

O Fantasma em Hamlet

Dr. Eugene J. Mahon

Uma das tarefas da psicanálise é, segundo Leowald, fazer fantasmas tornarem-se ancestrais. Se inconscientes, os visitantes sinistros do passado são conceitualizados como “fantasmas”; quando analisados e tornados conscientes, eles perdem seu temível *magnetismo* inconsciente e tornam-se *ancestrais*, mais memórias do passado do que suas repetições compulsivas e sobrenaturais. Fantasmas em análise não são o nosso tema. O uso que Shakespeare faz de fantasmas como veículos estéticos para realçar a profundidade psicológica dinâmica de suas peças, sim. Se há fantasmas em cinco peças de Shakespeare (Hamlet, Júlio César, Macbeth, Ricardo III e Cymbeline), o fantasma em Hamlet é o mais desenvolvido, um verdadeiro personagem de pleno direito que promove o drama, não apenas uma presença sobrenatural passageira feita para chocar e, então, desaparecer. Gostaria de sugerir que, mesmo sem a presença do fantasma em si, a realidade da ausência do pai de Hamlet seria sentida ao longo da peça – “ausência, a mais elevada forma de presença”, como proclamou Joyce em seu *Retrato do Artista Quando Jovem*. Já argumentei em outro artigo (Mahon, 1998) que, em seu primeiro solilóquio, Hamlet comete uma intrigante parapraxia ao primeiramente imaginar seu pai “Morto ha apenas dois meses!”, para imediatamente corrigir-se: “Não, nem tanto. Nem dois.” (Hamlet, Ato I, Cena 2: linha 138). Com este ato falho, Shakespeare convida o inconsciente de Hamlet a desempenhar um papel essencial na propulsão (ou, na realidade, no retardamento) da ação psicológica durante a peça. De certa forma, o inconsciente é um fantasma de tudo que a repressão ocultou no submundo psicológico.

É possível argumentar que a presença do fantasma desempenha uma função similar à da assombrada parapraxia, já que, queira Shakespeare “acreditasse” em fantasmas ou não, ele certamente explorou essa re-presentation do pai de Hamlet como um meio para retratar o tumultuoso conflito dramático e psicológico que o herói trágico enfrenta em cena. No Ato III, Cena IV, quando o fantasma faz sua aparição final, Hamlet intui – na verdade, antecipa – a razão de sua visita sobrenatural:

Hamlet: “O senhor vem repreender o filho negligente[...]?” O fantasma tem dois propósitos. Não apenas lembrar Hamlet – **Fantasma:** “Não esqueça; esta visita / E para aguçar tua resolução já quase cega.” Mas também para pedir que Hamlet ajude Gertrudes – **Fantasma:** “Mas olha, o espanto domina tua mãe. / Coloca-te entre ela e sua alma em conflito; / Nos corpos frágeis a imaginação trabalha com mais força. / Fala com ela, Hamlet.

A visita do fantasma neste exato momento da peça adiciona drama ao conflito que havia começado duas cenas antes (Ato III, Cena II), em que Hamlet, tendo montado a peça dentro da peça, convenceu-se, pela reação culpada de Cláudio, de que o fantasma não havia mentido quando acusou Cláudio de tê-lo matado. Como Hamlet exclama para Horácio: “eu aposto mil libras na palavra do fantasma.” Convencido da culpa de seu padrasto, não é sem conflito, no entanto, que ele vai ver sua mãe, que o tinha chamado. Eufórico, Hamlet recita um solilóquio que capta de maneira expressiva sua ambivalência:

Hamlet: Agora eu poderia beber sangue quente,
E perpetrar horrores de abalar o dia,
Se ele visse. Calma! Vamos a minha mãe.
O, coração, não esquece tua natureza; não deixa

Que a alma de Nero entre neste peito humano.
Que eu seja cruel, mas não desnaturado.
Minhas palavras serão punhais lançados sobre ela;
Mas meu punhal não sairá do coldre.
(Ato III, Cena II: 379-387).

Hamlet escutou o conselho do fantasma, dado a ele no Ato I, Cena V:

Fantasma: Não contamina tua alma deixando teu espírito
Engendrar coisa alguma contra tua mãe. Entrega-a ao céu,
E aos espinhos que tem dentro do peito:
Eles ferem e sangram. Adeus de uma vez!
(Ato I, Cena V: 85-88).

As palavras de Hamlet serão como punhais lançados contra ela, mas seu punhal não sairá do coldre. Os punhais da própria consciência da rainha “ferem e sangram” sem piedade. Claro que o mesmo pode ser dito do culpado Hamlet, que imaginou suicídio “com um simples punhal”. Ele deve obedecer seu pai e, ao mesmo tempo, falar francamente com sua mãe – um tipo de resolução edípica negativa –, e talvez disfarçar o mais positivo drama edípico que a parapraxia anteriormente mencionada sugere. Aquela parapraxia revela um desejo inconsciente encoberto: se, na mente de Hamlet, seu pai tinha de fato sido morto um mês antes do ato perpetrado por Cláudio, parece que a única instância responsável pelo crime seria o inconsciente de Hamlet. Na realidade, é como se a ação da peça tivesse lugar apenas na mente de Hamlet – a peça em si seria um mero deslocamento do drama psicológico interno. Isto é um exagero, claro – a presença do fantasma sendo a mais concreta expressão de como a privacidade do conflito interno demanda representação pública fora do palco da mente, por assim dizer, se uma montagem dramática de diálogo interativo deve ser, de fato, realizada. A genialidade de Shakespeare encontrou um meio, pela exploração de sete solilóquios e uma série de parapraxias (Mahon, 1998, 2000), de sugerir que o inconsciente de Hamlet era um membro do elenco tanto quanto os personagens listados que se empavonam e se agitam por uma hora no palco.

Quando Hamlet é chamado pelo fantasma a acompanhá-lo e Horácio e seus camaradas tentam impedi-lo, ele afasta-os dizendo “transformarei também em fantasma quem me detiver novamente.” Isso sugere que, uma vez mortos, seus camaradas tornam-se fantasmas. Certamente é a consciência do homem de sua própria mortalidade que o fez inventar os fantasmas, tão necessários enquanto a mente esforçava-se para compreender a chocante injúria narcisista implicada na mortalidade. Se o homem fosse imortal, a necessidade de fantasmas deixaria de existir. Em *A Invenção do Purgatório* (Mahon, 2007), argumentei que, quando o Protestantismo livrou-se do conceito católico de Purgatório, os fantasmas e almas que se encontravam, primeiramente, nos palcos Elisabetanos (Greenblatt, 2001) acabaram encaminhando-se para o divã vienense, chamados pela visão de Freud a respeito da função da culpa, mais esclarecida do que aquela que os antigos conceitos de Inferno e Purgatório haviam conceitualizado. Almas não tinham espaço na nova definição protestante de eternidade e vida após a morte. Mas a culpa do homem a respeito de seus próprios desejos inconscientes pela morte de seus amados não podia ser totalmente absolvida por decreto real ou religioso. O comércio público com almas podia ser proibido. Atos privados de repressão e projeção de culpa e sua manifestação em aparições sinistras e ameaçadoras, não!

Hamlet “acredita” no fantasma? Shakespeare parece deixar isso ambíguo. No solilóquio “ser ou não ser”, ele faz Hamlet se referir a “terror de alguma coisa após a morte” como “o país não

descoberto, de cujos confins jamais voltou nenhum viajante”. Isso sugeriria que a morte é fatal: “jamais voltou nenhum viajante” após ter morrido. No mesmo solilóquio, no entanto, Hamlet – em guerra com seu *self* filosoficamente conflituoso – pondera a respeito de dois cenários pós-morte: “Morrer – dormir – Dormir! Talvez sonhar.” Um motivo ateu e um motivo religioso parecem estar em guerra aqui. “Os sonhos que não de vir no sono da morte” – imagina Hamlet – “quando tivermos escapado ao tumulto vital”. “Sonho” é usado aqui não no sentido freudiano de uma alucinação noturna limitada na qual “fantasmas” – sob a batuta da fábrica de sonhos – iludem aquele que dorme com truques visíveis que ocultam a mensagem latente. Não. Este sentido pós-morte de “os sonhos que não de vir” é visto por Hamlet como um conto sobrenatural cauteloso, o “doentio pálido do pensamento” que “nos confunde a vontade”, “faz todos nós covardes”, e “empreitadas de vigor e coragem [...] perdem o nome de ação”. Trata-se de uma ansiedade castradora numa chave sobrenatural que “empreitadas de vigor e coragem” experimentam inconscientemente a todo momento anterior à morte nas ficções imaginárias “naturais” da neurose. O que chamo de “ficções imaginárias naturais da neurose” são questões privadas que a *ars poetica* precisa tornar públicas no palco ou no papel, usando fantasmas, se necessário, para dramatizar o conflito e seus deslocamentos e projeções numa “suspensão voluntária de descrença [...] que constitui a fé poética” (Coleridge 1817). Nesse solilóquio, Hamlet evoca sonhos pós-morte, mas também concebe a morte como “o país não descoberto, de cujos confins jamais voltou nenhum viajante”. Ainda assim, o fantasma de seu pai, um viajante daquele “país não descoberto” apareceu para ele! Em assuntos psicológicos humanos atormentadores do coração e da mente, tais contradições precisam ser entendidas como instinto e razão, ilusão e realidade confrontando-se em conflitos aparentemente insolúveis. Quando Horácio encontra o fantasma pela primeira vez, ele diz: “Para, ilusão!”, como se sentisse que tem uma conversa racional com o irracional, e que há, de fato, mais coisas no céu e na terra [...] do que sonha” a psicologia humana. Este diálogo entre o natural e o sobrenatural é um dos veículos dramáticos que Shakespeare empregou para realçar a atmosfera estranha e assustadora da peça. Mesmo no fim do solilóquio “ser ou não ser”, quando avista Ofélia e trata-a por “Ninfa, em tuas orações sejam lembrados todos os meus pecados”, Hamlet parece vê-la como espectro mitológico mais que como a mulher real de carne e osso que ele amou. Mais uma vez, Shakespeare parece realçar o conflito entre realidade (amor como uma empreitada de vigor e coragem) e a fuga dela por meio do fantástico destituído de amor. Claro: se um Hamlet freudiano está sempre inconscientemente agonizando por causa de sua culpa parricida e de seus desejos incestuosos, uma fonte de reparação é voltar-se para o sobrenatural (ninfa), cujas orações podem absolver seu sentimento de culpa (pecados).

É tentador imaginar os “pecados” de Shakespeare como o agente criativo por trás desta extraordinária peça. Em 2009, num ensaio sobre luto e criatividade, argumentei que a morte de Hamnet – único filho homem de Shakespeare, gêmeo de uma menina – pode ser sentida na linguagem da própria peça, em que geminações são muito comuns, particularmente por meio de hendíadis (figura de linguagem que usa dois substantivos para denotar um único significado complexo). É como se o fantasma do menino Hamnet estivesse em cena com o adulto Hamlet! Uma outra ironia tem sido frequentemente comentada desde que Joyce a apontou em *Ulysses*: já que é provável que o próprio Shakespeare tenha interpretado o fantasma, contracenando com Richard Burbage como Hamlet, pode-se sugerir que o autor, que nunca pôde falar com seu filho após a morte deste em 1596, pôde falar com um filho sob a forma de pai fantasmagórico pelo advento da ilusão dramática. Esta ironia é adicionalmente [sustentada](#) no texto de Hamlet em um pequeno detalhe: no Ato I, Cena V, quando Hamlet pede que seus camaradas jurem manter em segredo a aparência do fantasma, o próprio fantasma grita debaixo do palco: “Jurem!” Hamlet, sustentando o espírito deste humor negro, exclama: “Ho, ho, meu rapaz! Você está aí, amigão? Vamos lá! Não ouviram o camarada da adega? Concordem e jurem.” O ponto que quero extrair deste diálogo

macabro – que sempre faz o nervoso público rir – é que aqui Hamlet tratou o fantasma por “rapaz”. Não seria essa a mais oblíqua referência ao rapaz Hamnet e à trágica perda de Shakespeare? Se ausência é, de fato, a mais elevada forma de presença, não seria a fantasmagórica ausência desta criança uma presença constante na mente do desolado pai, William Shakespeare? Se Shakespeare chegou a tornar a presença fantasmagórica de Hamnet em um *ancestral* mais psicanalisado, é uma pergunta sem resposta. Mas se sublimações de gênio são similares a uma forma de psicanálise pessoal, pode-se imaginar que ele tornou. Ou este é o desejo de gerações de leitores e fãs de teatro que se maravilharam com seus *insights* e tornaram-se profundamente humanos por causa deles!