



AS MÁSCARAS DO MUNDO: HAMLET E OS LIMITES DA TRAGÉDIA

Felipe Charbel Teixeira*
Pontifícia Universidade Católica – PUC/RJ
fcharbel@uol.com.br

RESUMO: O artigo parte da *Poética* de Aristóteles, com o objetivo de discutir os limites do gênero trágico em *Hamlet*.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia – Melancolia – Shakespeare

ABSTRACT: This article takes Aristotle's *Poetics* as a point of departure, in order to discuss the limits of the tragic genre in Shakespeare's *Hamlet*.

KEYWORDS: Tragedy – Melancholy – Shakespeare

And all these questions I ask myself. It is not in a spirit of curiosity. I cannot be silent. About myself I need know nothing. Here all is clear. No, all is not clear. But the discourse must go on.

Samuel Beckett – *The Unnamable*

TEORIA DA TRAGÉDIA E TRAGICIDADE

...nós, joguetes da natureza,
sentimos o pavor penetrar nosso ser
por pensamentos muito além dos limites que
alcançamos?
Diz por que isso! Com que fim? Que
devemos fazer?

SHAKESPEARE¹

* Doutorando em História Social da Cultura pela PUC-RJ. Este artigo foi apresentado originalmente como trabalho final de disciplina de doutorado, ministrada pelo professor Luiz Costa Lima.

Em *Hamlet*, a consciência de si do herói trágico se choca a todo o momento com a ordem objetiva do mundo. Dotado de intensa inclinação reflexiva, o príncipe experimenta paulatinamente o sentido de sua própria tragicidade, na constante, crescente e multiforme dialética entre artifício e natureza, cuja origem se situa na prematura suspeita de ser-enredado.

Diferentemente do herói trágico grego, subitamente confrontado com seu destino após promover uma sucessão de ações calamitosas – “hamartia”, erro sem vício ou maldade, na definição de Aristóteles² –, Hamlet demonstra possuir uma profunda capacidade de se posicionar ante a ordem objetiva, como se pudesse, por conta de um aguçado senso metafísico do real, afastar-se de suas próprias teias de pertencimento para então vislumbrar o Necessário e compreender suas implicações. Tal fluxo é propriamente a condição-limite da tragédia como gênero.

Ao adotar uma postura estoica em seu aprendizado da morte – “Se é agora, não vai ser depois; se não for depois, será agora; se não for agora, será a qualquer hora. Estar preparado é tudo”³ –, ao adotar tal postura Hamlet neutraliza os efeitos da queda a que o herói trágico deve se submeter – efeitos que, traduzidos em compaixão (seguindo-se a noção de catarse como definida por Aristóteles na *Poética*), purificam tanto a platéia atenta como o leitor cuidadoso. Daí a afirmação de Northrop Frye de que *Hamlet* é uma tragédia sem catarse, “[...] uma tragédia na qual tudo o que é nobre e heróico é sufocado sob brutais códigos de vingança”.⁴ Assim, a platéia potencialmente experimenta um sucessivo distanciamento em relação ao horizonte de sentido inicial, a saber, a expectativa de que a *hybris* seja suprimida pela atuação de um agente valoroso apto a edificar, sem saber e às custas da própria vida, o equilíbrio do mundo.

Como resultado de suas recorrentes alternâncias entre introspecção e furor, as ações e delongas de Hamlet resultam em uma profunda crise de identificação entre herói e platéia, crise que emerge do hiato entre a situação-limite oriunda da antecipada auto-consciência da própria tragicidade e a expectativa dos que (em acordo com a teoria clássica da tragédia), desejam o reequilíbrio do mundo. Se muitas de suas palavras evidenciam rara nobreza de espírito, em determinadas situações Hamlet age com

¹ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 28.

² Cf. ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 32. v. XIII.

³ SHAKESPEARE, 1997, op. cit., p. 133.

⁴ FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Edusp, 1999, p. 116.

profunda desmedida, isto porque, intimamente melancólico, ele é privado, ou priva-se, de sua razão, em acessos de fúria que o levam a estar fora de si. Destrói-se assim, ainda que parcialmente, o princípio aristotélico da mediania do herói, visto como “[...] aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade”.⁵ Como ter piedade de quem ofende a uma dama tão devotada como Ofélia? Alguém que, ao condenar astuciosamente Guildenstern e Rosencrantz à morte, revela total desacordo com as virtudes morais – em sentido aristotélico – da clemência e da magnanimidade? Quando a cortina se fecha, quem terá sentido piedade do príncipe, com seu vasto aturdimento e inconstância de espírito, repleto de um amor próprio quase patético, certamente vicioso à luz dos clássicos?⁶ Suas atitudes não despertam compaixão, tampouco instauram terror. Porém, diante das últimas palavras de Hamlet – “o resto é silêncio” –, ditas no instante de sua morte, o espectador é conduzido por uma senda inexplorada tanto nos festejos dionisíacos da *polis* grega como no “espaço mágico” do teatro renascentista: o silêncio de Hamlet pode ser perfeitamente atualizado como mergulho interior, efetiva perscrutação do eu. Se algo próximo da catarse aristotélica se dá em tal peça, isto se deve não à purificação alcançada por piedade ou terror em relação a outrem, mas à superposição de piedade e terror na própria consciência abismada do eu refletida no “espelho da natureza”: espectadores e leitores são conduzidos à piedade de si, o terror diante do próprio vazio e da impossibilidade de compreender plenamente as condições objetivas que se impõem de forma heteronômica.

A identificação entre o espectador e os sofrimentos do herói, fundamento da teoria aristotélica da tragédia, mas não do trágico como fenômeno, não consegue se constituir plenamente em *Hamlet* como unidade entre a expectativa prévia de sentido e a ordem objetiva do mundo fragilmente edificada: diante da morte do príncipe, o reordenamento operado pela chegada de Fortinbras, apontando a supressão da *hybris* e um novo equilíbrio moral, pode perfeitamente escapar aos olhos e ouvidos menos atentos. Ainda assim, creio ser possível afirmar que tal elemento de identificação se dá em *Hamlet*. Trata-se, porém, da sensação de distanciamento provisório em relação ao mundo circundante, e não em relação ao destino e às agruras particulares do herói: uma

⁵ Cf. ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 32. v. XIII.

⁶ Segundo Quentin Skinner, o “amor-próprio” era considerado um elemento de desequilíbrio da moderação da alma, capaz de levar ao riso, uma vez que, segundo a teoria clássica do riso, de fundamento aristotélico e ciceroniano, ri-se do que é inferior, desproporcional e vicioso. Cf. SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Tradução de Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002. p. 15-22.

identidade dirigida à dúvida constitutiva, à tensão entre as possibilidades e limites da modelagem de si e a percepção de uma furiosa objetividade-do-mundo pouco tangível mas ainda fortemente impositiva. Ao proferir seu discurso moralizante, próximo ao corpo de Hamlet, Horácio dirige seu *logos* a uma audiência atordoada, que com vagar perdeu a capacidade de alcançar o sentido simultaneamente terrível e reconfortante da unidade moral com o mundo. Enquanto Horácio ressalta os “atos contra a natureza”, os “assassinatos casuais”, “perfidias e maquinações”⁷ que aviltaram o estado da Dinamarca, os ouvidos e olhos do público possivelmente se mantêm atados ao silêncio do príncipe estendido, surdos e cegos que estão para uma harmonização apressada da ordem natural. A condição-limite para a teoria da tragédia, entendida como o conjunto de reflexões sobre a organização e finalidade estética de um poema trágico representado dramaticamente, apresenta, em *Hamlet*, a situação crucial que tornará possível uma aguda reflexão sobre a tragicidade da realidade mesma. Se é certo que, como nota Peter Szondi, a filosofia do trágico surge apenas no século XVIII, a idéia de uma “[...] irremediável, dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo em que ele se acha por acaso”⁸ constitui um dos fios condutores privilegiados da peça, isto porque os efeitos moralizantes da supressão da desmedida, embora se façam presentes, apequenam-se, perdem a urgência, diante da situação instaurada.

Em *Hamlet*, o gênero trágico é apresentado em sua condição-limite: se a supressão da *hybris* se faz discretamente, o necessário efeito purificador tende a irrealizar-se diante do silêncio que abate a platéia aturdida, impossibilitada de agrupar com facilidade as dimensões subjetiva e objetiva – isto porque a guinada interior resultante da identificação com uma situação, mas não com um destino, não comporta a aceitação inequívoca de uma ordem heteronômica. O discurso pretensamente renovador de Horácio mostra-se descolado do sentido profundo dos atos ali praticados, atrelado que está às tópicas retóricas do vício e da virtude, quando as ações de Hamlet já haviam há muito deixado de se pautar por tal dualidade, exceção feita às passagens em que, fora de si, ele se apresenta como agente metafísico do bem. Na peça não há catarse, segundo o entendimento aristotélico, simplesmente porque não há a possibilidade de purificação da alma.

⁷ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 140.

⁸ MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Denis. (Org.). **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 34.

Ainda mais importante, porém, é percepção de que a auto-consciência de Hamlet acerca de sua posição particular no cosmo permite que as condições fundamentais do gênero trágico se tornem objeto de reflexão do próprio herói, que passa a ordenar seu posicionamento e suas ações em função de tal consciência crítica, e não mais segundo a tradição ou os costumes, considerados artificiais. Assim, longe de se esgotar em tal movimento, a tragicidade constitui-se, em *Hamlet*, como efeito de uma aguçada indagação sobre os limites da tragédia como gênero.

HYBRIS

No tempo em que Roma era só louros e
palmas,
Pouco antes da queda do poderoso Júlio,
As tumbas foram abandonadas pelos mortos
Que, enrolados em suas mortalhas,
Guinchavam e gemiam pelas ruas romanas;
Viram-se estrelas com caudas de fogo,
Orvalhos de sangue, desastres nos astros,
E a lua aquosa, cuja influência domina o
mar, império de Netuno,
Definhou num eclipse, como se houvesse
soado o Juízo Final.
Esses mesmos sinais, mensageiros de fatos
sinistros,
Arautos de desgraças que hão de vir,
Prólogo de catástrofes que se formam.
Surgiram ao mesmo tempo no céu e na terra,
E foram vistos em várias regiões,
Com espanto e terror de nossos
compatriotas.

SHAKESPEARE⁹

Horácio espanta-se com a aparição do Fantasma; imediatamente, faz uma analogia entre a visão extraordinária e o declínio romano. Quando os homens sucumbem em vícios monstruosos, a própria natureza se volta contra a desmedida. Guerras, invasões, mudanças de governo ou de formas políticas: tais rupturas suscitam fenômenos alheios aos movimentos regulares do mundo, como marcas evidentes da

⁹ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 11.

íntima complementaridade entre homem e natureza.¹⁰ Na medida em que se entendia que as oscilações de astros influíam decisivamente nos assuntos humanos, isso por séculos e séculos, do mesmo modo cria-se que os distúrbios importantes associados à proliferação dos vícios e da corrupção incidiam na agitação provisória da ordem natural. O próprio conceito de natureza era bastante equívoco na passagem do século XVI para o XVII, comportando diversas definições; neste estudo, a idéia de natureza é mencionada no sentido de uma “ordem do universo”, unidade indissociável do homem com o mundo.¹¹ Partindo de tal lógica, entendia-se que os fenômenos alheios à ordem natural das coisas se davam a ler como sinais manifestos, marcas da inscrição na natureza das desordens humanas, como guerras sangrentas e mudanças repentinas de governo.

Na passagem citada acima, Horácio associa a aparição do Fantasma à proliferação de condutas viciosas e desmesuradas entre os homens. O amigo de Hamlet não delimita, contudo, um conjunto de ações peculiares verossimilmente associáveis a tais convulsões. Apenas na primeira fala de Cláudio somos apresentados a uma razão específica. Diz o Rei: “[...] tomamos por esposa nossa antes irmã, atual rainha”.¹² Não obstante o incesto se configure em sua fala, Cláudio revela uma certa dose de tranqüilidade: não parece ter plena consciência das implicações que podem advir de tais ações corrompidas. Até o momento, nada sabe do Fantasma, tampouco das ilações ordenadas por Horácio. Somente na entrada em cena de Hamlet as perspectivas do rei e do cortesão podem conformar uma unidade; as falas iniciais do príncipe apresentam uma arguta presciência da *hybris*. “Um quintal de aberrações da natureza:”¹³ assim Hamlet define sua terra natal. Causa-lhe asco o “leito incestuoso” em que se deitam sua mãe e seu tio. Chega a maldizer os próprios habitantes do reino que um dia herdarão, “[...] alvos de insultos e achincalhes de todas as nações, do Oriente ao Ocidente”.¹⁴ Ao se deparar com o Fantasma pela primeira vez, Hamlet é apresentado a ações ainda mais vis, que se somam àquelas antevistas inicialmente por sua “alma profética.”¹⁵ Gertrudes,

¹⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 36.

¹¹ Cf. WILSON, Harold S. Some Meanings of ‘Nature’ in Renaissance Literary Theory. **Journal of the History of Ideas**, II, 4, 1941. O autor apresenta mais de trinta acepções de natureza, sendo que muitas se aproximam da definição proposta acima.

¹² SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

sua mãe, casara-se, em relação incestuosa, com um usurpador real e assassino covarde do irmão.

Se o herói trágico pode ser entendido como o agente de resolução da desmedida, aquele que reestrutura a ordem positiva do real¹⁶ – a medida das coisas, Lei universal do equilíbrio entre homem e mundo –, ao apresentar uma aguda consciência da *hybris*, Hamlet se posiciona de maneira peculiar diante daquelas personagens que, como Édipo, Orestes ou mesmo Macbeth, agem sem se dar conta da realização de um plano oculto, pelo menos sem compreendê-la plenamente durante boa parte da ação dramática. Somando-se à prefiguração da *hybris* pela “alma profética” de Hamlet, a aparição de um Fantasma clamando por vingança constitui uma associação perfeita entre o desequilíbrio natural decorrente de extensa devassidão e a exigência de uma reestruturação da ordem a ser obtida ao preço de sangue. Hamlet é impelido à ação, vingar-se, mas não o faz imediatamente; ao contrário, sua tão ressaltada demora o conduz a situações a cada instante mais intrincadas, até que seja vitimado pela própria incapacidade de agir com presteza. O príncipe recusa-se a concretizar imediatamente os atos que ele mesmo se impõe, mas por quê? O que o leva a se envolver em tramas complexas que acabarão por conduzi-lo ao destino reconhecido e por isso evitado?

Como percebe Gerd Bonheim, o herói trágico “age como se toda medida que o transcende tivesse perdido sentido”.¹⁷ Trata-se do equívoco fundamental de considerar o homem como medida de todas as coisas, parâmetro de uma livre conduta cuja impossibilidade traz consigo o desequilíbrio entre as ações humanas e os valores próprios à ordem positiva do mundo. Nesse sentido, pode-se dizer que o trágico só pode se dar quando há uma efetiva Lei fundada na objetividade e na estabilidade dos valores. O espaço do trágico é precisamente o choque entre o homem e a Lei, o conflito entre medida e desmedida, subjetivo e objetivo. É significativo que, como nota Peter Szondi, a filosofia do trágico surja historicamente quando a própria teoria da tragédia de moldes

¹⁶ Diz o autor: “Mas a agência sozinha não produz tragédia. O que provavelmente fez com que o gênero se formasse no mundo de Atenas durante o século V a.C. foi a tensão entre uma esfera de agência muito desenvolvida e a existência de uma ordem que era experienciada como ‘objetiva’, no sentido de um ser isento do alcance potencialmente transformador da agência”. GUMBRECHT, Hans-Ulrich. Os lugares da tragédia. Tradução de Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, Denis. (Org.). **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 10.

¹⁷ BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. **O sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 79.

aristotélicos se esvazia, conquanto não se esgote, trazendo para o primeiro plano a questão do fenômeno trágico e secundarizando o problema dos efeitos da tragédia.¹⁸

Uma importante singularidade de *Hamlet* está em que, ao divisar a desmedida imperante e ao perceber-se impelido à resolução dos conflitos existentes através da concretização de um ato de vingança, o príncipe revela tanto um reconhecimento prematuro – prematuro se se pensar em termos de uma teoria da tragédia – do sentido da ordem objetiva do mundo e da impossibilidade de tomar a si mesmo como medida de todas as coisas, isto porque a imagem de uma liberdade plena de ação se lhe revela mero devaneio, ilusão oriunda do não-reconhecimento da natureza como força decisiva, com seus valores constantes, em oposição à futilidade das convenções que mascaram a essência da ordem natural. Hamlet intui que a ordem objetiva será forçosamente restabelecida, e sabe também que, na condição de “joguete da natureza”, tal resolução passará necessariamente por atos seus. Assim, em diversas passagens, Hamlet revela uma visão holística de sua situação em relação ao plano oculto de reordenamento do cosmo. Pode afirmar, de tal modo, e ainda no terceiro ato, que Horácio “foi sempre uno”, um entre aqueles em que “paixão e razão vivem em tal harmonia que não se transformam em flauta onde o dedo da sorte toca a nota escolhida.”¹⁹ em suma, alguém que não sucumbirá, e que desempenhará importante papel. Do mesmo modo, ao matar Polônio, o príncipe vaticina: “aceita tua fortuna”.²⁰

A recusa da ação, da parte de Hamlet, oriunda da consciência da posição singular que ocupa em um jogo de reestruturação das forças objetivas do mundo, tem por base uma refletida atitude de distanciamento da realidade, a qual possibilita uma indagação radical sobre as aparências e falsificações envolvidas nas ações dos homens em geral, aparências essas relacionadas aos vícios, à desmedida e à representação. Segundo Gerd Bornheim, “[...] a evolução do trágico consiste na des-coberta da aparência e na conquista conseqüente do ser”.²¹ Nesse sentido, creio ser possível dizer que o processo de des-coberta da aparência em *Hamlet* se dá antes mesmo da ação dramática se iniciar. O que se vê, no desenrolar das cenas, é um contínuo

¹⁸ SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004, p. 29.

¹⁹ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. p. 69.

²⁰ Ibid., p. 85.

²¹ BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. **O sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 80.

aprofundamento reflexivo acerca dos diversos aspectos envolvidos na dualidade ser- parecer, que podem ser identificados, como retomarei adiante, com a tensão entre artifício e natureza. Tal desvelamento associa-se a uma atitude crítica diante do mundo, diretamente relacionada ao caráter melancólico de Hamlet, isto porque a idéia de uma afinidade entre melancolia como estado de ânimo e a posse de uma consciência de si aguçada era bastante recorrente nos séculos XVI e XVII, tanto na literatura médica e filosófica quanto em obras poéticas.²² Assim, por conta desta consciência de si fortificada, condição de possibilidade para o reconhecimento de sua posição no cosmo e a prefiguração do enredamento atuante na harmonização do real, Hamlet opta pela inação, única maneira de não incidir em “hamartia”. Se não agir, não errará; se não errar, talvez possa fugir do seu destino. Todavia, o que o príncipe não percebe – e não pode perceber, uma vez que, em tal situação, o limite da tragédia se transmutaria em sua impossibilidade mesma –, o que ele não percebe é que seu destino está atrelado à delonga, uma vez que a purificação pelo sangue, exigência objetiva, precisa ir além das meras conseqüências de uma vingança particular. É preciso reestruturar a ordem perdida. Se Hamlet tivesse prontamente consumado sua vingança, seu destino não seria trágico em absoluto; ao tentar fugir do destino pressentido, porém, o príncipe acaba por se envolver nas teias que o vitimarão, e delas só se desvencilhará no momento em que transformar a auto-consciência de sua posição no cosmo em aprendizado da morte. Daí a importância do episódio em que Polônio é assassinado: além de reafirmar a existência de um plano oculto – “aceita tua fortuna” –, ele pode ser lido como o momento de consumação da “hamartia”. Neste ponto, o próprio fardo de Hamlet começa a ser traçado na direção de um desfecho. O erro, evitado pela inação, acomete-o precisamente quando se encontra furioso, fora-de-si. Se a melancolia é a fonte, condição primordial para o desenvolvimento de sua aguçada capacidade reflexiva, ela também se mostra a chave para o mergulho de Hamlet no rio do destino, para empregar a imagem de Alberti: embora se faça semente de genialidade, a melancolia cobra altos preços, isto pela dificuldade do melancólico de optar pelo caminho do meio. Aturdido, sem razão, Hamlet se deixará levar pelo acaso, pela natureza. E, diante da impossibilidade de conciliar as forças objetivas do mundo natural com as escolhas racionais que procura

²² Cf. PANOFSKY, Erwin; KLIBANSKY, Raymond; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolía**. Madrid: Alianza Forma, 1991, p. 230.

impor a si mesmo, define-se um sentido paralelo de natureza, associado à recusa da aparência e à afirmação da interioridade como fonte exclusiva de legitimação moral.

APARÊNCIA

Parece, senhora? Não, madame, é!
Não conheço o parece.
Não é apenas o meu manto negro, boa mãe,
Minhas roupas usuais de luto fechado,
Nem os profundos suspiros, a respiração ofegante.
[...] Isso, sim, parece,
São ações que qualquer um pode representar.

SHAKESPEARE

Em *Shakespeare's language*, Frank Kermode destaca uma singularidade de *Hamlet*: a peça é toda ela construída a partir de uma obsessão com as duplicações, o que se revela diretamente no emprego privilegiado de figuras de linguagem que enfatizam a duplicidade, como os oxímoros.²³ Tal ênfase nos duplos não se restringe à linguagem: a própria organização dramática é calcada em recorrentes geminações, como nos pares Gildestern e Rosencrantz, Voltimando e Cornélio, Hamlet e Laertes como agentes da vingança, Cláudio e o Fantasma, e também a peça-dentro-da-peça. Se seguirmos a trilha aberta por Kermode, torna-se possível destacar um outro duplo, importante na construção dramática de *Hamlet* e no teatro shakesperiano em geral: a tensão entre artifício e natureza. Trata-se de uma tópica bastante explorada pela crítica. Ainda assim, acredito ser possível perceber a articulação de duas tensões que gravitam em torno deste conflito central, a saber, as tensões entre sombra e substância, e também entre representação e interioridade. Tais duplos, tematizados em diversas passagens, resultam da capacidade de Hamlet de discorrer sobre a singularidade de sua posição e de sua consciência trágica; ao optar pela inação, visando a recusa de um destino que compreendera prematuramente, Hamlet revolve exaustivamente as conseqüências de sua condição especial, antevendo de tal modo um desvelamento da aparência circundante e, por conseguinte, a revelação da verdade essencial, identificada com o substancial, interior e natural – ainda que, como será discutido adiante, a idéia de natureza em *Hamlet* possa ser entendida pelo menos de duas maneiras.

²³ Cf. KERMODE, Frank. *Shakespeare's language*. New York: Farrar: Straus: Giroux, 2000, p. 100.

Assim, se concordarmos que o “[...] objeto precípua da tragédia seria muito mais a aparência que envolve toda existência humana, acompanhada da densidade que se alia a tal aparência”,²⁴ pode-se ler *Hamlet* como uma arrebatadora meditação sobre o caráter vão das ações humanas, a partir do ponto de vista do herói trágico, que por sua vez dedica-se a descortiná-las em todas as suas variantes. Creio ser possível dizer, de tal modo, que o embate entre artifício e natureza associa-se, em *Hamlet*, à própria intuição do “sentido do fim”, para empregar uma expressão de Frank Kermode. Impedido por sua própria razão de agir, ele se volta para uma reflexão densa sobre as máscaras do mundo:

Que obra-prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e bem-feito em forma e movimento! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo. Contudo, para mim, é apenas a quintessência do pó. O homem não me satisfaz; não, nem a mulher também, se sorri por causa disso.²⁵

Ainda que seja nobre por gestos e ações, capaz de realizar feitos extraordinários por astúcia e engenho; por mais que ecoem as palavras de Pico della Mirandola, aproximando o homem dos anjos e querubins; mesmo que possa ser a maior maravilha do mundo, o homem para Hamlet é apenas a “quintessência do pó”. Nesta passagem, a aptidão humana para se modelar como “deus dos artefatos” é diminuída perante a certeza da total inaptidão para modificar a condição humana. Forte por artifício, o homem é acima de tudo um fraco e dependente por natureza. Diante disso, Hamlet, se não chega a condenar o próprio agir – ao contrário, vale-se a todo o momento de seu engenho tanto para adiar a necessidade de uma ação efetiva como para construir uma representação de si –, resigna-se diante das forças profundamente envolventes que por fim acabarão por arruiná-lo. No impulso de se opor ao próprio destino, resta ao príncipe a decisão de não agir, retardar a vingança, expressar suas angústias e esperar alguma resolução. As palavras ditas por Viola em *Noite de Reis* mostram-se bastante apropriadas para tal situação:

O time, thou must untangle this, not I,
It is too hard a knot for me t’ untie.²⁶

²⁴ BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. **O sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 79.

²⁵ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 51.

²⁶ Id. **Twelfth Night**. London: Wordsworth Classics, 1992, p. 25.

O aturdimento do príncipe, porém, impede-o de simplesmente se resignar. Como percebe Guildenstern, Hamlet está tomado por demasiada ambição:

H. Oh, Deus, eu poderia viver recluso numa casca de noz e me achar o rei do espaço infinito se não tivesse maus sonhos.

G. Sonhos que são, de fato, a ambição. A substância do ambicioso é a sombra de um sonho.

H. O sonho em si mesmo é somente uma sombra.

R.. Verdade. E a ambição, tão frágil e ligeira, apenas a sombra de uma sombra.²⁷

O sonho de Hamlet é uma sombra; a ambição, sombra do sonho, portanto sombra da sombra. Sua ambição afasta-o de sua substância, sua natureza, forçando-o à ação, artifício. Se não tivesse “maus sonhos”, não fosse ele cobiçoso, Hamlet seria o rei do espaço infinito: bastaria a si mesmo, evitaria o destino, não se entregaria às forças objetivas do mundo. Porém, ao seguir seus desejos obscuros, organizando sofisticadas e inconclusas estratégias para um combate recorrentemente adiado, Hamlet contraria sua natureza; é aí que o príncipe lança a rede que acabará lhe envolvendo. Tal escolha, porém, não é simples: o solilóquio “ser ou não ser” pode ser lido como o conflito entre a vontade de “pegar em armas contra o mar de angústias”²⁸ e a postura de acorrentar nobremente seus sofrimentos à alma. De todo modo, Hamlet compreende a aproximação da “consumação ardentemente desejável:”²⁹ a morte. Antes mesmo de incorrer em “hamartia”, o príncipe pressente a impossibilidade de escapar dessa situação.

Existe claramente um hiato entre a vontade de realizar um desejo, sonho ou ambição, e a consciência dos resultados catastróficos que necessariamente decorrerão de suas ações efetivas. Afigura-se o paradoxo de Hamlet, sua amarra: sabendo-se enredado em um plano oculto como “joguete da natureza”, Hamlet recusa o ato inevitável a que se sente impelido; adiando-o indefinidamente, porém, criam-se as condições de concretização da avalanche trágica, pressentida e amplamente avaliada pelo príncipe. “Todos os acontecimentos parecem me acusar, me impelindo à vingança que retardo!”³⁰ Tivesse pleno domínio de si, sequer haveria tragédia; sabendo de sua condição, refletindo sobre as conseqüências da perda, ou melhor, sobre a

²⁷ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 50.

²⁸ Ibid., p. 63.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., p. 99.

impossibilidade de ser senhor da própria vida, Hamlet atua numa zona fronteira. Para que a tragédia se consuma, contudo, é preciso que o herói se envolva num fluxo de acontecimentos exteriores a seu campo de reflexão, o que, no caso específico de Hamlet, só é possível quando a loucura, representada ou não, impõe-se como fúria, e então o príncipe abandona sua posição prudente e passa a atuar como inebriado “agente da virtude”, fator de harmonização universal. Neste ponto, tragicidade e teoria da tragédia convergem na idéia aristotélica de “hamartia”.

MELANCOLIA

Foi Hamlet quem ofendeu Laertes? Hamlet, jamais;
Se Hamlet foi posto fora de si.
E como Hamlet fora de si ofendeu a Laertes,
Não é Hamlet quem ofende, e Hamlet o nega.
Quem ofende, então? Sua loucura. E se é assim,
Hamlet está na parte ofendida.
A loucura também é sua inimiga.

SHAKESPEARE³¹

Entre os séculos XV e XVII, uma vasta literatura sobre a melancolia veio à tona na Europa, em especial após a publicação dos três livros de Marsílio Ficino destinados à saúde do homem de letras e à magia: *De vita sana, De vita longa e De vita coelitus comparanda*, posteriormente reunidos em um único volume, intitulado *De vita libri tres*. Neste estudo, em especial no primeiro livro, Ficino retoma a doutrina hipocrática dos quatro humores, associada à idéia galênica dos quatro temperamentos.³² O humanista florentino, porém, não se limita ao resgate de tais preceitos. Como notam Panofsky, Saxl e Klibansky, Marsílio Ficino foi o primeiro estudioso a identificar o sentido aristotélico da melancolia como característica dos homens intelectualmente destacados com a noção platônica de “furor divino”.³³ Por conta de tal associação, Ficino aprofundou e desenvolveu o princípio da vocação intelectual dos melancólicos. Diz ele, em *De vita sana*:

³¹ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 134.

³² Cf. PANOFSKY, Erwin; KLIBANSKY, Raymond; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolía**. Madrid: Alianza Forma, 1991. p. 113-124.

³³ *Ibid.*, p. 254.

Ainda, deve-se dar razão a Demócrito, Platão e Aristóteles quando afirmam que não são poucos os melancólicos que às vezes excedem a todos em inteligência que parecem não ser humanos, mas divinos.³⁴

Como resultado da influência de Saturno, os melancólicos se fazem mais perscrutadores, atentos às sutilezas da vida e ao centro das questões fundamentais da existência. Segundo Ficino, a bile negra, também chamada de humor melancólico ou simplesmente melancolia – nesse sentido, melancolia designa tanto o estado de ânimo quanto o humor –, possuiria destacada afinidade com o centro da Terra, isto por conta da própria natureza do humor melancólico, frio e seco; associada a Mercúrio e Saturno, a melancolia estaria relacionada à “procura do centro de todos os assuntos”, e também à “inquirição de suas profundezas”.³⁵ Isto, porém, no que concerne à melancolia natural, uma parte mais densa e seca do sangue: “logo, somente a bile negra a que chamamos de natural nos leva ao bom juízo [*iudicium*] e sabedoria, mas nem sempre”.³⁶ Já a chamada melancolia adusta – resultante da combustão do sangue, bile ou fleuma – acarreta precisamente uma predisposição contrária à melancolia natural: afeta o julgamento, torna os homens irascíveis e propensos a ações irrefletidas:



[...] qualquer melancolia que derive da adustão afeta a sabedoria e a capacidade de julgar, pois quando o humor entra em combustão e queima, ele caracteristicamente torna as pessoas excitadas e agitadas; a esta melancolia os gregos denominaram mania [*maniam*] e nós chamamos de furor [*furorem*].³⁷

Além de queimar, causando a perda do juízo, a melancolia natural pode se tornar muito fria, levando o melancólico a experimentar sensações de desesperança e temor excessivo; quando se torna abundante, misturando-se com a fleuma, a melancolia torna o “espírito mais pesado e mais frio”.³⁸ De tal modo, evidencia-se, segundo Ficino, a tendência aos extremos presente nos melancólicos: “[...] muito quente, ela produz a mais extrema audácia, mesmo ferocidade; muito fria, contudo, leva ao medo e à covardia”.³⁹ Tais discussões tiveram ampla repercussão no Renascimento, por conta da rápida tradução do tratado de Ficino em diversos idiomas. Na Inglaterra, houve intensa

³⁴ FICINO, Marsilio. **Three Books on Life / De vita libri tres**. Edição bilíngue. New York: The Renaissance Society of America, 1989, I, V, p. 117.

³⁵ Ibid., p. 121.

³⁶ Ibid., p. 117.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., p. 119.

³⁹ Ibid.

discussão sobre o assunto, o que pode ser percebido pelas muitas edições do *A Treatise of Melancholy* (1580) de Timothy Bright, conhecido por Shakespeare.⁴⁰

Hamlet é comumente considerado um compêndio de sintomas da melancolia, muitos dos quais podem ser diretamente associados a alguns dos elementos destacados acima, com base na obra de Ficino. Porém, como percebe Juliana Schiesari, “[...] a melancolia, como categoria cultural (ou como “estado moral”, como os estudiosos desta condição gostam de chamá-la), se não como categoria médica, é essencialmente teatral”.⁴¹ O que pode ser constatado pelas reflexões sobre a teatralidade da vida e a especularidade da representação teatral apresentadas pelos dois melancólicos mais importantes do teatro shakespeariano: Jacques e Hamlet. Se o primeiro enfatiza os múltiplos papéis e convenções que um homem é levado a representar,

[...] all the world's a stage,
and all the men and women, merely Players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts [...].⁴²

Hamlet destaca o papel do teatro como crônica do tempo, “espelho da natureza”: “[...] que sejam bem cuidados, pois são a crônica sumária e abstrata do tempo”,⁴³ o que se associa ao desvelamento das aparências do mundo que ele procura realizar com atos e palavras. Trata-se do que Elizabeth Burns chama de “dupla relação entre teatro e vida social”, a teatralidade típica de diversas sociedades e que, na passagem do século XVI para o XVII, possuía especial relevância por conta de difundida idéia de *Theatrum Mundi* – e seu contraponto especular, a vida como teatro.⁴⁴ Nesse sentido, a discussão acerca da notória ambigüidade entre loucura de fato e representação da loucura, uma das questões mais problemáticas em *Hamlet*, não deve ser tomada como aplicação direta de princípios médicos à arte dramática. Dito de outro modo: ao invés de elencar e classificar as passagens em que o príncipe se mostra fora-de-si como “atuações” ou “loucura verdadeira”, trata-se de precisar a especificidade do emprego de tópicos relacionadas à melancolia no horizonte de uma análise da construção dramática de *Hamlet*. Assim, pode-se dizer que a ambigüidade em torno da

⁴⁰ Cf. LYONS, Bridget Gellert. **Voices of Melancholy**. Studies in literary treatments of melancholy in Renaissance England. New York: The Norton Library, 1971, p. 11.

⁴¹ SCHIESARI, Juliana. **The Gendering of Melancholia**. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 236.

⁴² SHAKESPEARE, William. **As You Like It**. London: Penguin, 1994, p. 58.

⁴³ Id. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 58.

⁴⁴ Cf. BURNS, Elizabeth. **Theatricality**. A study of convention in the theatre and in social life. New York, Evanston, San Francisco and London: Harper & Row, Publishers, 1972, p. 9.

definição renascentista de melancolia é empregada, em *Hamlet*, com finalidades específicas. Primeiramente, a tópica da aguda inteligência do melancólico relaciona-se, em Hamlet, à prematura consciência do príncipe acerca do próprio destino e, conseqüentemente, à reflexão sobre a tragicidade de sua condição, o que o leva a discorrer profunda e demoradamente sobre as diversas tensões entre artifício e natureza, a ponto de considerar a engenhosidade humana vã diante da fraqueza natural do homem, e o mundo social como uma imensa máscara, em que todos se refugiam para fugir do único pensamento digno de ocupação: a morte. Diante de tal reflexão sobre o caráter trágico de sua condição, dá-se o impasse da inação, que precisa ser resolvido de algum modo; caso contrário, não haverá a atualização de um destino e a conseqüente supressão da *hybris*, incidindo na consumação da tragédia. Nesse sentido, a tópica do furor apresenta-se como condição fundamental para a efetivação da “hamartia”. No momento em que planeja dirigir-se à sua mãe, visando admoestá-la, Hamlet afirma:

[...] Vamos à minha mãe.
Ó, coração, não esquece tua natureza; não deixa
Que a alma de Nero entre neste peito humano.
Que eu seja cruel, mas não desnaturado.
Minhas palavras serão punhais lançados sobre ela;
Mas meu punhal não sairá do coldre
Que, neste momento, minha alma e minha língua sejam hipócritas;
Por mais que as minhas palavras transbordem em descatos
Não permita, meu coração, que eu as transforme em atos!⁴⁵

Porém, ao tentar mostrar à sua mãe “o espelho” em que ela possa ver “a parte mais profunda de si mesma”,⁴⁶ Hamlet acaba usando efetivamente seu punhal. Aparentemente fora-de-si, Hamlet, sem saber, executa Polônio, ato que desencadeará o desejo de vingança da parte de Laertes. É significativo que, logo adiante, Hamlet se considere um agente da virtude:

Perdoa-me por minha virtude:
É! Na velhacaria destes tempos flácidos,
A virtude tem que pedir perdão ao vício [...].⁴⁷

Assim, Hamlet se torna culpado por sua própria eticidade; transmuta-se em herói trágico, porém sem que apresente a nobreza moderada aludida por Aristóteles na

⁴⁵ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 80.

⁴⁶ Ibid., p. 84.

⁴⁷ Ibid., p. 89.

Poética, uma vez que realizou tais ações em estado de loucura. Logo depois, porém, Hamlet parece retornar a si:

Quanto a este senhor [Polônio]
Eu me arrependo; mas Deus quis assim;
Que eu fosse o castigo dele, e ele o meu;
[...]
Então, ainda uma vez, boa noite.
Tenho que ser cruel para ser justo.
Aqui começa o mal. O pior ainda vem.⁴⁸

Ao tomar para si a tarefa de realizar a justiça, Hamlet acaba se fazendo agente da natureza; isto porque, como já percebera anteriormente, não fossem os maus sonhos, ele poderia viver tranqüilamente sem realizar sua vingança, alheio às exigências objetivas. A ambição é decisiva para a queda; fora-de-si, o desejo de ser justo torna-se uma idéia fixa, comparável ao amor de Orlando por Angélica; agindo virtuosamente, as teias do destino finalmente o apanham: “Oh, que de agora em diante meus pensamentos sejam só sangrentos; ou não sejam nada!”.⁴⁹

TRAGICIDADE



[...] 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.

SHAKESPEARE

Para Panofsky, Saxl e Klibansky, existe uma profunda associação entre a “consciência intensificada do eu”, típica do melancólico, e o desenvolvimento de uma percepção trágica da existência, isto porque, segundo os autores, “[...] tal consciência não é outra coisa senão um correlato da consciência da morte”.⁵⁰ Por tender a um distanciamento da realidade, o melancólico pode enxergar todo o tipo de convenção existente no mundo social, fazendo da existência uma grande representação em que, como ator, desempenhará um papel escrito por ele mesmo. A tragicidade de tal

⁴⁸ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. p. 90.

⁴⁹ Ibid., p. 100.

⁵⁰ PANOFSKY, Erwin; KLIBANSKY, Raymond; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolía**. Madrid: Alianza Forma, 1991, p. 230.

consciência adquire plena radicalidade quando se dá a percepção de um enredamento oculto, alheio à vontade do indivíduo, que o impede de desempenhar criticamente o papel por ele imaginado.

Com o aprendizado da morte expresso por Hamlet, constituem-se simultânea e indissociavelmente uma aguda experiência de tragicidade aliada à reflexão sobre a condição-limite da tragédia como gênero, uma vez que o choque entre subjetivo e objetivo é concebido pelo herói à distância, como se ele pudesse, diante das máscaras do mundo, perceber todas as etapas necessárias ao restabelecimento da ordem natural. Ao mesmo tempo, tal tomada de consciência possibilita a construção de um afastamento em relação à própria rede objetiva em que o herói se insere; ao aprender a morrer, Hamlet torna secundário o efeito da tragédia segundo o cânone aristotélico, precisamente por tomar para si, e com toda a força, o sentido do trágico. Trata-se, porém, de um caráter trágico diferente do moderno.

Como nota Peter Szondi, a filosofia do trágico é fundada, com Schelling, a partir de uma dialética entre liberdade e necessidade, em que uma parte não possa suprimir a outra, pois que precisamente em tal conflito emerge a condição trágica. Assim, “[...] a arena dessa luta não é um campo intermediário, exterior ao sujeito em conflito; ela é transportada para a própria liberdade, que se torna assim, como que em desacordo consigo mesma, sua própria adversária”.⁵¹ Em seu sentido moderno, o trágico não pode carecer da liberdade. Hamlet, porém, adota o caminho inverso: a negação final da liberdade e aceitação do destino, após longo conflito interior, associadas à recusa do mundo e à preparação para a morte. Se o trágico é concebido modernamente como o insolúvel, resultado de conflitos recorrentes e jamais resolvidos entre a afirmação da liberdade e a objetividade das redes materiais de inserção no mundo, sendo a História a mais importante delas, em *Hamlet*, a experiência trágica do herói, decorrente do choque com a objetividade, é remediada pela atitude da retirada. A não concretizada viagem de Hamlet à Inglaterra marca uma reviravolta na imagem-de-si construída pelo príncipe. Arrepende-se pela morte de Ofélia, duela nobremente com Laertes, a ponto de se dar uma reconciliação entre os dois. Por fim, aceita valorosamente sua sina, aprontando-se para a morte inevitável. Tal reconhecimento tem por base uma postura estoica diante da vida, que por si só é plenamente anti-trágica. Atormentado pela consciência do trágico

⁵¹ SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004, p. 32.

durante toda a peça, Hamlet termina por aceitar sua condição, apresentando-se como alguém que, conquanto estivesse ali, não mais vivia. É precisamente por conta desta retirada que a tragédia encontra, em Hamlet, seu ponto-limite. Conquanto as forças objetivas se reagrupem, o mergulho do herói para dentro de si instaura um vácuo que não pode ser preenchido catarticamente, como efeito de purificação associado ao horizonte prévio de sentido da platéia. Se, como afirma Hegel, a tragédia já não pode se dar quando as condições subjetivas se tornam autônomas, e o sujeito se apresenta como fonte de legitimação moral, em *Hamlet* o sujeito descobre tragicamente que o remédio para sua condição é a retirada do mundo, retirada para dentro de si, enquanto a ordem objetiva opera alguns enredos que não podem ser plenamente destrinchados.

