



Prolegómenos a uma fenomenologia da genialidade: em torno da *melancholia saturnina*

Prof. Dr. Luís Filipe B. Teixeira
Universidade Nova de Lisboa

O génio é a loucura que a diluição no abstracto converte em sanidade, tal como um veneno é convertido em medicamento através da mistura.

Fernando Pessoa (“Erostratus”)

Embora os mares ameacem, são misericordiosos. Amaldiçoei-os sem razão.

Shakespeare, *A Tempestade*

O príncipe é o paradigma do melancólico.

Walter Benjamin

Em primeiro lugar, agradecemos ao Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (NELI/CNPq), coordenado pelas professoras doutoras Ermelinda Ferreira e Maria do Carmo Nino, o honroso convite para prefaciarmos esta revista pioneira sobre *Literatura e Medicina*, a qual espelha o longo e profundo trabalho desenvolvido no quadro dos seminários e disciplinas ministradas no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE) no período de 2010/2011.

Na célebre “Carta sobre a genese dos heterónimos”⁴⁹, como é sabido, Pessoa distingue entre o que designaríamos por “gênese orgânica” e por “gênese transcendental”. No primeiro caso, a heteronímia assenta na dimensão *histero-neurasténica*; no segundo, na dimensão *filosófica, simbólica, gnóstica, esotérica e alquímica*. Ora, em traços largos, como demonstrámos em inúmeras investigações e ensaios, a limite, os *mecanismos de outrar(-se)* e o processo heteronímico, nas suas diversas “afinações” e matizes, passando pela Filosofia sanatorial⁵⁰, dimensiona o “estado de genialidade” que *germina* (de forma diluída?) e *brot*a (medicinal e homeopaticamente!) do cadinho alquímico em que habita o sentimento de *melancholia*, constituindo-se, por isso mesmo, na própria base de uma Teoria Estética e Filosofia da Arte! Ou seja, dito de forma clara, transparente e directa, a nosso ver, as relações entre “Literatura e Medicina”, no contexto da(s) hermenêutica(s) ao pensamento e obras pessoais, longe de partirem de um “caso clínico”, deverão ser encaradas no que se poderá designar por “fenomenologia da genialidade”, base de uma *sã e pregnante* (Cassirer) teoria da criação estética. O que *fala* no (e através do) texto é a voz de uma genialidade (por vezes, fragmentariamente, *in status nascendi* – daí o elogio,

⁴⁹ Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, ano da sua morte. Trata-se, a vários títulos, de uma peça fundamental para a compreensão do processo heteronímico pessoano e dos seus “mecanismos de outrar”, in Adolfo Casais Monteiro (2006), *Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Presença, pp. 203-211.

⁵⁰ Sobre este ponto concreto, ver Luís Filipe B. Teixeira, *Fernando Pessoa e a Filosofia Sanatorial: de A Montanha Mágica (T. Mann) para “Na Casa de Saude de Cascaes” (ou vice-versa), passando por...Caxias*. Lisboa: Nova Vega, 2009.

hipertextual (!), de uma filosofia do *fragmento* em Pessoa⁵¹, até por via da própria diversidade material da(s) escrita(s) e suportes que utiliza) que, por “não ser normal ser-se génio” (Pessoa), se epifaniza na tal *loucura sã* da Arte em geral e da Literatura e Filosofia em particular. Aliás, poderíamos mesmo ir mais longe e dizer que é isto que faz, inclusive, que alguma Filosofia possa mesmo ser concebida como “Literatura Superior” (ou, se se preferir, como a “forma Superior de Literatura”⁵²). O sentimento melancólico surge, assim, como um dos motores essenciais à *evolução criadora* (Bergson). Vejamos.

A temática da melancolia atravessa, tal como outras, a história do pensamento ocidental. Encontramo-la em Platão, associada ao conceito de *furor divino* (Θεία μανία), assim como em Aristóteles, na sua doutrina da ambivalência da melancolia. Mas se isto é válido para Platão e Aristóteles, poderíamos recuar um pouco mais no tempo, pois já nos pitagóricos e em Empédocles vamos encontrar a preparação do terreno para o que virá a ser a doutrina dos quatro humores ou temperamentos de Hipócrates, a qual permanecerá válida por mais de dois mil anos⁵³. É a partir do *Corpus hippocraticum* que se começa a estabelecer uma estreita ligação entre a fisiologia do sangue e a patologia dos humores, no nosso caso, entre a bÍlis negra (μέλαινα χολή) e a *melancholia*. Esta, ao contrário das outras três, era vista como sintoma de alteração do espírito, indo do medo à loucura. Como exemplo disto, é-nos contado um encontro entre Hipócrates e Demócrito em que o primeiro foi convidado a analisar a pretensa loucura do segundo, que ria por tudo e por nada, tendo concluído que Demócrito era um são em mundo de loucos e o que estava doente era o mundo sem o saber⁵⁴.

Mas vai ser a teoria platónica a estabelecer que a Θεία μανία, na sua “quarta” forma (a forma erótica), não só favorece o dom da vidência, como potencializa a capacidade para escutar a voz das Musas, inspiradoras dos poetas, na medida em que disponibiliza o indivíduo à presença do divino. Neste sentido, cabe-lhe a ela elevar a alma à visão das Ideias, i.e. preencher a função da contemplação⁵⁵.

Posteriormente, na Idade Média, esta teoria dos temperamentos vai ser enriquecida pela ciência árabe, voltando-se, contudo, a conceber o *humor melancholicus* como o “complexo menos nobre”, por ser o produto da acção da bÍlis negra (*innaturalis ou atra*)⁵⁶, conquistando o epíteto de *Sol niger*⁵⁷.

Apesar disto, esta experiência do *sinistro*, do *terrível* (do Pai que come os seus próprios filhos), da *negrura*, é constitutiva da totalidade dos textos alquímicos antigos, quer da arte (Régia ou não), quer da iconografia de inspiração alquímica. Ouçamos agora Eliade a este respeito:

⁵¹ “Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos”, escreve ele, paradigmaticamente, a Cortes-Rodrigues numa carta de 19 de Novembro de 1914...

⁵² Será isto que explica, por exemplo, e num certo sentido, que Pessoa escreva ser um “poeta animado pela Filosofia”. Inversamente, a essencial Filosofia de Antero de Quental, seu modelo e, em muitos casos, inspirador, como o próprio refere, estaria nos seus *Sonetos*. Sobre isto, ver Luís Filipe B. Teixeira, *Pensar Pessoa: a dimensão filosófica e hermética da obra de Fernando Pessoa*, Porto: Lello Editores, 1997, pp.49,76.

⁵³ R.Klibansky, E.Panofsky et F Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris : Gallimard, 1989, pp. 31-45.

⁵⁴ R.Klibansky, E.Panofsky et F Saxl, *ibidem*, pp.12-13.

⁵⁵ Ver Platão. *Fedro*, 244 a e sgs, e *Timeu*, 71a e sgs.

⁵⁶ Ver W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion, 1985, pp.156-157.

⁵⁷ Sobre a noção de Saturno como *sol niger* e “aspecto sombrio da consciência”, ver Marie-Louise von Franz. *Alquimia: introdução ao simbolismo e à psicologia*. São Paulo: Cultrix, s.d., p.135.

Mas às influências inicialmente malélicas de Cronos-Saturno, vai agora sobrepor-se, por analogia com a sua posição mais elevada, o sentido de iniciador da contemplação e mesmo do Rei da *Idade de Ouro*, isto é, de herói civilizador, tomando-se por base a própria *duplicidade* inerente a qualquer Rei⁶¹. Estes dois sentidos acabarão por ser integrados numa imagem dialéctica da representação de Saturno, o qual, enquanto *daimon das oposições* (oscilando entre o divino e o bestial — basta lembrarmos, por exemplo, dos quadros de Goya que compõem a série dos *Caprices*), produz, ora a inércia (*απάθεια*) e a indiferença (*αταραξία*), ora a contemplação. É neste espaço antitético que se joga a melancolia. Para esta simbiose contribuiu o pensamento renascentista e, sobretudo, Marsílio Ficino. Com efeito, foi ele quem, por influência das crenças astrológicas, operou a distinção entre a melancolia nefasta e a melancolia “*illa heroica*”, transformando esta última no sustentáculo de uma teoria do génio, pois é *Saturno quem guia o espírito para a contemplação das verdades mais secretas e mais profundas*⁶². É desse modo que a sublimação da melancolia se vai tornar no tema central da obra de Ficino *De vita triplici*. Esta representação sincrética dos *efeitos* de Saturno está presente no célebre quadro de Dürer, *Melencolia I*. Neste quadro, como refere Benjamin,

o quadrado mágico inscrito [...] é o símbolo do planeta Júpiter, cuja influência se opõe às forças turvas de Saturno. Ao lado deste quadro encontra-se Balança que evoca a constelação de Júpiter.[...] Sob a influência de Júpiter, os influxos malélicos tornam-se benéficos, Saturno protege, doravante, as pesquisas mais nobres.⁶³



De Humani corporis fabrica de Vesálio (1543)

⁶¹ Como escreve J. Evola, “Saturno é o ‘antigo’ e o ‘divino’ (o sulfúreo) e, ao mesmo tempo, o *Ouro Investido*, quer dizer, o Chumbo, como o corpo vulgar; é o pai da *nossa* Pedra e da dos Filósofos, pelo que segundo *De Pharmaco*, se manifesta como ‘espírito cósmico’, com uma ‘natureza corporal e espiritual comparável ao Arsénico’, ou seja produzidos pela mesma força em Saturno.[...] Assim fica suficientemente esclarecido o motivo da importância dada alquimicamente às ‘cinzas’, às ‘fezes’, ao *caput mortuum* ou ‘percipitado’, pela terestridade que fica em baixo, no fundo do vaso, quando se opera a separação; o motivo porque se afirma que nessa terestridade está ‘o diadema do Rei’ e porque nos resíduos da ‘combustão’ se reconhece a ‘energia do todo-pantôs enérgeia’” (J. Evola, *A tradição hermética*, Lisboa: Edições 70, 1979, pp. 82-83). Sobre esta duplicidade inerente à figura do Rei, ver E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi*. Paris: Gallimard, 1989).

⁶² M.Ficino, *De v. tripl.*, III, 9, citado in Klibansky, Panofsky, e Saxl, *op.cit.*, p. 413 (nota 56).

⁶³ W. Benjamin, *op.cit.*, p.162. Sobre este quadro, ver Klibansky, Panofsky e Saxl, *op.cit.*, pp. 447-658.

Por alturas deste quadro de Dürer surgem as célebres ilustrações da *De Humani corporis fabrica de Vesálio* (1543), representando esqueletos. Num deles, vê-se um esqueleto a meditar sobre um túmulo no qual se encontra inscrito: *Vivitur ingenio, coetera mortis erunt*, “está-se vivo em espírito; tudo o resto pertence à morte”. Ora, se soubermos que Saturno, em termos astrológicos, rege os ossos e, por isso mesmo, o esqueleto, facilmente se conclui que *essa meditação sobre a morte*, efectuada pelo próprio símbolo da morte (melhor seria dizer da temporalidade e do efémero), que também está presente na primeira fase (a de *nigredo*) por que passa o alquimista na construção da Obra, poderá traduzir a essência da tal tensão melancólica que temos vindo a referir, isto é, entre o finito (que perece, o corpo) e o infinito (que é eterno, o espírito). Aliás, o crânio não é apenas uma imagem da morte. Ele também surge várias vezes nos textos alquímicos para designar aquela parte do ser humano que não se desintegra. Simboliza o *caput mortuum*, a caveira que fica (isto é, que continua a “viver”, que não se “mortificou”) após a *operação do fogo purificador* ter consumido a matéria inútil (a *serpente mercurial*)⁶⁴.

Mais tarde, nos séculos XVI e XVII, assiste-se, no drama barroco (*Trauerspiel*), sobretudo por via dessa tensão, sempre renovada, entre o abatimento (da morte) e a exaltação (da vida), à transformação da melancolia num estado ideal de artisticidade, de que serão exemplos paradigmáticos, em Espanha, os textos de Cervantes (a melancolia de Hamlet, alargada a todos os Príncipes). Como diz Buci-Glucksmann,

[no *Trauerspiel*] como no Hamlet, os mortos tornam-se espectros, e é devido a isto que este teatro exhibe a “forma anfíbia do tempo”. O *Trauerspiel*, jogo da representação, estádio do espelho generalizado, drama votado a ser espectáculo, envolve a morte num tempo de repetição, em que o místico já não é senão alegoria duma vida-sonho.[...] Diferentemente do trágico grego, em que o sacrifício do herói – o seu acto de ver o destino- permite à ordem reconstituir-se, o *Trauerspiel* figura uma “história das dores do mundo”, uma história decadente e saturnina: luto e melancolia.⁶⁵

A partir daqui o caminho está aberto para a teorização romântica do estado melancólico, gerador do sentimento do sublime, no qual se joga essa tensão entre os reinos do finito e do infinito, em que o *sentimento do sublime* mais não é do que a criação finita da *sub specie aeternitatis*. É evidente que a esta teorização está subjacente, quer a *Crítica da faculdade de julgar*, quer “As notas sobre o sentimento do belo e do sublime” de Kant, bem como as *Cartas sobre Educação Estética do Homem*, de Schiller⁶⁶. É como seu corolário que vai surgir, já no século XX, entre nós, quer a noção pessoana de heteronímia, quer a sua tematização sobre a essência da Arte, em que Shakespeare surge sempre como um dos grandes exemplos. Estamos a pensar, essencialmente, quer nos textos sobre os graus de despersonalização⁶⁷ quer, sobretudo, nos seu “Erostratus” que, como se sabe,

⁶⁴ Cf.com o nosso ensaio “Dionísios-Plutão ou a arte como alquimia do verbo”, in Luís Filipe B. Teixeira, *Hermes ou a experiência da mediação* (Comunicação, Cultura e Tecnologias). Lisboa: Pedra de Roseta, 2004, pp. 63-76.

⁶⁵ Buci-Glucksmann, *La Raison baroque*. Paris : Galilée, pp. 63-63. Acrescente-se que, se a vida é um sonho e se este é uma sombra (*Hamlet*, Porto: Lello Editores, s.d., acto II, p.108), então, poder-se-á concluir, platonicamente falando, que a vida é uma sombra! Será esta, porventura, a interpretação a dar à exclamação célebre de Hamlet: “Ser ou não ser, eis a questão. [...] Morrer! Dormir; dormir, sonhar talvez? Sim, aqui está o ponto de interrogação; quais são os sonhos que teremos no sono da morte, quando escaparmos a esta tormenta da vida? Isto obriga-nos a reflectir” (op.cit., Acto III, pp.130-131).

⁶⁶ Para um estudo deste tema por relação com o “estado estético”, a imaginação/imaginário e a *ludicidade* da *finitude infinita* schilleriana e do romantismo alemão em geral, ver Luís Filipe B. Teixeira, *Hermes*, pp. 157-174.

⁶⁷ Embora nalguns deles se fale de *histero-neurastenia* e não de melancolia, contudo, na medida em que a

ficou célebre por ter cometido uma loucura: ter incendiado o templo de Diana em Éfeso, precisamente no dia em que nasceu Alexandre (356 a .C.)!⁶⁸

Mas esta temática, como não podia deixar de ser, não é apenas teorizada por Pessoa. Encontramo-la em Eliot, Joyce, Thomas Mann, Hermann Hesse, Virginia Woolf, Musil, Rilke, etc., sendo transversal e subjacente a toda a Modernidade.

Contudo, como se disse acima, é no ambiente barroco do *Trauerspiel* e no teatro neoplatonizante da grande *cadeia dos seres*⁶⁹ (em que o teatro se transfigura no Templo da Humanidade – *Theatrum Mundi*) que se irá encontrar um dos exemplos desta aplicação da melancolia saturnina. Referimo-nos, obviamente, ao *Hamlet* de Shakespeare.

Nesta concepção de teatro, que segue de muito perto o *Timeu* de Platão, o espaço cénico desempenha a dupla função de Templo e de Humanidade, em que o Homem é um microcosmos e a vida um palco que o une ao macrocósmico. Esta concepção está representada, por exemplo, numa gravura de Fludd, sendo teorizada, entre outros, por Thomas Heywood (1574-1641).

Talvez seja bom lembrar que, no esquema ptolomaico do Universo, o escalonamento das esferas obedece a uma ordenação ontológica do mundo. É este esquema da *cadeia dos seres* que vemos aplicado por Shakespeare às suas peças ou por Dante na sua *Divina Comédia*, em que a ascensão através das esferas equivale a uma *ascese* espiritual, no decurso da qual a alma (*psiquê*), à medida que “queima” as várias etapas e que sobe a escada (de Job), vai passando de uma percepção fragmentária a uma *androgínia* na qual o cognoscente e o cognoscível se fundem num *casamento místico*. Como seria de esperar, também é este esquema que está presente na descrição de Basílio Valentino a respeito das obras *menor* (disposição da alma) e *maior* (revelação espiritual), as quais, apesar de diferentes, obedecem às mesmas regras e objetivos. Ouçamos o que, sobre isto, escreve Titus Burckhardt:

ascese nos vários graus se faz a partir de uma implosão desse estado histórico, pode-se dizer que é essa mesma compulsividade que gera o estado melancólico, criador dos vários tipos (cada vez mais “afinados”) de literatura.

⁶⁸ Já efetuamos a hermenêutica de todos estes textos pessoanos (editados em Luís Filipe B. Teixeira, *Obras de António Mora, de Fernando Pessoa: Edição e Estudo*, Lisboa, INCM, 2002, pp. 242-250; Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica* (PETCL), 2ª ed. Lisboa: Ática, s.d., pp.106-107), escritos nos finais dos anos vinte, princípios de trinta, em vários momentos, nomeadamente, em “Ciência e Esoterismo em Fernando Pessoa”, in *Pensar Pessoa: a dimensão filosófica e hermética da obra de Fernando Pessoa*. Porto: Lello Editores, 1997, pp.169-192; e, posteriormente, em “Nos jardins do Ofício: Pessoa e alquimia do verbo”, in *Discurso e práticas alquímicas*. I Colóquio, Odivelas (1999), Lisboa: Hugin Editores, 2002, pp. 159-174. Disponível em: <http://www.luisfilipeteixeira.com/ensaios.php?cat=2&ensaio=21>). No caso do texto essencial do Dr. António Mora, sobre “Theoria dos Deuses: O que são os Deuses?”, quer por relação ao processo gnóstico, quer à questão orgânica, complementa-se com a leitura do cap. II do nosso livro *O nascimento do Homem em Pessoa*. Lisboa: Cosmos, 1992, pp. 47-139, onde se estuda, aprofundadamente, o problema orgânico da heteronímia tomando por base o paradigma da “origem da tragédia” e a ludicidade (ditirâmbica) das máscaras, necessariamente, por relação com a questão da histeria e histero-neurastenia. Quanto à relação com o “processo e matriz astrológicos”, ver Luís Filipe B. Teixeira, “A estrutura mandálica da obra de Fernando Pessoa: uma reflexão em torno do seu horóscopo”, in *Pensar Pessoa*, pp.105-125. Por fim, a respeito desta questão por referência à matriz do “regresso”/“retorno” e, em particular, do “Retorno dos Deuses”, complementa-se com a leitura comparativa dos dois Prefácios escritos, respectivamente, por Ricardo Reis e António Mora à obra de Caeiro, em Luís Filipe B. Teixeira, “Fernando Pessoa e o ideal neo pagão: subsídios para uma edição crítica”, Lisboa, Acarte, F. C. Gulbenkian, 1996, pp. 15-76 e a análise que fazemos em termos de “médico da cultura” e de “repaganização”, quer em Luís Filipe B. Teixeira, *Obras de António Mora, de Fernando Pessoa*, “Introdução”, pp. 13-76; quer em Luís Filipe B. Teixeira, *Fernando Pessoa e a Filosofia Sanatorial*.

⁶⁹ Este tema da *cadeia do Ser* foi magistralmente tratado por A. Lovejoy na sua obra, precisamente com o título, *The great chain of being*, Harvard University Press, 1936 (Harper of Row, 1965). Segundo este autor, a tragédia nasce quando se dá a rotura nesta cadeia de seres.

Assim como a ‘obra menor’ tem por objectivo restabelecer a pureza e a receptividade originais da alma, o objectivo da «obra maior», por seu turno, é a iluminação da alma através do espírito quando este nela se vem a revelar. Esta ordem das seis etapas pode ser aplicada a todo o tipo de realização espiritual, contudo, nunca deixará de ser apenas um esquema, já que os dois movimentos, quer a ascensão da alma, quer a descida do espírito, se acham intrinsecamente unidos, jamais podendo ser separados. É por acção do Sol que a flor se abre, porém, este só é de facto eficaz quando a flor se acha pronta a receber os seus raios.⁷⁰

Mas, para terminar este breve prefácio, façamos uma breve análise ao *Hamlet* de Shakespeare, onde se assiste à epifania melancólica e paradigmática do Jovem Príncipe. Antes de mais, este texto de Shakespeare é o modelo do *trágico do excesso da alma*, do (excesso de) pensamento que paralisa a vontade (=αταραξία). É este um dos factores da sua *melancolia*⁷¹. Esta melancolia agudiza-se pela presença do Espectro, pois é ele quem lhe lembra, constantemente, a sua necessidade de agir. Diz Hamlet:

O espírito que me falou é talvez o Diabo; o Diabo tem o poder de se vestir sob uma forma agradável à vista; sim, talvez queira tirar partido disto, para me condenar pela minha fraqueza e pela minha melancolia, porque ele tem muito poder nas almas da natureza da minha...⁷²

Repare-se que esta adjetivação do Espectro como Diabo (que, em grego, designa “O Grande Separador” – διαβάλλειν, diabólico⁷³) como que presentifica, a nível da consciência de Hamlet, a *inquietante estranheza (Unheimlich)*⁷⁴, geradora do estado de melancolia de se viver separado, sobretudo quando essa separação reside na distância entre *pensar e agir*, entre *querer e dever*. Basta ver uma das falas do rei para Laertes, a propósito da morte/assassinio do pai deste último (Polónio), provocada por Hamlet, em que o rei faz, por um lado, o elogio da *vingança* (a qual serviria, a limite, para a *inacção* do próprio Hamlet, ou para a *inadequação* entre as suas palavras e os seus actos!) e, por outro, uma crítica à protecção dos assassinos. Ouçamos o texto:

Rei - [...] o próprio bem excessivo morre por causa da sua excessiva plenitude; o que pretendíamos fazer, devemos fazê-lo no momento em que o queiramos, porque este quereríamos muda; contém tantas modificações e adiamentos que encontra línguas, mãos, acidentes; e por outro lado o deveríamos é como o suspiro dum pródigo que fica exausto, mas aliviado. Voltemos, porém, a tocar na úlcera: — Hamlet regressou; e que é que projectas voluntariamente fazer, para mostrar que és o filho do teu pai, mas por actos e não por palavras?

Laertes –Eu? Até na igreja o degolo.

Rei – Na verdade, não devia haver lugar que protegesse o assassino; a vingança não devia encontrar obstáculos [...] ⁷⁵

Ora, como refere Pessoa,

⁷⁰ Titus Burckhardt, *Alquimia: significado e imagem do mundo*, Lisboa, D. Quixote, 1991, p. 194.

⁷¹ Sobre este ponto ver, Buci-Glucksmann, *Tragique de l'ombre: Shakespeare et le maniérisme*. Paris : Galilée, 1990, pp. 147-157.

⁷² Shakespeare, *op. cit.*, Ato II, p. 126.

⁷³ Ver Eudoro de Souza, *Mitologia*, IIª parte: “o diabólico e o simbólico”. Lisboa, Guimarães, 1985, pp. 101 e sgs.

⁷⁴ Sobre uma teorização deste conceito, ver, em especial, sobre a “numinosa inquietante estranheza”, Luís Filipe B. Teixeira, *Hermes*, pp. 180-185.

⁷⁵ Shakespeare, *op. cit.*, Ato IV, p. 216.

Nada deprime mais do que a necessidade de agir quando o desejo de agir não existe⁷⁶

Aliás, toda a acção da peça se desenrola a partir de duas questões fundamentais, cuja resposta será dada, ora pelo Espectro, ora pelo Destino. Neste ponto existe uma correlação entre o *Hamlet* de Shakespeare e o *Édipo Rei* de Sófocles. Em ambos está presente uma tensão triádica, uma *crise sacrificial*⁷⁷ constitutiva do trágico, entre um *crime*, a sua *expição* e uma *culpabilidade*.

No caso de *Hamlet*, este perguntará: “Como vingar-me?”, e o leitor ou o público interroga-se: “Conseguirá Hamlet vingar-se?”. O Espectro surge aqui para amplificar este *jogo de espelhos generalizado*, desempenhando uma dupla função, a saber: por um lado, serve para lembrar a Hamlet o seu propósito de vingança; por outro, e devido ao não-cumprimento desta tarefa, serve para activar esse desejo de vingança (que aqui se confunde com a necessidade de expiação do crime cometido) por parte do Destino, servindo de motor da acção trágica. Residirá aqui o cerne do *desejo mimético* (Girard). Trata-se de um desejo que se sente ameaçado por um outro⁷⁸. Com efeito, é o Destino que se vinga e não Hamlet: Laertes vinga-se do rei pelo próprio rei.

Quanto a esta função de rememoração/anamnese desempenhada pelo Espectro, ela está bem patente na sua última fala, no IIIº Ato. Diz ele:

Não te esqueças: esta visita tem por fim espicaçar a tua resolução quase amortecida até agora! Mas repara! Tua mãe está completamente assombrada, ela e a sua alma lutam conjuntamente! Oh! mete-te de permeio: nos corpos mais fracos é que a imaginação actua com mais força.⁷⁹

Realizada a expiação e purificação (κάθαρσις) de todos os crimes, eis que, de novo, é restabelecida a tal *Cadeia dos seres*, podendo a Vida voltar à normalidade:

Horácio – [...] Boas noites, príncipe, e que os anjos do céu venham em bando embalar com os seus cânticos o teu sono!⁸⁰

⁷⁶ Fernando Pessoa, *PETCL*, p. 303.

⁷⁷ Ver René Girard, *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972, sobretudo pp. 213 e sgs.

⁷⁸ Cf. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset, 1978, sobretudo, pp. 401 e sgs.

⁷⁹ Shakespeare, op.cit., Ato III, p. 175.

⁸⁰ Shakespeare, op.cit., Ato V, p. 263.