

McGinn, Colin. *Shakespeare's Philosophy: Discovering the meaning Behind the Plays* [A filosofia de Shakespeare: descobrindo o significado atrás das peças]. New York: Harper, 2008. 230 páginas

*Sandra S. F. Erickson\**

Graduado em Oxford University, Colin McGinn (1950-) é professor titular de Filosofia em University of Miami, tendo lecionado previamente em University College of London, Oxford e Rutgers University. Ele publicou vários livros sobre Ética, Filosofia da Linguagem e Estética e também um romance (*The Space Trap*, London, Duckworth, 1992).

O título me chamou a atenção porque, ainda que Shakespeare não tenha sido um filósofo, suas peças merecem um tratamento filosófico a rigor, ou seja, leituras sob perspectivas e metodologias filosóficas. Li, na livraria, o prefácio onde o autor observa que “um estudo filosófico de Shakespeare valeria a pena” e que, estando em sabático (espécie de estágio pós-doutoral nos Estados Unidos) ele fez tema seu projeto de pesquisa (p. vii). Interessei-me por duas razões: sempre pensei que um estudo rigoroso das peças de Shakespeare sob o escrutínio de conceitos e metodologias filosóficas seria uma adição bem vinda na vasta fortuna crítica do assunto e, segundo, um comentário do autor, logo no primeiro capítulo, de que “Estudos críticos tendem a focar nas questões de personagens, trama e dicção, bem como nos contextos sociais e políticos das peças, mas as idéias filosóficas ao redor delas recebem apenas menção” (p.1) atraiu minha atenção. O autor continua explicando que “isso, sem dúvida, acontece porque aqueles profissionalmente envolvidos com os estudos shakespearianos não são, geralmente, filósofos por treino [educação formal] ou inclinação [gosto,

---

\* Professora adjunta do Departamento de Letras da UFRN. *E-mail:* ericksons@ufrnet.br . Resenha recebida em 20.10.2008, aprovada em 12.12.2008.

interesse]; eles são [alás!] pesquisadores literários” e, leitores, chequem a conclusão radical: “Filosofia, talvez, os faz [aos críticos literários] nervosos” (p.1). Sendo eu membro da tribo desses profissionais do campo literário, entre curiosa e nervosa resolvi resenhar um livro que prometia tanto. Eis o resultado de minha leitura. As traduções das citações são todas minhas.

Além do Prefácio, o livro tem doze capítulos, uma sessão de Notas, a Bibliografia e um Índice. O primeiro capítulo, “General Themes” [Temas Gerais], trata, conforme o próprio título, dos temas gerais do livro e introduz uma discussão sobre os temas gerais da obra de William Shakespeare, alguns dos quais são tratados mais detalhadamente nos capítulos nove a onze, quais sejam: “Shakespeare and Gender” [Shakespeare e gênero), “Shakespeare and Psychology” [Shakespeare e a Psicologia], “Shakespeare and Ethics” [Shakespeare e a Ética] e “Shakespeare and Tragedy” [Shakespeare e a tragédia]. O capítulo dois trata de *Um sonho de uma noite de verão*, o três de *Hamlet*, o quatro de *Otelo*, o cinco de *Mcbeth*, o seis de *Rei Lear*, o sete de *A tempestade*; e o doze da questão – que nunca foi uma questão – do gênio de Shakespeare.

No Prefácio o autor comenta que começou sua pesquisa assistindo às versões fílmicas das peças e estudando *carefully* [cuidadosamente] os comentários críticos. No final ele garante que “está abordando Shakespeare de uma perspectiva especificamente filosófica” (p. viii). Esse comentário é intrigante porque segue-se a uma citação de William Hazlitt (1778-1830), filósofo inglês que ficou conhecido como crítico literário especialmente por seus comentários sobre Shakespeare publicados como *Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth and Characters of Shakespeare's Plays* (1817), ainda hoje reconhecido como relevante pelos críticos shakespereanos. Mas, nenhum crítico shakespereano que se preze começaria uma pesquisa assistindo versões fílmicas das peças, porque elas raramente , reproduzem o texto integral, e, quando o fazem sempre introduzem mudanças que, ainda que pequenas, afetam o argumento da peça (como o *Otello* de Oliver Parker, 1995; o *Hamlet* de Kenneth Branagh e o *Romeu e Julieta* de Baz Luhrmann, ambos em 1996), atrapalhando,

assim, a análise dos textos, especialmente quando se pretende uma abordagem filosófica dos mesmos.

É estranho constatar que o autor discute a pertinência de estudos filosóficos sobre Shakespeare como se nenhum outro filósofo nos quatrocentos anos de escritura shakespereana tivesse se interessado pelo assunto, dando a entender ao leitor desavisado – que certamente não está entre os estudiosos e pesquisadores dos estudos shakespereanos na área de literatura – que seu estudo é pioneiro.

A bibliografia não é seletiva. Conforme o autor faz questão de notar é uma “lista que contém tanto os livros que são citados no texto como os que eu consultei enquanto preparava esse livro” (p. 211). Assim, é igualmente estranho que tal bibliografia seja tão restrita (trinta itens) em se tratando de um assunto que possui uma fortuna crítica quilométrica. Tal insuficiência e falta de representatividade bibliográfica demonstra a familiaridade apenas superficial do autor com o tema que também caracteriza suas análises e a omissão, inclusive nessa parte do livro, dos *powerhouses* de Sophia que já trataram em um nível ou outro de profundidade do bardo inglês como G.W.F. Hegel (mencionado apenas de passagem nas páginas 47 e 96, mas sem constar na bibliografia). Estranho ainda é a ausência dos tratamentos contemporâneos do mesmo assunto: Shakespeare e a filosofia, a filosofia e Shakespeare sobre o qual existe um considerável número de importantes publicações como a do filósofo profissional (quer dizer por formação e exercício profissional) Walter Arnold Kaufmann, *Shakespeare to Existentialism: An Original Study*; *Essays on Shakespeare and Goethe, Hegel and Kierkegaard, Nietzsche, Rilke, and Freud, Jaspers, Heidegger, and Toynbee* (Princeton University Press, 1980), cuja obra *Tragedy and Philosophy* (1968), alas, consta na parca bibliografia do autor e de *Philosophy and Shakespearean Drama*, de Tzachi Zamir (Princeton University Press, 2006). Professor tanto de filosofia quanto de Literatura Inglesa na Universidade de Tel Aviv, Zamir escreveu vários ensaios sobre o assunto, especialmente ceticismo, niilismo e ética em *Hamlet, Otelô e Mcbeth*, peças que interessam particularmente a MacGinn.

Estranho também é o fato de que, McGinn atribui a falta de rigor filosófico nas exegeses de textos shakespereanos ao fato de que tal

exercício é executado por profissionais sem treino e sem apreciação filosófica, porém, na vasta fortuna crítica do bardo, uma percentagem grande de comentadores são filósofos estrito senso (René Descartes, Voltaire, Montaigne, Kant, Schopenhauer, Giacomo Leopardi, Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Ortega y Gasset, Hume, J. Stuart Mill, Wilhelm & Friedrich Schlegel) ou pensadores (intelectuais com formação filosófica, mas em exercício em outras áreas) respeitados na tradição ocidental (Freud, Thomas Carlyle, Goethe, Victor Hugo, Leo Tolstoy, Gustave Flaubert, Shilling, Coleridge, Stendhal, Tennyson, Mathew Arnold, Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Oscar Wilde). Entre comentaristas ou escritores mais contemporâneos cite-se, no primeiro grupo, Jean Paul Sartre, Ludwig Wittgenstein, T.S. Eliot, George Santayana, Benedetto Croce, George Steiner e no segundo Gustave Flaubert, Albert Camus, Dostoevsky, W.H. Auden, Thomas Mann, Jorge Luis Borges, Jaques Derrida, Terry Eagleton e Stanley Cavell.

As teses mais importantes e os melhores momentos argumentativos do livro são construídos a partir das associações que ele faz entre Shakespeare e Montaigne. Todavia, o próprio autor ressalta, logo na página 6, que “já foi estabelecido por estudiosos que Shakespeare estudou e absorveu os escritos de Montaigne”; mas essa importante informação aparece no texto como um parêntesis e não como uma referência bibliográfica já constituída e, portanto, devendo ser citada e revisada antes de se ressaltar as diferenças e acréscimos. Na bibliografia nada consta, além de uma coleção dos ensaios de Montaigne.

O leitor não pode avaliar a importância ou a utilidade dos argumentos do autor desde que ele não menciona quem e onde estabeleceu, na historiografia shakespeareana, a influência do pensador francês já assinalada desde 1897 em *Montaigne and Shakespeare and Other Essays on Cognate Questions*, de John M. Robertson e *Shakespeare's Debt to Montaigne* [A dívida de Shakespeare para com Montaigne], de George Taylor (Cambridge: Harvard UP, 1925). Em termos de artigos em jornais acadêmicos há vários precedentes para McGinn. Cite-se pela “precedência temporal”, o artigo de Elizabeth Hooker em “The Relation of Shakespeare to Montaigne” [A relação de

Shakespeare com Montaigne] (*PMLA* 17, 1902, p. 313-366), o de Alice Harmon “How Great was Shakespeare’s Debt to Montaigne?” [Qual é o tamanho da dívida de Shakespeare para com Montaigne?] (*PMLA* 57; 1942, p. 988-1008) e Margareth Hodgen “Montaigne and Shakespeare Again” [Montaigne e Shakespeare novamente], *Huntington Library Quarterly*, 16, 1952, p.23-42), onde, no próprio “novamente” do título existe a indicação da recorrência do assunto há mais de um século atrás. Há muitos outros, mas esses pioneiros são suficientes para se concluir que as teses de McGinn não são novidades. A omissão da fortuna crítica se faz especialmente relevante quando o autor elogia Shakespeare por sua “honestidade brutal” (p. 6).

Muitos comentários são difíceis de qualificar e de avaliar, como, por exemplo, quando o autor diz que “acredito que Shakespeare estava muito interessado na questão do ser e sua persistência através dos tempos, particularmente em *Hamlet*” (p. 9) e a tese de que “loucura é uma preocupação conspícua de Shakespeare” (p. 9). Os dois pontos são pacíficos na literatura shakespeariana. A parte mais interessante da discussão de McGinn é a que ele, emprestando idéias de Sartre em *Ser e nada*, que ele cita longamente na página 47 mas não tem o cuidado de incluir na bibliografia, e sua ponderação sobre o que é, em sua opinião, o quebra-cabeça central da peça, a saber, a causa da demora de Hamlet de agir. Mas, infelizmente, para o autor, os dois temas-problemas também possuem uma longa lista de referências, não apresentando novidade ou mesmo *insight* importante.

Fica ainda mais difícil levar o autor à sério quando ele afirma como se estivesse descobrindo a roda, que Shakespeare estava muito interessado na “questão da natureza do ser [*self*] e sua persistência [do ser] no tempo” (p. 9).

No capítulo 2, dedicado a análise de *Um sonho de uma noite de verão*, ele contenda que “sonho é precisamente um tipo de exposição do sono – uma estória contada pela mente adormecida” (p. 26) quando a mente opera num modo imaginativo (p. 29). Aqui, a análise do autor seria enriquecida e melhor articulada se conceitos neoplatônicos fossem acionados. Em vez, ele prefere a rota mais curta do conceito de *imaginative seeing* [visão imaginativa] de Wittgenstein que ele não consegue aplicar (ou mesmo articular) de forma satisfatória. A discussão

retorna no capítulo sobre *Hamlet*, onde ele comenta as reflexões de Shakespeare sobre a natureza da associação entre sono, sonho e loucura, nesse caso, fuga da realidade exterior à mente. Esses temas, sabem os estudiosos de Will, são tão recorrentes na fortuna crítica do bardo que se tornaram lugares-comuns e, por isso, a bandeira de qualquer um pode ser hasteada nesse território.

Sua discussão da etimologia da palavra *mysterian* (p. 57) que aparece em uma das falas de Hamlet reverte a uma doutrina, “mysterianismo,” para a qual o autor oferece apenas uma nota onde indica, ao leitor, outra obra sua. Do grego Gr *mystêrion*, *mystery* (mistério) significa um rito secreto, divino ou sagrado *mystês*. É uma palavra diretamente ligada ao orfismo e as religiões de mistério antigas. A citação aparece no Ato III, cena 2 e é a seguinte:

[Hamlet] Why, look you now, how unworthy a thing you make of me! You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ; yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me. (Hamlet, Act 3, Scene 2).

Cuja tradução literal é:

Bem se vê como vocês fazem de mim uma coisa sem **mérito!** Vocês fariam troca de mim; vocês parecem **conhecer minhas paradas**; vocês **arrancariam fora o coração do meu mistério**; vocês me **soariam** das **minhas notas mais baixas ao topo do meu compasso**: e existe tanta **música**, excelente voz, nesse **pequeno órgão**;  **todavia vocês não podem fazê-lo falar**. Pelo **sangue** de Jesus, vocês acham que eu sou mais fácil de tocar do que uma flauta? Me **chame por qualquer instrumento que quiserem**, ainda que vocês não possam tocar meus trastes,<sup>1</sup> **ainda vocês não podem tocar/jogar sobre mim**.

---

<sup>1</sup> Do inglês medieval, *fretten*, *fret* (trastes/trasto) significa devorar, mas se refere àquela parte no braço do violão (e outros instrumentos de cordas afins) que separa as casas; significa ainda pressionar (as cordas de um instrumento contra os trastes) e,

A passagem é repleta de referências neoplatônicas, as quais negritamos no texto. Além do conceito de “mistério” que, na citação, tem o significado de algo escondido o qual Hamlet merece, mas é considerado indigno (sem mérito) por seus interlocutores, veja-se as referências à música, ao compasso, o jogo de palavras (mais evidente no inglês) entre fala/conhecimento aberto e fechado, e, no final a conclusão irônica de Hamlet de que, mesmo estando falando abertamente sobre seu estado de iniciado, ele não é entendido por seus interlocutores (não iniciados).

Assim, MacGinn perde uma oportunidade ímpar de, juntando os ingredientes, propor uma leitura da peça em termos neoplatônicos, existencialista ou fenomenologista: ser (ou não ser), estar ou não estar no mundo, tempo, sono, sonho, mistério, a vida fenomenal como estado de doença da qual escapamos (nos curamos) quando morremos (deixamos de ser e de estar no mundo e no tempo), melancolia.

Em várias partes do livro, McGinn se refere a relação entre sono, sonho e loucura (p. 10) que tanto interessou ao bardo, chegando a citar uma passagem longa das *Meditações* de Descartes sobre o tema (p. 18). Se referindo à *Sonho de uma noite de verão*, o autor argumenta que “o sonho é precisamente um tipo de exposição do sono – uma estória contada pela mente adormecida” (p. 26). Todavia, ele não percebe o tratamento platônico – melhor ainda – neoplatônico que Shakespeare dá ao tema em várias peças onde morrer e estar dormindo são estados de ser que podem ser cambiáveis, e ainda as diversas especulações sobre a pedagogia do sono e do sonho que aparecem em *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Rei Lear*, *Antônio e Cleópatra*, muitas vezes exatamente nesse sentido em que a mente (adormecida) conta a si mesma uma estória ou em que o sono aparece como uma terapia. Por isso, é relevante que o fantasma do pai de Hamlet lhes aparece enquanto ele está desperto e não em sonho ou em estado de sono.

No capítulo sobre *Otelo*, encontramos, finalmente um *insight* à altura de um filósofo: “ciúme é uma emoção, não um estado de conhecimento, mas tem relações interessantes com estados cognitivos”

---

coloquialmente irritação/agitação da mente. Todos esses sentidos são contemplados no emprego da palavra, que é um *pun* (jogo de palavras) na citação acima.

porque “carrega um poderoso desejo de se conhecer junto com evidências distorcidas pelos sentidos,” que inspira o autor a caracterizar as relações dos personagens com a linguagem e com suas interioridades como “estado de ansiedade epistemológica” (p. 82). Todavia ele não desenvolve as teses, que são lançadas junto com sua preocupação de lecionar o leitor sobre ceticismo e revisitar os ensaios de Montaigne “Sobre a crueldade”, de Hazlitt sobre *Otelo* e comentários sobre a natureza do bem e do mal de Agostinho (não constante na bibliografia) que servem de paradigmas para sua leitura da peça. Porém a frase “estado de ansiedade epistemológica” é “quite” (bacaninha).

No capítulo sobre *McBeth*, McGinn, como todo estudante de literatura, compara a peça com *Otelo*. Mas, aqui (p. 96) ele cita Hegel (apud o não filósofo em exercício ou formação, Harold Bloom), mas sem muito efeito, desde que nenhuma consideração é tecida e a citação é simplesmente pendurada no texto. Ainda o fato de que um filósofo cite outro apud um crítico literário sem formação filosófica faz a gente balançar a cabeça em desânimo e em estado de ansiedade epistemológica.

McGinn apresenta – novamente sem desenvolver – a tese de que “Shakespeare insiste na centralidade da imaginação na mente humana” (p. 99). Aqui, ele poderia explorar a possibilidade de Shakespeare ter concebido, antes do Romantismo, a imaginação (assim como o ciúme) como um modo de conhecer. Ele cita (provavelmente por *Shakespearean Tragedy* que explora as relações do conceito hegeliano de tragédia e Shakespeare) o não filósofo e crítico favorito de Harold Bloom, A.C. Bradley (1851–1935) como “o comentador de Shakespeare mais perspicaz” [sic] (p. 101) e disserta sobre os poderes deceptivos da imaginação e a autenticidade como um modo de vivência. Esses temas poderiam ter sido analisados sob a ótica da fenomenologia de Husserl e Heidegger – ou o autor poderia remeter o leitor à Kaufman...

Tendo como ponto de partida o símile de que o universo é como um relógio desenhado por um ser racional (apropriada do determinismo matemático de Newton), as formulações de Hume sobre causalidade, e algumas considerações de *Ser e nada* retomadas da discussão de *Hamlet*, a análise supostamente filosófica de *Rei Lear*, é,



igualmente pobre e mal formulada, apesar de pincelar (sem nomear e sem desenvolver) as teses Heideggerianas de que a morte é um tipo de nada que é vital, enquanto que o medo é um tipo de nada que é “morto” que são, realmente, pertinentes à peça e que, se desenvolvidas, resultariam em uma contribuição substancial para sua fortuna crítica. Porém o autor chegou nessas teses via o ensaio “Uma apologia para Raymond Sebond”, de seu “pai poético” (para usarmos uma terminologia de Harold Bloom) Montaigne. Acrescente-se ainda que o autor faz uma observação preciosa sobre a recorrência de números na peça, comentando que “Shakespeare está trabalhando com a matemática básica do universo, notando nossa submissão à suas leis.” A conclusão do autor: “apesar de que muitos anos se passariam até que Newton submetesse o universo à uma série de equações matemáticas” (p. 117). Aqui, mais uma vez, o autor perdeu o bonde da história, pois esse interesse de Shakespeare em retratar a arquitetura do universo em termos de simbologias e analogias matemáticas vem do neoplatonismo e não de um senso profético, como McGinn parece indicar.

Outro valioso tiro n’água é a observação do tema do desabrigoamento, do “sem lar” (que em inglês, *homelessness*, soa mais substancial) e sua co-relação com o nada e o nadir que dariam supimpas rodadas de Heidegger regadas de neoplatonismo, mas, ao invés ficaram perdidas nos lugares comuns de que “a natureza humana é parte da natureza” (p. 124), a peça é naturalística e “Shakespeare organizou uma representação de oposição formal entre bem e mal como se cada força tivesse seus próprios batalhões” (p. 126). Frase deveras bonita, alas, fosse novidade! Alas fosse uma tirada filosófica que ninguém mais tivesse tirado da peça!

A análise de *A tempestade* começa com a bela citação das *Investigações Filosóficas*, de Wittgenstein, constante na bibliografia, de que filosofia é “a batalha contra o enfeitiçamento de nossa inteligência através dos meios da linguagem” (p. 135) que o autor complementa com dizeres do tipo “o poder da linguagem é misterioso” (p. 136) e, assim, “não é inapropriado para Shakespeare associar a fala com bruxaria” (136-137), que, registre-se, só acontece em *MacBeth* e em nenhuma outra peça. Segue-se uma brevíssima discussão do que é significado que acaba numa referência à teoria de Platão de que o

significado reside fora da coisa/ser (significante) propriamente, no domínio dos números e das formas geométricas. Para referendar sua proposição, o autor remete o leitor à uma pequena nota onde se lê que “em adição a Frege, Karl Popper adotou tal visão” e recomenda “ver *Objective Knowledge* (Oxford: Oxford University Press, 1972).” Complementando que “não nos surpreende que oponentes dessas idéias acusaram os platonistas de traficar em mágica,” ele, então, assegura que “não precisamos entrar nesse debate aqui” (p. 137). Seguem-se comentários confusos sobre os poderes e limites da linguagem, concluindo o capítulo com assertivas que já não têm mais a ver com significado ou significante ou nada do gênero, tipo: “o Grande Sono cerca a vida dos dois lados” e perguntas sobre se é melhor ou pior não existir para a eternidade *depois* [da vida] do que não ter existido antes e tal e tal e tal... (p. 152). Assim, o leitor verdadeiramente interessado nas promessas do subtítulo do livro de McGinn, a saber, descobrir o significando filosófico atrás das peças, fica, além de a ver navios na beira do cais, ludibriado.

As discussões sobre gênero, ética e psicologia em Shakespeare possuem uma fortuna crítica monstruosa, especialmente, na contemporaneidade. Sobre a questão de gênero sua discussão já começa empobrecida porque ele não trata de *O mercador de Veneza*, sendo o *locus classicus* na literatura do assunto *Shakspeare's Heroines: Characteristics of Women, Moral, Poetical and Historical*, de Anna Jameson (London: George Bell and Sons, 1891), a coletânea de Deborah E. Barker e Ivo Kamps, *Shakespeare and Gender: A History* (London: Verso, 1995) e *Shakespeare and the Nature of Women*, de Juliet Dusinberre (London: Macmillan, 1996) preferíveis ao tratamento que McGinn dá ao tema.

A questão da Ética em Shakespeare é um campo minado, mas com uma literatura fascinante, uns defendendo a eticidade do bardo, outros a dos personagens, outros como Bloom, a perspectiva amoral de peças, de seus personagens e do próprio autor. McGinn concorda com a visão mais ortodoxa promovida por Bloom, de que Shakespeare não se interessa em atingir nenhum fim político ou moral, mas trata a moralidade como parte da natureza (humana), muito embora ele contende que os “personagens shakespeareanos são acima de tudo, seres

éticos, definidos por suas qualidades morais, suas virtudes e vícios” (p. 178), ficando sua posição comprometida. Nada demais ele acrescenta e, como nas demais considerações, muito de menos, pois falta sempre a substância “sofial” que supostamente é o cerne do livro.

“Shakespeare e a tragédia” (capítulo onze) é deveras pobre. O autor discorre – melhor, corre – sobre o conceito de drama e tragédia e sobre a natureza do trágico com a insuportável leveza da superficialidade em assunto que interessa, cada vez mais, tanto a tantos. É difícil de entender como é que num livro que pretende revelar a relação de Shakespeare com a filosofia e fazê-lo filosoficamente, *A poética*, de Aristóteles nem tenha sido mencionada, especialmente porque, enquanto Dr. Samuel Johnson, no famoso Preface to Shakespeare (1765) desculpa o bardo pela não observância das prescrições da *Poética*, T.S. Eliot não “amansa,” considerando *Hamlet* uma peça ruim, do ponto de vista formal exatamente pela falta de rigor aristotélico do ponto de vista estrutural. Aliás nenhum conceito das duas categorias (tragédia e trágico) é oferecido ao leitor, apenas comentários aqui e ali sobre algumas categorias trágicas mal alinhavados e breves, como “a arte de Shakespeare é *imitativa* ou *mimética*” (p. 202, ênfase do autor). As seis páginas que ele dedicou ao assunto poderiam ter sido omitidas porque, francamente, não fazem a menor diferença.

Existem algumas outras frases de efeito, ainda no prefácio, como “Shakespeare mantinha uma visão do homem e do universo que não tem uma denominação própria, mas que é aproximada a denominações como ‘pessimismo’, ‘niilismo’, ‘ceticismo’” (p. 15). Acontece que também aí, os bois já foram nomeados antes de McGinn e discussão de peças, temas e imaginário shakespeariano dentro e a partir dessas perspectivas filosóficas são comuns até nos textos escritos para introduzir às peças para um público mais geral nas edições das obras completas do autor como a editada por D. Bevington, (*The Complete Works of Shakespeare*, 3<sup>rd</sup> ed. Glenview: Foresman, 1980). Encontramos frases de uma ingenuidade pristina, como: “às vezes se supõe que o desenlace trágico numa tragédia shakespeariana é inevitável – que, realmente, as coisas não poderiam ser de outro modo. Quando a gente vê os personagens e as situações nas quais eles estão envolvidos,

podemos antecipar com certeza que as coisas vão acabar mal” (p. 197). É de se perguntar: o autor realmente compreende a definição de tragédia? De trágico? A inserção do projeto de Shakespeare na tradição dramaturgica?

Poupemo-lo da falta que faz a *Poética*, no tratamento do autor de drama (como gênero), oposto à espetáculo, como ele fez questão de notar (p. 9) e do *self* como entidade teatral e interativa (p. 10) que não vem de Shakespeare, tanto quanto do velho Ari. Mas, como desculpar a omissão de Hegel, Nietzsche, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Karl Jaspers? A distinção entre tragédia e trágico é um banquete de falas dos mais sensacionais na filosofia contemporânea. Não se pode entender como é que um estudo com a pretensão de revelar a filosofia atrás do trágico nas peças de Shakespeare se furte de sequer revisar e interagir com as teorias e a literatura do tema.

A pergunta é: tem McGinn alguma contribuição e oferece ele um estudo realmente filosófico do assunto? Na página 15, ele reinventa a roda dizendo que “Shakespeare possuiu uma visão do homem e do universo que não tem um nome estabelecido, mas que se aproxima de rótulos como ‘pessimismo’, ‘nihilismo’ceticismo” (p.15). O comentário do autor de que “Hamlet se descobre [revela] durante a ação dramática” (p.48) e “sofre de fraqueza da vontade” (p.49) é “emprestado” do, deveras nervoso, Harold Bloom.

Ah! A velha discussão do caráter indecيدido de Hamlet! Não aguento mais essa proposição (que Bloom também suporta), tão corrente quanto bem aceita na fortuna crítica da peça, que apresenta o protagonista – portador do agôn – como um garoto mimado, trapalhão e indeciso e um tipo de intelectual sem adrenalina, quando o cara, que na verdade é um militar da tropa de elite do reino, mata em contextos diferentes, incluindo duelo a rigor, nove pessoas; está sempre ativo nos corredores dos podres e perigosos poderes do palácio, é exilado, e tenta, investigar um regídio que o faz sucessor de um trono usurpado não apenas por seu próprio tio, mas com a cumplicidade da própria rainhamãe! Em suma, um cara com uma agenda e uma herança terrível, numa situação política de quase total isolamento, onde o mais sensato é mandar a namorada querida que o atraçou para o convento e dar uma de doido e para quem o lugar mais seguro, é mesmo as vias mais

públicas dos corredores e não as escondidas alcovas. Não, o doce príncipe não sofre de ataraxia, mas de um senso agudo de realismo e sua melancolia é bem mais fundada na análise fria e lógica de sua situação, do que numa carga exagerada de bílis negra ou na falta de um objeto específico de desejo.

Finalmente, o livro é um espetáculo triste de argumentos e comentários pobres, mal formulados. Resultado de uma pesquisa mal feita, foi, evidentemente apressadamente composto. Teria sido mais interessante se o autor tivesse feito um levantamento da literatura do assunto – Shakespeare e a filosofia – listando e distinguindo as referências bibliográficas dos escritos dos filósofos e dos críticos com formação filosófica que já escreveram sobre o assunto, porque tal lista é enorme e para pesquisadores, como ele, que se interessam, seria deveras útil começar, como todo projeto de pesquisa que se preze, por um levantamento cabal e uma avaliação dos que já trilharam o mesmo caminho. Desse modo, ainda que sem teses originais, o livro poderia oferecer uma revisão criativa do assunto.

Como postula Harold Bloom, todo escritor, seja filósofo, poeta ou apenas mero escriba da tradição escreve sob o signo do *agon* e sob a batuta da inveja criativa daqueles que os precederam. Todavia, antes de se proceder a remoção das pedras de qualquer caminho, é preciso, primeiro, o exercício humilde de avistá-las, mapeá-las e, se possível, como disse Braúlio Tavares em *Sai da frente que lá vem o filósofo*, atirá-las na cara dos adversários. A pobreza do texto de McGinn é indicativa de que ele sequer avistou o imenso território vastamente povoado de seu objeto agônico.

O livro é um desses que poderiam não ter sido escrito e, não fosse o fenômeno de falta de leitura dos clássicos que afeta mais ainda a leitura dos textos dos comentaristas dos clássicos, provavelmente não seria sequer recomendado para publicação. Não acredite, leitor, na apreciação anônima na contra-capas do livro apresentando-o como “inovativo, provocador do pensamento” e como “uma experiência excitante.” Se você deseja esse tipo de aventura literária, leia *Shakespeare the Thinker*, de A. D. Nuttall (1937-2007).

Orientando de Iris Murdoch, Nuttall foi apenas um professor de literatura inglesa. Como Murdoch, ele não tem talvez o cacife de um

filósofo, mas, sua leitura bem qualificada, possui um lugar destacado entre os exigentes comentadores shakespearianos contemporâneos, quer sejam eles formalmente filósofos ou “nervosos” que não fazem da filosofia sua profissão, mas que sabem reconhecer a contribuição que a filosofia pode dar ao estudo da literatura e à prática da crítica literária.