



A TRAGÉDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DA ANGÚSTIA

THE TRAGEDY OF HAMLET, PRINCE OF ANGUISH

Marcel de Lima Santos*
Thiago Silva Martins**

* seasky68@yahoo.com

O Professor Marcel de Lima Santos é Ph.D. em Estudos Literários pela University of Nottingham, na Inglaterra (2003). Atualmente é Professor Associado de Literaturas de Língua Inglesa, da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Letras, com diversos livros, traduções e artigos científicos publicados, inclusive nos Estados Unidos, na Austrália e na Inglaterra, atuando principalmente nos seguintes temas: Literaturas de Língua Inglesa, Religião, Poesia, Literatura Comparada e Etnopoética.

** silvamartinsthiago@gmail.com

Médico, psicanalista, sócio do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, formação em psiquiatria, autor de vários artigos científicos.

RESUMO: O texto aqui apresentado procura responder a questão de como ser capaz de superar determinadas estratégias estéticas no intuito de representar, a partir da suspensão de uma única personagem no íterim da formação da consciência, a interioridade e os sortilégios da alma, através de uma tentativa de analisar a peça de Shakespeare enquanto representação da angústia, em suas diversas interpretações filosóficas, psicanalíticas e literárias, bem como em suas respectivas assimilações, inconsistências e ambiguidades.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Psicanálise; Angústia; Shakespeare.

ABSTRACT: This article proposes a discussion on the question of how to be able to overcome certain aesthetic strategies in order to represent, from the suspension of a single character in the interim of the formation of consciousness, inwardness and the soul's sortileges, by means of analyzing Shakespeare's play as a representation of anguish, in its philosophical, psychoanalytical and literary stances, as well as its respective assimilations, inconsistencies and ambiguities.

KEYWORDS: Literature; Psychoanalysis; Anguish; Shakespeare.

A TRAGÉDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DA ANGÚSTIA

Transierunt tuum fecisti felicitate usus perpetuo reside, et dies sine impulsa et nunc ad modicam tristitiae salebram, vitam deserere paras tuum, nisi ut dolori parcas? (*Gesta Danorum* 1185)

C'est n'est sans cause & juste occasion que mes gestes, countenances & paroles resentment le fol, & que je veux que chacun me tienne pour privé de sens & cognoissance. (*Histoires Tragiques* 1572)

Here, as before, never, so help you mercy, How strange or odd so& I bear myself, As I perchance hereafter shall think to meet To put an antic disposition on. (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* 1601)

A crítica literária em torno da monumental obra de William Shakespeare (1654-1616), tem se dedicado incansavelmente, ao longo dos séculos, a tentar desvendar os mistérios profundos das fontes de seu talento inigualável na exploração das paixões, tanto de suas personagens quanto de seu público em geral. Tal dedicação, ao produzir a mais abrangente fortuna crítica da história da literatura ocidental, tem, por um lado, se feito ávida em reconstruir o referencial literário do Bardo de Stratford, enquanto, por outro, tem se visto frustrada na tentativa

de revelar os detalhes de sua vida pessoal, que teriam influenciado sobremaneira as paixões por ele representadas de forma tão singular.

Precisamente em relação a essa busca pelos detalhes pessoais da vida de Shakespeare, através de sua obra, talvez nenhuma outra suscite tanta especulação quanto *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tal ideia, ainda que implausível — haja vista sua peça mais longa ter sido escrita não somente a partir de antigos materiais reciclados, a saber primeiramente através da *Gesta Danorum*, do teólogo dinamarquês Saxo Grammaticus (1160-1220) e a seguir por sua consequente reescrita pelo autor francês François de Belleforest (1530-1583) em sua *Histoires Tragiques*, mas também em função de outra peça Elisabetana, conhecida como *Ur-Hamlet*, que não sobreviveu ao tempo, provavelmente escrita por Thomas Kyd (1558-1594), igualmente sobre um príncipe dinamarquês que procura vingar a morte de seu pai — parece, por sua vez, derivar de algumas das poucas informações históricas sobre a vida de Shakespeare, qual sejam, tanto o registro do sepultamento da Igreja da Sagrada Trindade de Stratford-upon-Avon, aos 11 de agosto de 1596, de seu filho Hamnet, morto aos onze anos de idade, quanto de outra morte que certamente lhe trouxera a angústia da perda definitiva, desta feita a de seu pai John Shakespeare, aos 7 de setembro de 1601.¹

1. Shakespeare nomeara seu filho em homenagem a seu amigo católico dissidente, Hamnet Sadler, a quem deixara 26 shillings, em seu testamento, no ano de 1616.

Se por um lado existe certo espanto pelo fato de Shakespeare não ter dedicado uma linha sequer à morte de seu filho mais novo, ainda que a mortalidade infantil no Renascimento fosse muito alta (sabe-se que uma em cada três crianças morreria antes de completar dez anos de idade), além de ter escrito, nos quatro anos seguintes à morte de Hamnet, algumas de suas mais consagradas comédias, por outro, pode-se conjecturar que o dramaturgo estivesse, por assim dizer, preparando o terreno fértil, a partir de sua experiência pessoal, para dar à luz sua obra prima, cuja representação inédita da interioridade da alma humana precisara um certo médio prazo, a fim de que suas estratégias estéticas florescessem à sombra de sua dor maior.

Como ser capaz de superar tais estratégias no intuito de representar, através da suspensão de uma única personagem no ínterim da formação da consciência, a interioridade e os sortilégios da alma? O texto aqui apresentado procura responder a essa questão através de uma tentativa de analisar a peça de Shakespeare enquanto representação da angústia, em suas diversas interpretações filosóficas, psicanalíticas e literárias, bem como em suas respectivas assimilações, inconsistências e ambiguidades. Considera-se que, haja vista uma série de circunstâncias devidamente colocadas em seus contextos históricos e/

ou literários, o autor da *Tragédia de Hamlet*, não somente transforma sua personagem principal em autor e diretor de outros textos em *mise en abyme*, como também, a partir da suspensão e extensão da consciência de Hamlet, encontra-se de tal maneira subjetivamente envolvido em tais estratégias, a ponto de transcender sua criação artística em direção a seus próprios enfrentamentos interiores face à angústia do viver. Shakespeare, por assim dizer, transfigura Hamlet e é por ele transfigurado.

Às vésperas da representação final da angústia humana, em Hamlet, Shakespeare teria, quando da escrita de *Julius Caesar*, através do solilóquio de Brutus, que lança à plateia repentinamente suas ruminções sobre o poder de César, talvez dado traços incipientes ao derradeiro arcabouço para a concepção dramática da personagem cuja personalidade fantasmagórica se estenderia à totalidade da própria peça:

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream.
The genius and the mortal instruments
Are then in counsel, and the state of a man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection.²

2. *The Complete Works of William Shakespeare*. Stanley Wells (Ed.) Oxford: Clarendon Press, 1998. *Julius Caesar* (2.1.63-69). Esta citação foi traduzida pelos autores, assim como todas as demais a seguir.

Entre a ação de algo abominável
 E sua primeira concepção, todo o intervalo é
 Como um fantasma ou sonho pavoroso.
 A divindade e as paixões mortais
 Se reúnem em conselho, e o estado de um homem,
 Qual de um reino pequenino, sofre assim
 A natureza de uma insurreição.

A descrição de Brutus, ainda que intensamente autor-reflexiva em relação ao estado de consciência da personagem, revela a formação de uma ideia fatal, mas não se faz suficiente para suspendê-la ao longo de quase toda a duração da peça, haja vista que sua realização se dará bem antes do final da ação dramática. É somente com o príncipe da angústia, seu filho simbólico, que o poeta estabelecerá as condições necessárias para representar a dor de viver como tema fundamental.

Desta forma, ao final de 1601, Shakespeare está enfim preparado para encenar sua tragédia mais elaborada, na qual se evidencia a apoteose do aperfeiçoamento gradual para com a representação da interioridade, que desde sempre se mostrara inadequada aos palcos, através de monólogos e solilóquios, cujas utilizações muito frequentes soavam por demais artificiais. Não por acaso teria o Bardo soberano escolhido escrever sua obra maior

a partir da dor maior—quando da morte ainda recente de seu filho Hamnet, bem como da iminente de seu pai John, ambas marcadas não somente pela óbvia ausência física definitiva dos entes queridos, mas também pela falta dos então reprimidos ritos fúnebres da Igreja Católica, por parte da Igreja da Inglaterra, gerando certamente uma dolorosa inadequação à família que tinha sabidamente inclinações católicas—assim como tampouco por acaso teria escolhido recriar o texto que, originalmente escrito em latim, do dinamarquês Saxo Grammaticus e depois revisitado em francês por François de Belleforest, seria apresentado na língua da qual foi o maior criador e que, ela própria, sofrera fundamentalmente daquelas duas culturas algumas de suas mais significativas influências históricas e culturais. A transformação verificada a partir da escrita da tragédia do príncipe da angústia se dá não somente em termos do adensamento psíquico profundo, mas também a partir de uma verdadeira revolução léxica e semântica. Estudiosos têm demonstrado que Shakespeare, já naquele então o maior criador de palavras da língua inglesa, introduziu centenas de novos vocábulos, tanto em relação às suas utilizações em obras anteriores, como ainda mais significativamente, em termos de uma absoluta inovação criativa jamais vista na língua de Geoffrey Chaucer.³

3. Calcula-se que, para sua *Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, Shakespeare tenha introduzido por volta de seiscentas palavras novas. Ver G. R. Hibbard (Ed.), 2008, p.30.

O Bardo teria provavelmente assistido à peça de Kyd, dado seu estrondoso sucesso dramático na corte Elisabetana, antes mesmo de se debruçar mais cuidadosamente sobre as outras duas fontes anteriormente citadas. Algumas diferenças se fazem notar entre tais versões. Na saga de Grammaticus, o fratricídio não era segredo e o rei, Horwendil, teria sido assassinado por seu irmão, Feng, pois este último alegara que sua cunhada, Gerutha, teria sido constantemente abusada pelo marido. A vingança do filho de Horwendil, o príncipe Amleth, se daria, então, a partir de um código de honra, dada a morte do rei seu pai e a usurpação de seu trono, verificado em sociedades pagãs em geral. Belleforest, por sua vez, expande significativamente a representação psicológica das personagens, trazendo-lhes uma concepção moral cristã inexistente na *Gesta Danorum*, e introduzindo de forma inequívoca a personalidade melancólica do protagonista. Apesar de se valer, portanto, de tais similaridades, Shakespeare introduz o segredo do assassinato do rei Hamlet, personificado na figura de seu espectro, a fim de dar expressão a sua estratégia estética de estender a metáfora da alma humana através da consciência da dor da angústia e do enigma da dúvida em sua personagem princip(al), Hamlet, que, ao retornar ao reino da Dinamarca e se deparar com o novo estado de coisas, quais sejam, a morte do rei, seu pai, e sua mãe, a rainha, viúva recente, eufórica por sua

relação amorosa com o irmão do rei, Cláudio, ao invés de triste pelo luto do falecido marido, é lançado em um enigma pessoal. Não por acaso, as primeiras palavras a serem ouvidas, na escuridão do terraço do castelo, inquiram literalmente o guarda, mas simbolicamente a própria consciência humana:

Who's there? (1. 1. 1)

Quem está aí?

A princípio o espectro do rei aparece na torre do castelo, cujo reino se encontrava em dias de guerra, em frente a Bernardo, Marcelo e Horácio, mas estes não conseguem interagir com a aparição, que se esvai antes do nascer do dia. Cabe a Horácio, fiel amigo de Hamlet, a intuição de que o fantasma falará somente ao príncipe, engendrando, desde o início da peça, a noção do espectro enquanto representação do inconsciente:

Let us impart what we have seen to-night
Unto young Hamlet; for, upon my life,
This spirit, dumb to us, will speak to him. (1. 1. 92-94).

Vamos comunicar o que vimos esta noite
 Ao jovem Hamlet; pois, por minha vida,
 Este espírito, para nós mudo, com ele falará.

Quando da chegada do príncipe, que se encontrava estudando na Universidade de Wittenberg, seu tio Cláudio, agora rei e padrastrô, reitera não somente a nova ordem do reino, como a de sua agora família real:

Therefore our sometime sister, now our queen,
 Th' imperial jointress to this warlike state,
 Have we, as 'twere with a defeated joy,
 With an auspicious, and a dropping eye,

Portanto, nossa outrora irmã,
 A consorte imperial deste estado em guerra,
 Viemos, por assim dizer, com uma alegria frustrada,
 Com um olhar auspicioso, e outro doloroso,

With mirth in funeral, and with dirge in marriage,
 In equal scale weighing delight and dole,
 Taken to wife (1. 2. 208-214).

Com regozijo no funeral, e com lamento no casamento,
 Em igual medida, sopesando deleite e dor,
 A tomar por esposa.

Após deliberar assuntos da corte, dentre eles a permissão que Laertes, filho de seu conselheiro real, Polônio, saia de viagem, o rei se volta finalmente para Hamlet, verdadeiro alvo de sua retórica, com o qual trava um diálogo recheado de jogos de palavras relativas à disposição sombria do príncipe, ao qual se junta sua mãe Gertrudes, no intuito de aliviar a melancolia de seu filho:

King. Take thy fair hour, Laertes; time be thine,
 And thy best graces spend it at thy will!
 But now, my cousin Hamlet, and my son...

Hamlet. A little more than kin, and less than kind. [*Aside.*]

King. How is it that the clouds still hang on you?

Hamlet. Not so, my lord; I am too much i'the sun.

Queen. Good Hamlet, cast thy nighted colour off,
 And let thine eye look like a friend on Denmark.

Do not for ever with thy veiled lids

Seek for thy noble father in the dust:

Thou know'st 'tis common, all that live must die,
 Passing through nature to eternity. (1. 2. 264-275).

Rei. Escolhe tua hora, Laertes; seja teu o tempo,
 E que tuas melhores graças o disponham à tua vontade!

Mas agora, meu primo Hamlet, e minha sucessão...

Hamlet. Pouco mais que parente e menos que descendente.

Rei. Como é que pairam ainda as nuvens sobre ti?

Hamlet. Nem tanto, meu senhor; sou do sol sessão.

Rainha. Caro Hamlet, despoja tua cor noturna,

E deixa teu olhar ver Dinamarca como um amigo.

Não para sempre com tuas pálpebras caídas

Busques por teu nobre pai no pó:

Tu sabes ser isso comum, tudo o que vive deve morrer,

Passando pela natureza à eternidade.

Hamlet, não somente entristecido pela recente passagem do pai, mas também provavelmente incomodado com a nova ordem do reino, decide por bem aquiescer aos pedidos da mãe, prontamente seguido pelo agora rei, o qual, movido pela culpa de saber-se usurpador, admoesta o príncipe a permanecer com eles como futuro herdeiro:

For your intent

In going back to school in Wittenberg,

It is most retrograde to our desire;

And we beseech you, bend you to remain

Here in the cheer and comfort of our eye,

Our chiefest courtier, cousin, and our son (1.2. 315-320).

Quanto a tua intenção

De voltar à escola em Wittenberg,

É ela muito contrária ao nosso desejo;

E te imploramos, que aquiesças a permanecer

Aqui na alegria e conforto de nosso olhar,

Nosso cortesão principal, primo, e nosso filho

Todos se retiram e assiste-se ao primeiro solilóquio do príncipe a externar sua angústia em acreditar-se punido caso decidisse pelo suicídio, em face à nova ordem encontrada:

O that this too too solid flesh would melt,

Thaw, and resolve itself into a dew!

Or that the Everlasting had not fix'd

His canon 'gainst self-slaughter! O God! God! (1. 2. 333-336)

Ah quem dera esta tão sólida carne derreteria-se,

Degelara-se, e dissolvera-se em orvalho!

Ou que o Eterno não houvera apontado

Seu cânone contra o auto-extermínio! Oh Deus! Deus!

Neste momento da peça, Hamlet se encontra na inocência ao não compreender o que está se passando diante de seus olhos. O filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813-1855), em *O conceito de angústia*, valendo-se da tradição cristã, trata de esclarecer psicologicamente o conceito de angústia, a partir da figura de Adão, para refletir a dialética entre a responsabilidade do indivíduo e a herança do mal na humanidade. Segundo Kierkegaard

(1844/2010, p.40), a inocência é uma qualidade, não se tratando de perfeição ou imperfeição, mas de um estado que pode perdurar, atribuído à ignorância, enquanto desconhecimento da diferença entre o bem e o mal. Hamlet vê sua mãe contente no novo romance com Cláudio, ouve a vontade de Cláudio em assumi-lo como filho, mas estranha a união precoce do par amoroso. Que bem há nisso? Ou, que mal há nisso? Não se sabe. Para Kierkegaard, neste estado de inocência “não há nada contra o que lutar. Mas o que há então? Nada. Mas nada, que efeito tem? Faz nascer a angústia. Este é o segredo profundo da inocência, que ela ao mesmo tempo é angústia” (KIERKEGAARD, 1844, p.45).

Hamlet não tem contra o que lutar neste instante da peça, pois o que vê é um casal feliz, já que se encontra na ignorância da inocência e, assim, se angustia. Segundo Kierkegaard, “a angústia é a realidade da liberdade enquanto possibilidade antes da possibilidade” (1844, p.55). A união precoce do casal Gertrudes e Cláudio não poderia ser para Hamlet a possibilidade de uma traição ao rei? Ou ainda, a possibilidade de que seu tio Cláudio fosse seu pai biológico? Ou mais, que sua mãe se sentira sexualmente insatisfeita com seu pai? Ou mais ainda, que sua mãe fosse uma libertina? Ou, ou, ou... Essas possibilidades ainda não povoam a consciência de Hamlet, pois seu espírito,

como diz Kierkegaard, se encontra na inocência, como que “sonhando”: “Sonhando, o espírito projeta sua própria realidade efetiva, mas esta realidade nada é, mas este nada a inocência vê continuamente fora dela” (1844, p.55).

Para Kierkegaard, o espírito é a síntese do psíquico e do corpóreo, que quando presente, na forma de consciência autorreferida, se apresenta como um poder ambíguo, que, ao mesmo tempo em que perturba continuamente a relação entre a psiquê e o corpo, quer precisamente constituir essa relação. Daí o espírito se relacionar consigo mesmo e com sua condição de não poder desembaraçar-se de si mesmo, nem de apreender-se a si mesmo, como angústia. O que aparece neste momento da peça é a angústia de Hamlet frente à liberdade da “possibilidade”, que, pela insciência dos conteúdos possíveis e/ou pela inocência manifestada na ignorância, é o nada: “não um nada com o qual o indivíduo não teria nada a ver, mas um nada que se comunica de maneira viva com a insciência da inocência” (1844, p.67). O nada da angústia é, então, neste caso, um complexo de pressentimentos.

Em Kierkegaard, há uma vinculação da angústia ao porvir, este último correspondendo à liberdade enquanto “possibilidade: “O passado, pelo qual eu deveria angustiar-me, deve estar numa relação de possibilidade para

mim. Se me angustio por um infortúnio passado, não é por aquilo que passou, mas sim por algo que pode vir a repetir-se, isto é, vir a ser futuro” (1844/2010, p.99).

A angústia de Hamlet pelo porvir e suas possibilidades se reveste da ira de quem se encontra perdido na incompreensão da pressa dos arranjos matrimoniais em face ao tão recente funeral:

Fie on't! O, fie! 'Tis an unweeded garden
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely. That it should come to this!
But two months dead! (1. 2. 339-342).

Maldição! Oh, maldição! É um jardim daninho
Que dá semente; naturezas sórdidas e grosseiras
A dominá-lo completamente. Que tenha chegado a isto!
Apenas há dois meses morto!

A perda de um pai idealizado, como o de Hamlet, para quem seu pai, “Um rei tão excelente que era, frente a este [seu tio], Hipérion ante um sátiro” (1. 2. 343-344), pode levar o sujeito à perda de certos referenciais, pois, a partir de então, o jogo da vida sem aquela peça ideal no tabuleiro, o Rei, exige uma outra forma de se jogar, que ainda não se sabe, repleta de possibilidades, e que, portanto, angustia.

Segundo Sigmund Freud (1856-1939), o luto é uma perda verdadeira de alguém essencial para nós, que provoca um buraco na existência, exigindo “categoricamente da pessoa desolada que ela própria deva separar-se do objeto, visto que ele não mais existe” (FREUD, 1926/1996, p.167). Assim, é em uma identificação com o objeto do luto que o sujeito vem se organizar diante da perda real e da hiância simbólica. O sujeito pode identificar-se com um comportamento do pai morto, com sua posição, com algum tipo de preferência, de escolha, etc., mantendo-o, por assim dizer, “vivo”, como referência psíquica; inclusive, quando um outro lhe diz: “você está tão parecido com seu pai”, ratifica, de certa forma, esse esforço para mantê-lo “vivo”. Hamlet não teve tempo para isso.⁴

Finalmente, ao se aprofundar ainda mais nos pensamentos soturnos que o assolam, o príncipe os direciona à sua mãe, verdadeiro objeto de seu desejo velado a engendrar a fonte profunda de sua angústia, agora em mãos de outrem que não, ainda que à primeira vista, seu pai:

Within a month,
Ere yet the salt of most unrighteous tears
Had left the flushing in her galled eyes,
She married. O, most wicked speed, to post
With such dexterity to incestuous sheets! (1. 2. 357-361).

4. Freud, em *Interpretação dos Sonhos*, observa, a partir de um livro de Georg Brandes sobre Shakespeare (1896), uma menção de que Hamlet fora escrito próximo a morte do pai do poeta, “sob o impacto imediato de sua perda e, como bem podemos presumir, enquanto seus sentimentos infantis sobre o pai tinham sido recentemente revividos” (1900/1996, p.292).

Dentro de um mês,
Antes mesmo que o sal de lágrimas iníquas
Deixara de fluir por seus olhos irritados,
Ela se casou. Ah, maldita pressa, de se entregar
Com tal destreza a lençóis incestuosos!

Ao se encontrar com Horácio, seu fiel escudeiro, Hamlet ouve que aquele viera para o enterro de seu pai, mas o príncipe responde, com sua tradicional ironia, que deveria ter sido para as bodas de sua mãe, pois “as carnes assadas do funeral guarneceram friamente as mesas do casamento” (1. 2. 386-387). É neste momento que Shakespeare apresenta uma evidência textual de sua construção do inconsciente através da inclusão do espectro em sua versão da tragédia, pois Horácio se surpreende ao escutar de Hamlet que este acabara de ver seu pai, antes mesmo de contar-lhe da visão que tivera com Marcelo e Bernardo na torre do castelo, e pergunta-lhe “Onde, meu senhor?”, ao que o príncipe da angústia responde: “No olho de minha mente, Horácio” (1. 2. 391-392).

Freud, em *Inibições, Sintomas e Angústia*, ao elaborar sua segunda formulação sobre a angústia, a define como sinal de um perigo interno, do qual o sujeito não tem consciência. O pai da psicanálise se refere aos perigos específicos que podem precipitar uma situação traumática em

diferentes épocas da vida: o nascimento, a perda da mãe, a perda do pênis, a perda do amor de outrem, bem como o do superego. Freud diz: “A angústia tem inegável relação com a expectativa: é angústia por algo. Tem uma qualidade de indefinição e falta de objeto” (FREUD, 1926/1996, p.167). Para Freud, a angústia é um estado afetivo sentido no ego, face a um perigo interno desconhecido, cujo sinal anuncia a expectativa de que uma situação de desamparo ocorra de maneira súbita, ou que a situação presente faça lembrar uma das experiências traumáticas anteriores. Assim, o ego prevê o trauma desconhecido e se comporta como se este já tivesse chegado, enquanto ainda há tempo para dele se esquivar:

A angústia, por conseguinte, é, por um lado, uma expectativa de um trauma, e, por outro, uma repetição dele em forma atenuada. Assim, os dois traços de angústia que notamos têm uma origem diferente. Sua vinculação com a expectativa pertence à situação de perigo, ao passo que sua indefinição e falta de objeto pertencem à situação traumática de desamparo – a situação que é prevista na situação de perigo (1926/1996, pp.161-2).

O pai que Hamlet vê com o olho da mente sugere o pai da fantasia, ambíguo, amado e temido, o pai que supostamente Hamlet matara outrora, pela via do imaginário, na

infância, para desfrutar livremente das carícias e amor de Gertrudes. Portanto, este pai psíquico, em oposição ao pai real, traz consigo o sinal de uma situação de perigo interno, a eminência do desejo proibido – e, por isso, reprimido – de matar o pai e gozar com a mãe; o que o angustia, sobretudo, porque nada lhe fora ainda revelado por este pai fantasmagórico. Freud remete algo da estrutura de *Hamlet* à de Édipo Rei, tragédia da antiguidade escrita por Sófocles, dizendo que “o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante separadas, da civilização: o avanço secular do recalçamento na vida emocional da espécie humana” (1900, p.291). Diz que no Édipo, a fantasia infantil que subjaz ao texto é francamente exposta e realizada, como em um sonho, já que Édipo de fato mata o pai e desposa a mãe; enquanto em *Hamlet* a fantasia permanece recalçada, como na neurose, se manifestando em Hamlet por meio de suas inibições, pois a peça se alicerça nas hesitações do príncipe em cumprir sua tarefa, sem que o texto ofereça razão ou motivo para essas hesitações. O momento de Hamlet aqui é de expectativa e desamparo.

Quando finalmente se dá o encontro que ditará o curso da tragédia, — o qual ocorre sem a presença de Horácio, que se retira juntamente com Marcelo a lhe dizer sentir que “algo está podre no reino da Dinamarca” (1. 4. 728)

— as palavras do espectro trazem primeiramente que seus dias no limbo estão por se acabar, em direção às chamas infernais:

My hour is almost come,
When I to sulph'rous and tormenting flames
Must render up myself. (1. 5. 736-738).

Minha hora está próxima,
Quando, às sulfúreas e tormentosas chamas
Deverei me entregar.

Jacques Lacan (1900-1981), em *O Seminário, Livro 6: o desejo e sua interpretação*, destaca como drama central da composição de *Hamlet* o encontro com a morte: “Shakespeare chegou muito perto de algo que não era o *ghost* [fantasma], e sim na verdade um encontro não com o morto, mas com a morte” (1958, p.315), já que a fala do espectro anuncia a certeza assustadora, desvelando *eros* e *thanatos*, ao revelar tanto o crime quanto o pecado, reverberando, assim, em todo o comportamento de Hamlet, o desejo de matar e de morrer. A angústia, da qual ele se defende com a dúvida perpétua, decorre disso. Lacan diz: “Hamlet é uma tragédia do mundo subterrâneo. O *ghost* surge de uma ofensa inexprimível” (1958, p.361).

Hamlet percebe que seu pai, enquanto forma espectral que lhe apresenta o inconsciente, ainda que assassinado, como este lhe revelará em instantes, não se exime de carregar o fardo moral dos culpados:

I am thy father's spirit,
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purg'd away. (1. 5. 745-749).

Sou o espírito de teu pai,
Condenado por um certo prazo a vagar à noite,
E durante o dia confinado a jejuar nas chamas,
Até que os crimes torpes cometidos em meus dias de vida
Sejam queimados e expurgados

Revela-se então o segredo àquele cujos sentidos, ao contrário de outrem, interagem completamente com o espectro, que por sua vez exige vingança contra “a serpente que aferroara a vida do [teu] pai, [e] agora usa sua coroa” (1. 5. 776-777). Segundo Lacan, “se tem alguém que é envenenado pelo ouvido, este é Hamlet. E o que cumpre a função de veneno é a fala de seu pai” (1959, p.432).

Lacan propõe que a angústia não é sem objeto: “ao releem posteriormente os textos principais sobre a questão da angústia, poderão ver que o que eu lhes houver ensinado estará longe de se achar ausente deles; está simplesmente velado... que a angústia não é *objektlos*, não é sem objeto” (1962/2005, p.175). Como mencionado anteriormente, em Kierkegaard, a angústia se daria a partir de um “nada” relacionado ao espírito, interagindo de maneira dinâmica com a insciência da inocência; já em Freud, o “algo” pelo qual o sujeito se angustia é inconsciente, portanto, seguindo a formulação lacaniana, haveria em ambos os autores objeto na angústia, embora não se tenha consciência dele, embora não seja localizável, nem esteja representado, daí considerarem que a angústia é sem objeto. Diz Lacan:

A angústia é esse corte (...) a se abrir, (...): o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo ‘pressentimento’, que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o *présentimento*, o que existe antes do nascimento de um sentimento. Todos os desvios são possíveis a partir da angústia, o que esperávamos, afinal de contas, e que é a verdadeira substância da angústia, é o *aquilo que não engana*, o que está fora de dúvida. (...) A angústia não é a dúvida, a angústia é a causa da dúvida. (...) A dúvida, o que ela despende de esforços, serve apenas para combater a

angústia, e justamente através de engodos. Porque o que se trata de evitar é aquilo que, na angústia, assemelha-se à certeza assustadora (1962/2005, p.88).

A mente de Hamlet, antes envolta na penumbra, agora se aprofunda na sombra da angústia, ao saber da natureza incestuosa da cama real, mas se vê impedido de purgar totalmente a escuridão de sua alma, pois a voz espectral ordena deixar o castigo de sua mãe aos auspícios dos céus:

If thou hast nature in thee, bear it not.
Let not the royal bed of Denmark be
A couch for luxury and damned incest.
But, howsoever thou pursuest this act,
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive
Against thy mother aught. Leave her to heaven,
And to those thorns that in her bosom lodge
To prick and sting her (1. 5. 819-826).

Se tens a natureza em ti, não o toleres
Não deixes que a cama real da Dinamarca se torne
Um catre de luxúria e incesto maldito.
Mas, qual seja a maneira como realizes este ato,
Não manches tua mente, nem deixes tua alma engendrar
Nada em contra de tua mãe. Deixa-a aos céus,

E àqueles espinhos que em seu peito se cravam
A pungi-la e aguilhoá-la

Para Lacan, o sentido do que Hamlet fica sabendo pelo espectro é a irremediável, absoluta, insondável traição do amor de seu pai por sua mãe, é a falsidade como o próprio testemunho da beleza, da verdade, do essencial, por conseguinte: “A verdade de Hamlet é uma verdade sem esperanças” (1962, p.321). Segundo Lacan, a partir deste primeiro diálogo entre o *ghost* e Hamlet, tudo o que se afirme como boa-fé, fidelidade e anseio está posto para o príncipe como literalmente revogado, o que se expressa na sua fala, quando indagado sobre o que lhe dissera o espectro de seu pai: “[n]ão há um só canalha no reino da Dinamarca que não seja um indivíduo imundo” (1962, p. 431).

Hamlet jura vingança ao fantasma de seu pai e ao se reencontrar com Horácio e Marcelo, juram todos, ao ouvirem do príncipe que “[h]á mais coisas no céu e na terra do que sonha sua filosofia” (1.5.186-188), sob o eco da voz espectral, jamais revelarem o segredo que o filho do rei, a partir de então, se fará de louco:

Here, as before, never, so help you mercy,
How strange or odd soe'er I bear myself
(As I perchance hereafter shall think meet

To put an antic disposition on),
 That you, at such times seeing me, never shall,
 With arms encumb' red thus, or this head-shake,
 Or by pronouncing of some doubtful phrase,
 As 'Well, well, we know,' or 'We could, an if we would,'
 Or 'If we list to speak,' or 'There be, an if they might,'
 Or such ambiguous giving out, to note
 That you know ought of me- this is not to do,
 So grace and mercy at your most need help you,
 Swear (1. 5. 922-934).

Aqui, como dantes, jamais, misericórdia vos ajude,
 Por mais estranho ou esquisito que eu me mostre
 (Assim que eu, porventura, daqui em diante achar adequado
 Colocar-me em disposição por demais bizarra),
 Que vós, em tais momentos me vendo, nunca deveis,
 Com braços assim cruzados, ou este meneio de cabeça,
 Ou ao pronunciar alguma frase dúbia,
 Como 'Bem, nós sabemos', ou 'Poderíamos, se o fizéssemos',
 Ou 'Se ouvirmos falar', ou 'Qual seja, se eles puderem',
 Ou tal qual ambiguidade, denotando
 Que algo sabeis de mim – isso não há de ser feito,
 E que a graça e misericórdia vos ajudem na maior premência,
 Jurai.

O príncipe se faz de louco não para esconder suas estratégias de sanidade, mas quem sabe para não revelar a dor de saber-se louco perante a certeza assustadora (o incesto e o assassinio), da qual ele duvida para se proteger da realidade sexual e mortífera (pecadora e criminosa), que dilacera sua alma, agora de seu encontro com a voz espectral do pai e portanto “finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente.”⁵ A loucura “fingida” de Hamlet, ao contrário daquela de seu predecessor Amleth, que ainda criança e aparentemente enlouquecido, talhara incessantemente seus pequenos ganchos de madeira que um dia lhe serviriam para segurar a rede que lançaria sobre os cortesãos, antes de se vingar ateando fogo ao grande salão real, se faz, diferentemente da personagem de Grammaticus, como estratégia de Shakespeare não para distanciar o príncipe de seu tio, mas para aproximá-lo cada vez mais da vigilância do usurpador, a partir de uma série de tramas envolvendo Polônio e sua filha Ofélia (a mulher não somente de, mas em Hamlet), bem como Rosencrantz e Guildenstern, os “nobres” amigos do príncipe e até mesmo sua mãe Gertrudes. Desta forma, ao remover a outrora estratégia central da loucura de Hamlet, tanto na *Gesta Danorum*, quanto nas *Histoires Tragiques*, Shakespeare transforma a angústia da alma, a partir de inúmeras especulações a respeito

5. Versos iniciais do poema “Autopsicografia”, do poeta português Fernando Pessoa, no qual revela a identidade de ser ou não ser poeta.

da real condição psíquica de sua personagem principal, no tema central de toda a tragédia.

Tais especulações passam a reverberar da alma de Hamlet para a alma de todas as outras personagens, formando uma rede, qual alusão à estratégia da loucura de Amleth, a entremear a todos na interioridade do príncipe da angústia. Ser ou não ser filho, ser ou não ser pai... Questões a permear a mente e a angustiar a alma masculina, que por sua vez considera Gertrudes a única sabedora da verdade, mas o enigma pode permanecer ainda indecifrável ao conjecturar-se que, haja vista o caso com seu cunhado vir a confirmar a declaração do próprio príncipe de que o banquete do enterro fora servido ainda quente no casamento, nem mesmo ela teria certeza da paternidade de seu filho... O enigma indecifrável permanece e faz crescer o embate das angústias no palco da vida. Cláudio, seu irmão spectral e seu sobrinho querem todos guardar as chaves de suas dúvidas com a suposta detentora da verdade da paternidade, pois assim como o príncipe procura saber se a verdade do espectro de seu pai existe – ao mesmo tempo acometido pela dúvida derradeira de ser seu tio seu próprio pai –, Cláudio tampouco sabe se seu sobrinho é seu próprio filho.

Portanto, a angústia permeia toda a peça de *Hamlet*. Não à toa, Lacan considera Hamlet a personagem mais angustiante, pois essa tragédia eleva, à categoria de herói, “um louco, um palhaço, um fazedor de palavras” (1959/2016, p.356), que realiza uma das dimensões da tensão dramática da peça por meio de uma perpétua equivocidade, na qual o espectador se perde em um interrogar sem fim. Freud, por sua vez, a este respeito, diz:

Em todas as épocas da história, aqueles que tinham algo a dizer, mas não podiam dizê-lo sem perigo, enfiaram prontamente a carapuça do bobo. A platéia a que se dirigia seu discurso proibido tolerava-o mais facilmente quanto podia, ao mesmo tempo, rir e lisonjear-se com a ideia de que as palavras inopurtas eram claramente absurdas (1900/1996, p.477).

Ainda segundo Freud, Hamlet, ao se fingir de louco, dizia de si próprio, ocultando sua verdade sob um manto de comédia e inteligibilidade. Lacan, por outro lado, acrescenta que esse tipo de personagem procede “pela via da ambiguidade, da metáfora, do jogo de palavras” (1959, p.356), permitindo desvendar os motivos mais ocultos das pessoas, seus traços de caráter que a educação e gentileza não autorizam alçar com franqueza.

Assim, Hamlet pega as ideias no ar, brechas para duplos sentidos, elabora frases dispostas ambigualmente, permitindo-se fazer resplandecer diante de seus adversários uma centelha de sentido sobre si mesmos, ou seja, o que lhes parece estranho, ou melhor, não pertencendo a si mesmos, passa, em seguida, a lhes ser familiar, a lhes transparecer conteúdo de seu continente e, “portanto, não se trata apenas de um jogo de dissimulação, mas de um *jeu d’esprit*, um jogo espirituoso que se estabelece no nível dos significantes e na dimensão do sentido” (LACAN, 1959/2016, p.357).

Isso dá a *Hamlet* sua força e seu alcance como estrutura dramática de dimensões superpostas, na qual se pode projetar todos os desejos inconscientes, isto é, todos os problemas na relação do sujeito com o seu desejo; seja desejo de matar, de trepar, de trair, de se vingar, de seduzir, ou desejo de ser agredido, traído, usurpado, constrangido, humilhado, seduzido; desejos que apontam para a forma como o sujeito se satisfaz.

Ainda segundo Lacan, a angústia sinaliza a emergência da divisão do sujeito, que não é senhor de sua própria casa, que algo estranho, como um *ghost*, o habita e determina seu comportamento, o “faz aparecer como objeto, por (...) revelar a não-autonomia do sujeito” (1962, p.58).

A angústia sinaliza, também, a emergência da divisão como ser de falta: “[é] esse surgimento da falta sob uma forma positiva que constitui a fonte da angústia” (LACAN, 1962, p.72). Tal falta, bem familiar ao sujeito desde o desmame, da perda do olhar e assim por diante, lhe parece estranha, haja vista que dela nada procura saber, pois ela mutila sua imagem narcísica, daí o uso da linguagem para escamoteá-la, colocando signos em seu lugar, em um jogo de ocultação e tapeação: “[o] sentido que pode ter a expressão ‘perigo interno’ está ligado à função de uma estrutura a ser conservada. É da ordem do que chamamos de defesa” (LACAN, 1962, p.178).

Onde poderia o príncipe da angústia encontrar alívio para tais embates soturnos em sua alma? Shakespeare começa então, a partir do conhecimento de Hamlet sobre a iminente visita de uma trupe de atores a Elsinore, a tecer na mente de sua personagem um possível feixe de luz a iluminar e fortalecer, através da intuição artística, as fraquezas sombrias que o abusam:

The spirit that I have seen
 May be a devil; and the devil hath power
 T’ assume a pleasing shape; yea, and perhaps
 Out of my weakness and my melancholy,
 As he is very potent with such spirits,

Abuses me to damn me. I'll have grounds
More relative than this. The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king (2. 2. 1673-1680).

O espírito que vi
Pode ser um diabo; e o diabo tem poder
De assumir uma forma agradável; sim, e talvez
Em razão de minha fraqueza e minha melancolia,
Como ele se faz tão potente com tais espíritos,
Abusa de mim para me condenar. Terei bases
Mais relevantes assim. Com a peça capturarei
Desta feita a consciência do rei.

Dentre todas as elucubrações da angústia Hamletiana, destaca-se o solilóquio central da peça, no qual o príncipe, assombrado pela angústia das dúvidas cruéis, conjectura a respeito do suicídio, o derradeiro livre arbítrio do espírito humano, e profere o verso mais fundamental da literatura universal: “To be, or not to be — that is the question” (3. 1. 1749). Está feita, a partir de então, a pergunta capital para todo e qualquer ser humano que se encontra nos confins de sua existência em dor. Hamlet pondera sobre infligir-se a própria morte e se pergunta o que seria mais nobre: deixar-se sofrer com as agruras da fortuna ou levantar-se a lutar contra o mar de infortúnios? Invadido pela angústia, jorram suas indagações metafísicas: dormir

para sempre e dar fim aos inúmeros embates herdeiros da carne ou temer os sonhos da morte quando de nossa libertação deste tumulto mortal? Quem irá suportar os açoites e escárnios do passar do tempo, quando se pode encontrar repouso na ponta de um punhal? Quem irá suportar tais fardos, grunhindo e perspirando sob uma vida servil? Mas o temor do além morte, de cuja fronteira viajante algum jamais retornou, nos faz abraçar os males que temos e não voarmos àqueles que não conhecemos... E destarte, atordado pela expectativa angustiante, Hamlet se vê acovardado pela própria consciência e sente esvaír-se o matiz da resolução rumo à palidez do pensamento. As empreitadas de vigor e coragem mais uma vez adiadas perdem, assim, a forma da ação. Interrompido significativamente, qual presságio sombrio, em suas divagações sobre o abismo, pela chegada de Ofélia – esta sim fadada em breve ao encontro final de seu derradeiro mergulho⁶ –, Hamlet parece intuir que as tão ansiadas respostas a acalmar seu coração só viriam mesmo quando da enenação de sua intuição artística a transformar e subverter os sujeitos à frente e detrás das cortinas.

É somente no *mise en abyme* Shakespeareano que Hamlet, personagem do Bardo de Stratford, se transforma primeiramente em diretor do Italianato e a seguir em

6. Para uma visão mais elaborada da personagem de Ofélia, ver “Representing Ophelia: women, madness and the responsibilities of feminist criticism” de Elaine Showalter e “The Woman in Hamlet: an interpersonal view”, de David Leverenz, em Martin Coyle (Ed., 1992).

autor da própria dor na Ratoeira, e, como poeta, passa a se fazer fingidor da dor que deveras sente:

Suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature: for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. (3. 2. 1897-1903).

Adequa a ação à palavra, a palavra à ação, com esta observação especial, que não vás além da modéstia da natureza: pois qualquer coisa em demasia se afasta da proposta de atuar, cujo fim, tanto no início quanto agora, era e é, segurar, como por assim dizer, o espelho ante a natureza; mostrar à virtude seu próprio aspecto, desdenhar de sua própria imagem, e mesmo à efígie dos tempos atuais sua forma e impressão.

Através da personagem de sua própria tragédia, agora transformada em diretor de *O Assassinato de Gonzago*, Hamlet sintetiza, através da metáfora do espelho, não somente aos atores como deveriam proceder no teatro, mas também à platéia do Globo, o grande palco elisabetano da vida, como tinha se dado a representação artística em

geral, ao longo da chamada tradição ocidental, desde a Era Clássica até o Renascimento.

A partir da confirmação da culpa de Cláudio, após a encenação da peça dentro da peça dentro da peça, Hamlet pode se dedicar ao lídimo propósito de sua vingança, finalmente vociferando adagas ao objeto de seu desejo, Gertrudes:

Now could I drink hot blood
And do such bitter business as the day
Would quake to look on. Soft! Now to my mother!
O heart, lose not thy nature; let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom.
Let me be cruel, not unnatural;
I will speak daggers to her, but use none (3. 2. 2266-2272).

Poderia eu agora beber sangue quente
E realizar tal amargura que o dia
Estremeceria ao contemplar. Basta! Agora à minha mãe!
Ó Coração, não percas tua natureza; não deixes jamais
Que a alma de Nero adentre este peito firme.
Que eu seja cruel, mas não desnaturado;
Adagas lhe direi, mas não as usarei.

Em termos das disposições afetivas que a estrutura da tragédia de Hamlet vem deflagrar, Lacan diz que ela se distingue essencialmente pelo fato de ser a “tragédia do desejo” (1959, p.271). Segundo Terry Eagleton (1983/2006), para Lacan nosso desejo é, de certa forma, sempre recebido do Outro, significando que desejamos aquilo que outros desejam para nós: “o desejo só pode se verificar porque somos colhidos por relações linguísticas, sexuais e sociais — todo o campo do Outro — que o geram” (1983, p.261). Para Lacan, “aquilo com que Hamlet tem que lidar, aquilo com que se debate, é um desejo, que está muito longe de ser o seu... é o desejo não *por* sua mãe, mas *de* sua mãe” (1959/2016, p.303), o que é angustiante para o príncipe da Dinamarca, quando se trata de lidar com uma mãe que para ele é uma sem-vergonha.

Ao se encontrar com sua mãe em seus aposentos, Hamlet se depara com Polônio escondido e o mata passando-lhe a espada, em um presságio do banho de sangue final; a morte do conselheiro do rei vem como um exórdio do confronto para com sua mãe:

Hamlet. Eyes without feeling, feeling without sight,
Ears without hands or eyes, smelling sans all,
Or but a sickly part of one true sense
Could not so mope.

O shame! Where is thy blush? Rebellious hell
If thou canst mutine in a matron's bones,
To flaming youth let virtue be as wax
And melt in her own fire. Proclaim no shame
When the compulsive ardour gives the charge,
Since frost itself as actively doth burn,
And reason panders will.

Gertrude. O Hamlet, speak no more!
Thou turn'st mine eyes into my very soul,
And there I see such black and grained spots
As will not leave their tinct.

Hamlet. Nay, but to live
In the rank sweat of an enseamed bed,
Stew'd in corruption, honeying and making love
Over the nasty sty!

Gertrude. O, speak to me no more!
These words like daggers enter in mine ears.
No more, sweet Hamlet! (3. 4. 2470-2491).

Hamlet. Olhos sem sentimento, sentimento sem visão,
Ouvidos sem mãos ou olhos, olfato sem razão,
Ou apenas uma parte doente de um verdadeiro sentido
Não pode irma ser tão desnorteados.
Ó vergonha! Onde está teu rubor? Inferno revoltoso,
Se podes te amotinar nos ossos de uma matrona,
À flamejante juventude que seja a virtude como cera

A derreter-se em seu próprio fogo. Não proclames vergonha.
Quando o ardor compulsivo der a inverstida,
Sendo que até a própria geada tão ativamente queima,
E a razão alcovita o desejo.

Gertrudes. Oh, Hamlet, não fales mais!

Viras meus olhos sobre minha própria alma,
E lá vejo tais negras e entranhadas manchas
Que não abandonam sua tonalidade.

Hamlet. Não, mas viver

No fétido suro de uma cama ensebada,
Cozida em corrupção, namoriscando e fazendo amor
Sobre a pocilga infame!

Gertrudes. Oh, não me fales mais!

Estas palavras como adagas entram em meus ouvidos.
Não mais, doce Hamlet!

Gertrudes, essa mulher que ama o seu filho Hamlet assim como ele a ama, apresenta diante dele um desejo que não escolhe entre o objeto digno, idealizado, exaltado, que é o seu pai, e o objeto indigno, desprezível, que é seu tio Cláudio, criminoso e adúltero: “Se a mãe não escolhe é devido a algo que, nela, é da ordem de uma voracidade instintiva” (LACAN, 1959/2016, p.331), conotando uma necessidade de gozar, de ter um pênis qualquer, seja ele de Hamlet pai, de Cláudio, e, nessa voracidade, por que não, até mesmo de Hamlet. Essa mãe deflagrada

como puro objeto sexual, constitui um dos polos entre os quais vacila a intimação de Hamlet à Gertrudes, figurada na cena da alcova, primeiro, lançando-lhe, nos termos mais cruéis, um apelo à abstinência sexual, embora, em seguida, fracasse e se inverta, enviando-a de volta para a cama e bolinações de Cláudio. Antes, Gertrudes permanecia como objeto sensual no inconsciente (*unbewusste*) de Hamlet, animando-lhe o desejo e o amor por outras mulheres, como Ofélia, mas agora passa a objeto sexual de uma trama perversa à consciência (*bewusst*) de Hamlet, mudando seu comportamento para um repúdio às mulheres, inclusive, por isso, despertando a loucura em Ofélia. Na peça *Hamlet*, o lugar “sagrado” da mãe é substituído pelo da “puta” (libertina), o que angustia o príncipe, porque ele poderia imaginar-se o próximo na lista sexual de sua mãe.

Novamente o espectro faz sua aparição, qual sombra inconsciente a avançar sobre o julgamento do príncipe, e Gertrudes, ao ver o filho conversando com o ar, considera-o realmente louco e por fim se curva ante seu coração partido em dois (Cláudio e Hamlet). Poderá assim, seguir para a Inglaterra aquele cujo destino o agora rei traçara mortal, para não somente frustrar-lhe o stratagem, mas voltar para ao final executar a vingança que lhe lavará a alma em sangue. Shakespeare, no entanto, confere a seu

espectador/leitor na figura de Horácio uma possível resposta à derradeira questão de sua personagem principal, “Ser ou não ser?...”, quando Hamlet, ao recusar se abster do duelo contra Laertes, lhe reitera:

Horatio. If your mind dislike anything, obey it.
I will forestall their repair hither and say you are not fit.
Hamlet. Not a whit, we defy augury; there’s a special Providence in the fall of a sparrow. If it be now, ‘tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all. Since no man Knows aught of what he leaves, what is’t to leave betimes? Let be (5. 2. 3851-3857).

Horácio. Se tua mente de algo desgosta, obedece a ela.
Eu retardarei sua vinda e lhes direi que não estás apto.
Hamlet. Em absoluto; desafiamos o augúrio; há uma providência especial na queda de um pardal. Se for agora, não será depois; se não for depois, será agora; se não for agora, será a qualquer hora; a prontidão é tudo. Se ninguém sabe daquilo que deixa, que importa quando deixá-lo? Deixe ser.

Hamlet parece ter amadurecido como ser humano e, ao preannunciar seu desafio ao destino, apresenta um entendimento mais sereno de sua condição angustiante extrema

de outrora; sua prontidão para enfrentar as agruras do destino, revelada em seu “Deixe ser”, parece menos sombreada pelos embates soturnos de sua alma. O príncipe parece ter se libertado, por assim dizer, do desejo por sua mãe em direção à compreensão do desejo de sua mãe e, com isso, de seu próprio desejo; após ter construído o fantasma que lhe sustentara o desejo e lhe determinara as ações, combatendo a angústia com inibições e sintomas, com hesitações e dúvidas, Hamlet se prepara para atravessar a umbra espectral. Enfim, o príncipe da angústia se mostra digno de sua existência e maduro o suficiente para enfrentar a morte, tanto a própria quanto a de sua mãe e de seu pai, seja este o velho rei ou o atual, ao demonstrar a aceitação de que não possuirá jamais as respostas e o controle do destino e que só lhe resta, como na evidente referência bíblica, entender que “nem um pardal — que vale menos do que uma moeda — poderá cair no chão sem que o vosso Pai o saiba”⁷ Shakespeare parece assim, através da alusiva conferência aos devidos ritos fúnebres de seu filho simbólico, finalmente poder ajustar as contas para com a angústia de pai, de filho e de espírito santo; o resto é silêncio.

REFERÊNCIAS

COYLE, M. **Hamlet: William Shakespeare**. London: Macmillan, 1992.

7. *A Bíblia de Jerusalem* (1989, Mateus 10:29).

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução.**

Tradução de Waltensir Dutra. Revisão da tradução de João Azenha Jr. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, S. O material e as fontes dos sonhos (1900). In:

_____. **A interpretação dos sonhos (primeira parte)**

(1900). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Inibições, sintomas e ansiedade (1926 [1925]). In:

_____. **Um estudo autobiográfico; inibições, sintomas e**

ansiedade; a questão da análise leiga e outros trabalhos

(1925-1926). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HIBBARD, G. R. **The Oxford Shakespeare: Hamlet.** Oxford:

Oxford UP, 2008.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de angústia: uma simples**

reflexão psicológico-demonstrativo direcionada ao

problema dogmático do pecado hereditário. Tradução de

Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes;

São Paulo, SP: Editora Universitária São Francisco, 2010.

LACAN, J. **O seminário, livro 6: o desejo e sua**

interpretação (1958-1959). Texto estabelecido por Jacques-

Alain Miller. Tradução de Cláudia Berliner. Rio de Janeiro:

Zahar, 2016.

_____. **O seminário, livro 10: a angústia** (1962-1963). Texto

estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera

Ribeiro. Versão final de Angelina Harari. Rio de Janeiro:

Zahar, 2005.

MATEUS. **A Bíblia de Jerusalem.** São Paulo: Ed. Paulinas,

1989.

WELLS, S. **The Complete Works of William Shakespeare.**

Oxford: Clarendon Press, 1998.

Recebido em: 30/07/2022

Aprovado em: 23/10/2022