



# **A construção do paradoxo em *Muito barulho por nada* de W. Shakespeare\***

*Paulo Henrique Favalli\*\**, Porto Alegre



---

\* Comentário apresentado em 23/11/2001 no Ciclo de Debates sobre Freud e Shakespeare no Cinema promovido pela Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.  
\*\* Membro Efetivo da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

---

Revista de Psicanálise, Vol. IX, Nº 1, abril 2002 □ 123





A abordagem psicanalítica de um texto literário pressupõe, via de regra, algum tipo de interpretação sobre as motivações inconscientes possivelmente contidas na história narrada ou nas ações dos personagens que dele fazem parte. Esse no entanto não será o propósito de meu comentário, pois pretendo discorrer sobre as impressões mais imediatas que despertaram minha atenção enquanto leitor ou espectador da peça a que assistimos transportada para o cinema. Apenas num segundo momento tentarei vincular essas idéias à contribuição que o conhecimento psicanalítico pode aportar ao seu esclarecimento.

Devo confessar, inicialmente, que, ao me ser sugerida *Muito barulho por nada* como a peça a comentar, não fui tomado por grande entusiasmo, pois, conforme era minha escassa lembrança a seu respeito, tratava-se apenas de uma boa história bem-humorada, quase que uma brincadeira, sem que contivesse muito de sério a refletir, como seria o caso das consistentes tragédias que se oferecem ricas de significados ao afã do psicanalista. Ficaria eu, portanto, tentando fazer barulho, extrair sentidos ocultos do pouco ou quase nada que me fora oferecido. Lastimável engano, fruto da desatenção a uma das principais lições do gênio de Shakespeare: nunca limitar-se à aparência superficial do que nos é apresentado. A habilidade com que ele recorre à ironia no uso da linguagem não permite qualquer simplificação de seu conteúdo, mesmo que esse esteja sempre voltado àquilo que é essencialmente humano. Com o espírito, bem mais atento, comecei a observar e usufruir a riqueza literária contida nessa comédia. Detive-me sobretudo no instigante título, como se ele guardasse a chave de todo o resto, já que se apresenta como um paradoxo: o muito sobre o nada.

O paradoxo é, então, o aspecto que pretendo abordar e que, parece-me, atravessa o corpo todo da peça em questão. Antecipo que entendo como paradoxo a coexistência paralela de duas posições antagônicas. Esse parece ser o jogo retratado por Shakespeare nessa comédia, revelando-se, no caso, de forma mais evidente, ainda que seja uma constante em qualquer de seus textos. A própria condição de comédia contém a contradição, pois se assim se mostra em sua forma, na maneira alegre como nos é apresentada, nos diálogos picantes e jocosos entre Benedito e Beatriz, ou mesmo na figura hilária de Dogberry, ela também traz em seu conteúdo os elementos próprios da tragédia. A trama desencadeada pela maldade intrínseca de um vilão (Dom João) que lembra Iago, o ataque ao amor puro dos jovens, como em *Romeu e Julieta*, e a intriga hipócrita provocando o ciúmes violento e a injustiça fragorosa, como em *Otelo*, são ações que não se coadunam com a comédia, conferindo à peça essa constante tensão interna que pretendo destacar.

Voltemos ao título, pois penso que ele encerra uma aporia que é, talvez, a essência da proposta de Shakespeare, qual seja, a ocorrência de conflitos para os





quais as duas proposições opostas possam ser igualmente concludentes. Após conhecermos o conteúdo da peça, verificamos que o *nada* contido no título é o evento que reside no cerne da trama e que permite o seu desencadeamento; o *nada*, na verdade, é um não-evento, a traição de Hero, que efetivamente nunca ocorreu, mas que no contexto narrado passa a ser *tudo*, pois sem isso, sem esse nada, ou não-evento, não haveria a peça.

Nesse sentido é interessante salientar que o filme infelizmente modifica um aspecto importante do texto escrito, ao dar um caráter visual concreto à cena da suposta traição, quando Borachio e Margarida surgem aos beijos e abraços na janela, sendo observados às escondidas por Cláudio, Dom Pedro e Dom João. É significativo o fato de, no texto de Shakespeare, o espectador nunca ser testemunha dessa cena crucial. Sabe-se sobre o episódio somente em segunda mão pelo relato de Borachio, quando se gaba ao amigo Conrado de ter ganho mil ducados de Dom João para simular aquela cena.

*“BORACHIO – .... Fica, pois, sabendo que esta noite eu fiz a corte a Margarida, criada de quarto da senhora Hero, dando-lhe o nome de Hero. Debruçada na janela do quarto de sua senhora, ela me desejou mil vezes uma boa-noite... Oh! Sou um péssimo narrador! Devera ter contado primeiro como o príncipe, Cláudio e meu mestre, postados, colocados e dominados pelo meu mestre Dom João, viram de longe, do jardim, esse encontro carinhoso.*

*CONRADO – E ficaram certos de que Margarida fosse Hero?*

*BORACHIO – Dois deles, o príncipe e Cláudio. Mas o demônio do meu mestre sabia perfeitamente que se tratava de Margarida. E, em parte, por seus juramentos, por estarem transtornados os outros dois, em parte, pela escuridão da noite, que contribuiu para iludi-los, mas principalmente por minha vilania, que serviu para reforçar as calúnias de Dom João, o certo é que Cláudio se retirou fora de si, jurando encontrar-se com a noiva na igreja, conforme estava determinado, para ali, diante dos convidados, cobri-la de vergonha com o relato do que ele havia presenciado nesta noite e mandá-la sem marido para casa” (p.66).*

Certamente não é por acaso que o momento mais central da peça é estrategicamente retirado da audiência e conhecido somente à distância através de uma narrativa, ou, como diriam os psicanalistas, produto da elaboração secundária. Cabe aqui intercalar uma consideração sobre a importância da palavra no teatro e sobretudo sobre seu papel tanto revelador como encobridor no teatro shakespeariano (em contraste com o cinema no qual a ação visual se sobrepõe à narrativa oral). Isso não deveria constituir-se em novidade para os que exercem a psicanálise, pois aprende-





Paulo Henrique Favalli

mos, desde muito cedo, a reconhecer no relato oral, seja de um sonho, de associações livres ou de eventos do passado, seu caráter de revelação, mas também de disfarce do fato psíquico inconsciente. Assim como o espectador de Shakespeare, nós também não temos acesso à realidade psíquica de forma direta a não ser pela narrativa constante do paciente. E pretendemos influir sobre essa realidade psíquica igualmente pelo “poder da palavra”. Mesmo que nos voltemos para o fato transferencial, esse também é, em última instância, fruto da versão que cada um (paciente e analista) tem do que está se passando, constituindo-se, portando, numa narrativa intersubjetiva.

Não há, então, como referir-se a Shakespeare sem manter um ouvido muito atento à sua linguagem ou à forma como vai construindo, nos sutis detalhes, a sua narrativa. Lembro a freqüente referência da professora Bárbara Heliadora quando diz que os ingleses elizabetanos iam ao teatro “to hear a play”. Poderíamos seguir o texto, ou escutá-lo, observando, em sua microestrutura, como o autor vai organizando suas orações valendo-se do jogo dos opostos, no qual uma aparente proposição inicial é logo revertida no contrário, deixando, continuamente, esse caráter insólito ou instável no discurso. Pinço, como exemplo, uma das falas de Benedito, quando polemiza com os amigos sobre seus pontos de vista a respeito das mulheres:

*“O ter sido eu concebido por uma mulher lhe assegura os meus agradecimentos; o fato de me ter ela criado, me deixa, igualmente, reconhecido; mas vir eu a ter na frente uma buzina de chamar cães ou a pendurar meu corno em um boldrié invisível, é o que todas as mulheres me perdoarão. Por não querer fazer-lhes a injustiça de desconfiar de alguma delas, reservo-me o direito de não confiar em nenhuma. A conclusão – que só redundará em proveito para mim – é que desejo continuar solteiro” (p.22).*

Construções como essa multiplicam-se ao longo do texto, não cabendo, aqui, persistir em sua análise microscópica, ainda que ela pudesse mostrar a riqueza de nuances próprias da linguagem de Shakespeare. Abordo, isto sim, um aspecto de sua macroestrutura, ou seja, aquilo que já referi como a construção do paradoxo, sobretudo quando ele se apresenta como uma alternância desconcertante entre o que se oferece ao espectador como verdade e mentira.

Início pelo cáustico confronto entre Benedito e Beatriz no qual a insistência na mútua desqualificação faz, apenas, confirmar a paixão que se dedicam. Shakespeare não lera o ensaio sobre a “Negativa” que Freud<sup>1</sup> viria a escrever em 1925, mas,

1. “A Negativa”. Trata-se de um pequeno ensaio em que Freud aborda inicialmente a freqüente tendência dos analisandos de negar a ocorrência de certos pensamentos ou sentimentos e que serve como indicador do surgimento de material reprimido. O artigo aporta profundas reflexões metapsicológicas ligando a negativa à questão da luta entre impulsos amorosos e destrutivos, ou entre os que promovem o vínculo com o objeto e os que recusam esse vínculo.





sem dúvida, já havia captado sua essência, mostrando como a recusa ao objeto é expressão de uma luta desesperada contra as ameaças que os impulsos de Eros possam representar. A ferida narcísica ou o temor à dependência extravasa nas alocuções desse personagens. Como psicanalistas podemos tentar traduzir o conteúdo oposto oculto em tão mordazes afirmações. Assim, por exemplo, quando Benedito diz:

*“... Mas uma coisa é certa: com exceção de vós, todas as mulheres se apaixonam por mim. Só desejara que o coração me dissesse que eu não sou duro de coração, porque, para ser franco, não dedico amor a nenhuma”* (p.19).

Poderíamos traduzir como:

“Entre todas as mulheres sois a única a quem dedico tanto amor. Desejara ter o coração duro que não me permitisse reconhecer tal sentimento”

E quanto a resposta de Beatriz:

*“O que constitui verdadeira felicidade para as mulheres, que, desse modo, ficam livres de um galanteador importuno. Dou graças a Deus por ter o sangue frio; nesse ponto nos parecemos. Prefiro ouvir meu cachorro latir para uma gralha a ouvir um homem dizer que me dedica amor”* (p.19).

Poderíamos supor que esconde uma afirmação como:

“Constitui verdadeira infelicidade para uma mulher não conquistar o galanteio do homem que ama. Como eu gostaria de ter sangue frio e não sofrer tanto ao ouvi-lo dizer que não me dedica amor”.

Triste sina desses amantes presos a uma suposta verdade que mente ao coração, recusando-lhe o verdadeiro sentimento. Mas a mentira e a verdade andam de mãos dadas no texto de Shakespeare, cada uma negando e revelando a outra. É a prevalência da mentira bem articulada pelos amigos que conduzirá Benedito e Beatriz ao encontro do amor que se auto-recusavam. Mais uma vez a ironia de Shakespeare, pois é na montagem de uma fraude que os amigos expressam sua amizade e dedicação.

Mas se por um lado a lealdade e a afeição dominam as relações entre alguns personagens, por outro surge a traição, mesmo que sustentada por sentimentos igualmente genuínos, pois Dom João é o bastardo preterido pelo príncipe seu irmão. O vilão da história é quem profere a afirmação mais sincera:





Paulo Henrique Favalli

*“...Não sei fingir: é forçoso ficar eu triste, quando tiver causa para tanto, sem que nenhum gracejo consiga fazer-me sorrir.... A esse respeito, se não se pode dizer que eu sou um adulator honesto, não se me negará o título de vilão sincero...” (p.26-27).*

Segue-se a já referida traição simulada e a desonra da recatada Hero. Shakespeare é pródigo quanto aos recursos que utiliza para manter a oscilação constante entre a aparência e a realidade. O amor explícito e impulsivo de Cláudio por Hero é o que se mostra mais frágil, pois vacila facilmente face às desconfianças de uma relação entre sua amada e o príncipe Dom Pedro e logo sucumbe diante de uma armação montada por quem já havia demonstrado não ser confiável (Dom João). Além disso há, em pelo menos dois momentos, insinuações quanto ao interesse de Cláudio pela gorda fortuna a ser herdada por Hero (p.23 e 38). Já o amor de Benedito, repudiado de forma eloqüente, revela-se tão sólido que, para atender ao apelo de Beatriz, leva-o ao extremo de desafiar o amigo Cláudio.

A partir daí o enredamento entre a verdade e a mentira toma, definitivamente, conta do texto, deixando até mesmo o espectador apreensivo quanto ao desenrolar dos acontecimentos. A notícia da morte fictícia de Hero espalha-se como a mais dolorosa verdade, sendo esse fato o único capaz de salvar uma honra que nunca fora perdida. *“Morra para viver”* propõe o Monge, buscando reverter o comportamento de Cláudio, que, de ofendido, passaria a ofensor, já que em sua denúncia causou um dano tão irreparável a ponto de provocar-lhe profundo arrependimento. Só a morte de Hero anula o ato inexistente, mas que deu existência a ela enquanto personagem central cuja atuação é predominantemente silenciosa (as falas mais longas de Hero dão-se apenas na cena I do terceiro ato, quando ela e Úrsula mentem sobre a paixão confessa de Benedito para que Beatriz possa escutá-las às escondidas). A recuperação de Hero é fruto de uma nova mentira, já que, de filha de Leonato, ela passa a ser sua sobrinha, pois transforma-se na filha que Antônio nunca teve. Cláudio casa-se com essa segunda ou falsa Hero, mas que é a verdadeira, a qual consta como morta e sepultada. A ambigüidade desse desfecho evidencia-se num dos últimos diálogos, quando a nova esposa é apresentada para Cláudio:

*“A qual das damas devo dirigir-me?”*

*ANTÔNIO – A esta, que vos entrego.*

*CLÁUDIO – Será minha. Mostra-me o rosto, bela.*

*LEONATO – Não, enquanto não lhe houverdes tomado a mão em frente deste monge e jurado desposá-la.*

*CLÁUDIO – Dai-me a mão; diante deste santo monge torno-me vosso espo-*





*so, se o quiserdes.*

*HERO – Quando eu vivia, fui vossa outra mulher.*

*(Tirando a máscara.)*

*Quando me amáveis, fostes meu outro marido.*

*CLÁUDIO – Outra Hero!*

*HERO – Sim, nada mais certo. Uma Hero difamada morreu; mas eu respiro, e, pela minha vida, ainda estou pura.*

*DOM PEDRO – A Hero primeira! Aquela que está morta!*

*LEONATO – Sim, milorde, morrera enquanto vida teve a calúnia que contra ela armaram.*

*MONGE – Depois farei cessar todo esse espanto, quando, concluídos os sagrados ritos, vos contar com minúcias a morte da formosa Hero. Mas, neste entrementes, habituai-vos com todas estas coisas e entremos sem demora na capela” (p.107-108).*

Para completar, estabelecendo definitivamente a função do paradoxo, como estou abordando nesse comentário, Shakespeare apresenta-nos sua versão caricatural na figura de Dogberry. O ridículo condestável, no exercício pleno de sua estupidez, é quem se apercebe da intriga e a denuncia montada por Borachio e Dom João. Não bastando esse fato para caracterizar o insólito da situação, Shakespeare deleita-se nas falas de Dogberry nas quais a circunspeção pretendida surge pelo avesso nos verdadeiros impropérios que pronuncia, gerando nesse choque o aspecto mais cômico da peça como no trecho a seguir, quando, na intenção de pronunciar um sentença de máxima punição a Borachio, ele diz: “*Ó Vilão! Por causa disso vais ser condenado à redenção eterna*”. É como se Shakespeare, dessa forma, zombasse de toda tentativa de estabelecer limites unívocos entre o bem e o mal, o certo e o errado, herói e vilão, verdade e mentira, ou qualquer uma dessas oposições que se apresentam como excludentes e definitivas.

Isso tudo não constitui novidade na obra de Shakespeare, sobretudo se tomarmos em conta o contexto histórico em que ela é escrita.

As drásticas transformações que acompanham o advento da Era Moderna tiveram sua correspondência, no campo das artes e das letras, no movimento que conhecemos sob o termo de Renascimento. As descobertas científicas e a prevalência dos princípios humanistas fazem com que a arte deixe de ser o veículo de valores espirituais e postulados transcendentais. A tendência é de representar um mundo estável, racional, equilibrado que tem a natureza como soberana absoluta e o homem como sua manifestação primordial. No entanto esse equilíbrio mostra-se fugaz na medida em que os próprios limites que se impõem ao conhecimento impossibilitam o





Paulo Henrique Favalli

estabelecimento de verdades definitivas. A imposição de uma ordem na qual o homem passa a ser a medida de todas as coisas implica no reconhecimento de sua subjetividade. O indivíduo passa a ocupar o primeiro plano, seu caráter, sua psicologia vão, paulatinamente, assumindo prevalência sobre os princípios racionais com que se buscava ordenar o universo. Essa tendência conhecida na história da arte como *Maneirismo* opõe-se às propostas renascentistas de equilíbrio, ordem, racionalidade e busca da perfeição, dando margem a representações de um mundo marcado pela ocorrência de conflitos não resolvidos. No âmbito da produção literária observa-se a relativização tanto do idealismo romântico como do racionalismo realista. O herói pode ter traços de vilão ou de louco, de ridículo ou de sublime. O trágico transparece através do cômico, assim como o cômico insere-se na cena trágica. A novela de cavalaria mistura-se com a novela picaresca vulgar. Essas características, relacionadas por Arnold Hauser em sua *História Social da Literatura e da Arte*, são próprias não apenas da peça que está sendo comentada, mas compõem boa parte da obra de Shakespeare como um todo, bem como a de seus contemporâneos, sobretudo Cervantes. Portanto nada de novo em dizer que Shakespeare era essencialmente um homem de sua época a qual sintetiza em sua genial questão: ser ou não ser.

Mas afinal o que isso tudo tem a ver com a psicanálise?

Poderia limitar essa resposta a uma citação do recém referido Arnold Hauser: “*A mais próxima analogia com esse mundo de realidade mesclada é o sonho, que elimina as conexões reais e põe as coisas entre si em uma relação abstrata...*” (op.cit., p.17). E não foi, portanto, o estudo dos sonhos o ponto de partida de todo o conhecimento psicanalítico?

Se Shakespeare nos revela paradoxos ao representar comportamentos humanos, outro não é o feito de Freud ao procurar esclarecer esses mesmos comportamentos. Desfere o terceiro golpe<sup>2</sup> na ilusão narcísica do homem ao mostrar-lhe que não pode mais confiar nas convicções que lhe outorga seu Ego consciente. Freud abala os conceitos de verdade ao revelar um universo até então desconhecido, o das motivações inconscientes como determinante da conduta, dos pensamentos e das emoções aparentes. Um novo ser, essencialmente paradoxal, surge nas sessões de análise. Assim como Shakespeare nos ensina a descrever na aparência mais imediata dos acontecimentos, Freud assevera que a “*psicanálise deve ser justificadamente desconfiada*” (Freud, 1900). Desse modo a paralisia ou a anestesia históricas disfarçam, mas também indicam a excitação sexual reprimida; a gentileza excessiva tenta conter a ameaça de uma agressividade desmedida; a arrogância encobre sentimentos de impotência

2. Os dois primeiros foram desferidos por Copérnico ao questionar o geocentrismo e por Darwin com a teoria da evolução.





e fragilidade; ou, ainda, como já foi mencionado, os conteúdos oníricos, tidos antes de Freud como atividade desconexa de células cerebrais, destituída, portanto, de qualquer significado no funcionamento da mente, revelam-se como a via régia para o conhecimento da vida mental.

Freud nos apresenta um homem movido continuamente por conflitos que, mesmo buscando soluções melhor adaptadas, não cessam jamais. A luta entre os opostos impulsos/defesas, Eros/Tânatos, projeção/introjeção, realidade/fantasia, unicidade/separação, etc., constitui a força propulsora que conduz a experiência do paradoxal sujeito freudiano. Nesse aspecto valho-me das idéias de um autor americano, Thomas Ogden (1992), que apontam para a *“luta de Freud contra as limitações da linearidade de pensamento exigida pelas noções positivistas de causalidade”* (p.13). Diz ele que essa linearidade obscurece a natureza radical do projeto psicanalítico, pois nesse o sujeito é concebido como resultado de um processo contínuo no qual é simultaneamente constituído e descentrado de si mesmo por meio da negação e da preservação na inter-relação dialética entre consciência e inconsciente: *“Consciência e inconsciente são concebidos como mutuamente dependentes, cada um definindo, negando e preservando o outro...Cada um constitui uma presença afirmada pela ausência no outro”* (op.cit., p.15-16).

Ora, penso que essa noção de um sujeito constituído e descentrado de si mesmo, que nos parece tão evidente em psicanálise, é a mesma com que poderíamos definir Hamlet, Lear, Macbeth, Shylock, Otelo, Catarina, Benedito, Beatriz e outros tantos fabulosos personagens gerados pela criatividade de Shakespeare.

Para finalizar utilizo-me ainda de Ogden, que se refere à cena de abertura de *Hamlet* na qual uma pergunta ressoa na escuridão do palácio: “Quem está aí?” É como se essa pergunta continuasse ecoando na mente desses dois gênios, Shakespeare e Freud, sem que nenhuma resposta definitiva pudesse ser alcançada: “Quem está aí? Quem é esse ser complexo e inconstante que desafia nossa razão e provoca em nós um desejo irrefreável de conhecê-lo?” O conjunto da obra de cada um é a busca dessa resposta, mas podemos também recorrer aos poetas que conseguem desenhar com palavras o que nossa mente racional sofre para apreender.

Quem está aí? É o homem.

É o *nada que é tudo*, responderia Fernando Pessoa.

Ou, se perguntássemos a Pascal, ele poderia dizer:

*“Mas afinal, que é o homem dentro da natureza? Nada em relação ao infinito, tudo em relação ao nada, um meio entre nada e tudo...”* □





Paulo Henrique Favalli

## Referências

- FREUD, S. (1900). A Interpretação dos Sonhos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. V. V. Rio de Janeiro: Imago, 1972, 551.
- . (1925). A Negativa. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. V. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976, 293-300.
- HAUSER, A. (1951). *Historia Social de la literatura y el arte*. Vol. II. Madrid: Guadarrama, 1969.
- PASCAL, B. (1669). *Pensées*. Paris: Renouard, 1812.
- PESSOA, F. (1934). Mensagem. In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- OGDEN, T. (1992). El sujeto dialécticamente constituido/ descentrado del psicoanálisis. I. El sujeto freudiano. *Libro Anual de Psicoanálisis*, VIII, 99-108.
- SHAKESPEARE, W. (1598). *Muito barulho para nada*. São Paulo: Melhoramentos.

### Paulo Henrique Favalli

Rua Cel. Aurélio Bitencourt, 172/501  
90430-080 – Porto Alegre – RS – Brasil  
phfavalli@uol.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA