

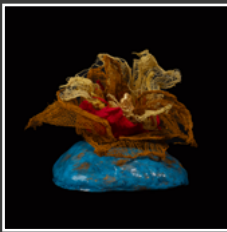

HAMLET, FORMA DRAMÁTICA E TRAGÉDIA POLÍTICA

HAMLET, DRAMATIC FORM AND POLITICAL TRAGEDY








André Nepomuceno  
UnB | andrenepomuceno@uol.com.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianey Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59830

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 27/09/2025

Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

O texto explora e ressalta o ponto de vista de que a forma dramática contida em Hamlet, além de se constituir como uma tragédia intelectual e interior, demanda uma análise inerente à sua condição política. Para isso, procura-se agregar considerações críticas à leitura da concepção trágica da política em Maquiavel por Shakespeare.

Palavras-Chave: Hamlet, forma dramática, tragédia política, Shakespeare, Maquiavel.

Abstract

The study explores and highlights the view that the dramatic form found in Hamlet, in addition to constituting an intellectual and internal tragedy, demands an analysis inherent to its political condition. To this end, it seeks to add critical considerations to the reading of Machiavelli's tragic conception by Shakespeare.

Keywords: Hamlet, dramatic form, political tragedy, Shakespeare, Machiavelli.

INTRODUÇÃO

Sabemos que nas considerações críticas sobre obras de arte está a causalidade de sua gênese e interação histórica, sua composição formal, e a aferição de seu sucesso ou alcance de recepção ao longo do tempo. Para a ciência política, considerando problemas entre a ética e o realismo da gestão do poder, o fator histórico tem peso ainda mais determinante, dado o registro dos fatos e resultados organizados. Estes são marcos materializados no estado e suas instituições, bem como nas transformações nacionais dadas no passado ou em curso no presente.

Neste sentido, caberá aqui explorar um desenho das linhas de força que são representadas num caráter cujo papel político é natural, porque herdado, e que, de um modo ou de outro, estabelece o confronto com a consciência nascente de um novo horizonte de conhecimento. Surgem na filosofia e na ciência das humanidades questionamentos que buscam escrutinar os fundamentos do poder, e, portanto, justificá-lo eticamente e no âmbito da legalidade, ou mesmo recusar o seu exercício, por inapetência.

O nosso recorte será reproduzir, a partir da leitura e de estudos sobre a obra de William Shakespeare (1564-1616), pontos que situem esse drama político como inerente à ação concentrada na quase totalidade de suas peças, mais nos chamados dramas históricos, debruçados sobre personalidades das dinastias reais inglesas, ou mais implicitamente nas chamadas grandes tragédias, que são quatro: Rei Lear, Macbeth, Otelo e Hamlet.

Num segundo momento, analisaremos comparativamente a concepção propriamente política de Niccolò Machiavelli (1469-1527), tido como fundador da ciência política, que é destacada n' **O Príncipe** (seu livro emblemático, publicado em 1532), tecendo algumas considerações sobre as convergências e diferenças em relação à visão política de Shakespeare, em particular no Hamlet.

HAMLET, PERSONAGEM POLÍTICO, AINDA QUE A CONTRAGOSTO?

É incontornável a dimensão universal de obra das maiores da literatura do ocidente a tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. Subsidiada nas lendas e histórias de vingança, a peça tem como pedra de toque inicial a demanda ao príncipe, feita pelo espectro do rei Hamlet: matar o assassino, seu irmão Cláudio, que não só usurpou o trono, mas se casou imediatamente com Gertrudes, mãe de Hamlet. Ao lado de uma gama de conflituosidade interna (ressaltada a coloração filosófica e psicológica, algumas vezes nomeada como proto-existencialista) — a famosa procrastinação para executar a cobrança paterna — traz inerente a face de herdeiro do mando político.

Inserida como elemento dramático diferencial, essa condição imbrica-se com o drama pessoal, particularmente expresso nos famosos solilóquios. Como inovação formal, esse recurso foi utilizado por Shakespeare para estilizar o discurso que busca não só a autoconsciência, mas a consciência sobre a consciência. São notórios os versos em que a voz de Hamlet atesta e se inquieta com o tempo que está desajustado, restando-lhe o peso de ter de colocá-lo nos eixos no Ato I, cena V: “O tempo é de terror. Maldito fado. / Ter eu de consertar o que é errado” (Shakespeare, 2004, p. 75). E, ainda, no solilóquio mais conhecido em toda a cultura literária mundial, com o primeiro verso, do Ato III, cena 1, largamente disseminado no cotidiano:

Ser ou não ser, essa é que é a questão:
Será mais nobre suportar na mente
As flechadas da trágica fortuna,
Ou tomar armas contra um mar de escolhos
E, enfrentando-os, vencer? Morrer — dormir,
Nada mais; (Shakespeare, 2004, p. 116)

Assim, Hamlet questionará se a falta de certeza, a crença ou o temor do que advirá na transcendência da morte, após a consumação do corpo, faz da consciência a causa que motiva a covardia.

Aliada à indecisão do pensamento, essa condição torna-se barreira para agir.

SENSIBILIDADE, FORÇA E MARCO CIVILIZACIONAL

Um contraste que ajuda a delimitar caminhos diversos de interpretação é a própria concepção de Hamlet como personagem sensível, nobre e moralmente elevado, tal como uma alma demasiado frágil para suportar tão grande missão para a qual não está preparada, enquanto não pode dela abdicar.

Segundo Auerbach (2001), essa visão, externada notoriamente por Goethe, seria romântica, até porque se constata na peça que o herói é tão forte e incisivo que seu ímpeto é seu motivo de considerar o desgosto de viver, uma vez que, pela magnitude demoníaca de suas forças, suas dúvidas e descrença cética nas finalidades alegadas da vida tornam-se superlativas.

De fato,

Por mais que adie constantemente a ação decisiva, ele é, de longe, a figura mais forte da peça; ao seu redor há uma aura de demonismo que cria respeito, timidez e, não raramente, medo; quando então algum movimento ativo irrompe dele, este é rápido, audaz e, por vezes, pérfido, e atinge, com violência certa, o centro do alvo. Evidentemente, é verdade que justamente os acontecimentos que o acordam para a vingança paralisam a sua força de decisão; mas será que isso pode ser explicado a partir de uma fraqueza vital, a partir da falta da “força sensível que faz o herói”? (Auerbach, 2001, p. 294)

Para o autor, o drama antigo traz o valor moral do personagem como acúmulo da tradição, enquanto o de Shakespeare vem na ação dramática que, não tendo eixo fixo, progride a se debater no cur-

so do desenvolvimento do agente: entre ação e introspecção, vê-se a dinâmica de diferentes forças, níveis de estilos e tons em jogo. Ele assinala que cabe notar que o século XVI é o primeiro que começa a guardar conscientemente a noção de tempo histórico, em sua acepção moderna.

Sem alheamento a esse novo paradigma, Shakespeare, que em parte aludia alegoricamente a situações das dinastias e sucessões da monarquia ocorridas e correntes no país, realizava com Hamlet (apenas para ficar em nossa opção específica) um mecanismo sintético mapeador de problemas e tendências. Com ênfase na apreensão poética dramaturgica, isto é, tecida para a encenação pública, ele antes formulava esteticamente, conscientemente ou não, questões de fundo para o futuro da civilização ocidental; procedimento este que está longe de expressá-las em primeiro plano enquanto conteúdo ou reflexo da realidade.

Segue o crítico a comentar que, no teatro elisabetano, o mundo humano é mais variado do que o do teatro antigo, e as representações de destinos têm alcance mais amplo. Tanto é, dizemos, que o caráter limiar de Hamlet — visível, mas ao mesmo tempo misteriosamente prometeico — daria margem a tantas figuras, projeções e imagens que serviriam com fecundidade ao pensamento crítico e à literatura universal, seja por adesão ou por contraste.

Para divisar o porte dessa afiliação, basta ponderar o reiterado reconhecimento de Marx, Freud e, entre nós, Machado de Assis, todos expressamente leitores e admiradores, além de confessos devedores intelectuais à poética de Shakespeare, tido como referência seminal e antecipadora dos novos continentes do conhecimento por eles inaugurados.

Com esses apontamentos, situamos nossa intenção no fato de que, embora seja possível plenamente o estudo de Shakespeare pela incidência da economia e da história da Inglaterra (inseridas na europeia e na ocidental), ou mais ainda, pela respectiva economia política, a faixa que aqui visamos abordar passa por verificar em Hamlet a permanência viva do enigma deste personagem — plantado no universo do que pode ser comparado com “a invenção

do humano”, conforme título do portentoso livro de Harold Bloom (2000), *Shakespeare: a invenção do humano*.

O TRÁGICO EM MÃO DUPLA

Ao recortar um dos aspectos das várias abordagens que impliquem a política na obra do dramaturgo, visualizamos na estrutura do drama do nosso príncipe o estudo em ação da tragédia política.

Assim, nosso objetivo passa por comentar a maneira com que os elementos políticos em Hamlet integram seus conflitos internos, bem como as suas contraposições subjetivadas sob as novas perspectivas de razão calcadas na onda renascentista, enquanto príncipe com escala natural ao comando. Essa conjunção traz implícita uma tragédia de poder.

Cabe considerar então a concepção formulada e consolidada por Nicolau Maquiavel (1469-1523) a respeito da diferença entre a virtude, enquanto ideal de reflexão moral ou piedosa, e a vocação cultivada para um bom governo, a denominada *virtù*.

Sabedores de que o ensinamento de Maquiavel teria sido assimilado por Shakespeare, citamos Antonio Candido (2005). Desprezando uma primária versão do arguto florentino como um conselheiro de maldades, Candido alude à evolução no autor de uma estética do teatro que embute a historiografia da realeza num painel maior: “Não se trata, portanto, de enquadrar os seus dramas históricos na cronologia inglesa; mas de interpretá-los segundo a lógica de uma visão do mundo” (Candido, 2005, p. 13). Para isso, foi importante que

ele chegou a explorar a fundo a lição de Plutarco e, sobretudo, a conhecer os reais princípios de Maquiavel, que lhe mostraram, inclusive, como o mau príncipe pode ser destronado, já que o interesse público é o princípio supremo, a que o governante deve responder. (Candido, 2005, p. 13)

Em regra, constata-se que Shakespeare trabalha em primeiro plano com figuras reais, principescas, da corte, chefes militares, enfim, personalidades ambientadas no palco do poder e que trazem em seus destinos individuais a contraparte da comunidade, isto é, a inserção na vida, na recepção e no destino do povo.

Logo, esse elemento de conexão popular integrou a própria conformação do gênero exibido nos e influenciado pelos espetáculos de grande afluxo de público, para os quais a original complexificação do gênero de história de vingança advém da exposição das dúvidas de Hamlet (e da maneira com que são expressas) a respeito da sustentação para cumprir o papel a ele destinado como centro da composição.

A figura do intelectual que encarna, em síntese elaborada, o príncipe que não demonstra apetite pelo poder, uma vez que seu conhecimento “universitário” leva-o a questionar desde a validade da vida (vide a famosa melancolia imprudentemente generalizada como tendência de loucura suicida) e a desordem de seu tempo, até a justificativa da ação.

Ou seja, abre-se a galeria genial da culpabilidade obsessiva do eu, e, por conseguinte, um mostruário sensível de novos conflitos que geram identificação a espectadores e leitores já há mais de quatro séculos; a condição figurada de herdeiro do reino da Dinamarca, apesar da proverbial podridão disseminada pelos crimes de traição e usurpação, não é suficiente para reger sua ação apenas pela tradição de sangue, brasão e armas.

Aliás, nota-se novamente que o mandato para a execução da vingança parte do fantasma de Hamlet pai, que vem do espaço do sobrenatural, e constitui, portanto, um imperativo que ora se apresenta, embora já pertença ao passado, mas que apela a Hamlet para agir. Assim, tem-se uma ordem advinda de um ser que é e não é, em modo simultâneo. Uma observação decorrente dessa qualidade espectral é índice que, a ser desenvolvido, relativiza sobremaneira versões reducionistas da controversa dicotomia entre ser ou não ser.

Certamente, cabe lembrar que o encadeamento desse cenário de conflitos em movimento gera reflexões que dão cunho à captação, formação e projeção de aspectos inconscientes, logo, de funções psicanalíticas — como em nível de enredo a matriz edipiana (ênfaticamente a ascensão de Cláudio, irmão do rei por ele assassinado, a marido da viúva Gertrudes, mãe de Hamlet).

Essa via de produção crítica parte do insight pioneiro de Freud ainda n'*A Interpretação dos sonhos*, de 1900), em que o aumento do grau histórico de repressão viria embutido na associação inconsciente de Hamlet com a posição de Cláudio, isto é, em conexão com o complexo de Édipo: cometer o parricídio, abrindo caminho para possuir a mãe. Esse desejo de posse fica explícito no tenso diálogo que trava com a mãe na cena IV, do ato III, conversa que, a propósito, teria a finalidade de averiguar qual a validade da “loucura” encenada por Hamlet.

Com lente em elucubrações rascantes, formaliza-se a divisão do sujeito para o qual já não basta evitar a profecia do oráculo e se lançar ao destino, contra ele lutar e fatalmente perecer. Para o inventor da psicanálise, agora se trata da consciência fraturada, que põe em perspectiva trágica não mais a ação rumo ao choque, porém deflagra a tensão de que o herói tem obstáculos em si mesmo. Seu sofrimento mental assume a nova dimensão de tragédia de caráter. Essa condição internaliza uma trava autocrítica à potência mítica de levar a cabo a tarefa prática que desemboca na tragédia de destino, como é o núcleo das peças gregas.

Nesse sentido, o que ressuma aqui é mais essa posição do novo sujeito, que supera o reflexo na transição da herança absolutista e religiosa medieval. Em termos específicos, o contraste filosófico aos óbices morais e à penumbra de laços familiares ganha terreno na luta psicológica do personagem, que não é suficiente. No entanto, julgamos inequívoco que a resolução de sua angústia seria mais factível (considerado um ato de vontade alternativo à obediência ao pai) não fosse a condição de príncipe, que apõe à subjetividade a couraça do corpo político e sua função autonomizada.

A título de exemplo estilístico, um dos materiais absorvidos pela construção shakespeariana foram as Homílias. Esses textos configuraram uma espécie de sermões cristãos anglicanos e serviram como uma das bases para a contradição política a ser posta por Shakespeare, pois tinham a função de internalizar nos súditos a fidelidade à hierarquia de poder e a defesa orgânica da majestade real.

Como se sabe, no reinado (1558-1603) da rainha Elizabeth I (1533-1603) foi incentivado ao ápice o legado humanista do Renascimento, por assim dizer, dentre o qual se caracterizou o desenvolvimento do teatro em amplitude popular. Conforme Bárbara Heliodora (2005): “Todo o complexo de ideias dominantes do período elizabetano contribuiu para o enfoque shakespeariano; porém é forçoso notar que, após a leitura de suas peças, não deixamos nunca de sentir a natureza inteiramente individual de sua visão” (Heliodora, 2005, p. 73).

Num salto diacrônico, nesse espaço agônico modificado, podemos nos espelhar até os dias de hoje, ressaltada a problematização difusa do discernimento que busca centrar o sujeito dividido, para que possamos pensar sua autonomia diante dos liames da tradição e da cultura.

Os referenciais modernos evoluídos com as novas disciplinas científicas e filosóficas envolveram o caso das inúmeras e, não raro, conflitantes interpretações das obras de Shakespeare, nas quais deve ser considerada a crescente mescla de drama e viés literário ao longo desses séculos.

Hoje, diante da proliferação de estímulos narcísicos na sociedade de consumo e do alto grau de fetichização derivado das mutações do capitalismo e da cultura burguesa, torna-se tendencialmente mais sofrida e patológica a localização psíquica e sua capacidade de análise e ação autônoma.

Dessa maneira, até para ser dissipada, o resgate da pergunta hamletiana se impõe. Como se consumir num mundo regido pela individualização e pela compra e venda até mesmo de emoções

e modos de convivência, de imagens e informações que muitas vezes assumem ao olhar crítico a qualidade de modelos vazios, eivados de ansiedade?

Enfim, Hamlet se faz nosso contemporâneo, não só tanto pela aura potente da modernidade subjetiva que, de certo modo, se fixou, antecipou e ainda perdura, quanto pela atualização do modo de indagar por ela.

Continuando em nossa hipótese, a analogia com o rebaixamento individualizante do esforço de autonomia pode-se destacar em contraste à metáfora transposta para a dimensão política coletiva que Hamlet ainda representava.

Diferentemente dos matizes intelectuais do príncipe imerso no conhecimento e na dúvida, sua condição de protagonista outorgado pelo pai como móbile da história de vingança (diante de traição, assassinato, usurpação e incesto) o impele a agir — e esse vértice estará correlacionado à visão trágica da política.

MAQUIAVEL E A TRAGÉDIA POLÍTICA

Em referência àquela face política de Hamlet, e de acordo com a constatação de que Shakespeare assimilou a leitura de Maquiavel, passo a uma conexão com este autor, no intuito de ilustrar a concepção trágica em via mútua.

Como decorrência da sistematização de experiências de governantes no passado e da reflexão sobre práticas desejáveis ao príncipe de *virtù*, que almeja conquistar e manter o poder, surge um novo campo científico demarcado pelo florentino Niccolò Machiavelli, notoriamente consubstanciado em seu livro *O príncipe*, de 1532.

Numa visada parcial, para agir o príncipe tem, por via de regra, de superar os escrúpulos ou reflexões, mesmo que ética e moralmente pertinentes, pois a tomada do poder — um dos motes que mobilizam a peça — demanda os artifícios e combates para a deposição e manutenção do principado (visto como estado) — queira ou não Hamlet.

A tensão dialética entre *virtú* e *fortuna* (representação da contingência, do que não está sob controle dos homens) traz a dissipação trágica, por não haver garantia de domínio pelo príncipe desejoso do poder, seja antes, durante, seja após governar. Na verdade, o poder tende à queda ou à decadência, por estar sempre em disputa.

Porém, em torneio de ênfase com os antigos (particularmente os romanos), agora a balança pende para a *virtú*. O homem oriundo da Renascença tem mais domínio de seus desígnios, pode depender menos dos golpes da *fortuna*. Dessa forma, dá-se o diferencial em relação ao determinismo presente nas tragédias antigas. Como observa Cintra (2015):

A tensão dialética que podemos ler no *Príncipe* entre *fortuna* e *virtú*, ou seja, os encontros e desencontros entre os dois termos, que podem levar o aspirante ao poder, ao sucesso ou ao fracasso total, lidos em suas voltas e reviravoltas ao longo dos capítulos do livro, representam a síntese do trágico moderno. (Cintra, 2015, p. 68)

Para Maquiavel, entre outros aspectos, a política é trágica, pois exige o sacrifício de valores humanistas, uma vez que a conquista e manutenção do poder não pode se confundir com o bem ou o mal segundo a valoração de uma ética abstrata. Essa é a matéria trágica, pois o poder não necessita de justificativa, uma vez que se impõe por si, seja por astúcia, seja porque o domínio do principado à força é uma evidência.

Para ser exercido, muitas vezes o poder não será justo, embora possa ter objetivos consoantes ao interesse maior do povo e da nação. Aliás, é inexato o dito pejorativo muito difundido como “os fins justificam os meios”. Do sentido cifrado por Maquiavel, o pragmatismo era meio, sobretudo, necessário e estratégico à unificação nacional italiana e, no limite, à forma republicana, e não como um fim em si.

Entretanto, aquele que se propõe a conduzir o Estado deve ser capaz de ter natureza dupla, de argúcia e ferocidade. Tal qual na figura do centauro, meio homem, meio animal, ou a da raposa e do leão, ambas sendo facetas que o príncipe tem de vestir para se afirmar, pela adesão ou pelo temor, segundo ilustra o pensador florentino. Cabe salientar que sua obra foi consolidada após ser removido da vida pública, pois durante tempo considerável serviu em cargos importantes no Estado, onde desejava permanecer. Não escapa a observação de uma componente reversa à trajetória de nosso herói, homem reflexivo que se viu instado a agir.

Dito isso, podemos concluir que um príncipe herdeiro, ainda que de boa índole, pode fazer um governo ruinoso, ao ponto em que aquele que conquistou o poder com atitudes maliciosas ou más pode erigir e conduzir um virtuoso governo. Essa conquista pode se dar mesmo que fora da linha sucessória, ou precisamente por esse fator, pelo uso do senso de oportunidade.

No entanto, se olhamos para o futuro, após a obra que primeiro estabeleceu os marcos da ciência política, vislumbramos a relevância e a convergência de uma nova perspectiva: “Porém, este novo homem, o homem moderno — e no caso de Maquiavel, esse príncipe —, tem uma liberdade de ação muito maior que seus antepassados literários gregos” (Cintra, 2015, p. 69). Uma versão negativa dessa novidade é o caso do usurpador Cláudio.

Mas a diferença do príncipe Hamlet é que ele oscila, ao contrário do herói antigo, também por inapetência ao mando soberano (não por falta de qualidades) e só se transforma num vingador (homem de ação efetivo) após cumprir uma espécie de rito processual para fazer prova da culpabilidade do padrasto.

O fato de que para obter essa certeza usa do recurso da peça teatral dentro da peça é de mencionar, pois se trata de episódio em que Shakespeare realça a capacidade reveladora de um recurso intelectualizado e técnico, por assim dizer, como atestador da verdade da corrupção em curso no reino. Todavia, a respeito desse virtuosismo preciso em teorizar sobre o efeito teatral, não é possível avançar neste trabalho.

A evidência não só sustenta, quanto reforça a suposta obrigação em cumprir o compromisso jurado ao pai, ainda que a sua liberdade de pensamento fosse maior.

A nosso ver, a correspondência da leitura de Maquiavel por Shakespeare diferencia-se por Hamlet aparentemente não ter a ambição da desmedida. Ao privilegiar a via do conhecimento, o personagem abdica do trono, ou da luta pelo poder. Ao lado da reflexão que confronta a irracionalidade, ou por sua causa, ele discerne a intuição de justiça e, por extensão, do direito. Segundo Cintra, essa característica diferencia-lo-á de uma concepção da política como destino ou ambição.

Essa será uma escolha, que, no entanto, Hamlet não pode assumir plenamente por causa do passe hereditário, uma vez que não logra se desvencilhar da estirpe real. Daí, o sacrifício (autodestrutivo) pelo conflito interno que se torna externo, e vice versa.

Se vislumbrarmos esse impasse como decalque dramático formal, constatamos que simboliza mais do que o relato engenhoso da trama, pois, ao desafiar ou seduzir o leitor a se posicionar, coloca-o na situação de seu próprio eu dramático. Se tiver abertura para ser fisgado, verá que a maquinaria do príncipe permanece armada, pois obriga à dúvida política que se multiplica: a quem obedecer, como decidir?

Mais que as várias componentes racionais que o crítico possa deduzir, ou apesar delas, o que parece incrementar o magnetismo desse chamado é o efeito enigmático que o conjunto da peça continua a emanar, passados mais de quatro séculos.

HAMLET EM MOVIMENTO

Hamlet só vai assumir (ainda que de modo parcial) a faceta de príncipe político ou homem de ação tardiamente, postura que se descortina apenas no 5º e último ato. Por exemplo, quando salta na cova de Ofélia, que foi sua potencial noiva e se suicidou. Com ímpeto, seu intento é tirar satisfação a seu (dela) irmão Laertes — cujo pai (Polônio, cortesão de Cláudio e Gertrudes) foi assassina-

do inadvertidamente por Hamlet. O nosso protagonista exclama, a reconhecer e marcar seu talhe com orgulho inesperado, lamentando sua morte, apesar de ter sido anteriormente muito agressivo com ela: “Aqui estou eu, Hamlet, o Dinamarquês” (Shakespeare, 2004, p. 212).

Cabe aqui a observação do psicanalista Jacques Lacan, como um índice de forças contraditórias, denotando uma mutação na já percorrida inação do príncipe:

Hamlet não só não consegue tolerar essa manifestação com relação a uma moça que ele tratou muito mal até ali, como precipita-se na sequência de Laertes, depois de ter emitido um verdadeiro rugido, grito de guerra no qual diz a coisa mais inesperada: Quem lança esses gritos de desespero a propósito da morte desta jovem? E ele conclui: *Sou eu, Hamlet, o dinamarquês*. N u n c a o escutamos dizer que era dinamarquês. Ele execra os dinamarqueses. (Lacan, 2016, p. 290)

Ao seguirmos na inflexão desse Ato V, um dos traços interpretativos em consequência é que, da saída desse espaço subterrâneo e mórbido em que se encontram os dois rivais, advirá à superfície do texto o desfecho da peça.

Ao ponderar a Horácio sobre o risco do duelo com Laertes e quanto à alternativa de evitá-lo, Hamlet advertirá que: “De modo algum. Nós desafiamos o augúrio. (...) Se tiver de ser agora, não está para vir; se estiver para vir, não será agora; e se não for agora, mesmo assim virá. O estar pronto é tudo” (Shakespeare, 2004, p. 226).

Adiante, apresenta-se o preparo bélico do príncipe algumas vezes visto como frágil, pois é explicitado ser versado na arte da esgrima e é entrevista sua força física. No entanto, nisso demonstra (do que há sinais no corpo da peça) sua capacidade orgânica para

o poder, e que goza do afeto do povo; mas a questão é já ser tarde para ele: sua potência de agir é tanta que provoca seis mortes, contando com a sua.

Da cena do duelo, na qual se aflora a articulação artilosa do rei Cláudio para a morte de Hamlet (seu potencial oponente legítimo para o trono), desenrola-se a queda final, pois será ferido com o veneno fatal que fez inocular na ponta da espada de Laertes, que por sinal ferirá também Hamlet, e este por sua vez a usará para ferir Cláudio. Hamlet cumpre a missão de vingança, mas ao preço de se imolar “junto” a sua mãe, que bebeu a taça com vinho envenenado destinada ao filho. Este, de um modo ou de outro, elimina Cláudio apenas quando sabe que o traidor não mais poderá tê-la como esposa — o que nitidamente confirma a simbologia edipiana acima aludida.

No final das contas, somente neste crescendo final é que Hamlet cumprirá o desígnio paterno. O seu destino, como desfecho do conflito interno, é causador simultâneo da perda do reino, ao invés de reassumi-lo. Não pode vislumbrar ser o que queria, nem escapou de seu sortilégio do passado. Com efeito, a sombra soturna dessas duas faces trágicas é determinada na peça por sua condição política.

Por um lado, deixa ao estoico e sóbrio amigo Horácio o legado de sua imolação e o pedido para que o propague a memória do seu drama, isto é, consideramos: narre sua história, que é uma maneira de repassar o ensinamento nela encerrado, e impeça o seu esquecimento; ao tempo em que cumpre a vingança, perde o principado.

No último momento, autoriza a passagem do poder ao monarca vizinho, príncipe da Noruega, cujo pai fora assassinado pelo de Hamlet. Fortimbrás, como homem de ação desenvolvido, parece saber e estar a postos para aproveitar o retorno da *fortuna*, embora externe o reconhecimento e o respeito à estatura de Hamlet — para além de uma possível solidariedade geracional — o que pode representar uma atitude a apontar um horizonte possível de unificação e superação política.

INTIMIDADE UNIVERSAL E AÇÃO PRESENTE

A título de sedimentação, cabe lembrar a função de maquinaria dramática articulada pelo percurso de Hamlet, que configura mais como decalque do que retrato uma provocação que se torna tão mais percuciente ao aflorar como força centrífuga. Ou seja, o poder de condensação dessa obra põe à mostra — independentemente da inesgotável pletora de interpretações — a complexa síntese em que a consciência moderna recebe o mandato de liberdade e responsabilidade para horizontes inéditos.

Com generosidade e coragem, sem descartar suas pulsões agressivas e mórbidas, o príncipe Hamlet se aproxima de nós, enganosamente frágil, impelido pelo poeta a desnudar e compartilhar com o público uma topografia acidentada, mas bela e elevada de si. Já foi estabelecida a originalidade do depoimento declamatório, dos versos e asserções por via dos longos solilóquios, cuja extensão ocupa com a reflexão interior o centro de gravidade na economia da peça.

A mescla de sensibilidade e leitura do mundo assim exteriorizada dá a magnitude de uma atração até certo ponto indefinível, pois enigmática e afetiva, nostálgica e mobilizadora. Há um canto de louvor longínquo quando Hamlet, em meio à matriz de certo ceticismo, evoca no Ato II, cena II: “Que obra de arte é o homem, como é nobre na razão, como é infinito em faculdades e, na forma e no movimento, como é expressivo e admirável” (Shakespeare, 2004, p. 98).

Esse desdobramento do ser parece-nos convergir objetivado no olhar racionalizado de Lukács (2011), a permitir-nos a longa citação:

O exemplo das grandes tragédias de Shakespeare é muito instrutivo, pois nelas expressa-se de maneira clara esse caráter especificamente dramático das mudanças históricas, do historicismo dramático. Como autêntico dramaturgo, Shakespeare dá pouca

atenção à pintura detalhada das circunstâncias históricas e sociais. Sua caracterização da época é a caracterização dos **homens ativos**. Quer dizer, todos aqueles traços de uma personagem, das paixões decisivas até às exteriorizações vitais mais ínfimas e sutis, porém ainda evidentes e dramaticamente “**íntimas**”, trazem consigo a atmosfera não da época em sentido amplo, universal-histórico ou épico, mas no sentido da **condicionalidade temporal do conflito**: seu **modo de ser** tem de brotar dos **momentos específicos da época**.” (Lukács, 2011, p.149, grifos do autor, em itálico; meus, em negrito)

A certa lembrança da figura de Cristo e diferindo de Édipo, Hamlet dá a ver o drama entre o sujeito racional (sucessor do idealismo cristão e aprisionado na tradição e no gênero de comportamento medieval) e o princípio trágico maquiaveliano da verdade efetiva das coisas como elas são.

Ao extirpar o mal, Hamlet finalmente se resolve pela morte, que evoca paz a uma nova etapa do estado, porém fica em perspectiva o que poderia ter sido, ao passo em que se desafia a possibilidade de se divisar um novo tipo de estado — não-trágico?

Hamlet está na fronteira, e sua configuração continua a importar em nossa própria dilaceração entre o auto governo e o governo do que nos é estranho. Seu silêncio reverbera ao invocar, entretanto, que o palco dos conflitos interiores da subjetividade está sob as luzes e a névoa da arena política.

Porém, por mais que nos esforcemos, mesmo para as melhores escolhas, não há garantias da vitória. O que é preciso é estar pronto para não sermos covardes, essa é uma lição que o príncipe nos legou e que permanece como uma questão de estado maior.

Talvez um achado resolutivo resida em indagar da mutação deixada pela tragicidade apaziguadora do sacrifício de Hamlet,

que cumpriu o mandamento paterno, mesmo sem concordar, e entregou à figura de Fortimbrás, o qual pelo assassinato do pai pelo pai de Hamlet, teria motivos de tomar à força a Dinamarca.

Segundo a lógica maquiaveliana, sabemos que essa nova forma de transmissão de poder designa toda uma série de projetos políticos transformadores, que não são desconectados das potencialidades e agruras do quanto cultivamos ou não a oportunidade de agir.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. O príncipe cansado. *In*: AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura universal. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 277-297.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. *In*: HELIODORA, Barbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005, p. 11-14.

CINTRA, Rodrigo Suzuki. **Shakespeare e Maquiavel: a tragédia do direito e da política**. São Paulo: Alameda, 2015.

HELIODORA, Barbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 6**: o desejo e sua interpretação. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.