

A filosofia em *Hamlet*

Resumo

Este artigo tem como tema a presença da filosofia em Hamlet. Com base em pesquisas a respeito das fontes usadas por Shakespeare para escrever a peça, destacam-se três referências filosóficas: o estoicismo de Sêneca, o pensamento político de Maquiavel e o ceticismo de Montaigne. Essas três referências são associadas a personagens específicos: o fiel amigo Horácio é estoico; o rei usurpador Cláudio é maquiavelista; Hamlet admira o estoicismo de seu amigo, usa o maquiavelismo para lidar com a política que o ameaça e, ao mesmo tempo se isola, observando ceticamente um mundo que considera corrompido.

Palavras-chave: Hamlet; filosofia; Shakespeare; Sêneca; Maquiavel; Montaigne.

Abstract

This paper addresses to the presence of philosophy in Hamlet. Based on a research about the sources used by Shakespeare to write the play, the paper highlights three philosophical references: the stoicism of Seneca, the political thoughts of Machiavelli and Montaigne's skepticism. These three references are associated with specific characters: the faithful friend Horatio is stoic; King Claudius, the usurper, is Machiavelian; Hamlet admires the Stoicism of his friend, uses the Machiavellianism to deal with the politics that threatens him and, at the same time, is an isolated and skeptical observer of a world that he considers corrupted.

Keywords: Hamlet; philosophy; Shakespeare; Seneca; Machiavelli; Montaigne.

* Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense/CNPq.

1.

Reflexivo, melancólico, cheio de dúvidas, paralisado pelo conhecimento de uma verdade profunda oculta aos olhos dos outros, Hamlet é o mais filosófico dos personagens de Shakespeare. Essa característica se evidencia desde a primeira vez que o príncipe entra em cena, “com nuvens sombrias em seu semblante”, de luto pela morte recente do pai, em meio à celebração do casamento de sua mãe, a rainha Gertrudes, com seu tio Cláudio, o novo rei. Incomodada pelo semblante fechado do filho e por sua insistência no luto, a rainha recorre ao argumento de que “tudo o que vive tem de morrer”, isso é uma coisa comum, por que *parece* a ele algo tão singular? E em resposta Hamlet, como um filósofo, diferencia ser e parecer: “Parece,” madame? Não, é. Não conheço “parece.” (I, 2, 79).

Mais adiante, nessa mesma cena, o rei nega o pedido do príncipe para retomar seus estudos em Wittenberg. É possível conjecturar, então, que ele estudava filosofia nessa cidade alemã, cuja escolha já fez muitos leitores atribuírem a Shakespeare o anacronismo de apresentar Hamlet como um estudante da Universidade de Wittenberg, fundada em 1502, embora a ação da peça se desenvolva numa época muito anterior, em torno do início do século XI.¹

O próprio termo “filosofia” surge duas vezes na peça, e em ambas quem o emprega é o protagonista. A primeira ocorrência está intimamente ligada à revelação da verdade terrível que constitui o ponto de partida do enredo. É um fantasma quem revela essa verdade, na última cena do primeiro ato, narrando o crime hediondo, infame e monstruoso cometido por Cláudio, o irmão que envenenou o rei para conquistar o trono e a rainha. Se não fosse proibido contar os segredos de seu cárcere sobrenatural, afirma o espectro do falecido rei, ele narraria uma outra história, capaz de dilacerar a alma de seu filho, gelar o sangue de sua juventude e fazer os seus olhos saltarem das órbitas (I, 5, 15-29). No entanto, em vez dessas revelações fantasmagóricas, ele apenas conta o que ocorreu, os derradeiros fatos da vida anterior aos tormentos pós-morte, ou seja, como ele foi assassinado e não acidentalmente morto por uma picada de serpente. Assim, ao revelar o crime, o fantasma impõe a tarefa de vingá-lo, obrigação que será o tormento, a obsessão e finalmente a realização do príncipe ao longo dos atos seguintes.

¹ Esse anacronismo é bastante controverso. Na verdade, a palavra usada pelo rei ao negar o pedido é “escola” (school), e de fato havia, durante a Idade Média, diversas instituições de ensino superior no norte da Alemanha que recebiam os filhos de reis europeus. Cf. S.A. Blackmore. *The ridles of Hamlet*, pp. 30-33.

Esse encontro “espantosamente estranho” com o fantasma, segundo a classificação do sóbrio e ponderado Horácio, o amigo fiel de Hamlet, suscita a famosa frase do príncipe: “Há mais coisas no céu e na Terra, Horácio, do que as sonhadas por tua filosofia” (I, 5, 188-89).

Essa é a passagem mais conhecida, mas não a única menção direta do termo. Hamlet usa a palavra “filosofia” também no segundo ato da peça, ao conversar com seus colegas Rosencrantz e Guildenstern sobre a situação do teatro em Wittenberg. Do mesmo modo que na ocorrência anterior, o comentário é sobre “alguma coisa de sobrenatural, que a *filosofia* não consegue explicar” (II, 2, 390-1). Entretanto, a fala não se refere, nesse caso, a um evento sobrenatural como era a aparição do fantasma. A constatação semelhante, no contexto dessa conversa, tem um sentido irônico: ela exagera a estranheza de Rosencrantz a respeito de “uma ninhada de fedelhos” que vituperam contra o “teatro vulgar” na cidade e, com isso, afastaram os atores tradicionais. Especula-se que Shakespeare ironizava assim algumas das críticas ao teatro popular inglês por parte de estudiosos e dramaturgos da sua geração, provenientes das universidades. Hamlet, irônico também, compara a surpreendente mudança no teatro com a mudança no trono da Dinamarca, comentando que seu tio agora é rei, e aqueles que antes lhe viravam a cara agora pagam para ter uma miniatura de seu retrato. “Há nisso algo de sobrenatural”, diz o príncipe, talvez numa referência cifrada à aparição do fantasma e ao crime cometido, algo “que a filosofia não consegue explicar”.

Portanto, sempre que Hamlet usa a palavra “filosofia”, ele contrapõe ao conhecimento e também à moral de sua época algo de sobrenatural. A partir dessas duas ocorrências do termo, cabe perguntar então: seria possível opor ao conhecimento restrito da época, que se mantém nos limites do bom senso e das crenças aceitas, uma filosofia que fosse capaz de compreender o que não pode ser explicado? Seria possível opor à filosofia de Horácio uma filosofia de Hamlet?

São possíveis muitas respostas para essas perguntas. Uma delas se encontra na pesquisa das fontes usadas por Shakespeare para compor a peça, a fim de identificar qual escola filosófica está por trás da visão de mundo de Horácio, e quais filósofos podem ter servido de referência para o príncipe Hamlet. Numa leitura bastante esquemática, seguindo uma perspectiva historista, considero que há três correntes a serem comentadas: o estoicismo de Sêneca, o pensamento político de Maquiavel e o ceticismo de Montaigne. Essas três correntes podem ser associadas a determinados personagens: o bom amigo Horácio é, sem dúvida, um estoico; o usurpador Cláudio é um maquiavelista, semelhante a outros vilões shakespearianos como Ricardo III; já Hamlet

admira o estoicismo, joga com o maquiavelismo, mas assume uma postura filosófica próxima do ceticismo de Montaigne.

2.

Não é à toa que Polônio, ao enumerar para Hamlet os tipos de peças que os atores da companhia de teatro chegada ao palácio de Elsinore eram capazes de representar, menciona justamente dois clássicos latinos: “A tragédia de Sêneca, não muito pesada, e a comédia de Plauto, não demasiado leve” (II, 2, 424-25). Afinal, sabe-se que os autores da Antiguidade que serviram como modelos para o teatro elisabetano foram os romanos antigos, e não os tragediógrafos gregos.

A fala de Polônio mostra que a discussão sobre a influência de Sêneca já existia desde a época de Shakespeare. E no caso de *Hamlet*, como se trata de uma tragédia de vingança, a referência aos dramas senequianos como modelo é muito direta, porque peças de Sêneca como *Agamemnon*, *Tiestes* e *Hércules furioso* eram consideradas os arquétipos desse gênero teatral. Não só a trama em torno do vingador de um crime, mas também a maneira de mostrar as emoções, o tipo de retórica, a tendência às falas meditativas e mesmo o uso de uma aparição sobrenatural são elementos presentes nas obras de Sêneca que reaparecem, por exemplo, na *Tragédia espanhola*, de Thomas Kyd, considerada a primeira tragédia de vingança de sucesso no teatro elisabetano, escrita entre 1582 e 1592 e encenada muitas vezes em Londres na década de 1590.

Mesmo bastante modificados, todos esses elementos provenientes do drama senequiano, a começar pelo uso de um fantasma, entram também na composição *Hamlet*, a tragédia de vingança que Shakespeare escreveu entre 1599 e 1602. Sob o impacto do sucesso da *Tragédia espanhola*, ele reelaborou, a partir das crônicas disponíveis na época sobre um antigo príncipe dinamarquês (a *Gesta Danorum*, de Saxo Grammaticus, e a versão de François de Belleforest intitulada *Hystorie de Hamblet*, no livro *Histoires Tragiques*²), o tema de uma peça anterior, encenada na década de 1580. Conhecida hoje em dia como *Ur-Hamlet* e atribuída ora a Thomas Kyd, ora ao próprio Shakespeare, essa versão anterior infelizmente se perdeu.

Em *Agamemnon*, Sêneca abre a peça com a fala do espectro de Tiestes, que declara: “Deixando a estância escura do deus infernal, / eis-me da funda gruta

2 Cf. *The Sources of Hamlet*. Londres: Oxford University Press, 1926.

do Tártaro enviado”;³ em *Tiestes*, é também um fantasma quem revela o crime que está por trás dos acontecimentos e por isso exige vingança. Assim, de acordo com Robert Miola, em seu livro *Shakespeare and Classical Tragedy*, ao adaptar para o teatro a história do príncipe dinamarquês retirada de crônicas históricas, foi na tradição senequiana que Shakespeare encontrou a poderosa abertura de sua peça.⁴

Entretanto, a presença inegável de Sêneca em *Hamlet*, que se revela no uso das convenções da tragédia de vingança – entre elas o fantasma –, certamente não faz de Shakespeare um imitador do drama romano. Pelo contrário, as convenções são transfiguradas, ele se apropria delas e molda algo inteiramente novo. Robert Miola comenta: “Shakespeare se esforça para transformar o vingador monomaniaco do drama senequiano num herói trágico que pode se desenvolver no curso da ação.”⁵

Uma imagem da maneira como essa tradição é imitada, mas passa por um processo de transfiguração, pode ser encontrada na peça-dentro-da-peça, no terceiro ato de *Hamlet*. Logo após encontrar os atores, o príncipe pede que um deles recite uma fala sobre um personagem que é mencionado por vários escritores romanos, entre eles Sêneca: Pirro, o sanguinário assassino do rei Príamo (II, 2, 475). O próprio Hamlet começa a recitar de memória o “relato que Enéas faz a Dido” sobre “O rude Pirro, cujas armas sombrias, / Negras como seu propósito, semelhavam a noite...” (II, 2, 475-477). Robert Miola observa que, na fala citada, a figura do vingador clássico, moldada pela retórica grandiloquente e antiquada, constitui um reflexo para as aspirações do protagonista: “Pirro é um espelho que reflete tudo o que Hamlet gostaria de ser em seus momentos mais sanguinários”.⁶ É justamente a partir da recordação dessa fala que ocorre ao príncipe encenar, diante da corte, o assassinato do rei tal como tinha sido narrado, no primeiro ato, pelo fantasma de seu pai. Assim, a peça-dentro-da-peça – na qual o assassino identificado como “sobrinho do rei” possui um nome romano, Luciano – configura-se como uma espécie de paródia de uma tragédia senequiana de vingança.

O solilóquio que encerra a cena do encontro com os atores pode ser considerado uma indicação dessa aspiração do príncipe aos arroubos emocionais

3 Sêneca. *Agamêmnon*, p. 21.

4 Robert Miola. *Shakespeare and Classical Tragedy. The influence of Seneca*, p. 33.

5 *Ibid.*

6 Robert Miola. *Shakespeare and Classical Tragedy*, p. 46.

do personagem vingativo, transferidos para o ator capaz de expressar tais emoções. Hamlet se recrimina por sua incapacidade de agir e de se adaptar ao papel que fora exigido dele pelo fantasma do pai:

Oh, que ignóbil eu sou, que escravo abjeto! / Não é monstruoso que esse ator aí, / Por uma fábula, uma paixão fingida, / Possa forçar a alma a sentir o que ele quer, / De tal forma que seu rosto empalidece, / Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante, / A voz trêmula, e toda sua aparência / Se ajusta ao que ele pretende? / E tudo isso por nada! / (...) Que faria ele / Se tivesse o papel e a deixa da paixão / Que a mim me deram? Inundaria de lágrimas o palco / E estouraria os tímpanos do público com imprecações horrendas, / Enlouquecendo os culpados, aterrorizando os inocentes, / Confundindo os ignorantes; perturbando, na verdade, / Até a função natural de olhos e ouvidos. / Mas eu, Idiota inerte, alma de lodo, / Vivo na lua, insensível à minha própria causa, / E não sei fazer nada, mesmo por um rei / Cuja propriedade e vida tão preciosa / Foram arrancadas numa conspiração maldita. / Sou então um covarde? (II, 2, 577-598)⁷

Por outro lado, em ocasiões diferentes, o príncipe elogia justamente a atitude oposta, de serenidade e resignação. Com isso, ele remete não aos dramas de Sêneca, mas aos preceitos de sua filosofia. Ainda de acordo com o comentário de Robert Miola, “Hamlet oscila entre dois ideais senequianos e, assim, desafia ambos. Ele aspira à *apatheia* das obras filosóficas e à ação apaixonada, o ideal das tragédias”.⁸ Simultânea e paradoxalmente, o protagonista da peça de Shakespeare se revela um estoico que lamenta ter de agir para consertar o mundo, e um vingador hesitante, que se recrimina por não agir.

A *apatheia*, segundo a doutrina estoica defendida por Sêneca em textos como “Sobre a brevidade da vida”, ou “Sobre a tranquilidade da alma”, constitui a disposição de espírito apropriada para quem aprende a aceitar o que a fortuna lhe reserva. É com ela que o homem sábio deve se armar contra os problemas e as atribuições, para viver imune aos golpes da fortuna. Tendo essa doutrina em mente, basta lembrar a maneira como, em determinado momento da peça, Hamlet confessa invejar e admirar seu amigo Horácio:

7 *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes, p. 59.

8 Robert Miola. *Op. cit.*, p. 61.

Você é o homem mais equilibrado com quem já convivi em toda a minha vida. (...) Você sempre foi uno, / Sofrendo tudo e não sofrendo nada; / Um homem que agradece igual / Bofetadas e carícias da fortuna... Felizes esses / Nos quais paixão e razão vivem em tal harmonia, / Que não se transformam em flauta onde o dedo da sorte / Toca a nota que escolhe. / Me mostra o homem que não é escravo da paixão / E eu o conservarei no mais fundo do peito. (III, 2, 56, 65-79)⁹

Esse elogio pode ser reconhecido, então, como uma descrição dos ideais estoicos, portanto fica claro que o amigo de Hamlet é o autêntico representante desses ideais na peça. Como que para evidenciar isso, na última cena o próprio Horácio reconhece ser “mais um romano antigo” do que um dinamarquês (V, 2, 374). Essa fala pode ser encarada como um comentário de Shakespeare não só sobre o modelo usado para compor o personagem, mas também sobre o parentesco dele com personagens de suas tragédias romanas, como o estoico Brutus de *Júlio César*, peça escrita em 1599, pouco antes de *Hamlet*.

Horácio aparece como um representante do bom senso e da serenidade que constituem o melhor caráter da nobreza romana, de acordo com os ideais de Sêneca. Por isso, o amigo e confidente também se revela um espelho para as aspirações de Hamlet, mas um espelho oposto àquele de Pirro. O príncipe sofre de melancolia (uma das aflições que a doutrina estoica menciona como ameaças à virtude), portanto o elogio está “tingido com a percepção melancólica” de que a serenidade e a certeza admiradas estão fora do alcance de quem as admira. Nesse caso, o estoicismo se apresenta como um ideal admirável, mas impossível de imitar “no mundo sombrio de Elsinore”.¹⁰

Em comparação com Horácio, representante do saber antigo e da nobre moralidade clássica, o príncipe Hamlet se revela um cético que precisa lidar com o caráter maquiavelista dos jogos de poder na corte.

3.

Maquiavel foi o pensador político mais influente do período renascentista. O *príncipe*, livro que o tornou célebre, tem uma preocupação pragmática que é fundada na análise de diversos casos, ao longo da história, nos quais homens

9 *Hamlet. Op. cit.*, p. 69.

10 Robert Miola. *Op. cit.*, p. 53.

conquistaram o poder ou o perderam. Mas algumas das posições defendidas nesse livro foram bastante criticadas, já na época de Shakespeare, por separar a política de qualquer consciência moral e por defender que o exercício do poder se justifica em si mesmo.

É discutível se Maquiavel influenciou Shakespeare diretamente, ou se o maquiavelismo que ocorre nas peças deriva de outras fontes. A controvérsia a esse respeito se origina de algumas informações históricas, especialmente do fato de a primeira tradução inglesa de *O príncipe* só ter surgido em livro bem depois da morte do dramaturgo, numa edição de 1640. Entretanto, apesar desse atraso de mais de cem anos em relação à primeira publicação do livro em italiano, que ocorreu em 1532, sem dúvida havia um grande interesse por Maquiavel na Inglaterra elisabetana, e não faltam evidências do acesso que Shakespeare podia ter aos escritos do autor – acesso comprovado, por exemplo, pelas cópias disponíveis hoje em dia de traduções manuscritas dos textos de Maquiavel que circularam em Londres em torno de 1580.

Se as mais notórias ideias do filósofo político italiano certamente eram temas de debate naquele período, também é possível afirmar que a recepção dessas ideias sofria a influência de vários anos de ataques contra o seu pensamento. No estudo *Shakespeare and Machiavelli*, John Roe comenta que essa recepção foi complicada, por exemplo, “pela intervenção na cena elisabetana do comentarista Innocent Gentillet, que em 1576 publicou seu *Discours contre Maquiavel*”,¹¹ um texto em resposta a uma teoria que supostamente poderia justificar eventos como o massacre da noite de São Bartolomeu, ocorrido em Paris em 1572.

Não pretendo desenvolver aqui esses problemas específicos da recepção, mas considero importante a distinção entre o pensamento de Maquiavel e a noção derivada dele, expressa no adjetivo “maquiavélico”. Segundo John Roe, o maquiavelismo se converteu nessa visão de que o mundo é amoral, “nenhuma das leis consideradas essenciais para o governo do comportamento ético existe de fato”, “o único fator determinante nas trocas humanas é a habilidade para exercer o poder”,¹² contudo essa visão de mundo constitui uma simplificação e um exagero do pensamento de Maquiavel. Como uma leitura mais cuidadosa evidencia, ele é um pensador político preocupado em defender uma posição fundamentada, objetiva, a partir da qual pode examinar “os problemas que confrontam o governador de um estado, em particular a melhor maneira de conservar o poder”, levando em conta que as circunstâncias

11 John Roe. *Shakespeare and Machiavelli*, p. 4.

12 *Ibid.*, Prefácio, p. ix.

muitas vezes “não garantem o espaço para reflexão que a moralidade exige”, por isso as decisões e as ações são realizadas sob a pressão dos eventos.¹³

Hugh Grady, outro comentador a analisar essa relação, considera em seu livro *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne* que existe um período maquiavelista na obra de Shakespeare, de 1595 a 1600, culminando em *Henrique V*. A tragédia *Hamlet* viria logo depois desse período e poderia ser vista como uma transição entre os dramas históricos que aprovam Maquiavel, no sentido de os personagens que disputam o poder adotarem o maquiavelismo como estratégia política, e as tragédias anti-maquiavelistas posteriores, como *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*.¹⁴ No ponto de transição, *Hamlet* ofereceria, assim, uma interpretação crítica dos ensinamentos do filósofo italiano.

No capítulo 8 de *O príncipe*, Maquiavel fala “daqueles que, por atos criminosos, chegaram ao principado”.¹⁵ Alguns vilões shakespearianos, como Ricardo III na peça que leva seu nome, encaixam-se perfeitamente nessa descrição e podem exemplificar o que Hugh Grady considera uma estrutura bidimensional da subjetividade que caracteriza a doutrina política maquiavelista.¹⁶ nos solilóquios o vilão revela para o público seus planos criminosos para subir os degraus que levam ao trono; já as falas para outros personagens, nas quais esse plano permanece oculto, constituem uma encenação na qual o vilão se faz passar por tudo que não é. Haveria assim duas dimensões no sujeito, uma escondida, que é a verdadeira, motivada pela conquista do poder, e outra que é aparentemente virtuosa, mas falsa, uma máscara teatral.

Nesse sentido da bidimensionalidade, o personagem maquiavelista em *Hamlet* é evidentemente Cláudio, o rei usurpador. Ele não é tão ardiloso como Ricardo III, mas “pode sorrir e sorrir e ser um vilão”, como diz Hamlet no primeiro ato (I, 5, 115). O envenenamento do pai de Hamlet, desmascarado no início da peça, permanece ao longo dos três primeiros atos um segredo bem escondido por trás da máscara do rei. Podemos inclusive imaginar que, se não fosse o fantasma, Cláudio teria conseguido legitimar seu poder diante de todos, sorrindo e sorrindo como se fosse um homem inocente. Só depois da peça-dentro-da-peça, com a qual o príncipe o desmascara, é que o vilão passa a mostrar em suas falas o que realmente pensa. Com isso, o maquiavélico

13 *Ibid.*, p. 15.

14 Hugh Grady. *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*, p. 249.

15 Maquiavel. *O príncipe*, p. 73.

16 Cf. Hugh Grady. *Op. cit.*, p. 249 e 253.

assassinato inicial é complementado, nos atos finais, pela sucessão de planos tramados para se livrar do protagonista, primeiro com a carta despachada na viagem de navio para a Inglaterra, depois com a espada e a taça envenenadas da última cena.

Lido direta ou indiretamente por Shakespeare, o maquiavelismo evidencia que o jogo político exige uma habilidade teatral, pois os indivíduos precisam esconder suas verdadeiras intenções para conquistar a posição em que é possível realizá-las. Hamlet sabe disso, e a sua loucura fingida dos primeiros atos tem justamente o propósito de disfarçar suas intenções (embora estas a princípio não sejam muito claras nem para ele próprio). Por isso, desde que foi incumbido da tarefa de se vingar, ele também se torna um agente maquiavélico na corte, uma vez que adota um disfarce para tentar derrubar o monarca legalmente estabelecido e punir um crime não comprovado.

O grande exemplo do maquiavelismo de Hamlet comentado por John Roe diz respeito ao incidente da morte de Rosencrantz e Guildenstern, narrado posteriormente para Horácio (V, 2, 4-62). Hamlet conta que, impulsivamente, invadiu a cabine de seus antigos colegas e encontrou uma carta com o selo do rei, na qual este ordenava que “à primeira leitura e sem perda de tempo”, “nem mesmo para afiar o machado”, deviam cortar sua cabeça assim que ele pisasse na Inglaterra. “Cercado de vilanias”, o príncipe relata: “Antes que eu pudesse enviar um prólogo ao meu cérebro, este já tinha iniciado o drama – eu me sentei, inventei uma mensagem, escrevi-a com letra caprichada – como qualquer dos nossos estadistas” (V, 2, 33-37). Contra o plano maquiavélico do rei, Hamlet responde maquiavelicamente, aproveitando do fato de ter em sua bolsa o selo real que tinha sido de seu pai e forjando uma nova carta, na qual ordena a morte imediata dos portadores da mensagem. Segundo Roe, “Hamlet demonstra uma astúcia que teria merecido o elogio do próprio Cesare Borgia, em sua bem sucedida inversão da trama contra ele envolvendo seus traiçoeiros antigos colegas”.¹⁷ Essa maneira de reconhecer a oportunidade oferecida pela Fortuna e aproveitá-la também poderia ser considerada uma lição de Maquiavel, que no capítulo 25 de *O príncipe* defende a ideia de que, diante das circunstâncias, a audácia é bem sucedida onde a hesitação e a circunspeção falham.¹⁸

Entretanto, a grande diferença de Hamlet em relação aos vilões maquiavélicos é que ele participa do jogo da corte não para conquistar o poder, mas porque sabe que precisa fazer isso para realizar a tarefa exigida dele. O que se

17 *Ibid.*

18 Maquiavel. *Op. cit.*, p. 131.

revela nos seus solilóquios não são planos de conquista do poder, e sim incertezas, dúvidas, hesitações, ligadas justamente à consciência da amoralidade e da podridão nas relações entre os homens à sua volta. Na última conversa com Ofélia, por exemplo, no terceiro ato, Hamlet demonstra essa consciência da participação no jogo político maquiavélico:

Eu também sou razoavelmente virtuoso. Ainda assim, posso acusar a mim mesmo de tais coisas que talvez fosse melhor minha mãe não me ter dado à luz. Sou arrogante, vingativo, ambicioso, com mais crimes na consciência do que pensamentos para concebê-los, imaginação para desenvolvê-los, tempo para executá-los. Que fazem indivíduos como eu rastejando entre o céu e a terra? Somos todos rematados canalhas, todos! Não acredite em nenhum de nós. (III, 1, p. 65)¹⁹

Ao comentar o maquiavelismo do príncipe, Roe chega a considerar que há um parentesco entre ele e Ricardo III: “O que torna Hamlet incapaz numa parte tão grande da peça é a mesma coisa que impele Ricardo adiante: o reconhecimento de que parece não haver nenhuma significação moral para o que ocorre no mundo”.²⁰ Especialmente nos solilóquios dos primeiros atos, essa visão cética e desiludida se evidencia nos questionamentos, nas dúvidas e na hesitação de Hamlet. Trata-se de um personagem que resiste o quanto pode a assumir os papéis exigidos dele, tanto o do vingador senequiano, quanto o do homem político maquiavélico. Diante da podridão do reino da Dinamarca e do tempo fora de eixo, ele só pode lamentar sua sina. Com isso, o príncipe se distancia da caracterização bidimensional do maquiavelismo e se revela uma figura mais problemática, uma subjetividade que questiona seu contexto e que não se fixa em nenhum dos papéis exigidos dela.

4.

Há uma longa tradição de debates em torno da influência de Montaigne sobre Shakespeare. Esses debates remetem ao grande interesse despertado na Inglaterra do final do século XVI pelos *Ensaios* do filósofo francês, cujos dois primeiros volumes foram publicados originalmente na França em 1580.

¹⁹ *Hamlet. Op. cit.*, p. 65.

²⁰ John Roe. *Op. cit.*, p. 21.

Algumas evidências deixam clara a importância da recepção de Montaigne, por exemplo o fato de que tanto o título das suas obras quanto o gênero literário ao qual esse título se referia foram incorporados à literatura inglesa naquele período, com a publicação de reuniões de textos chamados de *essays*, como os de Francis Bacon, em 1597, e os de William Cornwallis, em 1600. Sem dúvida ambos os escritores foram influenciados diretamente pelo filósofo francês: o próprio Cornwallis comentou isso, embora admitisse ter usado uma tradução, porque não lia francês,²¹ e Francis Bacon muito provavelmente chegou aos *Ensaio*s por intermédio de seu irmão, Anthony Bacon, que morou na França até o ano da morte de Montaigne, 1592, conheceu o escritor e se correspondeu com ele.²²

Certamente, ao contrário de Cornwallis, muitos leitores ingleses da época tinham acesso ao original em francês, entre eles o próprio Shakespeare, além disso algumas traduções incompletas do *Ensaio*s circulavam em Londres antes da virada do século. O linguista John Florio, responsável pela célebre tradução completa publicada em 1603, menciona outras tentativas de traduzir os *Ensaio*s feitas antes, e é provável que trechos da versão dele estivessem disponíveis desde 1598.

Acerca da demora de mais de uma década para a repercussão do filósofo francês na Inglaterra, o pesquisador James Shapiro considera que, em função de circunstâncias históricas específicas, “Montaigne começou a falar com grande proximidade a Shakespeare e a outros escritores ingleses” somente no final do século, “um momento cultural marcado por um elevado ceticismo e por um interesse profundo em como a experiência subjetiva pode ser expressa”.²³

Especificamente em relação a Shakespeare, a tradição de pesquisas sobre a influência de Montaigne tem já bem mais de cem anos de análises e estudos comparativos. A peça privilegiada por essa tradição é sem dúvida a última do dramaturgo, *A tempestade*, na qual várias passagens paralelas foram identificadas e se comprovou que Shakespeare não só se baseou no ensaio “Sobre os canibais”, como também usou diretamente trechos de Montaigne, com base na tradução de Florio.²⁴ Entretanto, *Hamlet* também aparece em muitos

21 Cf. William Cornwallis. *Essays*, Introduction, p. xii.

22 Cf. James Shapiro. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*, p. 331-332.

23 *Ibid.*, p. 330.

24 Cf. Robert Ellrodt. “Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare”, in *Shakespeare Survey*, 28, pp. 37-50. Cf. Eleanor Prosser. “Shakespeare, Montaigne, and the Rare Action”, in *Shakespeare Studies*, I, pp. 261-264.

comentários acerca dessa influência. Já em 1872, Otto Ludwig, por exemplo, observava a semelhança notável que existia nos argumentos dos dois escritores e, levando em consideração a ressonância do ensaio “Que filosofar é aprender a morrer” em *Hamlet*, perguntava-se: “Um drama de Shakespeare não é de algum modo um ensaio de Montaigne?”²⁵

Para exemplificar melhor essa longa tradição de pesquisas, menciono ainda dois estudos do final do século XIX que influenciaram as discussões posteriores. Um deles é o de Jacob Feis, de 1884, intitulado *Shakespeare and Montaigne*, e o outro é o de John Robertson, chamado *Montaigne and Shakespeare*, de 1897. Feis defende que Shakespeare, embora fosse um leitor de Montaigne, desaprova sua filosofia. Shakespeare teria escrito *Hamlet* com o grande e nobre objetivo de alertar seus contemporâneos contra as inconsistências perturbadoras das ideias do filósofo francês, problemáticas do ponto de vista moral. Já Robertson tem a intenção de demonstrar a tese oposta. Segundo ele, Shakespeare deve o desenvolvimento de seu espírito à leitura de Montaigne, de quem teria adotado a maneira de pensar. Ele considera o livro de Feis extravagante e infundado em sua tentativa,²⁶ mas dotado de algumas contribuições importantes nas indicações de passagens paralelas.

Uma das mais importantes dessas contribuições, segundo Robertson, dizia respeito à comparação do famoso solilóquio “Ser ou não ser” com o ensaio “Da fisionomia”, seguindo a tradução de Florio. Montaigne escreveu: “Se a morte é uma consumação da existência, ela é também uma emenda e a entrada em uma longa e calma noite. Não encontramos nada tão doce na vida como um calmo tranquilo sono, e sem sonhos”.²⁷ No solilóquio de *Hamlet*, encontra-se a suposta passagem paralela, na qual Feis e depois Robertson destacavam o uso do termo “consummation”:

*Morrer, dormir; / Nada mais; e pelo sono dizer que acaba / A dor e os mil choques naturais / de que a carne é herdeira, esta é uma consumação / a ser devotamente desejada. Morrer, dormir; / Dormir: talvez sonhar, este é o obstáculo; / Pois, nesse sono da morte que sonhos virão... (III, 2, 68-74)*²⁸

25 Otto Ludwig. “Shakespeare und Montaigne”, p. 373.

26 John Robertson. *Montaigne and Shakespeare*, p. 186.

27 *Ibid.*, p. 48.

28 *Hamlet. Op. cit.*, p. 63.

Isso apenas para dar um exemplo das pesquisas em torno da influência da leitura dos *Ensaíos* na obra de Shakespeare. Em termos gerais, a posição de Robertson prevaleceu sobre a do moralista Feis, pois é inegável que a visão de mundo de Montaigne está presente na obra de Shakespeare, a começar por *Hamlet*, e o propósito do dramaturgo não é combater as inconsistências da doutrina montaigniana.

O isolamento de Hamlet evidencia uma incerteza profunda, uma postura marcada pelo ceticismo. Considero que essa postura se mostra logo no primeiro solilóquio, na segunda cena da peça, quando Hamlet lamenta que haja um mandamento contra aqueles que se suicidam, pois desejaria que essa “carne sólida demais” derretesse, dissolvendo-se em orvalho (I, 2, 133). Em seguida, ele declara enfadonhas e sem proveito todas as práticas do mundo, que só lhe causam tédio e nojo. Quanto a esse mundo, um “jardim abandonado que degenera, cheio de ervas daninhas, tomado apenas pelas coisas que são corruptas e vulgares na natureza” (I, 2, 139-141), maldito seja!

O famoso solilóquio do terceiro ato, no qual o protagonista volta ao tema do suicídio, pode ser considerado um momento extremo em que aquele pano de fundo da morte que o rondava desde o início da peça ganha uma expressão direta e ameaça vir à tona como atitude real. Após formular a questão (ser ou não ser?), Hamlet volta a enumerar as práticas dignas de nojo e causadoras de tédio: “o açoite e os escárnios do tempo, a afronta do opressor, o desprezo do arrogante, as dores do amor não correspondido, a demora da justiça, a insolência de quem tem poder e os deboches que o mérito paciente recebe dos indignos” (III, 1, 77-84).²⁹ Práticas suportadas em vão por alguém que poderia encontrar a paz com um simples golpe de punhal. Evidentemente parece a Hamlet muito melhor o “país não descoberto do qual nenhum viajante retornou” do que o reino da Dinamarca, onde um usurpador fratricida ocupa o trono, ao lado de uma mulher dissimulada, a mais inconstante de todas as mulheres, a mãe infiel.

Segundo Hugh Grady, a identidade instável de Hamlet constituiria “uma afirmação montaigniana da subjetividade não fixa num mundo corrupto, destituído de valor”.³⁰ A chamada “pintura de si” de Montaigne elabora justamente a consciência de uma subjetividade em constante mutação, diante de um mundo no qual ela não se encaixa como uma peça dentro de uma ordem determinada. E Hamlet encarna essa concepção a partir da perda da ordem: seu pai, o rei, morreu, e o mundo todo parece não fazer mais sentido.

29 *Ibid.*, p. 63.

30 Grady, *Op. cit.*, p. 254

No ensaio “Apologia de Raymond Sebond”, considerado um dos principais textos de Montaigne sobre o ceticismo,³¹ o filósofo refuta as teorias renascentistas que punham o homem no centro do universo:

*Consideremos, pois, um momento o homem isolado, abandonado a si próprio, armado unicamente de graça e conhecimento de Deus (...). Que me explique pelo raciocínio em que consiste a grande superioridade que pretende ter sobre as demais criaturas. (...) Será possível imaginar algo mais ridículo do que essa miserável criatura, que nem sequer é dona de si mesma, que está exposta a todos os desastres e se proclama senhora do universo? Se não lhe pode conhecer ao menos uma pequena parcela, como há de dirigir o todo? Quem lhe outorgou o privilégio que se arroga de ser o único capaz, nesse vasto edifício, de lhe apreciar a beleza?*³²

Hamlet, em sua conversa com Rosencrantz e Guildenstern, no segundo ato da peça, pensa do mesmo modo, questionando o humanismo:

*Que obra-prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e bem-feito em forma e movimento! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha no mundo. Contudo, para mim, é apenas a quintessência do pó. (II, 2, 326-331)*³³

Assim, nos três primeiros atos da peça, os pensamentos do filósofo francês ecoam nas posições críticas de Hamlet, em sua pergunta sem resposta por um sentido nas práticas decadentes e inúteis dos homens, em seu olhar voltado para a experiência individual diante de um mundo que se revela problemático.

No quarto e no quinto ato da tragédia, a hesitação, a melancolia e a tendência suicida dão lugar a um elogio da ação, no qual se evidencia uma transformação do protagonista da tragédia. Quando ele é mandado para o exílio em um navio, descobre o plano de Cláudio para assassiná-lo e consegue retornar, já não é mais o mesmo personagem hesitante e melancólico. A meu ver, essa mudança no pensamento do príncipe se mostra especialmente no

31 Cf. Pierre Villey, “Os ensaios de Montaigne”, p.32, sobre a “crise pirrônica” de Montaigne.

32 Montaigne. *Ensaio*, Livro II, Cap. XII, p. 213.

33 *Hamlet*. *Op. cit.*, p. 51.

solilóquio do quarto ato, pronunciado enquanto Hamlet contempla o exército do príncipe norueguês Fortimbrás que marcha para invadir a Polônia:

Todos os acontecimentos parecem me acusar, / Me impelindo à vingança que retardo! / O que é um homem cujo principal uso e melhor aproveitamento / Do seu tempo é comer e dormir? Apenas um animal. / É evidente que esse que nos criou com tanto entendimento, / Capazes de olhar o passado e conceber o futuro, não nos deu / Essa capacidade e essa razão divina / Para mojar em nós, sem uso. Ora, a não ser por esquecimento animal / Ou por decisão pusilânime, / Nascida de pensar com excessiva precisão nas consequências – / Uma meditação que, dividida em quatro, / Daria apenas uma parte de sabedoria / E três de covardia – eu não sei / Por que ainda repito: “Isso deve ser feito”. / Se tenho razão, e vontade, e força e meios / Para fazê-lo. Exemplos grandes como a Terra me incitam; / Testemunha é este exército, tão numeroso e tão custoso, / Guiado por um príncipe sereno e dedicado... (IV, 4, 34-51)³⁴

O protagonista da peça retoma criticamente algumas das ideias expressas em solilóquios dos atos anteriores e faz um elogio da ação. Essa propensão a agir sem hesitar marca o final da peça, de modo que o tema da morte aparece associado ao destino e à providência. Hamlet aceita o duelo com Laerte proposto pelo rei, mesmo pressentindo que ocorrerá uma desgraça, porque enxerga naquela ocasião a oportunidade de finalmente executar sua tarefa. Sempre comedido, Horácio tenta impedi-lo, mas ele responde: “... desafiamos o augúrio. Existe uma providência especial na queda de um pardal. Se é agora, não será depois; se não vier, será agora; se não for agora, entretanto chegará. Estar preparado é tudo. Se ninguém é dono de nada do que deixa, que importa a hora de deixá-lo? Seja lá o que for!” (V, 2, 233-237)

Aqui a atitude com relação à vida e à morte é de desprendimento, como se ele assumisse seu destino de dar à peça o desfecho que antes se mostrava como imposição, como tarefa de um Pirro sanguinário, e que dependia da transformação daquele personagem melancólico e suicida no herói trágico dessa última cena.

O rei tinha preparado a cena como uma armadilha, com o veneno na espada de Laertes e na taça reservada ao príncipe, então Hamlet acaba por feri-lo com a espada e, como se isso não bastasse, ainda o obriga a beber da

34 *Hamlet. Op. cit.*, p. 99

taça. A morte e a vingança, que rondavam as reflexões nos solilóquios dos primeiros atos, ao final se conjugam nesse gesto do assassinato de Cláudio, em que o usurpador maquiavélico prova duplamente de seu próprio veneno. Gesto trágico, porque a vingança só pode ser realizada tarde demais, quando a rainha já bebeu da taça e o príncipe já foi ferido pela espada. Usando a indicação de Otto Ludwig mencionada antes, Hamlet precisou “aprender a morrer”, segundo a lição que Montaigne dá no ensaio sobre esse tema: “É incerto onde a morte nos espera, aguardemo-la em toda parte. Meditar previamente sobre a morte é meditar previamente sobre a liberdade. Quem aprendeu a morrer desaprendeu a se subjugar”.³⁵

Muitas outras comparações entre trechos e argumentos são possíveis, embora não haja nenhuma comprovação de que Shakespeare tenha utilizado diretamente passagens de Montaigne em *Hamlet*. Comentadores atuais contestam as antigas especulações sobre passagens paralelas e citações de trechos nessa peça. James Shapiro, por exemplo, observa: “Shakespeare (...) pode facilmente ter-se deparado com os ensaios de Montaigne enquanto escrevia *Hamlet*”, “mas ele não precisou parafraseá-lo ou surrupiar ideias”.³⁶

Entretanto, apesar de ser um crítico das atribuições de passagens paralelas nessa peça, Shapiro avalia que a influência da leitura do filósofo francês e de seus seguidores ingleses, como Cornwallis, pode ser percebida não só nas ideias expressas, mas também na maneira como Shakespeare deu voz ao pensamento de sua época, especialmente na forma que o dramaturgo encontrou para dar expressão às inquietações do príncipe Hamlet. Lidando ao mesmo tempo com a tradição clássica e com a sensibilidade do final do século XVI, buscando uma forma própria de compor uma tragédia, Shakespeare teria, primeiro, percebido desde *Júlio César* o potencial de desenvolver “a linha crítica do conflito ético não resolvido”, para depois, em *Hamlet*, localizar esse conflito no íntimo do protagonista. Para isso, foi necessário conceber um novo tipo de solilóquio, semelhante aos ensaios da recente tradição montaigniana. Shapiro afirma:

Com Hamlet, uma peça equilibrada a meio caminho entre um passado religioso e um futuro secular, Shakespeare finalmente encontrou uma maneira dramaticamente avassaladora de internalizar forças concorrentes: o

35 Montaigne. *Os ensaios*. *Op. cit.*, p. 69.

36 Shapiro. *Op. cit.*, p. 333.

*solilóquio em forma de ensaio acabou se provando o veículo perfeito para os esforços de Hamlet...*³⁷

Shakespeare teria transferido o conflito da peça para “dentro de seu protagonista”, transformando o drama de vingança tradicional, em suas versões romanas e elisabetanas, num novo tipo de peça, capaz de expressar as inquietações modernas. Em comparação com Horácio, representante do estoicismo antigo, e com Cláudio, vilão pragmático, maquiavelista, ambos figuras fixas e bem definidas, o príncipe da Dinamarca é um cético, que assume diferentes identidades diante de um tempo fora de eixo. Paradoxalmente, o personagem reflexivo e desiludido também se mostra em certos momentos um admirador das paixões impetuosas e sanguinárias, ou um sábio que aspira estar à altura dos ideais antigos, ou um estrategista maquiavélico, quando as circunstâncias assim exigem. De sua perspectiva distanciada, Hamlet admira melancolicamente a serenidade estoica, possível apenas num mundo ordenado, e percebe que precisa, ao mesmo tempo, assumir o papel ancestral do vingador de sangue e jogar o jogo político da corte. Os solilóquios em forma de ensaio proferidos pelo protagonista, para usar a expressão de Shapiro, constituem a expressão do ceticismo montaigniano no qual há espaço para os complexos conflitos interiores desse sujeito instável, que não se fixa em nenhum papel entre os que são exigidos dele e que só consegue conjugar todos no desfecho trágico da peça.

Referências bibliográficas

- Barrol, J. Leeds (Ed.). *Shakespeare Studies*, I. Cincinnati: The University of Cincinnati, 1965.
- Blackmore, S.A.. *The riddles of Hamlet*. Boston: The Stratford Company, 1917.
- Bloom, Harold. *Hamlet Poema Ilimitado*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004
- Bradley, A.C.. *Tragédia shakespeariana*. Tradução de Alexandre Feitosa Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- Cornwallis, William. *Essays*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1946.

37 Shapiro. *Op. cit.*, p. 337-338.

- Feis, Jacob. *Shakespeare and Montaigne*. London: Trench and Co., 1884.
- Grady, Hugh. *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*. Oxford University Press, 2002.
- Ludwig, Otto. “Shakespeare und Montaigne”, em: *Shakespeare Studien*. Editado por Moritz Heydrich. Leipzig, 1872
- Maquiavel, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- Miola, Robert. *Shakespeare and Classical Tragedy. The influence of Seneca*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Montaigne, M. *Ensaaios*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. *Os ensaios*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Muir, Kenneth (Ed.). *Shakespeare Survey*, 28. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Robertson, John. *Montaigne and Shakespeare*. London: Adam and Charles Black, 1909.
- Roe, John. *Shakespeare and Machiavelli*. Cambridge: D. S. Brewer, 2002.
- Sêneca. *Agamêmnon*. Tradução de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- _____. *Hamlet*. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: LPM, 2005.
- Shapiro, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. Tradução de Cordélia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Editora Planeta, 2010.
- Villey, Pierre. “Os ensaios de Montaigne”, in *Ensaaios de Montaigne*. Tradução de Sérgio Milliet. Brasília: UNB/Hucitec, 2ª ed., 1987.

