Eds.), *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen. II Hälfte* [Anuário de pesquisa psicanalítica e psicopatológica. 2ª metade] (Vol. 2, 465-540). Franz Deuticke.
- Rank, O. (1911). III. Beispiel eines verkappten Ödipustraumes [III. Exemplo de um sonho edipiano disfarçado]. *Zentralblatt für Psychoanalyse*, 1(4), 167-170.
- Rank, O. (1923). Perversion and Neurosis. *International Journal of Psychoanalysis*, 4, 270-292. (Obra original publicada em 1922)
- Rank, O. (1924). *Das trauma der geburt* [O trauma do nascimento]. Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Rank, O. (1926). *Das Inzest-Motiv in dichtung und sage* [O motivo do incesto na poesia e na lenda]. Franz Deuticke. (Obra original publicada em 1912)
- Rank, O., & Sachs, H. (1916). *The significance of psychoanalysis for the mental sciences* [A relevância da psicanálise para as ciências da mente]. Nervous and Mental Disease Pub. Co.
- Regier, W. G. (2004). *Book of the sphinx* [Livro da esfinge]. University of Nebraska Press.
- Regnault, F. (1995). The Name-of-the-father [O nome-do-pai]. In R. Feldstein, B. Fink & M. Jaanus (Eds.), *Reading Seminar XI: Lacan's four fundamental concepts of psychoanalysis* [Lendo o seminário XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise lacaniana] (pp. 65-76). State University of New York Press.

- Reid, J., & Rohmann, C. (1993). *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1990s: 2 Volumes* [O guia Oxford para a mitologia clássica na arte, 1300-1900: 2 volumes]. Oxford University Press.
- Reik, T. (1913). Der schwiegersohn und die schwiegermutter [O genro e a sogra]. *Imago*, 2(6), 605-608.
- Reik, T. (1914). Die Couvade und die psychogenese der vergeltungsfurcht [A síndrome de Couvade e a psicogênese do medo da retaliação]. *Imago*, 3(5), 409-455.
- Reik, T. (1915). Die pubertätsriten der wilden: Über einige übereinstimmungen im seelenleben der wilden und der neurotiker [Os ritos da puberdade na natureza: Sobre algumas semelhanças na vida psíquica entre os selvagens e os neuróticos]. *Imago*, 4(3), 125-144.
- Reik, T. (1916). Die pubertätsriten der wilden: Über einige übereinstimmungen im seelenleben der wilden und der neurotiker [Os ritos da puberdade na natureza: Sobre algumas semelhanças na vida psíquica entre os selvagens e os neuróticos]. *Imago*, 4(4), 189-222.
- Reik, T. (1917). Das Kainszeichen: Ein psychoanalytischer beitrug zur bibelerklärung [O Sinal de Caim: Uma contribuição psicanalítica para a explicação da bíblia]. *Imago*, 5(1), 31-42. <https://doi.org/10.11588/diglit.25679>
- Reik, T. (1920). Odipus und die ephinx [Édipo e a esfinge]. *Imago*, 6, 95-131.
- Reik, T. (1930). Gebetmantel und gebetriemen der Juden: Ein psychoanalytischer Beitrag zur hebräischen Archäologie [Xale de Oração e o Tefilin dos Judeus: Uma Contribuição Psicanalítica à Arqueologia Hebraica]. *Imago*, 16(3-4), 389-434.

- Reik, T. (1953). *The haunting melody: Psychoanalytic experiences in life and music* [A melodia assombradora: Experiências psicanalíticas na vida e na música]. Farrar, Straus and Young.
- Republic of Slovenia Ministry of Culture. (2013, 6 de agosto). *Society for Theoretical Psychoanalysis, Ljubljana* [Sociedade para a Psicanálise Teórica, Ljubljana]. [https://www.culture.si/en/Society\\_for\\_Theoretical\\_Psychoanalysis,\\_Ljubljana](https://www.culture.si/en/Society_for_Theoretical_Psychoanalysis,_Ljubljana)
- Réti, R. (1978). *The thematic process in music* [O processo temático na música]. Greenwood Press.
- Richardson, J. (1999). *Singing archaeology. Philip Glass's Akhnaten* [Arqueologia cantada. O Akhnaten de Philip Glass]. Wesleyan University Press.
- Riding, A., & Dunton-Downer, L. (2010). Ópera. Guia ilustrado Zahar (C. Marques, Trad.). Zahar. (Obra original publicada em 2006)
- Rihm, W. (1987). *Oedipus*. [Coro e Orquestra da Deutsche Oper Berlin]. Arthaus musik.
- Rieger, E. (2009). *Richard Wagner's women* [As mulheres de Richard Wagner]. Artemis Verlag.
- Robert, C. (1915). *Oidipus. Geschichte eines poetischen stoffs im griechischen altertum* [Édipo. História das tramas poéticas na Grécia antiga]. Weidmann.
- Röhe, D. (2016a). Elementos de Semiótica Musical Aplicados à Clínica Psicanalítica. In L. Santaella, W. Nöth, P. Borges, & D. Ribeiro (Orgs.), *16ª Jornada de Estudos Peircianos, O pragmatismo peirciano como chave para a realidade*, 16, 114-126. [https://estudospeirceanos.files.wordpress.com/2019/11/2016\\_caderno-16-jornada.pdf](https://estudospeirceanos.files.wordpress.com/2019/11/2016_caderno-16-jornada.pdf)

- Röhe, D. (2016b, 4-7 de abril). *Oedipus goes to the opera: musicological and psychoanalytical inquiry on Stravinsky's Oedipus Rex and Enescu's Œdipe* [Édipo vai à ópera: investigações musicológicas e psicanalíticas em Oedipus Rex de Stravinsky e em Œdipe de Enescu] [Apresentação oral]. 13th International Congress on Musical Signification, Canterbury, Kent, Inglaterra; London, Inglaterra.
- Röhe, D. (2017, 2-9 de outubro). *Existential semiotics and psychoanalysis* [Semiótica existencial e psicanálise] [Apresentação oral]. Seminário de Abertura da Academia de Heranças Culturais, Hermópolis, Siros, Grécia; Atenas, Ática, Grécia.
- Röhe, D. (2018a, 8-10 de agosto). *Creativity in existential semiotics and psychoanalysis* [Criatividade na semiótica existencial e na psicanálise] [Apresentação oral]. Sources of Creativity. From Local to Universal, 2nd seminar and symposium of the Academy of Cultural Heritages, Mikkeli, Etelä-Savo, Finlândia.
- Röhe, D. (2018b, 26-29 de julho). *Oedipus goes to opera: Musicological contributions to the Oedipus Complex* [Édipo vai à ópera: Contribuições musicológicas ao complexo de Édipo] [Apresentação oral]. II Psychoanalysis on Ice, Reykjavík, Höfuðborgarsvæðið, Islândia.
- Röhe, D. (2018c). Music as mirror: a transdisciplinary theory of psychoanalysis, musical semiotics and rhetoric. In D. Martinelli, A. Daubarrienè; S. Stano; U. Varankaitè (Orgs.). *CROSS-INTER-MULTI-TRANS, Proceedings of the 13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, (pp. 539-547). IASS Publications; International Semiotics Institute.

- Röhe, D. (2019, 1-8 de outubro). *Oedipus returns to the opera* [O retorno de Édipo à ópera] [Apresentação oral]. Symposium and 3rd seminar of the Academy of Cultural Heritages, Hermópolis, Siros, Grécia.
- Röhe, D. (no prelo). Reflexões clínicas em ré menor. *Reverso*.
- Röhe, D., & Martins, F. (2016). *A Vingança na Música. Investigação Semiótica na Ária 14 da Flauta Mágica de Mozart*. Novas Edições Acadêmicas.
- Röhe, D., Martins, F., & Conceição, M. (2020). Oedipus goes to the opera: Psychoanalytical inquiry in Enescu's *Œdipe* and Stravinsky's *Oedipus Rex* [Édipo vai à ópera: Investigação psicanalítica no Édipo de Enescu e no Édipo Rei de Stravinsky]. *International Forum of Psychoanalysis*, 29(1), 27-38.  
<https://doi.org/10.1080/0803706X.2018.1562219>
- Róheim, G. (1921a). Das selbst: (eine vorläufige mitteilung.). III. Eidolon [O Eu: (Um aviso preliminar.). III. Fantasma]. *Imago*, 7(3), 310-452.  
<https://doi.org/10.11588/diglit.28545.13>
- Róheim, G. (1921b). Das Selbst: (Eine vorläufige Mitteilung. Schluß.). IV Außenseele [O Eu: Um aviso preliminar. Final. IV. A alma exterior]. *Imago*, 7(4), 453-504.  
<http://doi.org/10.11588/diglit.28545.17>
- Róheim, G. (1923). Nach dem tode des urvaters [Após a morte do avô]. *Imago*, 9(1), 83-121. <https://doi.org/10.11588/diglit.28544.6>
- Róheim, G. (1938). Totemica: A supplement to totemism and exogamy. By J. G. Frazer. [Resenha do Livro Totemica: Um suplemento para totemismo e exogamia, por J. G. Frazer]. *International Journal of Psychoanalysis*, 19, 371-372.
- Róheim, G. (1940). Society and the individual [Sociedade e indivíduo]. *Psychoanalytic Quarterly*, 9(4), 526-545. <https://doi.org/10.1080/21674086.1940.11925443>

- Róheim, G. (1941). Myth and Folk-Tale [Mitos e fábulas]. *American Imago*, 2(3), 266-279.
- Róheim, G. (1942). Transition rites [Ritos de passage]. *Psychoanalytic Quarterly*, 11, 336-374.
- Róheim, G. (1946). Teiresias and other seers [Tirésias e outros videntes]. *Psychoanalytic Review*, 33, 314-334.
- Róheim, G. (1948). The bear in the haunted mill [O urso no moinho assombrado]. *American Imago*, 5(1),70-82.
- Romanini, V. (2006). *Semiótica Minuta. Especulações sobre a Gramática dos Signos e da Comunicação a partir da obra de Charles S. Peirce* (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Brasil). Biblioteca digital USP.  
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27142/tde-30042009-130918/pt-br.php>
- Romanini, V. (2009). *Minute Semeiotic* [Semiótica minuta].
- Romanini, V. (2010). Por que a dedução não é uma inferência genuína. *Cognitio-Estudos*, 7(1), 71-76.
- Romanini, V. (2020a). *Deliberativa (fase)*. Minute Semeiotic. Recuperado em 21 de junho de 2020 de <https://minuteseiotic.org/glossary>
- Romanini, V. (2020b). Tabela periódica das classes de signos. Recuperado em 21 de junho de 2020 de <https://minuteseiotic.org/sixty-six-classes>
- Rosand, E. (1991). *Opera in seventeenth-century Venice: The creation of a genre* [Ópera no século XVII: A criação de um gênero]. University of California Press.
- Roscher, W. (1884–1890). *Ausführliches lexikon der Griechischen und Römischen mythologie* [Léxico detalhado da mitologia grega e romana] (Vol. 1). Teubner.

- Roscher, W. (1897–1909). *Ausführliches lexikon der Griechischen und Römischen mythologie*. [Léxico detalhado da mitologia grega e romana] (Vol. 3). Teubner.
- Rosen, H., & Zickler, E. (1996). Feminist psychoanalytic theory: American and French reactions to Freud [Teoria psicanalítica feminista: Reações americanas e francesas a Freud]. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 44(Supplements), 71-92.
- Rossini, G., de Jouy E., & Bis, H. L.-F. (1829). *Guillaume Tell*. E. Troupenas
- Rothstein, A. (1995). Commentaries. *Journal of the American Psychoanalytical Association*, 43, 368-372. <https://doi.org/10.1177/000306519504300207>
- Roudinesco, E. (2014). *Sigmund Freud en son temps et dans le nôtre* [Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo]. Éditions du Seuil.
- Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise*. Zahar. (Obra original publicada em 1997)
- Roudinesco, E. (2016). *Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo*. Zahar. (Obra original publicada em 2014)
- Rudnytsky, P. L. (2002). *Reading psychoanalysis: Freud, Rank, Ferenczi, Groddeck* [Lendo psicanálise: Freud, Rank, Ferenczi, Groddeck]. Cornell University Press.
- Rusbridger, R. (2008). The internal world of Don Giovanni [O mundo interno de Don Giovanni]. *International Journal of Psychoanalysis*, 89(1), 181–194. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2007.00004.x>
- Rusbridger, R. (2013). Projective identification in Othello and Verdi's Otello [Identificação projetiva em Otelo e no Otelo de Verdi]. *International Journal of Psychoanalysis*, 94(1), 33-47. <https://doi.org/10.1111/1745-8315.12033>

- Sæmund. (2020). *GKS 2365 4to*. [https://handrit.is/en/manuscript/imaging/is/GKS04-2365/1r-3r#page/1r++\(1+of+5\)/mode/2up](https://handrit.is/en/manuscript/imaging/is/GKS04-2365/1r-3r#page/1r++(1+of+5)/mode/2up) (Obra original publicada ca. 1260 d.C.)
- Sachs, H. (1941). “The Man Moses” and the Man Freud [“O homem Moisés” e o homem Freud]. *Psychoanalytic Review*, 28, 156-162.
- San Francisco Center for Psychoanalysis. (2020). *2018 – 2019. Opera on the couch* [2018-2019. Ópera no divã]. <https://sfcp.org/opera-on-the-couch/10-14-2018-opera-on-the-couch>
- Santaella, L. (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora, visual e verbal*. Iluminuras.
- Sartre, J.-P. (1974). The Encounter, or Oedipus and the sphinx [O encontro, ou Édipo e a esfinge]. In: M. Rybalka, R. McCleary & M. Contat (Eds), *Selected prose. The Writings of Jean-Paul Sartre* [Prosa selecionada. Os escritos de Jean-Paul Sartre] (Vol 2., pp. 190-191). Northwestern University Press. (Obra original publicada em 1948)
- Sandoval, G. (2009). La música escénica en Centro América [Música cênica na América Central]. *Estudios*, 22, 143-154.
- Satie, E. (1919). *Socrate* [Sócrates]. Edition de la Sirene.
- Saville, P. (Diretor). (1968). *Oedipus the King* [Édipo, o Rei] [Filme]. Crossroads World Film Services; Universal Pictures.
- Sayers, J. (2015). *Art, psychoanalysis, and Adrian Stokes: A biography* [Arte, psicanálise e Adrian Stokes: Uma biografia]. Karnac Books.
- Schedel, H. (1493). *Register des buchs der chroniken und geschichten mit figuren und pildnussen von anbeginn der welt bis auf dise unnsere zeit* [Registro do livro de

- crônicas e histórias ilustradas desde o início do mundo até este momento] (Georg Alt, Trad.). Anton Koberger. (Obra original publicada em 1493)
- Schelling, F. (1809). *Philosophische untersuchungen über das wesen der menschlichen freiheit und die damit zusammenhängenden gegenstände* [Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana]. J. N. Enßlin.
- Schiller, F. (1804). *Wilhelm Tell*. Cotta.
- Schiller, F. (1849). Weimar, 1 December, 1788 [Weimar, 1º de dezembro de 1799]. In L. Simpson, *Correspondence of Schiller with Körner: Comprising Sketches and Anecdotes of Goethe, the Schlegel's, Wieland and other contemporaries* [Correspondência de Schiller com Körner: Incluindo rascinhos e anedotas de Goethe, O Wieland de Schleger e outros contemporâneos] (Vol. 1, pp. 296-299). Richard Bentley, New Burlington Street. (Obra original publicada em 1788)
- Schmidt, B. (1877). *Griechische märchen, sagen und volkslieder* [Contos de fadas, ditados e canções folclóricas gregas]. Teubner.
- Schneider, M. (2018). *L'utopie suisse dans la musique romantique* [A utopia suíça na música romântica]. Hermann.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of musical composition* [Fundamentos de composição musical] (G. Strang & L. Stein, Eds.). Faber and Faber.
- Schoenberg, A. (1998). *Pierrot Lunaire* [Pierrô Lunar]. *Schoenberg: Pierrot Lunaire / Herzgewächse / Ode to Napoleon* [Álbum gravado por Pierre Boulez, David Pittman-Jennings, Christine Schäfer e Solistas da Orquestra Intercontemporânea]. Deutsche Grammophon. (Obra original publicada em 1912)

- Schoenberg, A. (2013). *Erwartung* [Álbum gravado pela Nordwestdeutsche Philharmonie]. Wergo Germany. (Obra original publicada em (1909)
- Schreber, D. (1984). *Memórias de um doente dos nervos* (M. Carone, Trad.). Rio de Janeiro: Graal. (Obra original publicada em 1905)
- Schreuder, M., & Gilbers, D. (2006). Phrasing in language and music [Fraseologia na linguagem e na música]. In E. Tarasti (Ed.), *Music and the arts. Approaches to musical semiotics. Acta Semiotica Fennica* [Música e as artes. Abordagens em semiótica musical. Acta Semiotica Fennica] (Vol. 10, pp. 505-515). International Semiotics Institute; Semiotic Society of Finland.
- Segal, R. (1999). *Theorizing about myth* [Teorizando sobre mitos]. University of Massachusetts Press.
- Segal, H. (1952). A psycho-analytic approach to aesthetics [Abordagem psico-analítica sobre a estética]. *International Journal of Psychoanalysis*, 33, 196–207.
- Segal, I., & Barros, R. (2014). Devastação e gozo na ópera Erwartung opus 17, de Schoenberg. *Tempo psicanalítico*, 46(1), 114-133.
- Segundo Mitógrafo do Vaticano. (2008). Second mythographer [Segundo mitógrafo] (R. Pepin, Trad.). In R. Pepin (Trad.), *The Vatican mythographers* [Os mitógrafos do Vaticano] (pp. 99-205). Fordham University Press. (Obra original publicada ca. 800 d.C.)
- Seneca. (1938). Oedipus [Édipo] (F. J. Miller, Trad.). In T. E. Page, W. H. D. Rouse & Edward Capps (Eds.), *Tragedies* [Tragédias] (pp. 425-524). William Heinemann; Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 54 d.C.)
- Serra, Ordep. (2005). À luz da tragédia: Édipo e o apotropaico. *Mana*, 11(2), 545-576. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000200009>
- Serra, O. (2007). *O reinado de Édipo*. Editora UnB.

- Shakespeare, W. (2019a). *Folio 1 – Hamlet* (D. Bevington, Ed.). Internet Shakespeare Editions. <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/Ham/>. (Obra original publicada em 1603)
- Shakespeare, W. (2019b). *Folio 1 – Macbeth* (A. Dawson and G. Paul, Ed.s). Internet Shakespeare Editions. <https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/Mac/>. (Obra original publicada em 1606)
- Sheehan, S. (2012). *Sophocles' 'Oedipus the King': A reader's guide* [O Édipo rei de Sófocles: Um guia de leitura]. Continuum International Publishing Group.
- Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror. The female voice in psychoanalysis and cinema* [O espelho acústico. A voz feminina na psicanálise e no cinema]. Indiana University Press.
- Simon, B. & Blass, R. (1991). The development and vicissitudes of Freud's ideas on the Oedipus complex [O desenvolvimento e as vicissitudes das ideias de Freud acerca do complex de Édipo]. In J. Neu (Ed.), *The Cambridge Companion to Freud* [O guia Cambridge sobre Freud] (pp. 161-174). Cambridge University Press.
- Sibelius, J. (2019). *Kullervo* [Álbum gravado pela Orquestra Sinfônica da Escócia/BBC]. Hyperion. (Obra original publicada em 1892)
- Siirala, M. O. (1969). *Medicine in Metamorphosis. Speech, presence, and integration* [Medicina em metamorfose. Fala, presença e integração] (J. Tola & H. Lomas, Trad.). Tavistock Publications Limited. (Obra original publicada em 1966)
- Slochower, H. (1982). Harry Slochower: Marx and Freud. A Socratic-Aristotelian symposium on the platonic theme of DESIRE [Harry Slochower: Marx e Freud. Um banquete socrático-aristotélico acerca do teme platônico sobre o DESEJO]. *American Imago*, 39(4), 285-342.

Slovensko društvo za lacanovsko psihoanalizo (s.d.). *Movement* [Movimento].

<http://www.sdzlp.si/movement/?lang=en>

Smadja, E. (2011). The Œdipus complex, crystallizer of the debate between psychoanalysis and anthropology [O complexo de Édipo, cristalizador do debate entre a psicanálise e a antropologia]. *International Journal of Psychoanalysis*, 92(4), 985-1007. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2011.00407.x>

Smetana, B. (1994). *Hubička. The Kiss*. [Álbum gravado pela Brno Janacek Opera Chorus & Orchestra]. Supraphon (Obra original publicada em 1876)

Smith, W. R. (1889). *Lectures on the religion of the semites. Fundamental institutions. First series* [Aulas acerca da religião dos semitas. Instituições fundamentais. Primeira série]. Adam & Charles Black.

Sturluson, S. (2005). Gylfaginning [O delírio de Gulfi]. In A. Faulkes (Ed.), *Edda. Prologue and Gylfaginning* [Poemas míticos. Prólogo e o delírio de Gulfi] (2ª ed., pp. 7-55). Viking Society for Northern Research. (Obra original publicada ca. 1301 d.C.)

Soares, L. (2001). Édipo: a ópera, a peça, o mito e a psicanálise. *Psicanalítica*, 2(1), 60-69.

Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre (s.d.). *Raul Hartke*. <http://sppa.org.br/a-sppa/membros>

Solomon, M. (1989). Franz Schubert and the peacocks of Benvenuto Cellini [Franz Schubert e os pavões de Benvenuto Cellini]. *19<sup>th</sup> Century Music*, 12(3), 193-206. <https://doi.org/10.2307/746501>

- Sophocles. (1804). *Antigona* [Antígona] (F. Hölderlin, Trad.). In F. Hölderlin (Trad.), *Die Trauerspiele des Sophokles* [As tragédias de Sófocles] (Vol. 2, pp. 3-88). Bei Friedrich Wilmans. (Obra original publicada ca. 442 a.C.)
- Sophocles. (1858). *Œdipe Roi, tragédie de Sophocle traduit littéralement en vers français par Jules LaCroix* [Édipo Rei, tragédia de Sófocles traduzida literalmente em verso francês por Jules LaCroix] (J. LaCroix, Trad.). Lévy. (Obra original publicada ca. 429 a.C.)
- Sophokles. (1868). *König Oedipus* [Édipo rei] (J. C. Donner, Trad.). In J. C. Donner (Ed.), *Sofokles, erster band* [Sófocles, Volume 1] (pp. 1-72). Akademische Berlagshandlung von C. F. Winter. (Obra original publicada ca. 429 a.C.)
- Sophocles. (1883). *Οιδιππος Τυραννος* [Édipo Tirano] (R. Jebb, Trad.). In R. Jebb (Ed.), *Sophocles, the plays and fragments. With critical notes, commentary and translation in English prose* [Sófocles, espetáculos e fragmentos. Com observações críticas, comentários e tradução e em prosa na língua inglesa] (Vol. 1, pp. 10-278). Cambridge University Press. (Obra original publicada ca. 429 a.C.)
- Sophocles. (1912a). *Antigone* [Antígona] (F. Storr, Trad.). In T. E. Page & W. D. Rouse (Eds.), *Sophocles. Vol 1: Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone. In two volumes. I. The Loeb classical library* [Sófocles, Vol 1: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. Em dois volumes. I. Biblioteca clássica Loeb] (pp. 309-419). William Heinemann Ltd.; The Macmillan Co. (obra original publicada ca. 442 a.C.)
- Sophocles. (1912b). *Oedipus at Colonus* [Édipo em Colono] (F. Storr, Trad.). In T. E. Page & W. D. Rouse (Eds.), *Sophocles. Vol 1: Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone. In two volumes. I. The Loeb classical library* [Sófocles, Vol

1: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. Em dois volumes. I. Biblioteca clássica Loeb] (pp. 141-308). William Heinemann Ltd.; The Macmillan Co. (obra original publicada ca. 407 a.C.)

Sophocles. (1913a). Ajax (F. Storr, Trad.). In T. E. Page & W. D. Rouse (Eds.), *Sophocles. Vol 2: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. In two volumes. II. The Loeb classical library* [Sófocles, Vol 2: Ajax, Electra, As traquínias, Filoctete. Em dois volumes. II. Biblioteca clássica Loeb] (pp. 1-120). William Heinemann Ltd.; The Macmillan Co. (obra original publicada ca. 440 a.C.)

Sophocles. (1913b). Electra (F. Storr, Trad.). In T. E. Page & W. D. Rouse (Eds.), *Sophocles. Vol 2: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. In two volumes. II. The Loeb classical library* [Sófocles, Vol 2: Ajax, Electra, As traquínias, Filoctete. Em dois volumes. II. Biblioteca clássica Loeb] (pp. 121-252). William Heinemann Ltd.; The Macmillan Co. (obra original publicada ca. 410 a.C.)

Sophocles. (1913c). Trachiniae [As traquínias] (F. Storr, Trad.). In T. E. Page & W. D. Rouse (Eds.), *Sophocles. Vol 2: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. In two volumes. II. The Loeb classical library* [Sófocles, Vol 2: Ajax, Electra, As traquínias, Filoctete. Em dois volumes. II. Biblioteca clássica Loeb] (pp. 253-360). William Heinemann Ltd.; The Macmillan Co. (obra original publicada ca. 440 a.C.)

Sophokles. (1931). Sophokles [Sófocles] (Heinrich Weinstock, Trad.). Teubner. (obra original publicada ca. 429 a.C.)

Sophocles. (2018, 6 de agosto). *Oedipus at Colonus. Revised by Roger Ceragioli. Further Revised by Gregory Nagy* [Édipo em Colono. Revisado por Roger Ceragioli. Com mais revisões de Gregory Nagy] (R. Jebb, Trad.). Center for

- Hellenic Studies Harvard University.  
<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5299> (Obra original publicada ca. 410 a.C.)
- Sófocles. (2001). *Édipo Rei de Sófocles* (T. Vieira, Trad.). FAPESP; Editora Perspectiva. (Obra original publicada ca. 429 a.C.)
- Soler, J. (1982). Notas sobre la opera Edipo y Yocasta [Notas sobre a ópera Édipo e Jocasta]. *Recerca musicològica*, 2, 55-80.
- Soler, J. (2014). Edipo y Yocasta [Album gravado pela Orquestra Ciutat de Barcelona]. Columna musica. (Obra original publicada em 1974)
- Spaethling, R. (2005). *Mozart's letters, Mozart's life. Selected letters* [Cartas de Mozart, vida de Mozart. Cartas selecionadas]. W. W. Norton & Company.
- Spencer, B., & Gillin, F. (1899). *The native tribes of central Australia* [As tribos nativas da Austrália central]. Macmillan.
- Staat, W. (2003). On abduction, deduction, induction and the categories [Acerca da abdução, dedução, indução e as categorias]. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 29(2), 225-237.
- Stakelum, M. (2011). An analysis of verbal responses to music in a group of adult non-specialists. *Music Education Research*, 13(2), 173-197.  
<https://doi.org/10.1080/14613808.2011.577770>
- Stanford University Libraries (s.d.). *Oedipus* [Édipo].  
[http://operadata.stanford.edu/?f%5BcomposerSort\\_query%5D%5B%5D=q\\_composers&f%5Bcountry\\_facet%5D%5B%5D=Sweden&f%5Bgenre\\_facet%5D%5B%5D=Opera](http://operadata.stanford.edu/?f%5BcomposerSort_query%5D%5B%5D=q_composers&f%5Bcountry_facet%5D%5B%5D=Sweden&f%5Bgenre_facet%5D%5B%5D=Opera)
- Starobinski, J. (2010). *As encantatrizes. Sedutoras na ópera* [A. V. Lessa, Trad.]. Civilização Brasileira. (Obra original publicada em 2005)

- Stewart, H. (1961). Jocasta's crimes [Os crimes de Jocasta]. *International Journal of Psychoanalysis*, 42, 424–430.
- Stierlin, H. (1971). *Das tun des einen ist das tun des anderen: Eine dynamik menschlicher beziehungen* [O fazer de um é o fazer do outro: uma dinâmica de relações humanas]. Surkamp.
- Still, R. (1960). Gustav Mahler and psychoanalysis [Gustav Mahler e a psicanálise]. *American Imago*, 17(3), 217-240.
- Stein, C. (1968). Le père mortel et le père immortel. *L'Inconscient*, 5, 59-100.
- Strabo. (1927). Book VIII [Livro VIII] (H. L. Jones, Trad.). In T. E. Page, W. H. D. Rouse, and E. Capps (Eds.), *Geography, Volume IV: Books 8-9, Loeb classical library* [Geografia, Volume V: Livros 10-12, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 196, pp. 3-238). William Heinemann; G. P. Putnam. (Obra original publicada ca. 21 d.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.strabo-geography.1917>
- Strabo. (1928). Book XII [Livro XII] (H. L. Jones, Trad.). In T. E. Page, W. H. D. Rouse, and E. Capps (Eds.), *Geography, Volume V: Books 10-12, Loeb classical library* [Geografia, Volume V: Livros 10-12, Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 211, pp. 345-522). William Heinemann; G. P. Putnam. (Obra original publicada ca. 21 d.C.) <https://doi.org/10.4159/DLCL.strabo-geography.1917>
- Strachey, J. (1953). Editor's Note to "Three Essays on the Theory of Sexuality (1905)" [Nota do editor aos "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade"]. In J. Strachey (Ed.), *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume VII (1901-1905): A case of hysteria, Three Essays on Sexuality and other works* [Edição Standard das obras psicológicas completas

- de Sigmund Freud, Volume VII (1901-1905): Um caso de hysteria, Três ensaios sobre a sexualidade e outras obras] (pp. 125-129). Hogarth Press.
- Strachey, J. (1957). Editor's Note to "Five Lectures on Psycho-analysis" [Nota do editor às "Cinco lições de psicanálise"] In J. Strachey (Ed.), *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume XI (1910): Five lectures on psycho-analysis, Leonardo da Vinci and other works* [Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Volume XI (1910): Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outras obras] (pp. 3-8). Hogarth Press.
- Strachey, J. (1959). Editor's Note to "The Sexual Enlightenment of Children (An Open Letter to Dr. M. Fürst)" [Nota do editor sobre "O esclarecimento sexual das crianças (Carta aberta ao Dr. M. Fürst). In J. Strachey (Ed.), *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume IX (1906-1908): Jensen's 'Gradiva' and other works* [Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Volume IX (1906-1908): A 'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos] (pp. 3-6). Hogarth Press.
- Strachey, J. (2010). Editor's Introduction [Introdução do editor]. In J. Strachey (Ed., & Trad.), *Sigmund Freud. The interpretation of dreams. The complete and definite text* (pp. xi-xxii). Basic Books. (Obra original publicada em 1900)
- Strauss, R. (1972). *Capriccio* [Álbum gravado pela Orquestra Sinfônica da Rádio Bávara]. Polydor; Deutsche Grammophon. (Obra original publicada em 1940)
- Strauss, R. (2013). *Ariadne auf Naxos* [DVD gravado pela Orquestra Estatal de Dresden]. Decca. (Obra original publicada em 1916)
- Stravinsky, I. (1947). *Poetics of music in the form of six lessons* [Poética musical na forma de seis lições] (A. Knodel & I. Dahl, Trad.). Harvard University Press.

- Stravinsky, I. (1951). *The Rake's Progress Vocal Score* [O progresso do libertino. Partitura para voz]. Boosey & Hawkes.
- Stravinsky, I. (1988). *Symphonie de Psalms* [Sinfonia]. *Stravinsky Conducts Stravinsky: Symphony of Psalms; Symphony in C; Symphony in Three Movements*. Sony; CBS (Obra original publicada em 1930)
- Stravinsky, I. (1991). *Oedipus Rex* [opera-oratorio]. *Igor Stravinsky – Edition: Oratorio - Melodrama - Vol. X*. Sony. (Obra original publicada em 1927)
- Stravinsky, I. (2012). *L'histoire du Soldat* [Teatro Musical]. *Octet / L'histoire du Soldat*. Avie. (Obra original publicada em 1918)
- Stravinsky, I. (2013). *Perséphone* [Álbum gravado pela American Symphony Orchestra]. American Symphony Orchestra. (Obra original publicada em 1934)
- Stravinsky, I. (2016). *Le Sacre du Printemps* [Ballet orquestrado]. *Petrushka / Le Sacre du Printemps*. Decca (Obra original publicada em 1913)
- Stravinsky, I. (2018). *Serenade in A* [Composição para piano]. *Stravinsky. Complete music for solo piano. Oxana Schevchenko*. Delphian (Obra original publicada em 1925)
- Stravinsky, I. (2020). *Oedipus Rex (1927). Simfonija Psalama (1948)* [Édipo rei (1927). Sinfonia dos salmos (1948)]. Splitsko Ljeto. <http://arhiva-splitskoljeto.hnk-split.hr/48splitskoljeto/predstave/oedipusrex/index.htm> (Obra original publicada em 2002)
- Stravinsky, I., & Cocteau, J. (1948). *Oedipus Rex*. Boosey & Hawkes.
- Stravinsky, I., & Craft, R. (1963). *Dialogues and a diary* [Diálogos e um diário]. Doubleday & Company, Inc.
- Stravinsky, I. (1992). *Oedipus Rex* [DVD gravado pela Saito Kinen Orchestra] Cami Video; Philips. (Obra original publicada em 1927)

Stravinsky, T. (1926). *Oedipus Rex (étude)* [Édipo Rei (estudo)] [Guache].

<http://www.theodorestravinsky.ch/en/oeuvre/decor-de-theatre/decor/>

Suetonius. (1913). Divus Julis [Júlio deificado] (J. C. Rolfe). In T. E. Page, W. H. D. Rouse & Edward Capps (Eds.), *Lives of the Caesars, Volume I: Julius. Augustus. Tiberius. Gaius. Caligula. Introduction by K. R. Bradley. Loeb Classical Library* [Vidas de césares, Volume I: Júlio. Augusto. Tibério. Gaio. Calígula. Introdução por K. R. Bradley. Biblioteca clássica Loeb] (Vol. 31, pp. 36-149). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons. (Obra original publicada ca. 121-122 d.C.) [https://doi.org/10.4159/DLCL.suetonius-lives\\_caesars\\_book\\_i\\_deified\\_julius.1914](https://doi.org/10.4159/DLCL.suetonius-lives_caesars_book_i_deified_julius.1914)

Sullivan, S. D. (1999). *Aeschylus' use of psychological terminology: Old and new* [O uso de Ésquilo da terminologia psicológica: Antigo e recente]. Carleton University Press.

Suomi, K., & Ylitalo, R. (2002). Word stress and duration in Finnish [Acentuação e duração das palavras em língua finlandesa]. *Proceedings of Fonetik*, 44(1), 73-76.

Tagg, P. (2011). Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais (F. Borém, Trad.). *Per Musi*, 23, 7-18.

Tarasti, E. (1979). *Myth and music: A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* [Mito e música: Uma abordagem semiótica sobre a estética do mito na música, em especial na de Wagner, Sibelius e Stravinsky]. Mouton Publishers.

Tarasti, E. (2000). *Existential semiotics* [Semiótica existencial]. Indiana University Press.

- Tarasti, E. (2006). Mozart, or the idea of a continuous avant-garde [Mozart, ou a ideia da vanguard continua]. In D. Martinelli (Ed.), *Music, senses, body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification* [Música, sentidos, corpo. Anais do 9th *International Congress on Musical Signification* (pp. 111-127). Universidade de Roma Tor Vergata; Universita Popolare di MusicArTerapia; Umweb Publications; International Semiotics Institute.
- Tarasti, E. (2015). *Sein und schein: Explorations in existential semiotics* [O aparente e o autêntico: Explorações em semiótica existencial]. De Gruyter Mouton.
- Tarazona, A. R. (2013, 1º de dezembro). *Edipo y Yocasta: a escena, por favor* [Édipo e Jocasta: No palco, por favor] [Resenha do CD Josep Soler – Edipo y Yocasta, gravado pela Orquestra Ciutat de Barcelona. Columna Música]. Recuperado em 12 de fevereiro de 2018 de <http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=79855>
- Taymor, J. T. (Dir.), & Ozawa, S. (Dir.) (1993). Stravinsky - Oedipus Rex [Motion Picture]. Japão: Philips, Chanel 4 & NHK.
- Tawaststjerna, E. (1976). *Sibelius: 1865-1905* (R. Layton, Trad.). University of California Press. (Obra original publicada em 1965)
- Teller, F. (1917). Musikgenuß und Phantasie [Prazer musical e imaginação]. *Imago*, 5(1), 8-15. <https://doi.org/10.11588/diglit.25679.2>
- Terzoglou, N.-A. (2017, 2-9 de outubro). *The idea of the monument in the age of the Enlightenment: Towards a conceptual genealogy of cultural heritage* [A ideia do monument na era do Iluminismo: A caminho de uma genealogia conceitual da herança cultural] [Apresentação Oral]. Seminário de Abertura da Academia de Heranças Culturais, Hermópolis, Siros, Grécia; Atenas, Ática, Grécia.

The Beatles. (1966). Dr. Robert [Canção]. *Revolver*. Parlophone.

The Holy Scriptures of the Old Testament. (1903). Printed for British & Foreign Bible Society.

The New Testament in the Original Greek (B. F. Westcott, F. J. A. Hort & P. Schaff). (1811). Harper & Brothers, Franklin Square. (Obra original publicada em 1611)

Timoc, S. (1967). *Cîntece bătrînești și doine* [Doinas e canções tradicionais]. EPL.

Tomei, S. (2019, 5 de março). *Insolito dittico nel Teatro Verdi di Pisa per celebrare soprattutto il Leoncavallo di... Titta Ruffo. Edipo e la voce umana* [Díptico incomum no Teatro Verdi de Pisa para celebrar acima de tudo o Leoncavallo de ... Titta Ruffo. Édipo e a voz humana].

[http://gliamicidellamusica.net/gadmnet/route.jsp?page=Opera&subpage=OperaDalCentroNord&storico\\_articoli=false&id\\_articolo=3907](http://gliamicidellamusica.net/gadmnet/route.jsp?page=Opera&subpage=OperaDalCentroNord&storico_articoli=false&id_articolo=3907)

Torri, P., & Lalli, D. (1729). *Edippo, tragedia per musica da rappresentarsi per comando dell' Altezza Serenissima Elettorale di Carlo Alberto Duca dell' Alta, e Bassa Baviera, e del Palatinato Superiore, Arci-Dapifero ed Elettore del S. R. I. Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leuchtenberg, &c. &c. Nel Giorno Natalizio Dell' Altezza Serenissima Elettorale di Maria Amalia Elettrice di Baviera, Nata Principessa Reale d'Ungaria e Boemia, Arciduchessa d'Austria, &c. &c* [Édipo, tragédia em música a ser executada sob o comando de Sua Sereníssima Alteza Eleitor Carlos Alberto, Duque da Alta e Baixa Bavária, e do Alto Palatinado, Arqui-Regente e Eleitor de S. R. I. Conde Paladino do Reno, Landgrave de Leuchtenberg, etc. etc. No dia do nascimento de Sua Alteza Sereníssima Eleitora Maria Amália, Eleitora da Bavária, nascida

- Princesa Real da Hungria e Boêmia, Arqui-duquesa da Áustria, etc. etc].  
Apresso Giovani Luca Straub.
- Tosi, R. (1996). *Dicionário de sentenças latinas e gregas* (I. C. Benedetti, Trad.).  
Martins Fontes. (Obra original publicada em 1991)
- Travis, R. (1973). *The passion of Oedipus: Two scenes from the Opera by Roy Travis*  
[Vinil gravado pela Royal Phillarmonic Orchestra]. Orion ORS 73129 Stereo.  
(Obra original publicada em 1968)
- Triana, J. (Diretor). (1996). *Edipo Alcalde* [Édipo Prefeito] [Filme]. Canal+; Caracol  
Televisión; Grupo Colombia; Instituto Cubano del Arte e Industrias  
Cinematográficos; Instituto Mexicano de Cinematografía; Producciones  
Amaranta; Sociedad General de Televisión; Sojetel; Tabasco Films.
- Tsitselē, K. (1963). *Camino de Colonos* [O caminho até Colono] (J. A. Ramió, Trad.).  
Editorial Seix Barral. (Obra original publicada em 1960)
- Tucker, P. (2013). 'A summing up of all i have ever thought': Adrian Stokes's 'In Short'  
(1942) and his other writings of the period [‘Um resumo de tudo o que eu já  
pensei’: ‘Em poucas palavras’, de Adrian Stokes (1942), e seus outros escritos  
da época]. *Tate papers*, 20. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/20/a-summing-up-of-all-i-have-ever-thought-adrian-stokes-in-short-1942-and-his-other-writings-of-the-period>
- Turnage, M-. A. (2012a). *Greek\_1*. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=cnZDCs6l7o8>. (Obra original publicada  
em 1990)
- Turnage, M-. A. (2012b). *Greek\_2*. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Kw7Im8v2Vk0>. (Obra original publicada  
em 1990)

- Travis, R. (1973). *The passion of Oedipus: Two scenes from the Opera by Roy Travis* [Vinil gravado pela Royal Phiharmonic Orchestra]. Orion ORS 73129 Stereo. (Obra original publicada em 1968)
- Tyrrell, J. (2011). *Janacek: Years of a Life Volume 2 (1914-1928), Tsar of the forest* [Janacek: Os anos de uma vida Volume 2 (1914-1928), O Czar da floresta]. Faber & Faber.
- Tzavellas, Y. (Director) (1961). *Antigone* [Motion Picture]. Kino International; Norma Film Productions.
- Tzetzae, I. (1826). *Historiarum variarum. Chiliades* [Milhares de histórias] (T. Kiesslingius, Ed.). Sumptibus Fr. Chr. Guil. Vogelii. (Obra original publicada em 1066 d.C.)
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2020a). *Sanctuary of Asklepios at Epidaurus. World heritage convention* [Santuário de Esculápio em Epidauro. Convenção do patrimônio]. <https://whc.unesco.org/en/list/491/>
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2020b). *Intangible cultural heritage. Doina* [Patrimônio cultural intangível. Doina]. <https://ich.unesco.org/en/RL/doina-00192>
- Vagts, A. (2016, 4-7 de abril). *Mozart's Don Giovanni Act II Scene 15* [Don Giovanni, Ato II, cena 15] [Apresentação oral]. 13th International Congress on Musical Signification, Canterbury, Kent, Inglaterra; London, Inglaterra.
- Vainiomäki, T. (2012). *The musical realism of Leoš Janáček. From speech melodies to a theory of composition* [O realismo musical de Leoš Janáček. Da melodia da fala à uma teoria da composição]. International Semiotics Institute; Semiotics Society of Finland.
- Valença, A. (1976). Edipiana nº 1 [Canção]. *Vivo!*. Som Livre.

- Valéry, P. (1957). Première leçon du cours de poétique [Primeira lição do curso de poética]. In J. Hytier (Ed.), *Œuvres, tome. I* [Obras, tomo 1] (pp. 1340-1358). Gallimard. (Obra original publicada em 1937)
- Välimäki, S. (2005). *Subject strategies in music. A psychoanalytical approach to musical signification* [Estratégias subjetivas na música. Uma abordagem psicanalítica sobre a significação musical]. International Semiotics Institute; Semiotics Society of Finland.
- van Beethoven, L. (1827). *Quatuor pour 2 violons, altos & violoncelle* [Quarteto para dois violinos, violas e violoncelo]. A. M. Schlesinger and M. Schlesinger.
- van Beethoven, L. (2012). Symphony No. 3 in E flat major “Eroica” op. 55 [Sinfonia]. Beethoven 3 “Eroica” | Overtures. Deutsche Grammophon. (Obra original publicada em 1803)
- van den Berk, M. (2004). *The Magic Flute. An alchemical allegory* [A flauta mágica. Uma alegoria alquímica] (J. Berkhout, Trad.). Koninklijke Brill NV. (Obra original publicada em 1994)
- van der Chijs, A. (1926). Über das unisono in der komposition: Beitrag zur psychoanalyse der musik [Sobre o unísono na composição: contribuição para a psicanálise da música]. *Imago*, 12(1), 23-31.
- van der Sterren, H. A. (1952). The “King Oedipus” of Sophocles [O “Édipo rei” de Sófocles]. *International Journal of Psychoanalysis*, 33, 343–350.
- van Haute, P. (2007). Antígona: heroína da psicanálise? (R. M. Filho, Trad.). *Discurso*, 36, 285-309. (Obra original publicada em 1997)
- <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.38082>
- Velikovsky, I. (1960). *Oedipus and Akhnaton. Myth and history* [Édipo e Akhnaton. Mito e história]. Doubleday.

- Velodi, K. (2014). Diagrammatic thought: Two forms of constructivism in C. S. Peirce and Gilles Deleuze [Pensamento diagramático: Duas formas de construtivismo em C. S. Peirce e Gilles Deleuze]. *Parrhesia*, 19, 79-95.
- ver Eecke, W. (2005). *Denial, negation, and the forces of the negative: Freud, Hegel, Lacan, Spitz, and Sophocles* [O desmentir, a negação e as forças da negatividade: Freud, Hegel, Lacan, Spitz e Sófocles]. State University of New York Press.
- Vico, G. (1999) *The Art of Rhetoric* [A arte da retórica] (G. Pinton & A. Shippee, Eds. e Trans.). Brill; Rodopi. (Obra original publicada em 1711-1741)
- Vives, J.-M. (2012). ‘Little Hans’: From his phobic episode to becoming an opera director [‘Pequeno Hans’: Desde o seu episódio fóbico até se tornar um director de ópera]. *International Journal of Psychoanalysis*, 93(4) 863–878.  
<https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2012.00614.x>
- Verdi, G. (s.d.-a). *Macbeth Acto I*. G. Ricordi. (Obra original publicada em 1847)
- Verdi, G. (s.d.-b). *Macbeth Acto IV*. G. Ricordi. (Obra original publicada em 1847)
- Verdi, G. (2009). *Otello* [Blue-ray gravado pela Orquestra Sinfônica e Coro do Grande Teatro do Liceu]. Decca. (Obra original publicada em 1887)
- Verdi, G. (1991). *La Traviata* [Álbum gravado pela National Philarmonic Orchestra]. Decca. (Obra original publicada em 1853)
- Verdi, G. (1997). *Maria Callas. Aida* [Álbum gravado pela Orquestra e Coro do Teatro alla Scala, Milano]. Emi Classics. (Obra original publicada em 1870)
- Verdi, G. (2001). *I vespri siciliani* [Álbum gravado pela Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino]. Urania (Obra original publicada em 1855)

- Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. (1996). *Myth and tragedy in ancient Greece* [Mito e tragédia na Grécia antiga] (J. Loyd, Trad.). Zone Books. (Obra original publicada em 1986)
- Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. (2006). *Oedipe et ses mythes* [Édipo e seus mitos] (3<sup>a</sup> ed.). Éditions Complexe. (Obra original publicada em 1986)
- Virgil. (1825). Ecloga IV. Pollio [Polion, Écloga IV]. In W. Staughton (Ed.), *The works of Virgil. With Latin interpretation of Ruæus and the english notes of Davidson with A Clavis. To which is added a large variety of botanical, mythological, and historical notes, Selected and Original. With a view to facilitate the acquisition of the meaning, and to promote a taste for the beauties of the illustrious author* [As obras de Virgílio. Com a interpretação de Ruæus e notas em inglês de Davidson e A Clavis. Às quais foram adicionadas uma grande variedade de notas botânicas, mitológicas e históricas. Seleccionadas e originais. Com uma visão que facilita a aquisição dos sentidos e que promove o gosto pelas belas obras do ilustre autor] (2<sup>a</sup> ed., pp. 11-14). H. C. Carey and I. Lea - Chestnut Street. (Obra original publicada ca. 37 a.C.)
- Virgil. (1908a). Book VI (Livro VI). (T. C. Williams, Trad.). In T. C. Williams, (Trad.), *The Æneid of Virgil* [A Eneida de Virgílio] (pp. 181-220). Houghton Mifflin Company; The Riverside Press Cambridge. (Obra original publicada ca. 19 a.C.)
- Virgil. (1908b). Book VII (Livro VII). (T. C. Williams, Trad.). In T. C. Williams, (Trad.), *The Æneid of Virgil* [A Eneida de Virgílio] (pp. 221-256). Houghton Mifflin Company; The Riverside Press Cambridge. (Obra original publicada ca. 19 a.C.)

- Virgil. (1908c). Book XII (Livro XII). (T. C. Williams, Trad.). In T. C. Williams, (Trad.), *The Æneid of Virgil* [A Eneida de Virgílio]. (pp. 413-456). Houghton Mifflin Company; The Riverside Press Cambridge. (Obra original publicada ca. 19 a.C.)
- Virgílio. (2008). Pollio, Ecloga IV [Polion, Écloga IV] (M. O. Mendes, Trad.). In A. Hasegawa, B. Morganti, B. Vieira, C. Miotti, G. Klein, J. do Carmo, L. de Bem, M. de Paula e Silva, P. Vasconcellos, Y. de Abreu (Eds.), *Eclógas* (pp. 85-102). Ateliê Editorial; Editora Unicamp. (Obra original publicada ca. 37 a.C.)
- Voltaire. (1719). *Œdipe, tragedy* [Édipo, tragédia] (2ª ed.). Ribou et Ribou.
- von Hofmannsthal, H. (1911). *König Ödipus* [Édipo Rei]. Fischer.
- von Helmholtz, H. (1867). *Handbuch der physiologischen optik* [Manual de fisiologia da óptica]. Voss. (Obra original publicada em 1856)
- von Helmholtz, H. (1895). *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* [Acerca das sensações de tons enquanto base fisiológica para a teoria da música] (A. Ellis, Trad.; 3ª ed). Aberdeen University Press. (Obra original publicada em 1863)
- von Stuck, F. (1895). *The Kiss of the Sphinx* [O Beijo da Esfinge] [Pintura]. Museum of Fine Arts Budapest, Budapeste, Hungria.
- von Uexküll, J. (1909). *Umwelt und innenwelt der tiere* [O mundo externo e interno dos animais]. Springer.
- von Uexküll, J., & Kriszat, G. (1934). *Streifzüge durch die umwelten von tieren und menschen: ein bilderbuch unsichtbarer welten* [Incursões nos mundos de animais e seres humanos: um livro ilustrado de mundos invisíveis]. Springer.
- von Uexküll, T. (2004). A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. *Galáxia*, 7, 19-48.

- von Weber, C. M. (2005). *Der Freischütz* [Álbum gravado pela Westdeutschen Rundfunk Sinfonieorchester und Chor]. (Obra original publicada em 1821)
- von Weizsäcker, V. (1958). *Le cycle de la structure* [O ciclo da forma] (M. Foucault, Trad.). Desclée de Brouwer. (Obra original publicada em 1950)
- von Weizsäcker, V. (1988). Der kranke mensch: Eine einföhrung in die medizinischeanthropologie [A pessoa adoentada: Uma introdução à antropologia médica]. In Achilles, P., Janz, D., Schrenk, M., & von Weizsäcker, C. F. (Eds.). *Fälle und probleme: Klinische vorstellungen* [Casos e problemas: Ideias clínicas] (Vol. 9, pp. 315–641). Suhrkamp Verlag. (Obra original publicada em 1951)
- Vulgata* (São Jerônimo, Trad.). (2012). The Holy Bible in Latin language with Douay-Rheims English translation [A Bíblia Sagrada em latim com a tradução inglesa do English college em Douai e Rheims. <https://vulgate.org/>] (Obra original publicada em 383 d.C.)
- Vygotsky, L. (1979). Interaction between learning and development [Interação entre a aprendizagem e o desenvolvimento]. In M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner & E. Souberman (Eds.), *Mind in society. The development of higher psychological processes* [A mente na sociedade. O desenvolvimento de processos psicológicos superiores] (pp. 79-91). Harvard University Press. (Obra original publicada em 1978)
- Waddell, L. (1927). *The Aryan origin of the alphabet - disclosing the Sumero-Phoenician parentage of our letters ancient and modern* [A origem Ariana do alfabeto – divulgação da origem Sumério-fenícia das nossas letras, tanto as antigas como as modernas]. Luzac & Co.

- Wagner, R. (1864). *Die Walküre* [A Valquíria] (A. Ernst & F. Jameson, Trad.). B. Schott's Söhne.
- Wagner, R. (1860). *Tristan und Isolde* [Tristão e Isolda]. Breitkopf und Härtel. (Obra original publicada em 1859)
- Wagner, R. (1990). *Wagner. Der Meistersinger von Nürnberg* [Álbum gravado pela Staatskapelle Dresden]. Angel Records. (Obra original publicada em 1867)
- Wagner, R. (1991). *Parsifal* [Álbum gravado pela Filarmônica de Berlim e o Coro da Ópera Estatal de Berlim]. Telder/Warner Classics. (Obra original publicada em 1882)
- Wagner, R. (2000). *Wagner. Siegfried* [Álbum gravado pela Orchestra del Teatro alla Scala di Milano]. Urania (Obra original publicada em 1857)
- Wagner, R. (2009). *Tannhäuser* [DVD gravado pela Deutsches Symphonie-Orchester Berlin]. ArthausMusik. (Obra original publicada em 1845)
- Wallfisch, L. (2010). Translator's preface, foreword and acknowledgments. Reminiscences about George Enescu [Prefácio e agradecimentos do tradutor. Reminiscências de George Enescu]. In P. Bentoiu, *Masterworks of George Enescu: A detailed analysis* [Obras primas de George Enescu: Uma análise detalhada] (L. Wallfisch, Trad, pp. v-x). The Scarecrow Press, InC.
- Walls, S. (2018, 17 de Agosto). *Is 'The Bassarids' an Operatic Masterpiece, or 'Strauss Turned Sour'?* [É 'Os bassáridas' uma obra-prima da ópera, ou um 'Strauss que azedou?']. The New York Times.  
<https://www.nytimes.com/2018/08/17/arts/music/henze-bassarids-salzburg.html>
- Walsh, S. (1993). *Oedipus Rex* [Édipo Rei]. Cambridge University Press.

- Walsh, S. (2002). *Stravinsky. A creative spring: Russia and France, 1882-1934*  
 [Stravinsky. Uma primavera criativa: Rússia e França, 1882, 1934]. University  
 of California Press. (Obra original publicada em 1999)
- Wathee-Delmotte, M., & Van Wymeersch, B. (2005). Henry Bauchau et Bartholomée:  
 Du roman à l'opéra [Henry Bauchau e Bartholomée: Do romance à ópera].  
*Textyles, revue des lettres belges de langue française*, 26-27, 116-125.  
<https://doi.org/10.4000/textyles.592>
- Wax, M. (1990). Malinowski, Freud and Oedipus [Malinowski, Freud e Édipo].  
*International Review of Psycho-Analysis*, 17(1), 47-60.
- Webster, R. (1997, julho). *Lacan goes to the opera* [Review of the book Jacques Lacan  
 by Elisabeth Roudinesco] [Lacan vai à ópera. Resenha do livro Jacques Lacan,  
 por Elisabeth Roudinesco].  
<http://www.richardwebster.net/lacangoestheopera.html>
- White, M. (2014, 5 de maio). *A composer's ambitious take on Sophocles makes a big  
 impression in London. A review of Julian Anderson's 'Thebans' for the English  
 National Opera* [Uma empreitada ambiciosa de um compositor sobre Sófocles  
 causa grande impressão em Londres. Uma resenha de 'Tebanos' de Julian  
 Anderson para a English National Opera]. The New York Times.  
<https://www.nytimes.com/2014/05/06/arts/music/review-of-julian-andersons-thebans-for-the-english-national-opera.html>
- Wild, N., & Charlton, D. (2005). *Théâtre de 'Opéra-Comique Paris: Répertoire 1762-  
 1972* [Teatro da Ópera-cômica de Paris: Repertório de 1762-1972]. Mardaga.
- Wilde, O. (1894). *The Sphinx, with decorations by Charles Ricketts* [A esfinge, com  
 ilustrações de Charles Ricketts]. Balantyne Press.

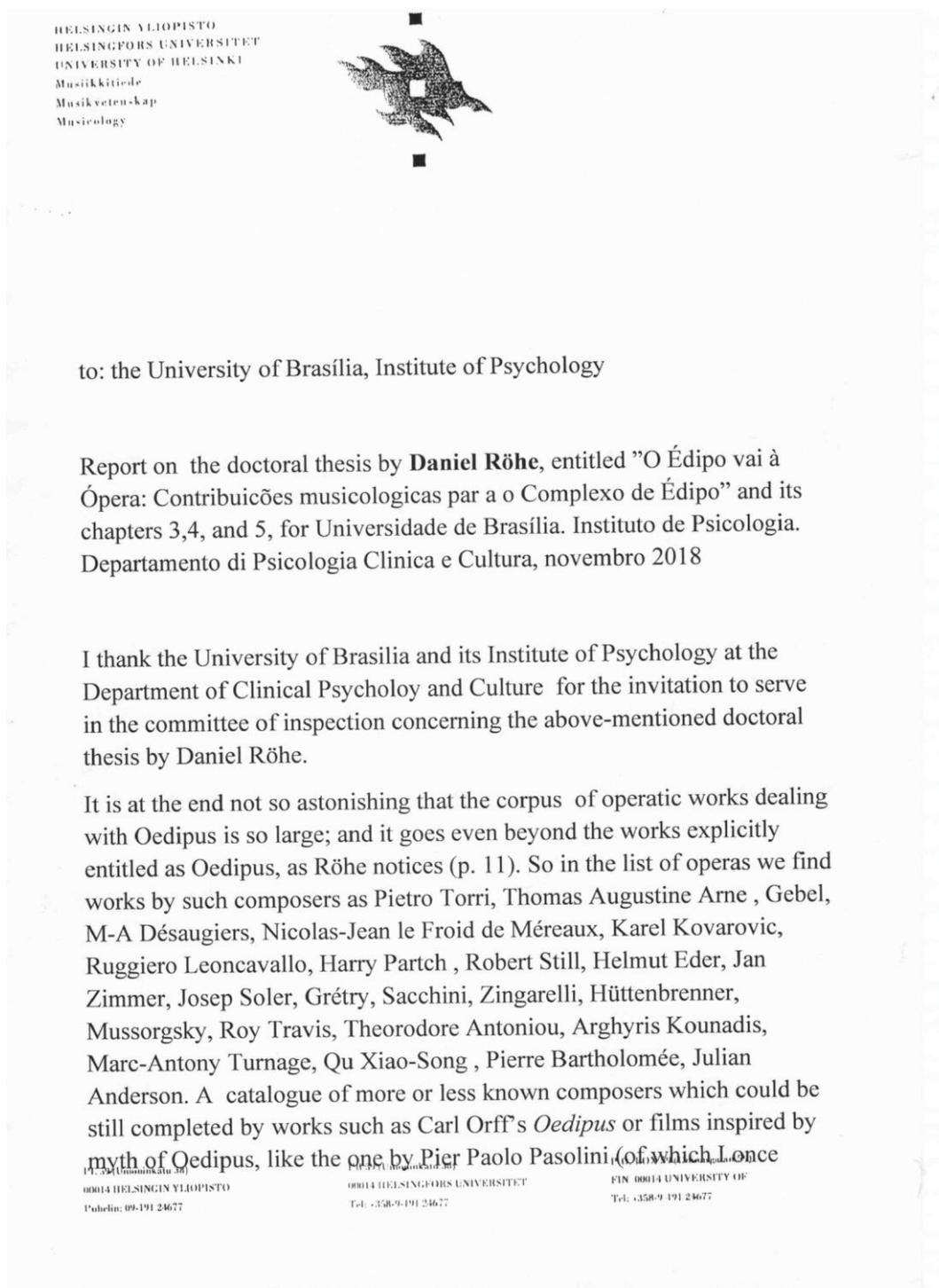
- William of Ockham. (1974). *Summa logicae* [Suma de Lógica]. In P. Boehner, G. Gál & S. Brown (Eds.), *Opera philosophica* (Vol. 1). The Franciscan Institute. (Obra original publicada em 1323)
- Wilson, C. (2020). Octatonic (Octatônica). In *Oxford Reference*. Recuperado em 25 de junho de 2020 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050590>. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50590>
- Winkler, J. J. (1990). *The constraints of desire: The anthropology of sex and gender in Ancient Greece* [As restrições do desejo: A antropologia do sexo e do gênero na Grécia antiga]. Routledge.
- Williams, B. (1993). *Shame and Necessity* [Vergonha e necessidade]. University of California Press.
- Williams, U. (1959). *Silence and music* [Silêncio e música]. Hutchinson.
- Wise, B. (2005, 29 de março). *With ring of glass bowls, a Partch rarity is revived* [Com vasos em bordas de vidro, uma raridade de Partch é reencenada]. The New York Times. <http://www.nytimes.com/2005/03/29/arts/with-ring-of-glass-bowls-a-partch-rarity-is-revived.html>
- Wong, H. (2009). *Musica poetica in sixteenth-century reformation germany* [Poética musical durante a reforma alemã no século XVI]. (Tese de mestrado, The Chinese University of Hong Kong, Hong Kong). CORE. <https://core.ac.uk/download/pdf/48551615.pdf>
- Woodard, R. D. (2008). Attic Greek [A Ática grega]. In R. Woodard (Ed.), *The ancient languages of Europe* [As línguas antigas da Europa] (pp. 13-49). Cambridge University Press.

- Xenophon. (1918). Book III [Livro III] (C. L. Brownson, Trad.). In C. L. Brownson (Trad.), *Hellenica, Volume I: Books 1-4* [Helênica, Volume I: Livros 1-4] (pp. 173-262). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 360 a.C.)  
[https://doi.org/10.4159/DLCL.xenophon\\_athens-hellenica.1918](https://doi.org/10.4159/DLCL.xenophon_athens-hellenica.1918)
- Xenophon. (2013). Memorabilia. Book I [Memórias. Livro I] (E. C. Marchant, Trad.). In E. C. Marchant (Trad.), O. J. Todd (Trad.) & J. Henderson (Rev.), *Hellenica, Volume I: Books 1-4* [Helênica, Volume I: Livros 1-4] (pp. 8-87). Harvard University Press. (Obra original publicada ca. 370 a.C.)  
[https://doi.org/10.4159/DLCL.xenophon\\_athens-memorabilia\\_2013.2013](https://doi.org/10.4159/DLCL.xenophon_athens-memorabilia_2013.2013)
- Xiasong, Q. (2010a). *The death of Oedipus / Qu Xiaosong*. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=tb257hjUT7k> (Obra original publicada em 1944)
- Xiasong, Q. (2010b). *The death of Oedipus Part 2 / Qu Xiaosong*. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=-vCHqclW5KQ> (Obra original publicada em 1944)
- Zabarellae, I. (1578). *Opera Logica* [Sobre a lógica]. Paulum meietum Bibliopolam patavinum.
- Zepf, S., Ullrich, B., & Seel, D. (2016). Oedipus and the Oedipus complex: A revision [Édipo e o complex de Édipo: Uma revisão]. *International Journal of Psychoanalysis*, 97(3), 685–707. <https://doi.org/10.1111/1745-8315.12278>
- Zingarelli, N., & Sografi, S. (1802). *Edipo a Colono* [Édipo em Colono]. V. Rizzi.
- Žižek, S., & Dolar, M. (2002). *Opera's second Death* [A segunda morte da ópera]. Routledge.
- Žižek, S. (2004). Why is Wagner Worth Saving? [Porque vale a pena salvar Wagner?]. *Journal of philosophy & scripture*, 2(1), 17-30.

Zweig, S. (1927). *Die verwirrung der gefühle. Drei novelen* [Confusão de sentimentos. Três novelas]. Insel Verlag.

## 8. Anexos

**8.1. Carta do Prof. Eero Tarasti, em papel timbrado da Universidade de Helsinki, com referência à avaliação dos capítulos 3, 4 e 5, na forma como foram apresentados na defesa de qualificação de doutorado, em dezembro de 2018.**



wrote a structuralist analysis inspired by Roland Barthes). Yet, two works distinguish among them, the *Oedipe* by Georges Enescu and librettist Edmond Fleg, and the opera-oratorio *Oedipus Rex* by Igor Stravinsky and Jean Cocteau as librettist, both works from the 1920s. Röhe makes references regarding Enescu's work to the Rumanian musicologist Benciu and considering Stravinsky to my study *Myth and Music* (1979) and its chapter dealing with the work.

Yet, Daniel Röhe's startingpoint and approach is quite original and new: namely the idea that the Oedipus phenomenon can be observed in all operas in the archive of human culture. This means that in the myth we are in front of psychopathological and psychoanalytic aspects in general and such issues as incest, killing the father, obsessive neuroses, delirium of persecution, anxiety, aggressivity and arrogance. This almost universal vocabulary of psychic problems serves as the background for the deep interest in the history of arts in this particular myth. Thus we find Oedipian echoes in Hamlet, Don Giovanni, Wagner's *Nibelungen Ring* etc. If it is true what Lévi-Strauss said that every musical work like a myth exposes some fundamental problem of mankind and tries to give it a solution, but it is increasing like a spiral as long as the initial problem, impulse has been exhausted - then in the case of Oedipus it will never end, since the problems mentioned above and discussed by Röhe are indeed permanent and universal. So the myth continues and produces new and new versions.

We can also read the myth through these different interpretations. However, for Lévi-Strauss the most important reading of the story was syntagmatic and paradigmatic, as we say in semiotics i.e. horizontal and vertical. If we want to tell the story we follow its linear unfolding via different 'mythemes' i.e. functions (in the narrative theory of folk tale by Vladimir Propp); but if we want to understand its anthropological meaning we scrutinize its paradigmatic 'columns' representing such themes as monsters (sphinx)/human beings as monsters (Labdakos= crippled; Laios =left sided) etc. and too intensive or too weak family relations (Oedipus

marries his mother and kills his father). Altogether they form a structuralist reading of myth. Lévi-Strauss's analysis was one of the starting points of the whole structuralist movement in the 1960s, in whose line then appeared such psychoanalysts as Jacques Lacan and Julia Kristeva. I remember Jacques Lacan from my own study time in Paris when he often appeared in the French TV and said: *Je dis toujours la vérité --- mais pas toute!* Julia Kristeva in turn focused on problems of identity later and depression (melancholy).

However, the problem of myth in general has interested psychoanalytically oriented scholars in the fields of philosophy, folkloristics and anthropology a.o. such as Roger Caillois, who spoke about 'surdetermination' of myth and mythical situations where the hero is allowed to violate taboos, myth providing this violation with a human grandeur to compensate the guilt; taboo permits transgression only in mythical atmosphere where an individual is dramatized and the very act of violation is rendered possible. This explains a.o. the Oedipian operas which have had such a success. Charles Mauron developed his psychocritic method and George Baudouin a comparative study of heroic myths. Myth is a surdetermination and symbol. Myth frequently adopts a poetical or musical mode of manifestation surely enabling it to affect our sensibilities. Moreover, philosophers like Karl Jaspers and Ernst Cassirer developed theories of myth which are not so far afield from the psychoanalytic interpretation of myth.

Röhe's methodology is based upon close reading of the score with a lot of illustrative music examples and detailed remarks on various problems appearing along the music; he is very capable of foregrounding essential elements for his analysis and psychoanalytic interpretation. Of his two works I know better the Stravinsky version whereas Enescu's opera is known in music history as the central work of Rumania's music culture. I have visited Enescu's temporary home at Bakau, Rumania, the palace of Prince Bibesco (known for his contact with Marcel Proust in Paris), where Enescu composed his work and which is now a museum having a lot of

manuscripts, posters and materials of the work. Enescu's general style is a mixture of expressionistic late romantic harmonic and orchestral style, and influences from Rumanian folklore. Yet, there is also Wagnerian impact in the moderate use of leitmotivic technique. Röhe pays attention to dramatic situations in the music as well as in how they are musically portrayed in detail. Sometimes the psychoanalytic concepts dive up like in the dream of Tiresias which evoked for librettist Freud's study on dreams. Moreover, Röhe is attentive for polyrhythmic elements as well as the expressivity of various instruments. The diagram of the 'politempo' on page 84 is illustrative. The scene of Oedipus and sphinx is of course interesting in folklore in general, as a test of a particular person. Andres Jolles classified the riddles as one special genre in mythology (*Einfache Formen* 1930).

In Stravinsky the case is quite different. It is impossible to consider this work without noticing its new context, that of French neoclassicism, but also theories of Russian formalism which seem to be fulfilled as late as in Stravinsky's output after his emigration (like the one on versification, cf. Zirmunskij). Namely his version of Oedipus is an alienated, distanced case, nothing is taken any longer as a direct story but all is seen via *Verfremdung*, Russian formalists had the notion of *ostranenie*. This means that once Jean Cocteau became his librettist he brought along the whole history of French literature about ancient myths and particularly the return to them in the 1920s; this explains that the work is a parody of Oedipus containing much irony.

But not quite! Stravinsky wanted to have the text translated into Latin, petrified language whom no one would understand. Reason was that he wanted to use it as a phonetic material for composing. Like Viktor Sklovski, the writer had said: "In poetry blood is not blood but the rime for the word flood". Cocteau had written a free adaptation of Oedipus *La machine infernale* which was partly surrealist describing the Gods playing

with us only *pour anéantir les mortels*, in order to destroy the humans. So the process Oedipus has to undergo is like such a story. But there is much parody via modernisation: Tiresias is called very unpolitely 'Zizi', and 'Theba has to be disinfected', the speaker declares: "...and now you will hear a brilliant monologue...". Yet, in Cocteau's writing the *Oedipe roi* represented his return to classicism which he had learned from the young poet Raymond Radiguet, who said that there is no use of extravagant futurism: one had to write simple prose, like *Princess of Cleves*, very classical. Cocteau's writing is characterized by fresh modern objectivity with a breathless haste. Oedipus is put like on modern court of law. For Cocteau Oedipus' fate is absurd.

Musically this fitted well for Stravinsky's purposes who had turned from the 'maximalist' ballets with huge orchestra and culinary theater into reduced neoclassical style. The use of a speaker who has to appear in black tie and behave like a radio reporter was of course one distancing effect which irritated many. However also elements of mythival grandeur were preserved with references to a kind of oratorio style. Latin *serenitas* was evoked by this means, As to music in the sense of harmonic vocabulary and style we live in 1927 of course at the period of dissolution of tonality. It is not completely given up by Stravinsky but he writes Bach-like songs on wrong bass notes as he did in *L'histoire du soldat* earlier (1918). There is a large symphony orchestra but it is used like a chamber ensemble with tutti effects for climaxes. Many quotations to earlier styles evoke some times monumentality like the opening *Kyrie eleison* choir *Kaedit nos pestis* or like in the Verdian style of Iocasta's aria. In general, melodious operatic style is avoided and often arias are like solfeggio exercises. Moreover, when Stravinsky writes a full C major tonic chord and cadence it is has to be heard an estranging effect amidst the modernistic atonal style. It is the 'neoclassical' style (which Adorno deeply disliked).

Röhe's interpretations and analyses are totally relevant, again he is reading the score very carefully. Every now and then the proper horizon

of knowledge manifests with references to Freud.

, Stravinsky represents musically the gradual psychological transformation of Oedipus. Yet we have to remember that he was a formalist who did not believe that music expresses any psychological content. However, composers are often contradictory and they do not recognize on verbal level what they do in music (this occurred so often with Wagner !) Transition from excitement to anxiety indeed happens when Ioacasta enters and that is surely Freudian. Nevertheless, in the latter part all the main protagonists Ioacasta, Oedipus and Creon become caricatures of themselves as a kind of parodies.

At the end Röhe makes a comparison between Enescu and Stravinsky. It would be tempting to apply here the theory of the greatness in music by Alfred Einstein, musicologist (cousin of Albert) who claims that there are often two composers juxtaposed like Mozart and Salieri, Beethoven and Cherubini, Verdi and Donizetti: one is great that other one less. The reason for the distinction is the *Verdichtung*, density in the style of the great one (of course the term has Freudian connotation). Yet, this comparison between Stravinsky and Enescu in this respect would not be valid.

Enescu had contact with his national culture, he was not one of those nomadic composers like Stravinsky. However, the Russian style naturally manifests in some moments as a reference to Russian epic opera. Pastoral topics is one common factor between Enescu and Stravinsky, as Röhe states. Stravinsky tries to combine religion and operatic oratorio style. Stravinsky's version is for Röhe a **museum of psychopathology** or **manual of diagnostics**. This is interesting: psychoanalysts, indeed, are able to read music in this manner. In Finland, Oscar Parland, psychoanalyst and writer, also wrote a piano series portraying different mental illnesses: paranoia, manic depressive mind, schizophrenia etc.

What operas reveal us from a psychanalytic point of view, Röhe asks finally. They are a lecture of anxiety. This is related also with existential

philosophy and semiotics. Traditional reading of opera by psychoanalysis goes so that orchestra is the unconscious and libretto the conscious. Oedipus symptom or complex is a force of destiny in the human world. It reveals also narcissism. The role of choir then? Is it like the living wall between audience and stage, like Friedrich Schiller taught? For Wagner orchestra had a *Sprechvermögenheit*, it was able to speak. In this context I am glad to note that Röhe also refers to the Finnish existentialist psychiatrist Martti Siirala as the author of "Medicine in metamorphoses".

Altogether, it is totally evident that Röhe's analyses are insightful and open a new avenue also for the interpretation of musical works. His analyses are quite brilliant in many points and he never loses the great theme of his inquiry i.e. psychoanalysis and music. Therefore I am glad to recommend it to be accepted as a study for obtaining of the PhD grade at your University.

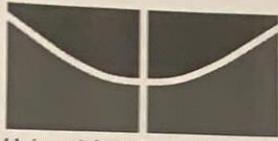
Helsinki Dec. 5, 2018

Eero Tarasti



professor of musicology, University of Helsinki

## 8.2. Carta encaminhada à Biblioteca-musée de L'Opéra Nationale de Paris e à Biblioteca nacional de France (site Richelieu)



Université de Brasília  
Instituto de Psicologia  
Departamento de Psicologia Clínica e de la Cultura  
Programa de Estudos Superiores em Psicologia Clínica e Cultura

  la Biblioteca-musée de l'Opéra Nationale de Paris

Le programme d'études supérieures en Psychologie Cl nique et Culture, représenté par le doctorant Daniel R he Salomon da Rosa Rodrigues, passeport n  FT909722, développe la recherche intitulée « dipe va à l'opéra: contributions musicologiques à la psychanalyse», sous la direction du professeur Dr. Francisco Moacir de Melo Catunda Martins.  
Le projet a déjà été publié dans le Forum International de Psychanalyse et a déjà été présenté lors de conférences à Canterbury (Angleterre) et à Reykjavik (Islande).  
Afin de suivre l'évolution de la recherche nous aimerions bien avoir l'accès aux documents relatifs à l'opéra " dipe   Th bes", du compositeur Nicolas-Jean Le Froid de M raux et du Comte Duprat de La Touloubre, inscrits dans le catalogue à la **Biblioteca-Musée de l'Opéra** sous les numéros BOB-1195, R-93817, BOB-1398, R-111636, A-343 (1), A-343 (2) et A-343 (3) (Avis n  FRBNF43998939) et le document dans le Magasin de la Réserve MAT 186 - (1-96) (Avis n  FRBNF43998941).

Veuillez considérer ce document comme une demande d'accès nécessaire au développement de la recherche susmentionnée.

Dr. Maria In s Gandolfo Concei o  
Coordnatrice du Programa de Estudos Superiores em Psicologia Clínica e Cultura

Brasília, le 15 juillet, 2019

### 8.3. As 30 óperas edípianas (em ordem cronológica)

O retorno de Édipo à ópera: uma lista questionável de 30 óperas sobre Édipo				
Título	Compositor	Libretista	Ano	Estreia
1. Edippo	Pietro Torri	Domenico Lalli	1729 <sup>1,2</sup>	Alemanha
2. Oedipus, King of Thebes	Thomas Augustine Arne	Dryden and Lee	1740 <sup>1,2</sup>	Inglaterra
3. Oedipus	Georg Gebel II	E. C. von Kleist	1751 <sup>1,2</sup>	Alemanha
4. Le petite Oedipe, ou, Agenor et Zulma.	Marc-Antoine Désaugiers	?	1779 <sup>1</sup>	França
5. Oedipe à Colonne	André-Ernest-Modest-Grétry	Guillard	1785? <sup>1</sup>	-
6. Édipe à Colone	Antonio Sacchini	Guillard	1786 <sup>1,2</sup>	França
7. Oedipe à Thebes	Nicolas-Jean le Froid de Méreaux	Duprat de la Touloubre	1791 <sup>1</sup>	França
8. Edipo a Colono	Niccolò Zingarelli	Simeone Sografi	1802 <sup>1,2</sup>	Itália
9. Oedip zu Colonus	Anselm Hüttenbrenner	Guillard	1836* <sup>1</sup>	-
10. Edip v Afinakh	Modest Mussorgsky	Ozerov	1858-60? <sup>1</sup>	Rússia
11. Edip král	Karel Kovařovic	A. V. Nevšimal	1894 <sup>1</sup>	Tchecoslováquia
12. Oedipus und die Sphinx	Edgard Varèse	H. v. Hofmannsthal	1909-13? <sup>1</sup>	-
13. Edipo re	Ruggiero Leoncavallo?	G. Forzano	1920 <sup>1,3</sup>	EUA
14. Oedipus Rex	Igor Stravinsky	Jean Cocteau	1927 <sup>1,2,3</sup>	França
15. Édipe	George Enescu	E. Fleg	1936 <sup>1,2,3</sup>	França

16. Le rencontre, ou, Oedipe et la Sphinx	Henri Sauguet	Boris Kochno	1948 <sup>1</sup>	França
17. Oedipus	Harry Partch	W. B. Yeats	1952 <sup>1,2</sup>	EUA
18. Oedipus	Robert Still	A. Stokes	1954-56 <sup>*,1</sup>	?
19. Oedipus	Helmut Eder	H. Weinstock	1960 <sup>1</sup>	Áustria
20. The Return	Arghyris Kounadis	Kay Cecillis	1961 <sup>3</sup>	?
21. The Passion of Oedipus	Roy Travis	Roy Travis	1968 <sup>1,2</sup>	EUA
22. Král' Oidipus	Jan Zimmer	Jan Zimmer	1967 <sup>1</sup>	Eslováquia?
23. Edipo y Yocasta	Josep Soler	Seneca/Sophocles	1974 <sup>1,2</sup>	Espanha
24. Oidipous epi Kolono	Theodore Antoniou	Sophocles	1975 <sup>1,2</sup>	Grécia
25. Oedipus	Wolfgang Rihm	Wolfgang Rihm	1987 <sup>2</sup>	Alemanha
26. Greek	Mark-Anthony Turnage	Steven Berkoff	1988 <sup>2</sup>	Escócia/Alemanha
27. Oedipus	Qu Xiaosong	Claes Fellbom	1993 <sup>3</sup>	Suécia
28. The Death of Oedipus	Qu Xiaosong	Qu Xiaosong	1994 <sup>3</sup>	Holanda
29. Œdipe sur la route	Pierre Bartholomé	H. Bauchau	2003 <sup>2</sup>	Bélgica
30. The Thebans	Julian Andersson	Frank McGuinness	2014 <sup>2</sup>	Inglaterra

\*Ano de performance desconhecido.

? Inacabada.

<sup>1</sup> Reid e Rohmann (1993).

<sup>2</sup> APGRD.

<sup>3</sup> Buller (2003).