

UM ESPELHO PARA A NATUREZA

NOTAS A PARTIR DE "HAMLET"

Renato Mezan

RESUMO

O psicanalista Renato Mezan toma o *Hamlet* de Shakespeare como fulcro de uma elaboração de alguns temas importantes para a psicanálise: o desejo dos pais e sua incidência sobre o psiquismo dos filhos; a noção de ato; o problema do ritmo; a idéia de representação central. *Palavras-chave:* Hamlet; psicanálise; Freud; Lacan; acting out.

SUMMARY

Psychoanalyst Renato Mezan takes Shakespeare's *Hamlet* as a centerpiece in the elaboration of some important themes in psychoanalysis: parents' desire and its influence upon children's psyche; the notion of acting out; the problem with rhythm; the idea of central representation. *Keywords:* Hamlet; psychoanalysis; Freud; Lacan; acting out.

Que direito tem o psicanalista de se imiscuir na seara da literatura? Ao tomar como se fossem de carne e osso os personagens de uma história, não estará cometendo um abuso, esquecendo as convenções e os gêneros, projetando na obra de imaginação seus preconceitos ou seus fantasmas? Críticas como estas são frequentemente levantadas a partir das posições mais diversas. Ora é o clínico que recusa a "legitimidade" do procedimento do seu colega leitor, em nome de um princípio aparentemente sólido — a psicanálise se faz entre o divã e a poltrona, não à mesa de trabalho. Ora é o especialista, o crítico, o autor, que protestam contra a "artificialidade" do empreendimento: o que a leitura analítica revela são os componentes essenciais da subjetividade humana (o que a torna inútil para compreender *esta* obra singular), ou, pior, ela desvenda apenas as dimensões da ignorância pretensiosa do analista, que desconhece os rudimentos da teoria e da história literárias...

É possível que tais críticos tenham razão, e ao mesmo tempo não a tenham. A contribuição do psicanalista será útil para compreender uma obra de ficção? Pois bem: depende. Depende do que se pedir a esta contribuição, e daquilo que ela pretender proporcionar. Se o que se exige ou se oferece for uma leitura capaz de revelar o sentido "verdadeiro", "essencial", "último", do livro ou de seus personagens, estaremos diante de um logro, com a inevitável decepção no momento seguinte. A psicanálise não detém a chave com que se abrem todos os enigmas, e

Este texto foi apresentado em uma conferência realizada pelo autor em Porto Alegre, em 1992.

é ridículo imaginá-la deste modo. Se, ao contrário, a leitura analítica se apresentar e for tomada como *um* dos caminhos possíveis, ela tem chances de se mostrar instigante e fecunda. Tomar os personagens e suas peripécias como se fossem pessoas reais, perscrutar seus motivos e a lógica do seu comportamento, tirar deste exame alguma hipótese sobre os mecanismos que possivelmente operam em nosso íntimo — este é o sentido da leitura psicanalítica. Dir-se-á que isto é irrelevante do ponto de vista estritamente literário ou artístico. Eu não partilho desta opinião: no quê seria pernicioso, para a fruição de uma obra, acrescentar ao prazer que ela nos proporciona alguma informação acerca de sua estrutura ou dos meios que, nela, contribuem para produzir tal ou qual efeito? Ao contrário, parece-me que todo esforço crítico traz maior intimidade com a obra, sugerindo a quem dela se aproxima vias de acesso a elementos que lhe poderiam passar despercebidos.

Entretanto, é a própria psicanálise que, a meu ver, mais se beneficia pelo convívio com obras de arte, sejam elas plásticas, cênicas, musicais ou literárias. A psicanálise se interessa pelo singular, é certo; porém não há singular absoluto. Digamos isto de outra forma: tanto no caso clínico quanto nas produções do imaginário artístico, o psicanalista vai reencontrar certos temas fundamentais, porque estes são o que torna humano o ser humano. Estes temas fundamentais se apresentam, a cada vez, numa combinação única, específica, que torna humano *desta* forma (e não de outra) *este* ser humano. São os meandros deste processo que interessam à psicanálise, e sua particularidade consiste em que o universal está engastado no singular, é-lhe imanente, apresenta-se a cada vez sob novas roupagens. Ora, decifrar o universo a partir daquilo com que a história de cada um o revestiu é o que faz o psicanalista, por meio da escuta que lhe é própria. Assim como diante de um paciente seu trabalho é de desmontar o discurso coerente para organizá-lo de um outro modo, frente a um texto, dirá André Green, o analista

segue a trama do texto, mas recusando o fio de Ariane proposto ao leitor. Este fio é o que puxa o texto rumo ao seu fim, o que tem a última palavra, que é o término de seu sentido manifesto. Ele aplica portanto ao texto o mesmo tratamento que aplica ao discurso consciente que recobre o discurso inconsciente [...] A partir dos traços oferecidos ao seu olhar/escuta, o analista não lê o texto, ele o des-liga [il ne lit pas le texte, il le délie]. Quebra a secundariedade para reencontrar, aquém dos processos de ligação, o desligamento que a ligação recobriu¹.

(1) Green, André. "La déliaison". In: *La déliaison*. Paris: Les Belles Lettres, 1992, pp. 18-20.

A interpretação analítica, desta forma, não é arbitrária nem descuidada. Se ela desmancha a organização manifesta do texto, não é para dar rédea solta aos caprichos do leitor, mas para seguir outras pistas, também presentes no texto manifesto — onde mais? — e com elas montar um outro quadro. Este, para ser plausível, precisa ser constantemente referido ao que o autor efetivamente disse. Ela não acrescenta um novo episódio, não inventa outro desfecho, não introduz novos personagens: se o fizesse, seria outra obra de ficção, continuação talvez interessante da que lhe serviu de ponto de partida, mas não interpretação *desta*. Se o trabalho do analista pode revelar facetas somente acessíveis através do método que é o seu, é porque tais facetas já estavam ali, nas dobras do texto, em estado por assim dizer virtual. E, além disso, quem mais lucra com isto é o próprio analista, que

aprende, por ocasião deste exercício, a manejar melhor seu próprio instrumento, a utilizá-lo de modo mais atento ou mais refinado, a compreender mais sutilmente a sutileza da alma humana.

2

É com este ponto de vista que gostaria de abordar a tragédia de Hamlet. Não creio ter condições de trazer qualquer interpretação muito surpreendente, mesmo porque se trata de um dos textos mais comentados tanto na história da literatura quanto na história da psicanálise. Freud foi o primeiro a propor uma leitura de tipo analítico, no que foi seguido por Ernest Jones e por uma plêiade de outros, inclusive Lacan, que dedica boa parte de seu seminário de 1958/1959 — *O desejo e sua interpretação* — à discussão da peça. Terei ocasião de me referir a certas idéias contidas nestes escritos, assim como às apreciações de alguns críticos e historiadores da literatura inglesa. Contudo, o que me pareceu mais interessante foi tomar *Hamlet* num sentido um pouco diferente, recortando a história a partir de certas inquietações que me são próprias neste momento de meu percurso como psicanalista. Assim, é de psicanálise que desejo lhes falar, utilizando as peripécias do príncipe dinamarquês mais como fulcro de uma elaboração do que como objeto de análise propriamente dito.

Hamlet não é só a tragédia da vingança, mas sobretudo a tragédia da hesitação. O herói é encarregado de vingar a morte de seu pai, morte devida a um torpe assassinato praticado por Cláudio, seu tio, que além do mais casou-se com a rainha e agora governa os destinos do reino. A princípio, pensava-se que o rei fora morto pela picada de uma serpente, enquanto dormia no pomar; mas o próprio monarca, ou melhor, o seu fantasma, encarrega-se de desfazer este equívoco, aparecendo ao seu filho e lhe revelando o terrível segredo. Ora, Hamlet sai da entrevista com o espectro decidido a executar imediatamente a ordem dada por este, ou seja, matar Cláudio. No entanto, passam-se as horas, os dias e os meses, e nada: o príncipe não se decide a vingar seu pai, vacila, acusa-se por isto, finge-se de louco, sempre postergando o momento decisivo.

Este é o ponto salientado por Freud, numa passagem da *Interpretação dos sonhos* que se segue imediatamente à exposição sobre os desejos incestuosos e sobre a tragédia do rei Édipo:

em Hamlet, [a fantasia de desejo da criança] permanece recalçada, e apreendemos sua existência — assim como em uma neurose — apenas pelos efeitos inibidores que dela se seguem. [...] A peça está construída sobre a vacilação de Hamlet em cumprir a tarefa de vingança da qual foi encarregado: o texto não informa quais os fundamentos ou motivos desta vacilação. [...] O que o inibe na consecução da tarefa que o espectro de seu pai lhe atribuiu? Aqui se apresenta novamente a hipótese de que é a natureza especial desta tarefa. Hamlet pode tudo, exceto completar a vingança sobre o homem que afastou seu pai e tomou o lugar deste junto à mãe, sobre o homem que lhe mostra a realização de seus desejos infantis recalçados. O horror que deveria impeli-lo à vingança é substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que lhe mostram que ele, literalmente falando, não é melhor que o pecador

que deveria castigar. Ao dizer isso, traduzi para o consciente aquilo que precisa permanecer inconsciente na alma do herói².

(2) Freud. *Die Traumdeutung*. V. D., "Sonhos típicos", cf. *Studienausgabe*, II, p. 269.

É deste ponto que se inicia igualmente o comentário de Lacan, publicado em português pela Editora Escuta (*Hamlet por Lacan*, Campinas, 1986). Em suma, esta interpretação vai pelo caminho do desejo de Hamlet: os "escrúpulos de consciência", racionalizados de todas as formas pelo pensamento engenhoso do herói, seriam a outra face dos desejos incestuosos e parricidas que o habitam, assim como a todos nós. É certo que Lacan se afastará desta interpretação, construindo seu percurso de modo original e utilizando a história para introduzir seus conceitos próprios, em especial o de objeto "a" e o de falo. Pois Hamlet, como fica claro ao lermos o texto, não é absolutamente incapaz de agir, o que Freud aliás havia observado, citando a prontidão com que mata Polônio na cena com a mãe e a destreza com que substitui, no navio que o conduz à Inglaterra, as cartas que o condenam à morte por outras que selam o destino de Rosenkrantz e de Guildenstern. Ele é apenas incapaz de cumprir *este* ato, o decisivo, pelo qual no entanto clama a sua própria natureza.

O tradutor Péricles da Silva Ramos, na edição do Círculo do Livro, traz uma informação interessante. A origem do nome do príncipe é um termo do antigo escandinavo, *Amle Odhi*, que a princípio significava "furioso na batalha", e depois "louco", sentido que conserva na língua norueguesa. A história provém de uma antiga lenda nórdica, consignada por escrito na segunda metade do século XII por Saxo Grammaticus. Esta versão é de extrema violência: o rei é assassinado à vista de todos (não existe portanto o espectro do pai, já que o assassinato é conhecido), o cadáver de Polônio é atirado aos cães para que estes o devorem, e nada nos faz lembrar os ideais de cortesia cavaleiresca presentes na peça que conhecemos. O nome do herói sugere o oposto do que se tornou sua marca registrada: quem é furioso ou louco na batalha não pode perder tempo com meditações, é alguém que age por impulso e não sabe se controlar, ou, pelo menos, não está sujeito a "escrúpulos de consciência". Em Saxo Grammaticus, a loucura de Hamlet está a serviço da sua habilidade, isto é, serve como disfarce para aguardar o momento oportuno em que poderá castigar o criminoso. O mesmo acontece numa peça cujo texto exato se perdeu, escrita ao que parece no final do século XVI por Thomas Kyd, e que teria sido a fonte mais imediata para a criação de Shakespeare. Kyd, aliás, inventou o fantasma do pai, recurso cênico genial para criar o clima da peça e fazer com que, de início, apenas Hamlet conheça a verdade sobre o que se passou: está montado o pano de fundo para a ação tal como a vemos no palco, isto é, para o desenrolar de uma intriga em que o príncipe precisa desmascarar Cláudio (o que é feito na cena com os atores), ao mesmo tempo em que encontra todo o tipo de pretextos para odiar o ato de que seu pai o encarregou.

O personagem parece assim ter sofrido uma evolução desde a lenda medieval até a época elisabetana, evolução que consiste em adquirir o que para nós, depois de Shakespeare, é o seu caráter. De alguém "furioso na batalha", ele se torna o que hesita, o que se auto-recrimina, o que não sabe o que quer, ou melhor, sabe o que deve fazer, mas não é capaz de fazê-lo. Freud falava no "processo secular da repressão", isto é, no fenômeno segundo o qual o que era aberto e patente na época antiga — por exemplo, a realização em cena aberta dos desejos edipianos na peça de Sófocles — aos poucos iria sendo desfigurado pelos mecanismos de defesa. Neste caso, o progresso da civilização consistiria em tornar inconsciente aquilo que foi outrora consciente, a começar pelos conteúdos

edipianos, que assim sofreriam o destino que os transformou em complexo (inconsciente) de Édipo.

Esta é uma questão delicada. Freud está sugerindo um nexos entre a evolução dos costumes, da sociedade, da moral, e a organização psíquica dos membros de uma dada cultura. Em suma, o superego seria uma aquisição tardia da humanidade, e a repressão crescente dos impulsos sexuais — não só os edipianos — acabaria por neurotizar todos os contemporâneos; é nesta via que argumenta "O mal-estar na cultura", somando à repressão dos impulsos sexuais a da agressividade inata, cada vez menos tolerada em sua expressão sem disfarces. Não vou me estender nesta questão, que nos afastaria muito do texto shakespeariano. Direi apenas que talvez o ponto de intersecção entre o social e o psíquico não passa necessariamente pelo superego, ou apenas pelo superego; ele pode residir também nas identificações que organizam o ego, caso em que o social não apareceria somente como instância repressora de uma suposta espontaneidade pulsional, mas sobretudo como organizador da própria subjetividade, através da oferta de modelos identificatórios tanto para o ego quanto para o ideal do ego³. Quanto à idéia de que com o progresso da civilização o índice de repressão aumenta inexoravelmente, como pensava Freud, ela não me parece acertada, e não só pelos motivos que Marcuse expõe em *Eros e civilização* — a sociedade civilizada do futuro colocaria alguma libido a serviço da felicidade, eliminando a "mais-repressão" exigida pelo sistema atual — mas sobretudo porque a meu ver o problema está mal colocado: a liberdade de costumes, sexuais ou outros, não parece ter muito a ver com as defesas inconscientes, voltadas sobretudo para as fantasias e desejos igualmente inconscientes. Veja-se a extensão da infelicidade sexual de hoje, em tempos bem menos vitorianos do que aqueles em que Freud escreveu. A relação entre o social e o sexual não passa, creio eu, por este ponto.

A questão do nome de Hamlet abre ainda uma outra perspectiva. Dizem alguns que o nome é o destino, e isto não porque acreditem na magia das palavras, mas porque o nome de uma criança materializa as fantasias e expectativas de seus pais, as quais não podem deixar de ter alguma influência sobre o desenvolvimento dela. Há casos de crianças que têm o nome de um irmão morto, devendo de alguma forma viver a vida daquele que não chegou a viver, o que coloca uma pesada hipoteca sobre o processo de sua própria individuação. Nestes casos, menos raros do que se imagina, não é o nome, na sua materialidade fônica, que produz efeitos por vezes devastadores na história do indivíduo: não é porque me chamo Madalena que tenho este destino, semelhante ao do personagem do Novo Testamento. Diria antes que é o lugar imaginário que a criança ocupa no inconsciente dos pais que tem algum efeito sobre a estruturação da sua auto-imagem, lugar este que pode — ou não — estar indicado no, ou relacionado com o, prenome escolhido para o bebê. Nada indica que os casos em que o prenome evoca de forma mais nítida os fantasmas parentais sejam mais graves do que outros, nos quais estes fantasmas não estejam tão evidentes. E além disso, mesmo naqueles, não é simplesmente pelo significado do nome que tais fantasmas se evidenciam; é mais frequente que o nome seja tirado de um antepassado, de um personagem em evidência (político, ator de novela...), ou de um repertório infiltrado pelos mais variados elementos. Em suma: nada se pode deduzir do significante isolado, sem que se conheçam os fatores contextuais que dão sentido a este significante.

Uma outra faceta desta questão pode ser iluminada pelo comportamento dos pais — Polônio e o Espectro — na peça. Muito se tem discutido, ao longo da história da psicanálise, acerca dos efeitos que produz, no psiquismo da criança, o contato

(3) Ver Mezan, R. "Violinistas no telhado: Clínica da identidade judaica". In: *A sombra de Don Juan e outros ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1993, e Freire Costa, Jurandir. *Psicanálise e contexto cultural*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

com os pais reais, com suas características, com suas atitudes e mesmo com sua patologia. Lembremos, como exemplos, a questão da sedução — a perversão sexual do pai seria a causa essencial da histeria das filhas —, o que se costuma chamar de "mãe esquizofrenogênica", a problemática do trauma, ou ainda toda a elaboração em torno da capacidade de continência, de espelhamento ou de *rêverie* da mãe como fatores condicionantes para o desenvolvimento psíquico da criança. Trata-se aqui de uma variante do problema a que os antropólogos se referem como "*nature versus nurture*", a disposição constitucional em relação ao ambiente ou a realidade exterior. Por um lado, é certo que o encontro com *estas* condições determinadas, e não com outras, não pode deixar de repercutir sobre o psiquismo infantil; por outro lado, toda a interpretação psicanalítica se assenta na noção de realidade psíquica, o que significa uma certa autonomia da elaboração inconsciente em face dos eventos "exteriores" com os quais ela pode estar conectada. Esta conexão é invariavelmente complexa, multifacetada, já que a apreensão da realidade exterior é modelada pelas fantasias, pelos mecanismos de defesa, pelo desejo, e de modo geral pelo conjunto do funcionamento psíquico.

Hamlet nos apresenta três personagens que têm filhos: Polônio (pai de Laerte e de Ofélia), o Espectro e a Rainha Gertrudes. O irmão do rei morto, Cláudio, também é uma figura paterna para Hamlet, mas não engendrou filhos seus. Que podemos aprender de útil, a partir do que Shakespeare nos diz sobre estes personagens?

O rei morto não era exatamente um modelo de virtude cristã, tanto que diz a Hamlet ter sido assassinado em estado de pecado (1:5:76). Foi um homem violento e cruel, e agora paga sua pena no inferno, de onde retorna para solicitar que o filho o vingue. Seu desejo é para Hamlet uma ordem; que este não a possa cumprir não retira nada do caráter imperioso desta ordem. Ela consiste na injunção de matar Cláudio, mas também de poupar a mãe, deixando a punição desta aos cuidados do céu e do remorso. "Faze o que te digo, e não toques em tua mãe": assim poderíamos traduzir a mensagem do Espectro. Não é difícil ver que ela reitera a proibição do incesto, ao mesmo tempo em que autoriza, e mesmo impõe, o deslocamento do impulso parricida. É portanto uma ordem que coloca Hamlet numa posição de impasse frente à revivescência do seu complexo de Édipo, sobre cujas peculiaridades direi algo logo mais. O impasse consiste em simultaneamente autorizar e proibir a realização dos desejos inconscientes, que, não obstante serem dirigidos a pessoas diferentes (o pai e a mãe), encontram-se estreitamente articulados em função do fato de que a mãe é proibida exata e precisamente porque é objeto sexual do pai.

O Espectro sabe como morreu, e sabe que morreu por causa do desejo de um outro (no caso, seu irmão). Lacan insiste muito neste ponto, que distingue a tragédia de Hamlet da de Édipo⁴. Ao abrir os olhos do filho para o que lhe aconteceu, o pai morto o coloca na obrigação de pagar a dívida que ele próprio não pôde saldar, dívida expressa pela idéia de "morrer na flor dos meus pecados". Mas Hamlet não pode nem pagar esta dívida, nem deixá-la em aberto, comenta Lacan, porque o golpe necessário para matar Cláudio passa por ele mesmo (é com a mesma espada envenenada que Laerte usa para matar Hamlet que este irá ferir seu tio, na cena final). Não é o caso de Laerte, que, sabendo da morte do pai (Polônio), se dispõe imediatamente a vingá-lo — e Polônio também morreu "na flor dos seus pecados". Tampouco é o caso de Aníbal, a quem seu pai Amílcar fez jurar que vingaria Cartago da derrota imposta por Roma na Primeira Guerra Púnica, no episódio que tanto impressionou Freud e do qual este fala numa passagem célebre da *Interpretação dos sonhos*.

(4) *Hamlet por Lacan*. Campinas: Escuta/Liubliu, 1986, p. 10 e 45 ss.

Qual a diferença, então, entre o caso de Hamlet e os outros dois? Parece-me que, nestes, o que o pai propõe é uma aliança, explícita no caso de Aníbal, mais sutil no caso de Laerte. Ambos encarregam-se de reparar uma injustiça ou uma ofensa feita ao pai, numa posição subjetiva que é conforme ao ideal do ego — o ato que devem praticar é heróico, pode ser realizado à luz do dia e os cobrirá de glória. E, principalmente, ao praticá-lo não estarão abrindo a porta ao desejo incestuoso — esta é a diferença essencial. Em outros termos, o que o Espectro pede a Hamlet não é apenas — do ponto de vista deste, é claro — que desagrave sua memória, mas ainda que se coloque numa posição favorável à realização do incesto, já que, morto o novo marido da mãe, esta ficaria disponível para o filho. Em outros termos, matar Cláudio seria, para Hamlet, praticar um ato equivalente ao parricídio, e isto por ordem do seu próprio pai. Cláudio é, com efeito, o duplo complementar do rei morto, aos olhos do herói, o que fica claro se atentarmos para a idealização que este demonstra frente ao pai e para o inverso desta idealização no que concerne ao tio. Este é um rebotalho humano, um lixo, um ser ignóbil (palavras de Hamlet na cena com a mãe), enquanto o pai é a encarnação de todas as perfeições. Não é difícil perceber que a idealização de um é alimentada pelas mesmas fontes nas quais se abebera o desprezo pelo outro, num fenômeno de cisão do objeto bem conhecido dos psicanalistas.

Matar Cláudio colocaria assim Hamlet na posição de realizar seu desejo incestuoso — esta é a interpretação que Freud oferece para a inibição do personagem. Lacan, em seu comentário, chama a atenção para um outro aspecto — não tanto o desejo pela mãe, mas o desejo *da* mãe, desejo sexual visto por Hamlet como abominável e grosseiro. Não faltam indicações a este respeito no texto da peça: já no início, Hamlet se encontra deprimido e enojado pelo casamento da mãe, a quem reputa incapaz de conter sua sensualidade exacerbada. Diz a Horácio que este casamento é uma vergonha, visto que a carne servida na refeição fúnebre ainda não havia esfriado e já era servida novamente no banquete nupcial. Mas será Gertrudes tão vil quanto Hamlet a pinta? Num texto notável, a crítica Carolyn Heilbrun toma a defesa da rainha, mostrando que suas falas não são as de uma mulher que pensa apenas em sexo⁵. Citando suas intervenções nas cenas em que aparece, Heilbrun louva sua concisão, sua perspicácia, sua gentileza com Ofélia, sua preocupação com o estado lamentável em que vê o ânimo do filho. Na cena terrível com Hamlet (ato III), ela admite seu desejo sexual, e, nas palavras de Heilbrun, "sabe que a paixão a moveu, que este é o seu pecado, [...] que é escrava da paixão". Além disso, o fato de casar-se com Cláudio o torna rei, barrando a Hamlet o caminho do trono que seria seu a partir da morte do seu pai. Um dos motivos do escândalo do herói é que sua mãe, na idade que tem, ainda necessita tanto de sexo, a ponto de não suportar a viuvez mais do que poucos dias ou semanas. E isto nos abre uma outra perspectiva, agora a partir das fantasias de Hamlet sobre a sexualidade de sua mãe: matar Cláudio seria colocar-se a si próprio na posição perigosa de ser o objeto de desejo desta mãe, sem a proteção representada pelo homem mais velho. É como se Hamlet temesse a conjunção fatal do seu desejo pela mãe com o desejo da mãe por ele, o que faria dela uma nova Jocasta.

Seja como for, a opinião que Hamlet tem de sua mãe mostra-se infiltrada por seu próprio mundo interno, por suas próprias fantasias e desejos. Ao que parece, Hamlet passa por uma crise depressiva após a morte do rei; o crítico A.C. Bradley, que escreveu em 1904, nota que antes deste fato o príncipe não era nada vacilante, nem pouco disposto à ação. Apreciava a esgrima e o teatro, era corajoso (não hesita

(5) Heilbrun, C. "The character of Hamlet's mother". In: *Hamlet*. Nova York: Signet Classics, Penguin Books, 1987, pp. 265-74. As notas seguintes remetem a artigos neste mesmo volume, designado apenas por *Hamlet*.

em conversar a sós com o Espectro), os companheiros e o povo gostam dele. A isto se somam sua sensibilidade refinada, a rapidez do seu raciocínio, o senso de humor e a imaginação vivida de que dá provas constantemente⁶. A morte do pai o lança num processo doloroso em que um choque se seguirá a outro, fazendo com que a reação esperada de luto não siga o curso habitual. Bradley é um bom exemplo de perspicácia psicológica pré-analítica; seus comentários são elucidativos, mas acaba por recorrer a noções como a de "temperamento" e a de "natureza melancólica". Talvez aqui caiba seguir a pista indicada por Freud: a morte do pai reaviva no filho os impulsos edípicos, tanto mais que ela ocorreu em circunstâncias inesperadas e inexplicadas.

Suponhamos que assim tenha ocorrido: no lugar da elaboração destes pensamentos, o que ocupa o espírito de Hamlet é a sexualidade da sua mãe, que ele pinta com as cores mais horrendas. "Descobre" a vileza e a indignidade desta mulher, quase ninfomaniaca a crer no que diz dela (e para ela), e reage a esta descoberta com nojo, horror, desesperança em qualquer nobreza humana. Antes, havia amado Ofélia, e ao que parece era correspondido. Ela era o objeto do seu desejo, como assinala Lacan; mas, nas diversas cenas em que aparecem juntos, Hamlet a trata com sarcasmo e crueldade, e esta atitude não é certamente sem consequências para o destino da jovem. Há um momento, destacado por Lacan, em que Hamlet — logo após o encontro com o Espectro — vai ao encontro de Ofélia e tem diante dela uma reação bastante estranha — pega-a pelo braço, observa-a longamente e se afasta sem dizer palavra (2:1:73 e ss.). Ao que tudo indica, o encontro com o Espectro teve algum efeito sobre a inclinação amorosa do jovem príncipe, embora não se trate desta questão no manifesto da peça. Hamlet podia estar fingendo-se de louco, é verdade; mas esta não me parece uma boa explicação, já que tem muitas outras oportunidades para fazê-lo, e com melhores resultados.

Poderíamos reconstruir — sempre de maneira conjectural — o processo psíquico de Hamlet aproximadamente assim: a morte do pai o choca e o lança numa depressão forte, mas não patológica. Veste-se de luto, perde a alegria, enfim, mostra reações intensas, porém não desproporcionais ao que acaba de viver — "o fato mais marcante na vida de um homem", como diz Freud no Prefácio à segunda edição de *Traumdeutung*. O primeiro traço patológico aparece no ódio e no desprezo que passa a sentir por sua mãe, como que projetando nela a sua própria libido — ela lhe aparece como um monstro abjeto e sedento de sexo. A culpa que poderia experimentar pela mobilização dos fantasmas edípicos é deslocada para o casal Gertrudes-Cláudio, preservando a idealização da figura paterna e exaltando sua própria inocência e pureza. "Nada tive a ver com esta morte, eles é que são culpados, culpados de seus desejos insaciáveis": assim poderíamos descrever os pensamentos latentes de Hamlet. Quando o Espectro lhe aparece e lhe revela o assassinato, manifesta também sua indignação com o "overhasty marriage", insinuando que Gertrudes o traíra — não fica claro se ainda quando vivia, ou se por ter-se casado com seu irmão, o que na época era considerado incestuoso. Já vimos a estrutura de duplo vínculo da tarefa que o Espectro impõe a Hamlet; a primeira consequência deste duplo vínculo parece ser o que Lacan chama a "dissolução" de Ofélia como objeto do desejo de Hamlet (é a cena relatada por ela a Polônio). Na verdade, obrigado a deparar com seus próprios desejos edípicos, o herói se defende deles tanto pelos "escrúpulos de consciência" a que se refere Freud, quanto pela retirada do investimento libidinal de todos os membros do sexo feminino, num movimento de regressão relativamente claro. Em outras palavras, o desejo pela mãe e o medo do desejo da mãe absorvem o investimento libidinal

(6) Bradley, A.C. "Shakespeare tragedy". In: *Hamlet*, pp. 200-1.

disponível, enquanto, no plano da consciência, surgem todas as racionalizações que o impedem, aparentemente, de executar o que prometeu ao Espectro.

Havíamos partido da questão do desejo dos pais e de sua incidência sobre o psiquismo dos filhos. O triângulo Rei-Rainha-Hamlet permite ilustrar o caso em que as fantasias do filho modelam a percepção que este forma dos pais, ressalvado o fato de que o Espectro impõe ao príncipe uma tarefa na qual se pode discernir que ele, Espectro, não se conformou com sua morte e pretende ainda dirigir os acontecimentos no mundo dos vivos. Já o caso de Polônio é diferente: na sua relação com Laerte e com Ofélia, vemos um pai que intervém ativa e maldosamente na vida de seus filhos. Com efeito, ao enviar Laerte para Paris, Polônio faz a este um discurso sobre a necessidade da independência e da honestidade, mas ao mesmo tempo despacha seu servidor Reynaldo para vigiar Laerte e lhe armar todo tipo de ciladas. Quanto a Ofélia, Polônio a incentiva a desistir de Hamlet, afirmando que o príncipe é falso e que de qualquer modo está acima, socialmente, da moça — esta não pode pretender o amor de alguém que será o rei da Dinamarca. Idéia de Polônio, pois tanto Hamlet quanto Gertrudes e Cláudio nada vêem de inconveniente neste casamento. A intervenção de Polônio não é estranha ao enlouquecimento e ao suicídio de Ofélia, também ela colocada num dilema insolúvel — pois ama Hamlet, o assassino de seu pai, numa situação que lembra a de Ximène no *Cid* de Corneille. Prolixo, adulator, intrigante, Polônio não é um personagem simpático, mas o próprio caráter canhestro de suas ações deixa um espaço para a individuação de seu filho, Laerte. Este, ao saber do que ocorreu com o pai, apressa-se a vingá-lo, e o mesmo ocorre quando é informado da morte da irmã: como assinala Lacan, em Laerte o luto é visível, e a indignação acarreta imediatamente os atos que dele se esperam — nisto contrasta com Hamlet, tão hesitante em vingar o assassinato do seu pai.

É na terrível cena do cemitério, quando Hamlet e Laerte se engalfinham na cova de Ofélia, que Lacan situa o terceiro momento do desejo de Hamlet — ele recupera o objeto impossível, Ofélia, exatamente no instante em que este se revela como irremediavelmente perdido. É no confronto com seu duplo especular, Laerte, que este movimento se cristaliza, liberando Hamlet para finalmente cumprir sua vingança — mas, ainda uma vez ele a postergará, aceitando ser o campeão de Cláudio no duelo com Laerte. E é somente quando este o fere mortalmente com a espada envenenada que o príncipe, sentindo esvaír-se a vida, agarra a arma e dá no tio a estocada final. Não retomarei aqui a análise que Lacan propõe destas peripécias, análise das mais brilhantes: vocês a encontrarão no capítulo VI de *Hamlet por Lacan*. Mas é preciso dizer algumas palavras sobre a questão do ato, já que toda a tragédia gira em torno deste ato que Hamlet não pode realizar — a vingança contra o assassino de seu pai.

3

Podemos ser útil aqui introduzir algumas distinções. A psicanálise se interessa, naturalmente, por tudo o que o ser humano é e faz, e seu ângulo de visão focaliza o elemento inconsciente impregnado naquilo que aparece deste ser e deste fazer. O "elemento inconsciente" refere-se tanto à esfera das causas quanto à esfera das significações: desta forma, o psicanalista postulará que uma situação qualquer é codeterminada pelos desejos, angústias e fantasias dos que nela estão envolvidos,

e que o manifesto desta situação materializa, de modo mais ou menos direto, tais fatores inconscientes, em combinação com outros, conscientes. Um exemplo desta maneira de pensar é dado pelo conceito de sublimação: atividades aparentemente sem conexão com as pulsões, nas quais a finalidade pulsional não é evidente, teriam como força motriz a sexualidade, a agressividade etc. Nelas, diz Freud, *realiza-se* um desejo inconsciente, desejo que encontra sua expressão numa fantasia (*Wunschphantasie*) cuja origem é o infantil.

Esta idéia pode ser empregada tanto para analisar a atividade quanto aquilo que dela resulta, a obra ou o produto. Aristóteles distingue, na *Ética a Nicômaco*, a *práxis* e a *poiésis*: esta é a atividade que resulta num artefato, numa coisa separada do autor e que segue seu destino próprio (seja um livro, um sapato ou qualquer outro objeto físico), enquanto aquela é a atividade que não pode ser separada do seu autor, esgotando-se nela própria — por exemplo, educar, lutar, governar, tocar um instrumento etc. Embora se possa falar de *ato* nos dois casos, a tradição filosófica prefere reservar este termo às atividades do segundo tipo, distinguindo assim entre "prática" e "técnica". A vingança de que Hamlet está encarregado é um ato deste gênero; seria um ato do primeiro gênero se o Espectro lhe tivesse ordenado, digamos, fabricar uma espada ou esculpir um monumento em sua memória.

O psicanalista pode examinar, em tese, uma ação qualquer, procurando elucidar seus motivos e sua significação, ou seja, determinar na medida do possível quais fatores inconscientes estão presentes nela, e de que modo. A questão é que, *stricto sensu*, ele toma conhecimento destas ações através de um relato, das palavras que o paciente lhe diz na sessão analítica, e que muitas vezes consistem na narrativa do que ele fez ou do que outros fizeram a ele, com ele etc. Por este motivo, a própria narrativa se inscreve no contexto da transferência; o ato de narrar, a maneira como o paciente conta o fato "exterior", ganham uma significação no presente do processo analítico. Assim, contar que sofreu uma injustiça "lá" pode ter o sentido de exprimir uma queixa "aqui", de buscar um aliado "aqui", de suscitar "aqui", neste interlocutor, sentimentos desta ou daquela natureza. Pelas regras da análise, o paciente deve limitar-se a *falar*, suspendendo qualquer ação no decorrer de sua hora. Mas não é raro que ele se furte a esta regra e se entregue a algum tipo de ação no sentido usual deste termo, por exemplo faltando a uma sessão, chegando atrasado, perguntando algo ao analista, levando-se do divã, trazendo uma fotografia, e assim por diante.

Freud utilizava o termo *Agieren* para designar estas manifestações; o inglês traduz pela expressão *acting out*, que ficou consagrada em várias línguas. O *Agieren* recobre uma vasta gama de possibilidades, incluindo a organização da transferência, como no caso citado em "Recordar, repetir, elaborar" (1914): o paciente repete a confusão infantil sobre as questões sexuais contando ao analista uma série de sonhos embrulhados, opacos e incompreensíveis. Aqui não se trata de um movimento físico, mas de dar expressão indireta a um conteúdo inconsciente. Examinar a dinâmica desta situação nos conduziria muito longo do nosso tema: mencionei isto apenas para assinalar quão complexo é o campo do *Agieren*. O *acting out* refere-se a algo mais restrito. Trata-se de ações que podem ocorrer na sala de sessões ou fora dela — "out" aqui não tem um sentido "geográfico" —, que apresentam "um caráter impulsivo, relativamente isolável no curso das atividades da pessoa, frequentemente tomando uma forma auto ou hetero-agressiva"⁷. O *out* da expressão *acting out* implica tanto a exteriorização — no caso, das pulsões, desejos e fantasias — quanto a idéia de ir até o fim, de esgotar o impulso (como nas expressões semelhantes "carry

(7) Laplanche e Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1967, verbete *Acting Out*, pp. 6-8, em que me baseio para as observações subsequentes.

out", "sell out" etc.). Daí a implicação de que o *acting out*, na sua impulsividade irresistível, exprime na realidade concreta algo que o indivíduo não pode conter em si, como se fosse obrigado a fazê-lo, ainda que as consequências sejam funestas: este movimento se enraíza no reprimido e pode indicar a mobilização deste último, em função da análise em curso. Daí também a implicação de que o *acting out* está estreitamente ligado à evolução da transferência, pois o que é atuado é um fragmento dela que, por qualquer razão, não pôde ser vivido com o analista e dentro do quadro habitual da sessão. Laplanche e Pontalis sugerem, em francês, o termo *mise en acte* para o *Agieren* transferencial "normal" — a materialização, através da fala associativa, dos aspectos inconscientes ativos no momento —, enquanto a expressão *acting out* ficaria reservada para aquilo que, como resistência, denota uma incapacidade de elaboração no nível verbal, e ao mesmo tempo uma pressão insuportável que necessita ser canalizada por meio da encenação real da fantasia recalçada.

Podemos ver assim que, se a psicanálise situa o ato de diversas maneiras (sublimação, transferência, *acting out*), ela parece mais bem instrumentada para vê-lo, no contexto do processo analítico, antes como uma quebra dos seus parâmetros e como uma resistência do que como expressão desejável das potencialidades do sujeito. Ficamos sabendo que, em consequência da análise, o paciente passa a fazer algo que antes não podia ou não costumava fazer — por exemplo, alguém que se queixava de claustrofobia agora entra facilmente num elevador —, o que também é um ato. O que impedia a entrada no elevador? Certamente, a equivalência no inconsciente entre esta situação e fantasias de natureza angustiante. Diríamos que o ato de entrar no elevador estava inibido e a análise permitiu levantar esta inibição, através da elucidação e da revivescência transferencial daquilo que a representação "entrar no elevador" simultaneamente substituía e ocultava. O fato é que a psicanálise se interessa mais pelas condições econômicas e dinâmicas da inibição do que pelo ato em si, que tende a ser visto como término de um processo complicado, enquanto este, como tal, desperta mais atenção do que a ação em que culmina.

Voltemos à peça após este breve excuro teórico. Embora não se trate de pacientes em análise, a psicologia dos personagens shakespearianos é tão fascinante, que bem pode nos ajudar a compreender algo do nosso próprio ofício. No que concerne ao ato, já Freud observara que Hamlet não é incapaz de agir, e que a inibição atinge *este* ato específico, a realização da vingança. Se o psicanalista consente em evitar a equivalência imediata entre ato e *acting out* — e para isso terão servido, espero, os esclarecimentos anteriores —, como definir a relação entre o personagem e o ato que deve, mas não pode praticar? Toda uma tradição interpretativa viu em Hamlet uma natureza sonhadora, avessa à ação. O poeta Coleridge é um exemplo desta posição:

Shakespeare quis retratar uma pessoa em cuja visão o mundo exterior, todos os seus incidentes e objetos, eram comparativamente nebulosos, sem interesse em si mesmos, e começavam a ganhar interesse somente ao serem refletidos no espelho da sua mente [...] Argumentação e hesitação infundáveis — constante apelo e solicitação da mente a agir, e fuga igualmente constante da ação; recriminações incessantes de si mesmo por preguiça e negligência, enquanto toda a energia da sua resolução se evapora nestas recriminações. E isto [...] apenas por aquela aversão à ação que prevalece naqueles que têm um mundo em si mesmos⁸.

(8) Coleridge. "Lecture XII" (*The 1812 Lectures*). In: *Hamlet*, p. 190.

William Hazlitt o qualifica de "príncipe dos especuladores filosóficos", acrescentando: "como não pode ter uma vingança perfeita, segundo a idéia mais refinada que seu desejo é capaz de conceber, desiste dela por completo. Assim, tem escrúpulos em confiar nas sugestões do Espectro, imagina a cena da representação teatral para ter uma prova mais segura da culpa de seu tio, e depois se satisfaz com esta confirmação de suas suspeitas, e com o sucesso do seu experimento, ao invés de agir a partir dele⁹.

Nestas leituras, é uma espécie de *deficiência* que aflige Hamlet: falta-lhe na capacidade de agir aquilo que lhe sobra na capacidade de sentir e de pensar. Absorto no seu mundo interno, ainda que este seja constantemente alimentado pelas experiências e sentimentos, desinteressa-se dos outros: seria um caráter narcisista, auto-referenciado. A visão psicanalítica é um pouco diferente: não nega os formidáveis poderes de reflexão do jovem príncipe, mas prefere ver na sua hesitação a resultante de um conflito que opõe forças igualmente intensas, cuja soma algébrica seria próxima de zero. Aliás, o próprio Coleridge entrevê esta possibilidade, ao dizer que "toda a energia de sua resolução se evapora nestas recriminações": é com a *mesma* energia que deveria alimentar a ação — a "resolução" — que Hamlet se autocrítica, atacando a si em vez de atacar o objeto. Estamos diante de um caso clássico de ruminação obsessiva, e a energia em questão é o ódio, como mostrou Freud na história do *Homem dos ratos*. E compreendemos por que não é o *acting out* que predomina na constituição psíquica do personagem: longe de precisar escoar seus impulsos em atos que os materializam e mascaram ao mesmo tempo, Hamlet é exatamente eficaz na repressão a estes impulsos, que volta contra si mesmo sob a forma das recriminações.

(9) Hazlitt, William. "The characters of Shakespeare". In: *Hamlet*, p. 199.

4

Uma forma de verificar que nada há de sonhador na personalidade do herói é o exame das suas falas, nas quais sobressai uma impressionante capacidade de formar imagens. Este é um ponto de especial importância para o psicanalista, já que o próprio da fala associativa é exatamente o seu poder de metaforização. Não se trata aqui de promover a poesia por si mesma, mas sim, como mostram os trabalhos de Pierre Férida, de permanecer atento às possibilidades de ressonância da linguagem na fala. E, para que estas possam se desdobrar, é necessária uma certa distância, "a justa distância que permite ao doente falar [...] Ela deve ser tão justa quanto possível, pois quem a regula é o tempo: o tempo para falar e o tempo para escutar, o tempo que mede o desvio das memórias, fundando as condições do *encontro terapêutico*"¹⁰. Talvez seja esta a distância que Hamlet interpõe entre si e os outros, ou melhor, talvez a distância que Hamlet interpõe entre si e os outros possa nos servir como referência para compreender algo de suprema importância em nosso próprio trabalho.

Dizem os críticos que Shakespeare, nesta peça em particular, serviu-se de duas inovações devidas ao seu gênio de dramaturgo. Uma delas diz respeito ao tempo, a outra à expressividade própria da linguagem de Hamlet: ambas interessam de perto ao psicanalista. Nos seus *Prefácios a Shakespeare*, Harley Granville-Barker se detém na questão do tempo; já Wolfgang Clemen, em *The development of Shakespeare's imagery*, traz importantes esclarecimentos sobre a questão das imagens no discurso.

Ao que parece, até Shakespeare não se empregava o tempo como recurso dramático. Havia, por certo, algumas alusões a "hoje", "amanhã" etc., mas

(10) Férida, Pierre. "Do sonho à linguagem". In: *Nome, figura e memória*. São Paulo: Escuta, 1992, pp. 13-4.

Shakespeare foi o primeiro — segundo Granville-Barker — a se servir da presença ou ausência de indicações de tempo para reforçar a ação e para exprimir elementos importantes com grande economia de meios¹¹. A peça se inicia com indicações precisas — "à meia-noite", "amanhã à noite", "da meia-noite à aurora"; diz este autor que, assim, o teatrólogo confere *ritmo* e *urgência* à ação. Mas como em seguida a resolução de Hamlet se desvanece, e ele passa horas e horas imerso em seus pensamentos, o calendário é ignorado durante as cenas seguintes. Hamlet está ignorando o tempo, e Shakespeare quer "afinar toda a ação — e nós também" — ao humor de Hamlet. É só quando começa a representação teatral que ficamos sabendo que se passaram quatro meses desde a morte do rei — e é Ofélia quem diz isso a Hamlet, numa pequena frase aparentemente sem importância...

(11) Granville-Barker, H., in *Hamlet*, pp. 212-320.

Daqui para frente, as marcações de tempo se sucedem, traduzindo a aceleração da ação que resulta do experimento de Hamlet: em seguida, elas novamente desaparecem, para retornar perto do final, com a volta do príncipe da viagem à Inglaterra e a retomada do combate contra o rei. "A verdadeira preocupação de Shakespeare é com o *ritmo*, não com o tempo. Ele emprega o tempo como um auxiliar, toma liberdades com ele e com o calendário, para tornar convincente o uso que faz deles."¹²

(12) Idem, *ibidem*, p. 218.

O problema do ritmo é, dizer o mínimo, onipresente na psicanálise. A começar pelo ritmo das sessões e pelo intervalo que as separa, ele regula a oportunidade de interpretação, o "tempo para falar e para escutar" a que se refere Fédida, o tempo de elaboração silenciosa do paciente frente às comunicações do analista, e a própria duração das sessões, tema tão controvertido após as experiências de Lacan a este respeito. Não pretendo me estender sobre estas questões, mas gostaria de lembrar que um dos instrumentos de mais difícil manejo para o analista é precisamente o uso que pode fazer do tempo e do ritmo, e que observar com atenção a sua função no decorrer do tratamento só pode dar bons resultados no que tange à compreensão dos processos em jogo. São condições que, como já destacava Ferenczi, fazem parte dos elementos formais do *setting*, mas que podem ser importantes para detectar certos aspectos do conteúdo que, de outra maneira, nos passariam despercebidos. Uma analogia desta relação forma-conteúdo — analogia própria para nos fazer pensar — está na maneira pela qual a alusão ao conteúdo — a vacilação de Hamlet, que suspende o gesto a ser executado — se insinua pela suspensão das marcações temporais em trechos significativos da peça que nos ocupa. Cabe a nós, em outro momento e em outras circunstâncias, servir-nos desta analogia em nosso trabalho cotidiano.

A outra referência que gostaria de destacar diz respeito à questão das imagens, e aqui é do trabalho de Wolfgang Clemen que podemos nos servir. Diz este autor que a maneira pela qual Hamlet se expressa é única na dramaturgia shakespeariana, porque as metáforas que cunha são "agudas observações da realidade".

São muito concretas e precisas, simples, e, quanto ao tema, fáceis de entender; predominam coisas comuns e ordinárias, coisas familiares ao homem da rua, mais do que objetos raros, estranhos ou majestosos [...]. Em contraste com Otelo ou Lear [...], Hamlet prefere manter sua linguagem dentro dos limites da realidade, e mesmo dentro do mundo de todos os dias. Não são a paisagem ampla ou a natureza que dominam a imagética de Hamlet, mas os ofícios e as profissões, objetos de uso diário, jogos populares e termos técnicos [...] Suas imagens não

*dissolvem as coisas da realidade num mundo imaginário de sonhos; ao contrário, as tornam verdadeiramente reais, revelam seu ser nu e íntimo*¹³.

(13) Clemen, W. "The development of Shakespeare's imagery". In: *Hamlet*, p. 213.

Alguns exemplos desta capacidade de observação são citados por Clemen, em particular na cena com a mãe, quando Hamlet descreve Cláudio nos termos mais vívidos que se possa imaginar; por mais que esta descrição reflita o desprezo do príncipe pelo usurpador, é também um retrato extremamente preciso e sutil da alma de Cláudio. Disso conclui Clemen que Hamlet, embora prefira o pensamento à ação, não é o sonhador narcisista e alheio às coisas à sua volta que alguns estigmatizaram; pelo contrário, tem uma intensa experiência da realidade, que o capacita a ver mais e melhor do que os outros — e é isto que ele precisa ocultar sob a máscara da loucura.

A fala associativa — no paciente como no analista — possui características similares. A riqueza de ressonâncias, em psicanálise, não se opõe à precisão nem à "objetividade"; não é a prosa seca, a atitude da pretensa depuração da observação, que favorece o processo analítico, mas o desdobramento do que poderia parecer a dispersão vagabunda do pensamento. E falar em termos simples, não rebuscados, é uma arte que o psicanalista não pode deixar de aprender, se quiser que suas palavras atinjam o alvo a que se propõem. "Termos simples", porém não simplórios: a variedade de referenciais, a poesia espontânea das metáforas, o brilho natural das palavras restituídas ao seu poder de evocação, nada têm de incompatível com a formulação da interpretação, e podem em muitas circunstâncias ser precisamente o veículo da sua eficácia.

Um outro ponto levantado por Clemen interessa de perto ao psicanalista. Comenta ele, na esteira de outros autores, que a peça *Hamlet* está impregnada por uma imagem que serve de fio condutor para a intriga — a da chaga que infecta e consome todo o corpo. Este tema aparece logo no início, quando o falecido rei descreve a morte horrível produzida pelo veneno, que o cobriu de uma "crosta vil, detestável, lazarenta" (1:5:63-73). A realidade do crime vai produzir assim uma figura temática que, sob a forma de metáfora, retornará inúmeras vezes. O reino da Dinamarca está *podre*, num processo de envenenamento impossível de deter; Hamlet sente-se *infectado* pelo casamento incestuoso de sua mãe; a propensão à embriaguez dos dinamarqueses, que os rebaixa aos olhos de outros povos, é descrita como fruto de um elemento degradante atuando "desde o nascimento" na natureza humana, que produz corrupção e decadência inexoráveis. O corpo humano e sua deterioração por agentes naturais ou artificiais — eis um tema que atravessa toda a tragédia, refratado em inúmeras passagens em que a putrefação funciona como representação central.

Ora, é exatamente esta idéia de uma "representação central" que interessa ao psicanalista. Sem pretender levá-la a extremos, parece-me que ela pode ser de grande utilidade para nos orientarmos em meio à profusão de comunicações que nos chegam durante uma análise. O imaginário de cada um de nós pode ser considerado como se estruturando em torno de uma, ou de algumas, "representações centrais", encenadas na fantasia e que se reencontram nos mais diversos planos da nossa vida psíquica. Mesmo no decorrer de uma mesma sessão, não é raro que possamos perceber a predominância de um eixo temático, para além da variedade multifacetada do manifesto. Este eixo, figura, ou como se quiser denominá-lo, pode então ser ressaltado na interpretação, conferindo a esta uma consistência que, sem ser monomaníaca, contribui para torná-la ao mesmo tempo

econômica e percutante. Algo parecido se nos apresenta, segundo Clemen, em Shakespeare:

*A imagética nas tragédias shakespearianas mostra frequentemente como diversas outras imagens estão agrupadas em torno do símbolo central, expressando a mesma idéia, mas em termos completamente diferentes. É como se pudéssemos distinguir vários graus de expressão de uma idéia fundamental. Ao lado de imagens que expressam um motivo com a maior ênfase e clareza, encontramos outras que externam o pensamento de modo velado e indireto*¹⁴.

(14) Idem, ibidem, p. 231.

Eis uma observação cuja importância para o analista se impõe por si mesma, já que, sem mencioná-la, o que vemos definida aqui é a própria natureza da realidade psíquica.



Muito haveria ainda a explorar no texto de *Hamlet*, se dispuséssemos do tempo e da energia necessários. Disse-lhes no início deste texto que desejava falar de psicanálise a partir de *Hamlet*, não acrescentar mais uma interpretação às bibliotecas que se escreveram sobre a peça. Creio que o psicanalista pode se beneficiar desta espécie de supervisão indireta proporcionada pelo contato com uma grande obra de arte, e procurei levantar com vocês algumas das questões que me suscitou esta releitura da tragédia — questões que recebem uma iluminação inesperada quando as abordamos por esta via lateral. Mas não são as vias laterais as que melhor respondem à vocação da psicanálise? Ao tomá-las, talvez possamos avançar num caminho que não é o dos personagens, nem o de Shakespeare, mas sim o nosso. Ou, quem sabe, os caminhos não sejam tão divergentes quanto pareceria à primeira vista? Afinal, nas instruções aos atores ambulantes, eis o que diz Hamlet:

A finalidade da representação teatral, no início como agora, era e é por assim dizer segurar um espelho para a natureza; mostrar à virtude seus próprios traços, ao escárnio sua própria imagem, e à época e ao corpo do tempo sua forma e sua marca. (3:2:20-5)

Não será este, também, o projeto que anima a psicanálise — ser o espelho da natureza humana? Para isto, não é inútil que ela própria se mire no espelho que, através dos séculos, lhe estende generosamente o grande Will.

Recebido para publicação em agosto de 1994.

Renato Mezan é professor de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae e editor da revista *Percurso*.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 40, novembro 1994
pp. 101-115
