

Ser e não ser: as dualidades em *Hamlet*, leituras e (im)permanências - eis a questão!

To be and not to be: the dualities in Hamlet, readings and (im)permanences - that is the question!

Fernanda Scopel Falcão *
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

280

RESUMO: Propõe uma leitura de *Hamlet*, de William Shakespeare, a partir da análise das dualidades constituintes dessa tragédia. Apoiar-se em leituras anteriores sobre o dramaturgo inglês, a peça em questão e o gênero teatral, pelos consagrados Aristóteles, Victor Hugo, Sigmund Freud, John Gassner, Barbara Heliodora, Sabato Magaldi e outros. Após a identificação e interpretação dos dualismos presentes na construção da peça e de seus personagens, e diferentemente de alguns dos referidos estudiosos, verifica que a procrastinação do príncipe Hamlet, muito censurada pelos críticos, se coaduna à finalidade do teatro e que a hesitação do personagem é característica constituinte do gênero a que pertence a peça, a tragédia de vingança. Propõe outras possibilidades de interpretação para a peça, para além do mito do Complexo de Édipo. Finalmente, reconhece tal dualidade como chave de leitura para o texto shakespeariano, como faculdade interpretativa mutável que permite que *Hamlet* seja acessível, em qualquer tempo, a qualquer público espectador ou leitor e, ainda, que se torne uma peça sempre atual.

PALAVRAS-CHAVE: William Shakespeare (*Hamlet*). Dualidades constituintes. Tragédias de vingança. Complexo do Édipo.

ABSTRACT: Proposes a reading of *Hamlet*, by William Shakespeare, from the analysis of dualities constituent of this tragedy. Is based on readings already made about the English dramatist, the play in question and theatrical genre, established by Aristotle, Victor Hugo, Sigmund Freud, John Gassner, Barbara Heliodora, Sabato Magaldi and others. After the

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

identification and interpretation of dualisms present in the construction of the text and its characters, and unlike some of these scholars, verifies that procrastination of the Prince Hamlet, much complained by critics, is consistent to the purpose of the theater, and that hesitation of the character is a constituent characteristic of the genus to which it belongs this play, the tragedy of revenge. Proposes other possible interpretations for the piece, beyond the myth of Oedipus complex. Finally, recognizes the such duality as key reading for the Shakespearean text and changeable interpretative faculty that allows Hamlet can be accessible at any time, at any spectator or reader, and to become and to become always a present play.

KEYWORDS: William Shakespeare (*Hamlet*). Constituent dualities. Revenge tragedies. The Oedipus complex.

Prólogo

“To be, or not to be: that is the question.
[...]
Must give us pause: there's the respect
That makes calamity of so long life [...].”

Hamlet, Act III, Scene I
William Shakespeare

281

William Shakespeare é, sem dúvida, um marco do drama ocidental e, de suas obras, *Hamlet* é a primeira grande tragédia e certamente a mais famosa. Composta provavelmente entre 1599 e 1601, é um sucesso da dramaturgia que, desde a primeira encenação em 1603, passando pelas aplaudidas reencenações e adaptações para o cinema, até hoje, proporciona sempre um campo fértil de pesquisa para os estudos literários, donde brota um número sem fim de leituras.

Entre as tragédias, nenhuma resume mais claramente que *Hamlet* a dupla capacidade, própria do texto clássico, de remeter ao universal e, ao mesmo tempo, manter-se compatível com diferentes visões de mundo, trazidas pelas revoluções culturais. Também seria difícil encontrar outra obra que, ao lado de seu apaixonante interesse, ofereça tantas possibilidades interpretativas, próprias de uma esfinge da literatura. Não sem razão, a peça vem sendo saudada por assinalar o raiar da concepção moderna, pós-medievalista do ser humano (OLIVEIRA, 2008, p. 14).

O que, de pronto, sempre chama a atenção de leitores, espectadores e estudiosos é essa multiplicidade de interpretações, por vezes divergentes, e esta(s) se deve(m), em muito, aos caracteres constitutivos do texto shakespeariano. Creio que uma dessas relevantes características é a **dualidade**, que é componente estrutural e semântico recorrente na peça, como demonstram estes exemplos elencados por Solange Ribeiro de Oliveira: em *Hamlet*, temos dois reis, dois filhos clamando por vingança (Hamlet e Laertes), dois pais assassinados (Polônio e Hamlet), dois casamentos, dois retratos (que Hamlet força a mãe a comparar), personagens não planos, duais, num “jogo de espelhos” pelos quais se refletem “ângulos múltiplos, tanto históricos e sociais, quanto filosóficos, psicológicos e metafísicos” (OLIVEIRA, 2008, p. 19).

Aqui, neste breve escrito, vai tão somente mais uma tentativa de leitura de *Hamlet* - ou melhor: de uma reunião de leituras, na qual despretensiosamente incluirei a minha: apenas mais umas linhas que buscam identificar e interpretar dualismos presentes na construção da peça e de seus personagens.

Para tanto, contarei com estudos de John Gassner, em um capítulo sobre Shakespeare do *Mestres do teatro I* (2002), em que as origens do texto hamletiano são muito bem trabalhadas; de Barbara Heliodora, em *Falando de Shakespeare* (2007), para definir o gênero tragédia de vingança; de Solange Ribeiro de Oliveira e seu livro *Hamlet: leituras contemporâneas* (2008), em que a autora aponta os dualismos acima citados - levantamento que aproveito e amplio aqui; além de informações pinçadas em Manoel Hygino dos Santos (1965) e Harold Bloom (2001), bem como em Aristóteles (2003), Victor Hugo (2002), Sábato Magaldi (1991) e Patrice Pavis (2005) para as noções sobre o gênero teatro.

Haverá, ainda, um aproveitamento das contribuições de Sigmund Freud (2006a, 2006b, 2006c, 2006d, 2006e, 2006f, 2006g), que tinha, no campo da literatura, “uma formação clássica bem sustentada, assim como um comércio vigoroso com os escritores seus contemporâneos, o que podemos constatar na frequência com que recorre a citações literárias em toda a sua obra, e nas preferências que elas denunciam” (SOUZA, 2002, p. 266). O psicanalista investigava nos textos literários o “trânsito do artista com o inconsciente” e “sua capacidade de dar-lhe forma” de modo a possibilitar “ao leitor uma identificação” (SOUZA, 2002, p. 267). Nesse sentido, com relação às peças de Shakespeare, veremos que as leituras incidem “sobre as fontes da criação, sobre a origem, no autor, das ideias colocadas na obra” (SOUZA, 2002, p. 267). Além disso, Freud efetua a leitura de *Hamlet* a partir do mito do Complexo de Édipo - uma chave de interpretação que, conquanto polêmica, é destaque ainda hoje em muitas reencenações e adaptações da peça.

Ato I

Cena I

A primeira teoria conhecida dos gêneros teatrais foi a *Poética* de Aristóteles, para quem o teatro deveria mimetizar o real, provocar compaixão e terror, proporcionando ainda a catarse dessas emoções. O grego postulou sobre a tragédia, a comédia e o drama satírico, e também pregou a unidade de ação: “[...] todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte do todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115).

Essas e outras considerações aristotélicas foram, nos períodos classicistas subsequentes à Antiguidade (sobretudo no Renascimento), tomadas como

convenções regentes da criação dramática. Pela busca do ideal, do equilíbrio e do decoro, os gêneros se tornaram estanques, a “contaminação” entre eles era condenada, ainda que o próprio Aristóteles tenha negado a pureza dos gêneros, ao afirmar que “a epopeia traz em germe a tragédia e Homero foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia. Cada gênero, no seu apogeu, aparece, assim, contaminado e impuro, e a pluralidade de elementos que o compõem recusa o rigor em sua caracterização” (MAGALDI, 1991, p. 18).

Além disso, a dramaturgia clássica somou à unidade de ação aristotélica outras duas, de lugar e tempo, formulando assim uma “lei das três unidades”, que foi atribuída indevidamente ao mestre grego. Segundo essa regra, a ação teria de ser limitada a um acontecimento principal, devendo tudo convergir necessariamente para o estabelecimento e para a resolução do nó do conflito: “O mundo representado deve ser esboçado dentro de certos limites bastante estritos: uma duração de vinte e quatro horas, um local homogêneo, uma apresentação que não choque o bom gosto, nem o bom tom, nem a verossimilhança” (PAVIS, 2005, p. 115).

Cena II

Em períodos não clássicos, a mistura de gêneros foi não somente aceita como bastante executada. Na Idade Média, por exemplo, que estabeleceu seus próprios modelos, muitos gêneros sérios ou religiosos, como os mistérios e moralidades, possuíam elementos farsescos, cenas cômicas. No *Sturm und Drang* alemão, os pré-românticos afirmavam que a criação era independente de regras formais: Klinger, na obra que dá nome ao movimento, mistura cenas desconcertantes sem unidade ou coesão; Goethe, no seu *Fausto*, reúne ao mesmo tempo elementos dramáticos, épicos e líricos. Na Inglaterra de

Shakespeare, a regra das unidades não era preconizada, e cômico e trágico mesclavam-se.

No século XIX, ao nascer o drama romântico, rompeu-se definitivamente com a teoria renascentista, principalmente ao se descartar a lei das três unidades e tomar a mistura de gênero como “paradigma” a ser seguido. Surgia, assim, a estética dramática romântica, cujo maior manifesto foi elaborado por Victor Hugo, no seu Prefácio de *Cromwell*; nele, Hugo defende que o autor deve ser livre para criar segundo suas próprias emoções, sem ter de adaptar sua sensibilidade aos modelos pré-estabelecidos:

A ação, emoldurada à força nas vinte e quatro horas, é tão ridícula quanto emoldurada pelo vestibulo. Toda ação tem sua própria duração como seu lugar particular. Atribuir a mesma dose de tempo de todos os acontecimentos! Aplicar a mesma medida a tudo! Rir-se-ia de um sapateiro que quisesse pôr o mesmo sapato em todos os pés. Cruzar a unidade de tempo com a unidade de lugar como as barras de uma prisão, e aí fazer entrar pedantescamente, em nome de Aristóteles, todos esses fatos, todos esses povos, todas as figuras que a providência desenrola em tão grandes massas na realidade! (HUGO, 2002, p. 49)

Ademais, para o francês, como na vida, no teatro deve-se promover a coexistência e o choque de contrários - proclamavam-se, dessa forma, a necessidade de hibridizar elementos trágicos e cômicos numa mesma obra e a importância do grotesco na arte, com a mistura do horrível ao sublime, reconhecendo que “tudo na criação não é humanamente belo, [...] o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. [...] o meio de ser harmonioso é ser incompleto. [...] um novo tipo introduzido na poesia” (HUGO, 2002, p. 25).

Mais à frente, Hugo, ao advogar a causa do drama romântico no Prefácio de seu *Cromwell*, invoca o drama shakespeariano como inspiração e modelo: “Shakespeare é o drama, e o drama que funde num mesmo sopro o grotesco e o sublime, o terrível e o bufão, a tragédia e a comédia; o drama é o caráter

próprio à terceira época da poesia da literatura atual” (HUGO, 2002, p. 74). Percebe-se, com isso, que as dualidades, na coexistência e no embate de contrários, se apresentam, para Hugo, como caracteres constituintes do gênero dramático shakespeariano.

Infinitamente variado, o duplo é, aliás, um tema literário e filosófico ao qual o teatro recorre amplamente¹, desde Plauto (com a figura do sócia, em *Anfitrião*) a Álvares de Azevedo (em *Macário*²), passando por Schiller (um irmão inimigo, em *A tebaida*), Goethe (o alterego Mefisto para *Fausto*) etc., pois, devido à sua natureza de arte da representação, o teatro “sempre mostra o ator e sua personagem, o mundo representado e suas representações, os signos concomitantemente referenciais (eles ‘imitam’ ou ‘falam’ do mundo) e autorreferenciais (remetendo a si próprios, como todo objeto estético)” (PAVIS, 2005, p. 117).

Considerando esses apontamentos sobre a o gênero teatro, pode-se já imaginar que não foi por acaso que Shakespeare construiu em seu *Hamlet* signos da dualidade. Diversamente de T. S. Eliot, para quem tais bivalências não passavam de excesso, compulsão à repetição (Cf. OLIVEIRA, 2008), considero esse recurso uma chave de leitura com a qual se pode desvelar algum entendimento do xadrez hamletiano. Vejamos.

¹ Não só o teatro, claro, mas toda a literatura está recheada de obras vazadas na dualidade (também denominada polarização, bivalência, simetria, construção binária etc.). Exemplos famosos são as *Bucólicas*, de Virgílio, o romance *O duplo*, de Dostoiévski, e *A educação pela pedra*, que nosso grande poeta João Cabral de Melo Neto arquitetou com base na dualidade (tanto que tentou, inicialmente, chamar o livro de *Duplos e metades*), que era uma das quatro leis (as outras são progressão, enumeração e desenvolvimento lógico) da estruturação poética que seguia.

² Nosso romântico Álvares de Azevedo inspirava-se, confessadamente, em Shakespeare e tinha no texto do inglês um modelo a ser seguido. Por isso, no seu *Macário*, a coexistência e o embate dos contrários se revelam em muitas frentes, como: na contradição entre pureza e impureza; na convivência constante entre macabro e belo, horrível e sublime; na simplicidade da escrita em contraposição, por exemplo, aos discursos elaborados dos personagens sobre arte e literatura; a construção de personagens opostas; o embate entre crença e descrença (no amor, na religião, na filosofia, nas verdades); a justaposição frequentemente estabelecida entre vida e morte; a reversibilidade entre real e onírico.

Ato II

Cena I

Já num primeiro contato com a obra, percebe-se a mais evidente dualidade dessa peça shakespeariana, que está na homonímia entre o título da obra (*Hamlet*) e o nome de seu personagem principal (o príncipe Hamlet). Essa homonímia se avoluma quando descobrimos que Hamlet é também o nome do falecido rei, pai do protagonista, e se torna intrigante ao sabermos que Hamnet é o nome do único filho de Shakespeare, morto aos 11 anos (GASSNER, 2002, p. 244).

A escolha do nome multiplica ainda mais o jogo dos espelhos, mas dessa vez o movimento, além de dual, é intertextual. Uma das origens dessa peça é, de acordo com vários estudiosos³, a lenda escandinava de Amleth (um anagrama de Hamlet!), que enfrenta o mesmo drama hamletiano, mas com uma diferença: Amleth era ameaçado de morte pelo seu tio desde o começo da trama. Curioso é, aqui, o significado do nome Amleth: “O nome Amleth é derivado do nórdico antigo, querendo dizer ‘tolo’, ou ‘esperto que finge ser tolo’” (BLOOM, 2001, p. 487) - o que soa bastante expressivo quando lembramos que Hamlet finge ser louco.

Outro aproveitamento intertextual empreendido pelo dramaturgo é a incorporação de uma peça italiana muito conhecida, o que se dá quando Hamlet pede à trupe de atores que represente *O Assassinato de Gonzaga*, que possui o mesmo enredo de *Hamlet*: o do filho que quer se vingar da morte do pai cujo irmão lhe derramou veneno ao ouvido. Temos, com isso, uma peça-dentro-da-peça, que, por sua vez, também se desdobra: antes de interpretarem a minipeça, os atores apresentam uma pantomima representando o enredo do assassinato de Gonzaga de forma resumida.

³ Rol em que se incluem os já aqui mencionados John Gassner, Barbara Heliodora, Solange Ribeiro de Oliveira, Harold Bloom e Manoel Hygino dos Santos.

Cena II

Como se sabe, *drama*, etimologicamente, significa ação. Assim, o gênero dramático se caracteriza, tradicional e minimamente, pela ação (movida por um conflito) de personagens em cena, em determinados tempo e espaço. A ação liga-se “ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação” (PAVIS, 2005, p. 4). E como, em princípio, não há narrador, esses embates se dão sobretudo através do diálogo, da ação falada, que assim se configura como elemento essencial para a dinâmica dos acontecimentos e, conseqüentemente, para a interpretação da obra pelo espectador/leitor (com exceção, é claro, do teatro mudo, mímico). Por exemplo, quando Hamlet diz “Estou partindo para a Inglaterra”, deve-se já imaginá-lo a caminho. Com isso, grande importância recai sobre as construções linguísticas utilizadas, que visam à criação dos personagens e instauram o universo teatral.

No que se refere à questão da loucura de Hamlet, de cujo fingimento alguns críticos duvidam, crendo estar mesmo o príncipe louco (o que de acordo com Oliveira é um falso dilema, mas claramente um artifício para a vingança), uma chave de interpretação pode estar na dualidade do texto. Em *Hamlet*, se observarmos a construção da linguagem, perceberemos que é muito dual: a) mistura linguagem simples e linguagem rebuscada; b) possui trechos com falas ambivalentes, havendo inclusive, conforme Oliveira (2008, p. 39-40), carnavalização nas falas de Claudio, ao explicar seu casamento com Gertrudes, e de Hamlet, ao falar onde deixara o corpo de Polônio; c) mescla prosa e verso (que pode ser branco ou rimado) - e aqui um detalhe: quando Hamlet finge estar louco, o texto é escrito em prosa; quando suspende a falsa loucura, ao conversar com Horácio, por exemplo, o texto é em verso (cf. OLIVEIRA, 2008).

A linguagem de Hamlet é, ainda, ao mesmo tempo refinada e grosseira, o que nos lembra das palavras de Hugo, ao afirmar que Shakespeare “funde num mesmo sopro o grotesco e o sublime, o terrível e o bufão” (HUGO, 2002, p. 74).

Cena III

A chave de leitura estende-se igualmente à construção dos personagens em *Hamlet*, que não são tradicionalmente planos, mas constituem-se de caracteres duais, por vezes antagônicos. Claudio é usurpador e assassino, mas ama Gertrudes e tem argúcia política, e sua fala, como já dito, é ambivalente (“alegria fúnebre”, “casamento funéreo”, “irmã e esposa”). Gertrudes é marcada por reserva e sedução, ternura e sensualidade, além de lealdades conflitantes (era apaixonada pelo primeiro esposo, mas também parece amar Claudio, e vive, segundo Claudio, para o filho, a quem diz: “Partiste meu coração em dois”). Ofélia é um espelho de Gertrudes, sendo igualmente marcada por lealdades conflitantes entre o pai, o irmão e Hamlet; é uma figura virginal que diz obscenidades após ficar louca. E Hamlet, inicialmente pintado pelas falas de Ofélia como “encarnação do ideal renascentista do cavaleiro, soldado e erudito” (OLIVEIRA, 2008, p. 27), revela-se ora terno, ora cruel, audacioso e ao mesmo tempo hesitante.

Constituído por essas bivalências, Hamlet, que possui uma grande paixão pela verdade (OLIVEIRA, 2008, p. 27), acaba usando de artifícios mentirosos para desvelar a verdade e satisfazer seu desejo de vingança: finge uma loucura; organiza a cena do teatro para que seu tio Claudio se sinta forçado a confessar; consegue inverter o plano de Claudio de enviá-lo para a morte na Inglaterra; ignora Ofélia, recusando seu amor e falseando seus prováveis sentimentos⁴. Só é verdadeiro com Horácio, seu fiel amigo, o que pode levar a

⁴ Deve ser por conta dessa alternância entre verdade e mentira e entre ternura e crueldade na *persona* de Hamlet que Harold Bloom não acredita no amor do príncipe por Ofélia. O estudioso sustenta sua singular opinião no fato de que Hamlet não demonstrou remorsos por

uma leitura homoerótica: como Hamlet estima muitíssimo Horácio (num tratamento inversamente oposto ao que dá a Ofélia) e este lhe é recíproco e sempre disponível, tendo até quase se matado junto ao príncipe, alguns estudiosos veem aí provas de que os dois eram, para além de amigos, amantes.

Por seu turno, Manoel Hygino dos Santos (1965) discorda dessa leitura, crendo-a exagerada, no que Oliveira o segue: “A meu ver, trata-se de um exemplo da idealização da amizade masculina, comum no humanismo renascentista” (OLIVEIRA, 2008, p. 32). Creio que, além do que diz Oliveira, a situação pode nos revelar outras dualidades: a falsa amizade (representada por Rosencrantz e Guildenstern) *versus* a amizade verdadeira (a de Horácio); a amizade de Horácio (sempre leal) *versus* o amor de Ofélia (cuja lealdade oscila entre o pai, o irmão e Hamlet)⁵.

Ato III

Cena I

A questão da audácia hesitante de Hamlet, que o leva à procrastinação da vingança, também possui variadas possibilidades interpretativas. Uma das mais polêmicas gira em torno do freudiano Complexo de Édipo: Hamlet não conseguiria se vingar do tio, que matou seu pai e tomou o lugar deste junto de sua mãe, porque essa sequência mostra ao príncipe a realização, ainda que pelas mãos de outrem, dos desejos recalcados de sua própria infância. Desse

levar Ofélia à loucura e à morte, assim como igualmente não os sentiu por mandar matar seus (falsos) amigos Rosencrantz e Guildenstern (cf. BLOOM, 2001, p. 509).

⁵ Uma hipótese, que ainda preciso investigar, é a de uma possível homenagem a Horácio (Quintus Horatius Flaccus), amigo do grande poeta Virgílio e autor de obras como a *Arte poética* (*Epístola aos Pisões*), que atravessou séculos (sendo muito lida sobretudo do medievo à escola romântica) e na qual afirma que o destino dos poetas é a morte, e as *Sátiras*, divididas em dois livros (*Sermonum liber primus* e *Sermonum liber secundus*) em que discute questões éticas retratando a ironia de seu tempo. Mas isso fica para outro texto.

modo, para Freud, a hesitação de Hamlet se deve a “escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir” (FREUD, 2006b, p. 292).

A primeira menção de Freud a *Hamlet* em sua obra psicanalítica está na “Carta 71” (datada de 15 de outubro de 1897), a Fliess, em que narra suas experiências oníricas, relacionadas a sua mãe, sua babá, seus irmãos etc. Em certo momento da autoanálise, Freud reconhece em si mesmo a presença do Complexo de Édipo e termina por concluir que tal complexo é “um evento universal do início da infância”. Além disso, relaciona o perene sucesso da peça grega ao fato de o destino edipiano ter sido desejado um dia, nas fantasias da infância, por todos os espectadores:

Verifiquei, também no meu caso, a paixão pela mãe e o ciúme do pai, e agora considero isso como um evento universal do início da infância [...]. Sendo assim, podemos entender a força avassaladora de *Oedipus Rex*, apesar de todas as objeções pela razão contra a sua pressuposição do destino; e podemos entender por que os “dramas do destino” posteriores estavam fadados a fracassar lamentavelmente. Nossos sentimentos opõem-se a qualquer compulsão arbitrária e individual (do destino) [...]. Mas a lenda grega capta uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma. Cada pessoa da plateia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil de seu estado atual (FREUD, 2006a, p. 316).

Em seguida, Freud se questiona sobre a presença do Complexo de Édipo em *Hamlet*:

Passou-me pela cabeça uma rápida ideia no sentido de saber se a mesma coisa não estaria também no fundo de *Hamlet*. Não estou pensando na intenção consciente de Shakespeare, mas acredito, antes, que algum evento real tenha instigado o poeta à sua representação, no sentido de que o inconsciente de Shakespeare compreendeu o inconsciente de seu herói. Como é que o histérico Hamlet consegue justificar suas palavras: “Assim a consciência nos torna a todos covardes”? Como é que ele consegue explicar sua hesitação em vingar o pai assassinado através do seu tio - ele, o homem que, sem nenhum escrúpulo, envia à morte seus cortesãos e

efetivamente se precipita ao matar Laertes⁶? De que outro modo poderia ele justificar-se melhor do que mediante o tormento de que padece com a obscura lembrança de que ele próprio planejou perpetrar a mesma ação contra seu pai, por causa da paixão pela mãe - “a se tratar cada homem segundo seu merecimento, quem escapará do açoite?” Sua consciência (moral) é seu sentimento inconsciente de culpa. E não será seu afastamento sexual, na conversa com Ofélia, tipicamente histérico? e sua rejeição do instinto que visa a procriar filhos? e, por fim, que dizer de ele ter transferido a ação de seu pai para o de Ofélia? E não faz ele descer sobre si, no final, de modo tão evidente como os meus pacientes histéricos, o castigo, sofrendo o mesmo destino do pai, ao ser envenenado pelo mesmo rival? (FREUD, 2006a, p. 316-317).

Essas especulações iniciais, Freud as desenvolve em diversos outros momentos de sua obra. E como já se percebe nos excertos acima, sua argumentação se baseará sobretudo na psicobiografia do autor e na “psique coletiva” dos espectadores. No texto “Sonhos sobre a morte de pessoas queridas”, da primeira parte de *A interpretação dos sonhos* (1900), o assunto é assim retomado:

Se *Oedipus Rex* comove tanto uma plateia, a explicação só pode ser que seu efeito não está no contraste entre o destino e a vontade humana [...]. Seu destino comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso - porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele. É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe, e nosso primeiro ódio e primeiro desejo assassino, para nosso pai. Nossos sonhos nos convencem de que é isso o que se verifica (FREUD, 2006b, p. 289).

Assim, e a partir das análises de sonhos de seus pacientes, vai ficando cada vez mais comprovado para Freud o fato de o mito de Édipo ter sido elaborado e perpetuado justamente por ser material constituinte da psique humana desde os tempos antigos⁷, o que estaria explicitado inclusive num trecho da peça grega, quando Jocasta consola Édipo por descobrir seu destino terrível: “Há uma indicação inconfundível no texto [...] de que a lenda de Édipo brotou

⁶ “A rigor, Hamlet não mata Laertes, e sim Polonius. (N. da Rev.)” (FREUD, 2006a, p. 316, nota 3).

⁷ “As obscuras informações que nos são trazidas pela mitologia e pelas lendas das eras primitivas da sociedade humana fornecem-nos uma imagem desagradável do poder despótico do pai e da crueldade com que ele o usava” (FREUD, 2006b, p. 283).

de algum material onírico primitivo [...]: *Muito homem desde outrora em sonhos tem deitado / Com aquela que o gerou. Menos se aborrece / Quem com tais presságios sua alma não perturba*” (FREUD, 2006b, p. 290).

Voltando à obra shakespeariana, Freud enfatiza que a fantasia infantil imaginária de possuir a mãe e matar o pai, que está explícita no *Édipo Rei*, permanece recalcada em *Hamlet* e só é descoberta por meio de análise psicanalítica: “Em *Hamlet* ela [a fantasia de matar o pai e possuir a mãe] permanece recalcada; e - tal como no caso de uma neurose - só ficamos cientes de sua existência através de suas consequências inibidoras”⁸ (FREUD, 2006b, p. 291). Continuando sua argumentação, Freud recorre à biografia do dramaturgo inglês:

[...] só pode ser a própria mente do poeta que nos confronta em *Hamlet*. Observo num livro sobre Shakespeare, de Georg Brandes (1896), uma declaração de que *Hamlet* foi escrito logo após a morte do pai de Shakespeare (em 1601), isto é, sob o impacto imediato de sua perda e, como bem podemos presumir, enquanto seus sentimentos infantis sobre o pai tinham sido recentemente revividos (FREUD, 2006b, p. 292).

Em “Escritores criativos e devaneio”, ele ainda explica que a ênfase dada, em sua obra psicanalítica, às lembranças infantis da vida do escritor “deriva-se basicamente da suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil” (FREUD, 2006f, p. 141). E mesmo no caso de *Hamlet*, que, como já visto, pode ser uma releitura, haveria motivação individual, ainda que participe de um desejo coletivo, gravado na psique coletiva da humanidade, uma vez que esse tipo de material procede do tesouro popular dos mitos, lendas e contos de fadas e que, para o psicanalista, “é muito provável que os mitos, por exemplo, sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os

⁸ Freud estava tão seguro de sua interpretação que se permitiu afirmar, em “Personagens psicopáticos nos palcos”: “Em *Hamlet*, de fato, o conflito está tão oculto que coube a mim desvendá-lo” (FREUD, 2006e, p. 296).

sonhos seculares da humanidade jovem” (FREUD, 2006f, p. 142). Também é por conta disso que, para Freud,

difícilmente pode-se dever ao acaso que três das obras-primas da literatura de todos os tempos - *Édipo Rei*, de Sófocles; *Hamlet*, de Shakespeare; e *Os Irmãos Karamassovi*, de Dostoievski - tratem todas do mesmo assunto, o parricídio. Em todas três, ademais, o motivo para a ação, a rivalidade sexual por uma mulher, é posto a nu (FREUD, 2006g, p. 193).

Assim, em “Dostoievski e o parricídio”, Freud é categórico em suas análises que explicam as motivações da obra literária a partir da vida do autor. Chega a afirmar, por exemplo, que Dostoievski é “um romancista dominado pela culpa” (FREUD, 2006g, p. 194). Nesse texto também ficamos sabendo que seria indiferente para a classificação de parricídio, no caso de *Hamlet*, o fato de o príncipe não ter cometido o crime, pois “a psicologia se interessa apenas em saber quem o desejou emocionalmente e quem o recebeu com alegria quando foi cometido” (FREUD, 2006g, p. 194). E, mais uma vez, agora num texto mais maduro, escrito quase trinta anos após as primeiras especulações da “Carta 71”, afirma que é o sentimento de culpa de Hamlet que o paralisa e, “de modo totalmente de acordo com os processos neuróticos, o sentimento de culpa é deslocado para a percepção de sua inaptidão em cumprir sua missão” (FREUD, 2006g, p. 193).

294

Cena II

Com esse breve percurso, ficam claras as posições de Freud. Ele tinha razão em dizer que muitas tentativas de interpretar as hesitações hamletianas falharam:

Segundo a visão que se originou em Goethe [...], Hamlet representa o tipo de homem cujo poder de ação direta é paralisado por um desenvolvimento excessivo do intelecto [...]. Segundo outra visão, o dramaturgo tentou retratar um caráter patologicamente indeciso, [...] neurastênico. O enredo do drama nos mostra, contudo, que Hamlet está longe de ser representado como uma pessoa incapaz de adotar qualquer atitude (FREUD, 2006b, p. 291).

Dentro da teoria psicanalítica freudiana, a interpretação de *Hamlet* a partir do Complexo de Édipo é consistente e dotada de sentido. Tenhamos em conta o seu método: Freud pôs no divã ora a obra literária, ora o dramaturgo, analisando o personagem Hamlet como se fosse um seu paciente neurótico ou buscando na biografia de Shakespeare as motivações para a escolha e a escrita da peça. Entretanto, sabemos hoje que é complicado fiar-se em explicações biográficas no que se refere às obras de Shakespeare, pois não se tem certeza da legitimidade do texto que a nós chegou, já que os manuscritos - os *quartos* - da obra, tal qual a conhecemos, podem mesmo nem ter sido escritos pelo autor inglês (Cf. OLIVEIRA, 2008).

Além disso, como já visto, o drama de *Hamlet* resgata a lenda escandinava de Amleth e intertextualiza com a peça italiana *O Assassino de Gonzago*, não sendo, portanto, uma criação totalmente original de Shakespeare, mas uma releitura que está totalmente de acordo com a tradição elisabetana das *tragédias de vingança*, um gênero dramático perfeitamente definido e cujas características são aquelas que presenciamos em *Hamlet*:

1ª) a vingança é a principal ação da peça; temos de ver o que a provoca, como ela é planejada e sua execução; 2ª) a vingança é a causa da catástrofe: não pode aparecer depois da crise, tem de ser parte dela; 3ª) normalmente mostra fantasma(s) exigindo vingança; 4ª) há hesitação na execução da vingança; 5ª) há demora na execução, que não é repentina, mas, sim, longamente planejada; 6ª) aparecem elementos de loucura real ou fingida e 7ª) a contraintriga do antagonista é forte, bem armada e recebe considerável ênfase. [...] os antagonistas são punidos e destruídos, mas os inocentes nem sempre escapam [...], e na trama há muita violência e muitas mortes (HELIODORA, 2007, p. 103).

Ademais, nos últimos tempos, para os estudos literários, esse tipo de abordagem psicanalítica vem perdendo adeptos, por se entender o estatuto independente que o texto literário assume após o autor depositar-lhe o ponto final. E, atualmente, tanto os estudos literários quanto os estudos psicanalíticos consideram complicado pôr um personagem em análise,

justamente por ser ele uma *persona*, uma representação escrita, reelaborada, do “real”, e não um ser vivo dotado de psique.

Seja como for, *Hamlet* pode, de fato, ser lido sob o signo edipiano de Freud, o que é muito frequente em reencenações e adaptações para o cinema (cf. OLIVEIRA, 2008, p. 52-58). No filme de Zefirelli (1990, 130 min.), por exemplo, mãe e filho se beijam na boca antes de Hamlet viajar à Inglaterra. Todavia, a peça shakespeariana ainda permite outras interpretações, que creio amplamente arrazoadas.

Para este estudo, o mais importante é perceber que, ao contrário do que afirma Freud⁹, o texto da peça pode sim oferecer outras explicações para a audácia hesitante de Hamlet. É possível fazer outras leituras que, conquanto pouco desenvolvidas aqui, talvez sejam suficientes não para rejeitar, mas para “desabsolutizar” a interpretação edipiana de Freud, entendendo-a não como “o” sentido, único e final, da peça, mas tão somente como uma das inúmeras possibilidades interpretativas permitidas e provocadas pelo universo textual, referencial e simbólico de *Hamlet*. É o que tento ensaiar na sequência.

Cena III

Uma possível explicação, que considero fundamentada, para o adiamento da vingança reside no fato de a revelação sobre o assassinato ter partido de um fantasma e este simbolizar, como se sabe, o representante do mal para o protestantismo inglês renascentista:

As dúvidas brotam da maneira pela qual o príncipe tomara conhecimento do possível crime. Numa das cenas iniciais, ele lhe fora narrado por um fantasma, que se apresenta como o pai, o velho rei, também chamado Hamlet. Segundo a doutrina protestante

⁹ “A peça se alicerça nas hesitações de Hamlet em cumprir a tarefa de vingança que lhe é atribuída; mas seu texto não oferece nenhuma razão ou motivo para essas hesitações” (FREUD, 2006b, p. 291).

renascentista, então vigente na Inglaterra, fantasmas seriam manifestações demoníacas. Diante disso, o príncipe, já abalado com a orfandade recente e o apressado casamento da mãe viúva, hesita em aceitar a denúncia feita por um fantasma. Disfarçado como o rei defunto, não seria ele o emissário do demônio, sequioso de perder as almas? A dúvida basta para explicar o adiamento da vingança, e rejeitar uma das leituras tradicionais, que atribui a protelação ao caráter irresoluto de Hamlet (OLIVEIRA, 2008, p. 16-17).

Essa dúvida aparece, inclusive, marcada na fala de Hamlet ao fantasma:

HAMLET: Anjos e mensageiros de Deus, defendei-nos!
Sejas tu **um espírito sagrado ou duende maléfico**;
Circundado **de auras celestes ou das chamas do inferno**;
Tenhas **intenções bondosas ou perversas**;
Tu te apresentas de forma tão estranha
(SHAKESPEARE, 2002, p. 28, grifos meus).

Também no famoso trecho iniciado pelo solilóquio “Ser ou não ser”, vemos Hamlet divagar mais demoradamente sobre o tema da hesitação:

HAMLET: Ser ou não ser - eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias -
E combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer, dormir;
Só isso. E com o sono - dizem - extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer - dormir -
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalho
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
Com um simples punhal? Quem aguentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,
Senão porque o terror de alguma coisa após a morte -
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante - nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
A fugirmos pra outros que desconhecemos?
E assim a reflexão faz todos nós covardes.
E assim o matiz natural da decisão
Se transforma no doentio pálido do pensamento.

E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho
Perdem o nome de ação.
(SHAKESPEARE, 2002, p. 63).

Por minha conta, creio que a procrastinação hamletiana na verdade se coaduna à finalidade do teatro, que consiste em acompanhar a evolução de uma crise, a emergência e a resolução¹⁰ de conflitos, uma vez que a ação dramática não se limita à realização calma e simples de um fim determinado; ao contrário, “ela se desenrola num ambiente feito de conflitos e colisões e é alvo de circunstâncias, paixões, caracteres que a ela se contrapõem ou se opõem. Tais conflitos e colisões geram, por sua vez, ações e reações [...]” (HEGEL, 1832, p. 322, apud PAVIS, 2005, p. 67).

Além disso, a hesitação e também a demora na execução da vingança são características constituintes do gênero a que *Hamlet* pertence. É, portanto, coerente que as cenas finais sejam atrasadas por alguns motivos da ordem interna do drama: a provável invasão pela Noruega, a viagem de Laertes, a viagem de Hamlet, entre outros, mas com destaque para a cena em que Hamlet encontra Claudio indefeso, porém rezando. Percebe-se, mais uma vez, como a peça de Shakespeare segue quase à risca o modelo em voga à sua época, conforme a descrição elaborada por Heliodora (2007, p. 103).

A hesitação igualmente tem sentido numa leitura da obra a partir do signo da dualidade. Como vimos, essa característica se estende à construção dos personagens e Hamlet se constitui de (am)bivalências. Não é à toa, pois, que a mais famosa frase da peça (“Ser ou não ser - eis a questão”) é de Hamlet, que assim nos apresenta o mote dessa obra shakespeariana: a dualidade: ser e não ser - eis mais uma chave de leitura.

¹⁰ A resolução dos conflitos “pode ser *cômica* e reconciliadora, ou *trágica*, quando nenhuma das partes pode ceder sem se desconsiderar” (PAVIS, 2005, p. 67).

Epílogo

“Therefore, since brevity is the soul of wit
And tediousness the limbs and outward
flourisher,
I will be brief.”

Hamlet, Act II, Scene II
William Shakespeare

Tal como o coro ao final da peça, encerro(-me) em poucas palavras e deixo os julgamentos e conclusões a quem é de direito: o espectador. Ou melhor: neste caso, o leitor. Mas (re)itero: diversamente de alguns estudiosos, que, como vimos, consideram as duplicidades hamletianas como excesso, ou compulsão à repetição, creio que, embora possam ser consideradas numerosas e frequentes, e talvez justamente por isso, não devam ser vistas como falhas de um dramaturgo “iletrado”. Ao contrário, penso que sejam os nós propositais que possibilitam a multiplicidade de leituras surgidas até então. Curiosamente, esses mesmos estudiosos, e tantos outros, reconhecem que essa faculdade interpretativa mutável, impermanente, permite que *Hamlet* seja acessível, em qualquer tempo, a qualquer público espectador ou leitor e, ainda, se torne uma peça sempre atual, permanente. Apesar da generalização, sem melindre concordo: é, como dizem, um teatro do indivíduo universal - que, em seu próprio conceito, é dual.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

BLOOM, Harold. Hamlet. In: _____. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 479-535.

FREUD, Sigmund. Carta 71. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. I (Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos, 1886-1889), p. 314-317. [2006a].

FREUD, Sigmund. Sonhos sobre a morte de pessoas queridas. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. IV (A interpretação dos sonhos, parte I, 1900), p. 276-294. [2006b].

FREUD, Sigmund. O sonho de um químico. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. V (A interpretação dos sonhos, parte II, 1900-1901), p. 426-437. [2006c].

FREUD, Sigmund. Sonhos absurdos - Atividade intelectual nos sonhos, parte VI. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. V (A interpretação dos sonhos, parte II, 1900-1901), p. 475-477. [2006d].

FREUD, Sigmund. Personagens psicopáticos nos palcos. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. VII (Um caso de histeria, Três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos, 1901-1905), p. 292-297. [2006e].

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. IX (“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos, 1906-1908), p. 135-143. [2006f].

FREUD, Sigmund. Dostoievski e o parricídio. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XXI (O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos, 1927-1931), p. 183-198. [2006g].

GASSNER, John. William Shakespeare. In: _____. *Mestres do teatro I*. 3. ed. Tradução e organização de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Berretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: 2002.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Hamlet: leituras contemporâneas*. Belo Horizonte: Tessitura; Cesh, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2. ed. Tradução dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTOS, Manoel Hygino dos. *Considerações sobre Hamlet*. São Paulo: Edições MP, 1965.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SOUSA, Olga Maria M. C. de. A Psicanálise e as Letras. In: MORAES, Alexandre (Org.). *Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos*. Vitória: Edufes, 2002. p. 264-291.

ZEFIRELLI, Franco (Dir.). *Hamlet*. Produced by Bruce Davey and Dyson Lovell. Written by Franco Zeffirelli and Christopher De Vore. Based on *Hamlet* by William Shakespeare. United States; United Kingdom; France: Nelson Entertainment; Icon Productions; Carolco Pictures Warner Bros, 1990. 130 min.

Recebido em: 05 de março de 2020.
Aprovado em: 28 de outubro de 2020.