

11 de março de 1959

Lição XIV

11 de Março de 1959

Ei-nos, portanto, desde a última vez, em *Hamlet*. *Hamlet* não vem aí por acaso, ainda que lhes tenha dito que ele estava introduzido neste lugar pela fórmula do “Ser ou não ser”, imposta a mim, a propósito do sonho de Ella Sharpe.

Eu fui levado a reler uma parte do que foi escrito de *Hamlet* sobre o plano analítico, e também aquilo que foi escrito antes. Os autores, pelo menos os melhores, não deixam, evidentemente, de considerar o que foi escrito muito antes e, devo dizer que fomos conduzidos bem mais longe, até mesmo ao ponto de, vez por outra, me perder um pouquinho, não sem prazer. O problema é juntar aquilo de que se trata com o que é do nosso objetivo preciso, sendo nosso objetivo preciso dar, ou de re-dar seu sentido à função do desejo na análise e à interpretação analítica. É claro que para isso não devemos ter um pesar muito grande, pois espero lhes fazer sentir e, lhes dou aqui, de imediato, meu propósito, creio que o que distingue *A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, é, essencialmente, ser a tragédia do desejo.

Hamlet que, sem que estejamos absolutamente certos disto, mas enfim, segundo os recortes realmente mais rigorosos, deveria ter sido atuado em Londres, pela primeira vez, durante a temporada de inverno em 1601. *Hamlet*, cuja primeira edição in-quarto (famosa edição, que foi quase aquilo que chamamos uma edição pirata na época, a saber, que não era feita sob o controle do autor, mas emprestada àquilo que chamavam os *prompt-books*, os livretos de uso do ‘soprador’¹. É divertido saber esses pequenos traços de história literária) permaneceu desconhecida até 1823, quando pusemos a mão sobre um desses exemplares imundos, pois foram muito manuseados, levados, provavelmente, das representações. E a edição *in-folio* a grande edição de Shakespeare, só começou a aparecer depois da sua morte, em 1623, precedendo a grande edição onde encontramos a divisão em atos. O que explica que a divisão em atos seja muito menos decisiva e clara em Shakespeare do que em qualquer outro lugar. De fato, não cremos que Shakespeare tenha imaginado dividir suas peças em cinco atos. Isto tem sua importância, porque vamos ver como se reparte esta peça.

O inverno, em 1601, é dois anos antes da morte da rainha Elizabeth. E, de fato, podemos considerar, aproximadamente, que *Hamlet*, que tem uma importância capital na vida de Shakespeare, reduplica, se assim podemos dizer, o drama dessa junção entre as duas épocas, as duas vertentes da vida do poeta, pois o tom muda completamente quando vem ao trono Jacques I; e já alguma coisa se anuncia, como diz o autor, que rompe esse charme cristalino do reino de Elizabeth, da rainha virgem, aquela que conseguirá esses longos anos de paz miraculosa, ao sair daquilo que constituía, na história da Inglaterra, como em muitos países, um período de caos, na qual ela devia prontamente entrar, com todo o drama da revolução puritana.

Em suma, 1601 anuncia já essa morte da rainha, que não podíamos seguramente prever, pela execução de seu amante, o conde de Essex, que acontece no mesmo ano que a peça de *Hamlet*. Estes pontos de referências não são absolutamente vãos de se evocar, ainda mais que não somos os únicos a ter tentado restituir *Hamlet* no seu contexto. O que lhes digo aí,

¹ *Souffleur*: aquele que fica nos bastidores a “soprar” o texto para os atores.

11 de março de 1959

não vi sublinhado em nenhum autor analítico, são, no entanto, espécies de fatos primeiros que tem bem a sua importância.

Na verdade, o que foi escrito nos autores analíticos não pode-se dizer ter sido esclarecedor, e não é hoje que farei a crítica disto na direção do que versou uma espécie de interpretação analítica, à risca, de *Hamlet*. Eu quero dizer (“eu procuro reencontrar tal ou tal elemento”, sem, na verdade, dizer que se possa dizer outra coisa) que afasta mais e mais, à medida em que os autores insistem, a compreensão no conjunto, a coerência do texto.

Eu devo dizer, também de nossa Ella Sharpe, a qual considero muito, que sobre isto, no seu *paper*, é verdade, *unfinished*², que encontramos após sua morte, ela me decepcionou grandemente. Eu o considerarei, no entanto, porque é significativo. Está tão na linha que somos levados a explicar, manteve respeito à tendência que vemos tomada pela teoria analítica, que vale a pena ser posto em evidência. Mas nós não vamos começar por aí.

Nós vamos começar pelo artigo de Jones³ – editado em 1910 no *American Journal of Psychology* – que é uma data e um monumento, e que é essencial ser lido. Não é fácil, atualmente, consegui-lo. E na pequena reedição que fez, Jones, creio, acrescentou outra coisa, alguns complementos à sua teoria de *Hamlet*. Neste artigo: *The Oedipus Complex as an explanation of Hamlet's Mystery*, “O Complexo de Édipo enquanto explicação do mistério de Hamlet”, ele acrescenta como subtítulo: *A study in Motive*; Um estudo de motivação.

Em 1910 Jones aborda o problema magistralmente indicado por Freud, como lhes mostrei da última vez, nessa meia página sobre a qual podemos dizer que, afinal de contas, tudo já está, já que até mesmo os pontos de horizonte são marcados, a saber, as relações de Shakespeare com o sentido do problema que se apresenta para ele: a significação do objeto feminino. Eu creio que aí está uma coisa perfeitamente central. E, se Freud nos aponta no horizonte *Timon de Atenas*, é uma via na qual seguramente Ella Sharpe tentou se engajar; ela fez de toda a obra de Shakespeare um tipo de vasta oscilação ciclotímica, mostrando as peças ascendentes, isto é, que poderíamos crer otimistas, as peças onde a agressão vai para fora e aquelas onde a agressão retorna para o herói ou o poeta, aquelas da fase descendente. Eis como poderemos classificar as peças de Shakespeare, ou até mesmo, na ocasião, datá-las.

Eu não creio que esteja aí alguma coisa inteiramente válida, e nós vamos nos ater, por enquanto, ao ponto em que estamos, isto é, primeiramente a *Hamlet*, para tentar – darei talvez algumas indicações sobre aquilo que segue ou precede, sobre *La douzième nuit* e *Troilus and Cressida*, pois creio ser quase impossível não levá-las em conta. Isto esclarece grandemente os problemas que vamos, inicialmente, introduzir sobre o único texto de *Hamlet*.

Com esse grande estilo de documentação que caracteriza seus escritos – há em Jones uma solidez, uma certa amplitude de estilo na documentação que distingue altamente suas contribuições – Jones fez um tipo de resumo daquilo que ele chama, a muito justo título, o *mistério de Hamlet*.

² SHARPE, E. FREEMAN, *op. cit.* (87)

³ JONES, E., “The Oedipus Complex as na Explanation of Hamlet's Mystery: A Study in *Motive American Journal of Psychology*”, vol. XXI, part 3, pp. 72-113.

11 de março de 1959

De duas uma, ou vocês se dão conta da amplitude que a questão tomou, ou não. Para aqueles que não o fazem, não vou repetir aí o que há no artigo de Jones; de um modo ou de outro, informem-se. É preciso que eu diga que a massa dos escritos sobre *Hamlet* é alguma coisa sem equivalente, a abundância da literatura é alguma coisa incrível. Mas o que é mais incrível ainda é a extraordinária diversidade das interpretações que foram dadas. Eu quero dizer que as interpretações, as mais contraditórias, se sucederam, desfilaram através da história, instaurando o problema do problema, a saber: por que todo mundo se aplica tanto em entender alguma coisa?

E, elas dão os resultados mais extravagantes, os mais incoerentes, os mais diversos. Não podemos dizer que isso não vá excessivamente longe, teremos de retornar ao interior mesmo daquilo que vou, rapidamente, chamar as vertentes dessa explicação que resume Jones no seu artigo. Quase tudo foi dito. E, para ir ao extremo, há um *Popular Science Monthly*, que deve ser uma espécie de publicação de vulgarização, mais ou menos médica, que fez alguma coisa em 1880, que se chama *The Impediment of adipose*, “O Incômodo da adipose. No final de *Hamlet* nos dizem que Hamlet é grosso e curto de fôlego, e nessa revista há todo um desenvolvimento sobre a adipose de Hamlet! Há um certo Vining⁴ que, em 1881, descobriu que Hamlet era uma mulher disfarçada em homem, cujo objetivo através de toda a peça era a sedução de Horatio, e era para atingir o coração de Horatio que Hamlet tramava toda sua história. É, portanto, uma história bastante bonita! E, ao mesmo tempo, não podemos dizer que isto seja absolutamente sem eco para nós, e é certo que as relações de Hamlet com pessoas de seu próprio sexo, são, no entanto, estreitamente tecidas no problema da peça.

Voltemos às coisas sérias e, com Jones, lembremos que os esforços da crítica se agruparam em torno de duas vertentes. Quando há duas vertentes na lógica, há sempre uma terceira vertente. Contrariamente àquilo que cremos, o terceiro não é tão excluído assim. E é, evidentemente, o terceiro que, no caso, é interessante.

As duas vertentes não tiveram magros motivos. Na primeira vertente há aqueles que, em suma, interrogaram a psicologia de Hamlet. É, evidentemente, a eles que pertence a primazia que deve ser dada no topo de nossa estima. Nós aí encontramos Goethe, e Coleridge, que em suas *Lectures on Shakespeare*, adotou uma posição muito característica, a qual acho que Jones poderia ter feito, talvez, consideração. Pois Jones, coisa curiosa, se lançou, principalmente, num extraordinariamente abundante comentário daquilo que foi feito em alemão, que foi proliferaante, até mesmo prolixo. As posições de Goethe e de Coleridge não são idênticas. Elas tem, no entanto, um grande parentesco que consiste em acentuar a forma espiritual do personagem de Hamlet.

A grosso modo, digamos que, para Goethe, é a ação paralisada pelo pensamento. Como o sabemos, isso tem uma longa linhagem. Nos lembramos, e não em vão, é claro, que Hamlet havia vivido algum tempo em Wittenberg. E este termo, reenviando o intelectual e seus problemas a uma frequência um pouco abusiva de Wittenberg, representada, não sem razão, como um dos centros de um certo estilo de formação da juventude estudante alemã, é uma coisa que teve uma grande posteridade. Hamlet é, em suma, o homem que vê todos os elementos, todos as complexidades, os motivos do jogo da vida, e que está em suma, suspenso, paralisado em sua ação, por esse conhecimento. É um problema, propriamente

⁴ VINING, *The mystery of Hamlet*, 1881.

11 de março de 1959

dito, goetheano, e que não ficou sem ecoar profundamente, principalmente se vocês aí acrescentarem o charme e a sedução do estilo de Goethe e de sua pessoa.

Quanto a Coleridge, num longo trecho que não tenho tempo de ler para vocês, ele abunda no mesmo sentido, com uma característica muito menos sociológica, e muito mais psicológica. Há alguma coisa, na minha opinião, que domina aí, em todo o trecho de Coleridge, sobre essa questão, e que me agrada lembrar: “É preciso que eu lhes confesse que sinto em mim algum gosto da mesma coisa”, é o que desenha nele o caráter psicastênico, a impossibilidade de se engajar em uma via, e uma vez que entrou, engajou, de permanecer até o final.

A intervenção da hesitação, dos motivos múltiplos, é um pedaço brilhante de psicologia que nos dá o essencial, a mola, o suco de sua essência, nessa observação dita de passagem por Coleridge: afinal de contas, tenho algum gosto disto, isto é, me reencontro aí, confessa de passagem, e ele não é o único; reencontramos uma observação análoga em alguém que é quase contemporâneo de Coleridge, e que escreveu coisas admiráveis sobre Shakespeare em seus *Essays on Shakespeare*. É Hazlitt, a que Jones, erroneamente, não faz nenhuma consideração, pois é alguém que escreveu as coisas mais notáveis a respeito disso na época.

Ele, (Coleridge), vai mais longe ainda; ele diz que, afinal de contas, falar dessa tragédia ..., ela nos foi tão rebatida, essa tragédia, que podemos apenas saber como fazer a crítica, não mais do que saberemos descrever nosso próprio rosto. Há uma outra observação que vai no mesmo sentido, e estão aí linhas que considerarei bastante.

Eu passo bastante rápido a outra vertente, aquela de uma dificuldade exterior que foi instaurada por um grupo de críticos alemães, do qual os dois principais são Klein e Werder, que escreviam no final do século XIX em Berlin. É mais ou menos assim que Jones os agrupa, e ele tem razão. Trata-se de colocar em relevo as causas exteriores da dificuldade da tarefa que Hamlet se impôs, e as formas que a tarefa de Hamlet teria. Ela seria a de fazer reconhecer a seu povo a culpabilidade de Claudius, daquele que, depois de haver matado seu pai e esposado sua mãe, reina sobre a Dinamarca. Há aí alguma coisa que não sustenta a crítica, pois as dificuldades que teria Hamlet para cumprir sua tarefa – isto é, fazer reconhecer a culpabilidade de um rei, ou, das duas uma, intervir já do modo de que se trata que ele intervenha, pelo assassinato, e, em seguida, poder justificar esse assassinato – são, evidentemente, muito facilmente retiradas pela simples leitura do texto: jamais se apresenta a Hamlet um problema parecido!

O princípio de sua ação, a saber, que aquilo que ele deve vingar – sobre aquele que é o assassino de seu pai e, ao mesmo tempo, tomou seu trono e seu lugar junto à mulher que ele amava acima de tudo – deve purgar-se pela ação, a mais violenta, e pelo assassinato, não é somente nunca posto em causa em Hamlet, mas, creio, que eu lhes lerei sobre isso passagens que lhes mostram que ele se trata por lasso, covarde, ele espuma sobre a cena do desespero de não poder se decidir sobre essa ação. Mas, o princípio da coisa não traz nenhuma espécie de dúvida, ele não se coloca o mínimo problema no que diz respeito à validade desse ato, dessa tarefa.

E, sobre isto há um tal de Loening, sobre o qual Jones faz grande destaque, que fez uma observação no mesmo período, discutindo as teorias de Klein e Werder de modo decisivo. Eu assinalo de passagem que é a mais calorosa recomendação que Jones traz sobre tais observações. De fato, ele cita algumas que parecem muito penetrantes.

11 de março de 1959

Mas, tudo isso não tem uma importância extraordinária, já que a questão está verdadeiramente ultrapassada a partir do momento em que nos prendemos à terceira posição, aquela pela qual Jones introduz a posição analítica. Essas divagações na exposição são necessárias, pois devem ser seguidas para que tenhamos o fundo sobre o qual se apresenta o problema de Hamlet.

A terceira posição é esta: ainda que o sujeito não duvide por um instante de ter que cumpri-la, por algum motivo desconhecido dele, essa tarefa lhe repugna. Dito de outra forma, é na própria tarefa e não no sujeito, nem no que acontece no exterior. Inútil dizer que para aquilo que se passa no exterior, pode aí haver versões muito mais sutis que aquela que lhes introduzi para abrir caminho.

Há, portanto, aí, uma posição essencialmente conflitual em relação à própria tarefa. E é desta forma, em suma, muito sólida, e que deve, no entanto, nos dar uma lição de método, que Jones introduz a teoria analítica. Ele mostra que a noção do conflito não é nem um pouco nova, a saber, a contradição interna à tarefa já foi trazida por um certo número de autores que viram muito bem (como Loening, a acreditarmos nelas, as citações que Jones dá a respeito) que se pode captar o caráter problemático, conflitual, da tarefa em certos sinais dos quais não esperamos a análise para perceber seu caráter signalético, a saber, a diversidade, a multiplicidade, a contradição, a falsa consistência das razões que pode dar o sujeito para adiar essa tarefa, não cumpri-la no momento em que se apresenta para ele. A noção, em suma, do caráter superestrutural, racionalizado, racionalizando os motivos que dá o sujeito, já tinha sido percebido pelos psicólogos bem antes da análise, e Jones sabe muito bem valorizá-los, destacá-los.

Só que trata-se de saber onde jaz o conflito, o qual, os autores que estão sobre esta via não deixam de perceber que há alguma coisa que se apresenta no primeiro plano, e uma espécie de dificuldade subjacente que, sem estar, propriamente falando, articulada como inconsciente, é considerada como mais profunda e em parte, não dominada, não completamente elucidada nem percebida pelo sujeito.

E, a discussão de Jones apresenta esse caráter perfeitamente característico daquilo que, para ele, dará um dos traços que ele sabe fazer o melhor uso em seus artigos que desempenharam o maior papel para tornar válido a um grande público intelectual, a própria noção de inconsciente. Ele articula potentemente que aquilo que os autores, alguns, sutis, evidenciaram, é, a saber, que o motivo subjacente, contrariante, para a ação de Hamlet, é, por exemplo, um motivo de direito, a saber, terá ele o direito de fazer isto?

E, Deus sabe se os autores alemães não deixaram (principalmente sendo que isso se passava em pleno período de hegelianismo) de considerar todos os tipos de registros sobre os quais Jones tem o belo papel de ironizar, mostrando que se alguma coisa deve entrar nos instâncias inconscientes, não são os motivos de ordem elevada, de um alto caráter de abstração, fazendo entrar em jogo a moral, o Estado, o saber absoluto, mas que deve haver aí alguma coisa de muito mais radical, de mais concreto, e que aquilo de que se trata é precisamente o que Jones vai, então, produzir – já que é mais ou menos naquele ano que começam a introduzir-se na América os pontos de vista freudianos, sendo nesse mesmo ano que ele publica um relatório da teoria de Freud sobre os sonhos, que Freud dá seu

11 de março de 1959

artigo sobre as *Origens e o desenvolvimento da Psicanálise*⁵, diretamente escritos em inglês, se minha lembrança é boa, já que se trata das famosas conferências da Clark University.

Eu creio que não podemos tocar com o dedo numa análise que vai realmente tão longe quanto possível na época, que evidencia no texto da peça, no desenrolar do drama, para mostrar, a partir dela, a significação edipiana, que valoriza aquilo que podemos chamar a estrutura mítica do Édipo. Eu devo dizer que não estamos tão desimpedidos mentalmente a ponto de poder, todos, tão facilmente, sorrir ao ver trazido a respeito de *Hamlet*: Telésforo, Anfion, Moisés, Faraó, Zoroastro, Jesus e Herodes, - todo mundo vem no pacote - e, afinal de contas, o que é essencial, dois autores que escreveram aproximadamente em 1900, fizeram um *Hamlet in Iran* numa revista bem conhecida, uma referência do mito de *Hamlet* aos mitos iranianos que estão em torno da lenda de Pyrrhus, sobre o qual um outro autor fez também grande caso em uma revista desconhecida e impossível de encontrar.

O importante é que na introdução por Jones (na data de 1910), de uma nova crítica de *Hamlet*, e de uma crítica que vai consistir inteiramente em nos levar a esta conclusão: “Nós chegamos a esse paradoxo aparente em que o poeta e a audiência são, ambos, profundamente abalados por sentimentos devidos a um conflito de origem do qual eles não estão conscientes - eles não estão despertados, não sabem do que se trata”⁶.

Eu penso que é essencial observar o passo ultrapassado nesse nível. Eu não digo que seja o único passo possível, mas que o primeiro passo analítico consiste em transformar uma referência psicológica, não em uma referência a uma psicologia mais profunda, mas em uma referência a um arranjo mítico que se espera ter o mesmo sentido para todos os seres humanos. E é preciso, no entanto, algo mais, pois *Hamlet* não é, no entanto, os Pyrrhus Saga, as histórias de Cyrus com Cambyse, nem de Perseu com o seu avô Acrisios; é, no entanto, outra coisa.

Se nós falamos disso, não é somente porque houve miríades de críticas, mas também porque é interessante ver o que isso faz de *Hamlet*. Vocês não têm, afinal de contas, nenhuma espécie de idéia porque, por uma espécie de coisa perfeitamente curiosa, creio poder dizer, segundo minha própria experiência, que é impossível de atuar em francês. Eu nunca vi um bom *Hamlet* em francês, nem alguém que atua bem *Hamlet*, nem um texto que possamos entender.

Para aqueles que lêem o texto, é alguma coisa de se cair de costas, de se morder o tapete, de rolar no chão, é alguma coisa de inimaginável! Não há um verso de *Hamlet*, uma réplica que não seja, em inglês, de um poder de percussão, de violência de termos que faz disso algo onde, a todo o instante, estamos absolutamente estupefatos. Parece que foi escrito ontem, que não se podia escrever assim há três séculos.

Na Inglaterra, isto é, lá onde a peça é atuada na sua língua, uma representação de *Hamlet* é sempre um evento. Eu irei até mesmo mais adiante - porque, afinal de contas, não podemos medir a tensão psicológica do público, a não ser na bilheteria - e eu direi que é para os atores, aquilo que nos ensina duplamente; primeiramente porque fica perfeitamente claro que atuar *Hamlet* para um ator inglês é o coroamento de sua carreira, e que quando não é o coroamento de sua carreira, é, no entanto, que ele quer se retirar feliz, dando assim

⁵ FREUD, S., “Über Psychoanalyse Fünf Vorlesung gehalten zur 20 jähriger” (1910). *Gründungsfeier der Clark University in Worcester*, Mass. G.W. X p. 44-113. Trad. Fr., Paris 1973, Payot.

⁶ JONES, E., *op. Cit.*

11 de março de 1959

sua representação de adeus, mesmo se seu papel consiste em atuar o primeiro coveiro. Há aí alguma coisa que é importante e que nós teremos de perceber o que isso quer dizer, pois eu não o digo por acaso.

Há uma coisa curiosa, é que, afinal de contas, quando o ator inglês chega a atuar *Hamlet*, ele o atua bem, eles todos o atuam bem. Uma coisa ainda mais estranha, é que falamos de *Hamlet* de tal ou tal, de tantos *Hamlet* quanto há de grandes atores. Evocamos ainda *Hamlet* de Garrick, o *Hamlet* de Kenns, Tc; aí está também alguma coisa de extraordinariamente indicativo.

Se há tantos *Hamlet* quanto há grandes atores, creio que é por uma razão análoga – não é a mesma porque é alguma coisa outra que atuar *Hamlet* e estar interessado como espectador e como crítico. Mas a ponta de convergência disso tudo, o que marca particularmente e que lhes peço lembrar, é que podemos crer, afinal de contas, que é em razão da estrutura do problema que *Hamlet*, como tal, apresenta a respeito do desejo; a saber, o que é a tese que antecipo aqui, que *Hamlet* faz atuar os diferentes planos, o quadro mesmo ao qual tento lhes introduzir aqui, no qual vem se situar o desejo.

É porque este lugar aí é excepcionalmente bem articulado; também, diria, de modo tal que cada um vem aí encontrar seu lugar, vem aí se reconhecer, que o aparelho, a rede da peça de *Hamlet*, é essa espécie de rede, de rede de caçador [*filet d'oiseaux*] de passarinhos, onde o desejo do homem – nas coordenadas que justamente Freud nos descobre, a saber, sua relação com o Édipo e a castração – está aí articulado essencialmente.

Mas isso supõe que não é simplesmente uma outra edição, um outro lançamento do eterno tipo drama-conflito, da luta do herói contra o pai, contra o tirano, contra o bom ou o mau pai. Aí eu introduzo as coisas que nós vamos ver se desenvolverem no decorrer. É que as coisas são empurradas por Shakespeare a um ponto tal que, aquilo que é importante, aqui é mostrar as características atípicas do conflito, a forma modificada pela qual se apresenta a estrutura fundamental da eterna saga que reencontramos desde a origem dos tempos; por conseguinte, na função onde, de certo modo, as coordenadas desse conflito são modificadas por Shakespeare de modo a poder fazer aparecer como, nessas condições atípicas, vem atuar, com todo seu caráter, o mais essencialmente problemático, o problema do desejo, na medida em que o homem não é simplesmente possuído, investido, mas esse desejo, ele deve situá-lo, encontrá-lo. Ao encontrá-lo, com seus mais pesados esforços, e com sua mais pesada pena, ao ponto de não poder encontrá-lo a não ser no limite, a saber, numa ação que só pode, para ele, se finalizar, se realizar, à condição de ser mortal.

Isso nos incita a olhar de mais perto o desenrolar da peça. Eu não quero lhes fazer tardar demais, mas é preciso, no entanto, que eu coloque os traços salientes principais disso.

O ato I diz respeito a alguma coisa que podemos chamar a introdução do problema, e aí, no entanto, no ponto de recorte, de acumulação, de confusão em que gira a peça, é preciso, no entanto, que retornemos a alguma coisa de simples que está no texto. Nós vamos ver que esta composição merece ser lembrada, que ela não é alguma coisa que flutua, nem que vá de um lado para outro.

Como vocês o sabem, as coisas se abrem sobre uma guarda, uma troca de guarda no terraço de Elsinore, e, devo dizer, ser uma das entradas mais magistrais de todas as peças de Shakespeare, pois nem todas são tão magistrais na abertura. É à meia noite que se faz a troca da guarda, uma troca onde há coisas muito bonitas, muito marcantes. Desta forma,

11 de março de 1959

são aqueles que vem para a troca da guarda, que perguntam: “Quem está aí?”⁷, sendo que deveria ser o contrário. É que, de fato, tudo se passa anormalmente, eles estão todos angustiados por alguma coisa que aguardam, e essa coisa não se faz esperar mais do que quarenta versos. Enquanto é meia noite, quando a troca ocorre, uma hora soa no sino quando o espectro aparece; e, a partir do momento em que o espectro aparece, nós entramos num movimento bem rápido, com estagnações bastante curiosas.

Imediatamente após a cena em que aparecem o rei e a rainha, o rei diz que já está em tempo de abandonar nosso luto: “Nós podemos chorar com um olho, mas rirmos com o outro”⁸, e onde *Hamlet*, que aí está, faz aparecer seus sentimentos de revolta diante da rapidez do casamento de sua mãe, e do fato de que ela se casou com alguém que, perto do que era o seu pai, é um personagem absolutamente inferior.

A cada instante, nos propósitos de *Hamlet*, nós veremos valorizada a exaltação de seu pai como de um ser sobre o qual ele dirá mais tarde que “Todos os deuses pareciam ter sobre ele marcado seus selos, para mostrar até onde a perfeição de um homem poderia ser levada”⁹. É, sensivelmente mais tarde, no texto, que esta frase será dita por *Hamlet*, mas tão logo à primeira cena, há palavras análogas. É, essencialmente, nesse tipo de traição, e também de decadência – sentimentos que lhe inspiram a conduta de sua mãe, esse casamento precipitado, dois meses, dizem, depois da morte de seu pai – que *Hamlet* se apresenta. Aí vem o famoso diálogo com Horatio: “Economia, economia! O assado do velório não terá tempo de esfriar para servir a refeição de núpcias”¹⁰. Eu não preciso lembrar esses temas célebres.

⁷ Ato I, Cena 1: 1: *Bernardo* “Who’s there?”

⁸ Ato I, Cena 2: 11: [...]“With one auspicious, and one dropping eye;
With mirth in funeral, and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole,-”[...]

[...]“num dos olhos o choro, no outro o riso,
ledos no funeral, tristes na igreja,
sabendo equilibrar a dor e o encanto,

Ou: [...]“Com sorrisos no enterro e cantos fúnebres
Nas bodas, repartindo a dor e o júbilo –
Tomamos por esposa” [...]

⁹ Ato III, Cena 4: 61: [...]“A combination, and a form, indeed,
Where every god did seem to set his seal,
To give the world assurance of a man:” [...]

[...]“uma forma, em resumo, perfeitíssima,
em que os deuses seus selos imprimiram
para que o mundo visse o que era um homem:”[...]

Ou: [...]“Um aspecto e uma forma que realmente
Pareciam dos deuses ter a marca
Que afirma ao mundo que ali está um homem,”

¹⁰ Ato I, Cena 2: 180. [...]“Thrift, thrift, Horatio! The funeral bak’d meats
Did coldly furnish forth the marriage tables.”

[...]“Economia, Horatio! Os bolos fúnebres
serviram para os frios do esposório.[...]”

Ou: [...]“Economia, Horário! A carne assada

11 de março de 1959

Em seguida, de imediato, temos a introdução de dois personagens; Ophelia e Polonius. E isso a propósito de um tipo de pequeno mercurial que Laerte – que é um personagem importante na nossa história de *Hamlet*, o qual quiseram fazer (chegaremos lá) alguém que desempenha um certo papel em relação a *Hamlet* no desenrolar mítico da história, e a justo título, evidentemente – dirige a Ophelia, que é a jovem filha, da qual *Hamlet* fôra, como ele mesmo o diz, apaixonado, e que atualmente, no estado em que se encontra, ele repulsa com bastante sarcasmo. Polonius e Laertes se sucedem frente a essa infeliz Ophelia para lhe dar todos os sermões da prudência, para a convidar a desconfiar desse *Hamlet*.

Vem em seguida a quarta cena. O encontro, sobre o terraço de Elsinore, de Hamlet, que foi encontrado por Horatio, com o espectro de seu pai. Neste encontro ele se mostra apaixonado, corajoso, já que não hesita seguir o espectro até o ponto em que o espectro o conduz, a saber, a ter com ele um diálogo bastante horrível. E, sublinho que o caráter de horror é articulado pelo próprio espectro; ele não pode revelar a Hamlet o horror e a abominação do local onde ele vive, e daquilo que ele sofre, pois seus órgãos mortais não poderiam suportá-lo. E ele lhe dá uma ordem, um mandamento. É interessante notar, de imediato, que a ordem consiste em que, de qualquer forma que ele o faça, ele tenha de fazer cessar o escândalo da luxúria da rainha, e que nisso tudo, de resto, ele contenha seus pensamentos e seus movimentos, que não vá se deixar levar a não sei quais excessos referentes aos pensamentos perante sua mãe.

É claro, os autores fizeram grande caso dessa espécie de pano de fundo turvo nas instruções dadas pelo espectro a Hamlet, de ter, em suma, de se guardar dele mesmo nas suas relações com sua mãe. Mas, há uma coisa da qual não parece que tenham articulado aquilo do que se tratava, que, em suma, tão logo e de imediato, é em torno de uma questão para se resolver: o que fazer em relação a alguma coisa que parece aí ser essencial, apesar do horror ao que é articulado, as acusações formalmente pronunciadas pelo espectro contra o personagem Claudius, isto é, o assassino. É aí que ele revela para o seu filho que foi morto por ele. A ordem que dá o *ghost* não é uma ordem nela mesma; é alguma coisa que, de imediato, põe no primeiro plano, e, como tal, o desejo da mãe. É absolutamente essencial, por sinal, nós retornarmos a isto.

O segundo ato é constituído por aquilo que podemos chamar a organização da vigia em torno de Hamlet. Nós temos disto, em suma, um tipo de prenúncio sob a forma – é bastante divertido, e isso mostra a característica de dublê do grupo Polonius, Laertes, Ophelia, em relação ao grupo Hamlet, Claudius e a rainha – as instruções que Polonius, primeiro ministro, dá a alguém, para a vigilância de seu filho que partiu para Paris. Ele lhe diz como é preciso proceder para se informar sobre seu filho. Há aí uma espécie de pequeno pedaço de bravura, do tipo verdades eternas da polícia, sobre a qual não devo insistir. Depois, intervêm e, já está preparado o primeiro ato, Guildenstern e Rosencrantz, que não são simplesmente os personagens soprados que pensamos. São personagens que são antigos amigos de Hamlet. E Hamlet, que desconfia deles, que os goza, os ridiculariza, os despista e brinca com eles um jogo extremamente sutil sob a aparência de loucura (nós veremos também o que quer dizer esse problema da loucura ou pseudo-loucura de Hamlet), faz verdadeiramente apelo, num momento, à sua velha e antiga amizade, com um tom e um acento que, ele também, mereceria ser valorizado se tivéssemos tempo, e que merece ser lembrado, que prova que ele o faz sem nenhuma confiança. E ele não perde um

Do enterro serviu fria para as bodas.[...]

11 de março de 1959

só instante sua posição de malícia e de jogo com eles; no entanto, há um momento em que ele pode lhes falar sobre esse certo tom.

Rosencrantz e Guildenstern são, ao vir sondá-lo, veículos do rei, e é bem aquilo que sente Hamlet, que os incita verdadeiramente a lhe confessar: “Estariam vocês enviados a mim? O que vocês têm para fazer junto a mim?” E os outros estão suficientemente abalados para que um dos dois pergunte ao outro: “O que é que vamos dizer a ele¹¹?” Mas isso passa, pois tudo sempre se passa de um certo modo, isto é, para que nunca seja ultrapassado um certo muro que desencadearia uma situação que aparece essencialmente, e, de uma ponta a outra, amarrada.

Nesse momento, Rosencrantz e Guildenstern introduzem os comediantes que eles encontraram no caminho e que Hamlet conhece. Hamlet mantém-se sempre interessado pelo teatro, e esses comediantes, ele vai acolhê-los de uma maneira que é admirável. Aí também seria preciso ler as primeiras mostras que eles lhe dão de seu talento. Um, versando sobre uma tragédia que diz respeito ao final de Tróia, o assassinato de Príamo – e no que diz respeito a esse assassinato, nós temos uma cena muito bela em inglês, onde nós vemos Pyrrhus suspender um punhal sobre o personagem de Príamo, e permanecer assim:

*“So as painted tyrant, Pyrrhus stood;
And like a neutral to his will and matter,
Did nothing”.*

“Pirro, qual tirano em pintura, fica imóvel,
E, como que neutralizado entre sua vontade e aquilo que havia para se fazer,
Não fizera nada”.¹²

Como é um dos temas fundamentais do caso, isso merece ser realçado nessa primeira imagem, aquela dos comediantes a respeito dos quais vai vir em nosso Hamlet a idéia de

¹¹ Ato II, Cena 2:269ss.: [NT]

Hamlet: “Any thing – but to the purpose. You were sent for; and thereb is a kind of confession in your looks, wich your modesties have not craft enough to colour: I know, the good king and queen have sent for you.

Rosencrantz: “To what end, my lord?”

Hamlet: “That you must tech me. But let me conjure you by the rights of your fellowhisp, by the consonancy of our youth, by the obligation of our ever-preserved love, and by what more dear a better proposer could charge you withal, be even and direct with me, wheter you were sent for, or no?”

Rosencrantz: “What say you? [To Guildenstern]”

Hamlet: “Nay, then I have na eye of you; [*A.sid*] – if you love me, hold not off.

Guildenstern: “My lord, we were sent for.”

Hamlet: “Qualquer coisa, contanto que sirva ao caso. Fôstes chamados; leio em vosso olhar uma espécie de confissão, que a modéstia que vos é própria não consegue mascarar. Sei perfeitamente que o bom rei e a rainha mandaram chamar-vos.

Rosencrantz: “Com que fim, senhor?”

Hamlet: “É o que ireis dizer-me. Mas, conjuro-vos pelos direitos de nossa camaradagem, pela consonância da idade, pelas obrigações de nossa sempre comprovada afeição e por tudo de mais caro que pudesse ser invocado por um orador mais convincente do que eu; sêde sinceros comigo; fôstes ou não fôstes chamados?”

Rosencrantz: “(*à parte para Guildenstern*) – “Que dizeis a isso?”

Hamlet: “Não vos perco de vista. – Se me tendes amizade, nada de evasivas.

Guildenstern: “De fato, príncipe, fomos chamados.”

¹² Ato II, Cena 2: 464.

11 de março de 1959

utilizá-los naquilo que vai constituir o corpo do terceiro ato – isto é absolutamente essencial – aquilo que os ingleses chamam, um termo estereotipado, *the play scene*, “o teatro sobre o teatro”. Hamlet aí concluiu:

*“The play’s the thing
Wherein I’ll catch the conscience of the king”¹³.*

É com essa espécie de barulho de címbalos que termina aí um longo trecho de Hamlet que está escrito inteiramente em versos brancos, assinalo-o, e onde encontramos esse par de rimas, é alguma coisa que tem todo o seu valor introdutório. Eu quero dizer que é sobre isso que se termina o segundo ato, e que o terceiro, onde vai justamente se realizar *the play scene*, é introduzido.

Esse monólogo é essencial. Por aí nós vemos, e a violência dos sentimentos de Hamlet, e a violência das acusações que ele faz contra si próprio, por um lado:

*“Am I a coward?
Who calls me villain? breaks my pate across?
Plucks off my beard, and blows it in my face?
Tweaks me by the nose? gives me the lie i’ the throat,
As deep as to the lungs? Who does me this?
Há!”.*

*“Sou acaso um covarde?
Quem me chama de vilão? me parte o crânio
e arranca-me as barbas e atira-nas no rosto?
me torce o nariz? põe-me a mentira na garganta,
até os pulmões? Quem me faz isso?”
Ah!”¹⁴*

Isso nos dá o estilo geral desta peça, que é de se rolar pelo chão. E imediatamente depois, ele fala de seu sogro atual:

*“Swoonds I should take it: for it cannot be
But I am pigeon-liver’d, and lack gall
To make oppression bitter; or, ere this,
I should have fatted all the region kites
With this slave’s offal”¹⁵”.*

¹³ Ato II, Cena 2: 586. *Hamlet*: [...] “E a peça é a coisa, eu sei, com que a consciência hei de apanhar do rei.”

¹⁴ Ato II, Cena 2: 552.

¹⁵ Ato II, Cena 2: 559. Parece haver um equívoco na citação do primeiro verso. Deveria ser:

“Why, I should take it: for it cannot be,

“Fôra bem feito. E a causa não é outra:
tenho sangue de pombo, o fel me falta
que a opressão torna amarga, ou já teria
dado as entranhas desse escravo a todos
os abutres do céu”.

11 de março de 1959

Nós havíamos falado dessas *kites* a propósito do *Souvenir de Leonardo Da Vinci*. Eu penso que é um tipo de milhafre. Trata-se de seu sogro e dessa vítima e desse escravo feito para ser, justamente, oferecido como vítima às musas. E, aí começa uma série de injúrias:

“*Bloody bawdy villain!*
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless, villain!”.

“Vilão sanguinário nojento,
Sem remorsos, traidor, devasso, estéril!”¹⁶

Mas esses gritos, essas injúrias, são endereçadas tanto a ele quanto àquele ao qual o contexto o indica. Esse ponto é perfeitamente importante, é o ápice do segundo ato. E o que constitui o essencial do seu [desespero], é isto, que ele viu os atores chorarem descrevendo a triste sorte de *Hécuba*, diante da qual é recortado em pedacinhos seu Príamo, o marido. Pois, após haver guardado por muito tempo a posição paralisada, com o seu punhal suspenso, o Pirro toma um prazer malicioso – é o texto que nos diz:

“*When she saw Pyrrhus make malicious sport*
In mincing with his sword her husband's limbs”¹⁷,

“a recortar” – *mincing* é, penso, a mesma palavra que fatiar [*émincer*] em francês – diante dessa mulher que nos é descrita muito bem enrolada em não sei qual tipo de *edredon* em torno de seus flancos finos, o corpo de Príamo. O tema é tudo isso para *Hécuba*, mas o que é *Hécuba* para essas pessoas? Eis pessoas que chegam a essa extrema emoção por alguma coisa que não lhes concerne em nada. É aí que se desencadeia para Hamlet esse desespero de nada sentir de equivalente. Isso é importante para introduzir aquilo de que se trata, isto é, esse *play scene* da qual ele dá o motivo. Como pego no ar, ele parece perceber, de repente, aquilo que se pode fazer disso.

Qual é a razão que o motiva? Seguramente há aí uma motivação racional: “Apanhar a consciência do rei”. Isto é, fazendo encenar essa peça com algumas modificações introduzidas por ele mesmo, perceber aquilo que vai emocionar o rei, fazê-lo trair-se. E, de fato, é assim que as coisas se passam, há um momento com um grande barulho, o rei não agüenta mais. É-lhe representado de modo tão exato o crime que ele cometeu, com os comentários de Hamlet, que ele faz bruscamente: “Luzes, luzes!”¹⁸, e vai embora com um grande barulho, e Hamlet diz a Horatio: “Não há mais dúvida”.

Isto é essencial. E não sou o primeiro a ter colocado no registro analítico que é o nosso a questão da função deste *play scene* Rank o fez antes de mim em um livro [artigo] que se chama *Das “Schauspiel” in Hamlet*, editado em *Psychoanalytische Bewegung Myth*, em 1919, em Viena-Leipzig, páginas 72 a 85¹⁹.

¹⁶ Ato II, Cena 2: 561.

¹⁷ Ato II, Cena 2: 497: [...]“Quando ela viu o horrendo Pirro em malicioso jogo de crueldade Picar à espada os membros do marido”[...]

¹⁸ Ato III, Cena 2: 255: *King* Give me some light: - away!
Pd. Lights, lighters, lights!”

¹⁹ RANK, O., *Das “Schauspiel” in Hamlet. Ein Beitrag zur Analyse und zum dynamischen Verständnis der Dichtung* Imago, 1915, 4, pp. 41-51. *Psychoanalytische Bewegung Myth*, 1919, pp. 72-85.

11 de março de 1959

A função desse “*Schauspiel*” foi articulado por Rank, de um certo modo, à qual nós teremos de voltar. É claro, de qualquer forma, ela apresenta um problema que vai além do seu papel funcional na articulação da peça. Muitos detalhes mostram que se trata, no entanto, de saber até onde e como podemos interpretar esses detalhes. É, a saber, se nos basta fazer aquilo com que Rank se contenta, isto é, de aí levantar todos os traços que mostram que na estrutura mesma do fato de assistir uma peça há alguma coisa que evoca as primeiras observações pela criança da cópula dos pais. É a posição que toma Rank, eu não digo que ela não tenha valor, mesmo que seja até falsa, creio que ela está incompleta, e que, em todo caso, merece ser articulada no conjunto do movimento, a saber, naquilo pelo que Hamlet tenta ordenar, dar uma estrutura, dar justamente essa dimensão que chamei, em algum lugar, a verdade disfarçada, sua estrutura de ficção, em relação unicamente ao que ele encontra a se reorientar, além do caráter mais ou menos eficaz da ação, para fazer desvelar-se, trair Claudius. Há algo aí, e Rank tocou num ponto certo, no que diz respeito à sua própria orientação em relação a ele mesmo. Eu só faço indicá-lo, para mostrar o interesse dos problemas que aqui são levantados.

As coisas não se passam simplesmente, e o terceiro ato não termina sem que as conseqüências dessa articulação apareçam sob a seguinte forma: é que ele é convocado, Hamlet, com toda urgência, diante da mãe, que, evidentemente, não agüenta mais – são literalmente essas palavras empregadas: “*Speak no more*²⁰” – e que, ao longo desta cena, ele vê Claudius, enquanto anda na direção do apartamento de sua mãe, vindo, senão a resipiscência, pelo menos quanto ao arrependimento, e que nós assistimos a toda a cena dita da prece arrependida desse homem que se encontra aqui, de certa forma, preso nas redes mesmas daquilo que ele guarda, os frutos de seu crime, e que eleva para Deus eu não sei qual prece de ter a força de se livrar.

E, pegando-o literalmente de joelhos, e à sua mercê, sem ser visto pelo rei, Hamlet tem a vingança ao seu alcance. É aí que ele se detém com esta reflexão: será que matando-o agora, ele não vai enviá-lo ao céu, enquanto seu pai insistiu muito no fato de que ele sofria todos os tormentos de não sei muito bem que inferno ou purgatório? Será que ele não vai enviá-lo direto à felicidade eterna? É justamente o que não deve fazer...

Era bem a oportunidade de resolver o caso, e eu direi mesmo, tudo está aí, “*To be or not to be*” que, lhes introduzi da última vez, não é por nada, é essencial ao meu ver; o essencial está aí de fato, inteiramente, quero dizer que em razão do fato de que aquilo que chegou ao pai, é justamente isto de vir nos dizer que ele está paralisado para sempre nesse momento: essa barra traçada abaixo das contas da vida faz com que ele permaneça, em suma, idêntico à soma de seus crimes. Aí está, também, aquilo diante de que Hamlet se deteve com seu “*To be or not to be*”. O suicídio, isto não é tão simples. Nós não estamos tanto sonhando com ele, no que se passa no além, mas simplesmente isto, é que colocar esse ponto terminal a algo, não impede que o ser permaneça idêntico a tudo o que ele articulava pelo discurso de sua vida, e que aí não há “*To be or not to be*”, que o “*To be*”, seja como for, permaneça eterno.

E, é justamente para ele também, Hamlet, estar confrontado com isto, isto é, não ser pura e simplesmente o veículo do drama, aquele através do qual passam as paixões, aquele que, como *Eteocles* e *Polinice*, continuando no crime, o que o pai deu cabo na castração. É porque, justamente, ele se preocupa com o “*To be*” eterno do dito Claudius, que, de modo

²⁰ Ato III, Cena 4: 88: “*Queen*: O Hamlet, speak no more:”[...]

11 de março de 1959

perfeitamente coerente, de fato, naquele momento, não tira nem mesmo a sua espada da bainha.

Isso é de fato um ponto chave, um ponto essencial. O que ele quer é esperar, surpreender o outro no excesso dos seus prazeres, dito de outro modo, em sua situação sempre em relação a essa mãe que é aí o ponto chave, a saber, esse desejo da mãe, e que ele vai Ter, de fato, com a mãe, essa cena patética, uma das coisas mais extraordinárias que possa ser dada, essa cena onde é mostrada a ela mesma o espelho do que ela é, e onde, entre esse filho que incontestavelmente ama sua mãe como sua mãe o ama – isso nos é dito – além de toda expressão se produz esse diálogo o qual o incita a, propriamente, falar, a romper as ligações daquilo que ele chama esse monstro danado do costume: “Esse monstro, o costume, que devora toda consciência de nossos atos, esse demônio do hábito é anjo ainda nisso, ele atua também para as boas ações. Começa a te desprender. Não deita mais (tudo isso nos é dito com uma crueza maravilhosa) com Claudius, você verá, será cada vez mais fácil²¹”. Aí está o ponto sobre o qual quero lhes introduzir.

Há duas réplicas que me parecem essenciais. Eu ainda não falei muito da pobre Ofélia, é em torno disso que isso vai girar. Em um momento Ofélia lhe diz: “Mas você é tão bom quanto um coro, “*chorus*”, isto é, “você comenta muito bem esta peça”. Ele responde:

*“I could interpret between you and your love,
if I could see the puppets dallying”.*

“Eu poderia entrar na interpretação entre você e seu amor,
Em toda a medida onde eu estou vendo as *puppets* atuar seu pequeno jogo²²”.

A saber, daquilo de que se trata sobre a cena. Trata-se, em todo caso, de algo que se passa entre *you* e *your love*

Da mesma forma, na cena com a mãe, quando o espectro aparece, (pois o espectro aparece num momento em que, justamente, as objurgações de Hamlet vão começar a fletir), ele diz:

*“O, step between her and her fighting soul:
Conceit in weakest bodies strongest works:
Speak to her, Hamlet”.*

Isto é, que o espectro, que aparece aí unicamente para ele – pois habitualmente quando o espectro aparece, todo mundo o vê – vêem lhe dizer:

“Escorregue-se entre ela e sua alma que está combatendo²³”.

²¹ Ato III, Cena 4: 113. *Ham* That monster, custom, who all sense doth eat
Of habit's devil, is angel yet in this;
That to the use of actions fair and good
He likewise gives a frock, or livery,
That aptly is put on: Refrain to-night;
And that shall lend a kind of easiness: the next more easy:
For use almost can change the stamp of nature,
And either curb the devil, or throw him out
With wondrous potency.”

²² Ato III, Cena 4: 232.

²³ Ato III, Cena 4: 113. “Põe-te entre ela e a sua alma em luta.”

11 de março de 1959

Conceit é unívoco. *Conceit* é empregado o tempo todo nessa peça, e justamente a respeito disso que é a alma. O *Conceit* é justamente o *conceiti*²⁴, a agudeza do estilo, e é a palavra que é empregada para falar do estilo precioso. “O *conceit* opera o mais potentemente nos corpos cansados. Fale com ele, Hamlet”. Esse lugar onde é sempre demandado a Hamlet entrar, atuar, intervir, está aí alguma coisa que nos dá a verdadeira situação do drama. E apesar da intervenção, o apelo significativo – é significativo para nós porque é bem disso o de que se trata, de intervir para nós, “*between her and her*”; é nosso trabalho isto, “*Conceit in weakest bodies strongest works*”, é ao analista que é endereçado, esse apelo!

Aqui, uma vez mais, Hamlet comove e deixa sua mãe dizendo: afinal de contas, deixe-se acariciar, ele vai vir, vai lhe dar um beijo gorduroso sobre a bochecha e lhe acariciar a nuca! Ele abandona sua mãe, a deixa literalmente deslizar, voltar-se, se assim podemos dizer, ao abandono de seu desejo. E, eis como se termina esse ato, com a pequena diferença que, no intervalo, o infeliz Polonius teve a infelicidade de fazer um movimento atrás da tapeçaria e Hamlet lhe passou sua espada através do corpo.

Chegamos ao quarto ato. Trata-se, nesse momento, de algo que começa muito belamente, a saber, a caça ao corpo, pois Hamlet escondeu o cadáver em algum lugar, e, verdadeiramente, trata-se, no início, de uma caça do corpo que Hamlet parece achar muito divertida. Ele grita: “Brincamos de esconde-esconde, e todo mundo corre atrás”. Finalmente ele lhes diz: “Não se cansem, em quinze dias vocês começarão a senti-lo, ele está aí sob a escada, não vamos mais falar nisso²⁵”.

Há aí uma réplica que é importante e sobre a qual voltaremos:

*“The body is with the king but the king is not with the body.
The king is a thing?”*

“O corpo está com o rei, mas o rei não está com o corpo,
O rei é uma coisa²⁶”.

Isso faz, realmente, parte dos propósitos esquizofrênicos de Hamlet, não ficamos sem poder nos livrar de alguma coisa na interpretação, veremos no decorrer.

O Ato IV é um ato onde se passam muitas coisas, rapidamente: o envio de Hamlet à Inglaterra, seu retorno antes que houvesse tempo de retornar – sabemos porque, ele desvendou um mistério: o enviavam à morte. Seu retorno se acompanha de algum drama, a saber, que Ofélia, no intervalo, enlouqueceu – digamos da morte de seu pai, e provavelmente de outra coisa mais – que Laerte se revoltou, articulou um pequeno golpe; que o rei impediu sua revolta dizendo ser Hamlet o culpado, que não se pode dizer a ninguém porque Hamlet é muito popular, mas que pode-se resolver a coisa amenamente, promovendo um pequeno duelo truncado em que morrerá Hamlet.

²⁴ *Conceiti*: (1) por sua preciosidade, o *conceiti* pertence ao barroco, com menos preciosidade, será o dito espirituoso, a boa palavra. (2) O *conceiti* tem uma variedade sempre atual, a agudeza. Vem em auxílio à ironia. (Gradus, *Les Proxés littéraires* Dictionnaire B. Dupriez. Paris, 1984, U.G.E.).

²⁵ Ato IV, Cena 3:33: *Ham* [...] “But, indeed, if you find him not within this month, you shall nose him as you go up the stairs into the lobby.”

[...] “Mas, se dentro de um mês ainda não o tiverdes achado, havereis de descobri-lo pelo olfato, quando subirdes a escada da galeria.”

²⁶ Ato IV, Cena 2: 25.

11 de março de 1959

É, de fato, o que vai acontecer. A primeira cena do último ato é constituída pela cena do cemitério. Eu fiz apelo há pouco ao primeiro coveiro, vocês tem mais ou menos nos seus ouvidos esses propósitos estupefacientes que se trocam entre esses personagens que estão cavando o túmulo de Ofélia, e que fazem saltar a cada palavra um crânio, dos quais um é recolhido por Hamlet, que faz um discurso sobre isto.

Já que eu falava dos atores, de memória do vestuário de teatro, nunca vimos um Hamlet e um primeiro coveiro que não estivessem brigados. Nunca o primeiro coveiro pôde suportar o tom com o qual lhe fala Hamlet, o que é um pequeno traço que vale a pena ser notado de passagem, e que nos mostra até onde pode ir a potência das relações valorizadas nesse drama.

Venhamos a isto sobre o que atrairei sua atenção da próxima vez, é que é depois dessa longa e potente preparação que se encontra de fato, no quinto ato, o algo de que se trata, esse desejo sempre recaído, esse algo esgotado, inacabado, de inacabável que há na posição de Hamlet. Por que é que vamos vê-lo, de repente, possível? Isto é, por que é que vamos ver, de repente, Hamlet aceitar, nas condições mais inverosímeis, o desafio de Laerte? Nas condições ainda mais curiosas, a de que ele é aí o campeão de Claudius. Nós o vemos desfazer Laerte em todos os *rounds* (ele o toca quatro ou cinco vezes, sendo que se havia feito a aposta de que ele o tocara no máximo “cinco contra doze”) e vir se espetar, como era previsto, sobre a ponta envenenada – não sem que tenha havido um tipo de confusão, quando essa ponta lhe volta na mão, e onde ele fere Laerte também. E, é na medida em que estão ambos feridos de morte, que acontece o último golpe que é dado naquele que desde o início trata-se de espetar, Claudius.

Não é a toa que evoquei, da última vez, um tipo de quadro, que é aquele de Millais com Ofélia boiando sobre as águas²⁷. Eu gostaria de lhes propor um outro para terminar nossos propósitos de hoje. Eu gostaria que alguém fizesse um quadro onde veríamos o cemitério no horizonte, e aqui o buraco do túmulo, pessoas indo embora como pessoas no final de uma tragédia edípica, se dispersando e se cobrindo os olhos, para não ver o que se passa, a saber, alguma coisa que, em relação ao Édipo, é mais ou menos a liquefação do senhor Valdemar²⁸.

Aqui há outra coisa. Aconteceu algo sobre o qual não demos importância o bastante. Hamlet, que acaba de desembarcar de urgência, graças aos piratas que lhes permitiram escapar ao atentado, cai sobre o enterro de Ofélia. Para ele, primeira notícia! Ele não sabia o que havia acontecido durante sua curta ausência. Vemos Laerte se rasgar o peito e pular no buraco para abraçar uma última vez o cadáver de sua irmã, clamando com a voz mais alta o seu desespero. Hamlet, literalmente, não somente não pode tolerar essa manifestação em relação a uma moça, que como vocês o sabem, ele até então maltratou bastante, mas ele se precipita atrás de Laerte, depois de haver soltado um verdadeiro rugido, grito de guerra no qual ele diz a coisa a mais inesperada. Ele conclui dizendo: “Quem faz esses gritos de desespero a respeito da morte dessa jovem moça?” e ele diz: “Aquele que grita isto sou eu, Hamlet, o dinamarquês²⁹”.

²⁷ MILLAIS, John Everett (1829-1896), *Ophélie*, 1851-2 (Tate Gallery)

²⁸ POE, E.: *La Vérité sur le cas de M. Valdemar*, in *Histoires Extraordinaires*, La Pléiade.

²⁹ Ato V, Cena 1: 242: *Hamlet*: “Quem é esse
cuja mágoa é tão forte e tem tal ênfase,
Cujas palavras sobrem às estrelas
E as encham de estupor? Aqui estou eu,

Nunca ouvimos dizer que ele é dinamarquês, ele os vomita, os dinamarqueses. De repente, ei-lo absolutamente revolucionado por algo do qual, posso dizer, é perfeitamente significativo em relação ao nosso esquema. É na medida em que alguma coisa, $\$$, está aí numa certa relação com a , que ele faz, de repente, esta identificação que lhe faz reencontrar, pela primeira vez, seu desejo na sua totalidade.

Isto dura um certo tempo, em que eles estão no buraco se atracando, vemos-los desaparecer no buraco, e, no final, são tirados para serem separados. Seria isto o que veríamos no quadro: esse buraco de onde veríamos coisas escaparem. Nós veremos como podemos conceber o que isso pode querer dizer.