

REI LEAR E HAMLET: MANIFESTAÇÕES DO FENÔMENO TRÁGICO

Juracy I. A. Saraiva
UNISINOS – RS

1 – O FENÔMENO TRÁGICO

Uma reflexão a respeito do fenômeno trágico encontra traçados, previamente, dois caminhos concomitantes, paralelos e indissociáveis, em cujo percurso se inscrevem não apenas respostas, mas, igualmente, interrogações. O primeiro deles são as produções literárias convencionalmente circunscritas ao gênero; o segundo, os estudos humanísticos que, ao longo dos séculos, se voltam para a questão do trágico, constituindo-se em um corpo de dados norteador, apto a lançar luzes sobre a questão.

As primeiras manifestações do gênero trágico, que constituem "os marcos que determinam a evolução da tragédia",¹ situam-se como ponto de partida, aliando-se a elas a análise dos aspectos estruturais, concebida por Aristóteles na *Poética*. Por sua vez, a identificação das condições histórico-político-sociais, estabelecendo fatores propícios à gênese da tragédia, permite também melhor compreendê-la, enquanto, vinculada ao momento histórico de sua produção, a tragédia o expressa.

A reunião dos elementos - manifestação artística do gênero, análise dos dados estruturais e inter-relação entre produção artística e momento histórico - aponta o mito, transformado em "explicação da vida e da alma humana"² como elemento fundamental. As peripécias, o reconhecimento e a catástrofe, como elementos inerentes à representação mimética, dão forma a um conflito, centrando-o nas relações familiares, mas apontando, através de sua transcendência, para a condição humana, marcada pela des-

graça e infelicidade, incapaz de abstrair-se da sujeição quer aos deuses, quer ao destino.

A violência no seio das alianças, assinalada por seu caráter paradoxal, reveste-se de implicações simbólicas: teria o homem renegado, os liames que o prendiam a seu criador, arcando, a partir dessa ruptura, com uma culpa ancestral, cuja pena se pronuncia na cegueira e no abandono? Um conflito aparente que recobre outro mais denso e mais profundo — o exílio da divindade — e uma culpabilidade sem causas precisas determinam o ciclo da ação humana, fendida e culpada, evoluindo para o sofrimento. Édipo personifica “a culpabilidade da inocência”,³ pois, buscando fugir ao mal, vai ao seu encontro e comete um crime inocentemente, trazendo ainda consigo, como herança, o crime paterno. O absurdo dessa culpa e a inevitabilidade de sua consumação, a que os passos de Édipo são conduzidos, faz incidir, nas idéias de conflito e fatalidade, a essência do fenômeno trágico, sem que se possa, contudo, reduzi-lo à linearidade desses conceitos.

As produções dramáticas sob forma de tragédia e os princípios que buscam determinar as características próprias não apenas ao gênero como ao fenômeno trágico, confrontando-se, interligando-se, complementando-se mutuamente, são as vias de acesso à apreensão da tragicidade. A configuração das primeiras norteia as afirmativas dos teóricos; essas, por sua vez, provam sua validade no movimento de retorno àquelas. As análises de *Rei Lear* e *Hamlet* fundamentam-se nesse processo circular e reversível.

2 – O SENTIDO DO TRÁGICO EM SHAKESPEARE

O fenômeno trágico encontra eco na natureza humana e, como tal, a tragédia é uma visão abrangente da situação do homem, submerso no mundo, incapaz de fugir das fatalidades, submetido aos desregramentos que o reduzem e corrompem, marcado pela dor e violência, liberto pela morte, fim, senão último, porém inevitável da vida. É ela resultante da interação de dois fatores: o caráter humano com as falhas de sua composição; o surgimento de condições que envolvem o homem e nele provocam reações responsáveis por seu sucesso ou fracasso.

Shakespeare traz presente esta perspectiva do sentido da tragédia ao desenvolver *Hamlet* e *Rei Lear*, divergindo apenas na ênfase dada aos diferentes fatores: em *Hamlet*, concentra-se no caráter da personagem, passando desse às circunstâncias, desvelando a tragicidade inerente à natureza essencial do homem, cujos conflitos são inconciliáveis; em *Rei Lear*, a especulação dirige-se da natureza do homem para a natureza daquilo que o envolve e se sobrepõe a ele; a imperfeição do herói, mas, sobretudo, as forças cegas que o induzem a agir são causas da experiência trágica.⁴

Esta perspectiva do dramaturgo não se encontra, porém, desvinculada de uma visão de mundo própria a seu tempo. John Wain, em *The Living World of Shakespeare*⁵ refere-se à concepção medieval e renascentista da ordem do universo, apreensível na obra de Shakespeare. Segundo ela, existe uma hierarquia na ordenação, compondo-se uma escala descendente: Deus — homem — animal — seres inanimados. A posição do homem é vulnerável, pois pode, a qualquer momento, levá-lo à degradação, seja movido por seus impulsos instintivos animais, ou pelo pecado do orgulho de igualar-se a Deus. a noção de limite presentifica-se, assim, determinando a situação do homem e evidenciando o regramento imposto às suas ações.

Para que a harmonia se mantenha, é necessária a sujeição dos graus inferiores aos mais elevados, ou seja, a preservação de três tipos de ordem: a do universo, a da comunidade política, a do sistema humano, uma vez que, constituindo-se em um vasto sistema de espelhos, a desordem em qualquer ponto significa a admissão do poder do princípio destrutivo, capaz de atingir a totalidade.

Ainda que essa concepção não recubra literalmente a totalidade do fenômeno trágico nem a das composições de Shakespeare, coloca-se como via de acesso e compreensão a *Rei Lear* e *Hamlet*.

2.1. Rei Lear

A tragédia do rei Lear, como a de Hamlet, estabelece seu ponto de partida nas relações familiares e nos conflitos decorrentes a partir delas, gerados pelo rompimento dos elos de uma aliança que deveria ser indestrutível.

Impulsivo, colérico, egoísta, orgulhoso, Rei Lear compõe seu caráter a partir de "dois instintos imperiosos",⁶ vetores de sua ação: a prepotência e o domínio sobre os indivíduos, levados ao exagero, pois transgressores até mesmo dos limites de seu cargo; a concentração do amor sobre as filhas, que não é desinteressado, mas coagido pelo desejo de dominação: dividir o reino entre as filhas é, na perspectiva do rei, mantê-las sob o seu domínio de pai e senhor, uma vez que a extensão do amor por elas proclamado torna-as súditas, e a ele, jamais, um vassalo. Contudo, a troca mostra, ainda, outra face aviltante: enquanto Lear paga em dons reais, Goneril e Regan retribuem com as moedas falsas da bajulação e do engodo, cujo tilintar, no entanto, melhor soa aos ouvidos do rei.

A sujeição aos instintos induz o rei a incorrer em "hybris", avaliando erroneamente as pessoas e proclamando ordens, cujas conseqüências não consegue prever. Sendo falsa sua abdicação, pois o alcance de tal ato lhe é inapreensível, é palpável o malogro da decisão real, e a fatalidade subsequente inscreve-se como norma diante do caráter do pai e de ambas as filhas: a impulsividade, a cólera, o descontrole daquele realimenta o coração de pelicano dessas.

Ao ato de Lear contrapõe-se, porém, outro plano mais abrangente que o do relacionamento familiar — o conceito de ordenação pré-estabelecido e a manutenção das diferenças de ordem cultural. Tanto a reunúncia ao reino e a divisão de seus domínios, quanto a rejeição da filha constituem ruptura e esfacelamento em relação à ordem: a primeira, na esfera política; a segunda, na esfera humana, introduzindo o princípio destrutivo, o caos, de que a tempestade é símbolo e a loucura efeito. A degeneração das relações humanas instala a crise e põe em ação as forças destrutivas.

⁶Então quando Shakespeare mostra Lear cometendo um terrível ato de destruição política e humana, ele naturalmente acompanha a isto com a loucura (ruptura da ordem no interior da mente e do corpo) entre a colérica tempestade (ruptura da ordem entre os elementos naturais)".⁷

A tragédia de Shakespeare, pela oposição de elementos simétricos, constrói-se por analogias, justaposições e contrastes, num jogo de espelhos em que personagens e situações paralelas ilumina-

nam umas às outras e à significação do todo. A seqüência do drama encontra, na cena inicial, a conjunção dos elementos desencaadeadores da ação. O rei é incapaz de compreender o erro em que incide ao dividir o reino, pretendendo, contudo, manter as prerrogativas inerentes ao título. Mas, seu gesto de ingenuidade política mescla-se à insensatez quando faz da arte da bajulação a medida do valor de seu reino.

⁷Senhor, amo-vos mais do que as palavras poderão exprimir; mais ternamente do que a visão, o espaço e a liberdade, muito mais do que tudo o que é prezado, raro ou valioso, tanto quanto a vida com saúde, beleza, honra e graça; como jamais amou outra filha ou pai se viu amado; um amor que torna fraca a respiração e impossível o discurso. Amo-vos além de todas as formas de amar" (Rei Lear, p. 10).

⁸Sou feita do mesmo metal que minha irmã e por seu valor me avalio. Na sinceridade do meu coração, descubro que ela soube expressar a profundidade do meu amor. Ainda assim disse pouco, pois eu me considero inimiga de todos os prazeres dos sentidos, os mais preciosos. E encontro minha única felicidade em vosso mais digno e real amor" (Rei Lear, p. 10).

As palavras alheias, ainda que falsas, vestem o rei com as plumas da vaidade e, ao dar abrigo à lisonja, seu coração fecha-se à expressão verdadeira do amor filial.

"Infeliz que sou, não posso trazer o coração à boca! Amo Vossa Majestade como é meu dever; nem mais nem menos" (Rei Lear, p. 11).

Contrapostas a dissimulação e a veracidade, vence a primeira; ao prestigiá-la, o rei declara, como Édipo, sua própria condenação: a de vaguear sem rumo, errante peregrino dos caminhos, despojado de glória e sopesando as dores do infortúnio.

Ao erro de avaliação do rei conjuga-se o duplo erro de Gloucester infringindo as leis da natureza. A vergonha do filho, por ser fruto de um amor ilegítimo, é seu primeiro ato de violação: "Tenho-me envergonhado tanto de reconhecê-lo, que agora já estou acostumado" (Rei Lear, p. 7). A esse acrescenta-se a rejeição do filho legítimo, motivada por palavras injuriosas, as proferidas por Edmundo. Contra Edgar clama o duque, dominado pelo rancor, perdido pela falsidade das aparências: "Patife desnaturado, odioso, bestial!" (Rei Lear, p. 25).

A cadeia trágica de acontecimentos já não pode ser contida: tendo renegado os filhos e optado pela mentira, ambos os pais movem a roda da fortuna no sentido da violência e da fatalidade.

"Ambos os homens pecaram contra a natureza, o princípio vital de todas as coisas; e a vingança da natureza será terrível. Eles serão afastados violentamente da amabilidade e proteção que os homens estendem de um a outro: eles perder-se-ão numa tempestade, o grande símbolo shakespeariano da desordem; ao final, um precisa ser cegado, para que possa ver; o outro precisa enlouquecer para que possa entender"¹⁸.

Repudiado pelas filhas, Lear está só, amparado apenas por seu ódio violento, por sua impetuosidade destruidora e por sua cegueira obsessiva. Goneril e Regana auxiliam-se mutuamente e, embora o rei apele às forças da natureza e aos céus para que realizem a vingança de que ele próprio é incapaz, deles não recebe qualquer auxílio:

"Arrotas as tuas entranhas! Vomita fogo! Alaga, chuva! A chuva, o vento, o trovão e o fogo não são minhas filhas. Elementos, eu não os acuso de ingratidão; nunca lhes dei reinos ou chamei de filhos, nunca me deveram obediência alguma. Portanto, podem despejar sobre mim o horror do seu arbítrio. Oham, aqui estou eu, seu escravo, um pobre velho débil, doente, desprezado. Mas continuo a chamá-los de cúmplices subservientes que se uniram às minhas duas desgraçadas filhas para lançar os batalhões do céu contra esta cabeça tão velha e tão branca. Oh! Oh! É revoltante! (Rei Lear, p. 90).

A lei cósmica, ela mesma abate-se sobre o rei, respondendo à fúria cega das paixões humanas com a fúria da tempestade. Ambas devoradoras, refletem-se e retratam-se mutuamente: a convulsão interior de Lear arrasa e consome o que se coloca a sua volta, mas (como a tempestade) encontra barreiras que, sendo incapazes de lhe arrebatá-lo, mais a agitam, fazendo com que sobre si mesmo recaia. Caminhando entre a tempestade, impelido pela fúria dos ventos, açoitado pelos látigos da chuva e pela fulminação dos raios, Lear permite que às forças da natureza se sobreponha sua tempestade interior. Nela imerso, vê-se devastado: diante de si abre-se um abismo, mais violento que o dos elementos exteriores, mais irracional e menos piedoso. Ambas, a tempestade do mundo físico e a tempestade da interioridade humana, são o cla-

mor de forças irracionais incontroláveis: enquanto a primeira consume-se em si mesma, a segunda realimenta-se na dor e dá-lhe a face da loucura.

"Chova a cântaros; eu suportarei; numa noite como esta! Ó Goneril, Regan! Vosso velho e bom pai, cujo coração sincero vos deu tudo. . . Ai, este caminho leva à loucura; deixa-me evitá-lo; não falemos mais sobre isso" (Rei Lear, p. 95).

Mas, conquanto a natureza apareça unir suas forças às das filhas de Lear, a tempestade impele-o à submissão e, nessa, ao reconhecimento. Já não é o rei, mas o homem que sofre, integrando-se, assim, à humanidade desamparada. Seu sofrimento é, portanto, iluminação, pois através dele o rei volve o olhar aos homens, redescobrimo-se a si mesmo. (Final da IV cena, III ato). A loucura, sendo o fim último da dor, identifica-se, em Lear, a uma visão plena de sua situação pessoal e do distanciamento dessa em relação à verdadeira humanidade.

John Wain assinala a importância da contraposição das diferentes formas de loucura presentes em *Rei Lear*. Abstraindo ao rei sua memória, a insânia verdadeira que o domina torna-o plenamente livre; já a falsa alienação de Edgar mostra ao rei a fragilidade da condição humana; mas estar nu, despido de pompas e de vaidade é também purificar-se e assimilar uma espécie de sabedoria. O rei percebe-se como louco, conferindo a Edgar o estatuto de sábio filósofo. A loucura do Bobo, visionário ingênuo, traz em suas associações paradoxais um caráter profético e, sob a incoerência das proposições, desnuda uma realidade também incoerente e falsa. Servindo-lhe de proteção, ela o resguarda, como a um ser predestinado, tanto da sujeição à falsidade das aparências como da violência dos homens, enquanto aprofunda, na veracidade de suas palavras, o abismo existente entre a verdade e os que se julgam possuídos de lucidez. Num mundo dominado pelo caos, o louco apreende a realidade, enquanto o rei dela se afasta.

A soma dessas diferentes perspectivas oferece-se como possibilidade de apreensão da própria natureza humana: se, por um lado, a loucura é provocada pelo rompimento dos mais sensíveis afetos, aqueles reunidos pelos elos da natureza, por outro, ela não é apenas desordem, ruptura e desconstrução — é, igualmente,

te, o florar de impulsos vitais, de novas formas de percepção e de conhecimento é, também, libertação. No entanto, na peça de Shakespeare, a loucura liga-se, predominantemente, ao tema central, que se concentra na fúria incontrolável, dominadora dos homens, ao romperem os limites de sua natureza.

Buscando significação universal, o tema é reforçado pela seqüência de ações que envolvem Gloucester e seus filhos. Ele, assim como Lear, renega, primeiro o filho natural, depois o filho legítimo, movido pela crença em calúnias. Esse erro inicial de Gloucester decreta as fatalidades que se sucedem: a perda dos bens, a cegueira (paradoxalmente metafórica) e a morte. A traição de Edmundo confirma, por sua vez, a reversibilidade da ruptura entre as alianças: pai contra filho, filho contra pai.

Assim como existe um paralelismo entre o erro trágico de Lear e de Gloucester, existe também em relação ao castigo infligido. Contudo, não há similaridade porque difere a extensão do erro e, até mesmo, a dignidade das pessoas que nele incorrem. Gloucester morre sorrindo, mitigada sua dor pela presença do filho; a morte de Lear, porém, é a tensão máxima alcançada pela dor, provocada pela causa que a determina — a morte de Cordélia. Assomam, assim, ao final da peça, com maior força, as emoções trágicas do terror e da piedade, cuja purificação constitui a finalidade deliberada da tragédia.

Na tentativa de reconstituição de um estado de ordem e de equilíbrio, entredevoram-se os germes da violência, ainda que arrastem consigo vítimas inocentes como Cordélia. Alcançada a restauração, é sobre os ombros de Edgar, exemplo de justiça e bondade, que repousa o governo. Cordélia, Kent, Edgar, o príncipe francês, o relutante duque de Albânia, o criado que defende Gloucester, reafirmam a crença na humanidade e, na ordem hierárquica, a sobreposição do homem às bestas. Coube ao rei Lear, principal desencadeador das ações contra a natureza, compreendê-lo na provação e no sofrimento, cuja libertação lhe é dada pela morte.

2.2. Hamlet

"A ação de Hamlet introduz-nos em um palácio, em uma corte e em um país assolados por uma doença mortal"⁹.

O assassinio do rei, cometido por seu próprio irmão, o casamento incestuoso da rainha, a usurpação do trono ferem tanto os liames que constituem a ordem da natureza, quanto aqueles da ordem política. Liberada a "hybris", o reino da Dinamarca, o da Bretanha e o da cidade de Tebas interligam-se num processo de degeneração doentia, cuja superação se concretiza com o ato do castigo e do sacrifício. Um perigo oculto estende-se sobre o reino, e as aparições do fantasma são, não apenas advertência, sintoma desse mal secreto, como a própria representação do caos: a derrocada do sustentáculo da ordem e do equilíbrio e a germinação de sentimentos indizíveis, porque "existe algo de podre aqui na Dinamarca" (Hamlet, p. 48).

Hamlet, qual Édipo, assume a tarefa da resolução de um enigma, mas, após o primeiro contato com o fantasma de seu pai, percebe, contrariamente ao rei de Tebas, que o deciframento far-se-á acompanhar pelo ato de devoração; as malhas em que se enreda servirão para sufocá-lo.

"Mas diz-me: por que teus ossos consagrados
Romperam a mortalha dentro do sepulcro?
Por que é que a tumba, onde te vimos posto em paz,
Abriu suas pesadas e marmóreas fauces
Para te devolver?" (Hamlet, p. 45)

Como o ser predestinado ao trono, Hamlet não é um homem comum, cabendo-lhe corrigir o desvio do exercício do poder, vingando a morte do pai e eliminando a mácula da relação incestuosa. E, embora a ordem da execução do rei usurpador seja ditada a Hamlet por forças incompreensíveis, inalcançáveis às razões de sua lógica, entretanto cabíveis às exigências de seu coração, o príncipe não consegue transmudá-la de dilema em ato.

"O ato tem três partes, a saber, agir, fazer, consumir" (Hamlet, p. 200). Hamlet pretende agir, mas diante da situação que o deveria impulsionar à ação, perde-se no embate tumultuado que se processa em seu íntimo — razão e emoção sublevam-se e, conquanto o inimigo exterior erga sua cidadela, o príncipe deixa-se dominar pelo sentimento da dúvida. Um tribunal instala-se em sua mente, impelindo-o a dividir-se entre impulsos vitais e valores éticos, dando origem à ambigüidade de seu comportamento.

"A incerteza, a ambivalência comportamental geram erros, não apenas de ordem moral, como erros de estratégia de ação"¹⁰.

A representação dentro da representação constitui-se num episódio, cujo objetivo — o desmascaramento de Cláudio — ainda que alcançado, esvai-se por não desencadear, depois do agir e fazer, o ato de consumir. A armadilha transforma-se, ela própria, em ratoeira para quem a engendrara.

Enquanto o príncipe reluta em crer no fantasma, as imposições de crenças ligadas à mistificação dos demônios poderiam justificá-lo:

"O espírito que vi talvez seja um demônio,
Pois o demônio tem poder para assumir
Aspecto sedutor: talvez se prevaleça
Desta melancolia e deste abatimento,
Já que tem forças sobre os espíritos assim,
Para, iludindo-me, levar-me à perdição.
Preciso de razões mais concludentes que essa:
A consciência do rei se trairá com a peça."
(Hamlet, p. 100).

Já a inatividade diante daquilo que seus olhos observam, sua mente reconhece e as testemunhas comprovam é resultante dos próprios demônios interiores que o devoram e que sugerem ser a loucura dupla máscara: a primeira protege o domínio de um segredo e a execução de uma promessa; a segunda resguarda motivações inconfessadas e o reconhecimento próprio. Ainda, segundo Chambers, Hamlet representa o papel de louco para evitar que se transforme em louco.¹¹

Cegueira e loucura reúnem-se, aqui, contrapondo-se, na identidade, suas diferenças: a cegueira, em Édipo e Gloucester, é efeito do ato de conhecer; a loucura, em Hamlet, tem como causa a necessidade de encobrir e o desejo de ignorar. Ela reúne Hamlet e o rei Lear na mesma "nau dos insensatos", mas, enquanto a loucura real é reconhecimento, a simulação da loucura é fuga e representação, também ela "representação dentro da representação" cujo fim está descentrado. Ambas proclamam a libertação. Contudo, essa só é plenamente realizável em Lear; Hamlet perde-se na ambivalência que pretende assumir.

Diante do fantasma de seu pai ele proclama:

"Lembrar-te? . . . Sim, pobre fantasma enquanto houver
Memória neste globo atônito. Lembrar-te?
Por certo. Apagarei das tábuas da memória
Toda e qualquer anotação banal e tola,
As máximas dos livros, traços e impressões,
Tudo o que nele copiaram juventude
E observação: teu mandamento, e apenas ele,
Há de viver no livro e tomo deste cérebro,
Sem misturar-se com matéria menos alta:
Sim, pelos céus! Mulher nociva!
Vilão, vilão risonho, mas vilão maldito!"
(Hamlet, p. 53)

O hábito da especulação, próprio do acadêmico filosofar de Wittenberg, impõe-se, porém, à efetivação de um juramento. Diante da situação-limite que deveria impulsionar Hamlet à ação, ele permanece atônito, indeciso, céptico em relação a si mesmo e à validade de seus propósitos, até dissipar-se a ocasião propícia, permitindo-lhe refugiar-se, novamente, na indolência e nos seus devaneios. Por que se recusa ele a matar o rei, quando este se despoja da máscara e se denuncia na representação teatral?

Ao encontrar o rei obcecado em preces constituídas por palavras vazias, Hamlet delega o castigo para uma oportunidade mais propícia, aquela em que seria negada ao rei a oportunidade de salvação. Isso ocorre porque a paixão do príncipe é pensar, não agir. É a palavra que dá forma e consistência à paixão, fazendo-a evoluir e transfigurar-se num jogo de vocábulos que, sendo representação, constituem uma impostura, pois se perdem, absorvidos pela enganosa força que lhes dá vida, demonstrando que "a linguagem do herói dramático é feita de erros perpétuos, de ilusões sobre si mesmo".¹² A exaltação de Hamlet decorre, assim, menos do crime cometido contra o pai do que da necessidade que tem sua mente de refletir sobre ele e de buscar razões que justifiquem a possível vingança. A tensão dramática desloca-se, por esse motivo, da ação para a interioridade da personagem em que se antagonizam razão e sentimento. A dualidade, a divisão interior, Hamlet assinala-a através da duplicidade exterior, assumindo ora a máscara própria, ora a da loucura, centrando-se nele próprio o antagonismo entre a verdade e a aparência.

Mas, em seu comportamento ambíguo, também Hamlet não se conduz de modo inocente, produzindo vítimas próprias, sacri-

ficadas à irresolução de seus dilemas e à sua pusilanimidade. Em primeiro lugar, o comportamento em relação à mãe revela a duvidade de suas emoções, enfatizada pela tortura neurótica a que submete a rainha.

"RAINHA

Esqueceste quem sou?

HAMLET

Não, pela Cruz que não:

Sois a rainha, a esposa do cunhado vosso,

E — oxalá não o fôsseis! — sois a minha mãe".

(p. 144).

"RAINHA

Que fiz, que ousas soltar levemente a língua

Nesse clamor tão rude contra mim?

"HAMLET

Um ato

Que manche a graça e a rubescência do pudor.

Chama de hipócrita a virtude, tira a rosa

Da imaculada fronte do inocente amor

E a substitui por um ferrete, torna os votos

Nupciais perjuros como um jogador de dados.

Um ato que do corpo de consórcio arranca

A própria alma, e faz de meiga religião

Uma rapsódia de palavras; sim, um ato

Ante o qual se afogueia a tez do firmamento

E a sólida e comista massa deste globo

Adoece de aflição, o rosto enristecido,

Como na expectativa do Juízo Extremo." (p. 146)

O ato vergonhoso de que Hamlet acusa a rainha, une-o a Orestes e presentifica, pela culpabilidade de ambas, a relação entre Gertrudes e Clitmnestra. Mas, enquanto Orestes recebe a incumbência dos deuses e a executa transformando-se em instrumento de concretização do destino, a Hamlet é reservado, diante do conhecimento da culpa, o dilema de optar, movido ou pela revolta que o fere e agrilhoa, ou pela admoestação do fantasma, que confere à mãe impunidade, uma vez que é julgada pelo filho. A agressão física dá lugar à agressão moral, transferindo-se, mais uma vez, o ruído da interpretação para a gênese das representações trágicas: Édipo lança-se contra o pai, realizando a predestinação da "moira" e a maldição dos deuses; Hamlet encontra no assassino do pai um substituto, de quem não consegue usurpar o objeto do desejo. E, uma vez que o espírito racionalista impede Hamlet de manter-se

no limite das questões particulares, o erro da mãe é transferido a todas as mulheres, sendo visto como resultante da fragilidade e da concupiscência feminina. Somente tal convicção injustificada, é proveniente de "neurótica repugnância sexual".¹³

"Seu ataque em relação a ela revela a mesma ambivalência de tudo mais na peça; com parte de sua mente ele está furioso por ser ela uma mulher e, portanto, uma tentação perpétua para a sujidade do ato animal, com outra ele está chocado pelo destino trágico que conduzirá sua pureza à lama."¹⁴

Assim, ao dirigir-se a ela:

"Tenho ouvido falar também, e muito, de como vos pinteis. Deus vos deu uma face, e fabricais outra para vós; vós saracoteais, vós andais lentamente, vós falais imitando as crianças, vós apelidais as criaturas de Deus, e fazeis vossa malícia passar por ignorância. Vamos, chega, foi isso que me pôs maluco. Digo-te, não mais teremos casamentos: há de viver os já casados — todos, exceto um —, os restantes permanecerão como se encontram. Para um convento, vai-te!" (Hamlet, p. 112)

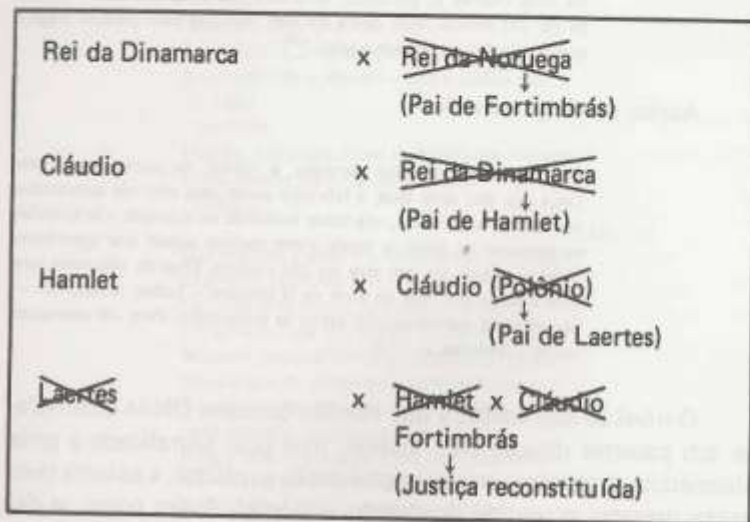
O nível de degradação a que Hamlet condena Ofélia dissimula-se sob palavras ditadas pela insânia, mas cuja pluralidade a gríria elisabetana determina: sob sua significação explícita, a palavra convento preserva o sentido degradado — bordel. Assim como se debate entre a vontade de enaltecer a mãe, abstraíndo-a do mal, e o reprimido desejo de possuí-la, também se divide entre a Ofélia freira ou meretriz — essa, objeto do movimento descendente da queda e da destruição; aquela, inversamente, objeto inalcançável de elevação e pureza.

Mais uma vez, como em *Rei Lear*, centra-se na loucura a metáfora da desordenação, da ruptura e do esfacelamento da ordem universal. Enquanto o falso estado doentio de Hamlet é reflexo, ou melhor, representação da desorganização geral, a loucura de Ofélia, que a submerge nas águas, indicia, através do caos, a necessidade da volta ao princípio de ordenação e equilíbrio.

Para reencontrá-lo, a roda da fortuna faz girar trinta anos no espaço do tempo, interligando, em uma mesma ocasião, a morte do pai de Fortimbrás e o nascimento de Hamlet. A cadeia dos acontecimentos, daí decorrentes e visualizados sob essa perspec-

tiva, perde o aspecto fortuito e reveste-se do traço da causalidade, submissa ao destino, enquanto a ação da tragédia faz-se soma de motivos interligados, oriundos de um conflito global em que os antagonistas são múltiplos.

Evoluir da ação:



Hamlet, ao nomear Fortimbrás seu sucessor, revoga o ato paterno, evidenciando-se, neste gesto, o sentimento do dever oriundo dos erros praticados pelos progenitores: o pai comete o crime, o filho paga por ele. Assim, Fortimbrás, oposto a Hamlet pelos traços de seu caráter, e como um herói revestido de poderes mágicos, reconstitui o estado de harmonia pela restauração da ordem.

O epílogo resgata e justifica a dúvida do príncipe da Dinamarca: seria o assassinio de Cláudio um ato de justiça? Não teria sido o assassinio de seu pai um ato de justiça desencadeado pela violência primeira? Seriam, então, os protestos de Hamlet, quanto à dignidade e honradez do pai, palavras alienadoras de uma verdade indizível, ou o modo de velar um conhecimento por demais cruel? Ou seriam as ações violentas atos de injustiça justificáveis?

A tragédia, centrando-se no coração do homem e nos seus conflitos irreconciliáveis, aponta a ambivalência do comportamento humano, gerando-se, ela mesma, "no entrelaçamento do ser e da aparência."¹⁵ Em Hamlet, o teatro da vida faz-se teatro e, sendo forma de desnudamento, enfatiza que o aparente é falso, enquanto, sob a falsidade da máscara, esconde-se a verdade. Entre a falsidade da aparência e a verdade da máscara estabelece-se a significação e uma verdade, às vezes meramente pressentida. Que significado atribuir às vacilações de Hamlet? Também o príncipe da Dinamarca desfaz as afirmações em dúvidas, já que, sob as diferentes máscaras de que se reveste, difícil é vislumbrar o contorno verdadeiro. Portanto, a cada tentativa ouve-se o desafio:

"Pois vede agora em que mísera coisa me transformais! Que reis tocar-me; presumis conhecer-me as chaves; aspirais a arrancar o coração de meu mistério; pretendes tirar-me sons, da nota mais baixa até a mais alta. . . e, apesar de haver música, excelente melodia, neste pequeno instrumento de sopro, não podeis fazê-lo falar. Pelo sangue de Cristo, julgais que sou mais fácil de ser tocado do que uma flauta; dai-me o nome do instrumento que quiserdes; malgrado a importunação, não sabeis tocar-me" (Hamlet, p. 135).

Porém, ainda que não seja possível redimensionar a interioridade do herói, o infortúnio de Hamlet transfere-se para a mente do espectador "Hamlet é tão real quanto o são os nossos próprios pensamentos. Sua realidade encontra-se na mente do leitor. Nós somos Hamlet."¹⁶ Ele é o homem que perdeu seu caminho e que é incapaz de compreender a si, aos outros e ao mundo que os produziu. Ele é o homem a representar um papel cujas consequências são imprevisíveis, e que se sente impotente diante do pré-determinado. Este é Hamlet, tão presente e atual quanto o próprio homem; daí realizar-se, diante de seu drama, a interação entre arte e vida, a que Aristóteles dá o nome de catarse. Tanto Hamlet quanto rei Lear anulam, através da vivência trágica de suas ações, o espaço entre o herói e o espectador. Reunindo-se às demais personagens trágicas, demonstram que, ausente a maldição dos deuses e o poder absoluto da "moira", o homem se encontra submisso à fatalidade, e, nessa, ao adversário que nele mesmo habita. Hamlet combate a luta inglória contra sua incapacidade para ação; o rei Lear deixa-se vencer por um falso julgamento e por sua

exaltação sem limites. Enquanto elementos de confronto, o príncipe e o rei desnudam um ao outro e fazem ressaltar suas características demasiadamente humanas: exercendo um falso poder de decisão, pensando agir como deuses, são eles homens subjugados pela fraqueza que irrompe de sua interioridade e pela força inexorável do destino.

3 – CONCLUSÃO

As manifestações do trágico em *Rei Lear* e *Hamlet* assentam-se na composição dramática, na configuração do herói, nas injunções decorrentes do caráter e da ação, ligadas à fatalidade, e na limitação e castigo do homem, subjugado ao ordenamento cósmico.

A representação dramática alicerça-se sobre a figura do herói, ainda que sejam numerosas as personagens incluídas à construção de ambas as tragédias. A diegese concentra-se em *Lear* e *Hamlet*, e as demais personagens, conquanto seja inegável sua importância, fazem convergir suas ações sobre as do herói a quem, por um erro de avaliação e pela inexorável ação de elementos exteriores, cabe vivenciar o infortúnio, ser vítima de catástrofe e sofrer a morte trágica.

Sendo a narrativa a exposição do sofrimento e da morte do herói, enfatiza o impacto da distinção entre diferentes possibilidades de vida: a felicidade, que se transforma em infortúnio, a ascensão, que se faz queda, o poder de decisão, que se anula ante o desencadear de ações incontroláveis. Tal distinção torna mais incisiva a tragicidade dos acontecimentos por ferir aqueles cuja posição social parece mantê-los invulneráveis aos ditames da má fortuna.¹⁷ O desconcerto impresso às vidas de *Lear* e de *Hamlet* ignora a ascendência aristocrática e desnuda um estado de segurança aparente, enfatizando, no contraste entre a posição social e o destino trágico, a fragilidade das situações humanas: na disforia dos soberanos proclama-se a impotência do homem e o poder das forças que regem o universo, com as quais indivíduo algum consegue rivalizar, por mais incólume que sua situação possa parecer. Além disso, ao tomar um rei e um príncipe como objetos de sua força aniquiladora, a fatalidade transcende os limites individuais

para abarcar a extensão dos reinos, por cuja ordem e manutenção *Lear* e *Hamlet* são responsáveis. Os heróis, portanto, são indivíduos incomuns a quem são atribuídos sofrimentos também incomuns; a intensidade com que experienciam os acontecimentos coloca-os em posição superior a dos demais homens, enquanto a suscetibilidade à dor nivela-os.

No entanto, o evoluir do acontecimento trágico, que conduz a uma seqüência inter-relacionada e inevitável de fatos, encontra na ação dos heróis o elemento propulsor: tanto *Lear* quanto *Hamlet* apresentam-se como agentes, cuja atuação se mostra coagida por determinadas circunstâncias, mas é, igualmente, resultante dos traços de seu caráter. Sendo a representação de ações, a tragédia compõe-se a partir do caráter que determina aquelas, centrando nas características desse o deflagrar do conflito trágico. Assim, "as calamidades e a catástrofe provém inevitavelmente das ações do homem, e a principal origem dessas ações é o caráter."¹⁸

Se ao homem, porém, é facultado desencadear os acontecimentos, é-lhe vedada a capacidade de avaliá-los e a possibilidade de sobre eles exercer controle, residindo aí a ironia trágica das ações humanas: recobertas pelo véu de uma falsa liberdade, escravizam o homem aos ditames de um destino implacáveis. Eis por que, ludibriados por seus pseudo-poderes, ignorando não só os limites de seu arbítrio, como as injunções provenientes do próprio caráter, *Lear* e *Hamlet* refletem o aspecto contraditório da ação humana, mescla confusa de domínio e sujeição. A impetuosidade e os excessos de *Lear*, incapaz de reconhecer a dimensão de seus atos, a indecisão e a inércia de *Hamlet*, consciente quanto à culpa pela rejeição do dever, delineiam a possibilidade da catástrofe, conquanto, no traçado de seu rumo, interfiram os ardis da fatalidade.

"O mundo trágico é o mundo de ação e ação é a transposição do pensamento em realidade."¹⁹ Nele, contudo, as pretensões humanas, transpostas para a ação, provocam a reversibilidade dos objetivos. Pensando agir segundo seus próprios desígnios, *Lear* e *Hamlet* tornam-se instrumentos dos fins propostos pela fatalidade: o primeiro, desejando uma velhice tranqüila e a manutenção do poder, transforma-se em errante andarilho, repudiado por

suas herdeiras, ferido pela morte de Cordélia, cuja filiação uma vez rejeitara; o segundo, evadindo-se do duro dever da vingança, é constrangido ao que buscava evitar, maculando-se, ainda, com a morte de inocentes. A inadequação entre a tentativa de execução do desejo e os resultados alcançados confirma a cegueira e o abandono do homem e, ainda que esteja presente a causalidade decorrente das ações, a fatalidade permanece em constante vigília. A quem se submetem, então, Lear e Hamlet, o primeiro despojado de armas e impetuosidade, o segundo enredado em seus sofismas? Ambos são vítimas de seus próprios erros, sendo, igualmente, vítimas de um indizível e obscuro poder capaz de manipulá-los: o sistema orgânico e imutável da ordem universal. Desse, a fatalidade é mantedora e nele o homem ocupa um espaço vulnerável, marcado pelo desejo de ascensão e a possibilidade de queda e, qual Prometeu insubmisso mas submetível, eleva-se acima da matéria e da animalidade, sem, contudo, derrotar o poder que afronta. Intangível por esmaecer-se em sombras e resguardado na imprecisão do impalpável, o cosmos subjuga o homem, fazendo-o sofrer, pelo impacto de sua ação, a amplitude da própria pequenez e desvalia.

Assim, reserva-se ao herói o agir e, em decorrência desse, o castigo, por ele mesmo enunciado ao compactuar contra a harmonia e o equilíbrio da ordem natural. No entanto, por mais grave que tenha sido o erro, o castigo infligido supera-o em dimensão e profundidade, pois pretende demarcar, de modo indelével, a necessária contenção aos limites do sistema hierárquico. Logo, o desafio recebe como resposta a condenação e dela é impossível fugir, pois o conflito instaurado pelos atos precisa elidir-se pela aniquilação do homem, suficientemente audacioso para proclamá-lo, excessivamente frágil para, através dele, ultrapassar seus próprios limites. A audácia do homem corresponde a queda no infortúnio, a catástrofe, uma vez, que às forças humanas se sobrepõem às da organização do universo.

Tanto Rei Lear quanto Hamlet mostram os limites intransponíveis da condição humana e a inserção do homem no mundo de valores rigidamente demarcados. Ao indispor-se contra eles, o indivíduo deflagra o conflito trágico, cujo espaço é duplo, pois se realiza tanto no plano individual, trazendo a luta psicológica do

herói, afligido pela escolha entre o agir e os ditames da ordem moral, quanto no plano cósmico, abrangendo a totalidade das relações hierárquicas, uma vez que o rei e o príncipe não são elementos estranhos, alheios à organização do sistema, como não o são Regan, Goneril, Cordélia, Cláudio, Ofélia. O conflito aparentemente formalizado entre indivíduos ou grupos abrange a totalidade.

Tornada vulnerável pela ação individual, a organização cósmica tende à reconstrução. Mas, como a ruptura surge de sua interioridade, a comoção faz-se violenta, desunindo e tendendo ao aniquilamento do próprio sistema. Na tentativa de expelir o pernicioso, as forças do equilíbrio agonizam, refazendo-se sobre a condenação justa, embora desmedida, e sobre atos de injustiça ao vitimar inocentes, pois a intervenção do caos, representada pela divisão do reino e a rejeição dos laços de paternidade em Rei Lear, o assassinio, o adultério e a usurpação do poder em Hamlet, atinge não só àqueles que o abrigam, como aos que estão próximos. Reside aí outro componente da formalização do trágico, uma vez que "não há tragédia na expulsão do mal: a tragédia está em que isso implica a destruição do bem".²⁹

Ao final do embate, o que resta são pessoas, famílias, reinos destroçados e exauridos, permanecendo, porém, a possibilidade da restauração da ordem e do equilíbrio, edificada sobre indivíduos que personalizam os valores da preservação do sistema. Kent e Fortimbrás consagram-nos, confirmando a integridade da cosmovisão ordenadora dos dramas e, através dela, a do poeta.

A cosmovisão de Shakespeare, íntegra e coesa, não se apresenta, todavia, sob a placidez de uma superfície líquida, lisa, espolhada. Tematizando o poder, acolhe elementos contraditórios e irreconciliáveis, como os inerentes à tragédia em que se formaliza: o intenso moralismo que percorre Rei Lear e Hamlet afirma a possibilidade da existência de um estado de equilíbrio, desde que alicerçado nos valores da ordem universal; o elemento humano, conspurcado pelo poder, nega essa possibilidade, provando ser o homem o maior inimigo do homem. Decorre, daí, a apreensão de uma visão de mundo profundamente trágica, coerente com os valores de um momento histórico, acima de tudo fiel às características inalienáveis do homem.

NOTAS

1. BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. Publicação do Curso de Arte Dramática. UFRGS. Porto Alegre, 1965. p. 91.
2. KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*. Coimbra, Armênio Amado, 1972. p. 336.
3. DOMENACH, Jean Marie. *Le retour du tragique*. Paris, Seuil, 1967. p. 24.
4. CHAMBERS, E.K. *Shakespeare: A Survey*. Hill and Wang, New York, agosto de 1972.
5. WAIN, John. *The living world of Shakespeare. A playgoer's Guide*. Penguin Books.
6. CHAMBERS, obra citada.
7. WAIN, John, obra citada, p. 165.
8. WAIN, John, obra citada, p. 185.
9. WAIN, John, obra citada, p. 169.
10. WAIN, John, obra citada, p. 172.
11. CHAMBERS, E.K., obra citada, p. 188.
12. DOMENACH, Jean Marie, obra citada, p. 34-5.
13. WAIN, John, obra citada, p. 172.
14. WAIN, John, obra citada, p. 172.
15. BORNHEIM, Gerd, obra citada, p. 103.
16. HAZLITT, William. *Characteres of Shakespeare's plays*. 9a. ed., Oxford University, London, New York, Toronto, 1955. p. 80.
17. Segundo Arnold Hauser "o dramaturgo não quer, até mesmo por razões estilísticas renunciar ao realce social dos heróis: têm de ser príncipes, generais e grandes senhores para levantar-se teatralmente sobre seus contemporâneos, e cair de uma altura considerável, para causar com peripécia de seu destino, uma impressão tanto maior". (*História social da literatura e da arte*, São Paulo, p. 68).
18. CHAMBERS, E.K., obra citada, p. 7.
19. CHAMBERS, E.K., obra citada, p. 20.
20. CHAMBERS, E.K., obra citada, p. 28.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. Publicação do Curso de Arte Dramática. UFRGS. Porto Alegre, 1965.
- CHAMBERS, E. K. *Shakespeare: A Survey*. Hill and Wang, New York, agosto de 1963.
- DOMENACH, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris, Seuil, 1967.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972.
- HELIODORA, Bárbara. *A expansão dramática do homem político Shakespeare*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1972.
- HAZLITT, William. *Characteres of Shakespeare's plays*. 9a. ed., Oxford University, London, New York, Toronto, 1955.
- KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*. Coimbra, Armênio Amado, 1972.
- . *Os gregos*. Coimbra, Armênio Amado, 1980.
- LESKI, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

- LEVIS, C.S. *Hamlet: The Prince or the Poem in Studies in Shakespears*. British Academy Lectures. Selected and introduced by Peter Alexander. Oxford University Press, London, 1964.
- NIETZSCHE, Frederico. *Origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Editores, 1953.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução e notas de Péricles Eugênio Silva Ramos. 1a. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1976.
- . *Rui Lear*. Tradução de Maryland Moraes. Círculo do Livro.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- VASSALO, Lúcia et alii. *Teatro Sempre*. Tempo Brasileiro. janeiro-março, 1963.
- VERNANT, Jean Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*.
- WAIN, John. *The Living World of Shakespeare. A Playgoer's Guide*. Penguin Books.