

Hamlet

LEANDRO KONDER*

A ÉPOCA

Uma das características mais marcantes da nossa época — mais precisamente dos últimos quatro séculos — é o processo de autonomização dos indivíduos.

Em torno de 1600, estimulada pelos comerciantes, que viriam a constituir depois o núcleo que formaria a burguesia, a produção cultural aprofundou o questionamento renascentista da sociedade feudal clássica, da Idade Média. Iniciou-se a caracterização coerente de um novo modelo de ser humano, com pretensão à universalidade. Um modelo que passaria a influenciar com força crescente a política educacional nos países em que a burguesia viesse a participar do poder: o modelo do *indivíduo autônomo, empreendedor e competitivo*.

Podemos chamar esse modelo como o do “homem burguês”. Não no sentido sociológico de proprietário dos meios de produção no capitalismo, mas no sentido de *tipo humano condicionado, em seus limites e contradições, pela sociedade posta sob a hegemonia da burguesia*. Um tipo que se expressa numa grande diversidade de indivíduos que precisam se tornar aptos para a competição desenfreada que o mercado lhes impõe.

Esse novo tipo de indivíduo, na sua origem, precisava ter espaço para tomar suas iniciativas e fazer suas escolhas pessoais. Para ser livre, deveria estar disposto a correr riscos. Erasmo de Rotterdam, pioneiro, ensinava: não se pode aprender a nadar bem sem se afastar da bóia de segurança.

A Igreja, sustentáculo do feudalismo, assustou-se e apoiou um forte movimento de repressão, que influiu profundamente no clima sombrio do período barroco. Nesse período, Thomas Hobbes viria a dizer: quando nasci, minha mãe teve gêmeos, eu e o medo. Esse medo não era infundado.

O clima espiritual da época era, de fato, assustador. O caminho dos inovadores era cheio de dificuldades e perigos. No último ano do século XVI,



Giordano Bruno se expôs na defesa das novas idéias, sublinhou a importância da articulação entre a natureza e a criatividade individual-humana (cujos limites, segundo ele, não podiam ser prefixados) e foi queimado em Roma.

O processo histórico das transformações sócio-econômicas, políticas e culturais caracterizou-se por vigorosas tensões e contradições. A burguesia nascente apoiou a concentração do poder nas mãos dos reis contra os senhores feudais, mas ficou submetida ao controle brutal por parte da Corte.

Pouco a pouco, através de um caminho em ziguezague, os teóricos que expressavam as aspirações da burguesia começaram a conceber uma sociedade na qual *todos* os indivíduos, em princípio, passariam a dispor

* Filósofo, professor universitário.

de alguma possibilidade de se afirmar livremente, sem os entraves, as coerções e os privilégios feudais. Contudo, os anseios dos comerciantes do final do século XVI, que desejavam (sem ter clara consciência disso) um novo modo de produção, só viriam a ser satisfeitos, de fato, no século XIX.

No início do século XVII, a vida dos desbravadores era muito sofrida. Cervantes tinha 54 anos, estava terminando a primeira parte do *Don Quijote* e em seguida seria encarcerado, em Valladolid. Campanella tinha 33 anos, estava completando seu primeiro livro, *A filosofia demonstrada pelos sentidos*, que imediatamente o levaria à cadeia. Jacob Boehme tinha 26 anos, tivera uma visão, escrevera seu livro *Aurora* e logo fora proibido pelos teólogos conservadores de continuar escrevendo. E Galileu, instalando-se em Pádua, tentava superar a falta de dinheiro oferecendo invenções úteis — até militarmente úteis! — para Veneza.

Era, certamente, um tempo complicado. As complicações, no entanto, retardavam mas não impediam as mudanças. E alguns espíritos excepcionalmente sensíveis, extremamente lúcidos, perceberam desde o início que as transformações necessárias seriam muito dramaticamente contraditórias. As novas liberdades seriam acompanhadas por novos grilhões.

Um novo tipo humano estava nascendo. Walter Benjamin, observando o fenômeno, concluiu: na época barroca, *nascemos nós*, surgiu o tipo humano do *nosso contemporâneo*.

A ampliação do espaço para as iniciativas individuais, alcançada por meio da expansão do mercado, seria seguida por novas incertezas, nova solidão e novas angústias. A dimensão da comunidade, da solidariedade humana, ficava enfraquecida pela exacerbação da competição, numa sociedade que girava em torno do mercado. As esperanças depositadas na razão, na ciência e no livre exame pessoal dos preceitos da fé seriam acompanhadas por diversas decepções. Verificou-se uma sofrida oscilação entre a aceitação libertina do ceticismo aristocrático e a entrega fanática a um misticismo febril, permeado de superstição.

Diversos autores desse tempo tentavam, teimosamente, descobrir um caminho que evitasse os extremos. Com certa candura, Descartes viria a pedir que os espíritos religiosos submetessem voluntariamente os princípios da fé ao teste da dúvida metódica. Pascal viria a falar de uma guerra, no interior do ser humano, entre a razão e os sentimentos.

Nas novas condições históricas, aparecia um novo tipo de pessoa: o sujeito que enterrava tradições das quais, em seguida, sentiria falta. O homem que sabia o que não queria, porém não sabia de fato o que queria. (Montaigne, no final do século XVI, já confessava em seus *Ensaio*s: “Sei bem do que fujo, mas não o que busco”.)

Um novo tipo humano estava nascendo. Walter Benjamin, observando o fenômeno, concluiu: na época barroca, *nascemos nós*, surgiu o tipo humano do *nosso contemporâneo*.

Se conseguirmos deixar de lado a conotação pejorativa que a expressão tende facilmente a assumir, podemos chamá-lo de “o homem burguês”.

A literatura e a arte ilustram a notável diversidade dos indivíduos singulares que corporificam as possibilidades desse tipo humano — o nosso contemporâneo — surgido no Barroco. Apesar de uma pronunciada tendência ao utilitarismo, é um tipo que comporta uma enorme variedade de características (muitas vezes contrastantes): comporta até mesmo expressões agudamente autocríticas.

O olhar genial dos mestres, entretanto, consegue discernir por trás da sempre surpreendente diversidade algo que aparece em algumas figuras singulares da expressão literária, determinados traços reveladores de uma dimensão densamente significativa, poderosamente universal (isto é, traços que podem ser apreendidos em diferentes condições históricas e espaciais).

Constroem-se, assim, no campo da arte, da ficção, indivíduos que correspondem ao que o filósofo Hegel, no século XIX, teorizando sobre a história, viria a chamar de “indivíduos histórico-universais”. Só que a categoria com a qual o pensador pretendia explicar as ações dos homens na história política seria, no nosso caso, uma categoria útil para uma abordagem da criação de personagens de ficção capazes de expressar — na literatura — a marca do início de uma nova era na personalidade dos indivíduos.

Shakespeare é, sem dúvida, um dos mais geniais entre esses escritores que se mostraram capazes de criar personagens de ficção mais “verdadeiros” (porque

mais universalmente significativos) do que a esmagadora maioria dos indivíduos “reais” do seu tempo.

E Hamlet é, com certeza, um dos seus personagens mais fascinantes.



A PEÇA

A peça *Hamlet* foi escrita, provavelmente, no fim de 1601 e início de 1602. Londres ainda estava abalada pelo escândalo da conspiração liderada pelo conde de Essex, que havia sido preso e executado.

Quando o texto teve sua impressão definitiva, em 1604, Shakespeare tinha quarenta anos. A rainha da Inglaterra, Elizabeth I, tinha morrido no ano anterior e fora sucedida pelo rei James I: a sucessão dinástica assinalava, discretamente, o fim da era elizabetana e o começo de uma nova era, pontilhada de incertezas.

Em escala européia, era possível perceber que a mudança era mais vasta e mais profunda, não se limitava ao enterro da era elizabetana na Inglaterra e envolvia importantíssimas rupturas na maneira de se compreender a realidade. O que se passava na Grã-Bretanha tinha a ver com o que estava acontecendo na França, na Espanha, na Itália e em outros países europeus. E Shakespeare abriu caminho para que se entendesse isso quando situou a ação de muitas das suas peças fora da Inglaterra, em terras estrangeiras.

O enredo de *Hamlet* é conhecido: no reino da Dinamarca, o rei morre e aparece na forma de um fantasma para dizer ao seu filho, o príncipe Hamlet, que foi vítima de um assassinato. O príncipe fica sa-

bendo que seu tio Cláudio, irmão do falecido, envenenou-o para se casar um mês depois com a viuva e tornar-se rei. Hamlet se sente, compreensivelmente, revoltado contra o rei Cláudio e decepcionado com sua mãe, Gertrude, a nova esposa do assassino.

Sente-se moralmente obrigado a vingar-se, mas custa a decidir como o fará. Suspeitando que Cláudio estava escondido atrás de um cortinado, ouvindo uma conversa bastante tensa que ele estava tendo com sua mãe, Hamlet saca do seu florete e fere mortalmente o enxerido, que no entanto não era o rei, mas seu camareiro-mor, Polônio.

Hamlet se finge de louco. Cláudio, que o teme, aproveita para fingir que o protege, manda-o para a Inglaterra e ordena, numa carta sigilosa, que o matem. Hamlet descobre a armadilha, forja uma carta falsa e encaminha os dois espiões do rei (Rosenkranz e Guildenstern) para serem executados.

Hamlet fica conhecendo Fortinbras, rei da Noruega. No passado, o pai de Hamlet, também chamado Hamlet, havia guerreado contra o pai de Fortinbras, também chamado Fortinbras. Nas novas condições, entretanto, o jovem Hamlet se aproxima do jovem Fortinbras e se alia a ele.

De volta à Dinamarca, o príncipe enfrenta outra armadilha. Sua amada, Ofélia, filha de Polônio, o homem que ele matara, enlouquece de verdade e acaba por se suicidar. Cláudio convence Laerte, filho de Polônio, irmão de Ofélia, que o culpado da morte do pai e da irmã dele era Hamlet. Laerte e Hamlet duelam. O rei assassino põe veneno no florete de Laerte e no vinho posto sobre a mesa, para garantir que Hamlet morra. Quem bebe o vinho, contudo, é a mãe de Hamlet, Gertrude.

Na confusão do duelo, Laerte fere Hamlet, os floretes caem, os dois os apanham no chão, mas trocados; Hamlet, então, fere Laerte. Vendo Gertrude morta e percebendo que ele e Hamlet também vão morrer, Laerte denuncia Cláudio como o grande vilão da história. Hamlet, antes de morrer, ainda mata seu tio, o rei, vingando assim o assassinato de seu pai.

O PROTAGONISTA

No primeiro ato, Hamlet, profundamente acabrunhado com a morte do pai, acata a recomendação que lhe fazem o tio Cláudio e a mãe, Gertrude, no sentido de não insistir em usar roupa de luto, e obedece à ordem deles para desistir de ir para Wittenberg. Embora

já mostre que não acredita nas declarações de afeto de Cláudio, Hamlet mostra em sua conduta que, por mais forte que seja o seu ciúme, por maior que seja a sua consternação em face do casamento da mãe com o tio (um mês após a viuvez!), não se dispõe a insurgir-se contra a situação.

Só depois que o espectro do pai revela que foi assassinado é que Hamlet manifesta a decisão de agir. Mesmo assim, ocorrem-lhe algumas dúvidas. Ora ele acredita piamente no que o espectro lhe disse (“é um fantasma honesto”, I, 5), ora suspeita de uma falácia demoníaca (“o espírito que eu vi pode ser o Demônio, o Demônio tem o poder de assumir formas que agradam”, II, 2).

Hamlet se reconhece como um “melancólico”, vulnerável à ação do Mal. Pergunta-se: “Serei um covarde?”. Acusa-se de se servir da sua mansuetude para evitar fazer as coisas desagradáveis que precisa fazer: “Tenho um fígado de pombo, desprovido de fel” (II, 2). Numa famosíssima cena do terceiro ato, no monólogo que começa com a indagação “ser ou não ser”, ele formula o dilema com que se defronta: resignar-se ou revoltar-se. “O que é mais nobre, suportar na consciência os golpes e os dardos de um destino cruel, ou empunhar armas contra um oceano de desgraças e, opondo-se a elas, dar-lhes um fim?”

Quando resolve ter uma conversa franca e dolorosa com a mãe, o príncipe ainda adverte seu coração: “Não percas, meu coração, a tua natureza. Que a alma de Nero não se instale no meu peito! Que eu seja cruel, mas não antinatural” (III, 2). E durante essa conversa, explicando-lhe o que espera que ela faça, diz-lhe: “É só para ser bom que preciso ser cruel”.

No entanto, quando se manifesta, a crueldade não é modesta ao expandir-se. Hamlet é bastante perverso com Gertrude quando surge a hipótese de que ela tenha de fato se apaixonado pelo cunhado, Cláudio. Ele compara o leito do casal a um “chiqueiro asqueroso, cheio de podridão”. Acusa a mãe de estar “prostituída”, recebendo “beijos infectos”; e lhe fala: “Você não pode chamar isso de amor. Na sua idade, o sangue fica ralo, é humilde, não é exigente, obedece ao discernimento” (III, 4).

Também no trato com Polônio se verifica um certo transbordamento de perversidade. Compreende-se que Hamlet se impacientasse com o “velho idiota e chato”, mas é difícil não enxergar a extensão do cinismo do príncipe quando se despede do cadáver de Polônio, por ele assassinado, com as palavras “adeus, tolo intrometi-

do”. E, um pouco depois, olhando-o estendido no chão, comenta com sarcasmo: “Realmente, o conselheiro, que falava tanto e tanta tolice, agora, calado, está mais sério e mais sisudo do que era em vida” (III, 4).

Mais assustadora ainda é a atitude assumida por Hamlet em relação a Ofélia. Quando ela, obedecendo ao pai, tenta lhe devolver os bilhetes amorosos que dele recebera, o príncipe, afetando estar mentalmente perturbado, desconcerta-a, trata de confundi-la, declara-lhe que já a amou no passado, depois lhe diz que de fato nunca a amou, acusa-a de aproveitar frivolamente o fato de ser bela, assegura-lhe que não haverá mais casamento algum e lhe recomenda enfaticamente que ela entre para um convento (III, 1).

De fato, o príncipe antecipava as características do “herói” de um novo gênero literário que estava começando a se firmar: o romance. A *Teoria do romance*, do jovem Lukács, caracteriza o “herói” do romance como um “indivíduo problemático”, que se move num “mundo contingente”, num mundo “sem deuses”, no qual ele está condenado à busca permanente — e sempre frustrada — de uma “Pátria transcendental”.

Por mais pérfido que seja o tio assassino, o rei usurpador, Cláudio, afinal, tem razão quando, ao fazer sua intriga com Laerte, lhe afirma que Hamlet não só era o responsável pela morte de Polônio como tinha responsabilidade pela morte de Ofélia.

Podemos observar, contudo, que o que prevalece na figura de Hamlet não é a crueldade. Ofélia, mesmo magoada, admira os méritos do príncipe, “flor do Estado” dinamarquês, e tende a perdoá-lo porque ele estaria louco: “Que espírito nobre aqui foi destruído!” (III, 1). E Hamlet, mais tarde, na discussão que tem



com Laerte, diz que seu amor por Ofélia era maior que o de quarenta mil irmãos somados (V, 1).

Fica claro que Hamlet estava longe de ser um anjo, nem sequer se aproximava de um modelo de perfeição. No entanto, ao assumir suas próprias contradições (sem conseguir dominá-las), sensibilizava seus próximos, despertava simpatias em geral.

Alexandre Koyré, em seu livro *Do mundo fechado ao universo infinito*, mostra como no século XVII o pensamento científico abandonou as considerações baseadas na idéia de que o mundo era estruturado hierarquicamente, de acordo com valores, tais como “perfeição” e “harmonia”, e passou a admitir a idéia de um universo infinito, composto por elementos de significação problemática, compondo um quadro no qual se manifestava “o divórcio do mundo do valor e do mundo dos fatos”. Hamlet é uma expressão viva do desencadeamento desse processo.

De fato, o príncipe antecipava as características do “herói” de um novo gênero literário que estava começando a se firmar: o romance. A *Teoria do romance*, do jovem Lukács, caracteriza o “herói” do romance como um “indivíduo problemático”, que se move num “mundo contingente”, num mundo “sem deuses”, no qual ele está condenado à busca permanente — e sempre frustrada — de uma “Pátria transcendental”.

Hamlet não é por temperamento um rebelde: é alguém que se insurge contra uma situação que lhe parece ter se tornado eticamente insuportável para homens que se pretendem livres (seja o que for que esse termo — “livre” — signifique). A revolta lhe é imposta pelo fato de a Dinamarca ter se tornado, como ele diz, “uma prisão”.

Associada a essa revolta, o príncipe manifesta uma extraordinária capacidade de reconhecer, dentro e fora dele, na sua alma e no mundo que o cerca, a infinita complexidade do real. Um reconhecimento que se expressa na frase famosa, dita ao seu melhor amigo: “Há mais coisas no céu e na Terra, Horácio, do que as que são sonhadas pela nossa filosofia” (I, 5).

Shakespeare intitulou *Hamlet* uma tragédia. Não se trata, porém, de uma tragédia no sentido grego da palavra. No início da era burguesa tudo se misturava muito, os deuses saem de cena, passa a ser impossível para um artista ser plenamente bem-sucedido na representação “pura” da dimensão verdadeiramente “trágica” da vida humana. Walter Benjamin, na *Origem do drama barroco alemão*, e Karel Kosik, em *O século de Grete Samsa*, já descreveram com acuidade



esse fenômeno. Os padrões do conhecimento não podem deixar de arcar com as conseqüências de uma confusa relativização generalizada, ligada a uma certa mercantilização da vida, à crescente importância do mercado no funcionamento da sociedade.

Hamlet sofre de uma inevitável ambigüidade (que reaparecerá, em seguida, nos “heróis” dos romances): aquela que decorria do divórcio do mundo dos fatos e do mundo dos valores. Por um lado, é cordato, bem-educado, obediente, especulativo; por outro, é esperto, moleque, toma iniciativas, age, “explode”. É prudente, porém se afasta da “bóia de segurança” para nadar em mar alto. Decide atravessar o medo e a dúvida para fazer, livremente, por sua conta e risco, o que é necessário, o que precisa ser feito.

A contradição entre a liberdade e a necessidade lhe aparece, ele toma consciência dela, reconhece sua impotência para superá-la e, para aliviar sua tensão, permite-se às vezes rir do mundo e de si mesmo.

O “herói” shakespeariano se leva suficientemente a sério para morrer por aquilo em que acredita, mas não se leva a sério a ponto de não rir da constatação de que nem sempre sabe no que de fato está seguro de acreditar.

Momentos cômicos despontam no meio das vivências trágicas. E o príncipe tem a coragem intelectual de assumi-los. Mesmo a morte — o Absoluto em sua forma negativa, como disse Hegel — é relativizada pelo humor das consciências postas num vertiginoso processo de auto-relativização.

Quando Cláudio lhe pergunta onde está Polônio, Hamlet, que o matou, responde: “Na ceia”. E, ante o espanto do tio, esclarece: “Não na ceia em que ele come, mas naquela em que é comido”. Em seguida, faz uma digressão sobre a função dos vermes, que promovem a circulação da matéria de que se compõem os seres vivos, de maneira que uma parte do corpo de um rei pode vir a se incorporar ao corpo de um mendigo (IV, 3).

Na primeira cena do quinto ato, Hamlet vai com Horácio ao cemitério onde Ofélia é enterrada e fica fascinado com o robusto senso de humor dos coveiros, que lhe asseguram que fazem casas mais resistentes do que os arquitetos, porque são casas feitas para durar até o dia do Juízo Final.

Sem saber com quem estão falando, os coveiros lhe contam que o príncipe Hamlet enlouqueceu e foi mandado para a Inglaterra, onde, se não se curasse, de qualquer modo estaria à vontade, porque “lá os homens são tão malucos quanto ele”.

Hamlet observa para Horácio que nos últimos três anos vinha notando que as pessoas das classes desfavorecidas estavam se desenvolvendo bastante, de modo que “o dedão do pé do camponês está chegando tão perto do calcanhar do nobre que já começa a esfolá-lo” (V, 1).

O “herói” shakespeariano se
leva suficientemente a sério
para morrer por aquilo em que
acredita, mas não se leva a
sério a ponto de não rir da
constatação de que nem
sempre sabe no que de fato
está seguro de acreditar.

Hamlet simpatiza com a plebe e é querido por ela. Cláudio sabe disso e por isso mesmo toma muito cuidado para não vir a ser identificado como seu assassino. O tio leva em conta o “grande amor que a plebe lhe dedica” (IV, 7) e, num outro momento da peça, reconhece, preconceituosamente, que o sobrinho “é amado pela multidão ignara” (IV, 3).

O senso de humor do príncipe — elemento que surpreendeu alguns críticos e ainda os incomoda até hoje — facilitava a aproximação dele com os de “bai-

xo”. Não no sentido de uma aliança política (completamente inviável no contexto da Europa do século XVII), mas no nível de uma certa afinidade em torno de algumas formas de resistência à erosão histórica.

O povo, representado pelo público popular do teatro elizabetano, apreciava o senso de humor um tanto truculento do personagem; e esse traço da personalidade de Hamlet dava maior credibilidade à informação de que ele era amado pelo povo da Dinamarca fictícia em que Shakespeare situara a ação da sua peça.

Reconhecida essa significação do humor na composição da peça e do seu protagonista, vale a pena, entretanto, fazer a ressalva: *Hamlet* não é, decididamente, uma comédia.

Shakespeare escreveu numerosas comédias. Em *Hamlet*, contudo, não pode haver dúvida quanto à predominância do caráter dramático. O dramaturgo se empenhou em sublinhar a dimensão da “seriedade” no drama vivido pelo príncipe, consciente de que, com todas as suas “crueldades”, com todas as suas “brincadeiras”, havia no personagem uma dignidade intrínseca, capaz de preservar valores humanos, mesmo em condições históricas extremamente áridas ou confusas, marcadas pelo mais extremado individualismo.

Isso fica claro quando, no final da peça, segundos antes de morrer, Hamlet pede a seu amigo Horácio que receba o rei da Noruega, Fortinbras, que está chegando; determina que lhe dêem apoio, que o informem quanto à situação política do reino da Dinamarca e (“o resto é silêncio”) que se omitam no relatório, discretamente, os dolorosíssimos acontecimentos da esfera privada, que resultaram em tantas mortes (V, 2).

Não teria sentido pretender reduzir Hamlet a um exemplo do “homem burguês” nascente ou tentar reduzir o modelo do “homem burguês” nascente ao protagonista da peça de Shakespeare. No entanto, podemos reconhecer como o gênio do dramaturgo conferiu ao seu personagem traços fundamentais do novo tipo humano no qual, como escreveu Benjamin, nós nos reconhecemos.

E mais: podemos perceber, através de Hamlet, como, no seu momento inicial, o “homem burguês” tinha um profundo apreço pela esfera pública e procurava evitar que as motivações privadas — por mais legítimas que fossem, na existência dos indivíduos autônomos — comandassem a gestão dos negócios do Estado e as decisões políticas que os dirigentes deviam tomar para corresponder aos anseios da comunidade por eles dirigida.

