

Hamlet, mito literário em Shakespeare e Tchekhov

Clotilde Amália Pereira de Souza Favalli*

Resumo

Este artigo se propõe detalhar Hamlet como mito literário e sua reprodução em *A gaiivota* de Tchekhov. Para isso se detém no contexto do humanismo renascentista em que Shakespeare cria sua personagem, enumera sua continuidade na literatura ocidental, destaca suas ações ligadas ao agir e ao pensar, para, a seguir, analisar, na peça do autor russo, a dissolução do mito e do drama original, dissolução que aponta para a modernidade do século XX.

Palavras-chave: Mito literário. Ações. Individualismo. Dissolução.

Rosenfeld, fixando-se na passagem da Idade Média à moderna, assinala que, na primeira, domina a concepção de mundo baseada nas *universalia* ou essencialismo: os nomes ou conceitos têm sua sede no logos divino de onde tudo emana, as idéias primordiais são perfeitas em contraste com os imperfeitos seres que designam. (ROSENFELD, 1978, p.123-138) Segundo essa concepção, nome e coisa nomeada não se distinguem, o nome é a coisa numa relação consubstancial, não arbitrária. A realidade plena não está, pois, no mundo sensível, mas no princípio primeiro, Deus, casa da alma, de onde todos os seres provêm em degradação sucessiva. Daí as várias hierarquias resultantes dessa origem do abstrato para o concreto, do alto para o baixo: a celeste - Deus, arcanjos, anjos, querubins -, a secular - Papa, cardeais, arcebispos -, a social, política, administrativa - imperador, rei, arquiduque - e mesmo a cosmológica - o empíreo, as esferas fixas dos planetas, seu centro, a Terra.

Nessa concepção teocêntrica, não há lugar para o trágico enquanto sujeição do homem a um destino alheio a sua vontade, na medida em que se trata de um mundo desde a eternidade revelado na História Santa, na qual tudo é dotado de sentido, embora incompreensível à razão humana, com realização plena não aqui, mas na eternidade. Mesmo o mal tem seu lugar na harmonia do todo: os criminosos são punidos com o inferno, os bons premiados com o paraíso. Assim nem mesmo Cristo morto na cruz é uma personagem trágica: consumado seu sacrifício, ressuscita e sobe aos céus. Daí o palco simultâneo dos mistérios medievais com seus quadros justapostos, representando o desdobramento de uma realidade absoluta desde sempre resumida no atemporal logos divino: numa ponta, Adão chora

* Mestre em Letras pela UFRGS. Professora na FAPA. E-mail: clofavalli@brturbo.com.br

a expulsão do paraíso, noutra, o juízo final recolhe os bons no divino seio de onde vieram. Personagens e espectadores conhecem de antemão seu destino derradeiro.

A expansão urbana e além mar do capitalismo mercantil, geográfica e do pensamento racional, que traz em seu bojo o renascimento humanista e o conceito até então inexistente de indivíduo – indiviso –, enquanto pessoa humana nas suas características particulares físicas e psíquicas, conduzem à ruína da visão teocêntrica. A isso se acrescentam o *cogito* cartesiano, a dúvida metódica, que se detém nas certezas do eu e, a partir desse eu, reconstrói o universo demolido pela indagação, a cosmologia copernicana, que elimina a Terra como centro do universo e instala a relatividade do tempo, do espaço e do conhecimento. Qualquer lugar torna-se central, o horizonte se faz e refaz conforme o ponto de vista do observador.

Nesse contexto o essencialismo das *universalia* cede ao nominalismo, à idéia de que os nomes são *arbitrários*, recursos mentais com os quais os homens se comunicam a partir de designações genéricas, abstratas, da multiplicidade do real. Também desaparece o palco simultâneo, trocado pelo palco em perspectiva, buscando-se com esse artifício representar em três dimensões a sucessão histórica não prefigurada, mas sujeita às vicissitudes da vida material.

Mas a dissolução da visão teocêntrica em favor do antropocentrismo e do individualismo triunfantes inclui um preço alto a pagar: esvaem-se as certezas absolutas, o mal e o bem não têm mais seu sentido num além, os valores se enraízam na vida secular, ignora-se por que se vem ao mundo. Se Deus não é mais “a morada do ser”, sua realização derradeira e plena, o destino do homem encontra-se, em certa medida, nele mesmo, pois ele é seu próprio centro de referência. Se este nosso existir é tudo que temos, sobra-lhe, portanto, o “estarmos preparados” monologa Hamlet (SHAKESPEARE, 1994, p.143)¹. Essa segunda visão e a dúvida e o ceticismo que acompanham a lucidez crescente abrem novo espaço para o trágico moderno dos séculos XVI e XVII. O além, quando se manifesta, não é fator decisivo, o céu se faz remoto, as desventuras não se compensam mais na eternidade, ao contrário, são parte irredutível do único mundo em que se vive e sofre. E mais, a indagação sistemática da intimidade do eu e do mal como fatos humanos, psicológicos, morais, conferem a esse mal uma substancialidade maciça. No teatro de Shakespeare, comenta Rosenfeld (1978, p.130), as *fronteiras de Satã* com seus magníficos vilões se alastram com tal força demoníaca que seria ridículo falar de pecado original. Nessa cosmovisão explicam-se a personagem de Hamlet como mito literário e a bela denominação de Harold Bloom para a arte de Shakespeare como *a invenção do humano*.

¹ Todas as referências a *Hamlet* são retiradas de SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994. Assim, a partir daqui, todas as outras remissões serão feitas indicando apenas o número da página.

A fonte primeira de Hamlet é uma saga escandinava do século XIII nas *Histórias Danesas* de Saxo Grammaticus (LIDZ, 1976, p.133-134). O herói se chama Amlothi, que significa furioso ou louco. Já na saga constam o nobre que mata o rei da Noruega, o irmão que o mata e casa com a viúva, o filho que simula loucura para vingar o pai. Em 1580, Belleforest, compilador francês, retoma o texto de Grammaticus e o publica com o título de *Histórias Trágicas*, traduzido para o inglês como *Historie of Hamblet*. Shakespeare baseia-se, pois, em um texto do século XIII, cujas raízes, podemos perceber, remontam aos mitos mais arcaicos, fontes também das tragédias gregas do século VI AC.

A obra de Shakespeare (1602) é, pois, a um só tempo, antiga e moderna: remonta ao teatro da antigüidade clássica, assenta-se na era moderna do expansionismo burguês com tudo o que isso significa e, graças a sua polivalência, ressoa na direção da atualidade. No *Dicionário de mitos literários* de Pierre Brunel (1997, p. 436-439), lê-se que *Hamlet* se repete em *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister* (1777-1796), de Goethe; *Pierre ou as ambigüidades* (1852), de Melville; *André Cornelis* (1887), de Paul Bourget; *Hamlet ou as conseqüências da piedade filial* (1887), de Jules Laforgue; e no *Ulysses* de James Joyce (1920). No teatro russo têm-se, de Tchekhov, *Ivanov* (1887) e *A gaiivota* (1896). Mas por que Hamlet se reproduz dessa forma, reprodução que lhe permite a alcunha de mito literário? Tratemos de definir brevemente mito literário em si e, a seguir, detalhá-lo em *Hamlet* e em *A gaiivota*.

Segundo Trousson (1988, p.49-89), um traço decisivo das personagens que se tornam mitos literários é o grande acolhimento que lhes reserva a posteridade, a sua infinita abertura que as leva a transcender tempo, espaço e narrativa em que nascem graças à perenidade de seu poder evocador por corresponderem a necessidades íntimas e permanentes do ser humano. Vitais, autônomas, síntese de uma época, depósito de virtualidades, justamente o que as faz únicas as faz plurais, de onde a capacidade de se adequarem indefinidamente a novos tempos. Protéicas, migram de geração em geração, assimilam-se a novas condições, perdem e ganham significados.

A peça de Shakespeare inicia-se com os guardas do castelo de Elsinore referindo-se a sinais de um mal que ameaçaria o reino da Dinamarca, anunciado na noite densa e na inquietação dos preparativos para uma guerra - as forças de Fortimbrás, príncipe da Noruega cujo pai fora morto pelo pai de Hamlet, estão por perto - e também nas aparições de um fantasma junto aos muros do castelo. Em seguida temos Cláudio e as falas deste para neutralizar três possíveis focos de inquietação a seu reinado: Laertes, filho do cortesão Polônio, que pede permissão ao rei para viajar a Paris, Fortimbrás, a quem Cláudio detém com um pedido ao tio do jovem para que desvie seus soldados para a Polônia, o sobrinho e enteado Hamlet, contrafeito e de luto, que se nega a partilhar da alegria geral da corte com o casamento de Cláudio e Gertrude.

Hamlet manifesta de imediato sua recusa a aceitar o jogo de ser e

parecer da impostura vigente em Elsinore. Nele a roupa preta e as lágrimas estão em consonância com o luto pelo pai recém falecido e o casamento súbito e incestuoso da mãe com o cunhado. Seu mundo ruiu, de um só golpe teve o pai morto, a coroa perdida, a mãe prostituída no leito do tio. É quando o amigo Horácio lhe fala das aparições do fantasma do pai a denunciar “algo de podre no reino da Dinamarca”. Novamente junto aos muros, dá-se o encontro com o pai “anômalo”, do além, que lhe conta que o irmão Cláudio o matara injetando-lhe veneno no ouvido enquanto dormia, veneno que o aniquilara sem ter podido confessar-se. Temos aqui o núcleo estruturador da peça, a revelação do fratricídio e a tarefa, não escolhida por Hamlet, de vingar o pai desonrado, matando Cláudio e purificando o reino, já que, semelhante ao que ocorre nas tragédias do passado, rei e reino não se dissociam, crime de um é crime do outro. Fortimbrás, Laertes e Hamlet não são, portanto, a causa das ameaças que pairam sobre a Dinamarca, mas Cláudio, seu soberano e fiador da ordem social. Ao pecar contra a natureza – matara o irmão – e contra o Estado – interrompera a ordem natural da sucessão –, Cláudio torna-se o veneno mortal que ameaça infiltrar-se em tudo. Cabe a Hamlet a maldição de refazer a ordem perdida.

Hamlet não se nega à tarefa, mas questiona a palavra que vem do outro mundo: “Que sejas um bom gênio ou alma penada, que tragas ar do céu ou sopro infecto...” (p. 39). As perguntas quanto à veracidade do fantasma são parte das tantas que compõem a personagem. A dúvida sistemática que conduz à análise da hesitação em vingar o pai é constitutiva de Hamlet e está na raiz do seu *ver mais além*, da sua lucidez em relação ao mal em Elsinore, contribui na formatação de uma individualidade única, matizada de vieses com fundas raízes no antropocentrismo dos séculos XVI e XVII em que nasce a criação de Shakespeare. Também contribui para essa individualidade o fato de tudo nela estar firmemente ancorado não só no contexto referido, mas também em experiências pessoais do protagonista. Houve quebra de valores decisivos – pai, mãe, reino – como, pois, agir em linha reta? Como conduzir-se sem referências claras? Assim Hamlet dá início a sua oscilante, reticente investigação – finge-se de louco, sabe que caminha em terreno minado – quanto à verdade do fantasma e do crime do padrasto e, “louco”, rompe com Ofélia através de uma série de falas ambíguas que alertam Cláudio para sua doença ou mal.

Em sentido oposto, para manter a ignorância de que depende seu poder, Cláudio também dá curso a sua investigação sobre a conduta insólita de Hamlet, que, de seu ponto de vista, é o mal maior, a úlcera que teme. Por via indireta – praticada, aliás, por todas as personagens - Cláudio serve-se de Polônio, de Rosencrantz e Guildenstern, de Ofélia, Gertrudes e Laertes. Em um meio em que cada um desconfia de cada um – Hamlet de Polônio e de Cláudio, de Rosencrantz e Guildenstern e mesmo de Ofélia, Polônio e Laertes de Hamlet, que desejaria seduzir Ofélia, Cláudio de Hamlet e de Polônio (cujas opiniões seriam insuficientes) – a chaga insidiosa do crime de Cláudio se dissemina segundo tantos vértices quantas são as

personagens. Oscilando entre o trágico e o cômico, multiplicam-se situações análogas à central, espelhos, refletores ou subenredos (FERGUSSON, 1964, p.98-100) que realçam essa última. Assim, concomitante à denúncia do fantasma sobre os crimes no seio da família real, temos outra seqüência familiar: Polônio e Laertes que repete ironicamente o encontro Hamlet e fantasma. O pai Polônio despede-se do filho Laertes com recomendações de como se conduzir em Paris, *do outro lado da Europa*; não contente, chama um cortesão para acompanhar o jovem e investigar se segue as recomendações paternas. Paralelamente temos a fala do pai, literalmente *do outro lado do mundo*, que diz ao filho que deve matar Cláudio e purificar o reino. Ainda segundo o mesmo modelo, Laertes e Polônio advertem Ofélia a desconfiar quanto a eventuais assédios de Hamlet.

Concluimos que pai e filho permanecem ambos na superfície do perigo que procuram exorcizar: Hamlet e seus ardores juvenis, que deveriam ser frustrados pela resistência de Ofélia, seriam a raiz de sua melancolia e insanidade. A visão desses refletores, portanto, não vai além da crença ingênua de que alguma prudência adquirida com a experiência da maturidade basta para explicar o mal ou doença e repor a ordem no mundo. O contraste entre o pensamento dessas personagens e o de Hamlet contribui para engrandecê-lo, acentuar-lhe a perspicácia, a densidade com que se indaga da natureza deste mal. Em *A gaviota* há também uma série de refletores, mas com outra função.

Ocorre então um fato decisivo para as ações: a chegada da companhia de comediantes e o diálogo de Hamlet com um deles que lhe recita a cena em que, na Tróia destruída pelos gregos vitoriosos, Pirro avança contra Príamo – o rei velho, pai de Heitor e Cassandra –, que é feito em pedaços pela espada inimiga, enquanto a esposa Hécuba, tomada de terror inominável, corre a seu encontro, a tempo de vê-lo ser aniquilado. A identificação com seu drama pessoal é imediata e leva Hamlet às lágrimas e ao monólogo cujo cerne é, de novo, a dúvida, agora do porquê de ele não ter ainda levado a termo sua tarefa. Hamlet observa em si a que ponto a *imitação de uma ação* (a morte do pai velho pelo homem jovem) o levava ao pranto e ao horror e a que ponto ele, Hamlet, tendo ouvido do fantasma a descrição, *não fictícia, não imitativa*, de sua morte, hesita assim mesmo em consumir a vingança prometida. Daí o ardid de *A Ratoeira*: repetir com outro o que acontecera com ele, encenar com os comediantes uma peça em que um rei velho é morto pelo sobrinho que logo lhe rouba a coroa e a viúva e observar as reações de culpa ou inocência de Cláudio e a verdade ou falsidade do fantasma.

No ato III, temos o monólogo ao longo do qual Hamlet *pensa o próprio pensamento* enquanto exercício de indagação e conclui ser uma arma de dois gumes: se o leva além das aparências imediatas, ao mesmo tempo o paralisa, pois, ser humano, limitado que é, ele ignora e teme suas conseqüências, o que está “do outro lado”. Pensar em demasia, pois, compromete o agir, ação e razão acabam por se anular mutuamente. Hamlet

tematiza, do particular para o geral, a natureza paradoxal da razão que, ao mesmo tempo em que busca a verdade, tem em si os elementos que a detêm: “De todos faz covarde a consciência. Desta arte o natural frescor de nossa resolução define sob a máscara do pensamento” (p.74). *A Ratoeira* constitui o clímax da peça, a partir do reconhecimento da identidade do criminoso, as ações se precipitam para o desenlace. Cláudio retira-se indignado, o “tumor” rompeu-se, a metástase propaga-se ainda mais, do que serão provas a loucura e o suicídio de Ofélia, o “coração partido em dois” de Gertrudes face às acusações do filho e as mortes de Polônio, Guildenstern e Rosencrantz. Cisma no reino, cisma nos corações e mentes e as palavras do fantasma para Hamlet manter a medida, posto que “seres frágeis” – Gertrudes e Ofélia – não resistem à perda das ilusões. Em *A gaivota* Treplev não resistirá.

A investigação atingiu o alvo, agora Cláudio sabe que Hamlet sabe que o tio é um assassino. A caminho do quarto da mãe, vê o tio de joelhos, a rezar, desprotegido. A hora é propícia, mas a reflexão o retém mais uma vez. Cláudio matou-lhe o pai inconfessado. Ele, Hamlet, iria matá-lo enquanto rezava e o enviaria ao céu e não ao inferno que merecia? “Não, aguarda, espada, um golpe mais terrível”. Quando? “Ou nos prazeres do tálamo incestuoso” (SHAKESPEARE, 1994, p.94), de onde a morte por equívoco de Polônio, ou no ato explícito do crime, de onde o golpe em Cláudio quando Gertrudes vem de agonizar, também por engano, vítima do vinho envenenado pelo esposo.

Hamlet experimenta agora os efeitos da *Ratoeira*, a emergência perigosa dos impulsos destruidores: “Estamos na hora tétrica da noite em que se abrem os túmulos e o inferno lança no mundo a peste. Poderia beber sangue quente e realizar tais coisas que fariam tremer o próprio dia [...]” (p.112) e, à beira da desmedida contra a qual o fantasma o previne, obriga a mãe a ver num espelho a própria imagem “de quem vive num leito infecto que transcende a fartum, onde ferve a podridão [...]” (p.113).

Por ordem de Cláudio, Guildenstern e Rosencrantz, ingênuos como os outros cortesãos, levam Hamlet para a Inglaterra juntamente com cartas que determinam aos ingleses matá-lo de imediato. No trajeto, Hamlet depara-se com o exército de Fortimbrás a caminho de lutarem em terras da Polônia. O encontro com os “definidos” espelha uma vez mais a ação oscilante do protagonista. Enquanto os soldados e Fortimbrás “arriscam o que é mortal e incerto, posterior à morte”, enquanto Laertes, já sabedor da morte de Polônio, se declara pronto “a arriscar esta vida e a porvindora sem medir conseqüências [...] para a meu pai vingar” (p.115), Hamlet “pensa nas conseqüências com excesso de minúcias e não compreende por que ainda se diz: Isto ainda não está por fazer” (p.120).

Seguem-se a volta de Laertes, a mensagem de Hamlet a Horácio sobre sua fuga e a falsificação das cartas aos ingleses, substituindo nelas seu nome pelos de Rosencrantz e Guildenstern, a manipulação de Laertes por Cláudio, que o convence não só da culpa de Hamlet quanto ao fim de Polônio e Ofélia, mas também do duelo a florete sem proteção - idéia de Cláudio - e

envenenado - idéia de Laertes. Ofélia suicida-se, e o ato final abre-se com a cena do cemitério - os crânios à flor do solo a remeterem à idéia de que este mundo é o que temos e que somente aqui se realiza nossa eventual totalidade; a terra, não o céu, é a casa do homem, não há um além a nossa espera, mas tão só a dissolução em pó, em nada, ricos e pobres serão todos devorados pelos mesmos vermes - e encerra-se com um segundo "cemitério", a morte de Cláudio, Gertrudes, Laertes e Hamlet. *A gaiivota* também finaliza com um "cemitério", mas em termos diferentes.

Hamlet aceita o duelo pressentindo a armadilha mortal, mas importa é estar pronto, se a vida inclui o imprevisto e nosso conhecimento é limitado (numa metáfora macabra dessa idéia, Guildenstern e Rosencrantz levam nas próprias mãos suas sentenças de morte). Aguça-se em Hamlet, próximo ao fim, a percepção das molas secretas e imanentes que regulam o sofrimento humano; no duelo ele se desculpa por Polônio a Laertes, Cláudio dispõe o vinho com o veneno, Gertrudes bebe em homenagem ao filho o cálice destinado a ele, cai agonizando, avisando-o do gesto de Cláudio. Mas é tarde, Laertes já o ferira com o florete mortal. No ardor da luta, trocam as armas e é Hamlet que fere Laertes. É a vez de este confessar sua culpa e morrer vítima do próprio ardil. Hamlet, como havia jurado, mata Cláudio em estado de pecado: Gertrudes expira por obra do marido. A mesma arma liquida os três: Cláudio, Laertes e Hamlet.

Na seqüência ouve-se Fortimbrás, que, só então, de acordo com a função renovadora que lhe cabe, entra em cena, após as mortes de Cláudio e Hamlet, que deve pagar pelas mortes de Polônio e Ofélia. Horácio, o sábio, vai narrar-lhe a história, Fortimbrás, o soldado, leva-lhe o corpo para a cerimônia fúnebre devida aos soberanos. Entre o pensar e o agir por fim harmonizados, encerra-se o drama. Sem esquecer que o desenlace é uma sinfonia de espelhos: Hamlet mata Cláudio, que lhe matara o pai, que matara o pai de Fortimbrás, mas Hamlet, por sua vez, é morto por Laertes cujo pai, ele, Hamlet, matara, culpados todos de um mal ingênito e indevassável. E mais, observa-se que Hamlet entra em cena como um jovem ainda adolescente e sai como adulto que conclui sua tarefa, aceita a morte inevitável e chega ao fim repleto de si mesmo, tanto que Horácio há de contar-lhe os feitos à posteridade.

A partir desse resumo, o que especificamente o define como mito literário? Trata-se de alguém único e plural, conforme Trousson, herói com uma tarefa a cumprir, introvertido, vingador dos ofendidos e também ofensor e criminoso, arrogante, mas conhecedor de seus limites, dividido entre a liberdade e seu preço, entre ação e reflexão, já que um total livre arbítrio o faz temer as conseqüências de seus atos. Um ser contraditório, titânico e inseguro, demoníaco e generoso, melancólico e suicida em potencial, não em vão Nietzsche o considera apolíneo e dionisíaco a um só tempo (TROUSSON, 1988, p. 56).

Na crônica *Dois solilóquios*, de Luis Fernando Veríssimo, (2007), que trata de Hamlet e Cláudio a especularem sobre o que os aguarda após a

morte, o cronista o define como aquele que “pagará por seus pecados modernos, pelo instinto edipiano que mal compreende, por ser o primeiro indagador existencial da história da literatura”. Auerbach, contestando a idéia de um Hamlet frágil, em quem faltaria “a força sensível que faz o herói”, idéia presente em *Anos de aprendizado de Wilhem Meister*, aponta-lhe também traços decisivos:

Será afasta do seu caminho os cortesãos que se lhe atravessam [...] ? Por mais que adie constantemente a ação decisiva, ele é, de longe, a figura mais forte da peça; ao seu redor há uma aura de demonismo que cria respeito, timidez e, não raro, medo; [...]. Evidentemente é verdade que justamente os acontecimentos que o acordam para a vingança paralisam sua força de decisão; mas será que isso pode ser explicado a partir de uma fraqueza vital, a partir da falta ‘da força sensível que faz o herói’ que Goethe não sentiu a força original e ainda crescente durante a peça, de Hamlet, seu humor cortante, diante do qual recuam todos os que o circundam, a astúcia e a temeridade de seus ataques, a sua selvagem dureza contra Ofélia, a violência com a qual enfrenta a mãe, a fria calma com que? [...] (AUERBACH, 1971, p.287-288).

Na mesma linha, Lidz (LIDZ, 1976, p.173-176), comparando-o com Édipo e Orestes, afirma que Hamlet é Hamlet não porque um deus volúvel o compele ao final trágico, mas porque há nele uma essência única, uma individualidade sua que o faz incapaz de agir diferentemente. Sua liberdade de ação leva-o à dúvida reiterada, diferente da que é comum àqueles personagens. De onde nele ser maior o papel do herói como fonte de seu destino.

Baseados nessas definições, concluímos ser Hamlet um mito literário por conter os traços genéricos enumerados por Trousson acrescidos dos traços particulares destacados por Veríssimo, Auerbach e Lidz de reunir em si uma natureza na qual se combinam, em grau exemplar, acuidade de pensamento, indagação existencial, hesitação entre ação e reflexão, conflito edipiano e desgosto de viver. Tratemos de *A gaivota*, de Tchekhov, e de como Hamlet aí reaparece.

A gaivota, de 1896, peça em quatro atos, passa-se no interior da Rússia czarista, numa propriedade rural à beira da falência. Suas personagens são Irina, viúva e atriz de teatro, Treplev, seu filho, aspirante a dramaturgo e contista, Trigorine, escritor já consagrado, amante de Irina e bem mais jovem que ela, Nina, namorada de Treplev, que sonha também ser atriz, Sorine, o dono da propriedade, irmão de Irina, funcionário aposentado da burocracia czarista, seu administrador, Chamraev, e sua esposa Pauline, a filha Macha, Medviedennko, o professor que a ama, Dorn, médico local e amante de Pauline.

O ato I abre-se com Macha, a quem o mestre-escola pede em casamento enquanto ela, alheia ao pedido, menciona os namorados Treplev e Nina que, à noite, encenarão uma peça escrita por esse. Da periferia para o centro, as personagens secundárias iluminam o que ocorre com as

personagens centrais. Assim, os atos II, III e IV iniciam-se todos com situações idênticas ao I, isto é, Macha e seu casamento com o professor devido ao amor não correspondido que ela nutre por Treplev. Além de Macha, há Pauline, que pede a Dorn que assumam publicamente seu adultério a fim de não perderem o que lhes resta de vida, pedido que ele nega por ser “tarde demais”, e Treplev, que expõe sua crítica ao teatro contemporâneo, segundo ele, rotineiro, trivial na linguagem e nos conteúdos.

Desfolhando uma flor ao ritmo de “me ama, não me ama” (numa alusão à mãe atriz), Treplev se diz “um nada”, fruto de uma diva dos palcos que nega a idade de 43 anos e conseqüentemente o filho de 25, cujo círculo de amigos apenas o tolera. O diálogo extraído de *Hamlet*, que mãe e filho recitam na seqüência – “Meu filho, tu voltas meus olhos para o fundo de minha alma e lá eu vejo manchas tão negras e cruéis que não podem se apagar, “Mas por que tu cedeste ao vício e buscaste o amor no abismo dos crimes?” (TCHEKHOV, 1923, p.124)² - reflete o conflito (estético e edípico) entre ambos: a recusa do jovem à vinculação da mãe com peças de gosto fácil e a não aceitação de seu companheiro Trigorine. Fora, num cenário quase abstrato, num palco junto a um lago, uma única personagem, representada por Nina, que Treplev ama com paixão, inicia o espetáculo com um monólogo no qual a alma, em meio à morte de tudo, sonha com um futuro mais que distante, quando, após um duelo derradeiro com o mal, ela há de encerrar seus conflitos com a realidade e fundir-se com o todo do universo. Em *Hamlet*, a peça dentro da peça é um refletor a mais a espelhar o crime que desorganiza o reino. Em *A gaivota*, é também um refletor, mas a espelhar a tônica de suas personagens: a morte em vida, antecipada na imobilidade, na solidão, a felicidade projetada num futuro inatingível.

O cenário etéreo, a ausência de vida, o predomínio da divagação numa linguagem rarefeita levam Irina a acusar o filho de decadentista. Treplev, indignado, suspende a peça. Macha, sempre de negro, que se confessa “sem vontade de viver”, pede ao doutor que a aconselhe sobre o pedido do professor e seu amor impossível por Treplev, que ama Nina, que, por sua vez, já se mostra fascinada por Trigorine, cujos romances ela lê com avidez. O pedido de Macha, a que o doutor tão pouco atende, encerra o ato I.

No ato II, um fragmento de *Sobre a água*, de Maupassant, lido em voz alta, adverte para o risco que ameaça quem se prende a romancistas (p.141). Nesse texto Maupassant atribui seu pessimismo generalizado a sua lucidez de escritor: “Por que, pois, esse sofrimento de viver? É que eu sinto em mim essa segunda visão que é ao mesmo tempo a força e toda a miséria dos escritores. Eu escrevo porque compreendo tudo que existe e sofro desse tudo. Porque eu o conheço em demasia” (LAGARDE et MICHARD. *XIX siècle. Les grands auteurs français*, 1959, p. 493). Maupassant alerta sobre a acuidade particular do homem de letras para a

² Todas as referências a *Gaivota* são retiradas de TCHEKHOV, Anton. *A gaivota*. Paris: Plon, 1923. Assim, a partir daqui, todas as outras remissões serão feitas indicando-se apenas o número da página.

“peste” do conhecimento das insuficiências do mundo que elimina qualquer ilusão. Por sua vez, Sorine lamenta-se por envelhecer, não ter casado, não ter tido filhos ou escrito um livro e, ainda, por viver no campo devido à falta de meios para instalar-se na cidade. Ele se reconhece falido, aliás como Dorn, cujas economias se esgotaram há muito, e o professor, que mal ganha para alimentar a família.

Das personagens secundárias para as protagonistas – Treplev, Nina, Irina, Trigorine –, vê-se que, exceto Irina e Trigorine, os demais compartilham, além da pobreza econômica, a falência profissional, afetiva, existencial em fim, que se configura num mal-estar de que são expressões evidentes a doença progressiva de Sorine, o cansaço e o alcoolismo de Macha, a inação generalizada, mais as relações amorosas, todas triangulares, edípicas e, é claro, sem saída: Macha com Treplev e o professor, Pauline com o marido e o doutor, Treplev com a mãe e Trigorine, ou Treplev com Nina e Trigorine, ou este com Nina e Irina. Nesse universo tão carente de perspectiva, compreende-se que ganhe um relevo particular não só o amor não retribuído, a saudade do passado ou o desejo de um futuro ideal, a tentação do suicídio, mas também o culto dos seres tidos por superiores, do palco ou das letras, no caso Irina e Trigorine, nos quais uma suposta grandeza contrasta com a mesquinhez, a volubilidade, infantilidade e mesmo crueldade. Veja-se o pranto com que Irina responde à impossibilidade de o irmão lhe fornecer cavalos para ir à vila ou a moeda única que dá aos servidores de Sorine para que a partilhem entre todos. Também comum a todos – menos a Irina – é a lucidez patética de seu fracasso, que mais lhes acentua a impotência.

Num meio assim rarefeito, cada um aspira a algo: Nina, a provinciana ingênua, enamorada do amor idealizado nos romances, quer ser atriz e dar-se ao público em troca de triunfo, destacar-se da opaca vida dos seres comuns, Treplev quer ser o escritor que há de renovar o teatro russo e ganhar uma identidade, livrar-se do nada em que se consome e de que é testemunha aqui e ali seu choro em surdina. De início essas personagens ainda tentam agir nesse sentido: temos a peça de Treplev, o projeto de casamento de Macha, o pedido de Pauline a Dorn para viverem uma situação mais genuína. Do ato II em diante, porém, esses ensaios tímidos se esgotam. Treplev, face ao desastre de sua obra, cuja encenação ele mesmo suspende porque não tolera a crítica da mãe, face à preferência manifesta de Nina por Trigorine, - à dupla rejeição da mãe e da namorada em favor de um mesmo homem - responde trazendo para Nina uma gaiivota morta por ele mesmo, sinal da morte de seus sonhos e do suicídio final, gaiivota essa que depõe junto a Nina, que a deixará junto a Trigorine quando se entregar a ele.

A gaiivota assinala a passagem de Nina de Treplev para Trigorine, que entra em cena com um caderno onde anota suas observações sobre a vida ao seu redor para transpô-las em suas obras. No caso, ele vem de registrar a roupa sempre preta de Macha, seu gosto excessivo da bebida, o professor que a ama, o que faz Treplev, ironicamente, associá-lo a Hamlet

quando esse se aproxima, nas mãos um livro, nos lábios “palavras, palavras” (p.150), decidido a enganar a corte de Cláudio sobre sua sanidade mental. Em *A gaivota*, as “palavras, palavras” antecipam a fala enganosa de Trigorine para Nina, a sedução que vai levá-la à condição de gaivota morta, empalhada e abandonada num armário, troféu do qual não nem mesmo a memória restará ao sedutor.

Voltando à cena mencionada, Trigorine nela expõe à jovem seu modo de compor inventariando o que vê. Já transitando para um segundo objeto de interesse, escondendo as anotações sobre Macha, ele agora escreve: “À beira de um lago vive desde a infância uma jovem. Ela ama o lago como uma gaivota; ela é feliz; ela é livre como uma gaivota. Mas um homem vem por acaso; ele a vê e, por falta do que fazer, a faz perecer como essa gaivota” (p.161). Trigorine é o romancista, o homem de pensamento, o risco que ameaça Nina de corrosão das ilusões. Junto a Nina/Ofélia, ele divide com Treplev a condição de Hamlet. Ele será, literalmente, a realidade cruel para a jovem, pois vai seduzi-la, roer-lhe as ilusões e abandoná-la, deixando-lhe em troca o conhecimento da brutalidade da vida. Assim também Hamlet, junto a Ofélia, que o ama, mata-lhe o pai e, em certa medida, ela mesma, pois se torna para a jovem um amor impossível.

Num apurado jogo de espelhos como em *Hamlet*, observa-se que as personagens de Shakespeare têm, em *A gaivota*, suas ações não só diluindo-se, mas disseminando-se e redistribuindo-se bem diversamente do original. Assim, Nina não se mata como Ofélia, ao contrário amadurece, passa de menina ingênua à mulher sofrida e consciente da realidade impiedosa, “a cruz” que se dispõe a carregar. Quem pratica o suicídio que atrai Hamlet, mas que aniquila Ofélia, será Treplev, que também tentará duelar, sem sucesso, com Trigorine, que recusa o duelo, e quem repete a roupa negra de Hamlet é Macha. Trigorine também se subdivide, tem a ver com Cláudio – o usurpador do trono e da rainha viúva – e com Hamlet na sua relação cruel com Ofélia/Nina. Em coerência com uma espécie de estética da dissolução, aquele Hamlet original, tão consistente, tão forte, fragmenta-se, ora em Macha ou Nina, ora em Treplev ou Trigorine, como se Tchekhov nos dissesse: “Observem o que restou...”

Treplev tenta matar-se, e o ato III, simetricamente aos anteriores, inicia com Macha de novo aconselhando-se inutilmente, desta vez com Trigorine, sobre o casamento com o professor. Nesse entretempo, Nina passa a Trigorine uma mensagem na qual se entrega a ele incondicionalmente. Em uma cena capital que ilumina a relação de Trigorine e Irina e, por extensão, de Treplev e Irina - espelhos e mais espelhos-, Trigorine pede à amante mais velha, que se prepara para voltar a Moscou, que o “deixe ficar” e fruir por um tempo de um amor juvenil – Nina - do qual a luta pelo sucesso o privara até então. Irina discorda e, conscientemente, atua para mantê-lo sujeito a ela, conscientemente ele também acaba por ceder dizendo-lhe: “Leva-me contigo” (p.180). O ídolo de Nina se conduz como um menino que não suporta frustrar-se e cuja dependência da “mãe” o

leva a pedir-lhe que o autorize a brincar com um novo brinquedo.

Em outro nível – mais patético - Treplev comporta-se de modo semelhante; numa seqüência de doçura e singeleza pungentes, ele pede à mãe que lhe troque o curativo do ferimento na cabeça, lembrando-lhe o tempo em que ela socorrera uma mulher pobre, ferida numa arruaça – ele mesmo, em última instância. Vê-se que os dois casais são réplicas distorcidas um do outro: dois autores, duas atrizes, cujos nomes e também algo do modo de ser se assemelham, Nina, Irina, Trigorine, Treplev. Lá adiante, Treplev, repetindo Trigorine, pedirá infantilmente a Nina que o leve com ela (p.190). Se, em *Hamlet*, o jogo especular ressalta o herói, em *A gaivota* o mesmo jogo ressalta a debilidade comum a todos.

Dois anos se passam, o suficiente para comprovar a irrealização dos projetos esboçados. Em *Hamlet*, a extensão temporal tem a ver com a hesitação da personagem que, por fim, se soluciona, pois *o que importa é estar pronto* (e ele o está) para o que lhe escapa ao conhecimento – o desfecho do duelo com Laertes que Cláudio lhe oferece. Em *A gaivota*, não há solução, o ato IV, como os anteriores, começa com Macha “iluminando” o que ocorre no interior de cada um, ou seja, igual sofrimento e imobilidade. Ainda na propriedade de Sorine, já casada com o professor a quem continua a não amar, mãe de um filho dele que também rejeita, enamorada de Treplev como antes, reproduz fielmente a existência perdida da mãe entre marido e amante, mãe que agora a aconselha a unir-se a Treplev para não pôr de todo fora sua vida.

Do lado externo, os restos em ruínas do palco junto ao lago, a chuva, a noite e o choro contido de Treplev dão a medida do fracasso dessas vidas em suspenso. Treplev fez-se escritor conhecido e mesmo remunerado, mas tampouco isso – como o casamento de Macha - resulta em legítima superação. Tão preocupado em renovar a literatura, ele se percebe mais e mais um autor convencional. Não sem razão, Sorine, lúcido sobre si e o sobrinho, sugere-lhe um tema para um conto cujo título seria *O homem que quis*, síntese desse conjunto de fracassados irremediáveis.

Sobre Nina, sabe-se por Treplev que se unira a Trigorine, de quem tivera um filho que morrera, e que ainda não alcançara a glória sonhada. Transformara-se numa atriz irregular, de bons e maus desempenhos e escrevia aos pais assinando-se “A gaivota”. Chegam Irina e Trigorine, de Moscou, avisados do fim próximo de Sorine. No quarto de Treplev, Nina bate à janela. Em nova cena de melancolia intensa, ela lembra o passado quando eram namorados e felizes e cita o presente que confirma as palavras do caderno de Trigorine e do texto de Maupassant: o amante lhe destruíra as crenças, a abandonara e ao filho. Agora Nina atua em cidades menores para onde se desloca em terceira classe. Treplev lhe reitera seu amor, seu desespero, pede-lhe que o leve com ela, mas, como antes, ela não o quer. Diversamente dos demais, ela aprendeu que, se a vida é cruel, resta a cada um não demitir-se, mas vivê-la assim imperfeita. Ao contrário de Treplev, que agora descrê de si mesmo como autor, ela se sobrepõe à rejeição do

amante, tem a convicção de seu talento e se despede para atender a seu ofício de atriz, mesmo “em terceira classe”. Despede-se, não sem antes recitar o texto sobre a alma que, num futuro mais que remoto, vencerá a batalha contra o mal. As palavras de Maupassant sobre o escritor – “Eu escrevo porque eu conheço demais tudo o que é, eu o compreendo e sofro” - poderiam ser repetidas pela jovem com uma variante: “Eu represento, eu atuo porque eu conheço tudo o que é, eu o compreendo e sofro”. Nesse personagem clareia-se ainda mais o sentido da gaivota como símbolo da vida ferida que se realiza na arte. Nina é na peça o único personagem que não desiste e que, à semelhança de Hamlet, usa a lucidez para responsabilizar-se por seu próprio destino e perceber um sentido na grosseira ironia da vida que enfrenta com teimosia, embora sem respostas suficientes para sua humana infelicidade. Se há uma saída, precária, esta reside na luta cotidiana, no sempre recomeçar. “Gaivota” que se perdeu em Trigorine para se achar na verdade da arte, para quem a felicidade também reside ou num passado perdido ou num futuro inatingível, Nina, até certo ponto, “salva-se”, pois parte para fazer algo, ausenta-se do cenário em que os demais definham em morna inação.

Essa síntese permite perceber o quanto Tchekhov dialoga com Shakespeare, ajustando-o a novos tempos e a que ponto compõe um *Hamlet* em tom menor sem dúvida, pois três séculos separam um e outro e a crise das personagens do Renascimento não é nem pode ser a crise das personagens do fim do império russo e da Europa hegemônica, império e hegemonia prestes a ruírem com a guerra mundial que se avizinha. Sem pretender reduzi-la a um contexto externo, não convém ignorar que *A gaivota* se situa na fronteira entre os séculos XIX e XX, período em que se assiste a uma nova expansão dos mercados e competição internacionais, a crises seguidas de superprodução, à composição de alianças entre nações que já prefiguram a catástrofe de 1914 -1918 em cujo seio se fará a revolução de 1917, conseqüentemente a uma instabilidade que põe por terra as idéias científicas, dominantes nesse período, de evolução ascensional, fatal e permanente, da vida em sociedade. Um cenário dessa ordem não admite mais a cosmovisão presente na síntese burguesa (BARRACLOUGH, 1966, p.221), herdeira da arte renascentista e de uma idéia unificadora do mundo. A leitura de *A gaivota* afirma a suspensão das certezas quanto ao pensamento positivo finissecular através da diluição das personagens e suas ações, da fábula, dos diálogos e conseqüentemente da estrutura dramática com começo, meio e fim, o que permite a Szondi afirmar ser uma peça sem começo nem fim, só meio (p.47).

Recapitulando, ao invés da corte aristocrática de Elsinore envolta nas múltiplas ações centradas na morte criminosa de seu rei, em Tchekhov assiste-se a uma “corte” de seres comuns perdidos numa vaga e inútil busca de saída para seu mal de viver através, ao contrário, de uma acentuada economia de ações que mais lhes sublinha a imobilidade e a irresolução. Em *Hamlet* tem-se um príncipe cuja tarefa é agir para vingar o pai e refazer

a ordem do reino, tarefa que ele cumpre no desenlace, uma individualidade titânica cuja hesitação ele supera ao aceitar o duelo com Laertes, prova de sua maturidade conquistada ao longo dos cinco atos. Em *A gaivota*, Treplev repete a solidão, a introspecção, o confronto edípico com a mãe e seu amante, a idéia da vida como um punhado de pó - há, inclusive, a tentativa de um duelo com Trigorine -, mas com diferenças radicais *vis-à-vis* do seu modelo original. Ser eminentemente frágil, para ele caberiam as palavras do fantasmático pai de Hamlet sobre a sensibilidade dos mais fracos. Ao longo de quatro atos consegue não realizar, mas sim desfazer as poucas certezas sobre sua vocação de escritor. Homem de pensamento, lúcido para julgar-se e impotente para mudar-se, nele a obsessão do fracasso e a impotência resultam numa demissão moral que é sua e de seu contexto como um todo (SZONDI, 2001, p.46-53). Hamlet destaca-se de seu meio, desafia-o e, em certa medida, sujeita-o a seu querer, Treplev funde-se com o seu, mergulha na incapacidade de se sobrepor ao nada de uma vida miserável, não sabe lutar por suas formas novas, não resiste às críticas, expressa-se com ênfase sobre sua obra, mas não sabe justificá-la para si ou os demais. Hamlet supera sua hesitação, Treplev não supera sua irresolução. Não reside aí o sentido de a gaivota ser morta por ele, já que ele próprio mata suas ilusões ao demitir-se de lutar e de viver?

Outra diferença decisiva entre ambas as criações é o modo como se apresentam os diálogos. Segundo Szondi (2001, p. 46-53), no drama nascido na Renascença, a concentração no diálogo é reprodução das relações intersubjetivas que têm a ver com as compactas individualidades em cena. O motor desse drama é, pois, o diálogo dessas intersubjetividades e Hamlet não foge a esse paradigma (os muitos monólogos se justificam, já que, no mundo de Elsinore, ele não pode arriscar-se a dizer o que pensa). Em Tchekhov, afirma o mesmo autor, tem-se uma contradição crescente com o drama renascentista, pois se trata de expressar novos conteúdos vinculados à suspensão das certezas em vias de sepultamento nesse fim de século XIX, novos conteúdos que conduzem a uma crescente decomposição daquele "eu" tão consistente e, conseqüentemente, das relações intersubjetivas e à evasão do épico.

Assim sendo, na peça de Tchekhov, ouvem-se solilóquios, ou diálogos entre surdos, junto com a idéia de vida danificada, de um destino de isolamento e de perda de sentido. Dissolvem-se as individualidades, substituídas por seres de costas à comunicação e à realização pessoal, substituídas pelo mecanismo compensador da lembrança de um passado feliz para sempre perdido ou sua projeção num futuro mais que indeterminado. Observa-se isso em Sorine, em Dorn, em Treplev e sua saudade de uma infância em que a mãe o amava, ou sua peça com a alma profetizando um futuro de harmonia universal, retomado por Nina no último ato com melancolia e lirismo lancinantes. Mantêm-se rudimentos de ação tradicional, propositadamente fatos insignificantes numa espécie de plenitude do banal: a encenação fracassada, a gaivota morta e a ligação

de Nina e Trigorine, a primeira tentativa de suicídio, os dois anos que transcorrem, o suicídio final.

E assim se evapora o drama shakespereano de ações movidas a diálogos. O “eu” e a fábula se esvaem e o mesmo acontece com o diálogo enquanto motor da ação. Nessa peça ele não tem peso, está presente a palavra dialógica, porém isolando cada um: Macha se aconselha com Dorn, que não a ouve; Pauline lhe fala de se unirem publicamente e tão pouco é ouvida; Macha dirige-se, também em vão, a Trigorine com o mesmo objetivo; o mestre-escola lhe suplica inutilmente, primeiro, que case com ele, depois, que ela o acompanhe para junto do filho de ambos; Irina ignora por que o filho tentou matar-se e recorre a Sorine, que lhe dá razões que ela não assimila. Mesmo quando as personagens se auto-analisam, elas não vão além da constatação de uma crise, a emoção se sobrepõe ao pensamento de maneira que a intensidade do amor não correspondido e o recurso ao suicídio se justificam plenamente. Insulados, ceiam, jogam e a vida se desfaz: a morte de Treplev ocorre no final de um jogo de cartas, em surdina como ele vivera, em *pianíssimo* conforme escreve Tchekhov a um amigo (p.285-289). Treplev é quem se mata, mas os outros em certa medida também estão mortos. E mais, não há um efetivo encerramento para ninguém: a morte de Treplev e as demais “mortes” não constituem um desenlace no sentido clássico de uma consumação das ações, mas a desistência de viver, de onde a observação de Szondi sobre ser uma peça sem começo nem fim, só com o meio. O “cemitério” final de *Hamlet* repete-se em *A gaivota*, sem dúvida, mas em outro registro, implícito no mesmo *pianíssimo* de suas vidas: um estampido à distância e um cochicho de Dorn para Trigorine sobre afastarem Irina dali porque o filho se matara. Em *Hamlet* há começo, meio e fim e o protagonista conclui efetivamente sua “viagem”, tanto que, ao expirar, pede ao amigo Horácio que narre sua história aos que ficaram. Em *A gaivota* não há o que contar sobre Treplev porque ele nada fez para ser contado.

Concluindo, *A gaivota* aponta para uma nova modernidade, a do século XX. Nessa peça, destaca-se, em particular, uma dissolução do mito literário original e de todo o sistema dramático que ele supõe, com largos desdobramentos nos inícios do século XX, o que seria matéria para um novo trabalho.

Recebido em outubro de 2007.

Aprovado em novembro de 2007.

Title: Hamlet: The Literary Myth in Shakespeare and Chekhov

Abstract

This article aims at detailing Hamlet as a British literary myth and its reproductions in Chekhov's *Seagull*. I will focus in the context of Renaissance Humanism in which Shakespeare creates his character, enumerates his continuity in western literature, and pinpoints his actions related to do and think in order to, after that, analyze, in Chekhov's play, the dissolution of the myth and

of the original drama. This Dissolution leads to the modernity of the twentieth century.

Key words: Literary myth. Actions. Individualism. Dissolution.

Referências

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à História Contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

FERGUSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. São Paulo: Zahar, 1964.

LAGARDE, MICHAEL. *XIX siècle: les grands auteurs français*. Paris: Bordas, 1959.

LIDZ, Theodore. *Hamlet's enemy, madness and myth in Hamlet*. London: Vision, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1972.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHEKHOV, Anton. *A gaiivota*. Paris: Plon, 1923.

_____. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1967.

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos, questões de método*. Lisboa: Horizonte, 1988.

VERISSIMO, Luis Fernando. Dois solilóquios. *Zero Hora*, Porto Alegre, 7 de maio de 2007.