

O E S S E N C I A L S O B R E

# Hamlet

Maria Sequeira Mendes

**N** I M P R E S S A  
N A C I O N A L

**N** I M P R E S S A  
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O ESSENCIAL SOBRE

# Hamlet



O E S S E N C I A L S O B R E

# Hamlet

Maria Sequeira Mendes



# Índice

## 9 **Introdução**

17 **Sobre *Hamlet***

17 O Fantasma

21 Atos e cenas

22 O enredo político

24 O texto

29 Verde de espinafre

30 Para sempre

32 O enredo amoroso

33 Ofélia

37 Comprimido efervescente

39 Os solilóquios

43 Algoritmo

45 Podridão

48 Hamlet

51 Hesitação

52 Ser ou não ser

56 Roubo

57 As fontes

60 O enredo sucessório

62 A cor de Claudius

64 Polónio

67 *The Dragon*

68 Atores

70 Nem mais

71 *A Ratoeira*

75 No entretanto

76 Gertrud

77	Linguagem
83	Confissão
84	Flores
86	<i>Memento mori</i>
87	O duelo
92	Horácio
96	<b>Bibliografia útil</b>
97	Recursos <i>online</i>
98	E ainda
99	A partir de <i>Hamlet</i>
99	E também
100	<b>Bibliografia citada</b>

*O mundo tornou-se triste porque um fantoche  
foi, em tempos, melancólico.*

*O Declínio da Mentira, Oscar Wilde\**

Foi nas aulas do Professor António M. Feijó que me encantei com Shakespeare. Este livro é-lhe dedicado, e aos jovens mestrandos e doutorandos do seminário «Hamlet», da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com quem tive o prazer de conversar sobre a peça.

\* In *Intenções — Quatro Ensaios sobre Estética*, trad. de António M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992, p. 37.



# Introdução

Muitos anos antes de a peça *Hamlet*, de Shakespeare, ter sido apresentada num teatro pela primeira vez, já tinha Thomas Nashe, em 1589, parodiado «Hamlets inteiros» e as suas «mãos cheias de discursos trágicos»<sup>1</sup>. Julga-se que Nashe se referia a uma versão da peça chamada *Ur-Hamlet*, entretanto desaparecida, na qual Shakespeare poderá ter-se baseado. Nashe estaria, segundo se conta, a insultar um tipo de tragédias que reciclava o estilo e a linguagem de Séneca, apresentando-a como uma obra nova.

Existem más opiniões ilustres sobre *Hamlet*. Voltaire traduziu para verso alexandrino o mo-

---

1 O comentário de Nashe surge no prefácio que o dramaturgo escreveu à obra de Robert Greene, *Menaphon* (1589). Segundo o dramaturgo, estes clichés eram resultado da excessiva influência de Séneca no teatro inglês Thomas Nashe, Robert Greene, *Menaphon* (1589), <https://www.bertleby.com/359/16.html>.

nólogo «Ser ou não ser», mas veio a considerar *Hamlet* «uma obra grosseira e bárbara, que nem a mais vil população de França ou Itália suportaria [...] o fruto da imaginação de um selvagem bêbedo» (1773); para Hume, «Shakespeare nasceu numa idade rude, e foi educado na mais elementar das formas, sem ter recebido qualquer tipo de instrução digna desse nome, quer viesse esta do mundo, quer dos livros»; e Tolstoy, que passou os últimos anos de vida a ler obsessivamente Shakespeare, afirma lembrar-se do espanto que sentiu ao ler peças como *Rei Lear*, *Hamlet* e *Macbeth*, perante as quais sentiu «apenas repulsa e tédio» (1907).

Estes pontos de vista coexistem com outro, mais consensual, segundo o qual *Hamlet* é um dos maiores clássicos da literatura mundial. A diferença de opiniões é, todavia, útil e ajuda a compreender melhor a frase de uma conhecida crítica shakespeariana, segundo a qual «existirão sempre dois Hamlets em *Hamlet*» (Smith, 2020). A sugestão, que à primeira vista pode parecer banal, aponta não só para as visões opostas sobre a posição de *Hamlet* no cânone literário, mas também para o facto de *Hamlet* parecer conter sempre, e em simultâneo, interpretações contrárias.

A ideia de que existem dois Hamlets em *Hamlet* sublinha uma série de particularidades na peça de Shakespeare, como o facto de esta nomear Rei Hamlet e Hamlet, o seu filho, Príncipe da Dinamarca. Sabemos que Shakespeare teve, em 1585, dois filhos gémeos, a quem chamou Hamnet e Judith. Sabemos que Hamnet perdeu a vida em Stratford-upon-Avon, quando tinha apenas 11 anos. E sabemos que, quando Shakespeare tinha 16 anos, uma rapariga, Katherine Hamlett, se afogou perto de Stratford-upon-Avon (a

cidade natal do Bardo). John Shakespeare, pai do dramaturgo, faleceu a 7 de setembro de 1601. Por este motivo, alguns críticos defendem que *Hamlet* terá sido escrito entre 1599 e 1601. Na peça, pai e filho têm o mesmo nome, pelo que quando se pensa no texto a partir da biografia de Shakespeare existe por vezes uma pulsão para encontrar uma alusão ao luto do dramaturgo por Hamnet e pelo próprio pai.

«Hamlet» denomina o Príncipe da Dinamarca e também, como outra conhecida crítica shakespeariana fez notar, um *hamlet*, o conjunto de casas numa aldeia, no campo (uma aldeia sem igreja) ou os habitantes desse *hamlet*. Margreta de Grazia (2007), naquele que é talvez o melhor livro escrito recentemente sobre a peça de Shakespeare, demonstra que, ao contrário das leituras que privilegiaram a figura romântica de Hamlet, os monólogos e a ideia de desenvolvimento da consciência, se pode considerar que a peça trata do tema da sucessão, do que acontece quando é usurpado um *hamlet*, ou seja, um terreno que é pertença de alguém.

Também o texto da peça sublinha com frequência a ideia de que uma coisa, em *Hamlet*, surge sempre duas vezes ou aos pares. Deste ponto de vista, sempre me pareceu que uma das melhores descrições da peça surge na pequena fala de uma personagem chamada Laertes:

Uma dupla bênção é uma graça dupla:

A ocasião adorna-se de uma segunda despedida. (43)<sup>2</sup>

---

2 Ao longo deste livro, recorre-se à tradução de António M. Feijó, publicada em 2001, pela Cotovia.

Frank Kermode alude brevemente a este dístico em *Forms of Attention*, mencionando que «Laertes, uma sombra de Hamlet, parte duas vezes e é duplamente abençoado pelo seu pai» (1985, 52). A fala, em si, não parece extraordinária quando comparada com outras na peça, e não aparenta ter um significado especial: Laertes, que se encontra prestes a partir para França, vê o seu pai, de quem já se despedira, a chegar, e comenta que um segundo adeus (e uma segunda bênção) é sempre bem-vindo. Todavia, como por vezes sucede em Shakespeare, nas pequenas falas que julgamos inicialmente simples podemos encontrar uma descrição da obra. O modo como Laertes acentua a palavra «duplo» associa-se de modo evidente à existência de vários pares de personagens na peça, mas, mais importante ainda, uma ocasião que se adorna de uma segunda despedida faz lembrar a chegada do Fantasma à vida de Hamlet. O comentário de Laertes, que pode ser interpretado de modo irónico quando este o profere, adquire aqui um outro sentido: uma segunda despedida pode ser uma imposição não desejada, como por vezes acontece com as visitas que surgem inesperadamente e se deixam ficar. Se pensarmos no fantasma do pai de Hamlet, e na dimensão do pedido que este lhe faz, apercebemo-nos de que a ocasião que se adorna de uma segunda despedida pode nomear o modo como a tragédia do assassinato do velho Hamlet o leva a surgir uma segunda vez antes do adeus final. Uma dupla despedida é, ainda, o que acontece no teatro de noite para noite, e na mesma noite, quando um espetáculo corre particularmente bem e os atores são chamados ao palco repetidamente para receberem palmas.

Existem, na peça de Shakespeare, outros pares que não se excluem: a relação entre Rei Hamlet e o filho pode ser associada a dois outros sub-enredos na peça: o de Polónio e Laertes, e o do Rei da Noruega e o seu filho Fortinbras; o enredo político de possível guerra entre a Noruega e a Dinamarca coexiste com a questão sucessória; as referências à religião católica surgem ao lado das alusões ao protestantismo; a vontade de ser e não ser são indissociáveis; assim como as ideias de ação e inação, e o modo como passado e presente se sobrepõem. Também as personagens surgem aos pares: temos os conselheiros Voltemando e Cornélio, Gertrud e Ofélia, Hamlet e Laertes (ou Laertes e Fortinbras/Fortinbras e Hamlet, Rosencrantz e Guildenstern, entre outros). É ainda possível encontrar enredos paralelos na estrutura da obra, dado que a peça de teatro (*A Ratoeira*) arquitetada por Hamlet duplica o assassinato do seu pai. Mais ainda, a apresentação da peça dentro da peça é precedida por uma pantomima na qual a ação se repete. Por fim, *A Ratoeira* e o duelo final podem ser considerados enredos simétricos.

A ideia de que existe uma ausência em *Hamlet* foi caracterizada por T. S. Eliot, que, num ensaio importante, viria a considerar a peça o «falhanço artístico» de Shakespeare (1919). Para Eliot, a resposta emocional do Príncipe perante a situação concreta que lhe é apresentada excede a realidade dessa situação. Eliot defende que o único modo de expressar uma emoção em arte é encontrar «um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que constituam a fórmula de uma emoção particular» (146). Deve, assim, existir

uma relação de adequação ou de correspondência entre uma emoção e aquilo que a origina. Porém, o jovem Hamlet é dominado por uma emoção impossível de expressar, porque excede a realidade da situação em que ele se encontra. Falta, por isso, a Hamlet, um «objeto correlativo», o que para Eliot se relaciona com a forma como a aversão do jovem para com a sua mãe não encontra um equivalente nos acontecimentos reais retratados na peça: «A sua aversão incorpora-a, excedendo-a.» (145) Segundo Eliot, para que uma obra de arte inspire as emoções certas no seu público, o criador precisa de encontrar o «objeto correlativo» adequado. Este termo, cunhado pelo pintor americano Washington Allston em 1840, designa em Eliot o modo como a agonia mental de Lady Macbeth é precedido da repetição inconsciente das suas ações passadas, ajudando-nos a compreender melhor aquilo que a levou à loucura. No fundo, para Eliot, em *Macbeth* Shakespeare transmitiu as emoções de Lady Macbeth através de uma cadeia de acontecimentos e de reações entre personagens, algo que não lhe parece que suceda em *Hamlet*. O ensaio de Eliot foi, ao longo dos anos, muito criticado, mas talvez o autor tenha alguma razão ao encontrar um certo vazio na peça, que leva a que os leitores, os espectadores e os críticos sintam que precisam de ocupar o papel do dramaturgo, rescrevendo o seu *Hamlet*.

Não é, assim, de estranhar que muitos autores encontrem em *Hamlet*, como Harold C. Goddard diria, um «espelho espaçoso» (1951), no qual cada pessoa se depara com o seu reflexo. Goddard cita Emily Dickinson, que, numa breve carta, menciona como «Hamlet vacilou por todos nós», oferecendo

uma explicação possível para o facto de ser difícil não nos reconhecermos nas hesitações do Príncipe da Dinamarca. Por sua vez, William Hazlitt afirmou «Hamlet somos nós» (1818), procurando encontrar uma justificação para a disparidade de leituras, encenações e interpretações existentes sobre a peça de Shakespeare.

Há tantos *Hamlet* quantos leitores. W. W. Greg demonstrou de forma persuasiva que o Fantasma é uma alucinação (1917), um produto da mente de Hamlet. Coleridge moldou Hamlet à sua pessoa (1774). Hegel recorreu ao Príncipe da Dinamarca para exemplificar a autonomia do espírito em *Fenomenologia do Espírito* (1807). Iris Murdoch, em *The Black Prince* (1973), parodia algumas leituras da peça, como as de Freud, que usou *Hamlet* para ilustrar o complexo de Édipo em *The Interpretation of Dreams* (1900).

Mais ainda, existe um pré-Hamlet, um espectro do texto, vindo do passado, que parece preceder a escrita da peça por Shakespeare. Temos igualmente o conjunto de objetos díspares e de reações a que a peça deu origem. Aliás, pode-se considerar que as consequências culturais da escrita de *Hamlet* excedem a peça: Goethe criou o seu Hamlet em *Werther* (1774); Joyce invocou-o no famoso capítulo da biblioteca, em *Ulisses* (1922); Berlioz compôs a canção «A Morte de Ophelia» (1842) e Duke Ellington, «Madness in Great Ones — Hamlet» (1956), entre inúmeros outros exemplos.

Muitos são os ensaios escritos sobre *Hamlet*, e existem dois bons modos de os consultar. Na World Shakespeare Bibliography indicam-se 14 115 artigos, capítulos, livros e antologias que

mencionam *Hamlet* como palavra-chave<sup>3</sup>. Na página «Understanding Shakespeare» descobre-se, ao lado de cada verso, o *link* para o conjunto de ensaios que mencionam cada passagem. Podem assim os leitores consultar, por exemplo, os 502 artigos que refletem sobre o verso «Ser ou não ser»<sup>4</sup>, ou decidir-se sobre o final da peça ao lerem os 29 ensaios que debatem a fala de Hamlet «Há uma providência particular na queda de um pardal» (231). Esta discrepância de posições sobre o texto e as suas versões, sobre as intenções de cada personagem e sobre os factos narrados, permite a cada um multiplicar leituras a partir da extraordinária crítica shakespeariana, que encontra nos versos particularidades que podem passar despercebidas ao leitor.

Julga-se que *Hamlet* é, depois da Bíblia, a obra sobre a qual mais se escreveu e sabe-se que seriam precisas múltiplas vidas para se dominar toda a literatura crítica sobre este texto. O mesmo sucedeu com algumas adaptações para palco e para cinema, que nos deram a ver um *Hamlet* que não tivéramos antes a possibilidade de imaginar. As páginas que se seguem organizam-se em torno de grandes questões na peça e procuram dar acesso ao leitor ao que se sabe (ou não) sobre o texto. Existe um *Hamlet* para cada pessoa, e o que aqui vos deixo é o meu.

---

3 World Shakespeare Bibliography, Folger Shakespeare Library: <https://www.worldshakesbib.org>.

4 «Understanding Shakespeare», Jstor, <https://www.jstor.org/understand/work/shakespeare/hamlet>.

# Sobre *Hamlet*

## O Fantasma

À noite, num castelo, os espectadores ouvem Bernardo fazer a pergunta «Quem vive?» (15) («Who's there», I, i, 1), com que Shakespeare anuncia as questões epistemológicas que surgem ao longo da peça. O pedido de Bernardo faz várias coisas ao mesmo tempo: pede às personagens no palco que se identifiquem, para que o público no teatro saiba quem são; chama a atenção para a presença de dois mundos na peça, um habitado por humanos e outro por fantasmas; e, talvez mais importante, trata da natureza do ser, ou de se ser, em Shakespeare<sup>5</sup>.

Francisco, o vigia de guarda, responde a Bernardo, que acabava de chegar sem se identificar, dizendo-lhe: «Descobre-te e apresenta-te» (15). Essa observação faz uso de uma metáfora sobre roupa (ou seja, descobrir-se/despir-se/identificar-se) para aludir ao tema do engano na peça, bem como à necessidade que temos de saber como podemos conhecer outras pessoas. As falas «Quem vive?» e «Descobre-te e apresenta-te» têm o propósito de

---

5 Maynard Mack considera que o verso «estabelece o 'modo interrogativo' da tragédia» (Mack 1952; cf. Levin 1959), enquanto Michael Neill aponta para o facto de «valer a pena prestar atenção ao contexto literal, incluindo a resposta dos guardas à pergunta da sentinela, que, não surpreendentemente, dirige a atenção para as preocupações sociais e políticas da peça, e não para os 'mistérios' internos do seu protagonista» (Neill, 319).

sublinhar a importância das questões existenciais na peça, mas apontam também para os temas da desconfiança e da amizade em *Hamlet*, podendo ainda ser relacionadas com o tópico do engano e a dificuldade de se conhecerem outras pessoas a partir do modo como falam.

Momentos depois, os dois guardas, aos quais se junta o jovem Horácio, avistam pela segunda vez um fantasma a deambular pelas ameias. No Renascimento, pensava-se que os fantasmas só podiam comunicar com a pessoa a quem a mensagem se destinava. Talvez esse seja o motivo pelo qual, e apesar dos esforços de Horácio, o Fantasma desaparece. Os guardas e Horácio temem que a presença do espectro seja um mau prenúncio. A Noruega prepara-se para entrar em guerra com a Dinamarca, pois o jovem Fortinbras deseja vingar a morte do seu pai, assassinado em batalha pelo Rei Hamlet (que se apoderou das suas terras). Assim surge pela primeira vez na peça o importante tema da vingança, e um potencial vingador que recorre às armas para solucionar um conflito.

Horácio decide relatar o sucedido ao Príncipe Hamlet, seu amigo e colega de faculdade em Wittenberg, a universidade de Lutero. Esta informação leva-nos a uma primeira pergunta sobre a peça, a de saber por que razão um fantasma católico — vindo do Purgatório — tem um filho protestante. O lugar de onde o Fantasma vem deixa antever a coexistência difícil do catolicismo (proibido em Inglaterra desde a cisão do Rei Henrique VIII com a Igreja Católica e a figura do Papa) com o protestantismo, a religião aceite pelo Estado inglês e pela Rainha Isabel I na altura em que Shakespeare

escreve a peça. Deste ponto de vista, a questão «Who's there?», com que a peça se inicia, ilustra igualmente a existência de um mundo onde de súbito passaram a existir duas religiões.

O jovem Hamlet decide procurar o Fantasma à noite, seguindo a figura vestida com uma armadura que surge do subpalco (o espaço cénico sinaliza o Purgatório).

Ouve-me Hamlet.

Por aí se conta que, estando eu a dormir no jardim,  
Me picou uma serpente — e o ouvido todo da nação  
É, por tão fraudulento relato da minha morte,  
Falazmente abusado. Sabe, porém, nobre rapaz,  
Que a serpente que picou a vida de teu pai  
Lhe usa agora a coroa. (57)

O Fantasma explica a Hamlet que a serpente que agora usa a coroa é responsável pelo seu assassinio. Na imagem da serpente que mordeu o rei, Shakespeare alude à de Vergílio, que se esconde no meio da relva («*latet anguis in herba*»), sendo a flor usada como um tropo para as flores da retórica. Quando o Rei Hamlet afirma que o ouvido da Dinamarca foi envenenado, refere-se ao modo como a corte acredita que a sua morte se deveu à picada da serpente, ignorando que o responsável pelo seu assassinato foi o irmão do Rei Hamlet, tio do Príncipe da Dinamarca, Claudius. O Fantasma acrescenta ainda que Claudius se casou com a sua mulher, a mãe de Hamlet, Gertrud, de modo a poder ser coroado Rei. Assim, a corte que agora celebra o casamento entre Claudius e Gertrud ignora o modo

como a retórica usada pelo atual rei, e a explicação dada para a morte do seu antecessor, é falaciosa.

Em peças como *Otelo*, Shakespeare também menciona o modo como a linguagem, *i.e.* a retórica, tem a capacidade de envenenar ouvidos incautos, tornando-os surdos aos conselhos de outros. Versos como «Porei no seu ouvido esta peste» (2018, 91)<sup>6</sup>, dito pelo malvado Iago antes de envenenar a mente de Otelo com suspeitas de que Desdémona o teria enganado, são disso exemplo. *Hamlet* é, contudo, o único texto em que a surdez do Rei lhe causa diretamente a morte. Mais adiante nessa cena, o Rei Hamlet sublinha a imagem do ouvido como porta de entrada para o veneno, ao afirmar sobre Claudius: «E no átrio dos meus ouvidos deixa cair esse sublimado leproso», acentuando o modo como o ouvido é o local por onde o veneno entra. Para o Rei Hamlet, a perda do sentido de audição no reino é fundamental, como se o Fantasma temesse que o mesmo tivesse sucedido a Hamlet e o quisesse ajudar a recuperar a capacidade de ouvir, e de se lembrar do que escutou:

Fantasma:

Não me lamentes, mas encosta grave o teu ouvido  
Àquilo que vou expor-te.

Hamlet:

Fala, e juro ouvir-te.

Fantasma:

Como deverás jurar vingança depois de me ouvires. (55)

---

6 «I'll pour this pestilence into his ear» (III, iii, 253). Tradução de Daniel Jonas.

Por não saber se os ouvidos de Hamlet, como os do reinado da Dinamarca e os de Gertrud, a mãe de Hamlet, se encontram fechados, o Fantasma tenta certificar-se de que o seu filho lhe presta atenção. A «encosta grave o teu ouvido», Hamlet responde «juro ouvir-te», lembrando o Fantasma do «juramento», o elo de ligação e dever que une os filhos aos seus pais. O Fantasma acentua a importância da promessa, relacionando-a com a vingança que espera por parte do filho, uma ideia que vai surgir ao longo dos vários atos e cenas da peça. O Rei Hamlet deseja que as suas palavras produzam o mesmo efeito que a perda do sentido de audição que levou à sua morte, alimentando assim a zanga de Hamlet pelo pai perdido.

## **Atos e cenas**

A peça de Shakespeare tem como título completo *Hamlet, o Príncipe da Dinamarca*. À semelhança do que sucedia com a obra de outros dramaturgos do mesmo período, *Hamlet* foi apresentada primeiro em público e só depois publicada.

É difícil descrever o enredo de *Hamlet*, dado que a escolha de certos elementos da narrativa em detrimento de outros espelha o ponto de vista de quem conta a história. Hoje em dia, pensa-se que a própria divisão em atos e cenas, que poderia ser um ponto de partida para enumerar a sequência de acontecimentos, não terá sido feita por Shakespeare, tendo passado a surgir de forma consistente apenas a partir de 1676, para tornar mais claro o arco narrativo da ação. Atualmente, as edições obedecem a essa divisão, pelo que *Hamlet*

surge impresso com cinco atos, possuindo cada um deles várias cenas de duração variável. Esta é a peça mais longa de Shakespeare, contrastando, por exemplo, com *Macbeth*, na qual a ambição de poder por parte das duas personagens principais (que procuram atalhar caminho, assassinando o rei) é concretizada na escrita de uma peça muito curta. Existe a possibilidade de, em *Hamlet*, suceder o oposto, e de a duração da peça corresponder, de certo modo, ao tempo das hesitações e dúvidas do Príncipe da Dinamarca quanto à veracidade do fantasma do seu pai.

## **O enredo político**

O Rei Claudius e os seus conselheiros discutem a situação de eventual conflito com a Noruega. Claudius afirma ter escrito uma carta ao tio do jovem Fortinbras (atual Rei da Noruega), explicando-lhe quais as intenções do seu sobrinho. Cenas mais tarde, Polónio explica que os dois embaixadores da Noruega, o par Voltemando e Cornélio, regressaram e trazem a notícia de que o jovem Fortinbras concordou em atravessar a Dinamarca com as suas tropas sem atacar o país. O bom uso da diplomacia por Claudius parece contrastar com a figura do antigo Rei Hamlet, e com o modo como o seu Fantasma surge vestido com uma armadura (que aponta para um reinado com uma estratégia militar talvez antiga, em que se recorreu à guerra como forma de resolução de conflito). O antagonismo entre os dois países leva o espectador mais atento a questionar se o pai de

Hamlet, que dera início e ganhara a guerra entre a Dinamarca e a Noruega, teria ou não iniciado o conflito de forma justa. Por outro lado, o espectador pode perguntar-se se é prudente da parte de Claudius autorizar o jovem Fortinbras a atravessar a Dinamarca com o seu exército.

Este enredo político foi, com alguma frequência, eliminado das encenações da peça no mundo anglo-saxónico, que preferiu focar-se na figura de Hamlet ou na trama familiar, mas parece relevante, pois contribui para acrescentar uma certa complexidade à obra. Estamos habituados a pensar que Claudius pertence à família de usurpadores de Macbeth, aqueles que são levados por uma ambição desmedida a roubar a vida ao Rei de forma a conseguirem abreviar o caminho até ao poder. Parece evidente que Claudius matou o seu irmão e casou com a mulher deste para poder chegar ao trono, já que ele mesmo o afirma, aquando da sua confissão: «A minha falta é passada — mas que oração / me há de valer? ‘Perdoai o meu vil homicídio?’ / Não pode ser, porque estou ainda em mão / Dos despojos por que cometi o assassínio: / A minha coroa, a minha ambição, a minha rainha» (145).

No entanto, como sucede com frequência em *Hamlet*, também é possível argumentar o contrário e sugerir que Claudius pertence, antes, à família de Bolingbroke, que em *Ricardo II* depõe um rei ineficiente para trazer paz e prosperidade ao reino. O bom uso da diplomacia por Claudius e o modo eficaz como resolve o conflito com a Noruega parecem ser disso testemunho. Será que pensamos em Claudius como um vilão por Hamlet ser a personagem que mais fala na peça, e de pou-

cas vezes nos ser dado acesso aos pensamentos do Rei? Será o Rei apenas um usurpador ambicioso? Podem duas interpretações coexistir?

## O texto

Não existe, ao contrário do que por vezes se pensa, uma versão única de *Hamlet*. Os esforços da crítica para tentar determinar qual seria o texto certo, a primeira versão ou o documento que Shakespeare teria validado têm tanto de ficcional como a narrativa da peça, até porque as referências à representação de *Hamlet* em palco parecem ser anteriores à escrita do texto por Shakespeare, o que tem atormentado muito os especialistas.

Este espectro do texto dá-se a conhecer através de breves alusões, como a menção de Thomas Nashe a *Hamlet*, com a qual se inicia a introdução deste livro. Em 1596, existe uma referência de Thomas Lodge a um diabo que «parece ser tão pálido quanto a Imagem do fantasma que gritou miseravelmente no Teatro, como uma peixeira: Vinga-te, Hamlet» (Lesser, 2015, 1). Ninguém sabe, contudo, que peça seria essa. Existe ainda alusão a um *Hamlet* numa entrada do diário de Philip Henslowe (que data de 1594, e foi descoberto por Edmond Malone em 1790), o que pareceu estranho aos críticos, pois a primeira edição conhecida da peça de Shakespeare data de 1603. Uma das possibilidades é a de que o diário de Henslowe se refira a uma peça que teria sido representada em cena por volta de 1589-90, chamada *Ur-Hamlet*, cujo texto nunca foi encontrado. A crítica não conse-

guiu chegar a acordo sobre a autoria desta peça, tendo apontado ao longo dos tempos para várias possibilidades, como a de *Ur-Hamlet* ter sido escrita por Thomas Kyd. Talvez seja esta a explicação mais provável, pois Kyd foi autor de *The Spanish Tragedy* (c. 1587), texto que apresenta algumas semelhanças com *Hamlet*. Sugeriu-se igualmente a possibilidade de *Ur-Hamlet* ser um rascunho do texto de Shakespeare ou uma peça escrita por outro autor difícil de identificar.

Conhecem-se três versões de *Hamlet*, mas é muito provável que tenham existido mais. A primeira foi publicada a partir de uma versão não autorizada em 1603, e foi descoberta apenas em 1823, na mansão que Sir Henry Bunbury acabara de herdar. O duque não parece ter ficado impressionado, declarando ter encontrado um livro velho, «um Quarto pequeno, barbaramente recortado e muito mal encadernado» (Lesser, 2015, 1). O volume continha o que parecia serem as primeiras versões de doze peças de Shakespeare, incluindo *Romeu e Julieta*, *O Mercador de Veneza*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, e valeria atualmente uma pequena fortuna, se não tivesse sido desfeito décadas mais tarde pelo Duque de Devonshire.

A segunda versão de *Hamlet* data talvez do final de 1604 ou início de 1605, e julga-se que terá partido dos escritos de Shakespeare e das anotações do livreiro que imprimiu a peça, até porque nela se lê «Recentemente impresso e tendo-se aumentado para quase o dobro o conteúdo do exemplar original, de acordo com a cópia verdadeira e perfeita» (478). A terceira versão foi composta a partir da de 1604 e editada anos depois da morte

do dramaturgo, quando os seus amigos se reuniram para lhe publicarem as peças de teatro num único volume.

As duas primeiras versões de *Hamlet* são conhecidas como *in quarto* 1 (Q1) e *in quarto* 2 (Q2), um termo latino que denomina um livro ou um panfleto composto por uma ou mais folhas inteiras de papel, nas quais foram impressas oito páginas de texto, dobradas duas vezes para produzirem quatro folhas. A terceira edição, feita a partir do Q2, é conhecida como *Folio* (um grande livro, feito de folhas impressas de papel dobradas ao meio, formando cada folha quatro páginas, geralmente usado para obras importantes). A edição do *Folio* foi publicada sete anos depois da morte de Shakespeare, em 1623, pelos seus amigos, e contém a maioria das peças escritas pelo autor (e outras que hoje em dia se sabe terem sido redigidas em colaboração com outros dramaturgos, como Thomas Middleton, George Peele ou John Fletcher). As três versões do texto diferem entre si. Por exemplo, apesar de o *Folio* ser muito parecido com o Q2, faltam-lhe cerca de 230 versos, tendo-lhe sido acrescentados 70 versos que não se encontram nas outras versões.

O Q1 foi durante muito tempo chamado de «Mau Quarto» (*Bad Quarto*), porque a qualidade literária do texto parecia pior do que as versões posteriores. O Q1 apresenta semelhanças com um texto descoberto em 1709 na Alemanha, e que se julga ter partido da versão de uma ou mais companhias inglesas que teriam feito digressões pelo continente (dois atores da companhia de Shakespeare terão viajado pela Alemanha antes de 1600),

intitulado *Der bestrafte Brudermord (Fratricide Punished)*. A existência deste texto, cuja importância foi muitas vezes diminuída pela crítica, também parece provar a presença de um espectro do texto de *Hamlet* que precede a escrita da peça.

A dificuldade em definir com precisão a data de composição de *Hamlet* encontra-se, de certo modo, associada à existência das três versões. Como explicam Ann Thompson e Neil Taylor, na edição Arden mais recente do texto, a datação das peças de Shakespeare depende geralmente de três elementos distintos: «a data em que o manuscrito terá sido concluído, a data da primeira apresentação em cena, e a da primeira edição em papel. No caso de *Hamlet*, existem três textos impressos, com datas diferentes, e distintas datas de representação para cada versão» (2006, 44).

Entre as disparidades nas várias versões encontram-se as seguintes: a cena entre Hamlet e Osric no quinto ato não surge no Q1; o último solilóquio de Hamlet («Como todas as ocasiões contra mim conspiram», na quarta cena do quarto ato), presente no Q2, não se encontra no Q1; o famoso «Ser ou não ser» situa-se na primeira cena do segundo ato, e não no terceiro, como no *Folio*; os nomes das personagens têm variações.

Aquilo que parece impressionar os leitores é a forma como o Q1 é menos literário do que o *Folio*. Talvez por este motivo, as explicações dadas para se preferir uma versão em detrimento de outra partem geralmente de assunções estranhas. Alguns críticos defendem que a versão do Q1 pode não ser verdadeira por parecer estar muito aquém das capacidades de Shakespeare, ou por ter sido

descrita pelos contemporâneos do dramaturgo de forma pouco elogiosa. Durante muito tempo, defendeu-se a possibilidade de o Q1 ser uma versão corrompida do texto (provavelmente um texto de cena, decorada pelos atores, e que por isso tinha incorreções). Pensou-se ainda, entre outras possibilidades, que o Q1 poderia ser um rascunho da peça de Shakespeare, ou uma fonte (um texto escrito por outro autor, que o dramaturgo teria posteriormente usado).

Apesar da má reputação textual do Q1, verificou-se que esta não é, contrariamente ao que se imaginou durante tanto tempo, uma má versão. Nas encenações do Q1, que se tornou o texto preferido de muitos encenadores, percebeu-se que a peça funciona muito bem em palco, por a ação ser mais condensada, conferindo maior ritmo à sucessão de cenas, sendo a linguagem usada acessível e mais compreensível para o público.

É difícil distinguir, nas discussões sobre o texto, o mito formado à volta da figura de Shakespeare do que poderá ter sido a realidade. Muitos autores defendem que a versão autêntica do texto seria a segunda, por corresponder ao período da morte do pai do autor, o que teria dado origem a alguma melancolia no carácter do Bardo. O facto de se saber que Shakespeare representou em cena o papel do Fantasma parece ter contribuído para esta interpretação.

Ao longo do tempo, mas sobretudo durante os séculos XIX e XX, os críticos tentaram, com um grau de insucesso semelhante, reconstruir ou descobrir a versão autêntica e verdadeira de *Hamlet*. A explicação mais lógica para a diferença entre versões talvez seja a de que estas representam, como suce-

de tantas vezes no teatro, disparidades existentes em encenações ou simplesmente reencenações da peça. Lukas Erne defendeu, de forma persuasiva, que as versões mais longas das peças tinham a pretensão de serem impressas para leitura, contrastando assim com os textos mais curtos, destinados ao palco (2003). Laurie Maguire e Emma Smith consideram a possibilidade de Shakespeare se ter reformado do palco, mas não da escrita, em 1610, usando o tempo livre para preparar a edição do *Folio*, com vista à sua publicação num bom volume (2013). A favor desta ideia encontra-se o comentário, no *Folio*, «A uma grande variedade de leitores», que pressupõe que o volume tinha o propósito de ser lido, e não representado. Hoje em dia, aceita-se que a instabilidade textual faz parte do texto de Shakespeare, e defende-se que não existe um só *Hamlet*.

## Verde de espinafre

A primeira tradução de *Hamlet* para português foi feita em 1877 pelo Rei D. Luís, que a publicou sem assinar. O Rei também traduziu *Otelo*, peça em relação à qual escreveu: «Fiz uma tradução quase literal, os livros de Shakespeare, adulterados ou parafraseados, são como os velhos castelos fotografados e depois coloridos para dar aos musgos o verde de espinafre, como dizem os franceses.» (11) O Rei estava, contudo, a ser modesto, e a justificar a sua tradução de todas as palavras, incluindo as consideradas menos apropriadas para uma audiência de nobres costumes.

## Para sempre

Não há pompa no reino da Dinamarca de *Indecisões*, o extraordinário espetáculo encenado por Lúcia Sigalho em 2008 na Casa dos Dias D'Água. Temos quatro atores em cena. Vemos o lixo espalhado, caindo este do cimo da sala nalguns momentos, num espaço que assinala a podridão do reino. Ouvimos uma voz *off* através da qual se indica a transição entre cenas (incluindo aquelas que são anunciadas sem chegarem a ter lugar em palco). Em *Indecisões*, Lúcia Sigalho reescreve Shakespeare, pelo que o primeiro solilóquio não pertence a Hamlet, mas sim a Claudius, interpretado pela atriz e encenadora: «Embora ainda esteja verde, verde, a memória de Hamlet, o nosso amado irmão, e nos convenha usar no luto o coração, com o nosso reino todo num só rosto de pranto contraído... Embora ainda verde, a memória de Hamlet, o nosso amado irmão, amado... nem por isso.» A voz de Claudius sobrepõe-se à de Hamlet, por vezes interpretado por Mónica Samões, que vê as suas falas serem entrecortadas com ruídos que surgem de outros sítios do palco ou dos atores. Mais tarde no espetáculo, a voz *off* sobrepõe-se às tentativas de monólogo do Príncipe da Dinamarca, que levam Hamlet a transitar para os solilóquios que se seguem. Assim se censura o lugar de fala de uma das personagens mais importantes na história do teatro ocidental. A mudança de cena traz-nos o vídeo de uma operação ao coração, interrompido pela repetição da invocação da cena 14, que nunca tem lugar.

Nestes momentos de pausa, acentua-se a fragilidade com que Sigalho-Ofélia surge em cena,

agora cantando baixinho, mesmo antes de ser brutalmente atacada por Hamlet (aqui interpretado por Miguel Borges). Cena 17, cena 22, cena 23, e surge novamente Lúcia Sigalho no papel de um Claudius impedido de falar pela voz *off*. A substituir a peça dentro da peça surge, num vídeo projetado na parede, a figura de Mrs Patrick Cambell, atriz conhecida pela sua interpretação de heroínas shakespearianas como Julieta (1895), Ofélia (1897) e Lady Macbeth (1898), e que aqui descreve a beleza da arte de representar e enunciar. Depois de esta ser interrompida, novamente a voz *off* a entrecortar a ação, surge o terceiro verso do famoso solilóquio de Hamlet, que é gritado numa cena às escuras, onde se vê apenas e parcialmente o vídeo de uma semiboca que nos lembra a de Beckett em «Not I» (1973). O texto de Shakespeare é ainda substituído pela canção «Jurá-me», de Ned Nelson, cantada por Lúcia Sigalho, e que se impõe à morte de Ofélia em palco, ou pela «Ophélie» de Rimbaud, dita por Mónica Samões.

É difícil explicar sem mostrar aquilo que faz de *Indecisões* um espetáculo único no panorama português (e não só). Talvez o segredo esteja numa combinação de elementos que rasuram, à vez, o texto, os atores, o vídeo e a cenografia da cena, acentuando a repetição da voz *off*. A memória do que se ausenta da cena disputa o que nela é representado, assim como a qualidade do texto do guião compete com a da peça de Shakespeare (o contemporâneo a ganhar, num rasgo de brilhantismo, ao texto clássico). No fim do espetáculo, apercebemo-nos de que as indecisões não são as de Hamlet, mas sim as de quem decide encenar a

peça e precisa de se posicionar relativamente ao papel que esta tem na História do Teatro, apagando-a, e sublinhando a importância da resistência de personagens como Ofélia, que sobrevivem no fantasma branco de Rimbaud, apesar de todos aqueles que em vida a desejaram rasurar.

## **O enredo amoroso**

O Príncipe é pretendente da corajosa Ofélia, cujo irmão, Laertes, se encontra de partida da Dinamarca. Antes de partir para França, Laertes partilha com a irmã as suas preocupações a propósito da relação desta com Hamlet, pedindo a Ofélia que não lhe ofereça assim o seu amor, dado que o Príncipe «ao berço está sujeito» (41). A resposta de Ofélia merece atenção: «Guardarei o efeito desta boa lição como / Vigia dos afetos. Mas, meu bom irmão, / Não faças como aqueles pastores pravados, / Mostrando-me a árdua e espinhosa via para o céu, / Que como atrevido libertino inchado, / Segue o caminho florido dos prazeres, / Sem atentar no que diz» (43). Apesar de assegurar Laertes de que terá cautela, a jovem Ofélia adverte o irmão sobre a desigualdade existente entre o que este lhe pede — «Tem cuidado, Ofélia, tem cuidado, querida irmã, / E mantém-te na retaguarda do teu afeto» (43) — e o comportamento de Laertes, que, como um libertino, segue o caminho do prazer.

Aquando da despedida dos irmãos, surge o pai de Ofélia, Polónio, que é conselheiro do Rei Claudius. Este pergunta a Ofélia qual o tema da conversa com Laertes e desaconselha a relação en-

tre a jovem e o Príncipe, pedindo-lhe que devolva a Hamlet as prendas que este lhe deu.

Mais tarde, o comportamento errático de Hamlet leva Polónio a julgar que este está apaixonado por Ofélia, devendo-se o comportamento desajustado do Príncipe ao facto de ter sido rejeitado pela jovem. Assim, o Rei Claudius e Polónio pedem a Ofélia que tente perceber o que se passa com Hamlet. John Dover Wilson defende que, apesar de não existirem indicações de cena, o jovem Hamlet encontra-se no fundo do palco, onde ouve esta conversa, considerando que, tal como acontecera com a sua mãe, também Ofélia o trai (Wilson, 1935). Décadas mais tarde, Peter Brook integra esta sugestão na sua encenação da peça, posicionando Hamlet ao fundo da cena, a escutar a troca de palavras entre todos<sup>7</sup>. A sugestão de Dover Wilson ajuda a explicar o comportamento indecoroso de Hamlet para com Ofélia a partir deste momento: julgando que esta o enganou, tal como a sua mãe traiu o seu pai, o Príncipe rejeita a jovem.

## Ofélia

Nem sempre foi a tradição crítica gentil ou justa para com Ofélia, considerada uma das personagens femininas mais frágeis de Shakespeare. Não houve, durante muito tempo, quem debruçasse a sua atenção crítica sobre a jovem, pois considerava-se

---

7 *Hamlet*, enc. Peter Brook, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=qT5rLk40fnM>, acesso a 25 de fevereiro de 2022.

que a personagem não se encontrava à altura de Hamlet. A primeira autora a reconhecer interesse crítico em Ofélia foi Anna Jameson, em 1832, que num tom submisso (como ela própria o descreve) criticou a perspectiva de autores como Dr Johnson a propósito de Cimbelino, e de John North, o crítico da Blackwood, sobre Ofélia. Ao fazê-lo, Jameson segue uma antiga tradição de crítica shakespeariana escrita por mulheres, que começou em 1664, segundo defendem Ann Thompson e Sasha Roberts em *Women Reading Shakespeare, 1660-1900* (2013), com o primeiro ensaio crítico sobre a obra de Shakespeare, da autoria de Margaret Cavendish.

Jameson argumentou que Ofélia é uma personagem com valor e merecedora do amor de Hamlet. O seu ensaio viria a tornar-se tão influente que, depois de publicado, North decidiu incluí-lo no final da edição Blackwood de *Hamlet*. Também Anna Jameson considerou, todavia, que Ofélia é excessivamente frágil para o seu próprio bem. Ao contrário da Rosalinda de *Como vos Aproveu*, julgada o contraponto perfeito para a inteligência de *Hamlet*, da força da paixão de Cleópatra ou da ambição de Lady Macbeth, Ofélia foi descrita como demasiado doce, demasiado jovem e demasiado cumpridora dos conselhos do pai e do irmão, para conseguir tornar-se independente ou enfrentar os comentários indecorosos de Hamlet. Assim, quando hoje nos lembramos de Ofélia, pensamos na pintura de Sir John Everett Millais, que ilustra de forma poética uma jovem no rio, rodeada de flores, no momento da sua morte. Lembramo-nos ainda da cena da sua loucura e da morte prema-

tura, que viria apenas a ser vingada séculos mais tarde, no monólogo de Heiner Müller *A Máquina Hamlet* (1977).

Não é raro os poetas intuïrem melhor certas coisas do que os críticos. Afirma Adília Lopes, em «Sobre a gata Ofélia»:

Nasceu a 1 de abril de 1987. Por essa altura eu estudava o *Hamlet* nas aulas do professor Osório Mateus. Vi todos os Hamlets do ciclo da Cinemateca e da Gulbenkian dedicado às adaptações cinematográficas dessa peça e que passou nesse ano. Chamei Ofélia à gata acabada de nascer por ser uma gata loira e frágil. De facto a Ofélia era forte, não era frágil, mas por ser muito doce aparentava ser frágil (975).

Ao perceber que ser doce é, de facto, diferente de ser frágil, a poeta corrige a sua — e a nossa —, perspectiva sobre Ofélia (a gata e, suspeito, a personagem de *Hamlet*). Note-se como, e apesar de lhe faltar a informação que a ajudaria a interpretar o dilema de Hamlet na totalidade, Ofélia parece ser a única personagem que descreve bem o Príncipe da Dinamarca:

Tão pálido como a camisa, os joelhos a bater,  
E uma cara de espectro tão digno de lástima  
Como se houvera sido libertado do inferno  
Para contar horrores (...). (71)

A descrição que Ofélia faz de Hamlet a Polónio caracteriza tanto a aparência pálida do Príncipe como o modo como esta espelha a figura do Fantasma. Nas feições de Hamlet, Ofélia intui

as do Rei Hamlet, temporariamente liberto não do Inferno, mas do Purgatório, para falar sobre o horror do seu próprio assassinato. O facto de tanto Ofélia como Polónio desconhecerem que Rei Hamlet surgiu perante o filho leva-os a serem incapazes de interpretar a situação na totalidade. Apenas Horácio e Hamlet poderiam compreender os comentários de Ofélia, que duplicam a conversa entre os dois amigos no início da peça, quando Horácio encontrou o Fantasma:

Hamlet:

Então não lhe vistes a cara?

Horácio:

Vimos, senhor, pois trazia a viseira levantada.

Hamlet:

Que aspeto era o dele, zangado?

Horácio:

Uma expressão mais de tristeza do que cólera.

Hamlet:

Pálido ou corado?

Horácio:

Muito pálido.

Hamlet:

E fixou os olhos em vós?

Horácio:

Sem nunca os desviar. (39)

Tivesse Ofélia ouvido esta conversa e poderia compreender melhor como a expressão facial de Hamlet duplica a do seu pai: o rosto do Fantasma encontrava-se, como o de Hamlet, «muito pálido» e também este tinha os olhos fixos em Horácio, assim como Hamlet, imitando o comportamento do pai,

que poussa os seus olhos em Ofélia. O verso «uma cara de aspecto tão digna de lástima» (71), a propósito de Hamlet, expõe a sua tristeza, que duplica a do Fantasma. Se o comportamento de Hamlet reproduz o do seu pai, talvez também ele deseje falar sobre os horrores a que assistiu. No entanto, tal como o Fantasma não pode dizer nada a Horácio, por este não ser o destinatário da sua mensagem, também Hamlet se sente incapaz de relatar o sucedido a Ofélia.

A palidez de Hamlet replica ainda a de Horácio, aquando do primeiro encontro deste com o Fantasma: «Então, Horácio? Estás pálido e a tremer» (17). E a reação de Ofélia aos olhares de Hamlet parece igualar a resposta de Bernardo e Marcelo depois de verem a figura de Rei Hamlet: «em geleia quase derretidos, / Estacam mudos e não lhe falam» (37).

O modo como Ofélia descreve o aspecto de Hamlet ajuda a acentuar o conhecimento dos espectadores (ou leitores) sobre a transformação do seu carácter, mas seria impossível que a jovem soubesse que a palidez de Hamlet se devia ao seu encontro com o Fantasma. Embora a sua intuição a conduzisse na direção certa, seria difícil para Ofélia adivinhar que o velho Hamlet tinha regressado. Por isso, quando Polónio pergunta a Ofélia se a loucura de Hamlet pode ser resultado do seu amor não correspondido, Ofélia aquiesce, concordando com a única explicação que parece fazer sentido.

## **Comprimido efervescente**

Em *Hamlet sou eu* (2007), o suicídio de Ofélia é representado por um comprimido efervescente que se dissolve em água. Neste espetáculo do Teatro

Praga, encenado por Cláudia Jardim, Diogo Bento e Pedro Penim, dois atores encontram-se em cena e procuram contar repetidamente o que acontece na peça a um conjunto de crianças, debatendo-se com a dificuldade de clarificarem sequências de acontecimentos (quem não?) e de memorizarem a história da peça<sup>8</sup>. Assim, vão fazendo perguntas às crianças que assistem ao espetáculo, na tentativa de as levar a compreender a sequência de acontecimentos da peça de Shakespeare. Na segunda parte do espetáculo, é dada às crianças a oportunidade de representarem o seu *Hamlet*.

*Hamlet sou eu* permite dar dois sentidos à ideia de peça (*play*): fazer uma peça (*to play*) implica divertir-nos ou entretermo-nos ao ouvir uma história, mas também fingirmos ser outra pessoa. Essas duas formas de fazer teatro — observando-o da perspectiva do público e desempenhando um papel nele — são reunidas ao longo deste espetáculo. Note-se que o título, *Hamlet sou eu*, alude à frase de William Hazlitt que é questionada ao longo do espetáculo nas pequenas decisões que as crianças têm de tomar. Por exemplo, nem todas elas podem ser a personagem Hamlet, algumas precisam de fazer o papel do rei vilão, para que o espetáculo possa ter lugar.

Anos mais tarde, e sem conhecer o espetáculo do Teatro Praga, a companhia Forced Entertainment viria a expor, em *Table Top Shakespeare* (2016), um mecanismo teatral semelhante ao

---

8 *Hamlet sou eu*, Teatro Praga, 2007, <https://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-sou-eu-jardim-claudia-2007/#video=hamlet-sou-eu-2008-trailer>, acesso a 6 de março de 2022.

de *Hamlet sou eu*. Neste caso, cabe a um ator, sentado a uma mesa, descrever o enredo da peça do princípio ao fim, socorrendo-se de pequenos objetos, como um batom, um pequeno perfume, entre outros. A atenção ao enredo e às pequenas peripécias em *Hamlet* permite desafiar a ideia de que o mais importante na peça de Shakespeare é o texto e o modo como os versos são enunciados em cena, dando-se importância ao encadeamento de ações. Em *Table Top Shakespeare*, e apesar de não se recorrer aos versos de Shakespeare, a linguagem tem um papel fundamental, regressando-se à ideia de que o teatro é o sítio onde se contam histórias<sup>9</sup>.

## Os solilóquios

À semelhança do que sucede conosco, as personagens que rodeiam Hamlet parecem ter alguma dificuldade em compreender o Príncipe, que se vai transformando numa espécie de prolongamento do eu de cada um. Enquanto Polónio e Ofélia julgam que Hamlet está perdido de amores pela jovem, Claudius suspeita de que Hamlet deseja usurpar-lhe o trono. Talvez para contrariar esta ideia, pensou-se que os solilóquios de Hamlet poderiam ser uma porta de entrada para a mente da personagem principal e, até, para a nossa, imaginando-se que dão acesso ao modo como pensamos.

---

9 *Table Top Shakespeare*, Forced Entertainment, <https://www.forcedentertainment.com/projects/complete-works-table-top-shakespeare/>, acesso a 6 de março de 2022.

Matthew Arnold deu início a uma discussão crítica importante ao intuir que os solilóquios do palco isabelino eram um «diálogo da mente consigo mesma» (1853, 654). Na verdade, por vezes os solilóquios de Hamlet parecem ter uma existência autónoma em relação ao enredo da peça, como sucedeu quando Bob Wilson decidiu encenar o seu *Hamlet* em 1995, e afirmou: «Encenei a peça como se fosse um monólogo, como se houvesse uma espécie de memória onírica de toda a ação. Reestruturei o texto, começando segundos antes de Hamlet morrer. Assim, a obra é vista como um *flashback*, com Hamlet a dizer o texto de Ofélia, de Gertrud e de todas as outras personagens. A peça passa-se realmente na mente de Hamlet. Começa e termina com o seu último discurso» (2006). Harold Bloom (1998) viria mais tarde a popularizar esta ideia, ao considerar que Shakespeare inventou o ser humano nos monólogos, quando nos deu acesso ao modo como nos ouvimos pensar. Note-se, contudo, que os solilóquios podem também representar a conversa em voz alta de uma personagem consigo própria:

Será ajuizado concluir que os solilóquios «dramatizam a consciência de Hamlet»? Estes cumprem certamente uma série de funções diferentes, que vão desde a exposição do enredo à meditação sobre tópicos banais, e muitas vezes são menos «pessoais» do que os solilóquios de, digamos, Ricardo III, Iago em *Otelo*, ou Edmundo em *Rei Lear*. [...] Mas alguns deles não são, sequer, «solilóquios»: Ofélia está no palco durante todo o monólogo «Ser ou não ser» (3.1.55-87), e o público sabe que o Rei e Polónio estão a ouvir Hamlet (21).

Ann Thompson e Neil Taylor, os editores da edição Arden de *Hamlet*, explicam que os solilóquios não têm sempre a mesma função e que nem sempre Hamlet está sozinho em cena, pelo que talvez seja útil aprofundar a questão. Considera-se geralmente que Hamlet tem sete grandes monólogos:

1. [Ato 1, cena 2]

Ah, que esta carne tão tão sólida se fundira (32);

2. [Ato 1, cena 5]

Ah, pelas hostes do céu! (59);

3. [Ato 2, cena 2]

Ah, que miserável e trôpega criatura sou (102);

4. [Ato 3, cena 1]

Ser ou não ser (111)];

5. [Ato 3, cena 2]

É agora aquela bruxuleante hora da noite (141);

6. [Ato 3, cena 3]

Agora fazia-o em dois tempos (144);

7. [Ato 4, cena 4]

Como todas as ocasiões contra mim conspiram (173).

Nos primeiros três solilóquios, assim como no quinto, Hamlet encontra-se sozinho no palco. Todavia, no quarto solilóquio existe a possibilidade de o Príncipe ser ouvido, dado que, mesmo que o Rei e Polónio tenham saído de cena, Ofélia continua presente, pois não só não existem indicações da sua saída como a jovem faz mais tarde uma referência a «*noble mind*», expressão que pode ter escutado no monólogo de Hamlet. No sexto solilóquio, o Rei está presente, mas parece não ouvir Hamlet. O sétimo solilóquio só existe na versão do Q2 (veja-se a secção Fontes), e é muitas vezes cortado nas en-

cenações da peça. Alguns solilóquios, como o quinto, têm a função de fazer avançar a ação e de nos explicarem o que decidiu Hamlet fazer. Noutros, o Príncipe dá azo às suas dúvidas, ou ajuda-nos a perceber porque decidiu encenar a peça de teatro com que vai julgar a consciência do Rei.

Além dos solilóquios de Hamlet, também existe o do Rei [«Ah, a minha ofensa é fétida, fede aos céus», ato 3, cena 3 (143)] e o de Ofélia [«Ah, que nobre espírito foi aqui derrubado», ato 3, cena 1 (117)].

A palavra «solilóquio» surge do latim *soliloquium* e significa «falar sozinho», não parecendo assim estranho que nas conversas que Hamlet tem consigo mesmo se sublinhe a solidão da personagem principal em relação ao resto da corte. O medo que cada personagem parece sentir relativamente à possibilidade de ser escutada por outras é, para James Hirsh, uma das provas de que os solilóquios são uma conversa em voz alta, como sucede com Olivia, que em *Noite de Reis* diz a si própria: «Falo demasiado alto» (2003, 122). Este não é, aliás, um caso único em Shakespeare, e concordo com o autor quando afirma que o dramaturgo «explorou as consequências do facto de os seres humanos não terem acesso direto às mentes de outras pessoas ou mesmo a todas as partes das suas próprias mentes. De uma variedade incrível de maneiras, as peças e os poemas de Shakespeare dramatizam as possíveis consequências disso» (120). De certo modo, nas tragédias, o autor explora aquilo que acontece quando, como sucede com Ofélia e Hamlet, não conseguimos perceber outras pessoas e precisamos de nos basear naquilo que estas nos dizem e nas suas ações. Mais ainda, o perigo de sermos ouvidos quando pensamos em voz alta, so-

bretudo na temida corte da Dinamarca, é sinalizado por Hamlet, que termina o seu primeiro monólogo aconselhando-se: «Quebra, coração, pois tenho de ficar mudo» (32). Ficar mudo, aqui, parece ser equivalente a ter de falar sozinho, pois são poucos aqueles em quem pode confiar, sendo perigoso que o oiçam.

## Algoritmo

Alexis Soloski escreveu, a propósito do espetáculo *A Piece of Work*, de Annie Dorsen, encenado em 2013: «Sendo *Hamlet* considerado o arquétipo da literatura ocidental sobre a consciência humana, é astuto pedir a um não humano que o interprete» (2013). O comentário de Soloski refere-se ao modo como Annie Dorsen criou num computador um algoritmo do texto de Shakespeare que gera palavras e simulações de frases ou de versos ao longo do tempo do espetáculo, evitando assim a presença tradicional dos atores em cena. Ao algoritmo, Dorsen associou simulacros de emoções que acompanham certas palavras ou versos, e que permitem juntar efeitos de luz ou de fumo à projeção das palavras na parede (como se subitamente se tivesse dado às legendas, que surgem com tanta frequência na ópera, o papel principal num espetáculo).

Em *A Piece of Work*, o título alude à pergunta de Hamlet a Polónio, no terceiro ato da peça: «Que dizeis, senhor? Virá o Rei ouvir esta obra de arte?» (121). Mais tarde, Hamlet chamará à sua peça de teatro uma «obra desonesta» (133). O nome do espetáculo aponta assim para a representação de uma peça de teatro dentro de outra peça, o que

parece corresponder bem ao exercício de Annie Dorsen, no qual a encenadora age como se o texto de Shakespeare nos fosse tão familiar que deixá-mos de precisar de o ver representado em cena. As componentes tradicionalmente consideradas mais relevantes no teatro — como a presença dos atores, a representação de personagens em cena ou a importância do texto — são eliminadas ou relegadas para segundo plano. Ainda assim, existem vozes de computador que correspondem ao que seriam as variações das personagens em cena, sendo a voz de Ofélia, por exemplo, mais aguda do que a de Hamlet.

Em cena, gera-se todas as noites uma nova combinação de palavras, *i.e.* um novo texto, que tem sempre cinco partes. No terceiro ato surge um ator, que enuncia o texto como se fosse um computador. A ordem das palavras nos versos encontra-se desordenada, bem como o lugar dos verbos e dos nomes numa frase, o que leva o texto de Shakespeare a ficar mais próximo do uso de linguagem numa peça de Beckett do que de uma peça de teatro de século XVI. Ao mesmo tempo, a projeção do texto e a ausência dos atores em cena transformam os espectadores em leitores, questionando-se a ideia de que o mais importante numa encenação da peça é ser-se fiel a uma versão verdadeira do que seriam as palavras de Shakespeare.

O espectador que observa *A Piece of Work* do seu lugar acaba necessariamente por refletir sobre o papel da mimese no teatro, duvidando daquilo que aprendeu na escola e das lições de filósofos de renome, e questionando se a mimese pode ter lugar quando não existem atores em cena (ou imitações de ações em cena). Se conseguimos sofrer com *Hamlet*

quando a peça nos é apresentada sem atores; se não existe identificação com a representação de ações em cena, e apenas com a enunciação parcial destas ações, será que conseguimos sentir algo daquilo por que as personagens passaram?

É, contudo, importante notar que o espectador que viu muitas encenações de *Hamlet* se vai lembrando delas, e do modo como certos atores representaram cenas importantes, à medida que o espetáculo se vai desenvolvendo. Por isso, apesar de não se encenar *Hamlet* de uma forma tradicional, a memória que temos da tradição teatral da peça está presente, e surge com frequência quando o texto é evocado.

Ao mesmo tempo, existe uma inversão da ordem tradicional dos elementos do espetáculo, no sentido em que as didascálias, que habitualmente se encontram fora de cena, surgem projetadas ao fundo da sala, na parede, marcando as mudanças de cena e identificando a voz das personagens, nomeando-a antes de cada verso. Assim, é dada maior importância àquilo que geralmente se encontra ausente num espetáculo (a leitura das palavras de um texto), ao mesmo tempo que o que se encontra dentro de cena (a enunciação das palavras do texto) é transformado pela voz do computador, e pelo carácter aparentemente aleatório das sequências de palavras em palco.

## **Podridão**

No seu belíssimo *Shakespeare's Imagery* (1935), Caroline Spurgeon nota como as imagens de doença,

corrupção, sujidade e podridão se multiplicam nas falas do Príncipe, como se o envenenamento do Rei Hamlet e a relação de Claudius com Gertrud fosse progressivamente contaminando Hamlet, bem como toda a corte (318). Assim sucede no primeiro solilóquio da peça — «Ah, que esta carne tão tão sólida se fundira / coara e escorrera líquida como o orvalho» (33) —, no qual Hamlet cita a Bishop's Bible para manifestar a sua incompreensão pelo facto de o corpo físico não nos permitir, como sucede com o gelo, desfazer-se em água e desaparecer. Esta imagem é concretizada na primeira referência da peça ao suicídio: «Ou que o Intemporal não houvera fixado um cânone contra matarmo-nos» (33), quando «cansados, duros, gafos e inúteis / Me parecem todos os usos deste mundo» (33). Em seguida, Hamlet descreve um jardim que se opõe ao do Éden, abandonado, e onde nada cresce, mencionando a passagem do tempo desde que o seu pai morreu e a rapidez do casamento da sua mãe.

As referências temporais, como tantas vezes sucede na peça, parecem corresponder a um tempo interior vivido por Hamlet e não ao que seria o tempo cronológico real. Terão passado quatro meses desde a morte do Rei Hamlet. Todavia, o Príncipe passa temporalmente no solilóquio de «Nem dois meses morto — não, nem isso, nem dois» (32) para «um magro mês, antes de gastos os sapatos / Com que seguira o corpo de meu nobre pai» (32). Esta diminuição no tempo desde a morte do pai é acentuada no verso «Passado um mês, / Antes de o sal das mais dissimuladas lágrimas [...] / Casou-se» (32). Mais do que da morte do seu pai,

este primeiro monólogo sublinha a incompreensão pelo casamento da mãe e o modo como, a seu ver, esta se enfronhou «Com tal destreza em lençóis incestuosos!» (32). A referência ao incesto não é acidental: lembra o casamento de Henrique VIII com Catarina de Aragão em 1509. Esta havia sido casada por um breve período com Artur, irmão de Henrique, antes de este morrer. Apesar de o casamento nunca ter sido consumado, quando Henrique VIII decide separar-se de Catarina de Aragão e casar com Anne Boleyn, argumenta que o primeiro casamento desta havia sido incestuoso, e que por isso Deus nunca dera filhos ao casal. Catarina de Aragão defende-se da acusação, afirmando que o Rei sabe que o seu primeiro casamento nunca foi consumado, e apresentando os lençóis manchados da sua noite de núpcias com Henrique VIII para o confirmar.

Por sua vez, Hamlet descreve, sem nunca sexualizar, o casamento entre Gertrud e o Rei Hamlet, que estava «tão enamorado de minha mãe / que não podia suportar que os ventos do céu / lhe fustigassem a face» (33). O Príncipe diferencia assim a união dos seus pais da da Rainha e Claudius, marcada por aquilo que considera ser um excesso de desejo. Ao mesmo tempo, Hamlet distingue entre a figura de Niobe, transformada pela sua dor numa estátua de lágrimas, e a de Gertrud, representada como um «animal falho do discurso da razão / Teria mantido o luto mais tempo». O «sal das mais dissimuladas lágrimas» de Gertrud, que voou «volátil do vermelho dos seus olhos tímidos», opõe-se ao desejo enunciado por Hamlet, no início do monólogo, de que a carne se fundisse,

escorrendo líquida como o orvalho. É neste solilóquio que surge a famosa frase «Inconstância, o teu nome é mulher» (33). As imagens que surgem neste primeiro solilóquio são retomadas nos seis seguintes, e ao longo da peça, de formas diferentes. Por exemplo, a morte de Ofélia, no rio, parece ecoar o desejo de Hamlet no início deste monólogo.

## Hamlet

W. H. Auden, que pertence ao grupo de quem não guarda uma admiração excessiva por *Hamlet*, teve uma intuição importante a propósito do carácter do jovem Príncipe:

Porque não age Hamlet? Tem de encontrar uma resposta para a questão «Quem sou?». Falta-lhe um motivo para a existência. Hamlet não tem fé em Deus ou em si próprio. Consequentemente, precisa de definir a sua existência em termos de outros, *i.e.*: «Eu sou o homem cuja mãe casou com o meu tio, que assassinou o meu pai.» Hamlet gostaria de se tornar, como o herói trágico grego, uma criatura de situação. Daqui resulta a sua incapacidade para agir, pois Hamlet consegue apenas «atuar», *i.e.*, brincar às possibilidades. (476)

Auden atribui a inação de Hamlet, *i.e.*, o tempo que este leva a vingar o seu pai, assassinando o padrasto, ao modo como a sua falta de fé em Deus e em si o leva a definir a sua existência em relação às ações daqueles que o rodeiam. Auden acrescenta

ainda: «Hamlet poderia vingar o seu pai prontamente ou poderia dizer algo como ‘vingar outras pessoas não é comigo, isso é algo que só Deus pode fazer’. Contudo, não faz nenhuma dessas coisas. Pelo contrário, considera a situação interessante, e toma notas sobre como ‘pode sorrir-se, e sorrir de novo, e ser-se vilão’» (476).

Apesar de não concordar inteiramente com o ponto de vista de Auden, no sentido em que me parece existir, como Polónio viria a dizer, «método na loucura» de Hamlet, reconheço que o autor identifica bem na peça a patologia dos tempos modernos, ao relacionar a tendência para preencher um certo vazio interior através da descrição de ações dos que nos rodeiam. De certo modo, a descrição deste vazio na personagem de Hamlet, que cada um de nós completa à sua maneira, parece ser uma das características que fazem da peça uma obra intemporal.

O ponto de vista de Auden pode ajudar-nos a descrever uma particularidade dos solilóquios de Hamlet: a de o Príncipe aí se comparar com frequência a outras personagens, como Hércules, ou a pessoas na peça que, ao contrário de si mesmo, parecem ser capazes de agir. O terceiro solilóquio, «Agora estou sozinho», ajuda a ilustrar a teoria de Auden. Aqui, Hamlet faz equivaler o seu caso ao despertar de emoções no ator a quem o jovem pedira que interpretasse brevemente a cantata de Dido a Eneias. Aquando da descrição de Hécuba, «descalça a correr de cima a baixo, ameaçando as chamas» (101), enchem-se de lágrimas os olhos do ator, e quando Hamlet fica sozinho em cena pergunta-se se «Não é monstruoso que este ator aqui /

Por uma ficção apenas, um fumo de paixão, / Tenha forçado tanto a alma ao que concebeu / Que, por ela alterado, a cara lhe empalidece» (103). A Hamlet falta «fel / para tornar acerba a opressão» (105), «E nada sei dizer — não, nem por um rei / A cuja propriedade e muito amada vida / Gravosa derrota se cometeu» (105). Apesar de, no final do solilóquio, Hamlet arquitetar o seu plano de vingança (veja-se adiante a secção «A Ratoeira»), este não deixa de ser um exemplo do que Auden consideraria «brincar às possibilidades».

No sexto solilóquio, Hamlet explica-nos onde foi Auden inspirar-se para a sua ideia:

Que dizer de mim,  
Que tenho um pai morto, uma mãe poluída,  
Transtornos vários na razão e ânimo,  
E tudo abismo no sono, humilhado  
Pela morte iminente de vinte mil homens  
Que por uma fantasia e astúcia do acaso,  
Vão para a cova como para a cama. (175)

A identidade de Hamlet existe em relação com a morte prematura do seu pai e as ações da sua mãe poluída, nos transtornos da razão que daí resultaram e na comparação com os vinte mil homens que, sob as ordens do jovem Fortinbras, marcham pela Polónia para procurarem «tomar uma estreita nesga de terra / que ganho em si não traz, se não o nome» (173). O exemplo de Fortinbras acena a Hamlet, fazendo de si um «Letargo animal», «sempre três vezes covarde» (173). O modo como Hamlet se define a partir dos atos de outras pessoas surge igualmente no sexto solilóquio, quando este vê

Claudius a rezar: «Um facínora trucida-me o pai, e por causa disso / Eu, seu único filho, mando esse mesmo facínora / para o céu» (147).

Hamlet existe em comparação com e em ausência de, o que de uma forma estranha o torna parecido não com o seu pai, mas com Claudius. Na segunda cena do primeiro ato, o Príncipe diz sobre o seu tio: «My father brother, but no more like my father / Than I to Hercules» (33), aludindo ao mítico herói romano conhecido pela sua imensa pujança. Hamlet e Claudius são mais fracos do que o Rei Hamlet, não só por terem menos força, mas por lhes faltar intenção no modo de agir. Ambos têm em comum a prática de usarem os outros como se fossem marionetas, não os matando diretamente, mas pedindo a outrem que o faça. Por isso, o jovem Príncipe precisa de refletir continuamente sobre o que, e como, agir.

## Hesitação

A versão contemporânea de *Hamlet* de que mais gosto foi encenada por Yoshihiro Kurita, em 2007. Aqui, o ator Kohchi Hirokazu permanece sentado de pernas cruzadas à boca de cena durante todo o espetáculo, enquanto as outras personagens vão surgindo à sua volta, e a ação da peça se vai desenvolvendo e adensando<sup>10</sup>. Kohchi Hirokazu

---

10 *Hamlet*, enc. Yoshihiro Kurita, Ryutopia Noh Theatre, 2007, <https://globalshakespeare.mit.edu/hamlet-kurita-yoshihito-2007/#video=hamlet-kurita-yoshihiro-2007>.

literaliza a hesitação de Hamlet numa proeza de força. A posição sentada de Hamlet, e a invocação das regras do teatro Noh ao longo da encenação, permite repensar o texto de Shakespeare e criar algo novo. Como afirma Hirokazu, «a originalidade que tinha em mente não era baseada nas diferenças entre Shakespeare e o espaço do teatro Noh. Não queria fazer algo como colocar um *consommé* ocidental numa taça *lacqueur* japonesa, mas sim usar os mesmos materiais e criar uma sopa única, que não fosse nem miso japonês, nem *consommé* ocidental». Por exemplo, o facto de Hamlet estar sentado de pernas cruzadas lembra a sua incapacidade de agir, mas posiciona-o também na posição tradicional de *seppuku* e na de meditação no budismo<sup>11</sup>. As duas tradições são usadas em simultâneo e este é um caso em que o trabalho de virtuosismo do ator foi pensado para ser mais do que uma demonstração de capacidade técnica: esta existe, mas está ao serviço de uma ideia, fazendo o ator mais do que enunciar muito bem o texto.

## Ser ou não ser

No solilóquio mais famoso da peça, Hamlet hesita sobre qual o melhor caminho: optar pela vida ou preferir a morte. Um dos aspectos mais notáveis da conversa que Hamlet tem consigo (e

---

11 Devo a Lauro Reis, nas aulas do seminário do Programa em Teoria da Literatura, a lembrança de que a posição sentada de Hamlet se refere a mais do que à sua imobilidade.

connosco) relaciona-se, como afirma Rosalie Collie em *Shakespeare's Living Art* (1974), com o modo como o jovem filósofo consegue olhar para si e para a sua situação a partir de diferentes pontos de vista:

Em «Ser ou não ser», e «Ah, que miserável e trôpega criatura sou», Hamlet adota diferentes posições no solilóquio, olhando para si e para a sua situação de diferentes perspectivas. [...] Hamlet reflete sobre os seus problemas, e ao mesmo tempo brinca com eles: no solilóquio sobre suicídio, por exemplo, ele resolve a tentação de se matar falando sobre ela, agindo sobre a sua imaginação. Nos grandes solilóquios de Hamlet, nos quais vemos o Príncipe atravessar o processo doloroso de autorreflexão e autocrítica, reconhecemos que este representa a «epistemologia» para nós: este homem reflete sobre o ato de pensar e sobre a maneira como pensa. (218)

O processo de autorreflexão de Hamlet leva-nos de regresso ao verso que dá início à peça — «Who's there?» — e às questões epistemológicas que surgem ao longo do texto. Em «Ser ou não ser» reconhece-se a influência da figura de retórica a que Puttenham, em *The Arte of English Poesie* (1589), chama «Aporia, or the Doubtful», e que consiste no modo como, quando em dúvida, nos questionamos sobre algo, perguntando-nos qual a melhor maneira de resolver uma dificuldade. Talvez seja possível argumentar que Hamlet representa a figura de um vingador a quem foi dada a possibilidade de estudar, estando condenado a exercer a capacidade de pôr o pensamento a funcionar sobre si próprio,

tendo dificuldade em fazer aquilo que deve porque outros lhe disseram que deve ser assim e dedicando-se, em vez disso, a questionar incessantemente a natureza das coisas.

O modo eloquente como o Príncipe enuncia as suas dúvidas é considerado uma pedra-de-toque da literatura ocidental. Seria, contudo, interessante pensar se, caso a versão do texto de *Hamlet* que nos tivesse inicialmente chegado às mãos fosse a do Q1, o imortal monólogo do Príncipe teria encontrado o mesmo apreço entre os leitores.

To be or not to be—aye, there's the point.

To die, to sleep—is that all?

Aye, all.

No!

To sleep, to dream—aye, marry, there it goes.

(Q1)

Na versão do *Folio*, o início do solilóquio lê-se do seguinte modo:

Ser ou não ser, eis a questão:

Se é mais nobre no espírito sofrer

As fundas e flechas da fortuna ultrajante,

Ou brandir armas contra um mar de agravos,

E, opondo-os, fazê-los cessar (111-112).

(*Folio*)

O texto do *Folio* adensa a versão inicial, que aos olhos de hoje parece quase caricatural, ao excluir a dúvida sobre qual será o modo de agir mais nobre: aceitar passivamente (sofrer na mente) as flechas da fortuna ultrajante, refletindo sobre

elas, ou empunhar armas, escolhendo a ação (o suicídio) como forma de pôr um fim definitivo a cada dificuldade. No Q1, Hamlet opõe unicamente ser a não ser, excluindo-se os quatro versos que se seguem ao primeiro no *Folio*, e transitando-se de imediato para «Morrer – dormir», uma ideia que encontra a sua conclusão deflacionada em «marry, there it goes». Sempre me pareceu que, no Q1, o monólogo de Hamlet se assemelha às palavras dos Bobos em peças como *Rei Lear* ou *Tudo está bem quando acaba bem*, que recorrem a jogos de palavras e ao sentido de humor para serem, sem o parecerem, mais sábios do que as personagens principais. Nas fontes de que Shakespeare se socorreu para escrever a sua peça, como o livro de François Belleforest *Histoires Tragiques*, surge a figura do herói tolo, chamado Amleth, que em nórdico antigo nomeava alguém «louco» ou «insano». A figura do Bobo, usada por Shakespeare tanto nas comédias como nas tragédias para apontar as excentricidades de comportamento das outras personagens, aproxima-se assim da de *Hamlet*. Uma diferença importante entre este monólogo no Q1 e no *Folio* reside no facto de o primeiro se prestar a um Hamlet que, se quisermos, pode ser interpretado em cena aproximando-se do sentido de humor que um Bobo pode ter perante a inutilidade da vida humana; enquanto no *Folio* o monólogo parece revelar dúvidas filosóficas e religiosas profundas sobre a diferença entre agir, ou não, e a escolha entre ser e não ser, a vida e a morte (o suicídio).

Na versão do *Folio*, Hamlet pondera sobre o que sucede depois de morrermos: se a morte for apenas

um sono, não existe motivo para não pensarmos no suicídio como uma opção. Existe, contudo, a possibilidade de o sono da morte gerar sonhos e de não sabermos que sonhos serão esses: «— ah, esse é o estorvo:» Aceitamos, por isso, as piores contrariedades, como «a férula e os açoites do tempo, / o dolo do opressor, a contumélia de insolentes, / a dor de um amor repelido, as demoras legais, / A insolência do lugar», em vez de nos livrarmos de todos os males, empunhando um punhal, *i.e.*, matando-nos. A palavra «*quietus*», em inglês, tem um sentido legal e aponta para o fim decisivo de uma contenda. Apenas o «temor de algo depois da morte / esse país não descoberto» nos leva a preferir os males que conhecemos ao invés de nos refugiarmos nos que ignoramos. É, assim, a consciência que faz de nós cobardes, dado que pensar excessivamente, refletir de forma prolongada sobre as consequências dos nossos atos, nos leva a não agir.

## Roubo

A primeira parte do *Hamlet* da companhia Mala Voadora (2014)<sup>12</sup> desenrola-se à volta de uma mesa que ocupa o palco, sublinhando o modo como «Os assados fúnebres / Forneciam friamente as mesas de casamento». Quando Rosencrantz e Guildenstern anunciam a chegada dos atores a Elsinore (38:00), desce sobre a cena uma cenogra-

---

12 *Hamlet*, Mala Voadora, 2014, <https://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-andrade-jorge-2014/>, acesso a 7 de abril de 2022.

fia gigantesca que espelha o próprio teatro onde a peça é representada, criando uma impressionante *mise en abyme*. O público assiste à sucessão de imagens dentro de imagens — a ilusão de ótica de uma perspectiva aprofundada —, que dá a impressão de um palco ampliado. A cenografia surge como substituto do fantasma do Rei Hamlet, ajudando o efeito droste de José Capela a questionar a teatralidade de *Hamlet*: a peça segue o texto do Q1, traduzido por Fernando Villas Boas, e a cenografia problematiza-o. O cenário copia uma imagem do espaço, como se o teatro se duplicasse infinitamente (uma ideia baseada no teatro barroco do castelo checo de Cesky Krumlov). Neste caso, realidade e ficção, citação e roubo estão entrelaçados; aliás, José Capela foi acusado de plágio do cenário de Michael Levine (para a ópera *Don Giovanni*, no Scala de Milão), possivelmente por alguém que não percebeu o trocadilho. Afinal, o próprio Hamlet vai roubar *O Assassinato de Gonzaga* e usa uma peça dentro da peça para sondar a consciência do Rei Claudius; como veremos, Shakespeare recorria frequentemente a fontes de outros textos, que copiava para criar as suas peças.

## As fontes

À semelhança dos seus contemporâneos, Shakespeare escrevia as suas peças a partir de uma série de outros textos, que copiava e nos quais introduzia pequenas alterações (a ideia de originalidade e do escritor-gênio viria a surgir mais tarde, com o Romantismo). As fontes usadas

pelos dramaturgos podiam ser panfletos de crimes sangrentos, narrativas de marinheiros, crónicas históricas vindas das mais variadas proveniências, narrativas orais que se encontravam em vários países na Europa, peças de Séneca, provérbios, excertos de Quintiliano ou Cícero, entre outros documentos.

Em *Documents of Performance in Early Modern England*, Tiffany Stern mostra-nos como havia mais do que um nome para os dramaturgos: *playwrights*, *play-makers*, *poets* e *play-patchers*. A autora explica que as peças começavam por ser escritas em *patches* (segmentos), nos quais se fazia uso de enredos, falas e histórias que já existiam (2009). Era comum o enredo ser escrito por *plot-ter*s e não por dramaturgos, ou seja, distinguia-se a escrita da trama da composição dos diálogos. Por fim, os prólogos e os epílogos, as canções, as secções trágicas e as cómicas eram escritas separadamente e nem sempre pelo mesmo autor. Apesar de hoje em dia se saber, como já referido, que Shakespeare colaborava com frequência com outros autores na escrita das suas peças, existem testemunhos de como se destacava de outros dramaturgos, porque «tudo aquilo que escreve / é seu, tanto o enredo como a sofisticação da linguagem» (2009, 84).

A lenda de *Hamlet* surge de uma narrativa oral, publicada na Dinamarca em latim por volta de 1200, por Saxo Grammaticus na sua *Gesta Danorum*, ou *História dos Dinamarqueses*. Esta narrativa dá-nos parte do enredo e o protótipo para personagens como Hamlet, o Rei Hamlet, Gertrud, Polónio, Rosencrantz e Guildenstern. A morte e

o casamento do irmão do Rei com a Rainha são iguais aos que surgem em *Hamlet*, assim como o facto de o jovem Príncipe fingir a sua loucura; as conversas que este tem com a mãe; a presença de uma jovem (apesar de nesta versão Ofélia não ser filha do conselheiro, nem morrer louca no rio); a viagem para Inglaterra, entre outros.

Pensa-se que Shakespeare terá lido uma tradução francesa da obra de Saxo Grammaticus, feita por François Belleforest e publicada nas suas *Histoires Tragiques* em 1570. A tradução de Belleforest acrescentou alguns pormenores e o tradutor enfatizou as dúvidas do herói e os seus dilemas morais. Como acontece com as versões do texto, é difícil saber se esta foi a principal fonte de *Hamlet*, pois conhece-se outra peça com o mesmo nome, apresentada em palco entre 1580 e 1590, talvez escrita por Thomas Kyd, podendo ter servido de inspiração a Shakespeare.

As fontes das peças de Shakespeare foram coligidas por Geoffrey Bullough, num livro intitulado *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (1978), que encontrou em *Hamlet* a influência das *Troíades* e de *Agamemnon*, de Séneca, mas também de uma peça chamada *Warning for the Faire Women* (1599), que a companhia de Shakespeare tinha representado, na qual uma mulher se acusa depois de ver representado em cena o assassinato do seu marido. Mais recentemente, Robert Miola, em *Shakespeare's Reading*, encontrou novas fontes para a peça (2000).

Uma das principais diferenças entre as fontes e as peças de Shakespeare reside no facto de o autor sublinhar a ambiguidade na história, levando-nos

a duvidar do que está realmente a acontecer. Em geral, Shakespeare elimina as motivações das personagens nas suas peças, sendo difícil encontrar no texto razões que justifiquem as suas ações. Se pensarmos em *Hamlet*, é difícil perceber, por exemplo, o que leva Gertrud a casar-se novamente: será o facto de a Rainha estar verdadeiramente apaixonada por Claudius, como algumas encenações parecem defender, ou, pelo contrário, a possibilidade de saber que ao perder o seu estatuto com a morte do marido perderia também os direitos associados a uma rainha, ficando com um futuro incerto? Também não é certo por que razão está o Fantasma no Purgatório. E seria o Rei Hamlet tão virtuoso como Hamlet parece pensar, ou teria este sido um mau rei, mais dado à guerra do que à diplomacia? Terá o conflito com a Noruega sido justo, ou, como o final do texto parece indicar, injustificado, sendo a ordem natural reposta nesse mesmo final?

## **O enredo sucessório**

Hamlet apresenta-se perante a corte de luto e melancólico. O Rei faz notar a Hamlet que o luto pelo seu pai tem sido longo, convidando-o a permanecer na corte. A Rainha parece concordar, pedindo-lhe: «despe essa cor de noite fechada». No seu livro *“Hamlet” without Hamlet* (2007), Margreta de Grazia demonstra como duzentos anos de crítica se enganaram ao considerarem que a ideia de desenvolvimento da consciência ou da interioridade de Hamlet seria mais valiosa do que a crise sucessória

presente no enredo. De Grazia retoma leituras da peça anteriores a 1800 para defender que, «até cerca de 1800, a ideia de que a interioridade de Hamlet é profunda e complexa não foi considerada a característica mais evidente da peça» (1). Os críticos desconsideraram assim a centralidade do tema da terra (*i.e.* propriedade) no texto:

Fortinbras I e Hamlet I discutem sobre as terras da coroa, Hamlet I e Claudius sobre o reino, Gonzago e Lucianus sobre canteiros de flores ou jardim, a Noruega e a Polónia sobre uma estreita nesga de terra, as companhias de teatro de crianças e adultos sobre a posse do palco, a Coroa e a Igreja sobre o cemitério, Laertes e Hamlet sobre o corpo com flores de Ofélia, e o ator que interpreta Hamlet com qualquer ator cujo papel desafia o comando de Hamlet sobre o palco (2007, 43).

A autora reconstrói a nossa visão sobre o texto, escrevendo um *Hamlet* sem Hamlet, para demonstrar como a peça se foca no descontentamento do Príncipe-herdeiro quando se apercebe de que não foi escolhido para o trono:

Hamlet explica: «O meu espírito está doente.» O adjetivo usado descreve em simultâneo a condição de Hamlet e nomeia a sua causa. Até ao século XVIII, a palavra doente partilhava a grafia e a pronúncia com *diseized*: ou seja, ficar sem terras de forma ilegítima... (157)

A recuperação do sentido de *diseized* permite sublinhar o facto de Hamlet poder estar a referir-

-se ao modo como a sucessão do trono foi ilegítima (apesar de, como nota Rosencrantz, o Rei Claudius ter prometido publicamente a Hamlet, no início da peça, que a sucessão do reino seria sua). Como mencionado na introdução deste livro, De Grazia chama ainda a atenção para o facto de um *hamlet* ser também «um conjunto de casas, um reino em miniatura». Se lermos o texto à luz da importância do enredo sucessório, percebemos que não precisamos da ideia de interioridade de Hamlet para interpretarmos os seus problemas.

## **A cor de Claudius**

Recentemente, os críticos shakespearianos começaram a dirigir o seu olhar para marcas na linguagem anteriormente desconsideradas. Creio ter referido que os ensaios que mais aprecio nos levam a prestar atenção a particularidades no texto que normalmente ignoramos, como sucedeu durante muito tempo com os preconceitos raciais. É o caso do ensaio de Patricia Parker «Black Hamlet: battenning on the moor» (2003), onde a autora nota como, apesar de Dover Wilson ter mencionado em 1934 a descrição que Hamlet faz da cor de Claudius, a ideia «não parece ter sido assimilada pela maioria dos críticos, leitores e audiências da mais canónica das peças, num *corpus* no qual se considera que a figura do Mouro se encontra unicamente em peças como *Titus Andronicus*, *António e Cleópatra*, *O Mercador de Veneza* ou *Otelo*» (2003, 127). A hesitação da crítica em fazer inferências a partir de pormenores que, quando descritos, parecem

óbvios, não sucede unicamente em *Hamlet*. Já De Grazia, em 1994 e a propósito dos sonetos, tinha comentado como, com todas as dificuldades, «a tradição parece ter sido ainda mais lenta a debater a possibilidade de estes poemas poderem ser a expressão de desejo por uma mulher negra em vez de manifestarem o desejo por um rapaz» (48). No seu ensaio, Patricia Parker foca-se no momento em que Hamlet força Gertrud a comparar os medalhões com as figuras dos seus dois maridos, e no modo como o jovem contrasta a imagem idealizada do seu pai com a de Claudius, que caracteriza como sendo um «Moore». A autora mostra que a versão desta passagem no Q1 (veja-se a secção Texto) acentua esta leitura, pois nela Claudius é descrito como tendo «uma face como a de Vulcão», com «olhos criados no inferno» (2003). Para Parker, a oposição entre os dois irmãos é usada para idealizar, claro, a figura do velho Hamlet, ao passo que «a identificação de Vulcano com a negritude do diabo e o Mouro era aplicada com frequência para designar [...] Lúçifer, e a sua passagem de anjo da ‘luz’ para príncipe da escuridão». A autora nota ainda que, numa das versões do texto, «Hamlet fala de si não só como tendo tido um pai morto, mas também uma ‘mãe poluída’». Perto do final da peça, Hamlet confronta a sua mãe com o facto de ter casado com Claudius, afirmando que a Rainha é «‘nódoas de tão negro grão / que dessa cor a tingem’, uma nódoa que sugere ao mesmo tempo uma mancha e a sua remoção» (152). Patricia Parker compara o vocabulário usado por Hamlet ao modo pejorativo como se fala de Desdémoma e do seu Mouro em *Otelo*. Ao mesmo tempo, Parker

defende que a distinção entre os retratos de Claudius e do velho Rei lembra o uso de miniaturas no Renascimento, e o modo como estes eram usados com frequência para contrastar «branco e negro, *fair* e *Moor*», tendo os retratistas «um conjunto de cartas previamente preparadas para feições mais claras e escuras’, enquanto a moda de ‘limming’ refletia uma nova variedade de pigmentos indianos ou africanos» (76). Acentua-se assim a ideia de que aquilo que incomoda Hamlet não é (unicamente) a morte do seu pai, mas o casamento apressado da sua mãe, recorrendo este a uma linguagem racializada para ilustrar o modo como Claudius a manchou (poluiu, danificou). A imagem de Claudius, o Mouro, encontra correspondência, na peça dentro da peça, no assassino Lucianus e no negro Pirro.

Depois do ensaio de Parker, os leitores que se decidirem a ler a peça com atenção à oposição entre as imagens de brancura e escuridão (negritude, mouro, noite) sentirão o desconforto de terem de pensar que Hamlet, o eloquente filósofo de Wittenberg, não deixava de ser um homem do seu tempo: alguém que descreve as intenções de um assassino como ilustrando «pensamentos negros» e que deseja para Claudius que «a alma lhe fique então amaldiçoada e preta / Como o inferno para onde vai» (147), ambos concebidos como figuras de selvajaria.

## Polónio

Polónio é uma das personagens mais criticadas em Shakespeare. Considerado pelos críticos um fanfarrão pomposo, maçador e tonto, o conselheiro

de Claudius tem sido tão vilipendiado pela crítica quanto Ofélia. Talvez isto se deva ao facto de serem muitas as personagens que troçam de Polónio ao longo da peça. Hamlet e Claudius consideram-no palavroso e oco, parecendo ignorar ou atribuir pouca importância às suas ideias (e à sua pessoa). Gostaria de apresentar uma explicação diferente. Polónio é um cortesão, sendo conselheiro de Claudius depois de ter pertencido à corte do Rei Hamlet, o que significa que conseguiu fazer bem a transição de um reinado para o outro, algo que não terá sido fácil. Se Claudius não se tivesse casado com Gertrud, Hamlet teria sido o sucessor natural e, se algo suceder a Claudius, será o Príncipe quem ascenderá ao trono. Aqueles que acham tolo que Polónio considere que Hamlet está apaixonado por Ofélia, e que é isso que o faz comportar-se de um modo estranho, esquecem-se de que não só havia todo o interesse por parte de Polónio em ver a sua filha casar bem, como a possibilidade de um enredo amoroso distrai Claudius de pensar que Hamlet pode desejar roubar-lhe o trono. Deste ponto de vista, existe, quem sabe, a possibilidade de o hábil Polónio estar a proteger-se, bem como a proteger Ofélia.

No Renascimento, era comum os cortesãos lerem manuais de cortesania, nos quais aprendiam a comportar-se de um certo modo e a saber como aconselhar um rei (pense-se em *O Príncipe*, de Maquiavel, ou em *O Livro do Cortesão*, de Castiglione). Nestas obras, é costumeiro existirem capítulos onde se critica a lisonja dos cortesãos, elogiando-se a capacidade de se ser sincero com o rei. Porém, quem sabe ler nas entrelinhas apercebe-se de que a

sinceridade não pode ser absoluta e de que a lisonja não deve ser demasiado óbvia. Ou seja, existe a consciência de que persuadir um rei não é tarefa fácil e de que é necessário usar de algum grau de subserviência, útil tanto para saber aconselhar o rei como para que o cortesão não se veja em apuros.

Apesar de não ser simples identificar, a partir do que escreveu, quais terão sido as suas posições políticas ou religiosas, há inúmeras peças em que Shakespeare rejeita a ideia de que saber dar conselhos equivale a ser franco ou honesto. Pense-se no modo ineficaz como Gaunt tenta conversar com Ricardo II, na peça homónima, ou na forma como Paulina aconselha Leontes, em *Conto de Inverno*: em ambos os casos, o excesso de honestidade piorou, em vez de melhorar, a situação de todos os envolvidos. Concordar com Hamlet e com Claudius, como Polónio faz, usando a linguagem de um modo excessivo e parecendo tolo, não equivale necessariamente a ser-se tolo.

Talvez Polónio seja mais hábil do que se pensa, e concorde com Hamlet para o apaziguar, como se faz com uma criança quezilenta ou com um louco. Polónio pode estar a ser estratégico, como faria qualquer diplomata, consciente da relação assimétrica que existe entre si e o filho do antigo Rei. É no teatro que alguns atores têm sabido dar a Polónio a ambiguidade de carácter que este merece. Michael Billington defende, a propósito da encenação de Gregory Doran, da Royal Shakespeare Company, com David Tennant no papel de Hamlet: «O Polónio brilhante de Oliver Ford Davies é em simultâneo um político sicofanta e um pedante cómico, que sente a necessidade de

definir cada palavra que profere: uma característica que, estranhamente, partilha com Hamlet» (2008). Billington encontra semelhanças entre o uso que Hamlet e Polónio fazem da linguagem e o modo hábil como sabem que ser excessivamente palavroso é uma arma eficaz, que leva os outros a pensar que somos loucos, tolos ou simples, o que pode revelar-se uma boa estratégia em ocasiões difíceis. Do mesmo modo, Stanley Wells menciona que «um dos maiores sucessos do espetáculo é o retrato que Tony Church faz de Polónio, apesar de se poder considerar que este vai contra o texto. Peter Hall viu-o não como um ‘velho muito tolo’ mas como uma figura hábil do partido, do tipo que ainda se pode encontrar em St. James: um homem que usa o seu sentido de humor tolo como uma arma» (1979, 32). Na produção de Tony Church, Polónio assemelha-se a um membro do Governo de Westminster, o que não é uma ideia desadequada. Note-se que Shakespeare usava as palavras e as situações não para se explicar, mas para adensar a opacidade do carácter de cada personagem, pelo que dizer muito pode não querer dizer nada.

### ***The Dragon***

Atualmente, diz-se que uma companhia com elenco de oito atores se encontra em condições de representar *Hamlet*, apesar de se julgar que, na altura em que Shakespeare escreveu a peça, tinha os fundos necessários para não precisar de dobrar papéis. Como era hábito nessa época, *Hamlet* foi primeiro representado em cena e apenas depois

publicado em livro. A história do que terá sido uma das primeiras representações da peça é invulgar: no diário do comandante de *The Dragon*, um navio da East India Company que se encontrava na costa da Serra Leoa, conta-se que se representou *Hamlet*, uma peça capaz de manter a «tripulação afastada do ócio, de jogos ilegais e de dormir». O comandante do navio apontava, talvez sem o saber, para a extraordinária capacidade de *Hamlet* em ocupar a cabeça dos leitores, dos atores e do seu público.

Foi em *The Dragon* que o africano Lucas Fernandez traduziu *Hamlet* verso a verso para português, uma língua que, segundo as fontes, falava na perfeição, para o rei africano. Há ainda registos de apresentações de *Hamlet* na Indonésia em 1609, e na corte inglesa em 1619 e 1637.

## Atores

Diz-se de John Gielgud<sup>13</sup>, por exemplo, que foi Hamlet mais de quinhentas vezes. Temos o Hamlet de Sarah Bernhardt, de Mel Gibson, de David Tennant<sup>14</sup>, de Adrian Lester ou de Maxine Peake, entre muitos outros<sup>15</sup>. O «Ser ou não ser» que prefiro foi interpretado por Innokenty Smoktunovsky,

---

13 *Hamlet*, John Gielgud, 1954, [https://www.youtube.com/watch?v=T\\_ZorIPcyE](https://www.youtube.com/watch?v=T_ZorIPcyE).

14 *Hamlet*, David Tennant, <https://www.youtube.com/watch?v=xYZHb2xo=OI>.

15 [https://www.youtube.com/watch?v=A-sZW-2V\\_yY](https://www.youtube.com/watch?v=A-sZW-2V_yY).

num filme de 1964 dirigido por Grigori Kozintsev e Iosif Shapiro (numa versão do texto traduzida para russo por Boris Pasternak), que parece citar a adaptação de Laurence Olivier no solilóquio «Ser ou não Ser». Em ambos os filmes, os atores encontram-se perto do mar, mas o monólogo de Olivier começa em voz alta, passando depois para voz *off*, enquanto o de Smoktunovsky tem todo lugar na cabeça de Hamlet (não precisando sequer de mostrar, como faz Olivier, a adaga que sinaliza o desejo de morte do Príncipe da Dinamarca)<sup>16</sup>. Todos os anos surgem atores que procuram desafiar o papel do Hamlet que os precedeu<sup>17</sup>, como foi notado nas celebrações do 400.º aniversário da morte de Shakespeare, para o qual a BBC e a RSC pediram a um conjunto de atores que enunciasse «To be or not to be / that is the question», superando o ator que os precedeu. Assim, Paapa Essiedu, Tim Minchin, Benedict Cumberbatch, David Tennant, Rory Kinnear, Sir Ian McKellen, Dame Judi Dench e o então Príncipe de Gales brincaram com o verso, acentuando cada um deles uma palavra, que levava a que o solilóquio enfatizasse um ou outro ponto, para grande divertimento do público. Em Portugal, Rui Pina Coelho notou que a maioria das encenações de Shakespeare ao longo dos tempos mostrou a «tendência da cena portuguesa para importar ou

---

16 *Hamlet*, real. Grigori Kozintsev, Iosif Shapito, 1964, <https://www.youtube.com/watch?v=biB5Q0PoQVkt=2s>.

17 «To Be or Not to Be», Shakespeare Live! From the Royal Shakespeare Company, PBS, [https://www.youtube.com/watch?v=sw\\_zDsAeqrI](https://www.youtube.com/watch?v=sw_zDsAeqrI).

imitar aspectos mais em voga no teatro europeu seu contemporâneo» (2009, 62). Esta tradição teve início com as primeiras adaptações de Shakespeare, em que Ângela Pinto se inspirou em Sarah Bernhardt (que apresentou o seu *Hamlet* em Portugal, em 1899). Entre os nossos *Hamlet*, encontram-se João Reis (encenação Ricardo Pais, 2002), Diogo Infante (encenação João Mota, 2007), Emanuel Arada (encenação Carlos J. Pessoa, 2012) e Guilherme Gomes (encenação Luis Miguel Cintra, 2015).

## Nem mais

Os espetáculos *Hamlet* (2002) e *Um Hamlet a mais* (2003-2004), encenados por Ricardo Pais, ainda hoje funcionam, na perfeição, como se fossem os dois lados da moeda de quem procura encenar a peça de Shakespeare. O primeiro corresponde ao que Wagner diria ser o espetáculo total, no qual a enunciação e a interpretação dos atores compete com a cenografia e os figurinos de António Lagarto e com a música de Vítor Ruas. Todos estes elementos contribuem para uma encenação de um *Hamlet* total, fiel ao texto, e ao qual é belíssimo assistir. No segundo, que também parte da tradução de António M. Feijó, vira-se o palco do avesso, eliminam-se personagens e cenas, criando-se um dispositivo cenográfico no qual se acentua o papel da imagem (através do vídeo) e do som (através da importância do uso dos microfones e da sonoridade criada por Francisco Leal). O dispositivo cénico parece acentuar a ideia de que a Dinamarca é, como afirma Hamlet, uma casca de

noz, um espaço de sufoco. Neste *Um Hamlet a mais* pretende-se, como afirma Ricardo Pais, «exacerbar e exaltar aquilo que no *Hamlet* é eventualmente mais modernizante e que cria mais futuro: a topicalização do universo mental, da reflexão auto-filosofante como fator de dinamização, ou como fator de rutura»<sup>18</sup>.

## **A Ratoeira**

Considera-se geralmente que a Scotland Yard criou os seus detetives a partir da figura de Auguste Dupin, criada por Edgar Allan Poe em 1841, no livro *Os Crimes da Rua Morgue*. Alguns críticos julgam, contudo, que existem boas razões para se pensar que Hamlet, e não Dupin, foi o primeiro detetive. Em *The Invention of Suspicion*, Lorna Hutson (2007) defende que a estrutura forense do enredo de detetives nasce nas peças de Shakespeare. Hutson parte da obra de historiadores como Malcolm Gaskill, que, em *Crime and Mentalities in Early Modern England* (2003), demonstra como na Inglaterra isabelina existia grande interesse na deteção da verdade, pelo que as histórias de crimes eram uma fonte popular de entretenimento que surgia sob muitas formas (como panfletos que descreviam crimes). Pensa-se que Shakespeare terá sabido fazer uso desse entusiasmo coletivo, aproveitando enredos já existentes e desenvolvendo

---

18 *Hamlet a Mais – Manual de Leitura*. (Porto: Centro de Edições do TNSJ, 2003) 4.

neles questões que uma variedade de públicos poderia apreciar. A ideia de prova (como demonstrar que alguém é culpado de um certo crime?) era familiar nas audiências do Inns of Court, as quatro escolas de Direito em Londres onde peças como *Noite de Reis* foram apresentadas. Se nos lembrarmos de *Otelo*, apercebemo-nos com facilidade da importância da questão da prova (pense-se no famoso lenço que o Mouro oferece a Desdémona, ou no modo como este pede a Iago a prova definitiva da culpabilidade da sua mulher) e da linguagem jurídica usada ao longo do texto. Em *Hamlet*, a chegada de uma companhia de atores dá uma ideia ao Príncipe:

Hum — ouvi dizer que  
Criaturas culpadas, no teatro sentadas,  
Foram pelo artifício de uma cena  
Tão percutidas na alma que aí mesmo  
Proclamaram alto os seus malefícios.  
Que o assassínio, embora sem língua, fala  
Com bem miraculoso órgão. Aos atores direi  
Que encenem algo como a morte de meu pai  
Perante meu tio. Vou rondar-lhe a expressão,  
Tenteá-lo até ao nervo. Se o vir estremecer,  
Sei bem o que tenho a fazer. O espírito que vi  
Pode bem ser demónio, e o demónio é capaz  
De assumir forma melíflua, sim, e talvez,  
Dada a minha fraqueza e melancolia,  
Sendo potente no uso de tais humores,  
Me iluda para me danar. Hei de ter razões  
Mais materiais que essa. A peça é a coisa  
Com que vou enlaçar a consciência do Rei.

(105-106)

Pensa-se que, para a ideia do assassino que se trai ao ver representado o seu crime, Shakespeare se inspirou em *Warning for the Faire Women* (1599), uma peça que a sua companhia levava à cena. Esta tragédia doméstica partia da história verdadeira de George Sanders, um comerciante londrino que, em 1573, fora assassinado por George Browne, um homem apaixonado por Anne, a mulher do comerciante. Em *Warning for the Faire Women*, refere-se o caso de uma mulher que foi levada a confessar o assassinio do seu marido ao assistir a uma tragédia de uma assassina assombrada pelo fantasma do seu marido. A ideia de que a representação de um crime pode levar o culpado a confessar inspira Hamlet, que tem esperança de que Claudius reaja à peça de teatro por si encenada e cujo enredo duplica o do assassinio do seu pai.

O teste de Hamlet pretende verificar se as palavras do Fantasma são verdadeiras, pois Hamlet explica sentir medo de que a sua fraqueza e melancolia tenham dado origem à visão do seu pai. No Renascimento, pensava-se que o corpo humano era formado por quatro elementos, aos quais correspondiam quatro humores: sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra. O sangue correspondia ao ar (quente e húmido), a fleuma, à água (fria e húmida), a bÍlis amarela, ao fogo (quente e seca) e a bÍlis preta, à terra (fria e seca). Quando alguém adoecia, considerava-se que havia um desequilíbrio nos seus humores. Pense-se como, por exemplo, ainda hoje nos referimos a alguém colérico como sendo bilioso (na altura, pensava-se que uma pessoa facilmente irritável tinha bÍlis amarela em excesso). Quando

a bÍlis preta predominava, a pessoa ficava melancÓlica ou triste, como sucede com Hamlet. No terceiro ato, Claudius comenta que «HÁ algo no seu espÍrito / Em que a melancolia se senta a chocar» (117). Ao mesmo tempo, já Horácio tinha exposto as suas hesitações a propósito da natureza do Fantasma, pois era natural que um jovem estudante em Wittenberg considerasse mais provável que uma aparição fosse fruto de uma imaginação melancÓlica do que a manifestação de um espÍrito na terra. As dÚvidas de Hamlet parecem razoáveis, especialmente se as compararmos com o modo como Macbeth se precipita a acreditar nas bruxas e nas consequências terrÍveis que isso lhe trará. Hamlet precisa, assim, de usar a peça de teatro para fazer várias coisas ao mesmo tempo: 1) testar a sua melancolia, 2) confirmar que as palavras do Fantasma são uma ação do Diabo, 3) observar as reações de Claudius perante a representação do seu hipotético crime.

Hamlet decide chamar *A Ratoeira* à sua peça de teatro, levando-nos até ao início da história, quando Bernardo pergunta a Francisco se a sua guarda foi tranquila e este recorre a um provérbio para explicar que «Nem um rato se mexeu» (15). Interessantemente, no início da peça o rato poderia referir-se ao Fantasma e não, como sucederá mais tarde, a Claudius. Lembremo-nos de como, quando Hamlet pensa ter assassinado o Rei (não sabendo que era Polónio quem, na verdade, estava por detrás da cortina), afirma: «Que é isto? Uma ratazana! Morta, morta por um ducado» (149).

Hamlet pede a Horácio, o seu amigo mais fiel, que observe o Rei durante o espetáculo. Se Claudius reagir à peça de teatro, ambos saberão que as acusações do Fantasma são verdadeiras. Dá-se início à peça, e Ofélia, de quem Hamlet

se afastara, faz algumas perguntas, para as quais obtém respostas terrivelmente indelicadas. Antes de a peça ser enunciada, os atores representam uma pantomima, o que parece aborrecer Hamlet, que menciona que os atores não sabem guardar segredo, são uma boca-de-trapos.

O teste de Hamlet em *A Ratoeira* é baseado na convicção de que, quando um criminoso é confrontado com as suas ações, confessa a sua culpa através de reações físicas visíveis. Assim, o modo como Claudius reage, levantando-se a meio da peça e pedindo que se acendam as luzes, parece ser a prova de que Hamlet precisa para ter a certeza de que as acusações do Fantasma são verdadeiras. Quando a peça é interrompida, o diálogo entre Hamlet e Horácio, o seu melhor amigo, a quem o plano foi contado, sugere que ambos testemunharam uma transformação na fisionomia do Rei. Hamlet parece alcançar a confirmação que desejava. Contudo, há a possibilidade de que tenham sido os comentários indecorosos de Hamlet durante a atuação, e não as ações representadas, o que levou o Rei a interromper a peça de teatro, por não querer ser insultado perante toda a corte da Dinamarca.

## **No entretanto**

Rosencrantz e Guildenstern pedem ao Príncipe que vá ter com a Rainha. Este dirige-se aos seus aposentos, onde, julgando que Claudius estaria atrás de uma cortina, se precipita para o assassinar. O corpo de Polónio, pai de Ofélia, surge morto. Hamlet é terrivelmente indelicado para com a sua mãe e sai.

## Gertrud

Pouco sabemos sobre Gertrud, uma das personagens que menos falam em *Hamlet* e que, quando o faz, se dirige a outras personagens na peça. Ao contrário de Ofélia e de Claudius, Gertrud não tem direito a um solilóquio, sendo difícil perceber se a Rainha estava a par do assassinato do seu marido, tendo sido cúmplice de Claudius, ou se, pelo contrário, estava inocente e se apaixonou. O Fantasma não defende nem critica Gertrud, pedindo a Hamlet que a proteja da vingança sem explicar os motivos da sua preocupação.

Assim, de um certo ponto de vista, poder-se-ia aplicar a frase de John Berger em *Ways of Seeing* à personagem da Rainha: «Os homens olham para as mulheres. As mulheres olham para si enquanto são observadas» (Berger 1972, 45, 47). Quem está habituado a ver *Hamlet* em palco analisa com frequência a figura da Rainha e o modo como esta é vista pela corte masculina que a rodeia, na qual a única outra presença feminina é a de Ofélia (e foi bastas vezes observado que Gertrud parece defender a jovem e sentir dor quando esta enlouquece).

Janet Adelman, em *Suffocating Mothers*, redescobre o modo como Hamlet se sente perturbado ante a ideia de que a sua mãe seja um ser sexual. Para a autora, esta descoberta torna Claudius e o Rei Hamlet idênticos: «Ambos têm em comum um apetite pelo apetite de Gertrud; e o apetite dela não consegue distinguir as duas coisas. [...] As duas figuras paternas que Hamlet tenta com tanto esforço separar continuam a ameaçar colapsar uma na outra; mesmo quando este tenta assassinar um

deles e vingar o outro, não parece conseguir bem distingui-los» (23). É por este motivo, segundo Adelman, que Claudius é frequentemente descrito por Hamlet como um ser inchado (o que faz lembrar o órgão reprodutivo masculino). A autora mostra que, durante a peça de teatro, apesar de ser Lucianus quem leva o veneno, a linguagem usada é feminina, como se os assassinos se tornassem vítimas passivas do desejo sexual de Gertrud. Como mencionei anteriormente, a maior fonte de conhecimento que temos sobre Gertrud são as palavras de Hamlet, e para o jovem Príncipe a sua mãe está contaminada e corrompida. São muitas as alusões a Adão e Eva, e para Adelman a figura de Eva surge repetidamente ao longo do texto, até na imagem de um jardim que foi conspurcado e onde agora não nasce nada. Adelman nota também, contudo, e não é a única crítica a fazê-lo, que podemos demonstrar que Gertrud é uma mãe preocupada com o seu filho, que procura perceber o que se passa com ele e encontrar uma solução. No final da peça, quando bebe o copo de vinho envenenado que a levará à morte, a primeira pessoa em quem Gertrud pensa é em Hamlet, avisando-o do que lhe aconteceu.

## Linguagem

Em 2015, Benedict Cumberbatch terá chocado o público do seu *Hamlet* quando, no momento em que o alçapão do palco ficou preso num tapete, gritou a palavra que começa por *F* (e que não consta do texto shakespeariano). Perante a situação, Oliver Soden, um investigador de música da

BBC que estava a assistir da plateia, questionou no Twitter: «Perguntei-me se só do meu lugar nas frisas se conseguiria ouvi-lo gritar nos bastidores laterais do palco.» Shakespeare, conhecido pela enorme amplitude do seu vocabulário, terá certamente ficado incomodado; não com o palavrão, pois são muitos os que o Bardo inventou, mas com a falta de inovação linguística de Cumberbatch.

Shakespeare foi responsável pela introdução de inúmeras palavras na língua inglesa, apesar de hoje em dia se saber que nem todos os termos novos que surgem nas peças terão sido cunhados por si. Como Emma Smith e Laurie Maguire notam, «houve um grande acréscimo no número de palavras novas entre 1550 e 1650. Entre os vários fatores que contribuíram para este crescimento linguístico exponencial, incluem-se o estímulo ao vernáculo dado pelas traduções da Bíblia que surgiram com a Reforma e pela expansão rápida da cultura de impressão (tendo em vista os descobrimentos e o comércio), bem como o desenvolvimento de linguagem especializada sobre as novas descobertas científicas» (139). Não existem dúvidas de que esta riqueza de vocabulário foi útil para Shakespeare, que a soube aproveitar, usando verbos como nomes, formando novas combinações de palavras e manipulando os sentidos já existentes.

O primeiro contacto com a linguagem de Shakespeare pode levar os leitores a pensar que esta é demasiado difícil. Com tempo e treino, contudo, a leitura vai-se tornando progressivamente mais simples. Os leitores da peça em inglês encontram a repetição de palavras como *thou* (tu), *thee* e *ye* (a ti), e *thy* e *thine* (teu), que com o hábito se tornam naturais. Também

a construção frásica pode por vezes apresentar diferenças, sendo importante prestar atenção ao lugar do verbo na frase. Creio que ajuda se os leitores se lembrarem do modo como fala a personagem de Yoda, nos filmes da *Guerra das Estrelas*, colocando o verbo no fim da frase (por exemplo, «Silêncio obtive»). Em *Hamlet*, surgem frases como «Hamlet in madness hath Polonius slain / And from his mother's closet hath he dragged him» (4.1. 34-35). Se trocarmos a ordem das partes na frase é mais fácil compreender o seu sentido: «In his madness, Hamlet slained Polonius / And dragged him from his mother's closet», ou seja, «Na sua loucura, Hamlet matou Polonius, e arrastou-o da câmara da sua mãe».

Ler os versos como uma frase é um bom princípio, e trocar a ordem dos elementos na frase permite compreender melhor o seu sentido. Saber parafrasear os versos é o primeiro passo para se conseguir começar a ler bem as peças. As obras escritas no Renascimento obrigam-nos a uma certa lentidão na leitura, que nos leva a prestar atenção a todos os pormenores. Por exemplo, Shakespeare não só adequa a linguagem às ocasiões da peça, como a usa para caracterizar personagens. Note-se o modo como Claudius, o vilão, usa a linguagem pela negativa, fazendo parecer que a dor de Hamlet é «*unmanly*», que este tem um coração «*unfortified*», uma mente «*unschooled*», que é «*unprevailing*», sendo a decisão de Hamlet um «*unforced accord*» (1.2. 94-123).

Do mesmo modo, e apesar de Hamlet ter alguns dos versos mais bonitos da literatura ocidental, é importante não nos esquecermos de que Shakespeare usa a linguagem em toda a sua amplitude,

servindo-se dela para descrever, como diriam as bruxas em *Macbeth*, ocasiões em que o belo é horrível e o horrível é belo («fair is fowl and fowl is fair»). Por exemplo, o modo como o Príncipe da Dinamarca fala com Ofélia e com a sua mãe é de uma misoginia horrível, chegando a ser ordinário para com a jovem. Note-se, por exemplo, o seguinte diálogo, que tem lugar antes da peça dentro da peça:

Hamlet:

Senhora, deito-me no vosso colo?

Ofélia:

Não, senhor.

Hamlet:

Queria dizer, pôr-vos a cabeça no colo.

Ofélia:

Percebi, senhor.

Hamlet:

Julgáveis que me referia a coisinhas pitorescas?

Ofélia:

Não julgo coisa nenhuma, senhor.

Hamlet:

É uma bela ideia estendermo-nos entre as pernas  
de uma dama.

Ofélia:

O quê, senhor?

Hamlet:

Coisa nenhuma. (127)

O diálogo mostra a indelicadeza de Hamlet, que perante uma jovem dama da corte usa uma linguagem ordinária e vulgar, dado que colo («lap») aponta para o órgão sexual feminino de Ofélia, enquanto coisinhas pitorescas («*country matters*») significa ter relações

sexuais. Por sua vez, quando Ofélia responde que não pensa em nada, Hamlet rapidamente contrapõe que a ideia de se deitar entre as pernas de uma senhora lhe agrada. «Nada» («*nothing*»), na altura, era uma palavra com múltiplos sentidos, sendo um deles um termo em calão que nomeava os órgãos sexuais femininos, e que a audiência reconheceria rapidamente (pense-se em *Muito Barulho por Nada*). As piadas sexuais de Hamlet geram desconforto em Ofélia, que ao ouvi-las procura desconversar, fingindo que não percebe as implicações do que Hamlet lhe diz. A conversa tem lugar algumas cenas depois de Hamlet aconselhar Ofélia a ir para um convento, pois essa seria a única forma de não «andar a parir pecadores». Nalgumas encenações, a conversa entre Hamlet e Ofélia faz-se em voz alta, sendo ouvida pelo resto da corte, que é assim levada a duvidar da castidade da jovem.

Não só Shakespeare usa a linguagem de muitas formas, recorrendo a mudanças de vocabulário para cada ocasião, como adapta o tipo de verso às mais diversas situações. Talvez o melhor verso para perceber o uso que o dramaturgo faz do pentâmetro jâmbico (costuma dizer-se que o ritmo deste é igual ao do batimento cardíaco, com uma acentuação suave seguida de uma mais forte, a qual é repetida cinco vezes) seja «When I do TELL the CLOCK that TELLS the TIME», do soneto 12, no qual Shakespeare recorre ao pentâmetro jâmbico para acentuar a passagem do tempo a que o poema se refere. Em *Hamlet*, Shakespeare brinca com a linguagem, desde o mau poema que Hamlet escreve a Ofélia até ao uso da rima na peça dentro da peça, e ao verso branco.

Foi George T. Wright, num ensaio chamado «Hendiadys and Hamlet», quem chamou a atenção para o uso que Shakespeare faz da figura da hendíade para acentuar um certo mistério ao longo da peça. De facto, se lermos *Hamlet* a pensar nesta figura que associa dois elementos numa frase (o modo como duas palavras se unem por uma conjunção para expressar uma ideia complexa), veremos que são inúmeros os exemplos na peça. Pense-se, por exemplo, no já citado solilóquio «How all occasions do inform against me» e no seu uso da hendíade: «sleep and feed», «cause and will and strength and means», «mass and charge», «mortal and unsure», «death and danger», entre outros. Em cada um destes exemplos, a associação entre os dois termos serve para amplificar, modificar ou conferir certa ambiguidade à palavra ou à ideia anterior. Como afirma Wright: «Quando percebemos que Shakespeare usa a hendíade livremente, algumas passagens tornam-se mais claras, ou pelo menos a sua obscuridade torna-se mais luminosa. As fundas e flechas da fortuna ultrajante não são termos paralelos: o primeiro é um instrumento para cortar, e o segundo é a coisa cortada, mas as fundas não cortam as flechas. Quando falamos, podemos mencionar os ‘arcos e flechas’ ou ‘as flechas e os arcos’ ou ‘flechas e pedras ou pedras e flechas’» (179). Para Wright, é útil perceber o uso da hendíade enquanto figura que ajuda a questionar toda a espécie de relações entre imagens e as personagens, acentuando a ambiguidade da peça e sublinhando a ideia de que são muitos os duplos em *Hamlet*, tanto no número de personagens que, como vimos, existem aos pares, como no modo como a linguagem é usada para reforçar esta ideia.

## Confissão

O Rei pede a Rosencrantz e a Guildenstern que acompanhem Hamlet a Inglaterra. Quando está sozinho, Claudius cai de joelhos, procurando rezar, mas sabendo que não o pode fazer: «Rezar não posso [...] / Culpa mais forte trava-me o impulso» (145). Claudius tem consciência de que a sua confissão de nada serve se não estiver decidido a perder a sua coroa e a sua mulher: «Pode ser-se perdoado e guardar a ofensa feita?» (145)

Hamlet entra, vendo o Rei. Ao pensar que este se está a confessar, decide adiar a sua vingança. A Rainha zanga-se com Hamlet por este ter sido desrespeitoso durante a peça de teatro, enquanto Polónio ouve a conversa sem ser visto. Hamlet apercebe-se de que está mais alguém presente e, julgando ser o Rei, mata Polónio. De seguida, zanga-se com a mãe pelo seu comportamento. O Fantasma surge, mas apenas Hamlet o vê.

Hamlet leva o corpo de Polónio. Gertrud diz a Claudius que Hamlet assassinou o conselheiro. O Rei envia Rosencrantz e Guildenstern para encontrar Hamlet. O Rei declara que Hamlet deve partir da Dinamarca para sua própria segurança, e envia Rosencrantz e Guildenstern com o Príncipe (levando estes uma carta dirigida ao Rei de Inglaterra). Antes de partir, Hamlet encontra o exército de Fortinbras e questiona-se sobre a pertinência da guerra e a certeza da morte. Ainda assim, pensa que, se os soldados conseguem aceitar os riscos de uma batalha, também ele pode aceitar correr os riscos que decorrem de um plano de vingança.

## Flores

Quando Thomas Ostermeier encenou o seu *Hamlet* na Schaubühne, em 2008, tinha apenas seis atores em cena, e a mesma atriz dobrava os papéis de Gertrud e Ofélia. As duas mulheres, tal como toda a corte da Dinamarca, eram cúmplices do plano de Claudius. O facto de serem representadas pela mesma atriz revela, contudo, uma proximidade na identidade entre ambas, e a necessidade que de algum modo sentem em seguirem os papéis que outros decidiram que devem representar. Hester Lee-Jeffries defende que a narrativa que Gertrud faz das flores de Ofélia perpetua a sua memória: «E, no entanto, elas não se perdem, pois o discurso de Gertrud transforma-se no seu monumento, uma pequena amostra daquilo a que Wilder chama ‘uma cultura alternativa feminina de memórias’, que privilegia a materialidade e o lirismo» (168). Lee-Jeffries refere-se à cena em que Ofélia teceu flores em grinaldas (um «*melodious lay*»), explicando que grinalda era um título comum para uma antologia de poemas e baladas, na qual as poesias («*poesies*») eram flores: «As grinaldas de Ofélia, as suas ‘ervas daninhas’, são ‘troféus de erva’, é no ato de as pendurar no salgueiro — os seus fragmentos remontados, as suas memórias compiladas, que Ofélia cai, o que a levará à morte. Os seus troféus afogam-se consigo. No discurso de Gertrud, Ofélia é enfeitada com flores que nunca murcharão [...]» (168). A autora não menciona, contudo, o modo como Gertrud redescreve as flores de Ofélia, transformando-as no testemunho doce de uma vida perdida antes do tempo.

Na versão de Gertrud, perde-se o modo como o jardim de flores que acompanharia Ofélia na sua morte não representava apenas a doçura feminina e a injustiça do falecimento de uma inocente, mas também o seu ato de coragem e de acusação do rei e da rainha.

Existem boas razões para pensar que, no final da peça e antes da sua morte, Ofélia terá compreendido o que se passou na corte da Dinamarca, sendo bem mais corajosa do que habitualmente se julga. «Há erva-doce para si e columbinas», diz a jovem, já louca, ao Rei Claudius no quarto ato da peça. O funcho é o símbolo da bajulação e as columbinas são consideradas a flor dos «amantes enganados», um sinal do adultério masculino e da infidelidade. Essas alusões, que um público renascentista reconheceria, ajudam a compreender que Ofélia está corajosamente a acusar o rei de ser um adúltero e um traidor. A edição Cambridge da peça lembra-nos de que «o funcho era um presente apropriado para Claudius, porque era um alimento muito apreciado pelas serpentes (ver *Paradise Lost*, ix, 581)» (*TLS*, 22 de outubro de 1982). A lisonja, a infidelidade e um alimento de que as serpentes gostam ajudam a perceber a coragem de Ofélia perante Claudius e uma corte bajuladora. Mais ainda, o funcho de Ofélia lembra-nos as palavras do Fantasma para Hamlet no início da peça, sobre o modo como a serpente (cuja comida preferida era o funcho) agora usa a coroa, depois de ter picado o Rei Hamlet no ouvido. Se se aceitar esta ideia, percebe-se que a doce e frágil Ofélia foi a única personagem na peça a ter a valentia de confrontar diretamente o Rei.

Regressando à descrição da Rainha, uma das mais belas da peça, lembremo-nos de como esta parece fazer o mesmo que as palavras de Mutius a Lavinia, na peça *Titus Andronicus*. Quando este vê a sua sobrinha chegar a sangrar, depois de ter sido violada, de lhe terem cortado as mãos e a língua, descreve-a como se a jovem fosse uma obra de arte, o que, de muitos pontos de vista, é a única forma de fazer jus à violência terrível que foi exercida sobre Lavinia. As palavras de Gertrud parecem ter o mesmo propósito, e de certo modo a Rainha foi bem-sucedida — basta pensarmos no número de pinturas que eternizaram a memória de Ofélia.

### ***Memento mori***

Laurie Maguire e Emma Smith contam como, em 2008, a representação de Yorick no *Hamlet* atraiu grande atenção quando se soube que o pianista André Tchaikowsky, que morrera de cancro, oferecera em 1982 a sua caveira à Royal Shakespeare Company. O uso da caveira real em cena atraiu tanta atenção nos jornais e na televisão, que esta foi considerada uma distração de *Hamlet*, tendo sido substituída aquando da estreia em Londres.

A figura do Príncipe Hamlet a dialogar com uma caveira é uma das imagens mais conhecidas da peça, o que nos leva por vezes a esquecermo-nos de que, tal como sucede nalguns solilóquios, há mais atores em palco naquele momento. A cena do cemitério inclui um diálogo entre dois homens que preparam uma campa para Ofélia (a propósito de como os ricos têm privilégios que são negados

aos pobres — como o de uma suicida ter direito a um enterro religioso), uma discussão entre um desses homens e Hamlet, e o funeral de Ofélia, no qual Laertes e Hamlet acabam por lutar à beira da própria campa.

Apesar de não existir nas primeiras versões uma indicação de cena sobre o modo como Hamlet se deve relacionar com a caveira, quase todas as edições modernas incluem a frase «Hamlet pega na caveira». A cena alude à tradição do *memento mori*, no qual a figura da caveira surge como modo de nos lembrar que a morte se aproxima. Yorick aparece para realçar a ideia de que a morte é inevitável, de que nos devemos lembrar de que vamos morrer e de que na morte não existem distinções sociais entre tipos de pessoas. Os solilóquios de Hamlet e o seu questionamento sobre a morte surgem materializados no *memento mori* da peça, e a visão da caveira de Yorick leva Hamlet a interrogar Horácio sobre se o destino de todos os seres humanos será o mesmo, e se Alexandre, o Grande, se parecerá com Yorick, o bobo da corte. Momentos depois, Ofélia é enterrada.

## O duelo

*Fast forward* para o final. Depois de Ofélia enlouquecer e morrer no rio, Laertes regressa para vingar a morte do seu pai e da sua irmã. Hamlet, que o Rei pensava ter matado, reaparece depois de assassinar Rosencrantz e Guildenstern. Hamlet e Horácio encontram-se a conversar sobre o sucedido no mar, quando surge Osric, um corte-

são, que diz ao Príncipe que o Rei propõe a Hamlet que faça um duelo com Laertes. Hamlet aceita.

Horácio pede a Hamlet que não participe no duelo, mas Hamlet diz-lhe que tem treinado diariamente, e que se sente preparado. De forma enigmática, Hamlet parece deixar à divina providência a responsabilidade pelo seu destino, dizendo a Horácio: «Desafiamos augúrios. Há uma providência particular na queda de um pardal» (231). Hamlet afirma duas coisas contraditórias ao mesmo tempo: por um lado, a ideia de desafiar os augúrios indica que, apesar de parecer que Hamlet vai perder, Deus toma conta de todas as criaturas, até das mais pequenas, como um pardal, pelo que tomará conta de si e vencerá o duelo; por outro lado, Hamlet pode querer afirmar que, se a divina providência cuida do destino de todas as criaturas e lhes traz justiça, Hamlet pode ser considerado culpado, levando o duelo à sua morte. Neste caso, Hamlet sabe que vai morrer e está preparado para aceitar o seu destino. O verso pode ainda sugerir que Hamlet rejeita os augúrios, ou seja, que é impossível ler sinais de acontecimentos futuros, aceitando assim participar no duelo sem ter a certeza do seu resultado. Horácio disse a Hamlet: «Se a vossa mente suspeita de alguma coisa obedeci-lhe» (229); e isto indica que também ele teme o desfecho dos acontecimentos.

Antes de o duelo ter lugar, o Príncipe pede o perdão de Laertes: «Dai-me o vosso perdão, senhor. Fiz-vos mal, / Mas perdoai-mo, como cavaleiro que sois» (231). Laertes responde: «Por mim estou satisfeito, / Cujo motivo neste caso mais me devera instigar / A vingança minha» (231). A rapidez com

que Laertes consegue regressar à Dinamarca para se vingar da morte do seu pai e irmã contrasta com a hesitação de Hamlet ao longo dos vários atos. O Rei não intercede e não tenta fazer as pazes entre Hamlet e Laertes.

O público, que ouviu o Rei conversar com Laertes, sabe que a ponta da espada deste se encontra envenenada. Há ainda uma taça envenenada, que o Rei pretende dar a Hamlet num dos intervalos do duelo, de forma a conseguir matá-lo. Talvez seja adequado fazer uma pausa neste momento para explicar que o envenenamento era, no Renascimento, considerado o mais atroz dos crimes. Assim, o modo como Claudius faz batota no duelo, usando o veneno, é crucial, pois sublinha as vis manobras do Rei para conseguir manter o poder. Ao mesmo tempo, o veneno era considerado uma arma feminina, o que acentua o contraste entre Claudius e o velho Hamlet, e assemelha o usurpador a Gertrud ou à fraqueza de uma mulher. O facto de Laertes se precipitar para a vingança do seu pai e irmã leva o público a diferenciá-lo de Hamlet, que levou tanto tempo sem se conseguir vingar. Ao mesmo tempo, a vingança de Laertes não parece adequada de um ponto de vista moral.

Dá-se início ao duelo, que partilha características importantes com *A Ratoeira* de Hamlet, nomeadamente, a repetição da ação. O teste de Hamlet a Claudius começa com uma pantomima que pretende acentuar a reação de Claudius perante a peça e fazê-lo confessar. Na peça de teatro, os versos mais importantes são escritos por Hamlet e representam a sua tentativa para sondar a consciência do rei. O oposto acontece no duelo, no qual

as palavras não têm qualquer valor, e são antes uma preparação para aquilo que se segue. A Rainha parece preocupada com Hamlet, dizendo que «Está gordo e com falta de ar / Aqui, Hamlet, e limpa a testa. / A Rainha brinda à tua fortuna, Hamlet» (235). Este verso foi usado por Thomas Ostermeier, na sua encenação de *Hamlet* para a Schaubühne, para a qual escolheu o ator Lars Eidinger, gorducho e de meia-idade, para fazer o papel do Príncipe. A encenação de Ostermeier, que foi tão criticada quanto aplaudida, mostra uma corte de excessos (comida, armas, sexo), onde Hamlet é, segundo Lyn Gardner, «um miúdo mimado irritante no corpo flácido de um homem crescido. Atira a coroa para o chão, faz birras, deita-se de bruços com a cara na lama, vagueia pela corte enfiando a sua câmara de vídeo na cara das pessoas» (2011).

Laertes fere Hamlet e ambos trocam espadas. Osric interrompe novamente a ação, apontando para a Rainha, que acaba de ser envenenada: «Não, não, o vinho! Ah, meu querido Hamlet! / O vinho, o vinho! Envenenaram-me!» (237) Horácio olha para Hamlet e Laertes, vendo-os sangrar. O instrumento que Claudius tinha preparado para assassinar Hamlet encontra-se agora nas mãos do Príncipe da Dinamarca, e Hamlet usa-o, finalmente, para matar Claudius. Hamlet sabe que vai morrer e que, portanto, precisa de agir. O enredo que Claudius pensava ter tão bem organizado acaba de forma inesperada.

Os versos de Laertes ajudam a clarificar o que aconteceu: «Aqui a tens, Hamlet. Hamlet, estás morto. / Nenhum remédio do mundo te pode sal-

var. / Não há em ti mais do que meia hora de vida. O instrumento da traição tem-no tu na mão, / Afiado e com veneno. O plano sinistro / Contra mim se virou. Vê como caio aqui / Para não me levantar» (237).

A passagem tem o propósito de explicar a Hamlet o que aconteceu e qual será o seu destino. Os versos mostram ainda o instrumento do crime e a identidade do traidor, tornando claro, se dúvidas existissem, que o Rei é responsável pelo envenenamento.

Se a providência divina pretendia o massacre, então a passagem do pardal, anteriormente mencionada, é verdadeira. Isso significaria que as múltiplas mortes são justificadas, cada uma sendo punida por um crime específico: Hamlet pela morte de Polónio, Claudius por traição e envenenamento, a Rainha por luxúria, Laertes por envenenar Hamlet.

O duelo parece, assim, servir o propósito de descrever visões contraditórias sobre justiça e providência divina, falhando deliberadamente em fornecer ao público uma resposta à pergunta com que a peça se inicia «Quem vive?» (15).

Neste momento, o Príncipe da Noruega, Fortinbras, chega com dois embaixadores de Inglaterra, e fica horrorizado ante a visão da família real morta. John Kerrigan defende que o final da peça, no qual se assiste à dissolução da corte da Dinamarca e à chegada do jovem Fortinbras (horrorizado com a visão dos corpos ensanguentados), sinaliza a eventual injustiça da guerra iniciada pelo Rei Hamlet (2016). Segundo o autor, a morte das várias personagens pode sinalizar, como sucede noutras peças de Shakespeare — pense-se, por

exemplo, em *Ricardo II* —, o papel da divina providência, que intervém para repor a ordem nos dois reinos. As palavras de Fortinbras reforçam esta possibilidade, quando menciona: «Por mim, abraço consternado esta minha fortuna. / Tenho presente na memória algum direito a este reino, / Cujas pretensões me convidam a publicar» (241). O direito da Noruega às terras de Hamlet parece assim ficar consagrado no final da peça, fazendo o leitor regressar ao primeiro verso («Quem vive?») e à possibilidade da influência de Deus na vida dos seres humanos. Horácio cumpre a sua promessa e conta a Fortinbras a história de Hamlet. Fortinbras ordena que Hamlet seja levado, honrando-se o Príncipe.

## Horácio

«Tu és um homem de estudos, fala-lhe, Horácio», diz Marcelo, numa frase entretanto tornada famosa por autores como Derrida (1994), Stephen Greenblatt (1997) e, mais recentemente, Christopher Warley (2008). Marcelo parece acreditar que o facto de Horácio ser um estudioso o leva a saber conversar com o Fantasma (mesmo sabendo que o jovem universitário de Wittenberg não acredita em espíritos). Sempre me pareceu que o verso poderia ser usado como aviso para todos aqueles — eu incluída — que julgam erradamente que os estudos os ajudam a perceber o mundo.

Ao longo da peça, Horácio é-nos apresentado como um jovem estudante, amigo de Hamlet, sendo a única pessoa em quem este confia, ao contrário

do que sucede com Rosencrantz e Guildenstern, com Ofélia, e até com o Fantasma do seu pai. No final da peça, Horácio, vendo-se sozinho perante a morte do Rei, da Rainha, de Laertes e na iminência da morte de Hamlet, pondera a possibilidade de suicídio: «Mais que dinamarquês sou romano antigo. / Ainda me resta um pouco desse licor» (239). Hamlet responde-lhe:

Ah, por Deus, Horácio, que nome trespassado,  
Se nada se souber, deixarei atrás de mim.  
Se alguma vez me tiveste no teu coração,  
Ausenta-te da felicidade por um instante  
E, neste mundo duro, na dor o ar inspira  
Para a história me contares. (239)

Hamlet, contido, pede a Horácio que se ausente da felicidade da morte que o espera, e que permaneça neste mundo para poder contar a sua história. O Príncipe acrescenta ainda que dá o seu voto a Fortinbras, imaginando, e bem, que a escolha cairá sobre ele: «Na morte lhe dou o meu voto. Diz-lhe tu isto, e as razões aproximadas / Que a tal levaram — o resto é silêncio» (239). É possível imaginar que Horácio cumpre o pedido de Hamlet. Aliás, como sucede no final de *A Tempestade*, em que a despedida de Próspero nos leva até ao início da peça, a «o resto é silêncio» de Hamlet seguem-se os tambores de Fortinbras, negando-se a ideia de que o som termina com a morte do Príncipe da Dinamarca.

Será este o motivo que explica a nossa dificuldade em interpretar a peça de Shakespeare? Poderá Horácio, o jovem estudioso de Witten-

berg e futuro narrador da peça, ter aprendido com a tragédia da Dinamarca que a ambiguidade narrativa é uma mais-valia num mundo de cortesãos onde a morte pode surgir a qualquer momento? Neil Rhodes descreve a natureza da ambiguidade moral nas peças de Shakespeare mencionando autores como A. P. Rossiter, que reconheceu uma «duplicidade de visão ou objetivo», Norman Rabkin, que descreveu a peça como incorporando uma visão «either/or», e Jonathan Bate, que defendeu que Empson foi o primeiro a admitir «a validade, em simultâneo, de leituras contraditórias». Rhodes recorre a estes autores para defender que «a capacidade de ter em mente dois pontos de vista opostos em simultâneo foi fomentada na Inglaterra renascentista, como na Roma antiga, através do exercício retórico de declamar *controversiae*, ou de fazer um argumento *in utramque partem*, ou seja, da capacidade de defender ambos os lados de uma questão» (2000, 609). O artigo de Rhodes foca-se noutra peça de Shakespeare, chamada *Medida por Medida*, mas é útil para perceber que, como a educação das crianças e jovens no Renascimento partia, entre outras coisas, de um estudo da retórica, era comum saber-se expor um argumento e o seu contrário. A isto chamava-se *controversiae*, «declamações judiciais para a acusação e defesa em casos judiciais fictícios que, tal como as *suasoriae*, eram usados como exercícios para desenvolver a capacidade de argumentar *in utramque partem*» (610). O resultado de se saber apresentar os dois lados, ou versões, de uma mesma história,

é visível por exemplo no solilóquio de Hamlet «Ser ou não Ser».

Tal como sucede com Hamlet, Horácio parece ser uma personagem difícil de compreender. O Príncipe da Dinamarca considera-o um amigo fiel, porque parte do princípio de que Horácio não terá nada a ganhar, pelo que a sua amizade não seria baseada em critérios de utilidade, mas sim na sinceridade entre ambos. Contudo, Claudius parece recorrer a Horácio pelo menos duas vezes ao longo da peça, o que poderia levar-nos a duvidar, nem que seja brevemente, da sua ajuda a Hamlet.

Ao mesmo tempo, é difícil não ver um paralelismo entre o pedido que o Fantasma faz a Hamlet no início da peça e a justiça narrativa pedida por Hamlet a Horácio no final do quinto ato, que duplica a do início da peça. A tarefa que Hamlet pede a Horácio não é muito fácil, dado que este sabe — por ter observado Claudius ao longo da peça de teatro e ter ouvido a Rainha gritar que a taça estava envenenada — que o Rei era culpado. Contudo, Horácio precisa de persuadir Fortinbras e o resto da corte de que Hamlet viu o fantasma do pai e aceitou o seu testemunho.

Resta saber se a peça que estamos a ler é narrada por Horácio (que tem tantos momentos de silêncio em palco que por vezes é difícil para os encenadores decidirem se ele deve estar em cena), e se de facto este aprendeu com Polónio que ser conselheiro é uma atividade potencialmente perigosa, devendo a passagem para a narração ser realizada com o maior cuidado e ambiguidade possível.



## Bibliografia útil

Na bibliografia citada ao longo deste livro existem muitas obras importantes, que poderão gostar de ler. Para quem está agora a começar a conhecer *Hamlet* (ou Shakespeare), aconselho as seguintes:

***Hamlet*, ed. Harold Jenkins, Arden Shakespeare, 2nd series. London: Methuen, 1982.** Apesar de existir uma edição anotada mais recente da peça, nesta edição de Harold Jenkins o leitor encontra o que creio serem os melhores comentários explicativos da peça. É útil ler os versos de Shakespeare acompanhados pelas notas, que permitem adensar ou definir aquilo que desconhecemos sobre o texto.

**Marjorie Garber, *Shakespeare after All*. NY: Knopf Doubleday Publishing Group, 2008.** Este livro analisa 38 peças de Shakespeare, oferecendo novas leituras através de uma análise detalhada do texto, das personagens, do enredo e fazendo referência a discussões críticas importantes.

**Stanley Cavell, *O Repúdio do Conhecimento em Sete Peças de Shakespeare*. Porto: Húmus/Teatro Nacional São João, 2020.** A tradução deste livro dá a conhecer ao público português um dos melhores ensaios jamais escritos sobre *Hamlet*. Aqui, Cavell relaciona a peça com a ideia de *primal fantasy*, desenvolvendo a teoria (primeiro exposta por W. W. Greg) de que o Fantasma é um resultado da mente de Hamlet.

**Margreta De Grazia, *'Hamlet' without Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.** Este é talvez um dos livros que mais

gostei de ler sobre *Hamlet*. A autora defende que a peça trata da discussão sucessória, resistindo à ideia de que o mais importante em *Hamlet* é a interioridade das personagens. A leitura atenta do texto leva-nos a perceber a peça com outros olhos.

**Rhodri Lewis, *Visions of Darkness*. Princeton: Princeton University Press, 2020.**

O autor debruça-se sobre a cultura humanista de Shakespeare, revelando o modo como o seu conhecimento de retórica e de dialética é formativo para Hamlet, e determina a sua relação com todos aqueles que o rodeiam. Lewis defende que Hamlet é um filósofo e que nas suas reflexões sobre o mundo percebemos a arte de questionar as fontes de conhecimento do passado.

**Hardin Aasand, ed., *Hamlet: The Critical Edition*, vol. 1. London: The Arden Shakespeare/Bloomsbury, 2022.** Este livro compila a crítica em torno de *Hamlet*, contribuindo para uma melhor compreensão do que foi sendo escrito sobre a peça. Um segundo volume será publicado posteriormente.

## **Recursos online**

**Concordance of Shakespeare's Complete Works.** Neste compêndio pode encontrar-se com facilidade as palavras usadas por Shakespeare, percebendo-se melhor se existem temas recorrentes numa ou noutra peça.

**Digital Folger.** Este *site* pertence à famosa Folger Shakespeare Library e tem várias secções úteis. Pode consultar-se o *First Folio*, encontrar jogos

para crianças; ouvir *podcasts* sobre as peças, etc. Uma das páginas é dedicada a *Hamlet*.

**Shakespeare's Words.** Se quer ler *Hamlet* em inglês, mas lhe parece que muitas palavras são difíceis, saiba que não está só, o Bardo é considerado responsável pela maior inovação na língua inglesa. Este *site* ajuda-o a decifrar o sentido de cada palavra (e a alargar o vocabulário de palavras).

**Hamlet on the Ramparts.** Faça acompanhar a leitura de *Hamlet* de alguns vídeos de cenas, ou de fotografias de encenações importantes; conheça melhor o texto da peça e aprenda factos importantes sobre ela.

**Global Shakespeare.** Neste arquivo digital do MIT tem-se acesso a grandes produções de Shakespeare encenadas por todo o mundo.

**Shakespeare On Screen.** Neste *site* encontra-se registo das adaptações de *Hamlet* (e de outras peças de Shakespeare), com acesso a alguns clipes de cenas famosas de cada produção.

## E ainda

**BBC Shakespeare Archive Resource:** <http://shakespeare.ch.bbc.co.uk/>

**Cambridge Core:** <https://www.cambridge.org/core/>

**Drama Online:** <https://www.dramaonlinebrary.com/>

**EEBO:** <http://eebo.chadwyck.com/>

**English Dictionary (OED):** <https://www.oed.com/>

**Shakespeare Collection:** [http://infotrac.galegroup.com/itweb/ucl\\_ttda?db=SHAX](http://infotrac.galegroup.com/itweb/ucl_ttda?db=SHAX) World

**Shakespeare Bibliography:** <http://www.worldshakesbib.org/>

## A partir de *Hamlet*

Luis Buñuel, *Hamlet – Tragédia Cómica*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

Heiner Müller, *A Máquina Hamlet*. Lisboa: Cotovia/Artistas Unidos, 2016.

Maggie O'Farrell, *Hamnet*. Lisboa: Relógio D'Água, 2022.

Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Estão Mortos*. Porto: Húmus/Teatro Nacional São João, 2019.

## E também

**Mabinogi:** Os jovens (e não tão jovens) admiradores de jogos de computador lembram-se de Mabinogi, o jogo *online* que entusiasmou multidões no mundo inteiro. Num dos episódios, o jogador tem duas tarefas: ajudar Shakespeare no seu trabalho criativo e auxiliar Hamlet a vingar-se. Os jogadores mais familiarizados com a peça e as suas adaptações saberão identificar as citações e alusões a adaptações conhecidas da peça, como o *Hamlet* de Laurence Olivier ou o de Kenneth Branagh.

**Manga Shakespeare, *Hamlet*:** Em 2017, o aquecimento global destruiu a terra. Apesar de todos viverem num mundo de medo da guerra, a maior ameaça parece não vir de fora, mas do próprio estado da Dinamarca.

## Bibliografia Citada

- ALEXANDER, Nigel, *Poison, Play and Duel*. London: Routledge and K. Paul, 1971.
- ARNOLD, Matthew, «Preface to the First Edition of Poems», (1853), in *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*. London: Longman, 1979, 654.
- AUDEN, W. H., «Hamlet», 1947. *Lectures on Shakespeare*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- BILLINGTON, Michael, «Hamlet», *The Guardian*, 6 de agosto de 2008, <https://www.theguardian.com/stage/2008/aug/06/theatre.rsc>, consultado a 7 de janeiro de 2022.
- BLOOM, Harold, *The Invention of the Human*. NY: Riverhead Books, 1998.
- BRADLEY, A. C., *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan, 1904.
- BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Routledge and K. Paul, 1978.
- DAWSON, Anthony B., *Hamlet in Performance*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- DE GRAZIA, Margreta, «Hamlet' without Hamlet». Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- , «The scandal of Shakespeare's sonnets», *Shakespeare Survey Online*, 2007.
- CASTELO BRANCO, Camilo, *Esboço de Crítica — Otelo, o Mouro de Veneza de William Shakespeare*, <https://fliphtml5.com/kyoil/rgbz/basic>.

- CARDIM, Luiz, *Os Problemas do «Hamlet» e as suas Dificuldades Cénicas*. Lisboa: Seara Nova, 1949.
- CAVELL, Stanley, «Hamlet's burden of proof». *Disowning Knowledge*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1987: 179-91.
- COLLIE, Rosalie, *Shakespeare's Living Art*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- ERNE, Lukas, *Shakespeare as Literary Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ELIOT, T. S., «Hamlet», 1919, *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1932.
- EVERETT, Barbara, *Young Hamlet: Essays on Shakespeare's Tragedies*. London: Clarendon Press: 1990.
- KERMODE, Frank, *Forms of Attention*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- GARDNER, Lyn, «Hamlet – review», *The Guardian*, dezembro de 2011, <https://www.theguardian.com/stage/2011/dec/02/theatre-shakespeare>, acesso a 3 de março de 2022.
- GASKILL, Malcolm, *Crime and Mentalities in Early Modern England*, 2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GODDARD, Harold C., *The Meaning of Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1951.
- GREENBLATT, Stephen, *Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- GREG, W. W., «Hamlet's hallucination», *TMLR*, 12, 4 de outubro de 1917, p. 398.

- GURR, Andrew, *The Shakespearian Stage – 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- HAZZLITT, William, «Hamlet», *Characters of Shakespeare's Plays*. Boston: Wells & Lilly, 1818, p. 114.
- HIRSH, James, *Shakespeare and the History of Soliloquies*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.
- HUTSON, Lorna, *The Invention of Suspicion – Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- , *Circumstantial Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press: 2015.
- JAMESON, Anna, *Shakespeare's Heroines: Characteristics of Women – moral, poetical and historical*. London: Gramercy Books, 2013.
- Kerrigan, John, *Shakespeare's Binding Language*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- LESSER, Zachary, *Hamlet After Q1 – An Uncanny History of the Shakespearian Text*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2015.
- LOPES, Adília, *Dobra – Poesia Reunida, 1983-2021*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2021.
- PARKER, Patricia, «Black Hamlet: battenning on the moor», *Shakespeare Studies*, vol. 31. Associated University Presses, 2003.
- PINA COELHO, Rui, «O que é que tem o actor – Figurações de personagens shakespearianas por actores e atrizes portuguesas ao longo do século XX (...e um bocadinho do século XXI)», *Shakespeare entre nós*, org. Maria Helena Serôdio, João de Almeida Flor, Alexandra Assis

- Rosa, Rita Queiroz de Barros, Paulo Eduardo Carvalho. Lisboa: Húmus, 2009.
- MACK, Maynard, «The world of Hamlet». *Yale Review* 41 (1952), pp. 502-523.
- MAGUIRE, Laurie e SMITH, Emma, *30 Great Myths about Shakespeare*. London: Wiley-Blackwell, 2013.
- MASLEN, Elizabeth, «Yorick's place in *Hamlet*.» *Essays and Studies* 36, 1983, pp. 1-13.
- MIOLO, Robert S., *Shakespeare's Reading*. Oxford: Oxford University Press, 2000, loc 1393-2168 [Kindle Books].
- NEILL, Michael, «'That thou knowest thine': friendship and service in *Hamlet*», *A Companion to Shakespeare's Works, vol. 1: The Tragedies*, ed. Richard Dutton e E. Howard. London: Blackwell, 2000.
- PLUTARCH, *Moralia, The Education of Children. How the Young Man Should Study Poetry. On Listening to Lectures. How to Tell a Flatterer from a Friend. How a Man May Become Aware of His Progress in Virtue*, vol. I, trad. Frank Cole Babbitt. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1927.
- PUTTENHAM, George. *The Art of English Poesy*. Cornell: Cornell University Press, 2007.
- RABKIN, Norman, *Shakespeare and the Problem of Meaning*. Chicago: University of Chicago Press, 1981, pp. 33-62.
- RHODES, Neil, «The controversial plot: declamation and the concept of the 'problem play'», *The Modern Language Review*, vol. 95, n.º 3 (julho 2000), pp. 609-622.

- ROSSITER, A. P., *Angel with Horns: Fifteen Lectures on Shakespeare*. London: Longman, 1961, p. 164.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, ed. John Dover Wilson, 1934. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- , *Hamlet*, ed. Harold Jenkins, 1982. New York: Routledge, The Arden Shakespeare, 1990.
- , *Hamlet*, ed. G. R. Hibbard, Oxford Shakespeare Edition. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- , *Hamlet*, trad., António M. Feijó, Lisboa: Cotovia, 2001.
- , *Hamlet*, Ann Thompson e Neil Taylor (ed). London: Methuen Drama, The Arden Shakespeare, 2006.
- , *Otello*, trad. Daniel Jonas. Famalicão: Húmus/Teatro Nacional São João, 2018.
- SKURA, Meredith Anne. «Theater as reflecting glass: the two-way mirror», in *Shakespeare the Actor and the Purposes of Playing*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- SMITH, Emma, *This Is Shakespeare: How to read the world's greatest playwright*. London: Pelican Books, 2020.
- SOLOSKI, Alexi, «A piece of work is mesmerizing, maddening, and agreeably peculiar», *The Village Voice*, 25 de dezembro de 2013, <https://www.villagevoice.com/2013/12/25/a-piece-of-work-is-mesmerizing-maddening-and-agreeably-peculiar/>.
- STERN, Tiffany, *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- SPURGEON, Caroline, *Shakespeare's Imagery*, 1935. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- TAYLOR, Gary, «Hamlet in Africa 1607», *Travel Knowledge European «Discoveries» in the Early Modern Period*, ed. Ivo Kamps e Jyotsna G. Singh. NY: Palgrave, 2001.
- TOLSTOY, «On Shakespeare and Drama in 1906», <https://www.gutenberg.org/files/27726/27726-h/27726-h.htm>, acesso a 7 de janeiro de 2022.
- VOLTAIRE, «Dissertation sur Sémiramis», in *Oeuvres complètes*. Paris: La Pléiade, 1993.
- WELLS, Stanley, *Royal Shakespeare: Four Major Productions at Stratford-upon-Avon*. Manchester: Manchester University Press, 1979.
- WILSON, Dover, *What Happens in Hamlet*, 1935. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- WILSON, Robert, *Absolute Wilson: The Biography*, <https://www.imdb.com/title/tt0841992/>.



O livro **O ESSENCIAL SOBRE  
HAMLET**

é uma edição da

**IMPRESA NACIONAL**

tem como autora

**MARIA SEQUEIRA MENDES**

edição de

**SUSANA TOUREIRO**

revisão de

**MADALENA ALFAIA**

paginação de

**ANA GUIMARÃES**

*design* e capa do ateliê

**SILVADESIGNERS**

Tem o ISBN 978-972-27-3079-2

e o depósito legal 507 730/22.

A primeira edição

acabou de ser impressa no mês de **DEZEMBRO**

do ano **DOIS MIL E VINTE E DOIS**

na **IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.**

CÓD. 1025861

Imprensa Nacional

é a marca editorial da **INCM**

**IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.**

Av. de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

[impresanacional.pt](http://impresanacional.pt)

[loja.incm.pt](http://loja.incm.pt)

[facebook.com/ImprensaNacional](https://facebook.com/ImprensaNacional)

[instagram.com/impresanacional.pt](https://instagram.com/impresanacional.pt)

[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

O E S S E N C I A L S O B R E

# Hamlet

Maria Sequeira Mendes

Considerada uma das melhores (e piores) obras da literatura mundial, *Hamlet* mantém hoje, como ao longo dos séculos, a capacidade de surpreender leitores, espectadores e críticos. A proliferação de interpretações sobre a peça sugere que estamos condenados a ler mal esta obra-prima, e que existe um *Hamlet* para cada pessoa. Este que aqui vos deixo é o meu, na esperança de que sirva para descobrirem o vosso Hamlet.

«O resto é silêncio.»  
(*Hamlet*, ato 5, cena 2)

ISBN 978-972-27-3079-2



**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO