

Há algo de podre na vingança: Hamlet segundo a filosofia de René Girard

Marco Antônio S. Monteiro
Universidade Católica de Petrópolis/UCP

RESUMO

René Girard apresentou-nos uma instigante interpretação sobre *Hamlet* de Shakespeare, na qual ele afirma que a emoção essencial trabalhada na peça é a repulsa pela ética da vingança. A partir dessa perspectiva, o presente artigo pretendeu fazer uma breve investigação sobre os principais elementos da filosofia girardiana, aplicando o seu método para explicar certos aspectos narrativos da obra de Shakespeare e a forma como o autor trabalhou a questão da vingança nessa peça. Foram abordadas a teoria mimética de Girard e o sacrifício do bode expiatório, dois elementos que, segundo o pensador francês, estão presentes por toda a obra shakespeariana. Através do método qualitativo dedutivo, observou-se que a visão girardiana sobre *Hamlet* merece uma atenção especial, pois evidencia os riscos da adoção da ética da vingança que o protagonista tentou de todas as formas evitar, ao perceber que ela é apenas um meio de se perpetuar a violência.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare. Girard. Vingança. Teoria mimética. *Hamlet*.

ABSTRACT

René Girard presented us an intriguing interpretation of Shakespeare's *Hamlet*, in which he states that the essential emotion worked in the play is the revulsion of the ethics of revenge. From this perspective, this article intends to make a brief investigation on the main elements of the Girardian philosophy, applying its method to explain certain narrative aspects of Shakespeare's work and the way the author worked the issue of revenge in this play. Girard's mimetic theory and the sacrifice of the scapegoat were discussed, two elements that, according to the French thinker, are present throughout Shakespeare's work. Through the qualitative deductive method, it was observed that the Girardian view of *Hamlet* deserves special attention, as it highlights the risks of adopting the ethics of revenge that the protagonist tried in every way to avoid, realizing that it is only a means of perpetuate violence.

KEYWORDS: Shakespeare. Girard. Revenge. Mimetic theory. *Hamlet*.

I – Vingança e mimetismo em Hamlet

Existem obras na literatura que, por trás de uma narrativa bem delineada, apresentam complexidade surpreendente. É certo que *Hamlet* se enquadra nessa descrição. A tragédia do príncipe dinamarquês atravessou os séculos modernos sem perder sua força e impacto dramático, exigindo de atores e leitores o empenho de sempre para se atingir a experiência emocional imaginada por Shakespeare ao final do século XVI. É certo que a temática principal do en-

* marco.42040015@ucp.br

Recebido em 12/08/2021
Aprovado em 25/11/2021

redo é a vingança, ficamos apreensivos acompanhando o tormento sofrido pelo protagonista até o ápice dramático, quando ele finalmente cumpre seu fardo, algo que ocorre somente na última cena. Por se tratar de uma *revenge play*, já sabemos de antemão que Hamlet realizará a aguardada desforra, contudo, e aí reside a excepcionalidade da peça, somos envolvidos pela postura claudicante do protagonista. Essa hesitação não é escancarada, porém a demora de Hamlet na execução de sua vingança, a necessidade de comprovar se realmente seu tio matara seu pai, além de outros subterfúgios apresentados no desenrolar da trama, podem demonstrar, nas entrelinhas, essa má vontade do príncipe dinamarquês.

René Girard, em seu ensaio *A Aborrecida Vingança de Hamlet* (no original, *Hamlet's Dull Revenge*), afirma categoricamente que Shakespeare desejava, por meio da peça, falar sobre o “tédio da vingança”. Segundo Girard, Hamlet perde a fé “na justiça de sua própria causa”, algo imprescindível “para executar uma vingança com convicção”, pois percebera que a vingança possui uma inerente continuidade, ou seja, um ato vingativo terá como resposta outra retaliação e assim sucessivamente (GIRARD, 2010, p. 502-502). Para que possamos entender melhor essa interpretação, é conveniente examinarmos brevemente um ponto inicial do pensamento girardiano.

Em seu *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, Girard ultrapassa os limites da mera análise literária e adentra o estudo da psiqué humana. Mais do que observações sobre autores e romances, o pensador francês faz uma investigação minuciosa a respeito do “desejo e suas implicações na vida social dos humanos” (ANDRADE, 2011, p. 103). A primeira e mais importante conclusão alcançada por Girard é que *o desejo é mimético*. O desejo não surge de uma vontade totalmente própria do indivíduo, mas sim da imitação do desejo alheio. Desejamos inspirados involuntariamente pelos desejos de outra pessoa e assim imitamos o desejo dessa pessoa – algo muito plausível, afinal, como diria Aristóteles, “no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais” (ARISTÓTELES, 1448b1, 4-16). Girard enfatiza que não existe uma relação em linha reta entre o sujeito e o objeto desejado. A relação na verdade é triangular: sujeito – modelo – objeto. O sujeito terá no desejo do modelo o motivo de seu próprio desejo, sendo que irá mimetizar tal desejo. Entre o sujeito e o objeto, e acima deles, “há o mediador que se irradia ao mesmo tempo em direção ao sujeito e em direção ao objeto. A metáfora espacial que expressa essa tripla relação é obviamente o triângulo” (GIRARD, 2009, p. 26).

Não é de se espantar a existência da mimese no desejo de Cláudio em tomar para si duas coisas que seu irmão possui: a coroa e a rainha. Seguindo a teoria mimética, o Rei Hamlet (que tem o mesmo nome do filho) exerce a função de modelo para o desejo de Cláudio. Surge então algo que não é exclusividade desta situação específica, mas sim de incidência corriqueira: se mais de um indivíduo deseja o mesmo objeto, inevitavelmente haverá conflito, afinal o desejo de um será obstáculo para o desejo do outro. Um jogo de duplos é formado a partir dessa concorrência, pois aquele que antes era o modelo também será influenciado pelo desejo

daquele que o imita. Dessa forma, o sujeito que antes imitava agora também serve de modelo, em uma clara situação de espelhamento (GIRARD, 2008a, p. 185). É típico do mecanismo estudado na psiquiatria, o *double bind*, uma transmissão de mensagens conflitantes, algo que acontece quando o modelo, ao desejar, simultaneamente influencia o desejo alheio e se torna hostil à imitação de seu desejo (GIRARD, 2008a, p. 186). Esse quadro levará inexoravelmente à rivalidade e disputa, fato que em *Hamlet* culmina no assassinato do rei pelo seu irmão, que assume a coroa e ainda desposa a rainha recém-viúva.

Eis que o fantasma do velho Rei Hamlet começa a rodear o reino procurando pelo filho homônimo. Os guardas, mesmo sem conseguirem se comunicar com a assombração, intuitivamente procuram o príncipe, que vai ao encontro do pai no local e horário de costume das aparições. O antigo rei revela ao filho que não morrera picado por uma cobra, mas envenenado pelo próprio irmão, que agora é o rei da Dinamarca e novo marido da rainha. Hamlet ouve atentamente o clamor por vingança do fantasma, que pede a morte de Cláudio, mas que se poupe a vida da rainha. Fica subentendido que o antigo rei quer evitar um matricídio, apesar da mágoa que sente ao ver sua antiga esposa ter se casado apenas um mês após sua morte (e justamente com o irmão que o assassinara). Começa aí a angústia do Príncipe Hamlet, que irá perdurar toda a peça. Tendo apenas alguns guardas presenciado esse encontro com o fantasma do rei, Hamlet pede que eles jurem – sob sua espada – segredo a respeito do ocorrido. A partir de então, Hamlet passa a se fingir de louco enquanto medita sobre o pedido de vingança feito pelo espectro de seu pai.

Em se tratando de uma peça dramática de vingança, *Hamlet* segue os requisitos de praxe, apresentando um malfeitor (Cláudio), um ofendido (Rei Hamlet) e o vingador (Príncipe Hamlet). Apesar disso, devido ao momento da aguardada *hybris* assassina ocorrer somente na última cena, muitos críticos literários procuraram outros temas que se apresentam no enredo para tentar encontrar ali o “verdadeiro tema” da tragédia. T.S. Eliot, por exemplo, seguindo o entendimento de vários críticos, investiga se a “emoção essencial” da peça advém da relação entre Hamlet e sua mãe ter se deteriorado (ELIOT, p. 37). A degradação de Gertrudes, que mal se torna viúva e já se casa com o irmão do seu marido morto, de fato, é a responsável por muito do sofrimento de Hamlet, mesmo antes dele saber que, ainda por cima, seu tio era o assassino de seu pai. Entretanto – o que Eliot também percebe –, essa questão de mãe e filho está aquém da camada mais evidente da tragédia (ELIOT, p. 39). Segundo Girard, a emoção essencial trabalhada por Shakespeare em *Hamlet* é a “repulsa pela ética da vingança”, o que torna desconcertante a tarefa de entender o âmago da trama (a ponto de homens brilhantes como T.S. Eliot não compreenderem), afinal, “*Hamlet* pertence a um gênero que exige que a ética da vingança seja tomada como pressuposto. Uma tragédia de vingança não é um veículo apropriado para invectivas contra a vingança” (GIRARD, 2010, p. 519).

Logo no início da tragédia, Hamlet aparece em luto pela morte do pai e muito incomodado pelo imediato enlace de sua mãe e seu tio Cláudio. Após o encontro com o fantasma do

pai, o príncipe inicia seu plano de vingança. Finge-se de louco para não despertar suspeitas, embora ainda titubeante quanto à veracidade de tudo aquilo que lhe fora dito pelo espectro. Essa indecisão por parte de Hamlet é entendida por Girard como fruto da compreensão de ser apenas mais um elo no interminável ciclo vingativo (GIRARD, 2010, p. 503). O velho Hamlet conquistara a Noruega, assassinando o Rei Fortimbrás e gerando uma tentativa de retaliação por parte de Fortimbrás filho. Cláudio assassina o irmão e Hamlet filho precisa vingá-lo. Todos tornam-se executores ou candidatos a executores no plano da vingança, o que, segundo Girard, acaba causando uma uniformidade vingativa que leva a algo semelhante a uma crise existencial, na qual Hamlet se confunde com o fantasma de seu pai, ao mesmo tempo em que não sabe se o fantasma realmente é de seu pai: “Num mundo em que todo fantasma, morto ou vivo, só consegue executar a mesma ação, a vingança, ou clamar por mais do mesmo desde o além-túmulo, todas as vozes são intercambiáveis. Você nunca sabe com certeza qual fantasma está se dirigindo a qual outro” e, por causa da confusão causada pela igualdade na forma de agir e pensar, “para Hamlet, questionar sua própria identidade e questionar a identidade e a autoridade do fantasma são a mesma coisa” (GIRARD, 2010, p. 503).

A simulação de loucura do protagonista leva Cláudio e Gertrudes a convidarem dois amigos de Hamlet ao palácio para tentarem fazê-lo voltar à realidade. Esses amigos convidam atores para que Hamlet, um entusiasta do teatro, se distraia assistindo a uma peça. Logo que encontra os atores, o príncipe dinamarquês pede a um deles que declame uma fala de Hé-cuba sobre a morte de Príamo, parte da *Eneida*. Hamlet resolve então requisitar a encenação de uma tragédia na qual o rei é assassinado pelo próprio irmão, que ainda lhe toma a rainha, numa clara alusão à situação narrada pelo fantasma do antigo rei. Desta forma, Hamlet planeja atestar a veracidade da narrativa de acordo com a reação de Cláudio ao assistir à cena. Girard acredita que por trás desse plano de certificação, Hamlet está na verdade buscando ímpetos para executar seu fardo de assassinar o novo rei. Trata-se de uma tentativa de se inspirar naquilo que é representado na arte, “num esforço consciente de colocar a si mesmo no devido estado de espírito para assassinar Cláudio. Hamlet precisa receber de outra pessoa, num modelo mimético, o impulso que não encontra em si mesmo” (GIRARD, 2010, p. 508). Vemos que o método empregado não logra sucesso, pois Hamlet, apesar de finalmente decidir atacar o rei, desiste ao vê-lo rezando, sob a desculpa de que assim Cláudio estaria sendo morto em um momento mais próximo do perdão divino, mas também podemos interpretar que Hamlet foge da possibilidade de assassinar seu alvo sem maiores dificuldades. O príncipe dinamarquês, agora sem o pretexto da incerteza quanto ao relato do fantasma de seu pai, ainda utilizará mais algumas vezes esse método mimético buscando criar coragem para cumprir sua missão.

A mimesis pode atuar no indivíduo de uma forma produtiva ou destrutiva: gerando aprendizado ou então rivalidade. Percebemos que Hamlet não rivaliza com os atores trazidos pelos seus amigos, pois ele tenta “aprender” o ímpeto de matar com os personagens representados. Essa é uma clara situação de mediação externa, em que se busca imitar o modelo

sem pretender superá-lo, “como acontece na imitação de Cristo para um cristão ou a imitação d’Amadis de Gaula para Dom Quixote” (GAMA, 2010, p. 4). Existe também a mediação interna, quando a proximidade entre os dois indivíduos é suficiente para que se crie o conflito entre imitador e modelo. “A relação mimética torna-se competitiva, o impulso sobre o objeto recai sobre o mediador. Este deixa de ser visto como modelo e desempenha na visão do sujeito o papel de rival, uma ameaça à exclusividade do objeto de desejo” (GAMA, 2010, p. 4).

Após a encenação da peça planejada por Hamlet ser abruptamente interrompida devido ao mal-estar de Rei Cláudio, que abandona a plateia, e depois do fracasso na tentativa de assassinato do monarca, vemos outro momento em que o protagonista tentará se valer do recurso mimético para atingir seu objetivo vindicativo. Hamlet vai ao encontro de sua mãe, revelando que sabe que assassinaram seu pai – não fica muito claro se Gertrudes também sabia que seu antigo marido fora assassinado pelo irmão. Demonstrando uma irritação crescente, Hamlet profere insultos à mãe e ao rei, chegando ao paroxismo quando saca um florete. Aparentemente, Hamlet havia percebido a presença de alguém escondido atrás da tapeçaria e, acreditando se tratar de seu tio, desfere um golpe através dos panos, mas descobre em seguida que era o conselheiro Polônio que ali estava. Nesse momento de pura violência, Shakespeare eleva ainda mais a carga emocional da postura de Hamlet, que atinge seu extremo, ao atirar contra Gertrudes tudo aquilo que sente sobre o problemático segundo casamento da rainha, somado ao conhecimento de ser Cláudio o assassino de seu pai. Contudo, mesmo com todos esses sentimentos exacerbados, Hamlet posterga sua vingança, o que insinua a existência de alguma circunstância além da dificuldade de encontrar a ocasião perfeita para atacar o rei. Segundo Girard, o protagonista tenta provocar na mãe “a indignação que ele mesmo não consegue sentir, para ver se consegue ser contagiado por ela, talvez, por alguma espécie de simpatia mimética” (GIRARD, 2010, p. 506). Hamlet tenta fazer com que sua mãe entre em atrito com o rei, o que facilitaria sua busca por motivos para executar a prometida vingança. Ele “quer envolvê-la, de modo que lhe sirva de modelo mimético a que seguir. Seguindo-a, imitando-a, já não será tão difícil a vingança. No entanto, Hamlet não consegue convencê-la” (ANDRADE, 2011, p. 428).

Até então, Hamlet vem recorrendo ao mimetismo por meio da mediação externa e não consegue bons resultados. Inclusive, quando está viajando para a Inglaterra, há um certo momento em que cruza com o exército de Fortimbrás a caminho da Polônia. O nobre guerreiro norueguês irá com seus homens lutar por algo que um capitão de sua tropa define como “um pequeno torrão, sem lá grande valor, a não ser pelo nome”, porém o que Hamlet enxerga nessa empreitada dos noruegueses é um estímulo à sua vingança: “Sim, ser grande não é não se mexer sem ter ‘ma grande causa, mas entrar em briga grande por uma palha, quando a honra está em jogo” (*Hamlet*, IV, 4). Essa passagem ilustra mais um momento em que Hamlet, busca a mediação externa – um modelo inspirador, não um rival – para, através do mimetismo, encorajar-se à realização de seu dever de honra. Para Girard, Shakespeare sabia que vários personagens no palco servindo de modelo para Hamlet (Fortimbrás, um Capitão e a tropa) aumentaria

imensamente a atração mimética. O pensador francês afirma que essa incitação mimética é semelhante às paradas militares que os governos sempre fazem para inflamar seus cidadãos em época de guerra (GIRARD, 2010, p. 506). Entretanto, apesar de toda essa abundância mimética, ainda não havia estímulo suficiente para Hamlet realizar seu propósito, ele ainda não estava provido da convicção que precisava. Somente ao usar do mimetismo interno, na rivalidade com Laertes, que o trágico herói dinamarquês consegue o ímpeto necessário para a vingança.

Quando retorna da Inglaterra, Hamlet encontra Laertes ainda na fase de aceitação das desgraças que se abateram sobre o seu pai Polônio – assassinado pelo próprio Hamlet – e sobre sua irmã Ofélia, que morrera afogada devido à insanidade causada pela morte do pai e pelas atitudes de Hamlet. Girard afirma que Laertes é o exemplo formidável que Hamlet procurava: possui atitude resoluta, é simples, irreflexivo, capaz de pular gritando no túmulo de sua irmã para demonstrar sofrimento, mas também executa com sinceridade as ações que seu meio social exige, sem se importar com a contradição entre elas, pois “não questiona a relação entre a vingança e o luto”. Causa tamanho impacto em Hamlet sua determinação ao pular no túmulo da irmã, que o príncipe dinamarquês o imita, também pulando, numa clara atitude mimética (GIRARD, 2010, p. 510). Essa imitação é uma evidente resposta a um rival que não hesita em proporcionar à sociedade o comportamento que ela espera. Hamlet toma Laertes como um modelo, numa situação de mediação interna, ou seja, entre rivais. A partir de agora, nosso protagonista irá agir da mesma forma que seu rival, não mais perderá tempo com elucubrações, mas fará aquilo que todos esperam, isto é, defender sua honra ao vingar a morte de seu pai. Finalmente, na última cena do último ato, Hamlet executa sua vingança e assassina Cláudio. Como é de se esperar – e como Girard ensina em *A Violência e o Sagrado* – uma situação brutal como essa inevitavelmente terá vítimas colaterais, que são Laertes, Gertrudes e o próprio Hamlet, afinal, “a violência demasiadamente contida sempre acaba por se alastrar ao redor; infeliz daquele que estiver ao seu alcance neste momento” (GIRARD, 2008a, p. 45).

II – Interpretações filosóficas para a vingança

O sofrimento de Hamlet enfim encontra seu desfecho, mas a rebeldia do jovem príncipe em aceitar a ética da vingança atrasou bastante aquilo que já era esperado, além de ter potencializado os danos, propiciando “uma orgia de violência, que lhe leva a própria vida” (ANDRADE, 2011, p. 429). Entretanto – assim como afirma Girard peremptoriamente – Hamlet não é um covarde, ele apenas não consegue encontrar coerência na ética da vingança. Ele consegue perceber que, apesar de todas as convenções sociais da época, o comportamento retaliativo mais tem a ver com a perpetuação de um ciclo de violência e mortes do que propriamente com a honra do indivíduo. Seu pai, o Rei Hamlet, assassinara o rei da Noruega, mas teve sua vida interrompida por Cláudio. O Príncipe Fortimbrás tentou vingar o rei norueguês, enquanto

Hamlet conseguiu a desforra de seu pai, o rei dinamarquês. A vingança gera um círculo de violência implacável, destrutivo e que leva consigo vítimas inocentes, como foi o caso de Polônio, de Ofélia, de Gertrudes e até mesmo de Laertes, que apesar de querer vingar Polônio e Ofélia, fora atraído acidentalmente para o jogo de vingança no qual Hamlet se encontrava. Girard explica que “a vingança é um processo infinito, não é dela que se deve esperar uma contenção da violência; na verdade é ela que deve ser contida” (GIRARD, 2008a, p. 45). Hamlet entendeu perfeitamente isso. Ele sabe que, ao receber a missão do fantasma de seu pai, está entrando numa condição de se tornar apenas mais uma peça na linha de tragédias consecutivas que o sistema vingativo produz. A vingança não elimina a violência, ela apenas prepara terreno para uma próxima violência, sendo ela mesma um ato violento. Hamlet compreendeu muito bem, a ponto disso provocar toda a sua angústia enquanto planeja a forma de levar a cabo seu “dever de honra”. Francis Bacon caracterizava a vingança como “uma espécie de justiça selvagem”. O pensador inglês entendia a razão dos códigos de honra da época adotarem a ética da vingança, pois se imagina correta uma retribuição equivalente a um mal injustamente sofrido. Porém Bacon, assim como Hamlet, sabia que sob a aparência de justiça se escondia uma violência contagiosa: “se é certo que o primeiro erro ou o primeiro delito ofende a lei, também é que a vingança o destitui e ocupa seu lugar” (BACON, 2015, p. 35).

Uma questão curiosa, e que também não podemos deixar de notar, diz respeito à conceituação filosófica do ato de vingança, que geralmente é tratado como algo prazeroso para o agente. Apesar de a maioria dos filósofos caracterizar negativamente o comportamento vingativo, muitas vezes é apontado um deleitamento do vingador. Isso contrasta com o comportamento hamletiano da vingança, em que se sofre durante cada etapa de sua realização. Aristóteles, por exemplo, no Livro II da *Retórica*, falando sobre a emoção da raiva, sustenta que há um “antegozo da expectativa da vingança” e que “a vingança povoa nossos pensamentos e as imagens evocadas produzem prazer, tal como as imagens dos sonhos” (ARISTÓTELES, 1378b1, 1-10). Esse prazer semelhante ao de um sonho em nada se assemelha ao sofrimento de Hamlet, que mais parecia viver um pesadelo. Kant, seguindo a mesma direção que o estagirita, ensina que o desejo de vingança (*Rachbegierde*) é “a mais doce das alegrias produzidas pelo mal alheio” (KANT, 2020, p. 274). Entretanto, o filósofo de Königsberg afirma que é um dever da virtude priorizar o perdão, “porque nenhum castigo, seja ele qual for, pode ser imposto por ódio. Por isso, a clemência (*placabilitas*) é um dever do homem” (KANT, 2020, p. 275). Bacon corrobora esse enunciado ao dizer que “a vingança iguala o homem aos seus inimigos, enquanto o perdão o torna muito superior a eles; perdoar é uma prerrogativa dos príncipes” (BACON, 2015, p. 35). O perdão encerra o ciclo de violência que nunca seria encerrado através da vingança. Hamlet não pode perdoar, afinal, segundo os códigos de conduta, seria desonroso não vingar o pai covardemente assassinado. Por isso, sob a desculpa de planejar a melhor estratégia, ele protela a execução de seu ato o máximo possível. Enquanto isso, procura meios de encontrar o estado de espírito necessário para finalmente realizar sua missão que tanto lhe incomoda, pois intimamente não consegue enxergar coerência em sua prática.

Esse método utilizado por Hamlet de procrastinar a vingança sob a desculpa de traçar a melhor estratégia possui um aspecto que merece nossa apreciação. Existe o ditado que “a vingança é um prato que se come frio”, logo, ela é um ato em que a demora, o planejamento e a paciência são necessários, pelo menos na forma a qual conceituamos a vingança em nosso imaginário. Nietzsche dizia que a premeditação é uma característica inerente à vingança, “é preciso *tempo* para transferir o pensamento de nós mesmos para o adversário e imaginar como ele pode ser atingido mais certamente” (NIETZSCHE, 2017, p. 149). O vingador procura a maneira mais eficiente de causar o maior dano possível a seu alvo e, para tanto, acaba despendendo tempo. Porém, em geral, aquele que planeja a vingança sabe que será necessária paciência para que sua execução seja perfeita. Ele não sofre com essa demora, a não ser por ansiedade que o momento derradeiro chegue logo, pois sabe da necessidade dessa espera para que seu ato cause maior sofrimento àquele que lhe fez mal, para que se estude a vulnerabilidade e capacidade de sofrimento daquele a quem se deseja ferir (NIETZSCHE, 2017, p. 149-150). Segundo Nietzsche, o vingador é tão consciente de seu ato que chega a antever os possíveis danos que ele mesmo pode sofrer durante sua ação: “proteger-se de mais danos é algo que se acha tão pouco no horizonte do indivíduo que se vinga, que quase sempre ele atrai para si o novo dano, e muitas vezes o encara antecipadamente a sangue-frio” (NIETZSCHE, 2017, p. 150). Todas essas conjecturas estão presentes para Hamlet, porém ele não se preocupa em provocar o maior dano ao Rei Claudio, ele não fica ansioso esperando o momento de atacar, ele está apático, procurando *razões* para realizar seu dever. Ele cria estratégias e encontra subterfúgios simplesmente para atrasar o máximo possível a vingança. Girard chama isso de “estratégia da procrastinação”. Por meio dessa estratégia, o agente pode atrasar a execução de sua vingança indefinidamente, alegando – muitas vezes apenas para si mesmo – estar esperando o momento adequado, quando na verdade está procurando atrasar a tempestade de violência que a vingança atrai. “A ideia mesma de estratégia pode ser estratégica em relação à natureza autodestrutiva da vingança que ninguém quer encarar, ou ao menos não ainda, de modo que a possibilidade da vingança não sai de cena totalmente”. É exatamente o caso de Hamlet, que encontra no planejamento o pretexto ideal para um oportuno atraso, por tempo indefinido, da realização do seu dever. “Graças à ideia de estratégia, os homens podem adiar a vingança indefinidamente sem jamais desistir dela. Eles estão assustados com as duas soluções radicais e continuam a viver o máximo que podem, se não para sempre, na terra de ninguém da vingança doentia” (GIRARD, 2010, p. 522).

Girard compara esse contexto com aquilo que, desde o século XX, presenciamos no tocante à relação geopolítica entre países possuidores de armamentos de destruição em massa. Qual é o momento certo para se revidar um ataque ou uma provocação com força total? Como medir a resposta bélica adequada a uma afronta? A resposta se encontra num comportamento hamletiano por parte desses países. Seus governantes e oficiais de guerra sabem do poderio destrutivo de seus armamentos mais poderosos e também sabem que uma retalia-

ção leva a outras em alternância sucessiva. Por isso, adiam o uso dessas armas, numa situação análoga a esta sugestão de Girard: “imaginemos um Hamlet contemporâneo com seu dedo num botão nuclear” (GIRARD, 2010, p. 526). Passam-se vários anos de procrastinação e ele não encontra a coragem necessária para apertar o botão. Devemos criticar esse comportamento de Hamlet? Será que realmente ele está sendo covarde em não agir ou apenas está procedendo respaldado pela sensatez? Há mais de quatro séculos, Shakespeare imaginou em *Hamlet* algo parecido, não tão grandioso e explosivo como uma guerra atômica, mas corriqueiro para os costumes da época, além de um clichê do gênero teatral. O bardo inglês compreendia como ninguém a alma humana, seus temores e suas paixões, e se aproveitou desse conhecimento, aliado à sua genialidade literária, para trabalhar nas entrelinhas aquilo que muito lhe incomodava: a ética da vingança. Entretanto, como Girard nos adverte, Shakespeare também sabia que “*Hamlet* pertence a um gênero que exige que a ética da vingança seja tomada como pressuposto. Uma tragédia de vingança não é um veículo apropriado para invectivas contra a vingança” (GIRARD, 2010, p. 519). Mesmo assim, o mestre dramaturgo sabia o que era preciso para se fazer uma grande peça teatral e como manipular os sentimentos do público através da tão esperada catarse que Aristóteles muito antes identificara na *Poética*. Shakespeare entendia o mimetismo humano e também sabia usá-lo a seu favor em suas peças. Vale destacar “a presença estruturante do mecanismo do desejo mimético nas peças e na poesia de Shakespeare. A leitura mimética é tão radicalmente girardiana que não pode senão ser intrinsecamente shakespeariana” (ROCHA, 2010, p. 17).

III – Shakespeare e o sacrifício do bode expiatório

O mecanismo catártico do sacrifício do bode expiatório é outro ponto importante do pensamento de René Girard que precisamos observar, pois, segundo o filósofo francês, nesse mecanismo “todo o teatro e, de modo ainda mais original, todo o rito tem seu fundamento” (GIRARD, 2010, p. 501). Como vimos anteriormente, o ponto inicial do pensamento girardiano é a percepção de que o desejo é mimético, o indivíduo deseja o objeto inspirando-se em um modelo, sendo essa relação, desta forma, triangular. Esse mimetismo no desejo causará rivalidade e conflito, logo, “se a imitação dos outros conduz inevitavelmente à rivalidade e ao conflito, e se todos os homens agem mimeticamente, a humanidade como um todo parece fadada a um círculo infundo de competição e violência” (GOLSAN, 2014, p. 59). A violência que se origina dos atritos miméticos precisam encontrar uma válvula de escape, pois, como já percebemos, a violência contida só tende a aumentar e se alastrar. Se não for contida, a violência se espalhará entre os indivíduos da sociedade, com riscos de se chegar a uma situação agressiva de todos contra todos, pois aquele que sofre um ataque, deseja vingança, e isso leva ao ciclo infinito que sabemos. Entretanto, não é tão fácil drenar os impulsos violentos. “Girard assinala que, se

a violência humana for incapaz de exaurir-se na criatura que inspira sua fúria, ela encontrará uma vítima substituta. Ela não cometeu nenhum delito. Tudo o que faz é estar vulnerável e disponível” (GOLSAN, 2014, p. 61). E assim temos o *sacrifício do bode expiatório*. Essa vítima poderá ser um animal ou um ser humano que será escolhida aleatoriamente, porém, de preferência, apresentando algumas características – por exemplo, é mais interessante que o animal seja puro, jovem e limpo; no caso de pessoas, o ideal é optar por alguém que não provoque o desejo de vingança de outros ao ser sacrificado. A comunidade não sabe que pratica este método, pois ele é instintivo e natural. O sacrifício terá o efeito de canalizar em apenas um ato a violência acumulada no seio da sociedade, através de um mecanismo catártico, que servirá para a purificação dos impulsos violentos dos indivíduos, e então, “tornando unânime o ódio e fornecendo aos homens o meio de odiar com uma só alma, proporcionar-lhes o maravilhoso remédio para a vida comum” (GIRARD, 2014, p. 169). O bode expiatório evidentemente é a vítima: “A vítima é um bode expiatório. Todo o mundo entende perfeitamente esta expressão; ninguém hesita sobre o sentido que é preciso lhe dar. Bode expiatório designa simultaneamente a inocência das vítimas, a polarização coletiva que se efetua contra elas e a finalidade coletiva dessa polarização” (GIRARD, 2004, p. 62).

O teatro, como meio cultural, acaba realizando essa função sacrificial através de simbolismos. Girard nos dá um belo exemplo originário da tradição japonesa que “em certas formas de teatro itinerante, o herói principal que, é claro, desempenha o papel de bode expiatório, fica tão ‘poluído’ no final da representação que tem que sair da comunidade sem ter contato com nada” (GIRARD, 2008b, p. 172). No caso das *revenge plays*, o papel de bode expiatório é desempenhado pelo malfeitor, aquele contra quem o público compartilhará um ódio unificador. Todos esperam o momento em que ele será vingado pelo herói da tragédia. Shakespeare estava ciente dessa expectativa e sabia muito bem como manipular a narrativa da maneira necessária para cumprir essa imposição. “Como estrategista dramático, Shakespeare usa deliberadamente o poder do bode expiatório” (GIRARD, 2010, p. 46). Em *Hamlet*, claramente é Cláudio o principal bode expiatório da peça, porém não podemos deixar de perceber que há o sacrifício de várias vítimas externas ao conflito principal entre ele e o protagonista. Essas vítimas, apesar de não carregarem o mesmo poder de unir o público em um mesmo ódio, representam pequenos alívios de violência e também são capazes de estimular as emoções catárticas do medo e piedade que Aristóteles preceitua (ARISTÓTELES, 1449b, 25-30). Por exemplo, o assassinato repentino de Polônio consegue nos provocar temor e, apesar de ser um personagem introneto e falastrão, até mesmo piedade; a morte de Ofélia certamente é digna de pena; Gertrudes e Laertes, que morrem juntos de Cláudio e Hamlet, servem para aumentar o impacto da cena sacrificial do bode expiatório que, unindo-se ao apelo dramático da morte do protagonista, dá ensejo a uma erupção de emoções tão fortes que torna a catarse dramática infalível. Girard afirma que a simbolização sacrificial é um elemento imprescindível para o teatro dramático. “Por mais sutis e refinados que possam ficar os efeitos teatrais, eles continuam equivalendo

a novos deslocamentos dos efeitos originais do bode expiatório, ao fim dos quais deve ainda haver uma vítima real, cuja eficácia como vítima será proporcional à satisfação trazida por sua vitimação”. E por esse motivo, “pode ser que as formas culturais tradicionais, como o teatro, nunca consigam dispensar totalmente a vitimação” (GIRARD, 2010, p. 514).

Shakespeare, mesmo se preocupando principalmente em fazer uma reflexão com tons de advertência sobre a vingança, conseguiu – o que para ele era muito fácil, graças à sua genialidade – ao mesmo tempo entregar uma tragédia de vingança nos moldes que se era esperado, porém com um final catártico arrebatador. Girard nos revela uma interpretação fascinante, na qual afirma que *Hamlet* não pode ser lida de outra forma além de uma censura à vingança, “embora reconheça que a crítica convencional considera [essa forma] praticamente inútil” (ANDRADE, 2011, p. 428). Nesta peça, Shakespeare retrata a vingança retirando dela toda sua maquiagem de honra e dever, e exhibe o que realmente se esconde por trás dessa máscara: a mais pura irracionalidade da violência interminável. O personagem principal, Hamlet, apresenta de uma maneira bem peculiar aquilo que sempre esperamos de um herói, através de seu tenaz compromisso com a verdade. Compromisso esse que não apenas o dificultou praticar um ato que lhe parecia insensato, mas também que lhe fez sofrer a angústia de acreditar estar em falta com a própria honra. A trajetória de Hamlet pode até nos parecer, precipitadamente, um retrato da indecisão e da covardia, porém, ela expressa nada mais que uma exibição de coragem.

Referências

- ANDRADE, Gabriel. *René Girard: Um Retrato Intelectual*. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2018.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. 4ª ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.
- BACON, Francis. *Ensaaios*. 2ª ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2015.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. Figurações da Mímesis em Shakespeare e Girard. In: *Shakespeare: Teatro da Inveja*. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.
- ELIOT, Thomas Sterns. Hamlet e Seus Problemas. In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.
- GAMA, Natália. *Em Dueto: Proust e Girard*. Revista Garrafa [Online], v. 8, n. 24, p. 1-9, 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7383>>. Acesso: 01 jul. 2021.
- GIRARD, René. *A Rota Antiga dos Homens Perversos*. Trad. Tiago José Risi Leme. São Paulo: Paulus, 2014.
- GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. 3ª ed. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008a.
- GIRARD, René. *Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008b.

GIRARD, René. *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora. 2009.

GIRARD, René. *O bode expiatório*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GIRARD, René. *Shakespeare: Teatro da Inveja*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações Editora. 2010.

GOLSAN, Richard J. *Mito e Teoria Mimética: Uma Introdução ao Pensamento Girardiano*. São Paulo: É Realizações Editora. 2014.

KANT, Immanuel. *Metafísica dos Costumes*. 5ª Reimpressão. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: Um Livro Para Espíritos Livres, volume II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.