



## A tragédia do falso reconhecimento - o desejo por um Shakespeare católico e o Hamlet de Hegel

Simon Critchley<sup>1</sup>

**Tradução e Revisão Técnica:**

Dirce Eleonora Nigro Solis

### Resumo

Neste trabalho o autor discute a essência da tragédia como conflito entre liberdade e necessidade. Analisa a tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, mostrando que há uma interpretação que tende para um Shakespeare católico, apesar de o autor da tragédia ser protestante. Para tanto, ele percorre as considerações feitas por Schelling em sua obra *Filosofia da Arte* e também o ponto de vista diverso de Hegel. Aponta como temas: a necessidade de um Sófocles num mundo diferenciado, considerando as observações de Schelling; o Hamlet de Hegel e seu desejo de um final feliz para a tragédia *Hamlet*; Hamlet como um homem perdido e seus múltiplos falsos reconhecimentos.

**Palavras-chave:** Liberdade. Tragédia. Hamlet. Schelling. Hegel

### Abstract

In this paper the author discusses the essence of tragedy as the conflict between freedom and necessity. He analyzes the tragedy of Shakespeare, Hamlet, showing that there is an interpretation that tends toward a Catholic Shakespeare, despite the author of the tragedy being Protestant. For both he travels the considerations made by Schelling in his book *Philosophy of Art* and also the different point of view of Hegel. He points out as themes: the need for a Sophocles of the differentiated world, considering Schelling's remarks; Hegel's Hamlet as an unbearable contingency; Hegel's desire for a happy ending to the tragedy Hamlet; Hamlet as a lost man and his multiple misrecognitions.

**Key-words:** Freedom. Tragedy. Hamlet. Schelling. Hegel

---

1 Simon Critchley, professor em The New School, trabalha principalmente na vertente ética e política da Filosofia, mas também em estética. Presidente da British Society for Phenomenology; publicou entre outros *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas* (Blackwell, 1992); *Very Little...Almost Nothing* (Routledge, 1997); *Ethics-Politics-Subjectivity* (Verso, 1999); *The Book of Dead Philosophers* (Granta, UK 2008; Vintage, US, 2009); *Stay Illusion: The Hamlet Doctrine* (Verso, 2013; Pantheon, 2013). E-mail: [critchls@newschool.edu](mailto:critchls@newschool.edu)

Uma versão da postura pós-kantiana na filosofia é que o dismantelamento crítico das pretensões da metafísica dogmática na *Crítica da Razão Pura* tem como consequência que as questões relativas ao valor supremo da vida humana passam do domínio da religião para aquele da arte. A crítica de Kant à metafísica alcança a notável proeza de mostrar tanto a falta de sentido cognitivo das pretensões da filosofia tradicional em conhecer o suprassensível, como o estabelecer da necessidade *moral* para o primado da razão prática, isto é, a liberdade. No entanto, a questão que se coloca é como a liberdade pode ter lugar ou se manifestar no mundo da natureza se esse mundo é regido pela causalidade e mecanicamente determinado por leis naturais cientificamente estabelecidas? Não deixou Kant os seres humanos no que Hegel chamaria a posição *anfíbia* do ser, tanto como sujeito livre para a lei moral como determinado por um mundo objetivo da natureza que tem sido despojado de qualquer valor, e que permanece contra mim como um mundo de alienação?

A tarefa filosófica depois de Kant foi a de como alcançar uma reconciliação dos dualismos da natureza e da liberdade ou da razão pura e prática. A visão que é esboçada na consideração de Kant sobre o juízo estético e anunciada com crescente convicção nas *Cartas de Schiller sobre a educação estética do homem* e as incipientes tendências românticas e idealistas na década germanofônica de 1790, é que a obra de arte é o veículo para tal reconciliação. A obra de arte proporciona *uma imagem sensível da liberdade* e põe em harmonia os domínios da razão pura e prática. No deslumbrante fragmento fôlio único de 1796, “O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão”, os autores (o texto é variadamente atribuído aos companheiros de faculdade de outrora, Hegel, Hölderlin e Schelling, embora geralmente pensado para melhor representar as ideias do último, que estava com seus 20 e poucos anos na época), escrevem: “O maior ato de razão, que abraça todas as ideias, é um ato estético, e que a *verdade e a bondade são irmãs apenas em beleza*”. Como declara Schelling em 1800, “a arte é o organon da filosofia” ou “a pedra angular de todo o arco”, que irá abranger as regiões da natureza e da liberdade que Kant havia divorciado.

Mas o que se entende por “arte” aqui? Para Schelling, o maior exemplar da arte é o drama e a maior manifestação do drama é a *tragédia*, em especial, a tragédia de Sófocles. Como Peter Szondi convincentemente mostrou, o que começa com Schelling é uma filosofia *do trágico* (*das Tragische*), que tem uma persistência quase sobrenatural



na tradição intelectual germanofônica. Em suas lições de 1802-3, *Filosofia da Arte*, Schelling escreve, e os ecos kantianos ressoam nesta formulação,

A essência da *tragédia* é, assim, um conflito real e objetivo entre a liberdade no sujeito, por um lado e a necessidade por outro, um conflito que não termina de modo que um ou outro sucumba, mas sim de tal forma que ambos se manifestem em perfeita indiferença como simultaneamente vitoriosos e derrotados.

Para Schelling, foi precisamente este tipo de equilíbrio entre a liberdade e a necessidade que os gregos – pelos quais ele quer dizer *Édipo Rei* de Sófocles, onde esta peça estranhamente, mas não atipicamente, figura como uma sinédoque para toda uma cultura – alcançaram na tragédia.

Os gregos buscaram em suas tragédias *este* tipo de equilíbrio entre justiça e humanidade, necessidade e liberdade, um equilíbrio sem o qual eles não poderiam satisfazer sua sensibilidade moral, assim como a mais alta moralidade ela mesma é expressa neste equilíbrio. Precisamente esse equilíbrio é a preocupação última da tragédia. Não é trágico que uma livre transgressão premeditada seja punida. Que uma pessoa inocente inevitavelmente se torne cada vez mais culpada em função de seu destino, como se observou anteriormente, é a maior desgraça concebível. Mas que essa pessoa culpada inocente (*dieser schuldloser Schuldige*) aceite a punição voluntariamente - este é o sublime na tragédia (*das Erhabene in der Tragödie*); assim, por si só, a liberdade transfigura-se na maior identidade com necessidade.<sup>2</sup>

A tragédia é a pedra angular no arco que une liberdade e necessidade, razão prática e razão pura. Em outras palavras, o trágico é a conclusão da filosofia após Kant. E é a realização da filosofia em um ato *sublime*. Ou seja, a afirmação de Schelling acima é que o que os gregos buscaram em suas tragédias foi um equilíbrio entre “justiça e humanidade, liberdade e necessidade”, e esse equilíbrio é o que encontra expressão na tragédia. A sublimidade da tragédia é a aceitação livre da punição por este culpado inocente.

---

<sup>2</sup> FWJ Schelling. *The Philosophy of Art*, op. cit. p. 255. [Uma referência: *The Philosophy of Art*. transl. Douglas W. Stott. Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1989-NT].

Se a arte é a realização da filosofia e a tragédia é o pináculo da arte, como a identidade da liberdade e da necessidade, e se isso foi de alguma forma o caso dos trágicos gregos, então, a grande questão que isso levanta, e que Schelling passa as páginas restantes da *Filosofia da Arte* tateando na direção, é até que ponto a tragédia é realizável na modernidade. O problema aqui pode ser moldado pela afirmação de Schelling que “a modernidade carece de destino”, ou seja, de que não tem nenhum senso do movimento da necessidade nem de que a atividade do sujeito livre colide contra ele<sup>3</sup>. Dito de outro modo, a modernidade é a experiência da contingência. A tragédia antiga é definida por uma experiência do destino que impõe um erro, ou o que Aristóteles chamou *hamartia* no sujeito. Isto não é possível no mundo moderno. Schelling escreve que “o elemento caráter toma o lugar anteriormente ocupado pelo destino”.

### **Precisamos de um Sófocles do Mundo Diferenciado**

É aqui que poderemos voltar a Shakespeare e Hamlet. Schelling compara os comentaristas ingleses de Shakespeare a um bando de camponeses bêbados brigando em frente a um bar de interior, totalmente ignorantes a respeito da bela paisagem teatral que os rodeia. Em outras palavras, Shakespeare requer uma interpretação germânica mais sóbria e sistemática. Esta é a chave para a interpretação de Schelling sobre Shakespeare, e cito, em toda extensão,

Se agora resumirmos nossas conclusões e expressarmos de forma sucinta a relação de Shakespeare com o sublime da tragédia da antiguidade, devemos chamá-lo o maior criador de *personagens*. Ele não pode retratar a beleza sublime, purificada e transfigurada que se revela na face do destino, uma beleza que coincide com a bondade moral. (...) Ele conhece a maior beleza de caráter apenas como caráter individual. Ele não foi capaz de subordinar tudo a este, porque, como um moderno - como alguém que compreende o eterno não dentro da limitação, mas sim dentro da ausência de limites- ele está muito amplamente envolvido na universalidade. A antiguidade possuía uma universalidade concentrada, e uma totalidade vista (*die Allheit*) não na multiplicidade, mas sim na unidade.

Não há *nada* humano que Shakespeare não aborde, ainda que ele só o considere individualmente, enquanto que a antiguidade tocou nisso em sua totalidade. Os elementos da natureza humana do menor para o maior permanecem dispersos dentro dele. Ele conhece todos eles, toda paixão, toda disposição, a juventude bem como a idade, o rei e o pastor. Se nosso mundo já estava perdido desde sempre, poderia ser recriado a partir da série de suas obras. Enquanto a lira antiga seduziu o mundo inteiro com quatro cordas, o novo instrumento tem mil cordas; ele divide a harmonia do universo, a fim de criá-lo, e por isso é sempre menos calmante para a alma. Esta beleza austera, que tudo acalma, pode existir apenas na simplicidade<sup>4</sup>.

Se o gênio de Shakespeare encontra-se em sua criação do personagem, então a liberdade do personagem se desenrola em um mundo sem destino, um mundo onde a lira antiga de quatro cordas foi substituída por uma besta de mil cordas. Isso quer dizer que, com o surgimento do mundo diferenciado da modernidade, o que desaparece é a possibilidade do sublime trágico. Pergunta aparentemente esperançosa de Schelling - a questão com a qual a *Filosofia da arte* termina, ou melhor, vai desvanecendo - é se pode haver um Sófocles moderno. Ou, como ele coloca, “Devemos, no entanto, ser autorizados a esperar um Sófocles do mundo diferenciado...”<sup>5</sup> Como a longa citação acima deixa claro, apesar de sua genialidade, este novo Sófocles não pode ser Shakespeare. Ele era, em última análise, muito protestante para permitir esta possibilidade. Schelling escreve: “Shakespeare era protestante, e para ele isso (i.e., o *Fatum* da antiguidade) não era uma possibilidade”.

O que, ou melhor, quem é exigido, a fim de recuperar a sublimidade da tragédia antiga, é um “...Shakespeare do sul, talvez católico”<sup>6</sup>. Ou seja, alguém que pode permitir a reconciliação pública, institucional entre o fato de erro ou, no Cristianismo, o pecado, e a possibilidade da graça redentora. Isto leva Schelling a uma leitura estreita e bastante desesperada de Calderón, onde Schelling discute apenas uma peça do dramaturgo espanhol, lida na tradução alemã de A.W. Schlegel. Independentemente das virtudes indiscutíveis de Calderón, o que nos interessa aqui é o desespero da parte de Schelling em descobrir um Shakespeare católico, um Sófocles da modernidade. Eu acho que é o mesmo desespero que conduz o jovem Nietzsche inicialmente em direção à possibilidade de um renascimento da tragédia através da música ou mais propriamente a

---

4 Ibid., p.270-71.

5 F.W.J. Schelling. *The Philosophy of Art*, op. cit., p. 273.

6 Ibid. p. 273.

ópera de Wagner, e que leva o último Nietzsche em seus últimos escritos sobre música, em direção à *Carmen* de Bizet. No *Caso Wagner*, um texto muito tardio, depois de ver *Carmem*, pela vigésima vez, Nietzsche escreve: “Posso me tornar tão paciente, tão feliz, tão indiano, tão acomodado – Para sentar-me por cinco horas: o primeiro grau de santidade.”<sup>7</sup> E, novamente, “Esta música é alegre, mas não de um modo francês ou alemão. Sua alegria é africana; o destino paira sobre ela ... *il faut méditerraniser la musique*”.<sup>8</sup>

Tão profunda é a doença wagneriana em Nietzsche, que ele vai aceitar qualquer coisa – mediterrânea, indiana, africana, que pode permitir-lhe recuperar a sua saúde. Infelizmente, não deu certo.

A *Filosofia da Arte* de Schelling conclui com um pathos quase-nietzschiano de luto pela morte da grande arte na modernidade. As palavras finais das lições são lidas como uma premonição dos argumentos posteriores de *O Nascimento da Tragédia*,

Vou observar apenas que a composição mais perfeita de todas as artes, a unificação da poesia (*Poesie*) e da música através do canto, da poesia e da pintura através da dança, ambas por sua vez sintetizadas em conjunto, é a manifestação mais complexa do teatro, tal como foi o drama da antiguidade. Apenas uma caricatura manteve-se para nós: a *ópera*, que num estilo mais elevado e nobre, tanto do lado da poesia, como daquele de outras artes concorrentes, pode guiar-nos mais cedo de volta à performance do que o drama antigo combinado com a música e o canto.

Música, canto e dança, bem como todos os vários tipos de drama, vivem apenas na vida pública (*öffentlichen Leben*) e formam uma aliança em tal vida. Onde quer que a vida pública desapareça, em vez do drama real, externo, no qual, em todas as suas formas, todo um povo participa como uma totalidade política e moral, apenas um drama *interior*, ideal pode unir as pessoas. Este drama ideal é o culto de adoração (*Gottesdienst*), o único tipo de ação verdadeiramente pública que permaneceu na era contemporânea, e mesmo assim apenas em uma forma extremamente diminuída e reduzida.<sup>9</sup>

---

7 Nietzsche. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. Trans .W. Kaufmann. New York: Vintage, 1967, p. 157.

8 Ibid. p. 158-159. “É preciso mediterranzar a música” (NT).

9 Ibid., p. 280.



Com o desaparecimento da vida pública na modernidade – o que Hegel chamaria *Sittlichkeit*, a vida ética – a possibilidade do trágico sublime, entendido como uma obra de arte genuinamente política, i.e., uma obra de arte que legisla para a comunidade, evaporou. Ficamos com uma caricatura da tragédia antiga na forma de ópera, por um lado, e o vazio ritual idealizado do culto na igreja, por outro lado. A arte moderna, sob este ponto de vista, nada mais é que a expressão da ausência da esfera pública. É com este desejo do norte nostálgico ansiando por um catolicismo do sul que a *Filosofia da Arte* de Schelling termina.

### **Contingência Insuportável – O *Hamlet* de Hegel**

É aqui, como um antídoto para o desejo de um Shakespeare católico que eu gostaria de voltar a Hegel. Para nós, Hegel é o filósofo do trágico. Ele é o filósofo com a compreensão mais profunda da natureza da tragédia: seu movimento interno, as contradições e conflitos, na verdade o que poderíamos chamar o caráter *colisional* da tragédia. Se essa forma de conceber a experiência que Hegel chama ‘dialética’ pode ser entendida como pensar em movimento, então, pode-se argumentar que a dialética tem sua gênese na tragédia, ou pelo menos em uma certa compreensão da tragédia. Embora possa ser dito que Schelling também vê a tragédia dialeticamente em termos de conflito entre a liberdade e a necessidade, a diferença vital entre eles gira em torno da questão da *história*. Schelling, como tantos críticos literários que o seguem, oferece uma idealização filosófica da tragédia que carece de uma compreensão histórica da manifestação da arte. Como observa Benjamin, o que ele chama de ‘a filosofia da tragédia’ é,

... A teoria da ordem moral do mundo, sem qualquer referência ao conteúdo histórico, num sistema de sentimentos generalizados. (101)

O que é equivocado nas múltiplas iterações de ‘a filosofia da tragédia’ do romantismo em diante é o seu a-historicismo universalista geralmente baseado numa série de premissas metafísicas sobre a suposta natureza humana.<sup>10</sup>

---

10 Ver Raymond Williams, *Modern Tragedy*.



Para Hegel, e isso já está claro desde sua leitura da *Antígona*, da *Fenomenologia do Espírito* em diante, a tragédia é a articulação estética da desintegração histórica da vida ética ou *Sittlichkeit* através da contenda da guerra civil e da luta de vida e morte entre os elementos essenciais da vida política da cidade-estado. Na tragédia a substância da vida ética cinde-se contra si mesma, dissolvendo-se na guerra e dividindo-se em uma infinidade de átomos individuais separados. Isso passa pelo estoicismo impotente do eu solitário num mundo definido pela lei, i.e., Roma, e pela experiência da autoalienação moderna que Hegel associa à palavra ‘*Kultur*’. A história deve ser parte essencial de qualquer consideração da tragédia. Este é o lugar onde podemos lançar alguma luz sobre a escuridão dinamarquesa de Hamlet.

Movendo-se (não sem problemas, deve-se reconhecer) do jovem Hegel da *Fenomenologia* para o Hegel tardio da *Estética* – e na verdade as 1.237 páginas da *Estética* concluem e culminam com uma interpretação impressionante de *Hamlet* – na tragédia moderna os indivíduos não agem por causa da substância da vida ética. O que pressiona para a satisfação, ao invés, é a subjetividade de seu caráter privado. Na tragédia antiga, o conflito no coração da substância da vida ética encontra expressão em personagens opostos, mas igualmente justificados, cada um dos quais encarna um ‘pathos’ claro: *Antígona versus Creonte*, ou *Orestes versus Clitemnestra*. No entanto, se o conflito na tragédia antiga encontra articulação na exterioridade da substância, então na tragédia moderna o conflito é interno à subjetividade.

Hegel e Schelling parecem inicialmente muito semelhantes com relação a este ponto. Hegel afirma que na representação de personagens individuais Shakespeare fica “em uma altura quase inacessível”, fazendo de suas criações “artistas livres de si mesmos” (1217-28). Como tais, os personagens trágicos de Shakespeare são “reais, vivendo diretamente, extremamente variados” e possuindo uma “sublimidade e poder de ataque de expressão”. No entanto – e aqui vem o lado dialético inferior desta afirmação –, criaturas como Hamlet carecem de qualquer resolução e capacidade de decisão. Elas são figuras trêmulas nas garras de “uma paixão dupla que as leva de uma decisão ou de um ato para outro simultaneamente”. Em outras palavras, pensando em Schmitt, elas são hamletizadas, personagens vacilantes interiormente divididos contra si mesmos. Mantidos só pela força da sua subjetividade conflituosa, personagens como Hamlet ou





Lear ou mergulham cegamente avante ou se permitem ser atraídos para sua ação vingadora por circunstâncias externas, conduzidos, que seja, pela contingência.

Na vastidão de uma antiga trilogia dramática, como a *Oréstia*, o que está em jogo no *agon*, ou conflito dramático, é a justiça eterna moldada pelo poder do destino, o que poupa a substância da vida ética da cidade contra os indivíduos, como Orestes e Clitemnestra, que estavam se tornando muito independentes e colidindo violentamente um com o outro.<sup>11</sup> Hegel insiste, e eu acho que ele está certo, que, se uma justiça semelhante aparece na tragédia moderna, então é mais como justiça criminal, onde – como em *Macbeth* ou com as filhas de Lear – um erro foi cometido e os protagonistas merecem a morte torpe que está vindo para eles. O desenlace trágico na tragédia de Shakespeare não é o cumprimento rigoroso do destino, mas “puramente o efeito de circunstâncias infelizes e acidentes externos, que poderiam ter sido de outra forma e ter produzido um final feliz” (1231). Hegel teve um final feliz, como iremos ver em breve, mas o ponto é que o indivíduo moderno deve suportar a contingência e a fragilidade de “tudo o que é mundano e deve suportar o destino da finitude”.

No entanto – e é aí que as observações de Hegel sobre *Hamlet* começam a ferir muito mais profundo –, o problema é que não podemos *suportar* essa contingência. Hegel argumenta que,

...Sentimos uma demanda urgente de uma correspondência necessária entre as circunstâncias externas e o que a natureza interna desses belos personagens realmente é (1231).

Assim, queremos que a morte de Hamlet não seja simplesmente o efeito do acaso, devido à mudança acidental dos floretes envenenados. *A Trágica História de Hamlet, príncipe da Dinamarca* afeta profundamente o seu público e parece que há uma necessidade profunda – ao mesmo tempo estética e moral – para algo maior que um mero acidente. É como se houvesse algo insuportável sobre a contingência da vida que encontra articulação em *Hamlet* e em outros lugares em Shakespeare. Isto é o que leva, eu acho, à nostalgia de um Shakespeare católico em Schelling, à afirmação de Benjamin de que *Hamlet* é uma tragédia cristã da providência ou mesmo à memória nostálgica da

---

11 Ref Hegel's essay on Natural Law.

falta cristã em Schmitt. É o anseio por uma obra redentora que revela os dois, nossa condição alienada moderna e o ato de curá-la. É um anseio nostálgico para a reconciliação entre o indivíduo e a ordem cósmica que se encontra em toda a crítica de Shakespeare.

Essa nostalgia é de fato uma forma de interpretar o personagem de Hamlet, vinculado a um desejo que é sua própria paralisia. Desde a idealização distorcida de seu pai como um *hyperion* perdido que oferece a garantia de um homem ao seu sonho de um ato perfeito, que não ultrapassa a modéstia da natureza e luta no momento exatamente certo, à sua raiva exagerada centrada no pensamento de múltiplos vilões “- Oh, vilão, vilão, sorrindo, maldito vilão!”, “Aquele pode sorrir, e sorrir, e ser um vilão”. Hamlet pode ser visto como uma rebelião conservadora contra a contingência e *anomia* atomizada da nova ordem social. E, para não abusar dos pontos freudianos, sua queixa principal está centrada nas figuras de seu triângulo edipiano – ele mesmo, sua mãe, e Claudius – com o pai morto servindo de suporte a tudo o que é certo em um mundo ido para o inferno. Talvez seja este anseio por um Shakespeare católico que deva ser descartado a fim de ver *Hamlet* corretamente e nos vermos em sua luz. Talvez tenhamos que prescindir da oração do Purgatório do fantasma por uma vida não adulterada, pela absolvição católica, por um absoluto. Em um sentido profundo, que eu tento explicar em um próximo livro, *Hamlet* é um melodrama tragicômico, às vezes uma farsa.

### **Hegel gosta de um Final Feliz**

Hegel não coloca isto assim tão fortemente, e, em todo o caso, ele tem um trunfo dialético na manga: a tragédia é superada pela comédia e ambas são superadas pela filosofia. O fracasso da reconciliação estética leva à exigência de reconciliação filosófica. De uma perspectiva hegeliana, Schelling está errado porque a sua idealização filosófica da tragédia carece de uma compreensão histórica da manifestação da arte. Para Schelling, a estrutura da arte em sua expressão mais elevada, i.e., drama, é deduzida da tragédia. A história da arte desde a tragédia grega é um afastamento daquele ideal. Para Hegel, ao contrário, não sem alguma nostalgia pela perda da vida ética grega e sua profunda admiração por Sófocles, a comédia suplanta a tragédia e a comédia é o próprio elemento em que a arte dissolve e prepara a passagem para a elaboração conceitual, a saber, a filosofia. A comédia – e se pensa tanto em Aristófanes,



que Hegel elogia constantemente, como nas comédias de Shakespeare e também na maravilhosa leitura de Hegel do *Sobrinho de Rameau*, de Diderot, na *Fenomenologia do Espírito* – é a elevação da arte ao nível da cognição, onde, então, ela se dissolve. O sistema de Hegel é uma comédia e tem de ser uma comédia, na medida em que a história culmina com a expressão institucional de liberdade na forma do Estado moderno. Engraçado. Aqui poderíamos começar uma metacrítica de Hegel, ao longo das linhas pode-se encontrar isto no muito jovem Marx.<sup>12</sup> Mas o ponto estético é que talvez Hegel terá sempre o riso final, que a comédia é mais elevada que a tragédia, e que a verdadeira *comédie humaine* é a filosofia.

É por isso que Hegel gosta de um final feliz. Ele faz a observação brilhante, que pode ecoar nos ouvidos dos partidários contemporâneos do trauma, da perda e miserabilismo estético generalizado,

Devo admitir que, de minha parte um desfecho feliz deve ser preferido. E por que não? Para preferir a desgraça só porque ela é infortúnio, em vez de uma solução feliz, não há outra base que um sentimentalismo superior que se entrega à dor e ao sofrimento e encontra mais interesse neles do que nas situações indolores que considera como lugares comuns.

A tragédia do sofrimento, tal como encontramos em Sófocles, só é eticamente justificada quando está a serviço de alguma perspectiva superior, como o destino, caso contrário, ela é simplesmente um Bisonhresco (*Eeyore- esque*)<sup>13</sup> chafurdando na miséria (que, incidentalmente, faz com que Hegel esteja mais perto do Ursinho Puff). Um final feliz seria melhor. Se a arte – e Hegel está pensando em particular na estatuária grega – é a unidade da ideia e da aparência numa idealidade sensível, então a comédia só pode apresentar essa unidade como autodestruição. Para Hegel, o absoluto não pode mais estar contido dentro de uma forma estética. A comédia é a dissolução da arte e sua passagem para além de si. É por isso que a comédia é a porta de entrada para a filosofia.

---

12 Penso na “Crítica da Doutrina do Estado de Hegel” de Marx, de 1843, onde Marx estava nos seus vinte e poucos anos. Ver Karl Marx, *Early Writings* (Primeiros Escritos), ed. L Colletti (Penguin, Harmondsworth, 1975), p. 57-198.

13 Eeyore (Bisonho) é o asno ou burro cinzento da historinha do Ursinho Puff (Winnie the Pooh) – NT.

E, naturalmente, a virada da comédia rumo à filosofia para fora das entranhas de seu ser-como-miséria já é prenunciada por Hamlet. Após o encontro com o Fantasma, Hamlet adverte Horácio, “há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha a tua filosofia”<sup>14</sup>, e, então, prontamente (e estranhamente, pode-se acrescentar) lhe diz que seu plano é fingir uma feição bizarra. Da próxima vez ouviremos de Hamlet, ele é o palhaço provocador na cena do peixeiro com Polônio, seguido do Hamlet da disputa filosófica satírica com Rosencrantz e Guildenstern. A oscilação entre a tragicomédia e a filosofia, é um imbróglio melhor resumido pelo próprio Hamlet quando ele se precipita contra os limites da racionalidade,

*Hamlet* – Oh! Deus! Eu poderia ficar confinado numa casca de noz e, mesmo assim, considerar-me-ia rei do espaço infinito, não fossem os maus sonhos que tenho.

*Guildenstern* – Sonhos que, verdadeiramente, são ambição, visto que a própria substância do ambicioso é meramente a sombra de um sonho.

*Hamlet* – O próprio sonho não passa de uma sombra.

*Rosencrantz* – É verdade, e considero a ambição de tão aérea e ligeira qualidade que nada mais é que a sombra de uma sombra.

*Hamlet* – Então nossos corpos são mendigos e nossos monarcas e heróis gloriosos as sombras dos mendigos – Não seria melhor irmos à corte? Pois, por minha fé, não estou conseguindo raciocinar.<sup>15</sup>

Quem mais a não ser Hegel poderia seguir o raciocínio de Hamlet aqui, onde a substância reverte-se dialeticamente na sombra, o espaço infinito é um sonho ruim, a ambição é um fantasma que alça voo no sono, e um monarca é encontrado apenas na sombra do corpo de um mendigo. A autoconsciência de Hamlet é a proeza hegeliana do infinito tautológico de uma casca de noz – uma identidade que é a sua própria ruína. Que reconciliação estética pode haver? Talvez isso ajude a explicar a afirmação de TS Eliot de que Hamlet é um fracasso artístico, junto com sua crítica mordaz de que o desejo de poder criativo na mente de um crítico levou a uma fraqueza particular, onde em vez de estudar uma obra de arte, ele encontra apenas um seu semelhante. Goethe vê Hamlet como Goethe e Coleridge vê Hamlet como Coleridge.

14 *Hamlet*, Ato I, Cena V- NT.

15 *Hamlet*, Ato II, Cena I – NT.

## HAMLET é um Homem Perdido

O que encontra expressão em Schelling e os cardumes de filósofos e críticos literários que nadam em seu rastro, começando por Coleridge, é um *absolutismo estético*. Esta é a convicção de que as antinomias da modernidade podem ser reconciliadas numa obra de arte total dramática que iria restaurar a substancialidade da vida ética num ato tragicamente sublime. Depois de ter visto a velha ordem se dissolver em suspeita, vigilância e violência política, temos tudo de volta em uma nova e reconciliada forma com Deus em seu céu e um verdadeiro rei em seu trono. Contra isso, o que eu acho que a leitura de Hegel sobre o *Hamlet* prenuncia, é que a reconciliação na tragédia moderna é uma falsa reconciliação. Isto mostra como o desejo de um absoluto se desenreda em uma experiência de autodissolução e não identidade. A cena final de *Hamlet*, como a cena final de *Rei Lear*, não é o triunfo de uma ideia cristã da providência nem qualquer renascimento da tragédia ática. É simplesmente um palco cheio de cadáveres, o que Adorno perspicazmente vê como uma multidão de marionetes numa corda, o que James Joyce vê, em uma observação estranhamente profética, “A carnificina sangrenta no ato cinco é um prognóstico do campo de concentração” (p. 187). Em outras palavras, *Hamlet* é uma *Trauerspiel* cuja força é tragicômica e cujo final macabro beira ao melodramático. Como Melville escreve sobre Hamlet em *Pierre: ou, As Ambiguidades*, ele cai “engatinhando no vômito de sua odiada identidade”.

Mas há mais uma fascinante flexão no conto da leitura de Hegel *sobre Hamlet*. Olhada de fora, pode parecer que a morte de Hamlet é acidentalmente causada pelo degladiar infeliz de espadas. Mas, em duas ocasiões, Hegel adianta um perfil psicológico breve, mas perspicaz do príncipe dinamarquês. O que ele encontra dentro de Hamlet é morbidez, melancolia, medo, fraqueza e, acima de tudo, em uma palavra repetida três vezes nessas passagens, *desgosto*. Hegel escreve:

Mas a morte estava desde o início no fundo da mente de Hamlet. As areias do tempo não o satisfaziam. Em sua melancolia e fraqueza, sua preocupação, seu desgosto em todos os assuntos da vida, sentimos desde o início que, em todos os seus ambientes terríveis, ele é um homem perdido, quase consumido pelo desgosto interior antes da morte lhe vir de fora (1231-1232).

Hamlet é um homem perdido. Ele é o homem errado. Ele nunca deveria ter sido comandado pelo fantasma para vingar seu assassinato. Seu desgosto com o mundo não induz a ação, mas a *acedia*, uma letargia preguiçosa. A Hamlet só falta a energia. Como Hegel escreve:

Sua alma nobre não foi feita para esse tipo de atividade enérgica; e, cheio de desgosto com o mundo e a vida de decisão, prova, disposições para a realização de sua determinação, e sendo atirado do pilar à coluna, ele finalmente perece devido à sua própria hesitação e a uma complicação de circunstâncias externas (1226).

É minha opinião, elaborada mais abaixo, que o que se viu através de Hegel é uma *Doutrina de Hamlet* que gira em torno da dialética corrosiva do conhecimento e da ação, onde o mais antigo inabilita o mais recente e numa visão da verdade induz a um desgosto para com a existência. Bisbilhotando o caos e os destroços do mundo que o rodeia enquanto tagarelando e fazendo trocadilhos sem parar, ele finalmente se encontra fatalmente atingido e ataca impetuosamente, pedindo a Horácio que lhe cante uma canção de ninar.<sup>16</sup> Será que ainda gostamos de Hamlet? Ele é um cara legal? Acho que não.

### Múltiplos Falsos Reconhecimentos em HAMLET

Permitam-me concluir com algumas observações sobre a tragédia do falso reconhecimento em Hamlet. O melancólico príncipe dinamarquês não reconhece Polônio como o Rei quando ele mata o primeiro pensando ser o último. Ele não reconhece Ofélia como sua mãe, dizendo-lhe todas as coisas desagradáveis que ele queria dizer para Gertrude, “Tome teu caminho para um convento”, “Deus lhe deu um rosto e você faz dele um outro”, e assim por diante. Hamlet chama Ofélia de prostituta, pois ele suspeita que sua mãe o seja. Hamlet confunde Gertrude com Claudius e Claudius com Gertrude. Em um momento surpreendente, ele mesmo chama de Claudius sua mãe. Quando o rei protesta, o raciocínio de Hamlet é o seguinte: “Pai e mãe são marido e mulher. Homem e mulher é uma só carne – e assim: minha mãe”.

Hamlet não pode atacar aquele que ele odeia – ou seja, Claudius – e que ele não pode matar. Ele só pode matar aquele que ele idealiza, ou seja, Laertes, que é uma

---

16 Algumas dessas formulações foram emprestadas de Elizabeth Bryant.

23

espécie de duplo para Hamlet. Ele diz de Laertes “pela imagem de minha causa eu vejo o retrato da sua”. Laertes é um espelho que Hamlet segura para si mesmo e, como conhecemos desde Lacan, tudo o que experimentamos no espelho é falso reconhecimento ou *méconnaissance*, não de nós mesmos, mas de algum outro imaginário que nos fascina e nos mantém no encaixe de nossa autodecepção. Não é a mim mesmo que eu vejo no espelho, mas alguns reflexos doentios, cativantes que eu não sou.

Mas o falso reconhecimento mais fundamental de Hamlet está em sua relação com seu próprio desejo. Ele não é capaz de reconhecer o seu próprio desejo porque ele vive sempre através do desejo do outro, fazendo o jogo do outro. Mesmo que eles compartilhem o mesmo nome (uma inovação que, um tanto misteriosamente, Shakespeare adicionou aos textos – fonte para a história de *Hamlet*), o desejo de vingar o assassinato de seu pai é o desejo do fantasma, não o seu próprio. O Hamlet Sênior comanda o Hamlet Júnior. Ele também está em sintonia com o desejo de sua mãe durante toda a peça. Não é uma questão do próprio desejo de Hamlet que o confunde e o pune. É o enigma do desejo dela. O que Gertrude quer? *Was will das Weib?*<sup>17</sup>

No final da peça, quando Hamlet suspende o seu desejo de voltar a Wittenberg (bom e velho Lutherstadt protestante), é o desejo de Cláudio. Da mesma forma, toda a presunção que leva à fatal luta final de florete não é plano de Hamlet; é de Cláudio. Hamlet morre vestindo as cores de seu inimigo. Hamlet não vive em seu próprio tempo ou em sua própria hora, mas no momento e hora do outro.

O desejo de Hamlet está profundamente inibido e a inibição se volta para dentro em uma melancolia narcisista que é incapaz de sustentar qualquer amor pela vida. Hamlet só ama o que está morto: seu idealizado pai fálico espectral; o velho bobo da corte com cujo crânio ele brinca indolentemente, Yorick; e a pobre Ofélia. Seu desejo narcísico só é desencadeado em relação ao outro *qua* morto, i.e., *qua* impossibilidade. É somente quando Ofélia está morta que Hamlet pode declarar seu amor por ela, gritando na sepultura em uma luta de vida e morte com o seu duplo, Laertes,

Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos  
Não poderiam, com toda a sua quantidade de amor,



Perfazer o total do que eu lhe tinha.<sup>18</sup>

Deslumbrante brilhantismo linguístico de Hamlet – seus trocadilhos incessantes, disposição bizarra e raciocínio maniaco – flui diretamente de sua inibição narcísica do desejo. Dostoiévski escreveu famosamente em *Os Irmãos Karamazov* que o inferno é a incapacidade de amar. O fantasma de seu pai poderia muito bem passar seus dias num doloroso fogo expiatório, mas Hamlet está no inferno. É por isso que a Dinamarca é uma prisão. É por isso que o mundo é uma prisão.

Para tornar as coisas ainda piores, Hamlet é um péssimo aristotélico. Ele não passa por nenhuma reversão ou *peripeteia*, nem experimenta qualquer reconhecimento ou *anagoresis*. É por isso que Hegel está certo em insistir que Hamlet é um homem perdido. Além disso, em minha opinião, *Hamlet* – a peça, não o personagem – não permite nenhuma *katharsis*, nenhuma libertação ou sublimação ou purificação do desejo (no entanto, entendemos este difuso e difícil-de-definir conceito aristotélico). Hamlet – o personagem e não a peça – exhibe uma inteligência implacável, uma interioridade melancólica que às vezes se torna energia maníaca e exuberância. Mas nós não sentimos nenhuma libertação no final da peça, que é com certeza a mais longa de Shakespeare (Hamlet em sua totalidade, por vezes, se sente como Hamlet em sua eternidade). Do início ao fim, a pura violência e poder percussivo da linguagem de Shakespeare nos faz rolar no chão ou morder o tapete. E nem deve Hamlet nos permitir qualquer *catarse*. Se *Hamlet* é a tragédia quintessencialmente moderna, isso é porque ele encena a tragédia da modernidade, o que também não nos permite nenhum alívio, libertação ou a satisfação do desejo. *Hamlet* é uma maravilhosa tragicomédia proto-beckettiana, uma *Trauerspiel* sem redenção, uma farsa lúgubre, melancólica e melodramática.

E assim é o nosso mundo.

### Referências bibliográficas (Compiladas pelo Corpo Editorial)

HEGEL, F. *On the Scientific Ways of Treating Natural Law, on its Place in Practical Philosophy, and its Relation to the Positive Sciences of Right*. In: NISBET & DICKEY (org.) *Political Writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

---

18 *Hamlet*, Ato V, Cena I – NT.

MARX, K. *Early Writings* (Primeiros Escritos). Ed. L. Colletti (Penguin, Harmondsworth, 1975).

NIETZSCHE, F. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. Trans .W. Kaufmann. New York: Vintage, 1967.

SCHELLING, F. *The Philosophy of Art*. transl. Douglas W. Stott. Univ. of Minnesota Press, Mineapolis, 1989-NT

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Hibbard, G. R., (ed.). Oxford: Oxford World's Classics ser., 1987. Oxford.

WILLIAMS, R. *Modern Tragedy*. London: The Hogarth Press, 1992 [1964].