

Hamlet, Édipo da modernidade

Joyce M. Gonçalves Freire

De todas as obras literárias mencionadas por Freud, as peças de Shakespeare foram as mais reverenciadas por ele. Em especial, *Hamlet* é citada mais de vinte vezes. O que Freud via de tão estimulante no drama do príncipe dinamarquês?

1. *Shakespeare esteve lá antes*

De todas as obras literárias citadas por Freud, as peças de Shakespeare foram as mais referenciadas e reverenciadas por ele. Em especial, *Hamlet*. Citada por mais de vinte vezes, além de mencioná-la inúmeras outras em suas cartas e conversas, podemos avaliar o interesse de Freud por esta obra¹. Se Sófocles não tivesse escrito Édipo, com certeza seria o príncipe dinamarquês o emblema do complexo que dá suporte ao humano. Teríamos, então, que nos reportar não ao príncipe que matou o pai numa encruzilhada do destino e se casa com a mãe tornando-se rei, mas a um príncipe que padece com a morte do pai realizada por seu tio, sendo pelo fantasma paterno instado a vingá-lo. Talvez, então, pudéssemos falar com propriedade de um complexo hamletiano.

Se Édipo, o personagem, não sofre do complexo de cujo nome advém,² Hamlet, ao contrário, está impregnado do complexo edipiano ou hamletiano – se nossa fantasia fosse verdadeira.

Harold Bloom (1994), ao tematizar *angústia de influência*, escreve que Freud colocou em prosa aquilo que Shakespeare escrevera em versos. A psicanálise seria uma prosa shakespeariana. *Hamlet* é para Freud a expressão máxima, na literatura, do complexo de Édipo³.

Bloom, de modo muito divertido, brinca com as palavras de Goethe, as quais evocavam que Hamlet tinha sua ação paralisada por *pensar em demasia*. Para

Joyce M. Gonçalves Freire é psicanalista, pesquisadora do Laboratório de Psicopatologia Fundamental, doutoranda na área de Saúde Mental, da Faculdade de Ciências Médicas - UNICAMP. Este ensaio foi escrito sob orientação do Prof. Dr. Mário Eduardo Costa Pereira. Agradeço a Nélson da Silva Jr. pelas observações sobre *Hamlet* e o sujeito moderno.

ele, Hamlet, na verdade, *pensa demasiado bem* e não sofreria do complexo de Édipo, pois aquele seria muito maior que este. Édipo, o personagem, poderia sofrer de um complexo de Hamlet, por também pensar demasiado bem, mas Hamlet jamais poderia ter um complexo do primeiro.⁴

Freud nunca vira com seriedade a hipótese sobre a identidade de Shakespeare poder ser remontada a Bacon, muito menos à rainha Elizabeth I. Aliás, fazia troça disso e brincava dizendo que a identidade secreta de Shakespeare podia ser creditada a um tal de origem latina denominado *Jacques Pierre*, homônimo de Shakespeare. Mas quando Looney, um professor de literatura, escreve um livro no qual mostra sua convicção de que o verdadeiro Shakespeare era o Conde de Oxford, Freud, completamente tomado por esta crença, passa a defendê-la – a princípio em suas reuniões privadas, e depois, publicamente, como fizera ao receber o “Prêmio Goethe”: desta feita, Shakespeare não era Shakespeare, mas pseudônimo de Edmund de Vere, Conde de Oxford.⁵

Bloom supõe que Freud, desesperadamente, queria ler as grandes tragédias como revelações autobiográficas e, se Looney jamais houvesse existido, sua ansiedade o teria levado a inventar um duque de Oxford por si mesmo.⁶ Para Bloom, a ansiedade de influência não teria sofrido mais notável em nosso tempo que o fundador da psicanálise, pois Freud, ao descobrir que Shakespeare *tinha estado lá antes dele*, não suportava enfrentar essa verdade humilhante.⁷

Shakespeare realmente *esteve lá antes* de Freud. Até onde as águas da ficção nos permitem navegar, podemos imaginar que a mesma ambivalência imortalizada por Hamlet em relação ao tio Cláudio é revitalizada por Freud em sua relação com Shakespeare. Se Shakespeare *esteve lá antes de Freud*, o primeiro torna-se um rival do último. Assim,

em nossa fantasia lúdica, Freud mata Shakespeare e ao mesmo tempo o torna imortal na pele do nobre Oxford.

Os fantasmas de Hamlet

Se Édipo é o mito de tempos imemoriais a que Sófocles dá voz, Hamlet, muito mais que uma personagem que nos emociona, é, para Freud, uma elaboração poética de Shakespeare, a qual remonta a seus próprios conflitos privados. Quando, em 1900, Freud ainda acreditava que Shakespeare era Shakespeare, justapôs ao momento em que

Hamlet,
a despeito
de ser
também
uma
personagem
como Édipo,
é quase
humano.

o poeta *escreveu Hamlet* a morte do próprio pai de Shakespeare e à perda de seu filho que, não casualmente, se chamava *Hamnet*, um eco de Hamlet.

Hamlet, a despeito de ser também uma personagem como Édipo, é *quase humano* e dele nos tornamos muito mais próximos que de Édipo. Não sem razão, Jones (1949) o considera *como uma pessoa viva*, a despeito de ser fruto da imaginação de Shakespeare.⁸ Hamlet movi-

menta, ama e sofre como nós, ao passo que Édipo, a despeito da verdade e desejo humanos por ele revelados, está mais para o mito, para a lenda que se perde no oceano do tempo. Com Hamlet podemos nos identificar, pois padece de dúvidas e incertezas como nós, e o legado de sua miséria humana foi por nós herdado. Nesse sentido, podemos compreender Bloom quando diz que Hamlet é o Édipo que Freud pediu para ilustrar sua teoria prosificada.

Hamlet, diferente de Édipo, não poderia ter se tornado rei. Sua demasiada e humana neurose não o permitiu e fez desviar aquilo que, originariamente, seria endereçado ao pai por seu tio. É por deslocamento, no sentido psicanalítico, que se efetiva o desejo de Hamlet.

É sempre muito impactante, a cada vez que lemos *Hamlet*, observar que Shakespeare, ao abrir a peça, coloque na boca de um personagem tão secundário à obra, como Bernardo, uma questão instigante e que nos interpela o tempo todo: “*Who’s there?*” parece ultrapassar os limites de um pretexto para dar início à obra e atinge nossa alma. É ao sujeito moderno, que vacila em dar uma resposta sintética para si próprio, que está endereçada essa questão. Angústias e incertezas quanto a quem é ele parecem ser a marca mais tocante daquele a quem a fala de Bernardo alcança.

Não nos causa espanto que, ao tematizar Édipo no tópico sobre os sonhos de morte de pessoas queridas⁹, Freud faça de Hamlet um paradigma do primeiro. Nesses famosos parágrafos da interpretação dos sonhos, Freud dá a Hamlet o mesmo estatuto de Édipo. Faz da personagem literária *Hamlet* o exemplo do mitológico Édipo. Para Freud, o tom que diferencia uma personagem da outra é o recalque, cujo avanço cultural desde a civilização grega até a Renascença impôs mudanças no psiquismo do homem. Se o mito de Édipo tem a plasticidade de um so-

nho, a peça de Shakespeare figura no teatro da neurose.

A todos que leram ou assistiram a peça sempre intrigou o caráter do herói shakespeariano, cujos traços são caracterizados pela inibição. Soava incompreensível que, de um lado, Hamlet matasse o intruso – *um rato* – atrás do cortinado das dependências da mãe, enviasse os dois ex-companheiros para a emboscada que Cláudio tramara contra ele, ferisse mortalmente Laertes e, por outro lado, sofresse uma inibição na ação de levar adiante o propósito de vingar a morte de seu pai, matando Cláudio.

Pensadores, escritores e literatos, tocados pela marca indelével da inibição de Hamlet, deram sua versão para o velado caráter do herói. Jones (1949) dedica boa parte de seu livro sobre Hamlet a todos os que se debruçaram para desvelar essa obscura paralisia da ação hamletiana. Freud, não sem um tom de escárnio e uma certa afetação, talvez com propriedade trata a todos aqueles que deram as mais diversas interpretações – não escapou nem mesmo com desprezo a interpretação de Goethe, cuja obra foi tão admirada por ele quanto a de Shakespeare – e vem a colocar sua interpretação como aquela que, verdadeiramente, responderia ao enigma de forma adequada e, tal qual Édipo, como a que destrói a Esfinge.

A despeito dessa afetação que nos causa uma certa inquietude – pois, se é certo que havia interpretações as mais esdrúxulas, também existiram aquelas que tinham o seu próprio encanto – a interpretação de Freud é inovadora por voltar o olhar à emoção, à paixão de Hamlet, contraposta à razão, à compreensão intelectual, cuja síntese foi formulada na máxima de Goethe segundo a qual a inibição de Hamlet dera-se *por pensar demasiado*. Para Freud, a magia que a personagem hamletiana nos causa não pode ser apenas um atributo dos pensamentos que ela expressa, pois ha-

veria alguma outra fonte de poder *para além* deles.¹⁰

Em uma passagem de “O Moisés de Michelangelo” (1914), Freud discute a relação da *intenção* do artista com sua obra e escreve que para compreendê-la não basta, de nossa parte, uma atitude intelectual, pois o propósito do criador é despertar em nós *a mesma atitude emocional*, a mesma paixão que o moveu no ato de sua criação. Essa atitude emocional é imantada de significado, a qual pede uma interpretação.¹¹

Em um mundo que elevou a racionalidade ao extremo, expurgando a paixão do cenário cotidiano, não nos escapa que, se o grande mérito da psicanálise está justamente no resgate radical que faz dessa paixão, no entanto ela mesma não escapa de colocar a mesma paixão, o *pathos*, como expressão de uma doença da alma, esbarrando na nosografia em que mergulhou o século passado, ainda tão próximo de nós. Tudo é passível de uma nosografia, desde o político psicopata, o neurótico do trânsito, até o mendigo psicótico. A paixão, que na tradição antiga era uma *tendência* por meio da qual movimentávamos nossa ética, torna-se, para o homem moderno, algo a ser extirpado, porque nocivo como um corpo estranho, como doença, como desvario. Visionário, mas muito atual, Lebrun (1989), em seu ensaio sobre “O conceito da paixão”, já observava que a medicina cada vez mais ocupava o lugar da ética. Para este autor, a inspiração shakespeariana chegou a um limite, pois, se os romancistas continuam a nos apresentar os apaixonados, estes não portam mais o selo de *monstros sagrados*, e ao contemplarmos as personagens mais notáveis de Dostoievski ou de Proust somos convidados mais a traçar um diagnóstico que uma qualificação ética.¹²

Assim, Hamlet não escapa a um diagnóstico. Seu caráter passa a sofrer uma interpretação de acordo com uma nosologia: a de neurótico obsessivo. A inibição e a ambiva-

Não haveria
na ambivalência
de Hamlet
algo de mais
misterioso,
e que estaria
além de seu
caráter
obsessivo?

lência são uma solução de compromisso entre seu desejo parricida com relação ao próprio pai e sua consciência. As auto-recriminações o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor que o pecador a quem deveria punir.¹³ Como bom neurótico obsessivo, Hamlet, *o procrastinador*, posterga sua ação vingativa, pois sua consciência lhe diz que aquele que seria objeto dos golpes de sua espada é o mesmo que realizou o desejo infantil de Hamlet.

Não haveria na ambivalência de Hamlet algo de mais misterioso, e que estaria além de seu caráter obsessivo? Lacan aponta existir uma radicalidade em Hamlet, a qual ultrapassa o desejo do hístico insatisfeito ou do obsessivo que se vê ante a impossibilidade de seu desejo.

Para além de sua neurose obsessiva, tão bem analisada por Freud, e de sua simulada loucura com o intuito de descobrir o que havia de podre no reino, Hamlet não dissimularia uma verdadeira loucura passional que se iniciaria com um episódio melancólico, desdobrar-se-ia na construção de espectro, tomaria ares de inquietude, res-

valaria na dúvida para, finalmente, terminar em tragédia?

Da melancolia ao trágico

Ao escrever sobre a metapsicologia da melancolia, em 1917, Freud recorre à experiência da perda real do luto, tece algumas semelhanças entre os dois processos para, depois, delimitar o campo específico no qual atua a melancolia. Em ambos ocorre um desinteresse geral pelas coisas. Porém, no luto, esse desinteresse aponta para um trabalho interno de elaboração da perda, trabalho este que exige *tempo* para que, gradativamente, todo investimento libidinal que existia em relação ao objeto perdido seja liberado do mesmo e o sujeito possa se ligar a outro objeto ou coisas. Isto resulta em tornar o eu *livre e desinibido*.¹⁴ Além disso, no luto o sujeito não teria dúvidas a respeito daquilo que foi perdido.

De modo diferente, na melancolia o sujeito não sabe *o que* foi perdido. Aí, o tempo parece se eternizar nas ruminções e auto-acusações que o eu confere a si mesmo, expressas na radical perda da *autoestima* que, de acordo com Freud, está ausente no processo do luto. Há algo de obscuro na melancolia,

Pouco se sabe da história infantil de Hamlet, mas encontramos algumas pistas que nos ajudam a resgatá-la.

pois o sujeito, enredado em uma trama enigmática, consome-se a si mesmo, destruindo seu próprio eu. Esta hostilidade superegógica para consigo próprio é fruto de um deslocamento do objeto *a quem o paciente ama, amou ou deveria amar*.¹⁵

Algo que nos interessa de perto para o desenvolvimento deste ensaio diz respeito ao papel da *identificação* na formação do eu e a da instância crítica superegógica. Hamlet, prisioneiro de uma imagem especular do *outro Hamlet, a aparição, a sombra, o espectro, a assombração, o fantasma*, como é denominado o rei em diversos momentos da peça, só vem a encontrar a libertação de si com a morte. Ainda que seja apenas uma personagem, podemos imaginar que o criador de Hamlet, ao lhe nomear com o mesmo nome de seu pai, o inseriu em uma *história infantil e fictícia* que lhe anima a vida. Ao nascer e ser nomeado *Hamlet* como seu pai, promessas e desejos lhe são impresos através do nome: não apenas que venha a ser um dia o herdeiro do reino da Dinamarca, mas que seja *Hamlet*, imagem de seu pai, algo difícil de sustentar, como expressa sua fala ao comparar a postura e distância de seu tio em relação ao rei-morto. Tio Cláudio, um sátiro, estaria tão aquém do rei-Hamlet quanto Hamlet de Hércules, e, se a equação é verdadeira, Hamlet seria apenas um protótipo do grandioso e excelente rei-Hamlet, e jamais o superaria.

Se a identificação com o outro é algo fundante para o sujeito, deve haver também um momento de distanciamento dessa imagem especular cujo fim é ultrapassar os limites do *mesmo, do igual*, para ir em direção ao diferente e alcançar a alteridade. Porém, o destino parece ter reservado a Hamlet o fatídico *ser o mesmo*, impossível de realizar, ou, nas palavras de Lacan, ele é “desde o início do jogo culpado de ser. Para ele é insuportável ser. O problema, o crime de existir se coloca para ele

nos seus próprios termos, *to be or not to be*, que o engaja irremediavelmente no ser, como ele o articula tão bem”.¹⁶ Não podendo ser senão uma pálida imagem do *outro Hamlet*, ele é preso na trama da identificação em atos mortificadores, seja em sua melancolia, em seus adiamentos obsessivos da morte de Cláudio, seja carregando o *fantasma* como sombra de si.

Ainda no artigo sobre o luto e a melancolia, há uma bela passagem de Freud sobre a relação entre a identificação e a melancolia que nos auxiliará em nossa reflexão sobre o sofrimento de Hamlet. Em sua origem, a identificação narcísica é ambivalente e preliminar à escolha objetal, e, na primeira, *o eu visa incorporar a si o objeto e o faz devorando*. No processo melancólico, Freud observa que a relação objetal foi destruída devido a uma real desconsideração ou a um desapontamento proveniente da pessoa amada, e ocorre aí algo diferente do processo normal, pois a libido retirada do objeto não se deslocou para um outro, mas recolhe-se no eu, implicando em *uma regressão ao narcisismo original*. O sujeito toma o eu no lugar do objeto abandonado, e esta identificação leva Freud a considerar que “a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um objeto especial, como se fosse um objeto, um objeto abandonado”.¹⁷

Pouco se sabe da história infantil de Hamlet, mas encontramos algumas pistas que nos ajudam a resgatá-la, dadas pela boca do coqueiro e das próprias palavras do primeiro, cujos enlaces nos levam a conjecturar a posição de desapontamento do pequeno príncipe em relação à figura de seus pais. O momento culminante da peça nos parece ser exatamente esse do encontro com o coqueiro. O paradoxo desta situação nos causa inquietude e perplexidade: é do arquiteto da morada mais duradoura, daquele *que constrói casas que duram até*

o *juízo final* (Ato V, cena D), que Hamlet é situado numa linhagem de nascimento.

Sem saber que aquele que o interpelava sobre sua profissão era o príncipe, o coveiro em seu deslize de fala causa embaraço em Hamlet e o remete a sua remota infância. Ficamos sabendo que ele é coveiro do reino desde o dia em que o Rei Hamlet venceu Fortimbrás. Hamlet pergunta-lhe há quanto tempo isso se dera, e o coveiro responde ao primeiro que “não há idiota que não o saiba! Foi no próprio dia em que nasceu o jovem Hamlet, o tal que está louco e foi mandado para a Inglaterra”, e que ele é coveiro há trinta anos, portanto a idade de Hamlet é exatamente a mesma da do tempo da atividade do coveiro. Enquanto isso, este continua a cavar mais uma cova – seria destinada a Ofélia – e Hamlet lhe pergunta “quanto tempo um homem pode ficar enterrado antes de apodrecer”. O coveiro lhe responde com mais um enigma, dizendo-lhe que dependerá... *se ele não estiver podre antes de morrer*. É inevitável o enlace desta fala com pensamento de Hamlet sobre sua *carne poluída*, em decorrência da qual deseja a própria morte, como veremos adiante.

Logo em seguida, depois de ter desenterrado mais uma caveira, o coveiro retira da terra a do *louco imbecil, o bobo do rei*, Yorick e diz a Hamlet que aquele crânio esteve enterrado por 23 anos: Hamlet tinha então 7 anos quando Yorick morreu. A fala do coveiro remete o príncipe a lembranças de sua infância, quando havia vida naquele crânio descarnado: “Mil vezes me carregou nas costas e, agora, sinto horror ao recordá-lo! Meu estômago até se revolta! Aqui pendiam aqueles lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Que fizeram de teus sarcasmos, de tuas cabriolas, de teus rasgos de bom humor, que faziam toda a mesa prorromper em gargalhadas? Nada, nem uma só graça sequer para ridicularizar tua própria careta? Tudo descar-

Após a morte do pai, Hamlet
anseia que sua carne
seja *derretida e evaporada*, e,
não fosse o suicídio um ato
contra as *leis do Eterno*,
ele o cometeria.

nado? Vai agora ao toucador de minha Senhora dizer-lhe que, embora coloque a mais espessa camada de pintura, nada impedirá que ela venha para aqui” (Ato V, Cena I).

O que faz o poeta trazer lembranças tão vívidas da infância diante da crua e descarnada morte? Por que não há referências de uma lembrança tão marcadamente afetiva em relação aos pais e sim àquele que se fazia por passar por bobo e louco – como Hamlet – para divertir os cortesãos? Quantas brincadeiras, quantos contatos corporais – *lábios que eu beijei não sei quantas vezes* – quantas algazaras infantis Yorick não proporcionou a Hamlet? E o horror que essas lembranças lhe causaram só faz revelar uma intensa atração desejante por aquele que tanto carinho, atenção e ternura lhe dispensara. Podemos imaginar que perder aos 7 anos uma pessoa que parece ter sido quem mais lhe dotara de afeto deve ter deixado marcas indeléveis na alma da criança. O vazio desta perda faz eco no *nada, no descarnado* que o contato posterior com o crânio de Yorick evoca.

Após a morte do pai, sem que ainda saiba do assassinato, Hamlet, extremamente melancólico, anseia que sua carne¹⁸ seja *derretida e evaporada*, e, não fosse o suicídio um ato contra as *leis do Eterno*, ele o cometeria. A morte do pai o leva a um estado de ruína que, a nosso ver, foi tecida em momentos de sua mais tenra infância. Seus pais, aos

olhos da alma do pequeno pensador, pareciam ter vivido insaciavelmente um para o outro: um rei tão *excelente*, cuja rainha *vivia a ele agarrada, como se seu apetite dele aumentasse à medida que se satisfazia!* (Ato I, Cena II).

Se, por um lado, há uma veneração da paixão tórrida da mãe para com o pai e dos olhos do pai que todo o sempre se voltava para a rainha, por outro nos parece que Hamlet, em vez de reconhecer a exclusão, aceitá-la e voltar seu olhar para outro que não os pais, é dominado pelo fascínio daquela paixão. Ele, por um breve período, até tenta um romance com Ofélia; porém, com a morte do pai e a pressa em se casar da mãe, a bela Ofélia passa a ser o receptáculo de todo seu desprezo ao feminino, dissimulado em sua loucura ensaiada. Por assim dizer, as ofensas e imprecisões pronunciadas por Hamlet e dirigidas a Ofélia na verdade dizem respeito à sua mãe: roga uma praga em Ofélia e lhe diz que sua única saída é ir para um *convento*. É necessário assinalar¹⁹ que a palavra colocada na boca de Hamlet por Shakespeare é *nunnery*, cujo deslize de significado evoca tanto o *convento* quanto o *prostíbulo*. Não é difícil imaginarmos que “prostíbulo” aplica-se bem ao lugar que Hamlet destina a sua mãe, esta mulher de carne fraca – *fragilidade, teu nome é mulher* – pois esta, apressadamente, aceita um outro em seu leito. A este respeito, Lacan, em seu

O tempo do luto
foi passado do prazo
antes que ele pudesse elaborá-lo;
sua dor atravessa os limites
da perda real de uma pessoa
querida e repousa
no suplício da melancolia.

ensaio sobre Hamlet, tece algumas filigranas que apontam o *horror de Hamlet à feminilidade como tal*, já apontada por Freud. “Hamlet faz representar frente aos olhos de Ofélia todas as possibilidades de degradação, de corrupção, ligadas à própria vida da mulher à medida que ela se deixa levar pelos atos que pouco a pouco fazem dela uma mãe. Em nome disto ele rejeitou esta moça da maneira mais sarcástica, mais cruel”.²⁰ E mais adiante, de forma a revelar toda a crueza do desejo de Gertrude, assim se expressa Lacan a respeito dela: “A mãe é uma boceta aberta. Quando um partiu o outro chega”.

Esse desapontamento de Hamlet para com Gertrude é o que está mais na superfície e desencadeia sua melancolia: se aquele amor insaciável de sua mãe é logo substituído por outro, talvez, nos recônditos da alma de Hamlet, tenha lhe ocorrido que, se assim é, então aquele homem tão *excelente* e venerado por todos também seria uma farsa. Se assim foi, o espelho de si, *Hamlet*, é também destruído. Há, então, um duplo desapontamento: num primeiro plano, um desencanto objetivo em relação à mãe, cujos efeitos se fazem sentir em sua neurose obsessiva e, num outro, subjaz um desalento muito mais aterrador que,

por identificação de si com o outro Hamlet, vai ao encontro do mórbido esfalecer em que se encontra em seu episódio melancólico. Aquele ideal do *outro* tão admirado e inatingível esboroa-se no instante em que sabe da ridícula morte por envenenamento à qual seu pai deixara levar-se: aquele homem aparentemente tão excelente havia cometido o pecado da gula e deixou-se cair na armadilha do irmão. Hamlet parece também, por identificação, envenenar-se com essa decepção. Tão envenenado, que a cena do assassinato do pai torna-se para Hamlet uma metalinguagem que se repete ao longo da peça, seja ao escutar do fantasma aquilo que havia acontecido, seja na encenação do assassinato pelo teatro mambembe no interior da peça, seja nas inúmeras vezes em que se lembra do pedido de vingança do fantasma do pai e de sua relutância em cumpri-lo.

Os pontos da história de Hamlet são amarrados com a dupla linha da perda *real* do pai e da perda enigmática de si mesmo, cuja derrocada o enlaça numa melancolia transitória. Mas, não se pode justapor àquela perda real uma elaboração do luto. Aquilo que vimos acima, com Freud, fundamental ao luto, parece não ter existido para

Hamlet: ele não teve *tempo* para elaborar seu luto ou, dito de sua própria boca, “Economia! Economia! Horácio. Os manjares preparados para a refeição fúnebre foram servidos frios na mesa do casamento” (Ato I, Cena II), e Hamlet é, por identificação ao pai, também devorado nessa refeição totêmica.

A pressa de sua mãe, deixando-se seduzir por Cláudio, é um índice de que, também para ela o luto foi algo que passou ao largo: a mãe não realizando ela mesma o luto tão fundamental, não cria condições para que Hamlet também o realize. Cláudio, já feito rei, o interpela a aceitar a lei maior da natureza, que é a morte, e ao mesmo tempo o insere numa genealogia, ao lhe dizer: “deves saber que teu pai perdeu um pai; que este perdeu também o seu, e que o sobrevivente está comprometido, por certo período, à obrigação filial de consagrar-lhe a dor correspondente; mas perseverar em obstinado luto é conduta de capricho ímpio; é pesar indigno do homem; mostra uma vontade rebelde ao céu, um coração enfermo; uma alma sem resignação, uma inteligência pueril e sem educação” (Ato I, cena II).

Tudo, porém, não passa de palavras para Hamlet. O tempo do luto foi passado do prazo antes que ele pudesse elaborá-lo; sua dor atravessa os limites da perda real de uma pessoa querida e repousa no suplício da melancolia. Como bem nota Lacan, a tragédia de Hamlet é toda ela permeada por funerais apressados: de seu pai; de Ofélia que apressadamente é enterrada, em razão do suicídio, em campo santo; de Polônio, a quem também é dedicado um rápido funeral. Além disto, na cena em que Hamlet encontra-se no cemitério com Laertes, parece lhe ser insuportável o luto da dor do irmão de Ofélia, pois este realiza para com Ofélia aquilo que a Hamlet foi impossível realizar por seu pai morto. Hamlet se atira na cova com Laertes, e com ele luta

como se pudesse dele tirar aquilo que lhe falta. Para Lacan²¹, a tragédia de Hamlet remonta ao encontro com a morte, imortalizada em seu encontro com o crânio de Yorick.

Não por acaso, todos os personagens significativos – além dos dois ex-amigos, Hamlet, Ofélia, Cláudio, Gertrudes Polônio e Laertes – morrem ao longo da peça. O único sobrevivente mais próximo de Hamlet é Horácio, que, a despeito de seu desejo de sucumbir, também ele, à morte trágica, suicidando-se, atende ao pedido de Hamlet de permanecer vivo e ser o instrumento para que o mundo saiba do destino deste.

Assim, as nuvens negras de uma paixão mortificadora pairam sobre Hamlet e o levam a sentir-se *completamente ao sol*. Shakespeare coloca uma cadência de sentidos nesta fala de Hamlet, mas, infelizmente, esta acaba por se perder na tradução: o poeta apropria-se e faz uso da homofonia entre *son e sun*, filho e sol, condensando o sentido da expressão inglesa *in the sun*, cujo significado é o de *haver sido deserdado ou expulso*. Numa primeira leitura, expressa *estar demais na posição de filho*, mas também desvela o sentido do filho deserdado e expulso, primeiro pelo pai, depois pelo tio, ao perder para este o direito ao trono e, finalmente, evoca também a idéia de encontrar-se ao desabrigo do relento, atormentado por tantas perdas, em especial a de si próprio.

Para além de sua dúvida sobre *ser ou não ser*, não lhe resta senão o *nada*, o vazio, o descarnado da morte.

Não é muito difícil estabelecer um enlace significativo entre seu episódio melancólico e seu caráter obsessivo, arrimo de sua inibição. Freud, no mesmo artigo sobre o luto e a melancolia, ressalta, pela presença da ambivalência em ambas, a forte proximidade da neurose obsessiva com a melancolia e, não raro, acentua a presença de certos traços melancólicos em obsessivos

que sofreram uma perda real e diz que “a autotortura na melancolia, sem dúvida agradável, significa, do mesmo modo, que o fenômeno correspondente na neurose obsessiva é uma satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionadas a um objeto, que retornaram ao próprio eu do indivíduo nas formas que vimos examinando”.²²

Hamlet expressa uma personagem complexa e não poderia ser tratado de maneira unívoca. Nesse sentido, devemos perder toda a esperança em encontrar “a personalidade de Hamlet”, pois ele está mais para a multiplicidade que para a síntese.

Resta,
então, voltarmos
nossa atenção
para a construção
do fantasma
do pai
na peça.

Resta então voltarmos nossa atenção para a construção do fantasma do pai na peça. Hamlet o carrega consigo onde quer que ele vá. Seu pai o persegue em pensamentos e antes mesmo que Horácio lhe fale da visão *da coisa, do espectro, do fantasma* Hamlet, em um diálogo com Horácio, invoca o pai: “Meu pai... Parece-me estar vendo meu pai. Onde, meu senhor? Nos olhos de minha alma.” (Ato I, Cena II).

Neste momento, Hamlet está na ante-sala da aparição espectral e, renunciando-a, vê seu pai através dos *olhos da alma*. A primeira hipótese que podemos levantar é que é

a da sua mente ao produzir a imagem do pai na forma do espectro, sombra de si mesmo, tenta resgatar e reconstruir aquilo que foi perdido em seu narcisismo: o outro de si mesmo.

Ao final desse diálogo, Horácio comunica a Hamlet que vira o fantasma de seu pai, e isso o deixa desejoso de que chegue a meia-noite, revelando um estado de inquietude, cujo contraste é marcante em relação ao seu estado anterior de melancolia. Hamlet pede segredo aos amigos, e que confiem a visão “ao pensamento, mas não à língua” (Ato I, cena II). Quando dá meia-noite, o espectro faz sua presença e deixa Hamlet estupefato. Não sabe se a aparição é *um espírito benéfico ou um gênio maldito*, e ele a batiza como “*Hamlet, real dinamarquês, rei e pai*”. O espectro, por gestos, o convida para um lugar mais afastado como se quisesse lhe comunicar um segredo. Seus amigos reagem, tentando impedi-lo de acompanhar a aparição. Hamlet, surdo aos pedidos de Horácio e Marcelo, segue o espectro e Horácio observa: “A imaginação o enlouqueceu” (Ato I, Cena IV).

Numa outra cena, o ato não realizado de matar o tio é deslocado para o momento seguinte no qual Hamlet se encontra com a mãe nos aposentos desta, percebe a presença de alguém que se esconde atrás da tapeçaria e, sem vacilar, desembainha a espada e o mata. Polônio, pai de Ofélia, está morto, e ao comentário que se segue, da rainha, sobre o ato louco e sangrento que ele havia cometido, Hamlet replica com tais palavras: “Um ato sangrento! Quase tão ruim, boa mãe, quanto matar um rei e casar com o irmão dele” (Ato III, cena IV). Hamlet insinua que sua mãe fora coadjuvante do crime cometido pelo tio.

Hamlet, imobilizando-a, diz a sua mãe que não a deixará mover-se até que tenha visto pelo espelho de sua alma o mais íntimo de seu ser. Ensandecido, diz tudo o que lhe vem ao espírito, e a rainha pensa

que ele a matará. Mas, o espelho da alma, colocado por Hamlet diante de sua mãe, acaba por refletir, de forma distorcida, seus mais secretos pensamentos e desejos. Sua fala cortante diz à mãe: “E tudo somente para viver no meio do hediondo suor de um leito infecto, preparado na corrupção, afagando e fazendo amor numa imunda sentina”. (Ato III, Cena IV). Sua mãe implora para que ele pare de dizer palavras que a ferem como punhal. Na tensão da ação que se passa, a rainha, tentando retomar sua autoridade de mãe, diz a seu filho que basta. Hamlet, surdo às suas palavras, continua com suas acusações, até que o espectro do rei, seu pai, aparece novamente a sua vista:

Hamlet: — Rei de retalhos e remendos... (referindo-se do batedor de carteiras do reino, seu tio Cláudio) (*entra o espectro*). Protegei-me, envolvendo-me com vossas asas, guardiões do céu! Que desejeis, veneranda sombra?

Rainha: — Ai! Está louco

Hamlet: — Vindes para repreender a negligência de vosso filho, que deixando de passar o tempo e a veemência da paixão, não executa vossa ordem temível? Oh! Dizei-me. Espectro: — Não te esqueças. Só te apareço para aguçar tua resolução quase embotada. Mas observa como o espanto se apodera de tua mãe. Oh! coloca-te entre ela e sua alma em conflito. Nos corpos mais frágeis, a ação do espírito é a mais forte. Fala-lhe Hamlet (Ato III, Cena IV).

Assustado, Hamlet invoca aos céus uma proteção e sente em si todo o peso de sua consciência por não ter ainda executado o pedido de vingança do rei, seu pai. A rainha, ao perceber que o filho vê coisas que não existem (ou que ela não vê), diz “Estás louco!”

É bom lembrar que Hamlet, ao tentar despistar suas suspeitas do crime do tio, faz-se passar por louco e leva todos a acreditar em que

sua loucura é fruto de sua paixão por Ofélia. Por trás desta dissimulada loucura, esconde a loucura genuína de Hamlet, agora denunciada por sua mãe e já desvelada por Horácio, ao dizer que a imaginação o enlouquecera. Nesta cena, nada indica que a rainha também tenha visto o espectro, o que a torna diferente das cenas anteriores, nas quais, além de Hamlet, seus amigos testemunharam a presença da visão. Onde a aparição faz-se pública, a podridão do reino é desvelada; mas na cena intimista com a mãe, na qual paixões desenfreadas de amor e ódio se entrelaçam, o fantasma é visto apenas por Hamlet. É sua miséria, seu nada que se torna desvelado em sua legítima loucura. É a aparição que intercepta as falas acusatórias de Hamlet a sua mãe – toda a súplica da rainha para que Hamlet desse cabo àquele tormento fora em vão. Bastou que Hamlet visse o pai spectral para que interrompesse o ritmo de sua loucura condenatória contra a mãe e todo o fluxo de acusações voltasse para ele mesmo – vindes para repreender a negligência de vosso filho?

Paradoxalmente, se é a presença do espectro que, neste ato da peça, retira Hamlet daquela ação condenatória dirigida à mãe, é também, ao mesmo tempo, a que o lança na loucura, esta, verdadeira e não mais simulada.

A despeito de Freud em sua bela análise literário-psicanalítica ter colocado Hamlet no divã e ficcionalmente tê-lo feito falar de seus recônditos desejos, expressos veladamente em seus sintomas obsessivos, não podemos nos esquecer que ele é produto da mente genial de Shakespeare, uma ficção que, talvez pela razão mesma de não ser real, toca, sob vários prismas, a alma humana. Não por acaso, Freud, ao entrar em crise com sua *bela histérica* por não mais acreditar nela – não acreditar mais em sua *realidade* – supera esse momento de im-

passo ao ver revelado para si que as águas que movem o moinho do desejo possuem mais a densidade da ficção que da realidade factual.

Vacilações, desengano, desamparo, obsessão, tristeza, melancolia, euforia, excitação e loucura são substâncias marcantes desta personagem, as quais, num ponto ou n'outro, beliscam a alma de cada leitor-espectador. Refratária à síntese, ela é irreduzível a uma descrição. Ela é tudo isto e muito mais que nos escapa. Como ficção, Hamlet presta-se a falar de seu vazio e de seu nada ao homem da modernidade, e este, movido por sua realidade ficcional, encontra naquele seu próprio reflexo. ■

NOTAS

1. P. Gay, “Freud e o homem de Stratford”, in *Lendo Freud – Investigações e Entretenimentos*, Rio de Janeiro, Imago, 1992.
2. H. Pelegrino, “Édipo e a Paixão”, in A. Novaes (org.), *Os sentidos da Paixão*, São Paulo, Companhia das Letras, 1985, p. 307-327.
3. H. Bloom, *O Cânone Ocidental. Os Livros e a Escola do Tempo*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1994.
4. H. Bloom, *op. cit.*, p. 362-363
5. P. Gay, *op. cit.*, p. 25-54.
6. H. Bloom, *op. cit.*, p. 360-362.
7. H. Bloom, *op. cit.*, p. 374.
8. E. Jones, *Hamlet et Oedipe* (1949). Paris, Gallimard, 1967. p. 18.
9. S. Freud, “A interpretação dos sonhos” (1900), Rio de Janeiro, Edição Standard da *Obras Completas*, Imago, 1972, vol. IV, p. 263.
10. S. Freud, “O Moisés de Michelangelo”, (1914), Rio de Janeiro, Edição Standard da *Obras Completas*, Imago, 1972, v. XIII, p. 255.
11. S. Freud, “O Moisés de Michelangelo”, *op. cit.*, p. 254.
12. G. Lebrun, “O conceito de Paixão”, in A. Novaes (org.), *Os sentidos ...*, *op. cit.*, p. 31-32.
13. S. Freud, *A interpretação dos Sonhos*, *op. cit.* p. 281.
14. S. Freud, *Luto e Melancolia* (1917). Rio de Janeiro, Edição Standard da *Obras Completas*, Imago, 1972, v. XIV, p. 277.
15. *Idem*, p. 280.
16. J. Lacan, *Hamlet por Lacan*. Textos Psicanalíticos. São Paulo, Escuta/Liubliú. Anotações de Octave Mannoni, 1983, p. 9.
17. S. Freud, *Luto e Melancolia*, *op. cit.*, p. 282.
18. Na versão da Nova Aguilar (W. Shakespeare, *Hamlet*. Obra Completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1969, v. I.) o tradutor lança mão do adjetivo *solid* (*sólido*) para qualificar a carne de Hamlet. Em uma outra versão (W. Shakespeare. *Hamlet*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955) há uma outra vertente: no lugar de *solid*, encontra-se *sullied* (*poluída*), e esta vai mais ao encontro de nossa argumentação sobre o estado melancólico de Hamlet.
19. Conforme a nota de rodapé feita pelo tradutor F. C. A. Cunha Medeiros, na versão da Nova Aguilar.
20. J. Lacan, *op. cit.* p. 9.
21. J. Lacan, *op. cit.* p. 41.
22. S. Freud, “Luto e Melancolia”, *op. cit.*, p. 283-284.