

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
EM PERFORMANCES CULTURAIS

EDLÚCIA ROBÉLIA OLIVEIRA DE BARROS

**PERFORMANCES EM *HAMLET*:
TEXTUALIDADES, TEATRALIDADES E LIMINARIDADES**

GOIÂNIA
2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):		EDLÚCIA ROBÉLIA OLIVEIRA DE BARROS			
E-mail:		edlucia.barros@gmail.com			
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não					
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento:		CAPES – DEMANDA SOCIAL		Sigla:	CAPES
País:	BRASIL	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	PERFORMANCES EM <i>HAMLET</i> : TEXTUALIDADES, TEATRALIDADES E LIMINARIDADES				
Palavras-chave:	HAMLET; PERFORMANCE; TEXTUALIDADES; TEATRALIDADES; LIMINARIDADES				
Título em outra língua:	PERFORMANCES IN <i>HAMLET</i> : TEXTUALITIES; THEATRICALITIES; LIMINALITIES				
Palavras-chave em outra língua:	HAMLET; PERFORMANCE; TEXTUALITIES; THEATRICALITIES; LIMINALITIES				
Área de concentração:	PERFORMANCES CULTURAIS				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	03/12/2015				
Programa de Pós-Graduação:	PERFORMANCES CULTURAIS				
Orientador (a):	PROF. DR. EDUARDO JOSÉ REINATO				
E-mail:	eduardo.reinato63@gmail.com				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Edlúcia Robélia Oliveira de Barros
Assinatura do(a) autor(a)

Data: 03 / 01 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

EDLÚCIA ROBÉLIA OLIVEIRA DE BARROS

**PERFORMANCES EM *HAMLET*:
TEXTUALIDADES, TEATRALIDADES E LIMINARIDADES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Reinato

GOIÂNIA
2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Barros, Edlúcia Robélia Oliveira de
Performances em Hamlet: [manuscrito] : Textualidades,
Teatralidades e Liminaridades / Edlúcia Robélia Oliveira de Barros. -
2015.
cxxiii, 123 f.: il.

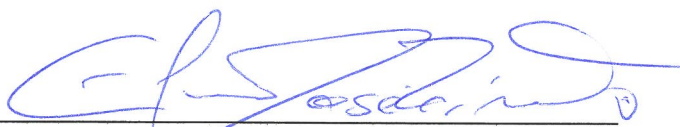
Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Reinato.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2015.
Bibliografia.
Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, tabelas, lista de figuras, lista
de tabelas.

1. Hamlet. 2. Performance. 3. Textualidades. 4. Teatralidades. 5.
Liminaridades. I. Reinato, Eduardo José , orient. II. Título.

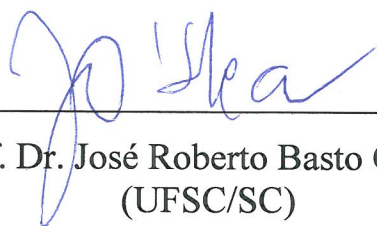
EDLÚCIA ROBÉLIA OLIVEIRA DE BARROS

**“Performances em Hamlet: textualidades, teatralidades e
liminaridades”**

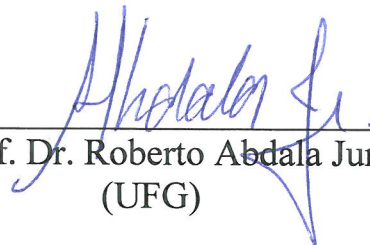
Trabalho final de curso defendido e aprovado em três de dezembro de dois mil e
quinze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Eduardo José Reinato
(Orientador e Presidente da Banca)



Prof. Dr. José Roberto Basto O'Shea
(UFSC/SC)



Prof. Dr. Roberto Abdala Junior
(UFG)

Aos meus pais Lourivaldo e Odília,
que me ofereceram o suporte necessário para chegar até onde cheguei.

Ao meu filho Jefferson,
por ter dividido a atenção de sua mãe com a dissertação.

Ao meu esposo Robson,
pela compreensão, pelo incentivo e por compartilhar os momentos de angústias.

AGRADECIMENTOS

“Estou tão pobre que até me faltam agradecimentos. Mas, recebi meus agradecimentos” (SHAKESPEARE, 1995, p. 559)

A Deus,

Pela experiência, pelo crescimento, pela força em superar as dificuldades e pela conquista alcançada.

Ao professor Eduardo José Reinato,

Pela orientação, pela compreensão, pelo exemplo de pesquisador, pelas aulas de História e Estudos Culturais.

Aos meus avôs, José Francisco (in memoriam), Joviniano Oliveira (in memoriam) e minha avó Erodite Ribeiro (in memoriam),

Que estão no céu e certamente orgulhosos pela minha conquista.

As minhas irmãs, Némora, Maiara e Maíra,

Por acreditarem em mim, pelo apoio, pelos momentos em que cuidaram do meu filho para que eu escrevesse este trabalho.

A toda a minha família, minha sobrinha Yohanna Vitória, minha avó Maria Cândida, meus tios, primos, cunhados e madrinhas,

Pelo pensamento positivo de longe, mas sempre perto.

Aos meus amigos do Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa do Teatro, do Drama e da Performance (UFG),

Por acompanhar o percurso, por entender a ausência no grupo, pela paciência em ouvir as angústias da vida de uma mestrandia.

Aos meus amigos Luiz Adão, Rosineide, Shirley, Justino e demais membros do Grupo Teatral Retórica Desnuda (UNEB- Campus XVII- Bom Jesus da Lapa-BA),

Pela torcida e bons fluidos à distância.

Aos meus amigos do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França (CEPABF),

Pela torcida.

Ao meu amigo Rodrigo,

Pela amizade, pelo apoio sempre que preciso.

Aos colegas de turma,

Por aprendermos, crescermos e angustiarmos em comunhão.

Aos professores do Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais (EMAC/UFG),

Pela democratização de conhecimentos, por contribuir direta ou indiretamente com este trabalho.

Ao Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia (UNB/UFG),

Pelas sugestões de leituras filosóficas acerca do ser e, principalmente, do não ser.

Ao Prof. Dr. Roberto Abdala Junior (UFG) e ao Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate (UNESP),

Pelas críticas e generosas contribuições na banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. José Roberto Basto O'Shea (UFSC),

Pela revisão desta dissertação e pelas valiosas e generosas contribuições na banca de defesa.

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior),

Pela concessão da bolsa durante o período de realização do mestrado que possibilitou esta pesquisa.

RESUMO

Essa dissertação é resultante de uma pesquisa bibliográfica diversa e tem por objetivo analisar em múltiplos aspectos a tragédia *Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1600-1601), do inglês William Shakespeare (1564-1616), como um texto performativo. Para tanto, estabelece relações entre essa tragédia e algumas questões discutidas pelos estudos da performance, especificamente a teatralidade, a liminaridade e a textualidade. A história de *Hamlet* é relacionada principalmente ao conceito de teatralidade do dramaturgo e diretor teatral russo Nicolas Evreinov (1879-1953), bem como dialoga com a noção de liminaridade discutida pelo folclorista e etnógrafo germânico Arnold van Gennep (1873-1957), e com as ideias do pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) acerca da performance da linguagem, dentre outras noções acerca das práticas performáticas e performativas humanas. *Hamlet*, o texto, é apresentado no limiar, entre a completude e o movimento, entre a textualidade e a teatralidade, entre leituras e culturas. É descrita e analisada ainda a montagem de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou (TAM), uma das famosas leituras e reescritas da tragédia shakespeariana. Uma produção cênica que apresenta o diálogo e o embate entre texto e cena, entre estéticas, entre leituras da tragédia que se expressam através das performances do encenador, do ator e do espectador. Finalmente, trata de aspectos da recepção de *Hamlet*.

PALAVRAS-CHAVE: *Hamlet*; Performance; Teatralidades; Textualidades; Liminaridades.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a diverse literature and aims to analyze multiple aspects in the tragedy *Hamlet, Prince of Denmark* (1600-1601), the Englishman William Shakespeare (1564-1616), as a performative text. To do so, it establishes relationships between this tragedy and some issues discussed on performance studies, specifically theatricality, liminality and textuality. Hamlet's story is first related to the concept of theatricality as state from the Russian playwright and theater director Nicolas Evreinov (1879-1953), as well as establishes dialogues with the notion of liminality discussed by folklorist and ethnographer Arnold van Gennep German (1873-1957), also with ideas of the Russian thinker Mikhail Bakhtin (1895-1975) about the performance of language, among other notions about performing and human performance practices. Hamlet, the text, appears on the threshold between completeness and movement, between textuality and theatricality, between readings and cultures. It is described and further analyzed *Hamlet* assembly in Moscow Art Theatre (MAT), one of the famous readings and rewrites the Shakespearean tragedy. A scenic production, which features dialogues and confrontations between text and scene, between Aesthetics, between readings of the tragedy, which express themselves through the collisions between the directors of this performances, the actors and the spectators. Finally comes to aspects of reception of *Hamlet*.

KEYWORDS: *Hamlet*; performance; theatricalities; textualities; liminalities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	O segundo Globe Theatre, gravura de W. Hollar (por volta de 1640).	26
Figura 2	The Shakespeare Globe, em Londres.	27
Figura 3	O palco do Globe moderno. The Shakespeare Globe, em Londres.	28
Figura 4	Uma reprodução do símbolo que constava no antigo Globe Theatre agora presente no Old Globe Theatre - San Diego, CA.	28
Figura 5	Frontispício do Primeiro in-quarto de <i>Hamlet</i> (1603).	66
Figura 6	Frontispício do Segundo in-quarto de <i>Hamlet</i> (1605).	68
Figura 7	Página do Primeiro Fólio (1623), de William Shakespeare.	70
Figura 8	Cartaz da montagem de <i>Hamlet</i> no TAM.	81
Figura 9	Desenho de Gordon Craig para a cena final da montagem de <i>Hamlet</i> .	87
Figura 10	Desenho de Gordon Craig para a primeira cena da corte na montagem de <i>Hamlet</i> no TAM	89
Figura 11	Vasily Ivanovich Kachalov como príncipe Hamlet.	98
Figura 12	Vasily V. Luzhsky no papel de Polônio.	99
Figura 13	Olga Vladimirovna Gzovskaya como Ofélia.	100
Figura 14	A. L. Vishnevsky como Primeiro ator (ator rei)	101
Figura 15	S. N. Voronov como Rosencrantz e B. M. Sushkevich como Guildenstern.	102
Figura 16	V. F. Gribunin como Primeiro coveiro e P. A. Pavlov como o segundo coveiro.	103
Figura 17	Cenografia de Gordon Craig para a montagem de <i>Hamlet</i> no TAM.	104
Figura 18	Palco italiano.	106
Figura 19	Cena final da montagem de <i>Hamlet</i> no TAM.	109

LISTA DE TABELA

Tabela 1	Comparação entre trechos do Primeiro in-quarto e do Segundo in-quarto de <i>Hamlet</i> .	62
Tabela 2	Comparação entre trechos do Segundo in-quarto e da versão de <i>Hamlet</i> presente no Fólio.	72

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEPABF	Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França, de Goiânia-Goiás.
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás.
NAPEDRA	Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, da Universidade de São Paulo.
TAM	Teatro de Arte de Moscou
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TRANSE	Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance, da Universidade de Brasília
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNB	Universidade de Brasília
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	11
LISTA DE TABELA.....	12
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	13
INTRODUÇÃO: Abrindo a porta.....	15
CAPÍTULO I – A HISTÓRIA DE <i>HAMLET</i> E SUAS RELAÇÕES COM A TEATRALIDADE, A TEXTUALIDADE E A LIMINARIDADE.....	23
1.1 – Teatro do Mundo.....	25
1.2 – “Ser ou não ser, eis a questão”.....	38
1.3 – “Palavras, palavras, palavras”.....	47
CAPÍTULO II – <i>HAMLET</i>, O TEXTO, NO LIMIAR.....	55
2.1 – <i>Hamlet</i> : estabilidade e instabilidade; texto e cena.....	57
2.2 – <i>Hamlet</i> entre leituras, entre culturas.....	73
CAPÍTULO III – A MONTAGEM DE <i>HAMLET</i> NO TAM	80
3.1 – A performance do encenador.....	83
3.2 – A performance do ator.....	93
3.3 – A performance do espectador.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Abrindo outras portas.....	112
REFERÊNCIAS.....	116

INTRODUÇÃO

Abrindo a porta

Bernardo - Quem está aí?

Francisco - Sois vós quem deveis responder. Alto e dai-vos a conhecer! (SHAKESPEARE, 1995, p. 533)

Esta dissertação é resultante de uma pesquisa bibliográfica e tem como objeto de estudo o texto dramático *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* e suas representações. Uma obra que todo mundo parece conhecer, pois a história, as imagens de um príncipe da Dinamarca perambulam pela cultura¹, pela memória e pelo imaginário do povo (BARROS; REINATO e CAMARGO, 2015). É difícil encontrar alguém que nunca ouviu a frase: “Ser ou não ser, eis a questão!” (SHAKESPEARE, 2004, p. 134). Ela se tornou corriqueira. É raro conhecer alguém que, ao olhar uma imagem, que apresente um homem com postura talvez meditativa segurando um crânio, não se lembre imediatamente do príncipe Hamlet. Do fantasma da dúvida e da dúvida do fantasma.

Para o crítico e teórico de teatro polonês Jan Kott (1914-2001), a personagem Hamlet “é um dos raros heróis literários a viver fora do texto, a viver fora do teatro. Seu nome tem significado inclusive para os que jamais leram ou viram uma peça de Shakespeare” (KOTT, 2003, p. 70). Provavelmente porque algumas imagens da história de *Hamlet* são transmitidas oralmente e através de diversos produtos culturais que a expressam, que a reescrevem constantemente (BARROS; REINATO e CAMARGO, 2015).

Foi através de experiências com diversas expressões culturais que obtive os meus primeiros conhecimentos acerca da peça shakespeariana. Saberes que foram ampliados com meu ingresso no curso de Artes Cênicas, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG). Especificamente na disciplina História do Teatro e da Literatura Dramática II obtive acesso a informações sobre os teatros Elisabetano (1558-1603) e Jaimesco (1603-1625), que floresceram nos reinados da rainha Elisabeth I (1558-1603) e de Jaime I (1603-1625), num período de transição do Feudalismo para o Absolutismo, no qual se destacaram as obras de William Shakespeare (1564-1616).

1 Neste trabalho o termo cultura é empregado com o significado de experiência humana que é acumulada, transmitida e ressignificada. Cultura entendida no plural, como resultante da ação de muitos indivíduos, sem distinção, como afirma o educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997): “A cultura como acrescentamento que o homem faz ao mundo que ele não fez. A cultura como resultado de seu trabalho. De seu esforço criador e recriador. O homem, afinal, no mundo e com o mundo, como sujeito e não como objeto. [...] descobrir-se-ia criticamente agora, como fazedor desse mundo da cultura. Descobriria que ele, como o letrado, ambos têm um ímpeto de criação e recriação. Descobriria que tanto é cultura um boneco de barro feito pelos artistas, seus irmãos do povo, como também é a obra de um grande escultor, de um grande pintor ou músico. Que cultura é a poesia dos poetas letrados do seu país, como também a poesia do seu cancionista popular. Que cultura são as formas de comportar-se. Que cultura é toda criação humana” (FREIRE, 1963, p. 17).

Shakespeare é conhecido como o “Bardo de Avon”, o “Bardo inglês” (aquele que conta e transmite histórias), um dramaturgo² de Stratford-upon-Avon, cidade situada às margens do rio Avon, no condado de Warwickshire, na Inglaterra. Shakespeare foi também ator e um dos acionistas de uma companhia teatral que atuava no Teatro Globe, em Londres. Trata-se do grupo *Lord Chamberlain’s Men*, como era chamado no período de Elisabeth I, pois os seus patronos eram dois lordes, como o mesmo nome, o pai e o filho Hunsdon, que ocupavam o cargo de Lord Chamberlain. Em 1603, no período de Jaime I, a companhia passou a ser intitulado *King’s Men*, porque tinha como patrono o próprio rei James (HELIODORA, 2008). Os atores dessa companhia londrina foram supostamente os primeiros performers a colocarem *Hamlet* em cena.

O texto *Hamlet* é apresentado nesta dissertação em diálogo com alguns conceitos discutidos pelos estudos da performance. Segundo João Gabriel Lima Cruz Teixeira, coordenador do Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance (TRANSE), da Universidade de Brasília (UNB), os estudos da performance são um “campo científico-artístico, extremamente vasto, indirecionado e fronteiro das formas contemporâneas de conhecimento” (TEIXEIRA, 2007, p.1), que teria surgido na década de 1970, nos Estados Unidos, com a atuação de diversos pesquisadores, dentre eles, o professor norte-americano Richard Schechner (1934-) e o antropólogo inglês Victor Turner (1920-1983).

Os pesquisadores desse campo estudam as práticas performáticas e performativas humanas. O termo “performático” está relacionado às artes (teatro, dança, música, etc.) e o termo “performativo” está mais próximo das práticas humanas que vão além das atividades artísticas. São performativas as manifestações que ocorrem na rua. A rua é palco de festas populares, manifestações religiosas, passeatas de protestos, desfiles oficiais... de ações de pessoas que fazem e mostram-se fazendo, que assumem identidades diferentes da vida cotidiana com o uso de máscaras e fantasias. São performativas também as ações de pessoas que representam diversos papéis cotidianamente.

Segundo Marvin Carlson, em *Performance: uma introdução crítica*, o filósofo inglês John Austin (1911-1960) discutiu a linguagem como performance. Ele

2 Na banca de defesa desta dissertação o Professor Dr. José Roberto Basto O’Shea, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), ressaltou que Shakespeare foi um poeta, pois o termo dramaturgo é posterior a época do referido autor inglês.

desenvolveu o conceito de “ato de fala” em *Como realizar coisas com as palavras* (*How to Do things with Words*). Nesta obra, Austin destaca o texto performativo ou uma fala performativa na qual não fazemos apenas uma afirmação, mas simultaneamente performamos uma ação. O que ocorre, dentre outros exemplos, na assertiva: eu te batizo.

Essa teoria dos atos de fala foi desenvolvida por outros estudiosos. Diferente de Austin, cujo foco era um tipo específico de fala considerada performativa, o filósofo e escritor norte-americano John Rogers Searle (1932-) destaca “o aspecto performático de qualquer linguagem” (CARLSON, 2009, p. 74). Enquanto a filósofa norte-americana Judith Butler, partindo da teoria de Austin e do filósofo franco-magrebino Jacques Derrida (1930-2004), discute a performatividade do gênero, o gênero que é construído e reconstruído constantemente por meio da repetição de atos discursivos em diversos contextos culturais (LOURO, 2013).

O conhecimento de alguns destes conceitos sobre as práticas performáticas e performativas começaram a ser adquiridos antes do meu ingresso no mestrado por meio de participação em eventos que discutiam essas questões. Por exemplo, o Encontro Nacional de Antropologia e Performance organizado pelo Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA), que ocorreu, em 2010, em São Paulo-SP.

Comecei também a aumentar as minhas relações com *Hamlet* em 2011, quando realizei o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Artes Cênicas, sob orientação da Professora Dr.^a Heloísa Selma Fernandes Capel e Professor Dr. Robson Corrêa de Camargo, acerca de algumas obras do pensador russo Lev S. Vigotski (1896-1934), como uma leitura de *Hamlet* presente em *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (VIGOTSKI, 1999), publicação que se constitui em uma das fontes teóricas desta dissertação.

Há que se destacar ainda que em 2012, ministrei aulas de teatro no Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França (CEPABF), em Goiânia, nas quais foram realizadas, dentre outros, estudos da obra *Do Grotesco e do Sublime* (1827/2007), de Victor Hugo (1802-1885). Essa obra discute três épocas da poesia, sendo uma delas a referente aos tempos modernos, que é o drama, o drama de Shakespeare que funde elementos opostos, como o grotesco e o sublime, a tragédia e a comédia, e é representado por personagens como o príncipe Hamlet. Esses estudos e outros me encaminharam a querer refletir mais sobre *Hamlet* e a liminaridade.

Outra motivação foi a atual situação das pesquisas sobre *Hamlet* no Brasil. Hoje existem muitos trabalhos acerca de *Hamlet*, alguns estabelecem relações com as performances artísticas, da linguagem, de gênero..., por exemplo, o trabalho *Ensaio. Hamlet: Rupturas no Gênero Dramático e Corpos em Rede na Cena de Enrique Diaz*, escrito por Roberto Carlos Moretto (2009), que analisa o espetáculo *Ensaio. Hamlet* e as discussões da performance arte. Mas, são escassas as pesquisas que estabelecem relações mais complexas entre *Hamlet* e as questões que se apresentam nos estudos da performance.

Assim, surgiram algumas questões a serem investigadas: é possível analisar *Hamlet* enquanto performance? Quais os possíveis diálogos entre *Hamlet* e alguns temas discutidos pelos estudos das performances? O que o estudo de *Hamlet* em diálogo com questões das performances poderia contribuir e subsidiar a minha atuação enquanto professora de teatro?

Em *Performance Studies: an Introduction*, o professor Richard Schechner apresenta uma reflexão, que indica que a performance não está apenas no palco quando um ator representa o príncipe Hamlet, uma apresentação artística. A performance está também nas interações entre o leitor e a obra. Para Schechner, existe a possibilidade de um livro ser performativo, pois afirma que:

uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados “enquanto” performance. A performance não está “em” nada, mas “entre”. (...). Para tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa – quer dizer investigar o que o objeto faz, como ele interage com outros objetos ou seres, e como se relaciona com outros objetos ou seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações (SCHECHNER, 2006, p. 30, tradução minha)³.

A performance não está no objeto, como depositado em uma estante. Um fato cultural ou artístico não é performativo por si mesmo. Para ser performativo é preciso o leitor olhar o texto como tal, é necessário à ação que interage com ele, que aponta o que ele faz, que o veste com o manto do conhecimento, que recria o objeto, que cria relações

3 “In this regard, a painting or a novel can be performative or can be analyzed “as” performance. (...) To treat any object, work, or product “as” performance – a painting, a novel, a shoe, or anything at all – means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships” (SCHECHNER, 2006, p. 30).

entre o texto e outros objetos, seres e conceitos, como alguns referentes ao campo dos estudos da performance.

O termo “texto performativo”, segundo a pesquisadora francesa Josette Féral, é empregado por Schechner em outra obra intitulada *Le Training dans une Perspective Interculturelle* (A Formação de uma Perspectiva Intercultural), na qual ele aponta dois tipos de teatro. Um, cuja encenação parte de um texto preexistente, autônomo da cena. Por exemplo, uma poesia que é encenada. *Hamlet* que muitas vezes é considerado um texto que não é para a cena ou destinado apenas à leitura, mas pode ser adaptado para a representação. E um segundo teatro, no qual o texto é indissociável da representação teatral, ele não existe de forma autônoma, ele só faz sentido em diálogo com outros elementos cênicos, o texto performativo ou *performance text* (FÉRAL, 2015). Ou seja, *Hamlet* como uma parte do todo cênico, e não um todo independente.

Mas, nos dois casos, *Hamlet* pode ser performativo, pode ser performado por seres humanos, já que envolve a ação, as relações estabelecidas por leitores artistas. Assim, o objetivo geral deste trabalho constitui em analisar *Hamlet* enquanto texto performativo, “entre” performances tendo como base conceituações, discussões inerentes à teatralidade, a liminaridade e a textualidade.

No primeiro capítulo deste trabalho, a história de *Hamlet* é lida e interage com a ideia de teatro do mundo, com a noção de liminaridade, do ser ou não ser, e com o conceito de dialogismo, o encontro entre as “palavras, palavras, palavras” (SHAKESPEARE, 2004, p. 110) de Shakespeare e de outros. São utilizadas como fundamentação teórica, dentre outras, o conceito de teatralidade do humano do dramaturgo e diretor teatral russo Nicolas Evreinov (1879-1953), a noção de liminaridade discutida pelo folclorista e etnógrafo germânico Arnold van Gennep (1873-1957) e as ideias do pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) acerca da performance da linguagem.

No segundo capítulo *Hamlet*, o texto, é apresentado no limiar, entre ações humanas, entre a completude e o movimento, entre a textualidade e a teatralidade, entre leituras e culturas. Fundamenta-se nos fragmentos do filósofo Heráclito (535 a.C - 475 a.C), no poema *Sobre a Natureza* (provavelmente escrito entre 490 a.C e 475 a.C) do filósofo Parmênides (530 a.C – 460 a.C), em *O prazer do texto*, de Roland Barthes (1915-1980), em *Shakespeare entre os Tiv*, da antropóloga norte-americana Laura

Bohannon (1922-2002), em *A invenção do cotidiano*, de Michel de Certeau (1925-1986), dentre outros teóricos.

O terceiro capítulo descreve e analisa a montagem ícone de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou (TAM), uma das famosas leituras e reescritas da tragédia shakespeariana. É discutido o diálogo e o embate entre texto e cena, entre estéticas, entre leituras da tragédia que se expressam através das performances dos encenadores, do ator e do espectador. Baseia-se, dentre outros, em *Da Arte do Teatro*, do inglês Gordon Craig (1872-1966), em *Minha Vida na Arte*, de Constantin Stanislavski (1863-1938) e em *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, de Laurence Senelick.

Esses capítulos demonstram algo de minha performance de *Hamlet*, o que Schechner chama de fazer performance ao mesmo tempo em que se reflete sobre ela. Ou seja, “explicar ‘mostrar fazendo’ é um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo enquanto performance” (SCHECHNER, 2006, p. 28, tradução minha)⁴.

Essa dissertação, como as performances de *Hamlet*, é resultante de um processo de construção e reconstrução de conhecimentos, de investigações, leituras, escritas, reescritas, de idas e vindas. Dá-se como o processo de construção de personagem por um ator, no qual elementos diversos são levantados, experimentados, recriados e colocados em cena, mas essa atuação cênica é uma conclusão que está sujeita sempre à reelaboração.

A performance é conclusão e movimento. O *Macmillan Contemporary Dictionary* informa que o termo *per-form* refere-se, dentre outros sentidos, a algo que começa e realiza uma conclusão⁵ (HALSEY, 1979). Segundo John Cowart Dawsey, professor da Universidade de São Paulo (USP), nos estudos de Victor Turner o ato de performance apresenta-se enquanto completude e processo, como se pode observar em suas palavras abaixo:

Em alguns de seus escritos, Victor Turner (cf. 1982, p. 13-14) discute a noção de performance tendo em mente a sua derivação do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente”. A performance completa uma experiência. Porém, o que se entende por completar? Essencial à performance – e, aqui, recorremos a Turner e Schechner – é a sua abertura (DAWSEY, 2011, p. 210).

4 “explaining ‘showing doing’, is a reflexive effort to comprehend the world of performance and the world as performance” (SCHECHNER, 2006, p. 28).

5 “1. to begin and carry out to completion” (HALSEY, 1979, p. 748).

A performance é uma ação e um processo de agir que se completa. Não é uma ação ou processo de ação infinita que não chega a uma completude ou uma completude definitiva que não sofre a ação do movimento. Schechner menciona que um dos sentidos de realizar performance é “fazer” e “mostrar fazendo” que são ações, em constante fluxo (SCHECHNER, 2006). Sendo assim, este trabalho que se finaliza é um produto de um processo que se abre agora às novas percepções e relações dos seus leitores, que irão certamente mudar o que até agora se escreveu.

CAPÍTULO I

A história de *Hamlet* e suas relações com a teatralidade, liminaridade e textualidade

“Para compreender um texto”, escreveu o dr. Merlin C. Wittrock na década de 1980, “nós não apenas o lemos no sentido estrito da palavra: “nós construímos um significado para ele”. Nesse processo complexo, “os leitores cuidam do texto. Criam imagens e transformações verbais para representar seu significado. E o que é mais impressionante: eles geram significado à medida que lêem, construindo relações entre seu conhecimento, sua memória da experiência, e as frases, parágrafos e trechos escritos (MANGUEL, 1997, p. 54).

Era uma vez... um príncipe encantado, encantado apenas para Ofélia (a filha do Lorde camarista Polônio) que o amava bastante. Esse príncipe vivia no castelo de Elsinore, nome fictício criado por Shakespeare para o castelo de Kronborg, que se localiza próximo a Elsinor ou Helsingor, um dos municípios da Dinamarca. País que junto com a Suécia e a Noruega forma a Escandinávia, uma região do norte da Europa de onde surgiram os antigos Vikings. Um povo conquistador que iniciou as suas invasões na Europa, em 793 d.C, com o ataque ao mosteiro de Lindisfarne, na Inglaterra, marcando o início da Era Viking, que terminará em 1066 d.C., com a morte de Harald Hardrada (LANGER, 2011, p. 4), o último rei importante da Era Viking.

Descendente dos Vikings, o príncipe dinamarquês Hamlet vivia no castelo de Elsinore, com o seu recém-coroadado tio Cláudio e sua mãe Gertrudes, atuais rei e rainha. Ele, Hamlet, tinha o mesmo nome que seu falecido pai. Certo dia seus amigos Marcelo e Horácio vieram lhe contar que tinham visto, na madrugada anterior, o que parecia ser uma figura, um vulto, talvez o “espírito” do rei recém-falecido. Ele teria aparecido nas ameias do castelo de Elsinore. Pertubado com esta estranha notícia Hamlet resolve conferir a história com seus próprios olhos e desvelar este vulto que estranhamente ali perambulava.

À meia-noite, numa noite extremamente fria, Hamlet encontra-se de guarda na esplanada do castelo com Horácio e Marcelo. De repente... eis que o fantasma aparece. Ele acena para o príncipe para que este o acompanhe, como se quisesse lhe contar algo em particular. Hamlet segue o que não deveria seguir, a sombra, talvez ele o veja e o escute. Assim o vulto se configura ser o velho Hamlet, que lhe revela um segredo trazido das profundezas das suas sombras: a sua morte não fora natural, o seu irmão, o tio Cláudio, rei recentemente empossado, o havia assassinado. Estamos frente a um fantasma que revela seu passado ou a um humano que projeta seus temores? Aí se instala o terreno da ambiguidade que irá perambular por toda a história.

Hamlet pai fora assim roubado, simultaneamente fora privado da coroa, da rainha e da vida. Por essas ações sofridas o espectro exige vingança do filho, apontando uma missão, e se despede dizendo as palavras que irão rodear os devaneios e os caminhos do príncipe a partir desse momento, e talvez de todos os filhos a serem nascidos, daí em diante. Disse o rei, seu pai: “Adeus, adeus, adeus! Lembre-se de mim” (SHAKESPEARE, 2004, p. 83, tradução de Millôr Fernandes). Uma despedida e uma

exigência de que o filho carregue não apenas os seus traços, seus gestos, mas também suas dívidas, seu mundo.

E o príncipe transporta consigo essas lembranças, o que determina muitas das suas ações. Ele parece fingir-se de louco para conseguir arquitetar a sua vingança e para sobreviver às armadilhas do seu tio Cláudio, que pretende destruí-lo. Como artifício para testar a veracidade das denúncias feitas pelo espectro de seu pai, como último ato de análise, o príncipe não olha mais a “realidade”, mas dirige um grupo de atores ambulantes que representam para a corte do castelo uma cena que simula o suposto assassinato. Uma cena intitulada, não por acaso, “A Ratoeira”. Esta “armadilha” teatralizada pretende desmascarar o rei Cláudio, o teatro como instrumento de verdade.

1.1 – Teatro do Mundo

Para Harold Bloom (1930-), professor, crítico literário norte-americano e um dos reconhecidos críticos da obra de Shakespeare, “*Hamlet* não é, na verdade, a tragédia de vingança que finge ser. É teatro do mundo, como *A Divina Comédia*, *Paraíso Perdido*, *Fausto*, *Ulisses* ou *Em Busca do Tempo Perdido*” (BLOOM, 2000, p. 479-480). “Teatro do mundo”, como afirma Bloom, *Hamlet* é obra dramática que simula ser o que não é, ela não é apenas uma tragédia de vingança. Como a maioria das peças do teatro elisabetano, nas quais os seus autores geralmente pretendiam incluir tudo, há um mundo na obra. *Hamlet* possui uma variedade de temas (vingança, violência, teatro, loucura...), formas textuais (prosa, verso), gêneros dramáticos (tragédia, comédia...), e principalmente o humano...

Hamlet aborda, dentre outros assuntos, o humano em seu ato de teatralizar para o mundo, o que foi para o texto e o que vai ao palco, porque o palco é o mundo e “o mundo é um palco”, máxima de Shakespeare que se encontra em sua comédia *Como Gostais* (*As You Like It*, 1599). No Ato II, Cena VII desta obra, a personagem Jaques diz:

Todo o mundo é um palco,
e todos os homens e mulheres meros atores;
Eles têm suas saídas e suas entradas;
E um homem em seu tempo desempenha muitos papéis,

Seus atos sendo sete idades (SHAKESPEARE, 1810, p. 34, tradução minha)⁶.

Em outras palavras, em cada momento da vida, nas entradas e saídas de cena, os homens e as mulheres performam no mundo, representam diferentes e contraditórios papéis. Da mesma forma que os atores profissionais, que ao longo de sua vida sobem ao palco várias vezes, performando diversas personagens.

Essa performance teatral do mundo foi ressaltada também pelo Globe Theatre, o seu próprio nome indica isso. O Globe é um dos mais conhecidos teatros de Londres, Inglaterra. Foi palco da companhia *Chamberlain's Men* e da maioria das peças de Shakespeare. Conforme Julian Bowsher, em *Shakespeare's London Theatreland*, o Globe foi construído em 1599 e destruído durante a encenação de *Henry VIII*, do bardo inglês, em 29 de junho de 1613, quando o seu telhado pegou fogo devido ao rojão de um inesperado canhão. Mas, escavações sugeriram que um novo edifício foi erguido sobre as fundações do antigo, custando bem mais do que o primeiro (BOWSHER, 2012).



Figura 1: O segundo Globe Theatre, gravura de W. Hollar (por volta de 1640). Disponível em: http://shakespeare.berkeley.edu/gallery2/main.php?g2_itemId=14317. Acesso em: 1 ago. de 2015.

⁶ “All the world’s a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits, and their entrances; / And one man in his times plays many parts, / His acts being seven ages” (SHAKESPEARE, 1810, p. 34).

Esse segundo Globe foi fechado em 1642, como os outros teatros da Inglaterra, por um Ato do Parlamento inglês. Oliver Cromwell (1599-1658) e demais puritanos (protestantes radicais e moralistas) consideravam o teatro como um “antro do demônio” (HELIODORA, 2008), que precisavam ser destruídos. Tempos depois do seu fechamento, o Globe esvaneceu. Segundo Bowsher, não há uma data definitiva para o seu desaparecimento.

Passando alguns séculos, procurou-se reconstruir o antigo Globe. Hoje, existe o The Shakespeare Globe, localizado no bairro londrino Southwark, na margem sul do rio Tâmsa, a 300 metros ao noroeste do teatro original. Os trabalhos de reconstrução do teatro dos *Chamberlain's Men* iniciaram-se em 1970, a partir de uma campanha realizada pelo ator e diretor norte-americano Sam Wanamaker (1919-1993), que havia fugido ao macarthismo norte-americano, e foi concluído em 1997, após a morte de seu idealizador. Além dessa réplica do Globe na Inglaterra, outras foram construídas em vários países, como Estados Unidos, Canadá, Alemanha, etc. O que vem demonstrar que o Teatro Globe é um teatro do mundo e no mundo.



Figura 2: The Shakespeare Globe, em Londres. Acervo pessoal. 30 de julho de 2014.



Figura 3: O palco do Globe moderno. The Shakespeare Globe, em Londres. A cruz no palco é de uma montagem que se realizava. Acervo pessoal. 30 de julho de 2014.



Figura 4: Uma reprodução do símbolo que constava no antigo Globe Theatre agora presente no Old Globe Theatre - San Diego, CA. Disponível em: http://sandiegodailyphoto.blogspot.com.br/2007_07_01_archive.html. Acesso em: 28 set. de 2015.

No antigo Globe havia um símbolo do deus grego Hércules sustentando o globo terrestre bem como uma frase do romano Petrônio, escrita em latim: “Totus Mundus Agit Histriõnem” (“Toda a gente se comporta como um histrião”) (MONTEIRO, 2010, p. 17). Ou, todo mundo atua como um ator, uma vez que histrião é uma espécie de ator cômico que surgiu em Roma durante a Idade Média e, que posteriormente, se espalhou pela Europa (TEIXEIRA, 1970). Todo mundo é um histrião, comporta-se como um ator porque essa ação é intrínseca ao ser humano, pertence ao instinto humano, conforme afirma Evreinov, em *El teatro en la vida (O teatro na vida, 1927/1956)*.

Nessa obra, Evreinov discute uma noção de teatralidade. Ele alega que “o mundo inteiro é um teatro, porque o espírito humano quer que seja teatro” (EVREINOV, 1956, p. 66, tradução minha)⁷. Para o autor, existe esse desejo devido à teatralidade, que se constitui num instinto de transformação presente em todo ser humano. Uma essência que o faz transfigurar-se constantemente, mudar as aparências recebidas pela natureza, criar uma realidade totalmente diferente do que se vive, e desejar ser outro, performar outros papéis na vida cotidiana.

Trata-se de um instinto que se manifesta completamente em *Hamlet*. A teatralidade perpassa essa obra porque Shakespeare assim o deseja, o que atende a sua sede por teatralização e a de seus leitores, encenadores e espectadores. Um dos biógrafos de Shakespeare, o norte-americano Park Honan (1928-), em *Shakespeare: uma vida*, considera que *Hamlet* é uma obra que foi planejada por Shakespeare “em parte como um drama sobre o fingimento, técnicas teatrais e técnicas de interpretação” (HONAN, 2001, p. 346). Ou melhor, como um teatro que discute, dentre outros assuntos, a representação, os papéis, as máscaras, o disfarce, a dissimulação...

Em *Hamlet* há uma situação próxima do teatro da vida cotidiana, o luto do príncipe que pode ser visto como uma cena teatral. O príncipe faz uso do ritual de vestir um figurino especial, um “manto negro”, “roupas usuais de luto fechado”⁸ e apresenta expressões e ações corporais próprias do momento do luto: “profundos suspiros”, “respiração ofegante”, “o rio de lágrimas que desce em meus olhos”, “a expressão abatida do meu rosto” (SHAKESPEARE, 2004, p.56). Entretanto, essas ações, que externam a sua dor, segundo Hamlet, qualquer pessoa poderia fingir. Mas, ele aparenta

7 “El mundo entero es un teatro, porque el espíritu humano quiere que sea teatro” (EVREINOV, 1956, p. 66).

8 Ao usar roupas negras, Hamlet não representa apenas o luto, trata-se também de uma representação da melancolia ou bñlis negra (HARVEY, 2003).

repudiar este tipo de ato teatral. Paulo Filipe Monteiro aponta, em *Drama e Comunicação*, que, ao longo da peça o príncipe “representa e faz representar” (MONTEIRO, 2010, p. 138). Ou seja, Hamlet atua como um ator, um fingidor, um *hypocrita* (como se chamava o primeiro ator grego).

Em algumas situações Hamlet representa quando está sozinho. Segundo Evreinov, o ser humano teatraliza “quando está sozinho, inteiramente abandonado a si mesmo. E ainda, em tais momentos é, não somente ‘ator’ mas ‘autor’ e ‘diretor de cena’” (EVREINOV, 1956, p. 63, tradução minha)⁹. Em seus monólogos o príncipe apresenta os seus pensamentos e sentimentos, a sua própria peça. Ele atua para um espectador imaginário, ele mesmo. O indivíduo precisa sempre de uma audiência! Hamlet representa para si papéis como, por exemplo, o de crítico, censura-se por pensar demais e agir pouco.

Em outras circunstâncias, diante de algumas pessoas da corte, Hamlet age calculadamente como louco para que essa plateia acredite em sua representação e ele consiga sobreviver às armadilhas do seu tio e concretizar a sua vingança. O que se aproxima da atuação de várias pessoas na sociedade, pois, segundo o sociólogo e antropólogo canadense Erving Goffman (1922-1982), “quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir” (GOFFMAN, 1985, p. 13-14). Para Goffman, o ser humano é um ser fingidor que atua no palco do mundo, na sociedade.

Aspecto que é perceptível no rei Cláudio, que simula ser outro, apresenta-se ao sobrinho como amigo, padrasto amoroso, porque é interessante que o príncipe o veja assim, e não como alguém que é capaz de matar, de ser assassino do seu próprio irmão e de enviar o seu sobrinho para a Inglaterra para ser morto. Isto se acreditarmos nas visões de Hamlet, o filho, e na presença de seu pai. Da mesma maneira, os cortesãos Rosencrantz e Guildenstern fingem serem amigos de Hamlet, almejando descobrir o que o aflige, isto para atender ao pedido do rei e da rainha, para conseguir, certamente, alguma recompensa.

A personagem Ofélia também representa no Ato 3, Cena 1 e o príncipe percebe a sua performance. Hamlet é chamado, Ofélia finge estar lendo um livro para fazer de

⁹ “(...) quando está solo, enteramente abandonado a sí mismo. Y aún, em tales momentos es, no tan sólo ‘actor’ sino ‘autor’ y diretor de escena” (EVREINOV, 1956, p. 63).

conta que encontrou o príncipe acidentalmente e para que Cláudio e Polônio possam conferir se o que perturba Hamlet é o amor pela bela Ofélia. Entretanto, para Hamlet, Ofélia se pinta, faz outra cara diferente daquela que Deus lhes deu, ou seja, ela põe uma máscara, ela tem duas caras. Assim como, para o público e os atores, todos mentem, pois assim é o teatro.

Além dessas personagens da peça, existem algumas outras que têm por profissão transmitir uma impressão para a uma audiência. Profissão que possivelmente surge devido à teatralidade, já que a teatralidade, como define Evreinov, é pré-estética. No Ato 2, Cena 2, um grupo de atores chega ao castelo de Elsinore. Eles são artistas que atuaram antes em Wittenberg, talvez não ao acaso, uma referência à cidade alemã onde o monge Martin Lutero (1483-1546) pregou as suas *95 Teses* (1517) e deu início à Reforma Protestante, que criticava a excessiva teatralidade que elaborara a igreja católica.

Em *Hamlet*, esses atores-atores, algumas vezes apreciados pelo príncipe em Wittenberg, foram obrigados a viajar, a realizarem turnês em outras cidades porque estavam perdendo público para as trupes de meninos atores. Rosencrantz descreve para Hamlet o motivo que impulsionou a atuação ambulante dos atores que recém chegam a Elsinore, descrevendo os motivos de sua peregrinação: “procuram agradar, como habitualmente; mas apareceu uma ninhada de crianças, pintos na casca do ovo, cujas vozes de falsete se elevam tanto mais alto quanto mais são aplaudidos” (SHAKESPEARE, 1995, p. 561, versão anotada de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes).

Provavelmente, ao apresentar esses dados, Shakespeare está fazendo uma alusão à Guerra dos Teatros (1599-1601), também chamada Guerra dos Poetas ou Poetomaquia, uma guerra “teatral”, na qual grupos infantis, compostos por meninos muito habilidosos, estavam competindo com atores adultos, como os do *Chamberlain’s Men*. Uma dessas companhias infantis, Children of Paul’s, atuava no teatro St Paul’s e foi criada pelo organista inglês Sebastian Westcott (1524-1582) em 1575, mas fechada em 1591. Poucos anos depois, em 1599, retornou as suas atividades, entretanto, após 1606 não houve mais registros de suas performances (BOWSHER, 2012). Os atores mirins, Children of Paul’s, ao retornarem em 1599, colocam “em cartaz duas obras do cáustico Marston: a história romântica e satírica *Antonio and Mellida* e sua trágica sequência *Antonio’s Revenge*” (HONAN, 2001, p. 338).

No ano posterior, em 1600, como também informa Honan, Henry Evans (1543-1612) ressuscita outro grupo infantil, Children of the Chapel, que passa a atuar no teatro Blackfriars e recebe contribuição de ninguém menos que o dramaturgo Ben Jonson (1572-1637), um grande rival de Shakespeare. Jonson entra também em querelas com outros dois rivais, John Marston (1576-1634) e seu companheiro Thomas Dekker (1572-1632). Um conflito “literário”, na qual cada um dos autores ridicularizava o outro através de suas obras (HONAN, 2001). Muitas dessas peças foram encenadas pelos meninos atores: *O Poetaster* (1601), sátira de Jonson, na qual critica Marston (através da personagem Crispinus) e Dekker (por meio do papel de Demetrius), foi posta em cena pelas Children of the Chapel; *Satiromastix* (1601) de Dekker afronta Jonson (supostamente representado pela personagem Horace), e foi representada pelas Children of Paul’s e pelo grupo *Chamberlain’s Men*.

Essa “guerra” entre poetas era certamente uma competição entre grupos por público, pois a audiência gostava da briga entre os teatros, como menciona a personagem de *Hamlet*, Rosencrantz:

A verdade é que já houve muito desgostos em ambas as partes e o povo não vê pecado em envenenar a querela. Durante certo tempo, não se tirava dinheiro de uma peça dramática, a não ser que o poeta e o artista fossem às vias de fato por causa da questão (SHAKESPEARE, 1995, p. 561).

Assim, o conteúdo das peças que interessava o público somado à atuação desses grupos de meninos que estavam em moda, provavelmente, ameaçavam a companhia de Shakespeare. Os meninos atores eram aqueles que representavam os papéis femininos no teatro elisabetano. O palco do teatro, apesar do que dizia em sua porta, não era de todo o mundo, pois a performance de mulheres era interdita. Ofélia tinha apenas um papel social a desempenhar, a de inocente, pura, virgem, submissa ao homem. Sua sexualidade é reprimida. Ofélia sendo concebida dessa forma, não seria moralmente correto ela atuar no teatro, um local de libertinagem do mundo e do sexo.

No tempo de Shakespeare certamente cabia a sentença: “Todo o mundo é um palco, e todo o palco é um bordel” (NICHOLSON, 1994, p. 295, tradução minha)¹⁰. O bairro de Southwark, a área do subúrbio de Londres onde foram erguidos os teatros públicos, Rose, Swan, Globe e Hope, era também local de bordéis, prostitutas, da marginalidade.

¹⁰ “All the world’s a stage, and all the stage is a brothel” (NICHOLSON, 1994, p. 295).

O teatro também era o próprio prostíbulo. Por exemplo, o Teatro Rose foi construído por Philip Henslowe, em 1587, num espaço que antes tinha sido um bordel chamado Little Rose (DUGAN, 2011). A palavra Rose era também um eufemismo para prostituta (THOMSON, 1992). Além desses aspectos, a aproximação entre palco e bordel ocorria porque a performance teatral na Europa Moderna estava associada a um local de transgressão sexual (NICHOLSON, 1994).

Em *Hamlet*, ato 3, Cena 1, Hamlet manda Ofélia ir para um conventinho, um bordel. Se fosse possível, na época elisabetana, Ofélia ou qualquer outra mulher indistintamente subir ao palco, local do prostíbulo, elas poderiam transgredir o seu papel instituído. O palco era local do ser e do fazer o que não era permitido, do ser e do fazer na vida real, o que provavelmente constituir-se-ia numa ameaça ao patriarcalismo, ao limitado comportamento sexual feminino estabelecido. A transgressão sexual também se estabelecia na troca de gêneros, no transvestimento artístico. O homem que fazia o papel de mulher subvertia o conceito de masculino, o que cabe ao homem fazer segundo a sua cultura, interdito no mundo mas permitido no palco.

A troca de papéis se constituía como uma transgressão à lei de Deus, como podemos ver nas palavras do anglicano Stephen Gosson (1554-1624), um dos detratores do representar no teatro, que em *Plays Confuted in Five Actions* (1582), afirmava:

A lei de Deus proíbe, de forma direta, homens a vestir roupas de mulheres. As roupas estabelecem signos distintos entre cada sexo; usar as roupas que são do outro sexo é falsificar, fabricar, e adulterar, o contrário das regras expressas da palavra de Deus (...) devem ser perdoados aqueles que usam tanto a roupa quanto o modo de caminhar, os gestos, a voz, e as paixões de uma mulher? (GOSSON apud SEIDL, 2009, p. 70).

O teatro, ainda marcado pelo panteão grego, com sua multiplicidade de representação, questionava o que era representado, e o que se apresentava, os símbolos e seus significados. Não podia haver mais de um significado aos símbolos que se estabeleciam no cristianismo. A lei de Deus, como descreve Gosson, não permite o questionamento do que é ditado pela cultura, ela estabelece a vestimenta correta para cada sexo e vai contra o instinto teatral do ser humano que possibilita ir além do comportamento habitual. Essa teatralidade profana é expressa nas palavras de Hamlet: “(A um ator vestido de mulher) Olá, jovem dona e senhora. Pela madona, está um salto de coturno mais perto do céu do que quando a vi da última vez” (SHAKESPEARE, 2004, p. 121, itálicos do autor, tradução Millôr Fernandes). O príncipe cumprimenta um

ator que se transfigura como os performers gregos que também atuavam como mulher e calçavam coturnos, sapatos altos de madeira. É um ator que inverte papéis como faz os homens desde sempre, como agem os homens no carnaval de forma acintosa e na múltipla vida cotidiana.

Na época de Shakespeare os atores que faziam os papéis femininos eram os jovens que ainda não haviam modificado a voz, que apresentavam uma voz parecida à das mulheres. Diz Hamlet ao ator: “Queira Deus que o timbre da sua voz não esteja rachado, como o das nossas moedas de ouro” (SHAKESPEARE, 2004, p. 121). Ao rachar a voz, adentrar no mundo masculino, o rapaz abandonava o papel de donzela, pois a uma donzela não cabiam ambiguidades. Na companhia *Chamberlain’s Men* desempenharam papéis femininos os atores ingleses Alexander Cooke (falecido em 1614), Richard Sharpe (falecido em 1632), dentre outros (FINDLAY, 2010).

Aos atores do grupo itinerante de *Hamlet*, no Ato 3, Cena 2, o príncipe solicita moderação e naturalidade na atuação. O príncipe apresenta-se como o porta-voz de Shakespeare que expõe também a sua compreensão de como desenvolver, no palco, a linguagem teatral, mostra o modo como acreditava que os atores deveriam atuar. Alguns dos conselhos que Hamlet profere aos performers podem ser observados abaixo:

HAMLET - Dize, por favor, aquela tirada tal como a declamei, com desembaraço e naturalidade, mas se gritares, como é de hábito em muitos de teus atores, melhor seria que desse meu texto para que o pregoeiro público o apregoasse. Nem ceifes muito o ar com a mão, deste jeito. Sê em tudo moderado, pois até no próprio meio da torrente, tempestade e, poderia dizer, torvelinho de tua paixão, deves manter e mostrar aquela temperança que torna suave e elegante a expressão.

(...)

HAMLET – Nem tampouco sejas tímido demais; porém deixa que teu bom senso seja teu guia. Que a ação responda à palavra e a palavra à ação, pondo especial cuidado em não ultrapassar os limites da simplicidade da natureza, porque tudo o que a ela se opõe, afasta-se igualmente do próprio fim da arte dramática, cujo objetivo, tanto em sua origem como nos tempos que correm, foi e é o de apresentar, por assim dizer, um espelho à vida; (...). Oh! Sei que existem atores a quem vi representar e aos quais ouvi elogiar entusiasticamente, para não dizer indecentemente, os quais, não tendo nem acento, nem porte de cristãos, de pagãos, nem ao menos de homens, pavoneavam-se e vociferavam de tal modo, que cheguei a pensar que, tendo algum mau artífice da natureza resolvido formar tal casta de homens, transformaram-se em verdadeiros abortos, tão abominavelmente imitavam a humanidade! (SHAKESPEARE, 1995, p. 570-571, versão de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes).

No ponto de vista de Shakespeare, a representação é um espelho da humanidade. A arte imita a vida, como discute o filósofo grego Aristóteles (384 a.C-322 a.C), na *Poética*: “a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida”

(ARISTÓTELES, 2003, p. 111). Os atores sob a direção de Hamlet, conforme o trecho acima, deveriam evitar os exageros, nem pregoeiros, nem tímidos, ou pagãos ou cristãos. Eles deveriam apresentar um espelho à vida, uma imitação, que, segundo a intenção do príncipe diretor e dramaturgo, precisaria fazer uma alusão representada de um ato de assassinato um real, o que poderia levar o rei Cláudio a identificar-se com as ações encenadas e a denunciar-se.

Para Honan, quando Shakespeare coloca o príncipe para defender o comedimento e o naturalismo do ator, ele pode estar referindo-se ao desempenho teatral que ocorria em sua época. Shakespeare “parece enfatizar habilidades típicas dos Chamberlain’s Men, que eram mais disciplinados do que os Admiral’s Servants e mais fieis à realidade – e à veracidade dos personagens – do que as companhias de meninos” (HONAN, 2001, p. 351). As críticas que Shakespeare faz à arte de representar também podem ser direcionadas para um dos principais atores trágicos do teatro elisabetano daquela época, o inglês Edward Alleyn (1565-1625), que atuaria de modo bastante exagerado (ARAÚJO, 1991).

Após as solicitações de interpretação feitas pelo príncipe, os referidos atores “fingem apresentar o homem fingindo, se disfarçam em homens que se disfarçam”, como definiu Anatol Rosenfeld (1985, p. 133). Eles revelam um segredo, desempenham a tragédia da tragédia de Hamlet, interpretando os papéis do rei, da rainha, do tio Cláudio e do príncipe na cena “A Ratoeira”. Há que se destacar que esta cena, reveladora, é uma cena emudecida, onde, uma vez mais o teatro fala sem sua voz verbal. Um pouco dessa cena é descrita abaixo:

(Soam oboés.)

(Começa a pantomima. Entram um Rei e uma rainha muito amorosos; os dois se abraçam. Ela se ajoelha e faz demonstração de devoção a ele. Ele se levanta do chão e inclina a cabeça no ombro dela. Ele se deita num canteiro de flores. Ela, vendo-o dormir, se afasta, sai. Imediatamente surge um homem, tira a coroa do Rei, derrama o veneno no ouvido dele. Sai, beijando a coroa. A Rainha volta; encontra o Rei morto, faz apaixonadas demonstrações de dor. O Envenenador volta, acompanhado de dois ou três comparsas, e mostra-se condoído com a morte do Rei; acompanha a Rainha em suas demonstrações. O cadáver é levado embora. O Envenenador corteja a Rainha com presentes. Ela mostra alguma relutância; recusa os presentes por uns momentos, por fim aceita as provas de amor. Saem.)
(SHAKESPEARE, 2004, p. 147-148, itálicos no texto).

Esta pantomima inicia a cena teatral “A Ratoeira”, o teatro no teatro: um expediente metateatral. Em sua obra *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*

(1968), Lionel Abel (1910-2001), crítico e dramaturgo norte-americano, destaca que o expediente metateatral, para além do que se costuma definir, é mais do que uma “peça-dentro-de-outra-peça”, na qual numa peça um grupo de atores assistem a uma representação, que por sua vez são assistidos por outros espectadores, o público externo.

Para Abel, incorporando e desenvolvendo as ideias propostas por Evreinov, as metapeças ou obras de metateatro “são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada” (ABEL, 1968, p. 87-88). Elas abordam a vida que é concebida como um teatro. Elas se constituem em obras que re-teatralizam a vida. As personagens destas metapeças, segundo o autor, possuem a consciência de sua teatralidade, de que já eram dramáticas antes da percepção do dramaturgo, ou de que já exercitavam na vida aquele instinto teatral mencionado por Evreinov.

Hamlet é uma metapeça, a cena referida acima é a representação teatral do que realmente havia sido teatralizado no palco do mundo: o assassinato do Hamlet pai pelo seu próprio irmão, que rouba a sua coroa e se apropria de sua esposa. É uma cena que contém elementos da vida real. Contam seus biógrafos, que, no final do ano de 1597, a família de Shakespeare mudara-se para uma nova casa que havia sido palco de dois assassinatos familiares, cuja arma do crime, em ambos os casos, foi um veneno, o mesmo instrumento utilizado por Cláudio para matar o antigo rei da Dinamarca (HONAN, 2001).

Diante disso, Honan acredita que o dramaturgo inglês na feitura de *Hamlet* não se fundamentou em apenas fontes literárias como também em fatos da vida cotidiana. Para este autor, “os assassinatos de *Hamlet* não são como cenas tiradas de Ovídio, não são como os de Tito, mas, sim, acontecimentos conhecidos de perto, baseados em parte em fatos reais julgados com sensibilidade” (HONAN, 2001, p. 297). Outros fatos da vida cotidiana povoam o imaginário shakespereano. Shakespeare pode ter conhecido em seu tempo, além de assassinatos, um incidente polêmico, cuja causa da morte de uma jovem foi bastante investigada. Katherine Hamlett, o sobrenome não é uma coincidência, em 1579, ao recolher água com um balde no Rio Avon, escorregou, caiu e afogou-se (SMITH, 2007). A suspeita de suicídio de Ofélia pode também ser uma recriação da morte da jovem Katherine Hamlett. Isto quer dizer que *Hamlet*, como qualquer outro texto literário, foi criado também com elementos do teatro da vida, Shakespeare os re-teatralizou.

Shakespeare tinha plena consciência da teatralidade humana, assim como a personagem Hamlet, que possui a mesma percepção que o dramaturgo inglês e atua como ele, pois organizou intencionalmente um espetáculo com a repetição de papéis já desempenhados. Por outro lado, o príncipe Hamlet tem conhecimento de seu instinto teatral, uma vez que, ao avistar os espectadores personagens chegando para assistir à cena, dentre eles, o Rei e a Rainha, ele diz a Horácio: “Já estão chegando para a peça. Devo, novamente, aparentar loucura” (SHAKESPEARE, 1995, p. 572). Hamlet em um momento desempenha a função de ator, representando de propósito uma personagem, em outro, o de dramaturgo e o de diretor da cena, manipulando papéis do teatro da vida e dirigindo os atores que representam o espetáculo “A Ratoeira”, em *Hamlet*.

Enquanto a vida de cada cidade, país, nação, época é, segundo Evreinov, conduzida por um “diretor de cena”, invisível, que determina as máscaras, os figurinos e os cenários (EVREINOV, 1956), em *Hamlet*, conforme Abel, algumas personagens exercem o papel de dramaturgo, impondo ações, “determinada postura ou atitude a algum outro” (ABEL, 1968, p. 69). São dramaturgos: Hamlet, Cláudio, Polônio, o Fantasma e a morte. Enquanto Gertrudes, Ofélia e Laertes são “apenas” atores.

Abel cita a ação do fantasma que atribui uma atitude ao filho (Ato 1, Cena 5), quando o espectro revela o segredo de seu assassinato para Hamlet, apontando para ele o seu destino, a sua missão, o seu fado. Como também Abel menciona Polônio, que determina a vida de seus filhos. Ele apresenta conselhos a Laertes de como se vestir, de qual imagem de si deve criar. Para Ofélia, o velho Polônio aponta que ela deve testar as intenções de Hamlet. No teatro do mundo os pais geralmente são dramaturgos, talvez seguindo o invisível diretor de cena, tentam impor determinados comportamentos ao seu próprio filho. “Eles o repreendem, espancam-no, vestem-no, acariciam-no, dão-lhe ordens; ser filho quer dizer obedecer a certas instruções” (ABEL, 1968, p. 72).

Ser filho é aceitar algumas vezes passivamente as ordens dos pais. Como fazem Ofélia e tantos outros filhos da vida real, que são apenas atores. Outras vezes ser filho é revoltar-se contra o que é estabelecido pelos seus progenitores. Para Abel, Hamlet dramatiza o fantasma de seu pai. Ainda no Ato 1, Cena 5, o príncipe convida Marcelo e Horácio a jurarem não contar nada sobre o que viram, ou seja, o seu encontro com o fantasma. Mas, no momento do juramento o espírito do outro mundo, por debaixo da cena, se intromete e também solicita que eles jurem. Diante disto, Hamlet tenta fugir da intromissão paterna e apresenta, segundo Abel, certo desprezo pelo fantasma, o

chamando por termos desmoralizadores. Diz Hamlet: “Muito bem, ratazana! Você cava depressa embaixo da terra, hein? O rei da mineração! Vamos mudar de novo de lugar” (SHAKESPEARE, 2004, p. 88). Conforme Abel, esta é a reação de um filho que possui a consciência de um dramaturgo e que faz do outro dramaturgo (o fantasma quem lhe determinou um papel anteriormente) um ator (ABEL, 1968). É o filho que decide a maneira como as outras personagens irão agir a partir do juramento, ele foge das ordens do pai, este não tem espaço para mandar, se constitui num mero ator na cena.

Assim, a história de *Hamlet* e suas personagens aproxima-se da vida, da performance teatral do mundo. *Hamlet* é um palco, já que personagens dramatizam, representam, transfiguram-se como na performance cotidiana, artística. Essa obra carrega marcas do tempo de Shakespeare, da prática cênica de sua época. Faz referência ao teatro, à situação da companhia teatral do autor, ao intérprete que representa um papel feminino, à forma como Shakespeare acreditava que deveria ser a interpretação dos atores. Bem como apresenta uma cena teatral interna com ações já teatralizadas na vida. O que vem demonstrar que *Hamlet* é uma obra de arte que imita a vida, o teatro do mundo.

Por outro lado, a vida imita a arte. A “Vida imita a arte, muito mais do que a Arte imita a vida” (WILDE, 2015, p. 63). As mulheres da época de Shakespeare ao assistirem ações de personagens femininas transgressoras poderiam querer agir dessa forma em sua própria vida. Atores contemporâneos podem fazer uso das sugestões de Shakespeare em suas atuações. Frases da peça são ressignificadas, incorporadas ao teatro da vida tornando-as famosas. Diante disso, cabe afirmar que *Hamlet* é vida e arte, uma obra que está na fronteira entre a arte e a vida, como a própria performance.

1.2 – “Ser ou não ser, eis a questão”¹¹

É difícil encontrar alguém que nunca ouviu essa frase. Ao colocá-la em sua obra Shakespeare dialoga com uma discussão que vem percorrendo o tempo. Na Antiga Grécia o filósofo Parmênides, em seu poema *Sobre a Natureza*, destaca dois caminhos possíveis a ser trilhado: o primeiro é “um que é, que não é para não ser”, ou o caminho

11 Algumas ideias acerca do “Ser ou não ser”, da liminaridade em *Hamlet* foram discutidas inicialmente em BARROS, Edlúcia Robélia Oliveira de; REINATO, Eduardo José; CAMARGO, Robson Corrêa de. *Hamlet e a liminaridade: memória e esquecimento, sons e silêncios*. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo. (Org.) **Performances da Cultura: ensaios e diálogos**. Goiânia: Kelps, 2015, p. 445-459.

do “ser”, da verdade, o que deve ser seguido; e o segundo é “o outro que não é, que tem de não ser”, ou o caminho do “não ser”, do ignoto, do impossível de ser conhecido porque não é, e, portanto, precisa ser evitado¹².

Para Parmênides, o “ser” existe, é uno e contínuo. O “não ser” é impensável da mesma forma que é inadmissível para esse filósofo emaranhar o “ser” com o “não ser”. Se o ser é uno, não há pluralidade, possibilidade de mistura. Entretanto, esse entrelaçamento aparece no texto *Sofista*, do filósofo grego Platão (428/427 a.C – 348/347 a.C). Nessa obra as personagens Teeteto e o Estrangeiro discutem sobre quem é o sofista. A essa figura é atribuída à característica de imitador ilusionista aquele que produz imagens que são cópias do original, ou seja, algo falso que distancia da verdade. O que não é verdadeiro, a cópia, é o “não ser”, que agora existe como ser¹³.

O que contrasta com as ideias de Parmênides para quem o “não ser” não existe e o que não é não pode vir a ser. Mas, Platão aponta que o “não ser” é e o “ser” não é. Ou seja, eles passam a ser vistos em sua contradição, em sua mistura. Aparece, portanto, um terceiro lugar, de encontro entre diferentes, o que sugere que o “ser” e o “não ser” estão no limiar. Mas, o que vem a ser limiar?

O professor Dino Del Pino, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em *Semiótica: olhares* (2000), informa que a origem etimológica da palavra “limiar” provém do termo latino *limen, liminis*. Especialmente, o vocábulo indica a soleira da porta, que é o espaço inferior da porta, metaforicamente o que fica entre o dentro e o fora. O termo *limen* sugere um lugar de passagem, uma fronteira aberta. Enquanto o latim *limes* indica um limite fixo, um muro de defesa que distancia e não permite a ultrapassagem (DEL PINO, 2000). O “limiar” é passagem, um espaço de encontro dos diferentes e de possíveis conflitos, como destaca *No Dicionário Crítico*, Georges Bataille e Carl Einstein:

Transpor um limiar significa, portanto, atravessar uma zona perigosa onde acontecem batalhas invisíveis, porém reais. – Enquanto a porta estiver fechada, está tudo bem. Abri-la é algo muito sério: significa soltar dois bandos, um contra o outro, significa arriscar de ser envolvido na briga (BATAILLE e EINSTEIN apud BEHRENS, 2010, p. 108).

12 PARMÊNIDES. *Sobre a natureza*. Disponível em: <http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Da-Natureza-Parm%C3%AAAnides.pdf>. Acesso em: 10 abr. de 2015.

13 PLATÃO. *O Sofista*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sofista.html>. Acesso em: 10 abr. de 2015.

Em *Hamlet*, o príncipe ao atravessar o limite, ao encontrar o suposto espectro do seu pai, entra em conflito, entre a vida e a morte, o pensamento e a ação, o agir e o não agir, entre “ser” e “não ser”, como explana o seu solilóquio do Ato 3, Cena 1, reproduzido abaixo:

HAMLET
 Ser ou não ser, eis a questão.
 Será mais nobre sofrer na alma
 Pedradas e flechadas do destino feroz
 Ou pegar em armas contra o mar de angústias
 E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
 Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
 Dores do coração e as mil mazelas naturais
 A que a carne é sujeita; eis uma consumação
 Ardentemente desejável. Morrer, dormir...
 Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
 Os sonhos que hão de vir no sono da morte
 Quando tivermos escapado ao tumulto vital
 Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
 Que dá à desventura uma vida tão longa.
 Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
 A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
 As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
 A prepotência do mando, e o achincalhe
 Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
 Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
 Com um simples punhal? Quem aguentaria fardos,
 Gemendo e suando numa vida servil,
 Senão, porque o terror de alguma coisa após a morte –
 O país não descoberto, de cujos confins
 Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
 Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
 A fugirmos pra outros que desconhecemos?
 E assim a reflexão faz todos nós covardes.
 E assim o matiz natural da decisão
 Se transforma no doentio pálido do pensamento.
 E empreitadas de vigor e coragem,
 Refletidas demais, saem de seu caminho,
 Perdem o nome de ação.
 (SHAKESPEARE, 2004, p. 134-135)

Como se vê, Hamlet não sabe se vive e enfrenta o destino e vinga o seu pai, ou morre ficando livre de suas angústias e de seu fardo. Experimenta um estado de indecisão, instabilidade. A vida para ele é o caminho conhecido (o “ser”), diferente da morte (o “não ser”) que está relacionada a um local “não descoberto”, de onde ninguém retornou para contar como é. Mas, de um mundo ignoto, o espectro do antigo rei (uma cópia da imagem original e, portanto, uma imagem falsa, um “não ser”, baseando-se nas ideias de Platão) retorna, passa a “ser” e a agir.

No solilóquio acima, o príncipe se auto acusa por pensar e não agir. Fato que é perceptível, dentre outras passagens, no Ato 3, Cena 3, quando Hamlet vê o rei Cláudio, supostamente, rezando e resolve matá-lo: “Eu devo agir é agora; ele agora está rezando. / Eu vou agir agora – e assim ele vai para o céu” (SHAKESPEARE, 2004, p. 166). Porém, o príncipe reflete: “isso merece exame” (SHAKESPEARE, 2004, p. 166). Ironicamente, ele resolve esperar uma ocasião mais monstruosa, quando o Cláudio não estiver “rezando”, para vingar o seu pai. Ou seja, o príncipe como um caçador analisa a melhor hora de capturar a sua presa. Ele pensa e não age em relação à vingança, mas o pensar é um tipo de ação, uma performance da mente.

Por um lado, Hamlet não age, não performa por vontade própria. Aspecto discutido na obra *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999), na qual Vigotski afirma que a inação do herói tem relação com o seu estado místico, uma vez que uma das características dos estados místicos é inatividade da vontade. “O místico começa a sentir sua vontade como que paralisada ou mesmo dominada por alguma força superior” (JAMES apud VIGOTSKI, 1999, p. 225). Assim, Hamlet, um místico entre dois mundos, estaria dominado por uma força desconhecida, de fora do mundo, que determinaria a sua vontade, que subordinaria as suas ações a tragédia, o que Vigotski chama de “automatismo trágico” (VIGOTSKI, 1999, p. 96).

Em outras palavras, Hamlet não age, porque é um “ser” meio “não ser”, entre a vida e a morte. Baseando-se no *Nascimento da Tragédia* (escrito entre 1870-1871), do filósofo e crítico alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), Vigotski compara o estado príncipe com o estado do homem dionisíaco, que também é proveniente de uma experiência mística, entre a realidade cotidiana e a realidade dionisíaca, na qual o ser está fora de si, dominado por alguma força, tomado pelo sagrado e imerso em letargia.

Dionísio era o deus do teatro, para quem se realizavam festivais na Antiga Grécia. Hamlet age organizando uma performance teatral a fim de investigar as palavras de um espectro do outro mundo bem como para captar a consciência de Cláudio. Os atores nesse espetáculo, como os atores da vida real, estão entre a realidade e a situação imaginária, o enredo está entre o assassinato real e o assassinato fictício, e a cena teatral entre o mundo terrestre e o mundo além-tumular. Pois, o espetáculo é a “fusão do *outro* com *este*, do *aqui* com o *além*, e através dessa fusão Hamlet traduz para o idioma terreno as palavras do Espírito” (VIGOTSKI, 1999, p. 100, itálicos do autor). Assim, a

encenação em *Hamlet*, como qualquer outra, é a fusão de realidades e mundos diferentes, pois o teatro é sinônimo de liminaridade, uma arte do ser e do não ser.

Um exemplo disso é Hamlet que desempenha o papel de louco. Ao representar essa personagem ele age em direção a sua vingança e passa a ser o que não é, metamorfoseia-se como Dionísio, experimenta o estado limiar do performer. Uma vez que, na “estrutura de jogo, o performer não é ele mesmo (por causa das operações de ilusão), mas também não é não-si-mesmo (por causa das operações de realidade)” (CARLSON, 2009, p. 66-67). Diante de outras pessoas como, por exemplo, o rei Cláudio, o príncipe entra num jogo, no qual representa um louco, não sendo ele mesmo, simultaneamente não deixando de ser ele mesmo, atuando entre duas identidades, entre ele e a personagem.

Em alguns momentos, o príncipe apresenta indícios de que é realmente louco. Horácio percebe as suas palavras desconexas, no Ato 1, Cena 5. No Ato 5, Cena 2, Hamlet diz para Laertes que foi tomado pela loucura e fora de si o ofendeu, matou Polônio. Por outro lado, o príncipe não é louco e assevera isso: “Eu só sou louco a Norte-Noroeste; quando o vento é do Sul distingo um gavião de um falcão” (SHAKESPEARE, 2004, p. 119). Ou seja, o príncipe é e não é louco. Ser ou não ser louco, eis uma das questões!

Hamlet parece um ator entre a identificação e o distanciamento da personagem. Hamlet se transforma em louco, identifica-se com o papel. Ao mesmo tempo, ele tem consciência de que não é louco, afirma que está representando, o que lembra o conceito de distanciamento proposto pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Patrice Pavis, em *Dicionário de Teatro*, informa que na atuação que segue o distanciamento brechtiano não há encarnação da personagem, o ator é capaz de mostrar o papel (PAVIS, 1999), a personagem é estranha a ele.

Hamlet mostra-se assim entre a razão (a personagem está sob seu controle) e a loucura (o papel toma conta dele). O príncipe apresenta entre os deuses gregos Apolo e Dionísio, entre uma racionalidade apolínea e uma loucura dionisíaca (NIETZSCHE, 2005). Ou o herói de Shakespeare está entre a loucura racional e a razão louca. Já que Polônio menciona uma loucura que tem método: “Loucura embora, tem lá o seu método” (SHAKESPEARE, 2004, p. 111).

Além do teatro, Hamlet também perambula pela liminaridade presente em outras performances culturais. Segundo Arnold van Gennep o ser humano, ao experienciar os

ritos de passagem (cerimônias que promovem mudanças de estados, status...), perpassa três momentos: os ritos preliminares, liminares e pós-liminares. Os *ritos preliminares* são os “ritos de separação do mundo anterior”. Os *ritos liminares* são os ritos executados “durante o estágio de margem”, no qual os indivíduos flutuam entre dois mundos, o que ocorre no período da gravidez, do noivado, da iniciação, etc. E por último, os *ritos pós-liminares*, que são “os ritos de agregação ao novo mundo” (VAN GENNEP, 2011, p. 37).

Um dos ritos discutido por Gennep são as cerimônias dos funerais que ocorrem, dentre outras situações, no período de luto. Um momento de margem no qual os vivos entram a partir dos ritos de separação e saem com os de reintegração à sociedade, por exemplo, através da suspensão do uso de um vestuário especial. Para o autor, durante “o luto os vivos e o morto constituem uma sociedade especial, situada entre o mundo dos vivos, de um lado, e o mundos dos mortos, de outro” (VAN GENNEP, 2011, p. 129). Em algumas situações, o momento de margem dos vivos corresponde ao do morto. A duração do luto dos vivos está próxima do período de viagem e agregação ao novo mundo pelo morto.

Em *Hamlet* existem referências às performances dos funerais. Horácio veio de Wittenberg para assistir aos funerais do falecido rei. Há o cortejo fúnebre de Ofélia. Não se sabe se Ofélia suicidou-se ou morreu contra a sua vontade. “Essa morte está no limite de ambas as coisas, quando *uma* e *outra* se fundem e é impossível distinguir se ela se afogou ou se isso aconteceu contra sua vontade” (VIGOTSKI, 1999, p. 144, itálicos do autor). No Ato 5, Cena 1, as personagens dos palhaços coveiros questionam o fato de enterrar uma suicida em uma sepultura cristã por ela ser da nobreza. O padre também menciona a morte suspeita e a ordem superior para enterrá-la. Para os cristãos, o suicídio é um pecado grave, quem o comete deve ser enterrado em local não sagrado. A suspeita justifica o fato do cortejo fúnebre da jovem Ofélia ser acompanhado por poucas pessoas que a conduzem deste mundo para o outro.

O príncipe, por sua vez, experiencia o luto. Como enlutado ele segue o ritual de vestir uma roupa especial, negra, que indica que o príncipe está na margem, flutua entre mundos, e que ainda não se reintegrou à sociedade. Diferente da sua mãe Gertrudes, pois com menos de dois meses do falecimento de seu marido ela se casa com Cláudio. Assim, Hamlet está mais próximo do morto, do seu velho pai que ainda não completou

plenamente a sua viagem para o além, já que vaga de noite e sofre no fogo durante o dia, como o próprio espectro informa no Ato 1, Cena 5.

Hamlet está entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Provavelmente, porque a tragédia ocorre no limiar entre estes dois mundos. Vigotski destaca esta questão apontando o “clima de cemitério” da peça: morte, assassinato, suicídio, ‘ar de túmulo” (VIGOTSKI, 1999, p. 4). Segundo este autor, os palhaços coveiros habitam o cemitério, mas só “aparentemente estão no túmulo” (VIGOTSKI, 1999, p. 89). Hamlet, por sua vez, que chega ao cemitério junto com Horácio, não reside neste local. Porém, conforme Vigotski, ele parece está sempre lá, em um estado entre a vida e a morte.

O príncipe, ao se deparar com os coveiros, estranha a performance deles, que bebem, brincam e cantam ao cavar uma cova. Diz Hamlet: “Esse camarada não tem consciência do trabalho que faz, cantando enquanto abre uma sepultura?” (SHAKESPEARE, 2004, p. 230). As ações dos coveiros se aproximam da característica principal dos ritos e espetáculos cômicos presentes na Idade Média que é mencionada por Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), no seguinte trecho:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do estado feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial... pareciam ter construído um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas (BAKHTIN, 1987, p. 4-5).

Os coveiros palhaços constroem um “segundo mundo”. Eles fogem de uma concepção comum de como se deve comportar no cemitério: com tristeza, choro, luto... Eles se afastam da compreensão da morte vigente na estrutura social. O papel a ser desempenhado por eles não é rir e fazer piada com a morte. Entretanto, eles suspendem a realidade, criam outro olhar para o mundo da morte que coexiste na cena com a visão ordinária deste mesmo mundo exposta pelo príncipe. O que indica a presença da liminaridade, que é definida por Victor Turner da seguinte forma:

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (TURNER, 1974, p. 117).

Os palhaços coveiros são personagens ambíguas que não se enquadram em nenhuma classificação estabelecida culturalmente, pois estão entre ser coveiros e ser *clowns*, entre papéis trágicos e cômicos. O príncipe Hamlet parece trágico e cômico. Tratam-se de personagens frutos da ação de Shakespeare que mistura a tragédia e a comédia em *Hamlet*, prática comum em quase todo o teatro elisabetano. Mas, presente também em outros tipos de teatro anteriores, como o grego e o romano, perceptível, por exemplo, em *Alceste*, de Eurípides (485 a.C- 406 a.C) e em *Anfitrião*, de Plauto (c. 254a.C- 184 a.C).

Esta mistura visível nos palhaços coveiros é semelhante ao que cita Bakhtin em seu estudo sobre a cultura popular. Porque, conforme o autor, na civilização primitiva, sem classes e Estado, os aspectos sérios e os cômicos do mundo eram igualmente sagrados e oficiais. No primitivo Estado romano, “durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto” (BAKHTIN, 1987, p. 3). O que indica que em contexto como este, de encontro de opostos, um coveiro fazendo piada com a morte no cemitério não seria um ato incomum, mas habitual.

Da mesma forma, seria considerada corriqueira a presença de um bobo da corte em um cemitério. Em *Hamlet*, no Ato 5, o príncipe, com um crânio na mão (o de Yorick, o antigo bobo da corte), lembra a performance cômica deste palhaço que tanto o alegrou, como se pode observar abaixo:

HAMLET

Deixa eu ver.

(*Pega o crânio.*) Olá, pobre Yorick!

(A Horácio.) Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Daqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes.

(*Ao crânio.*) Yorick, onde andam agora as tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando da tua própria dentadura? Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto da minha grande Dama e diz a ela que, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final; vê se ela ri disso! (SHAKESPEARE, 2004, p. 236).

Yorick é um bobo morto, mas vivo na memória de Hamlet. Possivelmente proveniente da memória de Shakespeare. Yorick é uma provável homenagem do bardo ao comediante elisabetano Richard Tarlton, falecido em 1588 (ARAÚJO, 1991). Talvez, Yorick fosse como a maioria dos bobos: pessoas rotuladas como estranhas, fora do comum, corcundas, anões, seres grotescos... Quando ele atuava, certamente, situava-se

entre a vida e a arte, espaço experienciado pelos artistas. Fora do seu estado habitual, ele zombava não apenas de sua dentadura, já que, diferente de outras pessoas, o “bobo da corte operava como árbitro privilegiado dos costumes, dada a permissão que tinha de zombar de reis e cortesãos” (GLUCKMAN apud TURNER, 1974, p. 134), de fazer piada com o sério.

No papel de bobo, no limiar ou em estado de suspensão da realidade, questiona-se o estabelecido, os governantes, a estrutura cotidiana. O que parece acontecer também com Hamlet representando o louco que encontra “um refúgio contra a seriedade de sua tarefa. Como louco, Hamlet pode dizer ou fazer qualquer coisa que queira, a qualquer momento” (ABEL, 1968, p. 77). Entretanto, nem sempre é permitido ao louco dizer e fazer o que quer, pois geralmente ele é silenciado para não perturbar a ordem. O que explica a ação do rei Cláudio que encaminha o príncipe para ser morto na Inglaterra.

Uma das características de *Hamlet* é a presença de seres limiáres. O estado limiar é experienciado pelos atores na peça dentro da peça, pelo príncipe em suas várias hesitações (entre a vida e a morte, entre o pensamento e a ação, entre o agir e o não agir), pelos palhaços coveiros em suas ações cômicas no trabalho trágico, dentre outros exemplos, presentes na obra. Mas, esse estado limiar em *Hamlet* pode incomodar o leitor contemporâneo.

Por que o príncipe não age logo? Por que ele não sai rapidamente do luto? Por que ele não transita depressa de um estado para outro? Por que a permanência no entre lugar? Uma justificativa para tal incômodo pode ser o que ressalta o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), em *Passagens*. O autor destaca que hoje em dia as várias transições, por exemplo, ligadas à morte, ao nascimento, casamento, ocorrem muito rápido. Não há tempo para o percurso, o caminhar, a passagem. Segundo Benjamin, na “vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares” (BENJAMIN, 2006, p. 535).

Diante disso, a leitura de *Hamlet* é uma possibilidade de experienciar a liminaridade, de chamar atenção para o estado limiar do ser humano perdido na modernidade, como discute Benjamin. Perceptível nas personagens que flutuam entre o ser e o não ser. Bem como nos produtos da ação humana, como a história de *Hamlet* que é e não é de Shakespeare.

1.3 – “Palavras, palavras, palavras”

As palavras que compõem *Hamlet* não são apenas de Shakespeare, são também de outros. Elas representam a performance da linguagem, na linguagem. Em *Performance: uma introdução crítica* (2009), Marvin Carlson perpassa alguns estudos sobre a performance da linguagem, dentre eles, o dialogismo proposto por Bakhtin. Segundo Carlson, Bakhtin “vê qualquer fala envolvida com uma citação ou fala anterior, mas também enfatiza que nenhuma citação é inteiramente fiel, em virtude do contexto mutante” (CARLSON, 2009, p. 71). Ou seja, a linguagem está na fronteira entre contextos diferentes, entre o meu texto e o texto do outro.

Hamlet por ser um texto está nessa fronteira. Pois, Shakespeare não foi um Adão bíblico, o primeiro ser humano a pronunciar sobre um objeto de discurso como a história do príncipe Hamlet. Ele, como qualquer outro locutor, proferiu sobre determinado objeto que já foi discutido por outros indivíduos anteriormente. Assim, a sua peça teatral que conta a história do príncipe Hamlet torna-se, como todo texto, um local de encontros, interações, cruzamentos e pontos de vista e visões de mundo diferentes (BAKHTIN, 2003).

A história do príncipe já foi contada antes de Shakespeare, assim as suas enunciações em *Hamlet* não pertencem apenas a ele mesmo, elas são citações, estão cheias de vozes de outros. Mas, ao mesmo tempo em que o dramaturgo inglês faz um emprego singular do texto de outros, em sua obra ele o utiliza de uma maneira diferente. O que mostra que as suas enunciações são repetições ressignificadas, porque o já-dito é sempre dito por ele de uma nova forma.

Carlson ressalta que no trabalho de Bakhtin essa “orientação dupla de fala, sempre envolvida com a reprodução, mas também com o fluxo, assemelha-se com o conceito de ‘comportamento restaurado’” (CARLSON, 2009, p. 71). Este conceito foi elaborado por Schechner para indicar que as várias performances não são realizadas pela primeira vez, muitas das ações físicas, verbais ou virtuais que realizamos atualmente já foram feitas antes, mas são reelaboradas (SCHECHNER, 2006). Trata-se de restauração, de performance cultural, pois os seres humanos atribuem novos significados ao que já foi produzido por outros, eles não recebem e reproduzem passivamente a cultura, eles marcam “aquilo que os outros lhe dão para viver e pensar” (CERTEAU, 1995, p. 143).

A história do príncipe Hamlet vem sendo alvo de várias performances, ela está sendo reproduzida e reelaborada ao longo do tempo. Provavelmente esta história tem sua invenção em um mito antigo de uma lenda escandinava. Logo depois, ela teria sido transcrita para o latim pelo historiador dinamarquês Saxo Grammaticus (cerca de 1150-1220), nos livros III e IV da sua *Gesta Danorum*, escrita no século XII-XIII.

Posteriormente, em 1514, essa narrativa foi impressa em Paris e, em 1570, foi traduzida como *The Hystorie of Hamblet* (A História de Hamblet) e contada segundo a versão do francês François de Belleforest (1530-1583), em *Histoires Tragiques* (Histórias Trágicas). Somente em 1608 é que surge uma tradução para o inglês da versão de Belleforest. Assim, é provável que Shakespeare tenha utilizado o texto de Grammaticus para escrever *Hamlet* em 1600.

Na versão de Grammaticus, Belleforest e Shakespeare, um indivíduo mata o seu próprio irmão, o príncipe corre perigo de vida e faz uso da performance teatral para sobreviver às armadilhas de seu tio. O fratricídio vem desde Caim, o primogênito de Adão e Eva, que assassina o seu irmão Abel por ciúmes, conforme narra o Antigo Testamento, da *Bíblia*.

O fratricídio e a loucura como estratégia de vingança estão presentes numa lenda romana sobre Lucius Junius Brutus que é narrada com algumas semelhanças e diferenças pelos seguintes historiadores: Tito Lívio (59 a.C-17 d.C.), em *História de Roma*; Dionísio de Halicarnassus (60 a.C-7 a.C.), em *Antiguidades Romanas*; e por Quintus Valerius Maximus, em *Memoráveis Obras e Provérbios*.

A versão de Lívio é relatada por Christopher L. Bailey, em *The Hamlet Mythos* (O Mito Hamlet). Brutus é o filho de Sêrvio Túlio, o rei de Roma que foi morto pelo seu meio-irmão Lúcio Tarquínias, quem também usurpou o seu trono. Tarquínias para se manter no poder realizou muitos assassinatos eliminando os seus oponentes. Para evitar ser mais uma vítima, Brutus passou a simular que estava louco, atitude que se constituiu em estratégia de sobrevivência e de execução de sua vingança.

Brutus realiza uma jornada a Delphi com os dois filhos de Tarquínias, Tito e Arruns, para consultar o oráculo sobre o fato de uma serpente ter aparecido no palácio. Nessa viagem, Brutus leva um bastão de ouro introduzido dentro de um cornel de madeira, um presente ao deus Apolo e uma indicação indireta do seu caráter. Mas, o fato culminante da história é quando Sexto, um dos filhos de Lucius Tarquínias, estupra uma mulher nobre, Lucretia, que se suicida posteriormente, como Ofélia de

Shakespeare. Brutus aproveita o momento e retira o disfarce de bobo e convoca o povo romano contra os Tarquínios (BAILEY, 1999).

Grammaticus provavelmente conhecia não só os contos populares escandinavos acerca de um príncipe Amlethus como também a lenda de Brutus contada pelos historiadores citados acima. Ele tinha uma cópia da lenda produzida por Valerius Maximus que foi emprestada pelo arcebispo Absalon para que o autor escrevesse a *Gesta Danorum* (BAILEY, 1999).

Outro Brutus de Roma também pode ter sido uma inspiração para Shakespeare. No texto de Grammaticus, um amigo do rei Feng ofereceu-se para espionar a conversa entre Amleth e sua mãe Gerutha. Porém, Amleth fingiu-se de galo cantando e batendo os braços, imitando o bater de asas, balançando o seu corpo em cima de uma palha para ver se algo se escondia nesse local clandestinamente. Ao perceber algo, ele assassina com sua espada o espião¹⁴.

Na tragédia de Shakespeare, no Ato 3, Cena 4, Polônio é o espião que se esconde atrás da tapeçaria. Hamlet estoca o florete através da tapeçaria e mata Polônio. Mas, antes disso, no Ato 3, Cena 2, uma antecipação desse assassinato, Polônio diz a Hamlet: “Representei Júlio César. Brutus me assassinou no Capitólio” (SHAKESPEARE, 2004, p. 145).

O que pode ser uma alusão ao fato histórico no qual Marcus Junius Brutus assassina, em 44 a.C, o general Caio Júlio César, um ditador importante do Império Romano. Acontecimento que foi retratado por Shakespeare em *Júlio César* (1599) e apresenta-se novamente em *Hamlet*. O dramaturgo inglês pode estar fazendo também uma piada com dois atores do *Chamberlain's Men*. Enquanto o ator Richard Burbage só desempenhava personagens de assassinos (Brutus e Hamlet), John Heminges representava apenas papéis de indivíduos que são assassinados (César e Polônio) (HONAN, 2001).

A busca por vingança pelo assassinato do seu pai realizada pelo príncipe da Dinamarca é próxima de uma história que é mencionada por Hamlet na peça. Ela é referente à Guerra de Tróia, na qual Enéas conta à rainha Dido sobre o assassinato do rei Príamo por Pirro, que vinga a morte de seu pai Aquiles. Hamlet declama:

14 GRAMMATICUS, Saxo. The Danish History. Book Three. Disponível em: <http://www.omacl.org/DanishHistory/book3.html>. Acesso em: 10 mar. de 2014.

“O hirsuto Pirro, como o tigre da Hircânia...”
 Não é isso. Mas começa com Pirro:
 “O hirsuto Pirro, cujas armas negras,
 Fúnebres como seu intento, semelhavam a noite,
 Ali dentro, agachado no fatal cavalo,
 Tinha pintado de cores mais sinistras
 Sua já, por sinistra, renomada heráldica.
 Da cabeça aos pés está todo vermelho,
 Horrendamente tinto pelo sangue de pais, mães, filhas e filhos,
 Cozido e retostado pelas ruas em chamas
 Que iluminavam, com luz diabólica,
 Os seus vis assassinos. Assado em ódio e fogo,
 A estatura ampliada pelo sangue coagulado,
 Esse Pirro infernal de olhos de rubi
 Caçava o velho Príamo” (SHAKESPEARE, 2004, p. 122).

Esse episódio é narrado no poema épico *Eneida* (século I a. C), do poeta romano Virgílio (70 a.C- 19 a.C), que por sua vez, reflete o poema épico grego *Iliada* de Homero. O que mostra que a ação de um filho que busca vingar o assassinato do seu pai não é ineditismo do príncipe da Dinamarca, já foi abordada em outros textos e contextos.

Shakespeare pode ter produzido *Hamlet* em 1600-1601 também com base num *Hamlet* anterior, *Ur-Hamlet*, uma obra provavelmente escrita em 1589 e encenada na Inglaterra pelos *Chamberlain's Men*, antes de ter feito uma temporada em Newington Butts (HONAN, 2001). Hoje este texto está desaparecido e sua autoria é bastante discutida.

Para a maioria dos estudiosos o verdadeiro autor de *Ur-Hamlet* é o inglês Thomas Kyd (1558-1594), um dos importantes dramaturgos do teatro elisabetano e fundador das tragédias de vingança¹⁵, cuja principal obra é *A Tragédia espanhola* (produzida entre 1587-1592). Nessa peça existe um fantasma exigindo vingança, a loucura causada pela morte de entes queridos, a simulação de loucura para realizar vingança, a peça dentro da peça para evidenciar um crime e a discussão sobre a interpretação teatral¹⁶. Essas características também estão presentes em *Hamlet*. A obra

15 Luiz Paulo Vasconcellos, em *Dicionário de Teatro*, afirma que o termo tragédia de vingança refere-se ao nome “dado a um tipo de tragédia encontrado no Teatro Elisabetano. Trata-se da tragédia escrita sob a influência de Sêneca (4? A.C. -65 d.C.), cujo traço característico é um enredo articulado a partir de problemas de dever e vingança, desenvolvido em situações condimentadas com loucura, fantasmas, tortura, mutilações e assassinatos. Esses acontecimentos sangrentos, ao contrário dos preceitos clássicos, eram todos exibidos em cena” (VASCONCELLOS, 2010, p. 253-254).

16 The Spanish Tragedy, attributed to Thomas Kyd. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090401195103/http://www.elizabethanauthors.com/span1.htm>. Acesso em: 20 jan. de 2015.

de Kyd pode ter influenciado a tragédia de Shakespeare. Porém, nem todos os estudiosos do autor concordam com esta assertiva.

Para Harold Bloom, o texto de Kyd, *A Tragédia espanhola*, “gozava de grande popularidade, mas é uma peça ruim, tola, pessimamente escrita, o que qualquer leitor pode logo constatar” (BLOOM, 2000, p. 496). Bloom não acredita que este “esquálido melodrama” tenha impressionado Shakespeare e sim que a primeira versão de *Hamlet* (que o autor defende ser obra do bardo) é que deve ter influenciado a peça de Kyd. Diferente de outros pesquisadores do dramaturgo inglês, Bloom defende que Shakespeare escreveu *Ur-Hamlet* ao iniciar a sua carreira de dramaturgo e que este texto foi amadurecido e revisto por ele ao longo do tempo.

Dentre os exemplos mencionados para sustentar tal afirmação, Bloom cita que o Hamlet que podemos encontrar nos primeiros quatro atos da tragédia é um jovem que não passa de uns vinte anos. No entanto, no quinto ato, iremos nos deparar (decorridas apenas algumas semanas) com um Hamlet mais velho, com aproximadamente uns trinta anos. Contradição que, segundo Bloom, pode ser fruto do processo de revisão do texto anterior e da intenção do autor em mostrar ao mesmo tempo, um “Hamlet jovem” e um “Hamlet amadurecido” (BLOOM, 2000, p. 490).

Outra hipótese referida pelo estudioso é que Shakespeare deve ter retornado ao trabalho inicial em tributo ao seu filho Hamnet que havia falecido, bem como devido à morte de seu pai, John Shakespeare, em 1601. Acontecimentos que talvez expliquem um pouco o tom melancólico da tragédia que chegou até nós e indiquem um diálogo entre sua obra e suas experiências pessoais.

É interessante a hipótese apresentada por Bloom de que Shakespeare na construção de *Hamlet* pode ter sido influenciado também por fatos de sua família, bem como pode ter estabelecido diálogos com um texto anterior, já que todo escritor realiza uma revisão do seu próprio texto. Mas, talvez o seu primeiro texto não seja *Ur-Hamlet*. Como saber com certeza quem é o autor de *Ur-Hamlet*? Essa obra, a prova, está desaparecida, tornou-se um fantasma a assombrar a todos.

Como também, fica a dúvida: por que o dramaturgo inglês não poderia ter sido influenciado pela *Tragédia espanhola*? Sendo que Shakespeare pode ter se apropriado de tantas outras histórias. Ele no início de sua carreira fornecia peças que eram adaptações de velhas histórias (BORBA FILHO, 1968). Será que Bloom não está

desvalorizando a *Tragédia espanhola*, mascarando o diálogo entre Kyd e Shakespeare, calando a voz de um e dando voz apenas ao outro?

Talvez tenha ocorrido uma contribuição de Shakespeare para *A Tragédia espanhola*. Em *Shakespearean Spellings and Handwriting in the Additional Passages Printed in the 1602 Spanish Tragedy*, o professor norte-americano Douglas Bruster defende essa hipótese através da comparação entre os versos adicionais de *A Tragédia espanhola* e a caligrafia do bardo. Segundo o autor, as páginas adicionais dessa obra são próximas à caligrafia de Shakespeare, o que leva a supor que são passagens desse dramaturgo inglês (BRUSTER, 2013). Sendo assim, existe uma possibilidade de Shakespeare ter colaborado, marcado a obra de Kyd. Bem como de ter sido influenciado pela *A Tragédia espanhola*.

Em *Hamlet* também dialogam os ruídos do passado e as vozes da era de Shakespeare, do contexto histórico no qual a obra foi produzida. Em pleno Renascimento Inglês, cujo principal representante no teatro é Shakespeare, a tragédia ecoa a cultura romana, a lenda de Lucius Junius Brutus, o fato histórico no qual Marcus Junius Brutus que assassina o general Caio Júlio César e o poema épico *Eneida* com o assassinato do rei Príamo por Pirro.

O príncipe afirma: “Que obra-prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e bem-feito em forma e movimento! (...) Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo” (SHAKESPEARE, 2004, p. 116). Assertiva que se aproxima do humanismo renascentista, do seu antropocentrismo, da valorização do homem que pensa, que possui a razão, o que o difere dos outros animais. Mas, essa declaração de Hamlet é irônica, porque depois de proferir que o homem é uma maravilha do mundo, ele diz que o homem “é apenas a quintessência do pó” (SHAKESPEARE, 2004, p. 116). Ou seja, as suas palavras são contraditórias, oscilam.

Segundo o crítico de teatro alemão Anatol Rosenfeld (1912-1973), em *Texto/Contexto* (1985), a dúvida e o ceticismo perpassam *Hamlet*. O príncipe é o ser da dúvida, um homem que oscila como o próprio mundo, o que reflete o espírito renascentista do francês Michel de Montaigne (1533-1592), para quem tudo é oscilação, um balançar inesgotável. Para Rosenfeld, *Hamlet* é uma das primeiras grandes obras que transmitem o espírito renascentista, quando “o homem individual, vendo-se como

seu próprio sentido e destino, enfrenta, solitário, o mundo – e experimenta a falência de todos os valores” (ROSENFELD, 1985, p. 135).

A dúvida, o ceticismo de Hamlet se apresenta em sua atitude em relação ao suposto espectro do seu pai que choca com outras crenças sobre fantasmas ainda presentes na época de transição em que vivia Shakespeare. Os professores Suzi Frankl Sperber e Régis Augustus Bars Closel, em *Fantasmas no universo literário inglês: complexidades dramáticas e teológicas na Inglaterra do século XVI* (2011), informam, com base em Sister Miriam Joseph, que as personagens Marcelo e Bernardo, que são os primeiros que veem o fantasma, acreditam que ele seja verdadeiramente o falecido Rei, pois possuem a crença católica do retorno do espírito, de que é possível a vida após a morte.

Enquanto Horácio demonstra uma postura cética, ele é descrente em relação à existência do fantasma. Para ele, tudo não passa de fantasia de Marcelo e Bernardo. Já o príncipe Hamlet está próximo das ideias dos protestantes que não creem que um espírito retorne à terra, o que eles acreditam é no aparecimento de assombrações. Hamlet hesita se a aparição seria um bom ou mau espírito, ele não crê inicialmente que seja realmente o seu falecido pai (JOSEPH apud SPERBER e CLOSEL, 2011). Talvez, influenciado pelos estudos em Wittenberg, a cidade protestante de Martinho Lutero.

Sendo assim, é possível afirmar que *Hamlet* é uma obra plural, um “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p.64), de vozes que se complementam, dialogam, polemizam-se entre si. Shakespeare apresenta uma velha história acerca de um príncipe Hamlet que vem sendo contada desde muito tempo. Ele resgata discussões antigas como a do ser ou não ser e assuntos de textos diversos que circulavam na cultura. Dessa forma, a tragédia é uma repetição, ela interage com outros textos e seres do passado.

Devido a isso, ao analisar a história de *Hamlet*, é preciso ouvir não apenas a voz de Shakespeare, como também os ruídos de outros seres humanos. Como defende o alemão Walter Benjamin (1892-1940) em suas *Teses sobre o conceito de história* (1940), na tese VII, na qual sugere “escovar a história a contrapelo”, ou seja, fazer emergir a história, as ações dos vencidos, dos esquecidos, dos silenciados pela história oficial que geralmente destaca as ações dos grandes heróis.

Por outro lado, cabe ressaltar que Shakespeare não reproduziu na íntegra o material que teve acesso, ele modificou, criou uma nova textualidade que possui a sua marca, que se relaciona com textos provenientes da sua vida cotidiana (assassinatos,

suicídio, etc.), da prática cênica que experienciava, do contexto histórico e cultural em que vivia. Uma ação que também encontramos na vida cotidiana, todos recriam textos de outros, a história do príncipe da Dinamarca e falas de algumas personagens passeiam pela boca da humanidade, aparecem em outros contextos. Assim, *Hamlet* é fluxo, é uma obra fruto do comportamento restaurado, da ação ressignificativa de Shakespeare que atualizou o velho e o relacionou com textos e seres do seu tempo.

Após essas ações de Shakespeare que produziram *Hamlet*, ela a peça teatral do século XVII, não ficou no passado, num espaço morto, empoeirando na estante da biblioteca. Ela até que foi entendida como um texto literário pertencente à biblioteca, mas também como obra a ser encenada, performada por atores. Ela esteve viva ao longo do tempo, na cultura, no palco do mundo, nas mãos, nas vozes, na memória dos seres humanos, como veremos agora no segundo capítulo.

CAPÍTULO II

Hamlet, o texto, no limiar

O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados (BENJAMIN, 2006, p. 535).

Para discutir sobre a localização de *Hamlet* no limiar, é preciso retornar novamente à filosofia grega. Parmênides, em *Sobre a Natureza*, como já foi dito, defende a permanência, uma realidade imóvel. “Jamais foi e jamais será, porque é agora e simultaneamente / tudo em sua completeza / uno, contínuo” (PARMÊNIDES apud MONDIN, 1981, p. 30). O ser, para ele, é uno (uma completude) e contínuo (o “ser” é, o “não-ser” não é, e não há possibilidade para ambos vir-a-ser, o “ser” não pode transformar-se em “não ser” e o “não ser” em “ser”).

O filósofo Heráclito, de Éfeso, na Ásia Menor, pelo contrário, em seus poucos fragmentos que restaram, defende o movimento constante das coisas, para ele tudo é sempre um vir-a-ser, como as águas dos rios que estão sempre em fluxo. “Não podemos entrar duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO apud OLIVA e GUERREIRO, 2000, p.186). Nunca é possível entrar no mesmo rio, porque as águas de antes não são as mesmas de agora. Ao entrar no rio, somos e não somos os mesmos. Pois, o ser, como a água, está sempre em trânsito, entre o ser e o não ser.

Esses dois lados da realidade aparecem na noção de texto. Em *Tecendo Sentidos: reescrita e produção de texto* (2001), Liane Castro de Araújo aponta que o vocábulo “texto”, desde a sua origem, está relacionado à ideia de tecido. A palavra latina *textus* alude a “uma conjuntura que reúne, agrupa elementos diversos e mesmo dessemelhantes num todo organizado”, e o termo, também latino, *textum*, se refere a uma “contextura infinita de debates” (ADAM apud ARAÚJO, 2001, p. 107). Qualquer texto escrito é em si um tecido no limite e no entrecruzamento entre a unidade que se quer formar e a abertura que ele solicita.

Hamlet é ao mesmo tempo uma obra “acabada” em sua forma e a “aberta” a infinitas leituras. Como afirma Barthes, com outras palavras, em *O prazer do texto*:

“*Texto*” quer dizer *Tecido*; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nesta textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha) (BARTHES, 1987, p. 82-83, itálicos do autor).

Barthes questiona a ideia de o texto ser visto como apenas um produto do autor, que esconde por trás do véu uma ideia única, um “verdadeiro” sentido a ser captado pelo leitor. Ele propõe que o texto seja visto como “sendo tecido”, como a teia que é construída pela

ação da aranha, o texto deve ser constantemente construído em ato performático de leitura e de construção de sentido pelos seus leitores. Sendo assim, é possível pensar *Hamlet* como um texto tecido, uma completude resultante da ação do seu autor. Mas, também um tecido que está em constante performance, não apenas aquela do teatro, mas a da ação na nossa cultura.

2.1 – *Hamlet* em trânsito: entre a estabilidade e a instabilidade; entre o texto e a cena

A característica fronteira do texto é perceptível no processo de produção de peças de Shakespeare, pois esse autor tramou, desfiou, emaranhou novamente, entrelaçou o texto e a representação, conforme a descrição de Honan no seguinte trecho:

Longe de ser um gênio espontâneo, cuspiendo uma obra atrás da outra sem nem prestar atenção, Shakespeare obviamente punha esforço e esmero em seus textos; era um amigo da revisão, com uma preocupação de poeta com o estilo verbal. Em geral, lia onivoramente para escrever uma peça; apoiava-se na sua memória das fontes, se não também em apontamentos rabiscados num caderno de notas, escolhia materiais para recriar e produzia um texto teatral com relação ao qual com frequência tinha certas reconsiderações. Fez algumas revisões bastante substanciais. Inicialmente, um texto podia precisar apenas de alguns pequenos ajustes para a produção. Ao distribuir um texto entre seus colegas, ele poderia, no entanto, deixar algumas decisões importantes em aberto para se beneficiar dos conselhos do grupo durante os ensaios (HONAN, 2001, p. 155).

Em outros termos, as peças do dramaturgo inglês eram resultado de um trabalho árduo e criativo do texto à cena. Ele coletava dados de distintas fontes para compor as suas obras, através da leitura de outros textos. Shakespeare, como já foi dito no capítulo anterior, provavelmente ressignificou uma história antiga sobre o príncipe Hamlet, entrelaçou elementos diversos de fontes literárias, da vida cotidiana e produziu um tecido fino, com muitos fios de alta qualidade, tecido em múltiplas vozes.

Por outro lado, como nos aponta Honan, as peças de Shakespeare eram uma unidade provisória submetida a revisões e reconsiderações. Ajustes decorriam das contribuições do grupo teatral (o que mostra o caráter coletivo, colaborativo das suas peças), os textos eram modificados em seu constante diálogo com a representação. Ou seja, o texto era inseparável da cena.

Procedimento que se aproxima do experienciado, alguns séculos depois, pelo dramaturgo e diretor teatral irlandês Samuel Beckett (1906-1989), que utiliza a encenação como forma de leitura do seu texto dramático. Prática que vinha sempre

mostrar algo que ele não havia antes pensado e o fazia reescrever constantemente a sua obra proporcionando várias versões do mesmo texto, na mesma língua ou em outra (GONTARSKI, 2006). Ação que vem questionar a ideia do texto dramático como apenas permanência, como algo intacto para a eternidade, totalmente oposto à efemeridade do teatro ou da escrita.

Da mesma forma, o teatro não pode ser concebido somente pela sua fugacidade. Pois, o teatro tradicional japonês, Nô e Kabuki, baseiam-se na ideia de *katá*, um código, uma convenção de movimentos que são transmitidos do professor ao aluno para serem reproduzidos com precisão e fidelidade. Nesse tipo de teatro, “todas as representações devem ser idênticas e essencialmente imutáveis de geração para geração” (OIDA, 1999, p. 27).

Conceito que pode ter influenciado outras práticas cênicas no Japão. Segundo o ator Yoshi Oida, em *Um ator errante*, no teatro moderno japonês não havia muito espaço para a improvisação, os encenadores costumavam assistir a um espetáculo, por exemplo, de Shakespeare, em países ocidentais e procuravam reproduzi-lo no Japão tal como tinham visto. O que para Oida não significava um processo criativo e sim uma imitação de formas (OIDA, 1999). Mas, os atores e o contexto de representação não eram outros? Esses espetáculos teriam sido puramente uma repetição?

Os textos de Shakespeare são instáveis como a própria performance cênica, que nunca é a mesma. Cada performance é única e está sempre sendo reelaborada. Hoje, não há somente um texto de *Hamlet* e sim vários *Hamlets* que advêm de momentos de revisão, de reescrita, de tradução, de adaptação e de encenação (O'SHEA in SHAKESPEARE, 2010). A história do príncipe Hamlet é um ecoar descontraído de leituras diversas feitas pelas gargantas da humanidade.

Em *Hamlet*, na edição de Ann Thompson e Neil Taylor, afirma-se que a mais antiga referência desta importante tragédia se encontra na entrada no *Stationers' Register*, em 26 de julho de 1602, feita por James Roberts, um impressor londrino. Esse registro descreve *A booke called the Revenge of Hamlett Prince Denmarke* (Um livro chamado A Vingança de Hamlet Príncipe da Dinamarca), representado pela companhia Lord Chamberlain's Men (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006).

Um ano depois, em 1603, publica-se o texto *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denamarke* (A Trágica História de Hamlet Príncipe da Dinamarca), no formato in-quarto. O termo in-quarto refere-se à forma de impressão no papel e ao

tamanho final do livro. As folhas depois de impressas eram dobradas e redobradas formando-se quatro folhas, frente e verso, num total de oito páginas. Cada página final com cerca de 25x20 centímetros. Um quarto da folha final impressa. O “Primeiro in-quarto” (Q1), foi publicado por Nicholas Ling e John Trundle, com a impressão de Valentine Simmes.

Uma segunda versão com o mesmo título do Q1, também no formato in-quarto, o “Segundo in-quarto” (Q2), foi publicada por Nicholas Ling através de James Roberts, com datas de 1604 e 1605, estando o autor ainda vivo, embora não se tenha certeza que este texto tenha passado por sua revisão.

Em 1623, sete anos após a morte de Shakespeare, uma terceira variante do texto, chamado agora *The Tragedie of Hamlet, Prince Of Dinmarke* (A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca), foi publicado por John Heminges e Henry Condell, com impressão de William Jaggard. Numa coleção de obras do autor com 900 páginas e composta por 36 peças, dentre elas, comédias, histórias e tragédias, que foram impressas no formato de “Fólio” (F). O termo Fólio indica a forma de impressão. As folhas de impressão são dobradas apenas uma única vez o que gera duas folhas e quatro páginas frente e verso. O Fólio é um formato um pouco maior que o in-quarto.

Na introdução ao *O Primeiro Hamlet in-quarto de 1603* (SHAKESPEARE, 2010), José Roberto O’Shea, professor de literatura inglesa da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), informa que existem três hipóteses sobre a origem do Primeiro in-quarto de *Hamlet*. A primeira supõe que o Q1 é um produto de uma revisão de *Ur-Hamlet*, aquele primeiro *Hamlet* que não sabemos se é de autoria de Kyd ou de Shakespeare. A segunda compreende que este texto é uma reconstrução baseada na memória de algum ator da companhia de Shakespeare, provavelmente dos atores que representaram as personagens Marcelo e Luciano. E a terceira hipótese pressupõe que Q1 é uma adaptação teatral, um texto que foi enxugado para a cena, face ao enorme tamanho da referida peça.

Devido a essas hipóteses, o Q1 é conhecido como um dos “maus in-quartos” ou “in-quartos espúrios” de Shakespeare. O’Shea, baseando-se W. B. Worthen, questiona “a nossa percepção de que um texto transmitido com base na memória dos atores é deficiente, menos íntegro do que um texto transmitido por meio da escrita” (O’SHEA in SHAKESPEARE, 2010, p. 13). Pois, esta concepção não corresponde com o início da Idade Moderna e nem com o teatro, que depende da oralidade e da representação.

A Idade Moderna foi um período de transição, no qual conviviam a oralidade e a escrita. No tempo de Shakespeare metade da população londrina era analfabeta e os livros, como hoje, eram caros. Muito das informações chegavam ao povo através do teatro (HELIODORA, 2008). Em *Da Arte do Teatro*, Gordon Craig afirma que o Q1 é um texto rude destinado ao povo, as adaptações foram feitas provavelmente para facilitar o entendimento da obra por essa plateia (CRAIG, s/d).

Os espetáculos no teatro elisabetano aconteciam todos os dias, geralmente com novas peças, mas repetiam-se também as já apresentadas. Nesse contexto, os atores tinham que memorizar muitas falas dos trinta ou mais papéis que desempenhavam ao longo da semana. Diferente dos atores de hoje, eles não tinham acesso ao texto completo da peça, recebiam apenas um manuscrito com suas falas para serem memorizadas que eram acompanhadas da frase-deixa dos outros atores (HONAN, 2001). Deste modo, em cena, poderia ocorrer à improvisação. O ator poderia ir além do texto que lhe cabia dizer, como alerta o príncipe a um dos atores, na versão do primeiro in-quarto:

E não permitas que os que fazem papel de bobo falem mais do que está escrito. Alguns deles, eu garanto, começam a rir só para provocar o riso de espectadores simplórios, em prejuízo de algo importante na peça que deve ser observado naquele exato momento (SHAKESPEARE, 2010, p 120, tradução José Roberto O'Shea).

Em outras palavras, o ator não deveria exceder em sua interpretação, ultrapassar o texto com sua atuação excessivamente improvisada como provavelmente faziam os bufões da companhia *Lord Chamberlain's Men* ou de outros grupos teatrais. A improvisação pode estar também no Q1 quando o ator pronuncia uma das famosas frases do príncipe de uma forma diferente: “Ser ou não ser – sim, eis aí o ponto” (SHAKESPEARE, 2010, p. 97). Esse “eis aí o ponto”, como aponta O'Shea, pode indicar uma contradição em relação à reconstrução de memória. Pode despertar um estranhamento, já que o ator que deveria lembrar, esqueceu o texto. Mas, ao esquecer a sua fala, ele improvisou, realizou uma reconstrução de *Hamlet* que foi expressa na performance oral e baseada na liberdade criativa da memória.

Esse solilóquio “Ser ou não ser” no Q1, conforme destacado por O'Shea, é antecipado para a segunda cena do segundo ato enquanto que nas outras versões de *Hamlet* o trecho se encontra lá na primeira cena do terceiro ato. Uma antecipação que, segundo O'Shea, visa tornar a ação mais rápida, objetivo que se pretende atingir

também com a compactação do tempo da história, como no caso da peça dentro da peça que ocorre no mesmo dia em que os atores chegam ao castelo, não no outro dia como se vê nas demais versões da obra (O'SHEA in SHAKESPEARE, 2010).

Essas mudanças sugerem que Q1 é uma adaptação de *Hamlet* para cena. Segundo Patrice Pavis, em *Dicionário de Teatro*, nas adaptações todas “as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, ‘abrandamentos estilísticos’, redução do número de personagens ou dos lugares” (PAVIS, 1999, p. 10), dentre outras ações. A adaptação, dentre outros sentidos, designa um trabalho dramático, um processo criativo que modifica textos para serem encenados.

Parece que devido a essa ação transformativa da adaptação, o Q1 é considerado “mau” in-quarto. Não se aceitaria o afastamento da obra original, a infidelidade textual, a desconstrução da obra de Shakespeare para a cena. Como Samuel Beckett que, em sua fase inicial de apenas dramaturgo, fiscalizava as encenações dos seus textos e solicitava que os diretores respeitassem “um padrão de fidelidade”, que evitassem desvios do que ele havia escrito (GONTARSKI, 2006, p. 263), o que era e é impossível, já que a encenação é sempre uma das ressignificações do texto.

No teatro elisabetano, a adaptação era uma prática comum que visava atingir objetivos políticos, cênicos, dentre outros. Enquanto que no Primeiro in-quarto, o solilóquio “Ser ou não ser” é antecipado supostamente para fins cênicos, para a realização de uma performance mais rápida, no segundo in-quarto (1604) é suprimida a afirmação de que a Dinamarca é uma prisão, talvez para não ofender Anne da Dinamarca, a esposa de James I (JENKINS apud THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006), o rei que estava no poder e que era o patrono da companhia *King's Men*. O patrono legitimava a prática cênica diante das autoridades no período elisabetano (SEIDL, 2009).

Vejamos outro exemplo de adaptação, especificamente alguns trechos referentes à cena entre Ofélia e Hamlet antes da peça dentro da peça e a descrição da pantomima tanto no Q1 quanto no Q2, que é citado no original em inglês. Existem algumas semelhanças e diferenças, como se pode observar abaixo:

Q1 (1603)	Q2 (1604-1605)
<p>RAINHA Hamlet, vem sentar ao meu lado!</p> <p>HAMLET Não, minha mãe. Tenho aqui metal mais atraente. Dama, posso enfiar a cabeça em vosso regaço?</p> <p>OFÉLIA Não, meu senhor.</p> <p>HAMLET Recostar a cabeça em vosso regaço. Ora! Pensastes que eu falava em arregaçar-vos? <i>(Entram o Rei e a Rainha e encenam a pantomima. Ele senta-se no jardim; ela se retira. Em seguida entra Luciano, com um frasco de veneno, verte o líquido no ouvido do Rei e se vai. Entra a Rainha, encontra o Rei morto e sai acompanhada do outro.)</i> (...)</p> <p>OFÉLIA Estais esquivo, meu senhor.</p> <p>HAMLET Quem, eu? Sou o vosso piadista-mor! Ora! Por que não haveria de estar alegre? Vede como minha mãe está feliz, e meu pai morreu faz só duas horas.</p> <p>OFÉLIA Não, já faz duas vezes dois meses, meu senhor.</p> <p>HAMLET Dois meses! Então, que o diabo se vista de preto, pois eu usarei peles. Jesus! Morto há dois meses e ainda não esquecido? Ora! Existe esperança de que a morte de um cavalheiro possa sobreviver à memória. Mas, nesse caso, convém que ele construa igrejas, ou vai fazer valer o velho refrão: “Morreu? Antes ele do que eu!” (SHAKESPEARE, 2010, p. 123,124 e 128, tradução José Roberto O’Shea, negritos meus).</p>	<p>QUEEN Come hither, my dear Hamlet, sit by me.</p> <p>HAMLET No, good mother, here’s metal more attractive.</p> <p>POLONIUS [to King] O ho, do you mark that!</p> <p>HAMLET Lady, shall I lie in your lap?</p> <p>OPHELIA No, my lord.</p> <p>HAMLET Do you think I meant country matters?</p> <p>OPHELIA I think <u>nothing</u>, my lord.</p> <p>HAMLET That’s a fair thought to lie between maid’s legs.</p> <p>OPHELIA What is, my lord?</p> <p>HAMLET <u>Nothing</u>.</p> <p>OPHELIA You are merry, my Lord.</p> <p>HAMLET Who, I?</p> <p>OPHELIA Ay, my lord.</p> <p>HAMLET O God, your only jig-maker! What should a man do but be merry, for look you how cheerfully my mother looks, and my father died within’s two hours!</p> <p>OPHELIA Nay, ‘tis twice two months, my lord.</p> <p>HAMLET So long? Nay, then, let the devil wear black, for I’ll have a suit of sables! O heavens – die two months ago and not forgotten yet? Then there’s hope a great man’s memory may outlive his life half a year! But, by’r Lady, a must build churches then, or else shall a suffer not thinking on – with the hobby-horse whose epitaph is ‘For O! For O! The hobby-horse is forgot!’</p> <p><i>The trumpets sounds. Dumb-show follows.</i></p> <p><i>Enter [Players as] a King and a queen, the queen embracing him and he her. He takes her up and declines his head upon her neck. He lies him down upon a bank of flowers. She seeing him asleep leaves him. Anon come in [a Player as] another man, takes off his crown, kisses it, pours poison in the sleeper’s ears and leaves him. The queen returns, finds the king dead, makes passionate action. The poisoner with some three or four [Players] come in again, seem to condole with her. The dead body is carried away. The poisoner woos the queen with gifts. She seems harsh awhile but in the end accepts love. [Exeunt.]</i> (SHAKESPEARE, 2006, p. 304-307, negritos e sublinhados meus).</p>

Tabela 1: Trechos do Primeiro in-quarto e do Segundo in-quarto de *Hamlet*.

Nos dois trechos o enredo apresenta um sentido sexual. Cristiane Busato Smith, em *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra Vitoriana: um estudo interdisciplinar*, destaca que a fala de Hamlet: “Lady, shall I lie in your lap”? (Senhora, posso deitar em seu colo?), a preposição “in” significa dentro e possui conotação sexual na língua inglesa enquanto a preposição “em” na língua portuguesa não representa esse

segundo significado. A autora também aponta uma tradução de “lap” (colo) por regaço, o que também é feito por O’Shea. Regaço faz alusão a cabaço, que no português brasileiro apresenta sentido sexual (SMITH, 2007). É um termo muitas vezes utilizado para fazer referência à virgindade, ao hímen.

Outra palavra que apresenta sentido sexual é “nothing”, sublinhado acima. Não significa apenas “nada”, pois conforme Thompson e Taylor, “thing” pode ser um eufemismo para pênis de um homem, e “nothing” para a vagina de uma mulher. Da mesma forma que “country matters” é uma referência vulgar no inglês, pois faz trocadilho com ‘cunt’, que tem sentido de genitália feminina (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006; SMITH, 2007). O que demonstra o sentido ambíguo das palavras, bem como indica que as diferenças do Q1 e do Q2 podem está relacionadas também ao sentido empregado na tradução, quando se compara o mesmo trecho em línguas diferentes. O tradutor é um leitor que cria outro *Hamlet*.

Devido ao caráter sexual da passagem do texto de *Hamlet* entre Ofélia e o príncipe, algumas montagens teatrais o censuraram. Como discute Smith ao analisar a montagem de *Hamlet* produzida por Henry Irving (1838-1905) na era vitoriana. Irving realizou vários cortes nos trechos de Ofélia o que demonstra um olhar moralizador da época, pois ressaltou a pureza e a inocência de Ofélia em vez das suas ambiguidades sexuais (SMITH, 2007). Ele realizou cortes que modificaram um *Hamlet* anterior, surgindo um novo texto com suas marcas e do seu tempo.

Nos trechos acima é perceptível também que o Primeiro in-quarto é um texto mais enxuto. Ele contém no total 2.154 linhas e o Segundo in-quarto bem mais amplo possui 4.056 linhas¹⁷. O Q2 e o Fólio são considerados textos muito longos, “que quase inviabilizariam a representação integral numa única tarde, já que a maior parte das apresentações no Globe aconteciam entre duas e seis horas da tarde, à luz dia” (KINAS in SHAKESPEARE, 2004, p. 15). Ou seja, é possível que o texto tenha sido adaptado para a cena, como supõe ser o caso do Q1. Mas, cabe pensarmos também na possibilidade do texto ter sido encenado sem cortes na era elisabetana.

Em *Da Arte do Teatro*, Gordon Craig afirma que o tempo não pode ser justificativa para a realização de cortes num texto dramático como *Hamlet*. “O tempo

17 Este número de linhas do Q1 e Q2 é baseado nos dados informados por José Roberto O’Shea. Autor que se fundamenta na contagem de linhas do Q1 de Albert Weiner (2.154) que diverge da apresentada por Kathleen Irace, na qual o Q1 contém 2.221 linhas (O’SHEA in SHAKESPEARE, 2010). O que indica a existência de versões do Primeiro in-quarto.

não tem nada a ver com a representação; se é boa, pouco importa o tempo que ela dura” (CRAIG, s/d, p. 288). Para Craig, não é impossível a representação integral de *Hamlet* numa noite. O que pode prolongar o tempo é a mudança de cenários complicados, que exige intervalos, a interpretação de atores que debitam lentamente os textos de Shakespeare e os tornam aborrecidos para o público. Assim, talvez, no teatro elisabetano os atores não perdessem tanto tempo com estas questões e realmente representassem o texto plenamente.

No trecho do Q1 acima, as falas de Hamlet são diretas e repetem algumas vezes a expressão “ora”, o que se verifica também ao longo do texto. Trata-se certamente de um acréscimo, uma marca da oralidade, o jeito de falar no teatro impresso, no texto escrito, o que difere do Q2 que não se aproxima tanto da oralidade espontânea que ocorre em um espetáculo. De um lado, um texto literário, e de outro, um texto que reflete a improvisação verbal que pode acontecer no teatro.

Outro aspecto observado nos fragmentos do Q1 e Q2 são as indicações da pantomima, que no Q1 são mais resumidas. O Luciano é quem introduz o veneno no ouvido do antigo Rei quando ele está no jardim. Uma antecipação de uma rubrica presente na fala do Luciano no Q2 que ocorre após a pantomima. Na primeira versão de *Hamlet*, a rainha simplesmente sai acompanhada por outro. No Q2 a rubrica é mais detalhada, sons de trombetas anunciam o espetáculo mudo. É um homem que faz o envenenamento quando a vítima está dormindo e depois esse mesmo homem corteja a rainha e acaba por conquistá-la. Talvez, a rubrica seja menor no Q1 porque a ação dos atores em cena irá complementar o que é colocado no texto, a rubrica é uma orientação para a ação. No Q2, o detalhamento se dá porque o texto é para a leitura, o leitor precisa visualizar a cena.

Essas indicações cênicas e as demais presentes nas versões de *Hamlet*, como qualquer outra rubrica, localizam-se numa posição intermediária entre o texto e a cena. Elas fazem parte do texto literário, apresentam-se entre parênteses e/ou em itálico e apontam ao leitor um modo de representação da peça. As rubricas podem ser um registro de uma encenação que já aconteceu ou podem orientar futuras encenações que podem segui-las à risca, sendo fiel à cena sugerida pelo autor, ou podem ser questionadas, ignoradas, encenando o oposto do que é indicado (PAVIS, 1999).

Gordon Craig defende que as rubricas não são para serem seguidas pelo encenador e pelos atores. Elas servem apenas para o leitor. No caso do encenador, elas

interviriam em sua arte. Segundo o autor, as rubricas não existiam originalmente no texto de Shakespeare, esse dramaturgo inglês concebia as indicações como inúteis e contava com a criação do encenador. Mas, as rubricas foram acrescentadas posteriormente ao seu texto por outras pessoas.

Sobre essa questão Craig declara: “Trata-se de pálidas invenções de diversos comentadores, tais como os Srs. Malone, Capell, Theobald e outros que abusaram do seu direito relativamente ao texto” (CRAIG, s/d, p. 172). Estes comentadores, segundo Craig, acrescentaram e passaram a defender a novidade como sendo de Shakespeare, a qual os encenadores deveriam seguir. Entretanto, os encenadores sempre veem gestos contrários aos apresentados nas rubricas e são acusados por isso, por se afastarem do texto de Shakespeare (CRAIG, s/d). O que demonstra possíveis intervenções em *Hamlet* e conflitos entre performances deste texto.

O’Shea ressalta que as indicações cênicas do Primeiro in-quarto são mais abundantes e mais teatrais do que nas outras versões, indicam o caráter performativo do texto. O autor destaca as rubricas de movimentação de cena, como a existência de seis entradas e saídas a mais do que nas demais variantes. “*Entra Ofélia, tocando alaúde, com os cabelos soltos e cantando*” (SHAKESPEARE, 2010, p. 148, itálicos do autor). O Q2 indica apenas que Ofélia canta. “*Entra o Fantasma de camisolão*” (SHAKESPEARE, 2010, p. 140), no Q2 o fantasma somente entra, não informam o figurino. A rainha bebe o vinho envenenado, Hamlet e Laertes, um “*pega o florete do outro, e ambos se ferem. Laertes tomba; a Rainha tomba e morre*” (SHAKESPEARE, 2010, p. 177, itálicos do autor). No Q2, na “*luta eles trocam floretes*” (SHAKESPEARE, 2006, p. 455, tradução minha), depois há outra rubrica que indica que ela cai e outra que morre.

No segundo in-quarto, as indicações cênicas apontam a poética do autor que pode ou não ser levada para cena. Enquanto que no primeiro in-quarto elas são, provavelmente, vestígios de uma montagem de *Hamlet* já ocorrida, refletem uma determinada concepção estética que possivelmente foi colocada em cena nas primeiras representações de *Hamlet*. Dessa forma, o Q1 pode ser um documento histórico, uma memória encarnada em palavras impressas que testemunham um pouco, por hipótese, como se realizavam as primeiras performances de *Hamlet*, sobre as quais não há muitas referências.

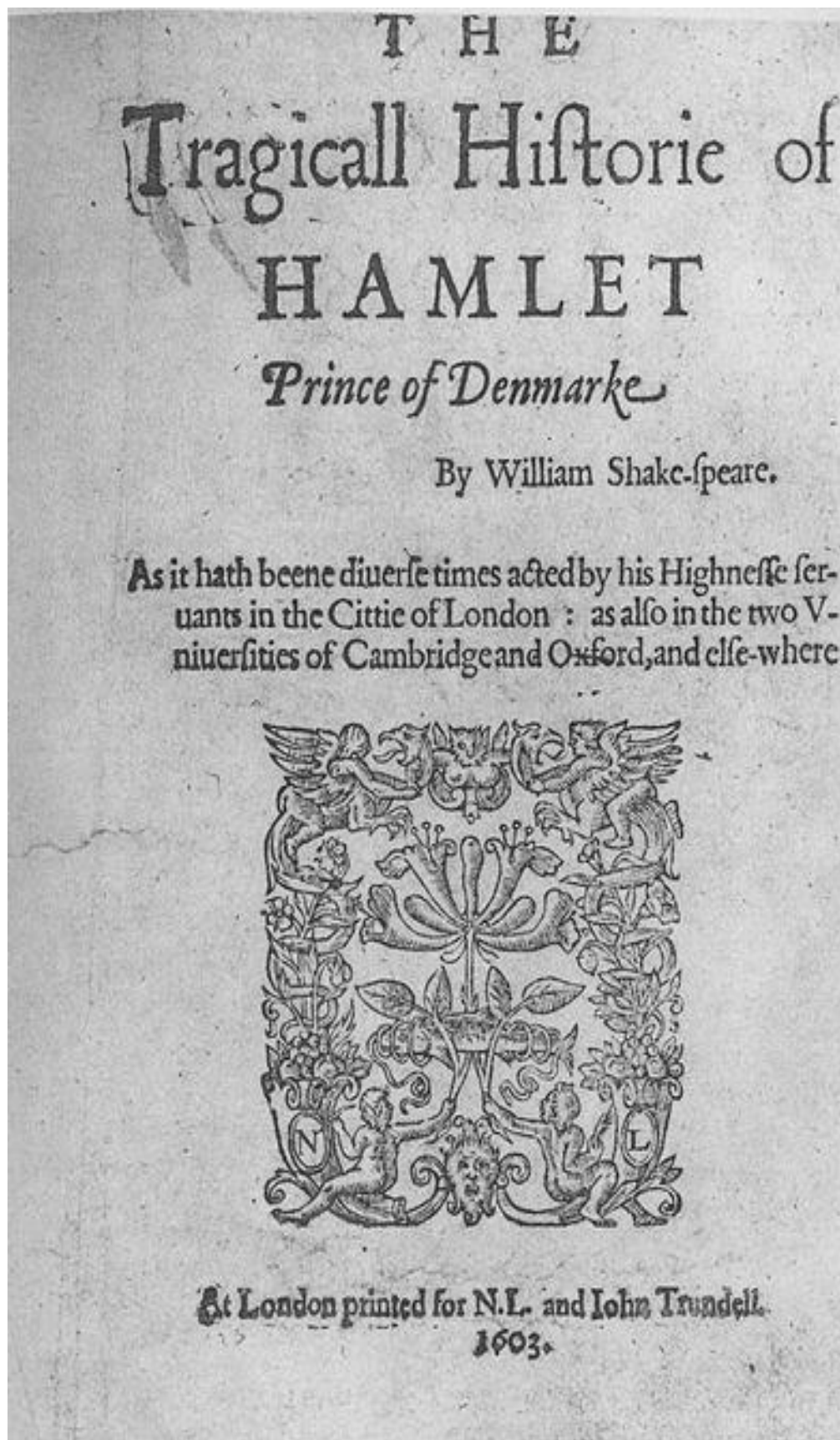


Figura 5: Frontispício do Primeiro in-quarto de *Hamlet* (1603). Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hamlet_Q1_Frontispiece_1603.jpg. Acesso em: 10 de mar. de 2014.

A trágica história de Hamlet Príncipe da Dinamarca
 Conforme diversas vezes encenada pelos Servidores de Sua Alteza na cidade
 de Londres e também nas duas Universidades de Cambridge e Oxford, além
 de outros locais.
 Impresso em Londres para N. L. e John Trundell
 1603 (Tradução de O'SHEA in SHAKESPEARE, 2010, p. 41).

Como se pode notar, logo na abertura do texto destaca-se a representação, avisa-se que o Primeiro in-quarto já havia sido encenado várias vezes, em Londres, nas Universidades de Cambridge e Oxford. Sobre este assunto, Thompson e Taylor, afirmam que não há certeza se estas performances realmente aconteceram e quem as realizavam, se eram artistas profissionais ou amadores (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006). Park Honan comenta que não existe nada que ratifique esta assertiva presente no Q1 como também não há nada que a contradiga. Para esse autor, as encenações talvez tenham acontecido em casas particulares nas cidades mencionadas acima (HONAN, 2001). Assim, o Q1 pode ser registro de uma produção montada pela companhia *Lord Chamberlain's Men / King's Men* ou por outro grupo rival, com turnês nas províncias ou em Londres (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006).

Ao que parece, a primeira encenação de *Hamlet* ocorreu em 1600-01, em solo inglês. O ator Richard Burbage, da companhia *Lord Chamberlain's Men*, foi o primeiro a representar o príncipe Hamlet, papel em que ele obteve bastante êxito. John Heminges atou no papel de Polônio enquanto as personagens do fantasma do antigo rei bem como o Primeiro Ator da peça dentro da peça podem ter sido desempenhadas pelo próprio Shakespeare (HONAN, 2001). Robert Armin (c.1568-1615) pode ter representado o palhaço coveiro, supostamente, um dos seus primeiros papéis na companhia *Chamberlain's Men* (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006).

Segundo Thompson e Taylor, a primeira performance de *Hamlet* da qual realmente existe um registro específico ocorreu, em 5 de setembro de 1607, a bordo de um navio ancorado ao largo da costa da África, onde hoje localiza-se Serra Leoa (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006). A partir dessa ocasião, ocorreram a difusão da obra de Shakespeare pelo mundo em conjunto com a expansão imperialista dos ingleses em direção às Índias¹⁸. Bem como o encontro entre culturas, pois ingleses atuaram para africanos, espectadores de outras terras, que contaram com

18 TAYLOR, Gary. **Hamlet in África.** Disponível em: http://web.archive.org/web/20041125152319/http://www.as.ua.edu/english/3_graduate/strode/articles/taylor/hamlet1.htm. Acesso em: 20 set.de 2015.

um interprete, Lucas Fernandez, que traduziu o texto simultaneamente para o português. Provavelmente, a primeira tradução de *Hamlet*.

Mesmo sem apresentar muitos detalhes sobre a representação de *Hamlet*, o Frontispício do Q1 aponta a realização de performances do texto. No Segundo in-quarto a ênfase parece ser outra: na fidelidade do texto a cópia do autor. O que para os críticos não foi respeitado pelo Q1, o texto encurtado para a cena. Na folha de rosto do Q2 podemos encontrar a seguinte afirmação: “Recém-impresso e aumentado em quase o dobro, de acordo com a cópia fiel e perfeita” (O’ SHEA in SHAKESPEARE, 2010, p. 14).

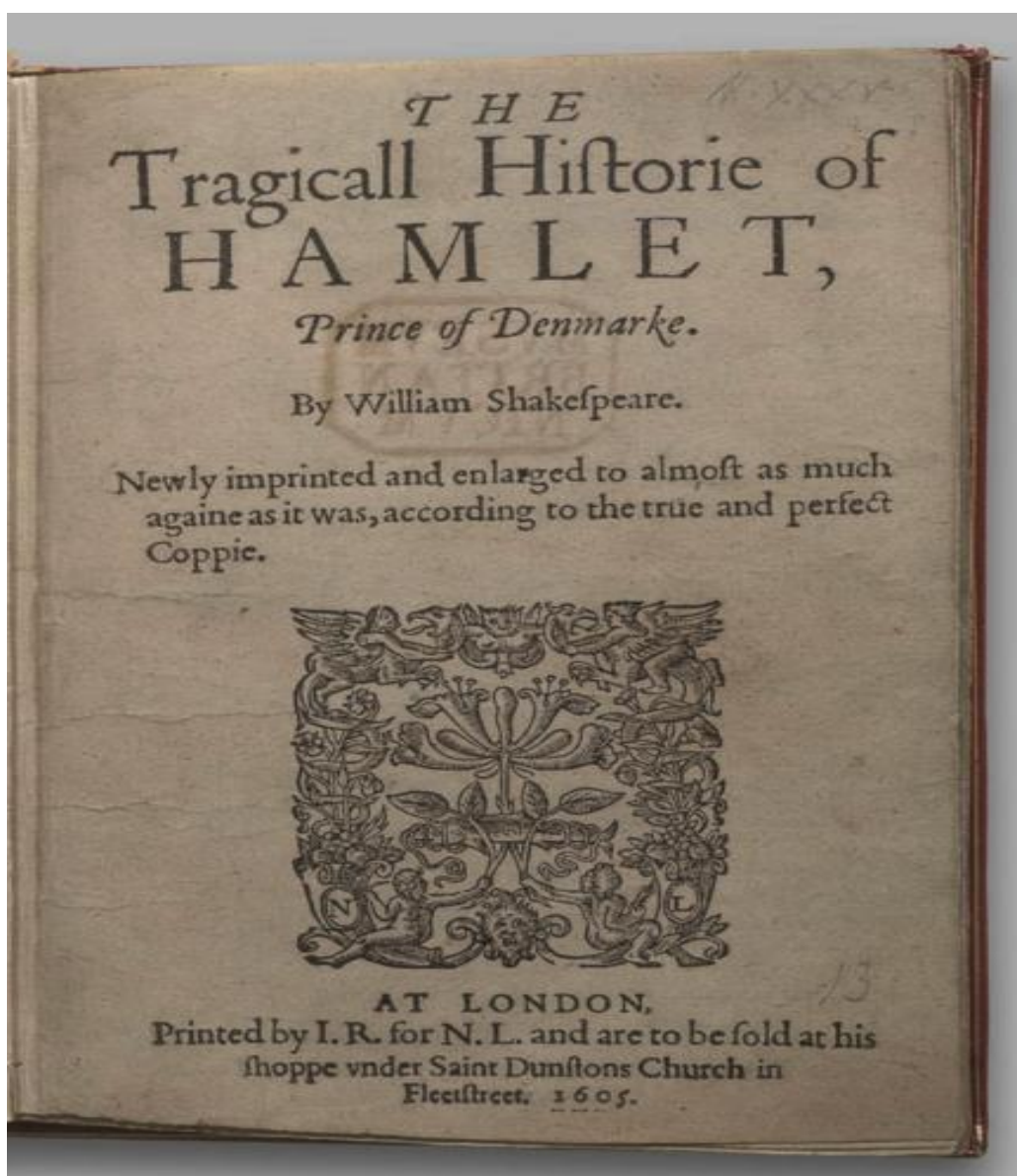


Figura 6: Frontispício do Segundo in-quarto de *Hamlet* (1605). Disponível em: http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/bookplay/BL_Q2_Ham/Ham/
Acesso em: 10 de mar. de 2014

Esta assertiva do Segundo in-quarto e a afirmação presente no Primeiro in-quarto podem ser, segundo Thompson e Taylor, uma forma do editor do Q1 e do Q2, Nicholas Ling, descrever a diferença entre os textos em relação a sua origem e não acerca da qualidade dos mesmos. Ling pode estar destacando aos leitores que o Q1 é baseado na peça como foi performada e que se trata de uma versão concebida especificamente para este fim. Enquanto que o Q2 é baseado em um tipo diferente de manuscrito e idealizado para uma finalidade completamente distinta do texto anterior (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006).

Nesse sentido, o segundo in-quarto seria proveniente de uma dramaturgia de texto. Pois, o editor dá ênfase ao texto escrito, à fidelidade ao manuscrito do autor, a uma versão de *Hamlet* para ser lida como obra literária, não para ser encenada. O que parece seguir a noção clássica do termo dramaturgia, cujo foco é o texto considerado autônomo do espetáculo. Concepção que provém, segundo Eugenio Barba, do filósofo grego Aristóteles que apontou “dois campos distintos de investigação: os textos escritos e a forma de representá-los” (BARBA, 1988, p. 51). Entretanto, cabe pensarmos que o texto e a cena apresentam particularidades, mas são inseparáveis, por exemplo, na leitura da peça a representação pode ser imaginada pelo leitor.

O primeiro in-quarto, por sua vez, seria procedente de uma dramaturgia da cena, já que o destaque está na construção de uma versão baseada no texto do espetáculo e no seu destino que é a encenação. Da cena ao texto. Semelhante a algumas experiências teatrais cujo texto é construído a partir de improvisações em cena. Uma performance teatral, provavelmente, antecedeu o registro do texto do Q1. Essa versão de *Hamlet* é a materialização de como foi recriado o texto no palco, por exemplo, pela dramaturgia dos atores.

Tudo o que se refere “ao texto (tecido) do espetáculo, pode ser definido como dramaturgia” (BARBA, 1988, p. 51), como as ações do autor, da direção, dos atores, dos sons, ruídos, das luzes, das transformações do espaço, dentre outras, que inter-relacionam e estão entrecruzadas no espetáculo (BARBA, 1988). Assim, a dramaturgia do texto está misturada a outras dramaturgias que compõem a dramaturgia do espetáculo. O texto de Shakespeare está presente no Q1 ressignificado, entrelaçado, dentre outros, com a ação do ator que representou a personagem Ofélia, que entrou “*tocando alaúde, com os cabelos soltos e cantando*” (SHAKESPEARE, 2010, p. 148,

itálicos do autor). Ou seja, a dramaturgia do texto e a dramaturgia da cena estão em diálogo no Q1.

Essa aproximação entre textualidade e teatralidade também é perceptível no Fólho (1623), que contém trinta e seis peças atribuídas a Shakespeare, dentre elas, comédias, histórias e tragédias, como, por exemplo, uma variante de *Hamlet*. Mas, algumas peças do autor foram omitidas nessa publicação como *Péricles, príncipe de Tiro* (1609). Em uma de suas páginas introdutórias o F comunica ao leitor:

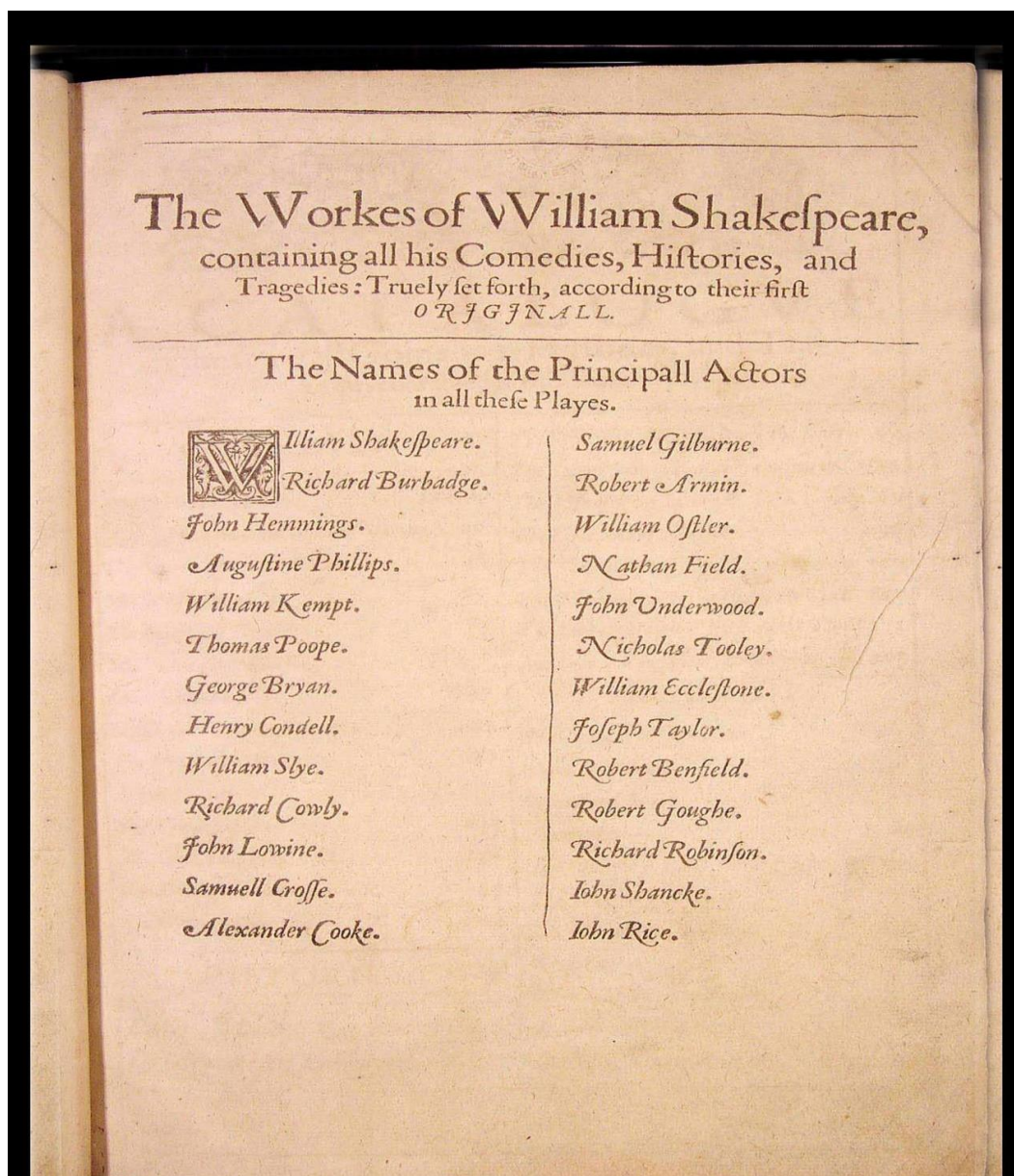


Figura 7: Página do Primeiro Fólho (1623), de William Shakespeare. Disponível em: http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F1/15/?zoom=1275. Acesso em: 28 abr. de 2015

Como se vê, o Fólho destaca tanto a ação do autor quanto dos atores. As peças que esta obra contém baseiam-se nos verdadeiros e primeiros originais de Shakespeare, o foco é no autor, detalhe também ressaltado pelo Q2. Mas, diferente deste in-quarto, o F faz referência à performance, informa uma relação de atores que ressignificaram os textos do bardo inglês por meio da representação de suas peças.

Como os já citados John Heminges no papel de Polônio e Richard Burbage, que representou o príncipe da Dinamarca e foi substituído no papel pelo ator Joseph Taylor (1586?-1652)¹⁹. Há ainda o ator William Sly (1573?-1608) que pode ter desempenhado o papel de Osríc e os bufões William Kempe (falecido em 1603), Thomas Poope (falecido em 1603) e Robert Armin, que são os supostos responsáveis pelas personagens dos coveiros palhaços. William Shakespeare está entre os atores, o que destaca o seu lado artista, um performer de uma companhia teatral. Ou seja, no Fólho, Shakespeare é apresentado entre o texto (autor) e a cena (ator).

Shakespeare pode ter produzido um *Hamlet* para leitura (Q2) e um resumo parcial deste texto para a performance cênica (F) (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006). Segundo Bloom, o dramaturgo inglês deve ter escrito a tragédia de *Hamlet* com quase quatro mil linhas (Q2) para atender, em parte, algum interesse pessoal, mas ao fazê-lo, provavelmente, ele tinha consciência que precisaria cortá-la a cada encenação. Estes cortes, conforme Bloom, talvez justifiquem o fato do Q2 ter 3.800 linhas²⁰ das quais 230 não estão no Primeiro Fólho. Além disso, o estudioso acredita que as 80 linhas que estão no Fólho e que não constam no Q2 sejam uma indicação de um processo de revisão realizado pelo dramaturgo após 1604-1605 (BLOOM, 2000).

Um fruto de revisão, de acréscimo, pode ser a menção presente no Fólho a respeito de uma novidade nos palcos elisabetanos: a performance de grupos infantis, Children of Paul's e Children of the Chapel, mencionados no primeiro capítulo desta dissertação. Essa alusão à cena teatral de Londres do início do século XVII não é feita no segundo in-quarto, mas o assunto é abordado no Primeiro in-quarto e retomado no Fólho, conforme os trechos abaixo:

19 Disponível em: <http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/players.html>. Acesso em: 20 abr. de 2015)

20 Harold Bloom afirma que o Segundo in-quarto tem 3.800 linhas (BLOOM, 2000) e José Roberto O'Shea comunica 4.056 linhas (O'SHEA in SHAKESPEARE, 2010).

Q1	Q2	F
<p>HAMLET Atores? Que atores são estes?</p> <p>ROSENCRAFT Senhor, são os trágicos que atuam na cidade, aqueles que tantas vezes ouvistes com gosto.</p> <p>HAMLET Por que viajam? Estão fora de forma?</p> <p>GILDERSTONE Não, senhor, a reputação deles continua firme.</p> <p>HAMLET Por que, então?</p> <p>GILDERSTONE Decerto, senhor, é a primazia da novidade, pois o público que a eles assistia voltou-se para as encenações em locais privados e para as trupes infantis. (SHAKESPEARE, 2010, p. 106-107, tradução José Roberto O'Shea).</p>	<p>Não há referência à Guerra dos Teatros.</p>	<p>HAMLET Acaso enferrujaram?</p> <p>ROSINCRANCE Não, seus esforços se mantêm no ritmo consuetudinário. Mas apareceu por aí, senhor, uma ninhada de crianças, uns pequenos falcões que bradam mais alto que ninguém nas disputas e são veemente aplaudidos por isso. São eles que estão na moda agora, e vociferam de tal forma contra os teatros comuns – como eles o chamam – que muitos dos que usam espadins estão com medo de penas de ganso e mal ousam chegar perto.</p> <p>HAMLET Quem os sustenta? Como são mantidos? Acaso não continuarão na profissão depois que suas vozes mudarem? Não dirão eles mais tarde, se crescerem para tornar-se atores comuns – como é provável que aconteça à maioria, se não tiverem meios melhores -, que seus escritores agem mal ao fazê-los esbravejar contra seu próprio futuro? (SHAKESPEARE apud HONAN, 2001, p. 340-341).</p>

Tabela 2: Trechos do Segundo in-quarto e da versão de *Hamlet* presente no Fólio.

O corte da temática realizado no Q2 pode ter ocorrido porque a Guerra dos Teatros ou dos Poetas não era mais uma questão atual em 1604. Ou, porque nesse ano a trupe Crianças da Capela passou a ser patrocinada pela rainha Anne da Dinamarca (1574-1619), esposa de Jaime I, o que teria levado a um corte no texto como um ato diplomático (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006).

Já a presença do assunto no Q1 e no F pode ser devido à proximidade dessas versões com a performance cênica, daí a abordagem da inconstância das plateias e da competição entre atores adultos e infantis. No Q1 (1603), a obra pode estar refletindo uma realidade teatral contemporânea. E no F (1623), que surge após a referida Guerra dos Teatros, o assunto retorna talvez porque esteja relacionado a outras questões que

compõem uma característica comum aos vários *Hamlets*: o fato de ser uma peça que discute sobre teatro, uma peça que está entre o texto e a cena.

Além desse aspecto de *Hamlet* entre a teatralidade e a textualidade, cabe destacar *Hamlet* entre versões (Q1, Q2 e F). São variantes que se aproximam e se distanciam em vários pontos. São textos que representam cada qual um momento específico da história da peça (O'SHEA in SHAKESPEARE, 2010). Em cada contexto seres humanos marcaram *Hamlet*. Os textos apresentam variações porque são resultantes de ações de vários sujeitos ao longo do tempo que ressignificaram a obra, que acrescentaram, suprimiram algo. Indivíduos do meio teatral que o reconstruíram através da memória, o adaptaram para o palco, o representaram em cena, e de atores do meio editorial que fizeram acréscimos ao texto.

O Q2, por exemplo, é ampliado e impresso em acordo com os escritos de Shakespeare. Entretanto, esta ampliação não é proveniente só da fidelidade ao texto do autor. O Q2 apresenta-se em duas datas: 1604 e 1605 que não indicam edições separadas, mas apresentam diferenças, pois os impressores faziam correções ao trabalhar nos textos e não descartavam as páginas incorretas (THOMPSON e TAYLOR in SHAKESPEARE, 2006). Uma colaboração ao texto e certamente um exemplo para questionar a ideia de uma única autoria e de um caráter estável para *Hamlet*.

Assim, *Hamlet* não é somente uma materialidade estática ou uma mercadoria para ser consumida. Pois, como qualquer outro texto, essa tragédia é viva, é conclusão e movimento, estabilidade e instabilidade, um produto de ações, um alvo da performance do ser humano que cria e recria a cultura. *Hamlet* não é obra somente do “outro”, de Shakespeare, daquele que é culto, que é artista, que é capaz de produzir cultura. A criação não está apenas na arte. Essa obra também é produzida por outros sujeitos, que são igualmente criativos, que reinventam e marcam essa peça através de suas leituras e reescritas.

2.2 – *Hamlet* entre leituras, entre culturas

“É preciso ser um inventor para ler bem”
(EMERSON apud MANGUEL, 1997, p. 203)

Algumas leituras de *Hamlet* colocam esse texto entre o universal (essa tragédia é uma obra que abrange tudo e se refere a todos os indivíduos do mundo sem distinção) e o particular (é uma obra que compreende e se aplica apenas a algumas pessoas, de determinadas culturas). Embate que está presente no texto narrativo *Shakespeare entre os Tiv*, escrito na década de 1960, pela antropóloga norte-americana Laura Bohannan. Nesse texto, a autora comenta que antes de realizar a sua pesquisa de campo com os Tiv (nação étnica da Nigéria, África Ocidental), ela trava uma discussão com um amigo inglês sobre o universalismo de Shakespeare, que pode ser acompanhado abaixo:

— Vocês americanos - disse um amigo - frequentemente têm dificuldades com Shakespeare. Afinal de contas, ele era um poeta tipicamente inglês, e é fácil interpretar o universal de forma equivocada por uma falta de entendimento do que é particular.

Protestei que a natureza humana é praticamente a mesma em todo o mundo; pelo menos o enredo geral e a motivação das grandes tragédias seriam sempre evidentes - em qualquer lugar - embora alguns detalhes de costumes talvez precisassem ser explicados e dificuldades de tradução pudessem produzir outras pequenas mudanças (BOHANNAN in ESTEVES e AUBERT, 2008, p. 141).

O inglês defende que os norte-americanos têm dificuldades de compreender Shakespeare, não o entendem plenamente, provavelmente, porque o dramaturgo é de uma cultura específica, “um poeta tipicamente inglês”, e os seus textos certamente a refletem. Os significados atribuídos a *Hamlet* (ou à totalidade dos textos shakespearianos) pelos norte-americanos, de outra cultura, podem não ser os mesmos dos ingleses. Aspecto que talvez justifique o fato do amigo de Bohannan advogar que, ao invés de compreender que um texto de Shakespeare reflete uma cultura particular, entender que ele diz respeito a uma cultura universal é uma forma equivocada de interpretar o universal e o particular.

Essa ideia pode ser sustentada pela afirmação da antropóloga Bohannan, que assevera que a natureza humana é igual em todo o mundo e que “pelo menos o enredo geral e a motivação das grandes tragédias seriam sempre evidentes - em qualquer lugar” (BOHANNAN in ESTEVES e AUBERT, 2008, p. 141). Mas, todos os seres humanos são iguais? As motivações das grandes tragédias são sempre as mesmas em qualquer parte do mundo?

Para que Bohannan refletisse sobre estas questões o seu amigo lhe deu de presente *Hamlet*, obra que ela leva e lê durante a sua pesquisa com os Tiv. Povos que apesar de ocidentais apresentavam um modo de organização social e concepções de

mundo bastante diferentes dos ingleses e de Bohannan. Pois, segundo a descrição da antropóloga, eles viviam num local de difícil acesso até mesmo a pé, numa aldeia que sobrevivia da colheita e que tinha aproximadamente 140 moradores, todos parentes um do outro e do grande chefe, um velho sábio. Eles tinham o costume de interromper algumas atividades quando chegavam à cheia dos pântanos, como as colheitas e as cerimônias que eram realizadas com a participação de anciãos das proximidades. Mas, os Tiv continuavam no período de cheia, desde o amanhecer, bebendo cerveja, que eles mesmos produziam, cantando e dançando. Quando chovia, eles ficavam dentro das cabanas, fazendo as mesmas atividades ou bebendo e contando história (BOHANNAN in ESTEVES e AUBERT, 2008).

Foi em um dia chuvoso, que Bohannan foi indagada pelo grande chefe sobre o que ela tanto lia em um determinado papel. Ela respondeu ao sábio que o papel tinha a ver com “coisas muito antigas” da terra dela (BOHANNAN in ESTEVES e AUBERT, 2008, p. 144). Tratava-se de *Hamlet*, cuja história a antropóloga foi solicitada a contar para os Tiv. Ação que ela considerou uma oportunidade para demonstrar que Shakespeare realmente abordava questões universais da cultura, de que só existia uma leitura possível dessa tragédia.

Com essa ideia a antropóloga mostra uma concepção de que os Tiv eram povos desprovidos de criatividade e agiriam passivamente diante da história de *Hamlet* por ela contada. Eles não iriam marcar, recriar o texto. Os Tiv iriam “necessariamente ‘tornar-se semelhante’ àquilo que se absorve” (CERTEAU, 1998, p. 261). Ou seja, ler *Hamlet* igual aos outros, pensar tal qual a narradora. A capacidade de produzir cultura estaria, nesse caso, concentrada apenas em alguns poucos privilegiados, na antropóloga. Aos Tiv, supostamente cabia a passividade, a reprodução.

Em busca de uma leitura universal de *Hamlet*, Bohannan procura aproximar a tragédia dos Tiv, ela tenta adaptar a história da tragédia para o contexto cultural desse povo africano, o que se constitui em uma produção de sentido, em uma recriação de *Hamlet*. Mas, Bohannan adapta o texto para o que ela entendia ser a cultura dos Tiv e não necessariamente ao que era realmente a cultura desse povo.

Ela dá voz ao texto de Shakespeare, igual aos seres humanos antigamente, quando o leitor “fazia da própria voz o corpo do outro” (CERTEAU, 1998, p. 271). *Hamlet* manifesta-se no meio do mato através da voz de uma leitora que inicia contando sobre o aparecimento do espectro, vejamos um pouco dessa narração abaixo:

— Não ontem, não ontem, mas muito tempo atrás, aconteceu uma coisa. Certa noite, três homens estavam montando guarda fora da aldeia do grande chefe, quando de repente viram o antigo chefe se aproximando deles.

— Por que ele não era mais o chefe?

— Ele estava morto — expliquei — é por isso que eles ficaram perturbados e amedrontados quando o viram.

— Impossível — começou um dos anciãos, passando o cachimbo para seu vizinho, que interrompeu:

— Claro que não era o chefe morto. Era um presságio enviado por uma bruxa. Continue (BOHANNAN in ESTEVES e AUBERT, 2008, p. 145).

O aparecimento de um morto parece ser natural na obra de Shakespeare, que frequentemente abordava a temática do sobrenatural em suas peças, e para alguns de nós que cremos na verossimilhança das aparições, assim como para alguns elisabetanos, supostamente católicos, da época de Shakespeare que acreditavam que os fantasmas retornavam à terra quando tinham algo pendente (ROZAKIS, 2002). Porém, esse acontecimento não foi verossímil para os membros da tribo dos Tiv, porque eles não acreditavam em fantasmas, em mortos que retornavam, nem em presságios que falavam e nem em mortos que andavam.

Da mesma forma, Bohannan e os Tiv distanciaram-se em seus entendimentos em relação ao casamento apressado de Gertrudes. Ocorreu um choque entre hábitos de casamento, conforme o seguinte trecho:

— O filho Hamlet estava muito triste porque sua mãe havia se casado de novo depressa demais. Ela não precisava fazer isso, e pelo nosso costume uma viúva não se casa de novo até ter guardado dois anos de luto.

— Dois anos é tempo demais — objetou a esposa, que tinha aparecido com a surrada bolsa de pele de cabra do velho. — Quem vai capinar as roças para você enquanto você não tem marido?

— Hamlet — retorqui sem pensar — era adulto o suficiente para capinar as roças da mãe ele mesmo. Ela não precisava casar de novo. Ninguém parecia convencido. Eu desisti (BOHANNAN in ESTEVES e AUBERT, 2008, p. 147).

Por um lado, existe a concepção de que é errado o casamento entre Cláudio e Gertrudes, o irmão do falecido rei e a viúva deste. Alguns como Hamlet consideram esse ato incestuoso, apressado, já que não respeita o período de luto. Por outro lado, há a compreensão dos Tiv de que um casamento entre membros da mesma família é normal, pois a esposa precisava ter alguém para cuidar dos seus filhos e das plantações. Por isso, o período de luto deveria ser menor devido a uma necessidade prática.

Esse embate de visões presentes nos dois fragmentos acima demonstra que tanto Bohannan quanto os Tiv deparam com o “outro”, com realidades sociais e culturais diferentes da sua, experienciam uma colisão de leituras de mundo, de divergências

simbólicas. Bem como apontam que o texto de *Hamlet* reflete a cultura de quem o produziu e que o leitor o lê com base em sua própria cultura, não segundo a cultura do autor. Algo que ocorre também com um espetáculo teatral.

Em *Um ator errante*, Yoshi Oida relata que as montagens do diretor inglês Peter Brook (1925-) que foram levadas para África, em 1971, não tiveram uma boa recepção do público daquela terra, nenhum espetáculo agradava a plateia africana. Os espectadores dispersavam, pois as “peças imaginadas por um intelecto europeu ficavam muito distantes das preocupações e dos sentimentos daqueles seres humanos” (OIDA, 1999, p. 110). Distanciamento que pode ter acontecido quando Bohannan conta a história de *Hamlet* para os Tiv. A história inicialmente não fez sentido para eles.

Mesmo sendo uma história de outra cultura, alguns questionamentos são feitos a Bohannan pelos ouvintes e interferências são realizadas pelo velho chefe. Existem leitores ativos, que problematizam, posicionam-se diante do que é apresentado, produzem sentidos e constroem uma nova textualidade, uma nova história de *Hamlet*. Aspectos que podem ser observados, dentre outros, nos trechos descritos abaixo:

— Antes que Hamlet pudesse retornar, Laertes voltou para o funeral do pai. O grande chefe lhe disse que Hamlet havia matado Polônio. Laertes jurou matar Hamlet por causa disso, e porque sua irmã, Ofélia, ouvindo que seu pai havia sido morto pelo homem que ela amava, enlouqueceu e se afogou no rio.

— Você já se esqueceu do que lhe falamos?

O velho falava com um tom de desaprovação. — Ninguém pode se vingar de um louco; Hamlet matou Polônio em sua loucura. Quanto à garota, ela não apenas enlouqueceu, mas foi afogada. Apenas as bruxas podem fazer as pessoas se afogarem. A água, por si só, não pode machucar ninguém. É simplesmente algo que as pessoas bebem e em que se banham.

(...)

— Escute — disse o ancião — e vou lhe dizer como aconteceu e como sua história vai continuar, e então você poderá me dizer se estou certo. Polônio sabia que o filho se envolveria em problemas, e ele fez isso mesmo. Ele tinha muitas multas a pagar por brigas, dívidas e jogo. Mas ele só tinha duas maneiras de conseguir dinheiro rapidamente. Uma era casar a irmã imediatamente, mas é difícil encontrar um homem que esteja disposto a casar com uma mulher que é desejada pelo filho de um chefe. Pois, se o herdeiro do chefe cometer adultério com sua esposa, o que você pode fazer?

Apenas um tolo cria um caso com um homem que algum dia será seu juiz. Portanto, Laertes precisou tomar o segundo caminho: matou a irmã por meio de feitiçaria, afogando-a, para poder vender o corpo dela secretamente para as bruxas (BOHANNAN in ESTEVES e AUBERT, 2008, p. 155-157).

Como se vê, há um questionamento do que é contado. Se Hamlet é louco, ele não responde pelos seus atos. Há uma produção de significados ou uma recriação da história. Porque, diferente do que se costuma analisar a morte de Ofélia, de que ela

suicidou-se, o chefe da tribo, fundamentando-se em seu conhecimento de mundo e na sua imaginação, defende que ela ficou louca e foi morta pelo seu irmão, que fez uso de feitiçaria. Para os Tiv, as bruxas, além de enlouquecer alguém, podem afogar as pessoas. Algo talvez, nunca pensado pela antropóloga. Com essa leitura a peça do príncipe da Dinamarca deixou de ser somente de Shakespeare, passou a ser de outros seres que viviam no meio do mato.

Baseando em *A invenção do cotidiano*, de Michel de Certeau, é possível afirmar que os Tiv tornaram o texto de *Hamlet* semelhante a eles, apropriaram-se ou reapropriaram-se dele (CERTEAU, 1998). Eles produziram uma leitura que subverteu a história de outra cultura. Ocorreu algo próximo à ação dos africanos no Brasil, que transgrediram a religião dos portugueses, estabelecendo uma leitura singular para ela através da criação do sincretismo, uma analogia entre os santos católicos e as entidades do candomblé.

Essa performance de *Hamlet* realizada pelos Tiv que se diferencia da produzida por Bohannan demonstra que a natureza humana representada na tragédia não evidencia a natureza humana de todo o mundo e sim algo de sua essência. A riqueza do humano se expressa na pluralidade de leituras sofridas pela tragédia. Não apenas em como a vemos em vários momentos da vida, mas, como os “outros” a veem, os outros de culturas diferentes.

O antropólogo polonês Milton Singer (1912-1994) e o sociólogo norte-americano Robert Redfield (1897-1958), estudiosos das performances culturais, discutem a cultura na qual não é possível ver o todo através da parte (por exemplo, a natureza humana do mundo todo em *Hamlet*) ou estudar um único fenômeno cultural de forma isolada, como se este sozinho representasse ou expressasse uma cultura, uma sociedade. O texto de *Hamlet* sozinho não expressaria a cultura inglesa ou a humana. Estas podem ser mais bem representadas pela variedade de obras e manifestações dos ingleses ou das pessoas do mundo todo. *Hamlet* representa uma cultura, uma leitura de mundo. Pois, não existe a cultura humana e, sim, as culturas humanas no plural (CERTEAU, 1995), daí o porquê da variedade de leituras sofridas pela tragédia.

Por este motivo, Singer e Redfield enfatizam nos estudos dos fenômenos culturais o embate, o diálogo entre culturas, entre contextos sociais (CAMARGO, 2013). O que realmente aconteceu na história de *Hamlet* entre Bohannan e os Tiv, um

choque de culturas, de textos, de leituras diferentes desta tragédia. Em outras palavras, o texto *Hamlet* no limiar, entre performances.

As performances de indivíduos diferentes, leituras e recriações de *Hamlet* também ocorreram em uma das famosas montagens dessa tragédia que foi produzida no Teatro de Arte de Moscou. Essa produção cênica, na qual dialogam texto e cena, revolucionou o fazer teatral no início do século XX e assinala uma performance daqueles que o construíram, que fizeram o espetáculo, bem como daqueles que o receberam, os espectadores. Sendo assim, vamos a Moscou, a capital da Rússia.

CAPÍTULO III

A montagem de *Hamlet* no TAM

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2009, p.9).



Figura 8: Cartaz da montagem de *Hamlet* no TAM. Disponível em: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=277>. Acesso em: 26 abr. de 2015.

A montagem de *Hamlet* foi produzida pelo Teatro de Arte de Moscou. Um dos teatro/companhia da Rússia que foi fundado em 1897 pelos russos Constantin Stanislavski (que ficou encarregado pela encenação) e Vladímir Nemiróvitch Dântchenko (1858-1943) (responsável pela parte literária. Mas, ele podia atuar também como diretor teatral se assim desejasse). Em *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*, o professor Jacó Guinsburg informa que o TAM apresentava objetivos ambiciosos como a criação de um teatro nacional, a realização de uma renovação da arte teatral e a abertura dessa arte para um público popular (GUINSBURG, 1985).

Uma renovação cênica foi proporcionada pelo espetáculo de *Hamlet* cuja preparação durou três anos e sua estreia se deu em 05 de janeiro de 1912 (pelo atual calendário) ou 23 de dezembro de 1911 (pelo antigo calendário Juliano). Num período histórico que pode ser intitulado, conforme o historiador inglês Eric J. Hobsbawn (1917-2012), como a “Era dos Impérios” (1875-1914), pois caracterizou-se por um imperialismo colonialista ou por disputas entre grandes impérios por mercado consumidor. Bem como pela atitude dos governantes dos países europeus, como a Rússia, que se autodenominavam ou eram considerados por outros como merecedores do título de imperadores (HOBSBAWM, 1998).

Trata-se de uma era imperialista, praticamente o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Época na qual o império russo estava sob o poder do czar Nicolau II (1868-1918) e camponeses, trabalhadores em constante conflito com esse governo absolutista. Em 1911, o ministro do interior, Piotr Arkadievitch Stolypin (1862-1911), foi assassinado na Ópera de Kiev por um esquerdista radical. Stolypin ficou conhecido pela repressão à Revolução de 1905 (um movimento antigovernamental) e pela tentativa de criar uma reforma agrária no país.

No campo artístico, o pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944), introdutor da abstração nas artes visuais, publica o ensaio *Do espiritual na arte*, no qual afirma: “Toda obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos” (KANDINSKY, 1996, p. 27). Cada obra, como a montagem de *Hamlet* no TAM, é própria de seu tempo e difícil de renascer em outra época. Ela reflete inquietações, pensamentos, estéticas, leituras específicas do momento em que foi produzida.

Na montagem de *Hamlet* ecoa o conteúdo do livro *Da Arte do Teatro*, de Gordon Craig, publicado em 1911. Essa obra discute a figura do encenador moderno, o artista do teatro cuja performance ganha espaço no início do século XX. O encenador Craig atuou na direção de cena e Stanislavski preparou os atores. Porém, a concepção da montagem foi discutida pelos dois artistas e recebeu colaborações do diretor russo Leopold Antonovich Sulerzhitsky (1872-1916), do designer K. N. Sapunov e do músico Elías Satz. Vejamos, então, como ocorreu a performance dos encenadores citados.

3.1 – A performance do encenador

Em *A linguagem da encenação teatral*, Jean-Jacques Roubine discute o “textocentrismo” que se constitui em uma supervalorização do texto dramático e do seu autor em detrimento dos outros elementos e profissionais cênicos que estavam a eles subordinados. Por exemplo, o cenógrafo era um artesão passivo, somente materializava o espaço indicado pelas rubricas. O texto era considerado portador de um único sentido, aquele que é apresentado pelo dramaturgo. Um sentido que deveria ser apreendido pelo encenador e demais intérpretes para ser transmitido ao espectador (ROUBINE, 1982).

Em outras palavras, quem criava era o autor, cujo poder artístico era destacado, os demais artistas cênicos eram reprodutores fieis do seu texto. Questão que, no início do século XX, a encenação moderna coloca em xeque, pois o teatro passa a ser concebido como uma obra de arte, a encenação um ato de criação, o encenador um artista que produz uma leitura singular do texto dramático e escreve ao seu modo à cena.

Com o advento da encenação, pode-se dizer que ocorre um choque entre o que Franco Ruffini (1939-), pesquisador teatral italiano, em *Texto y escena*, chama de “uma cultura do texto” e “uma cultura da cena” (FUFFINI, 1988, p. 210), que, segundo esse autor, sempre viveram ora de forma distinta, ora estabeleceram relações com outras culturas, ou interconexões entre elas mesmas, o que deu origem aos teatros.

Mesmo questionando o poderio do texto, a montagem de *Hamlet* faz dialogar a obra do autor (o texto) com a obra do encenador (a cena). Nessa montagem, por um lado, a cena esteve presa a uma leitura do texto, não houve abertura para transgressão, por exemplo, na concepção de Ofélia. Em um estenograma anotado por L. Soullergitski e apresentado por Nina Gourfinkel, em *A mise-en-scène de Hamlet*, texto publicado em Cadernos de Teatro “O Tablado”, n. 12 (s/d), Stanislavski e Craig dialogam sobre a

referida personagem e expõem entendimentos contraditórios, como pode se observar abaixo:

CRAIG – O caso passa-se com a família de Polônio. Queria que esta família se distinguisse de tudo o que precedeu... No fundo, Laertes não passa de um Polôniozinho...

STANISLAVSKI – O que distinguirá a família de Polônio? Terá de ser simpática?

CRAIG – Não, antes absurda, estúpida...

STANISLAVSKI – Mesmo Ofélia?

CRAIG – Receio que sim. Precisarás que ela seja ao mesmo tempo bela e estúpida. Eis o difícil.

STANISLAVSKI – Deverá ela ser um tipo negativo ou positivo?

CRAIG – Eu diria incerto.

STANISLAVSKI – Não receia que o público, habituado com uma Ofélia simpática, ao vê-la estúpida e desagradável vá julgar que o teatro a deformou? Não seria melhor ter prudência? (in GOURFINKEL, s/d, s/p, tradução de Cezar Tozzi).

Craig, um artista livre, traz em sua bagagem a influência da concepção de uma Ofélia boba do crítico inglês Samuel Johnson (1709-1784) ou Dr. Johnson, um importante estudioso da obra de Shakespeare, como bem apresenta Nina Gourfinkel. Diz Craig sobre Ofélia: “Sua única utilidade consiste em tornar a peça um pouco mais estética. Apenas isso. O crítico inglês Johnson acha que ela é boba desde o princípio” (in GOURFINKEL, s/d, s/p, tradução de Cezar Tozzi).

Craig vê Ofélia carregando características distintas, contraditórias, bela e estúpida, insignificante e positiva (quando começa a ficar louca). Um olhar, talvez, influenciado por Johnson que considerava que os escritos de Shakespeare não podiam ser considerados nem tragédias nem comédias, mas composições que traziam o bom e o mal e uma variedade de combinações que inundavam suas personagens e influenciavam suas ações²¹.

Stanislavski, ao contrário de Craig, é um artista do teatro profissional que traz uma leitura de *Hamlet* muito fundamentada na visão do crítico russo Vissarion Grigorievich Bielinski (1811-1848). Para ele, Ofélia é um “ser um tanto insignificante, mas doce, capaz de deixar-se morrer, mas inapta a um protesto, a uma ação. Não obstante, Bielinski a considera poética” (in GOURFINKEL, s/d, s/p, tradução de Cezar Tozzi).

Stanislavski demonstra estar preso à concepção que a plateia tem da jovem ou a uma leitura romântica dominante dessa personagem: bela e simpática, bela e pura. Para

21 Samuel Johnson. Preface to Shakespeare [1765]. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5429/pg5429-images.html>. Acesso em: 10 jun. 2015.

o diretor russo, uma leitura em cena que não fosse em direção ao que se pensava de Ofélia poderia levar o público a acreditar que a encenação a deformara. Mas, qual encenação que não deforma o texto?

Segundo Claudine Amiard-Chevrel, em *Le Théâtre Artistique de Moscou* (1898-1917), a visão de Stanislavski se sobrepôs. Em 1911, uma Ofélia bela, pura e amigável, que tinha por objetivo justificar o amor de Hamlet, foi apresentada. A imprensa foi quase unânime em registrar a pureza e a poesia de Ofélia que se deviam ao charme e à beleza da atriz Olga Vladimirovna Gzovskaya (1883- 1962) (AMIARD-CHEVREL, 1979).

Essas informações indicam que na montagem houve uma transgressão em relação ao teatro elisabetano, agora a mulher já pode atuar. Mas, se a representação de Ofélia focou em um dos lados da personagem, numa interpretação habitual do papel, provavelmente não ocorreu uma leitura tão singular, como fizeram os Tiv que viram uma Ofélia que foi afogada pela feitiçaria de bruxas.

Como o TAM pretendia ser um teatro para todos, uma possibilidade poderia ter sido a exploração dos dois lados de Ofélia: a submissa e a transgressora, já que se tratava de uma das características das mulheres na Rússia. As mulheres nesse país, em 1911, estavam submissas ao poder do czar. Mas, provavelmente, já estava em construção a atitude subversiva dessa mulher que iria explodir em 1917 com a greve das tecelãs de São Petersburgo.

Por outro lado, *Hamlet* é adaptado para a cena na montagem, existe uma transgressão. Craig adapta a tragédia, ele “simplifica o drama, retirando as partes que não são importantes para a ação, ressalta as oposições fundamentais, corrige erros da tradução, alarga o conteúdo espiritual das cenas” (TAKEDA, 2003, p. 396). A narrativa cênica foi “estruturada por meio da justaposição livre dos diversos episódios da peça” (CAVALIERE e VÁSSINA, 2005, p. 141), resignificando a obra de Shakespeare. Craig faz justamente aquilo que ele critica em *Da Arte do Teatro*: os cortes em *Hamlet*. (CRAIG, s/d, p. 286).

O texto é apenas um dos componentes do teatro, advoga Craig em *Da Arte do Teatro*. Para ele, essa arte é constituída: “pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência de cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança” (CRAIG, s/d, p. 158). Craig destaca o gesto, o movimento, mas considera que todos esses elementos são

relevantes. Como na arte da performance, já que nessa vertente artística não há “uma hierarquização tão grande dos elementos” (COHEN, 2002, p. 65), a ênfase está na interação de linguagens. O foco da estética de Craig é a harmonia, o diálogo entre múltiplas fontes de fala que dizem tanto quanto o texto. O papel do encenador é justamente combinar esses elementos, estabelecer a harmonia entre eles ou a unidade que deve existir em qualquer obra de arte.

O diálogo entre os elementos da arte teatral aparece na montagem de *Hamlet* quando Craig tenta materializar o seu conceito de cena tridimensional e móvel. Segundo Stanislavski, em *Minha vida na arte*, Craig acreditava “que não se podia colocar o corpo com três dimensões do ator, ao lado de telas planas, pintadas; o palco exigia a presença da escultura, da arquitetura e de outros objetos com três dimensões”²² (STANISLAVSKI, 1981, p. 352, tradução minha). A sua cenografia fundamentava-se no movimento, um dos princípios de sua estética que foi, provavelmente, influenciado pelas pesquisas e conversas com a bailarina Isadora Duncan acerca do movimento puro (TAKEDA, 2003).

Duncan, uma das fundadoras da dança moderna, dançava com os pés descalços, se inspirava na natureza, cujos movimentos nasciam do ritmo das águas, dentre outros elementos, baseavam-se em ações cotidianas, tinham uma relação direta com a vida como no *live art*. Movimento artístico que “procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 2002, p. 38). Os movimentos de Duncan exprimiam a alma humana, corriam livres das formas inaturais do balé clássico e rolavam de forma espontânea como nas danças gregas, que igualmente eram uma das suas inspirações (DUNCAN, 1985).

Próximo a Duncan, Craig também investiga o movimento, ele busca aplicá-lo a uma concretude cênica (TAKEDA, 2003). No espetáculo de *Hamlet*, ele deixou de lado o acúmulo de cenários, as telas pintadas, o mimetismo comum em outras concepções estéticas do teatro, e tentou experimentar as *screens* ou *écrans* (telas/biombos), que eram formas arquitetônicas moduláveis e móveis ou completudes em movimento, em performance. Ao longo do espetáculo essas telas eram movidas verticalmente e horizontalmente, misturando-se às linhas aos planos, e imobilizadas de uma forma

22 “(...) que no se podia colocar el cuerpo con tres dimensiones del actor, al lado de telas chatas, pintarrajeadas; que em el escenario se requería la presencia de la escultura, de la arquitectura y de otros objetos con tres dimensiones” (STANISLAVSKI, 1981, p. 352).

totalmente diferente da anterior indicando espaços diferentes. Parecia o palco elisabetano e sua flexibilidade que também faziam referência a lugares diversos com poucos recursos. Mas, não se usavam cortinas para separar os atos.

A intenção era que as *screens* fossem movimentadas à vista do público. Porém, antes do início do espetáculo, as telas começaram a inclinar, a cair como num jogo de cartas. A única saída foi fazer uso das cortinas, tornando impossível a movimentação das telas sem este instrumento costumeiro no teatro como desejavam Craig e Stanislavski (STANISLAVSKI, 1989).

Os biombos eram volumes abstratos que possibilitavam sugerir o universo da tragédia. Stanislavski informa que os biombos “proporcionavam alusões sobre formas arquitetônicas; ângulos, nichos, ruas, vielas, corredores, torres, etc. As alusões se completavam mediante a imaginação do mesmo espectador”²³ (STANISLAVSKI, 1981, p. 353, tradução minha).

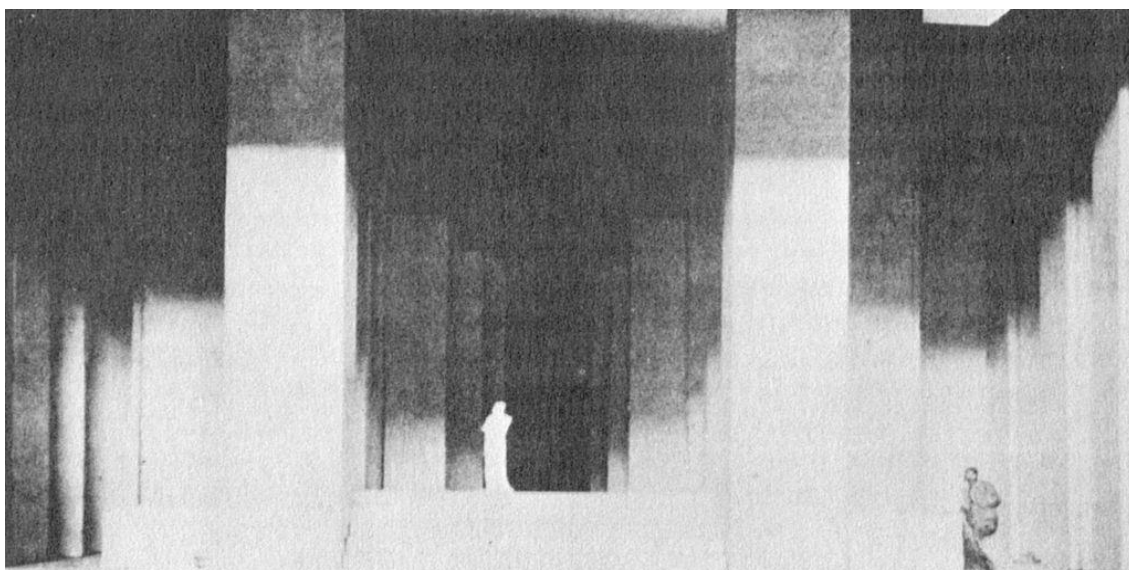


Figura 9: Desenho de Gordon Craig para a cena final da montagem de Hamlet.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Hamlet_produ%C3%A7%C3%A3o_do_TAM_1911. Acesso em: 26 abr. de 2015

Os biombos também possibilitavam infinitas combinações de iluminação, jogos de luz, meios-tons, sombras, manchas de luz e variados raios foram utilizados. A iluminação pretendia aludir ao universo da peça, criar atmosferas, apresentar

23 “Nos proporcionaban alusiones sobre formas arquitectónicas; ángulos, nichos, calles, callejones, salas, torres, etc. Las alusiones se completaban mediante la imaginación del mismo espectador” (STANISLAVSKI, 1981, p. 353).

insinuações ao espectador. A luz aparecia de algum lugar imprimindo flashes coloridos, e os espectadores, “como se estivessem em um sonho, eram transportados para uma parte distante, a um mundo distinto, ao qual o pintor só fez uma ligeira alusão, e que foi completado, em suas cores, pela imaginação e fantasia dos mesmos concorrentes”²⁴ (STANISLAVSKI, 1981, p. 354, tradução minha).

Essa sugestão ao público, à abertura da obra para a imaginação da audiência, indica que a montagem de *Hamlet* refletiu a estética simbolista. Segundo Umberto Eco, em *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, “a primeira vez que aparece uma poética consciente da obra ‘aberta’ é no simbolismo da segunda metade de 1800” (ECO, 1971, p. 45). Pois, os seus artistas não buscavam a imposição de uma ideia única e sim a indefinição, a sugestão, a abertura da obra à livre leitura dos fruidores. A montagem do TAM, como toda obra de arte, como a tragédia de *Hamlet*, foi tanto forma acabada e fechada quanto aberta a interpretações, à imaginação do espectador.

A tragédia de Shakespeare foi lida por Craig de forma singular. Ele coloca o príncipe da Dinamarca sempre em cena, Hamlet era a única personagem real e o que era representado era uma projeção, reflexos da sua mente. Mas, por que contar a história a partir de uma única voz, conforme a mente do príncipe, deixando de lado outras versões?

Uma hipótese é que Craig se identificava com a personagem Hamlet, ele “associava suas próprias aspirações, seus desapontamentos e sua sensibilidade com os de Hamlet. A personagem era um espelho de suas preocupações” (TAKEDA, 2003, p. 392). Craig também estava influenciado pelo Simbolismo, um movimento artístico que dá ênfase ao individual, ao subjetivo. Talvez, estas tenham sido algumas das motivações que levaram Craig a querer performatizar o conteúdo da mente de Hamlet (pensamentos, percepções...) no palco do Teatro de Arte de Moscou.

Craig mostra no palco uma mente em ação, em performance. Ele expressa os pensamentos do príncipe para o espectador não de forma direta e sim através de uma ferramenta cultural ou de um meio mediacional, que é a obra de arte, o espetáculo teatral. Trata-se de uma “ação mediada”, característica de quase toda ação humana (WERTSCH, 1999). Já que um indivíduo atua constantemente fazendo uso de algum

24 “(...) cual si fuera em una ensoñación, eran transportados a una parte lejana, a um mundo distinto, al cual el pintor sólo hacía una ligera alusión, y que quedaba completado, en su colorido, por la imaginación y fantasia de los mismos concorrentes” (STANISLAVSKI, 1981, p. 354).

instrumento mediador disponível no contexto sociocultural como a linguagem escrita, falada, visual, corporal, teatral...

A materialidade é uma das características das ferramentas culturais (WERTSCH, 1999). No caso da montagem de *Hamlet*, os pensamentos do príncipe foram materializados nos elementos cênicos, a ação humana se completou nesses meios mediacionais. Por exemplo, a cena do trono, do Ato 1, Cena 2, é concretizada da seguinte forma:

A autocracia, o poder, o despotismo do rei, e o luxo da vida palaciana foram tratados por Craig em cores douradas, beirando a ingenuidade. (...). Entre as paredes douradas, sobre um altíssimo trono, cobertos de luxuosíssimos vestidos de brocado e coroadas as testas, estavam sentados o rei e a rainha, e desde a altura do trono para baixo, qual uma cascata de ouro, seus mantos dourados. Nestas roupas imensas, que partiam dos mesmos ombros dos soberanos, e se estendiam e ampliavam para baixo, cobrindo toda a largura do palco, estavam abertos uns orifícios, através do qual se projetava uma multidão de cabeças, que miravam servilmente em direção as alturas do trono²⁵ (STANISLAVSKI, 1981, p. 356, tradução minha).

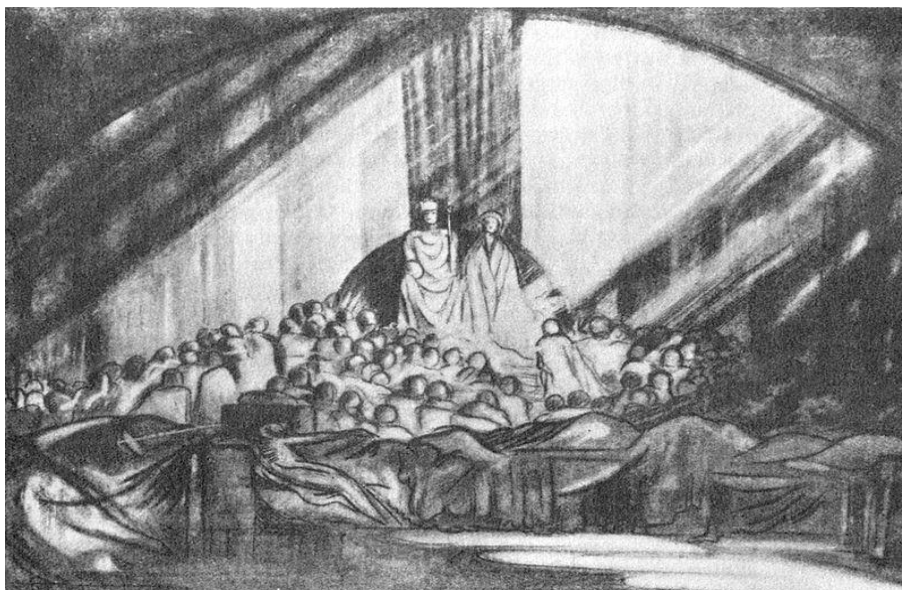


Figura 10: Desenho de Gordon Craig para a primeira cena da corte na montagem de *Hamlet* no TAM.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hamlet_produ%C3%A7%C3%A3o_do_TAM_1911.

Acesso em: Acesso em: 26 abr. de 2015.

Para representar o mundo da corte, Craig faz uso do tom dourado (geralmente o símbolo da realeza, da riqueza e do poder) no cenário e nos figurinos. Com acréscimo da sonoplastia, com “sons das atrevidas e sinistras fanfarras, com seus inverossímeis

25 “La autocracia, el poderio y despotismo del rey, el lujo de la vida palaciega, fueron tratados por Craig en colores dorados, rayanos en la ingenuidade infantil. (...). Entre las paredes doradas, sobre un altísimo trono, cubiertos de lujosísimos vestidos de brocado y coronadas las testas, se hallaban sentados el rey y la reina, y desde la altura del trono bajaban, cual una cascada de oro, sus mantos dorados” (STANISLAVSKI, 1981, p. 356).

acordes dissonantes que proclamavam à face do mundo a criminal majestuosidade e a impertinência do rei que acabava de subir ao trono”²⁶ (STANISLAVSKI, 1981, p. 357, tradução minha). Esses elementos cênicos tornavam visíveis como Hamlet via a realeza, eles permitiam que os espectadores vissem o rei, a rainha e a corte sob os olhos dessa personagem e não como eles realmente eram (TAKEDA, 2003). O espetáculo quis mostrar a visão de Hamlet dos fatos, colocar o seu drama em cena, um monodrama no palco.

O conceito de “monodrama” foi desenvolvido por Evreinov. Esse autor apresenta o referido conceito em *Uma introdução ao monodrama* (1909), muito influenciado por peças de moralidade como *O eterno conto de fadas*, do dramaturgo polonês Stanisław Feliks Przybyszewski (1868 - 1927), e por tendências subjetivistas da filosofia, psicologia e artes (COLLINS in EVREINOV, 1973). O monodrama, para Evreinov, é uma representação dramática na qual a ênfase está em uma única figura. As outras personagens, o jogo, a ação não representam uma realidade objetiva e sim as percepções subjetivas da personagem principal acerca de si mesmo e do mundo ao seu redor.

No monodrama o protagonista é o “eu”, a voz interior da personagem. Os elementos cênicos, a luz, os gestos, o movimento, os cenários, os figurinos devem apresentar o mundo interior da figura principal (COLLINS in EVREINOV, 1973). No espetáculo de Craig e Stanislavski Hamlet veste preto, o símbolo do mistério, da morte, da introspecção, da melancolia, do silêncio... Um jogo de sombras densas e claras sugere o estado limiar do príncipe entre a vida e a morte (STANISLAVSKI, 1981). Duas atmosferas diferentes representam Hamlet, como descreve Stanislavski, em *Minha Vida na Arte*:

Foi assim que se representou, em meio de um sombrio brilho áureo, e de monumentais edifícios arquitetônicos, a vida palaciana que, para Hamlet, se havia convertido em um Gólgota. Sua própria vida espiritual transcorre em outra atmosfera, envolta em um misticismo que impregna todo o primeiro quadro, desde o mesmo momento em que se levanta a cortina. Os cantos misteriosos, as tiras de luz, as misteriosas sombras, os flashes da luz lunar, os postos de guarda do palácio... Confusos sons subterrâneos de mau agouro, ruídos surdos, coros que cantam canções maléficas; o canto coral misturando-se com os golpes subterrâneos, com o uivo do vento, com distantes gemidos

26 “(...) sonos de las atrevidas, descaradas y agoreras fanfarras, com sus inverosímiles acordes dissonantes que proclamaban a la faz del mundo la criminal majestuosidad y la impertinência del rey que acababa de subir al trono” (STANISLAVSKI, 1981, p. 357).

misteriosos e incompreensíveis...²⁷ (STANISLAVSKI, 1981, p. 359, tradução minha).

Hamlet foi apresentado entre a vida palaciana (simbolizada pelo ouro) e a sua vida espiritual (envolvida no misticismo). O clima de misticismo, descrito acima, é construído com elementos simbólicos, com imagens que compõem o nosso imaginário acerca do mundo espiritual, sobrenatural, do mundo dos espíritos, dos mortos. Por exemplo, os “gemidos misteriosos” indicam imagens dos espíritos que habitam o purgatório e que estão aos prantos, gemendo, sofrendo. É uma atmosfera mística que invade todo o primeiro quadro da montagem, certamente porque é nesse quadro que ocorre o contato de Hamlet com o outro mundo, com o fantasma do seu falecido pai, a quem o príncipe permanece ligado para sempre.

As sombras misteriosas também sugerem a ideia de espíritos, fantasmas que assombram as pessoas. O espectro do velho Hamlet aparece na montagem, segundo a descrição de Stanislavski, como uma sombra projetada nos biombos cinza que representam os muros do palácio. O que lembra o teatro de sombras ou algumas performances artísticas que projetam sombras numa tela.

Conforme o diretor russo, a sombra vagava lentamente em busca de seu filho, e dificilmente podíamos notá-la porque a sua roupa se confundia com a cor dos biombos. Às vezes ela desaparecia, mas logo se tornava visível ao dar com uma tira de luz lançada por um projetor. Ela reaparecia sobre o fundo do biombo, com uma máscara que expressava os seus sofrimentos. Era um espectro em trânsito no palco, entre a luz e a sombra.

O seu filho também foi concebido como um ser transitante, ele percorria um corredor, cujas paredes eram altas, forradas de papel dourado e iluminadas por raios de um projetor. “Por esta jaula estreita e larga, caminhava pensativa, silenciosa e solitária, a figura negra, negra, completa de sofrimentos, de Hamlet, refletida, qual em um espelho dourado, nas brilhantes paredes do corredor”²⁸ (STANISLAVSKI, 1981, p. 357,

27 “Fue así que se representó, en médio de un funesto brillo áureo, y de monumentales edificios arquitectónicos, la vida palaciega que, para Hamlet, se había convertido en un Gólgota. Su propia vida espiritual transcurre en outra atmosfera, envuelta en un misticismo que impregna todo el primer cuadro, desde el mismo momento en que se levanta el telón. Los rincones misteriosos, las franjas de luz, las espesas sombras, los destellos de la luz lunar, los puestos de guardia en el palácio...” (STANISLAVSKI, 1981, p. 359).

28 “Por esta jaula angosta y larga, caminaba meditando, silente y solitaria, la figura negra, negra, llena de sufrimientos, de Hamlet, reflejada, cual em um espejo dorado, em las brillantes paredes del corredor” (STANISLAVSKI, 1981, p. 357).

tradução minha). Era um Hamlet em passagem, como o seu falecido pai, um ser entre o dourado (a vida palaciana) e o negro (a morte, os seus sofrimentos).

Essa imagem peculiar que exterioriza o interior do príncipe, a atmosfera mística, o apelo à imaginação do espectador, são elementos que apontam que a montagem de *Hamlet* no TAM foi um espetáculo simbolista. Entretanto, o mesmo não se limitou a essa estética. Ele quebrou fronteiras, realizou interconexões, fricções, como ocorre em muitas representações teatrais, pois teatro é sinônimo de mistura de artes, de signos, de tradições, de estéticas...

No espetáculo em questão, ao lado das cenas com características tipicamente simbolistas ocorreram cenas com particularidades realistas, outra estética que visa retratar de forma objetiva, o mais fiel possível, a realidade psicológica e social do homem (PAVIS, 1999). “Stanislavski queria, por exemplo, que Fortimbrás e os soldados aparecessem como *vikings* vestidos com peles e ferro” (TAKEDA, 2003, p. 395). Ao mesmo tempo, esse diretor russo apresentou ideias simbolistas. Como Craig, ele queria que uma atmosfera mística invadisse o palco quando o espectro entrasse em cena.

O que vem questionar o costume de enquadrar Stanislavski no Realismo e Craig no Simbolismo, o que é para Cristiane Layher Takeda, uma redução empobrecedora, “pois não leva em conta a linha formativa e evolutiva de uma poética que está sempre em movimento, articulando-se e modificando-se” (TAKEDA, 2003, p. 372). E nem o ser humano, que também está em constante processo, experimentando, revendo e recriando pensamentos, concepções.

Craig, por exemplo, conforme informa Takeda, iniciou a sua formação artística na escola realista e posteriormente encaminhou-se para o Simbolismo, porém continuou tendo como referência o ator inglês Henry Irving, ícone da interpretação realista. Stanislavski, por sua vez, sempre associado ao Realismo e Naturalismo, também experimentou, aventurou-se na estética simbolista antes da montagem de *Hamlet*. Ele colocou em cena textos do dramaturgo simbolista Maurice Maeterlinck, *Os cegos* (1890), *A Intrusa* (1890), *Interior* (1894), com estreia em 1904, e em 1908, *O Pássaro Azul* (1908). Ou seja, Craig e Stanislavski são formados por uma confluência de estéticas, o que se estende à montagem de *Hamlet*, um produto de suas ações e concepções.

Cabe ressaltar também, a situação instável de Craig e Stanislavski. Em *Da Arte do Teatro*, obra produzida na época da montagem, Craig defende que *Hamlet* é um texto, exclusivamente, para ser lido: “*Hamlet* não é de natureza a ser representada no palco. *Hamlet* e as outras peças shakespearianas são para a leitura obras tão vastas e tão completas, que só têm muito a perder com a representação no palco” (CRAIG, s/d, p. 162). Nesta obra, ele questiona as supressões de passagens de *Hamlet* realizadas por encenadores. Mas, Craig encena *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, ele adapta, estabelece uma leitura singular do texto. Em nota explicativa, na referida obra, Craig afirma, dentre outros argumentos, que empreendeu a encenação de *Hamlet* no TAM porque tinha o desejo de “experimentar a mão” (CRAIG, s/d, p. 289). O desejo do artista de experimentar o texto em cena.

Desta forma, Craig apresenta uma contradição que indica o seu estado, na época da montagem, entre o “ser ou não ser”, entre o respeito ao texto e a liberdade criativa do encenador. Um estado de instabilidade que também foi experienciado por Stanislavski, perceptível, por exemplo, em seus comentários sobre o trabalho com os atores.

3.2 – A performance do ator

Em *Minha Vida na Arte*, Stanislavski comenta sobre o seu processo de busca por uma nova forma de interpretação durante os ensaios com os atores de *Hamlet*. Mas, essa nova maneira de atuar, segundo ele, não teria sido bem desenvolvida na época, como ele afirma abaixo, na tradução de Paulo Bezerra:

Quando Craig regressou a Moscou, examinou o nosso trabalho com os atores. Ele gostou de tudo, assim como a individualidade de Kachálov, a Knípper, a Gzóvskaia, Znamienski Massalítinov, todos grandes figuras de escala universal. Tantos os atores quanto os figurantes trabalharam bem, porém... Interpretaram segundo as antigas técnicas do *Teatro de Arte*. **Não consegui transmitir-lhes o novo que eu sentia, em cuja procura havíamos realizado tantas experiências.** Por exemplo, eu lia para Craig cenas e monólogos das mais variadas peças, de diferentes maneiras, com diferentes procedimentos de interpretação. Evidentemente, lhe traduziam previamente o texto que eu lia. Demonstrei para ele, a antiga maneira convencional de interpretar e ler francesa, a alemã, a italiana, a russa declamatória, a russa realista, e a moderna, a impressionista, muito em moda então. Não gostou de nada. De um lado protestava contra o convencionalismo que lembrava o teatro comum e, de outro, não aceitava a naturalidade cotidiana e a simplicidade, que privava da poesia à interpretação. Craig, como eu, desejava a perfeição, o ideal, isto é, uma expressão simples, vigorosa, profunda, elevada, artística e bela do sentimento humano vivo. E isto eu não lhe pude proporcionar.
(...).

Essas sessões foram importantes momentos históricos de minha vida na arte. **Acabava de se compreender o desvio que se havia operado em mim: o desvio entre as motivações internas dos sentimentos criadores e sua encarnação pelo aparelho do meu corpo. Eu pensava que refletia fielmente o que vivia, mas na realidade o vivido era refletido numa forma convencional, adquirida no mau teatro** (STANISLAVSKI, 1989, p. 465-466, tradução Paulo Bezerra, negritos meus).

Stanislavski demonstra insatisfação, inquietação com as habituais formas de interpretação. Ele um artista instável, sente o novo, entretanto, ainda está ligado às antigas convenções teatrais. Como um jovem, em trânsito, que está caminhando para a fase adulta, mas ainda não deixou de ser criança. Stanislavski ainda não consegue exprimir o novo que sentia em uma nova forma de interpretação, como um ator que cria a vida interior do papel e lhe confere uma encarnação exterior.

Essa técnica de interpretação é discutida por Stanislavski em *A Preparação do Ator* (1936/1968), na qual destaca a relevância do exercício da imaginação, da criação de imagens interiores sobre a personagem, sobre os seus pensamentos, sentimentos... imagens que irão justificar a ação do ator em cena.

Nessa obra, ele ressalta também o recurso de interpretação intitulado “memória afetiva” ou “memória emocional”, no qual os atores conscientemente resgatam do subconsciente as suas próprias emoções, as suas experiências vividas e as recriam em seus papéis. As emoções e experiências irão compor a vida imaginária da personagem e serão expressas na performance. A interpretação nessa perspectiva não se trata da simples encarnação de alguém criado a priori pelo dramaturgo, da submissão do ator ao texto, mas da recriação da personagem pelo ator que utiliza, nesse processo, materiais que lhe são próprios.

Segundo Stanislavski, uma das dificuldades enfrentadas com o trabalho do ator na montagem de *Hamlet* foi “expressar a força e profundidade das vivências da alma, na forma mais simples da encarnação cênica” (STANISLAVSKI, 1989, p. 466), ou expressar a ação interior através da ação exterior. Ele também afirma que os artistas do TAM haviam aplicado bem os procedimentos da técnica interna em peças do repertório moderno, mas não haviam “encontrado os procedimentos e meios adequados para transmitir peças heróicas de estilo elevado” (STANISLAVSKI, 1989, p. 46). O que subentende-se que não houve uma técnica adequada para representar *Hamlet*, a que era utilizada pelos atores do TAM não serviu para encenar a tragédia de Shakespeare.

Alguns atores russos são mencionados por Stanislavski no fragmento acima: Vasily Ivanovich Kachalov (1875-1948) que representou o príncipe Hamlet; Olga Leonardovna Knípper (1868-1959) que atuou como a rainha Gertrudes; Olga Vladímirovna Gzóvskaia (1889-1962) que fez o papel de Ofélia; Nikolái Antónovick Znamieski (1885-1958) que interpretou o espectro; e Nikolai Osipovich Massalitinov (1880-1961), que fez o rei Cláudio. Esses intérpretes, segundo Stanislavski, representaram com base nas antigas técnicas do Teatro de Arte.

Provavelmente, ele está referindo-se à representação realista, que se caracteriza pela imitação fiel da realidade, pelo ilusionismo, pela abordagem da realidade psicológica e social do homem e pela ação do ator que “torna o texto natural ao máximo, reduzindo os efeitos literários e retóricos pela ênfase na espontaneidade e na psicologia” (PAVIS, 1999, p. 327). Por exemplo, a linguagem é mais coloquial, próxima de como realmente se fala.

Stanislavski pode também estar trazendo à baila a representação naturalista, que não se distingue muito da realista, na qual se reproduz de forma fiel a realidade, mas uma realidade que não é estilizada no palco. A interpretação do ator pretende estabelecer uma total identificação com a personagem e faz uso do recurso da quarta parede (PAVIS, 1999), uma parede imaginária que é criada pelo ator para separá-lo da plateia, a atuação ocorre como se o público não existisse.

Talvez as performances dos atores não fossem plenamente de acordo como essas modalidades. Pois, se houve experiências perpassando vários procedimentos de atuação, se buscou uma técnica nova para interpretar, é possível que tenham ocorrido algumas mudanças, mesmo que pequenas, na forma de atuar. O ser humano como as águas dos rios, mencionadas no capítulo anterior, está em constante movimento. Os atores, assim como Stanislavski, podem ter performado no espetáculo de *Hamlet* entre técnicas de interpretação e entre a estabilidade e a instabilidade como no caso de Kachalov.

A performance de Kachalov é mencionada por Vigotski em *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1916/1999). Esse pensador russo assistiu ao espetáculo em 1916 (VYGODSKAIA e LIFANOVA, 1999), provavelmente em uma de suas várias apresentações. A montagem teve 47 representações (142 repetições) (AMIARD-CHEVREL, 1979). Senelick informa que em 1911/12, foram realizadas quinze apresentações em Moscou e oito em Petersburgo; em 1912/13, foram efetivadas dezoito vezes; e 1913/14 seis vezes, sendo que a performance final ocorreu em 11 de

março de 1914 (SENELICK, 1982). Mas, o espetáculo pode ter sido reapresentado posteriormente ou Vigotski assistiu antes de 1916.

Um pouco do que ele assistiu aparece quando comenta sobre o trecho “Como as coisas andam / Fora dos eixos! Oh tarefa de irritar / Ter eu nascido para pô-las no lugar!” (SHAKESPEARE apud VIGOTSKI, 1999, p. 70), Vigotski afirma que essa frase foi pronunciada pelo príncipe com a seguinte postura: “inclinando-se para o chão sob o peso terrível e esmagador que lhe caiu sobre os ombros” (VIGOTSKI, 1999, p.72).

Essa imagem, segundo Vigotski, “é inspirada na admirável representação do ator Katchálov (Teatro de Arte de Moscou)” (VIGOTSKI, 1999, p. 207). Que, certamente, seguiu a leitura proposta por Craig, na qual destaca, dentre outros aspectos, um Hamlet que carrega um problema “superior às forças de um simples mortal, depositado sobre os seus ombros pelo pai atormentado” (STANISLAVSKI, 1989, p. 458).

Sobre a atuação de Kachalov, Vigotski afirma: “Em particular, Katchálov teve uma interpretação (toda centrada na nota única da dor irremediável) notável, mas não foi a plena encenação de Hamlet e nem de longe se manteve estável” (VIGOTSKI, 1999, p. 207). Kachalov parece que teve uma interpretação no limiar, por um lado estável (focada no aspecto da “dor irremediável”), e, por outro, instável (ele não deve ter seguido uma linha única de ação ao longo da performance).

A sua representação oscilou em momentos interessantes e em outros que não atenderam às expectativas de alguns críticos. Senelick informa que, na cena do teatro dentro do teatro, o rei Cláudio perturbado com o que via, desaparece do palco por uma passagem lateral, Hamlet, em delírio de triunfo, envolve-se em um manto amarelo deixado pelo ator rei e salta pelo palco, afirmando: “Vá! Deixem o cervo atingido derramar suas lágrimas / O cervo ferido move-se”²⁹ (SENELICK, 1982, p. 167, tradução minha). Esse momento da performance de Kachalov, segundo o autor, foi elogiado por quase todos os comentaristas da montagem.

Já outro momento da atuação não agradou tanto. Conforme Senelick, os críticos ficaram decepcionados com a sua interpretação na cena do “Ser ou não ser”. Pois, acharam que o ator não funcionou para o público como uma emocionante aria, bem como afirmaram que Kachalov não compartilhou o pessimismo de Hamlet (SENELICK, 1982).

29 “Go let the stricken deer go weep / The hart ungallèd play” (SENELICK, 1982, p. 167).

Outro ponto questionado por Vigotski foi o fato de Kachalov não ter encarnado plenamente o príncipe. O autor baseia-se nas ideias do crítico literário judeu Arkady Georgievich Gornfeld (1867-1941) que defende que é impossível uma encarnação integral de Hamlet, devido à profundidade de sua concepção. Podem-se representar outras personagens de Shakespeare, menos o príncipe da Dinamarca. Da mesma forma, segundo Jan Kott (1914-2001), crítico e teórico de teatro polonês, é difícil encenar plenamente a obra *Hamlet*.

Para Kott, entretanto, há a necessidade de escolher um dos *Hamlets* a encenar, e estabelecer uma leitura contemporânea da obra, uma aproximação com questões do nosso tempo (KOTT, 2003). O que se aproxima da leitura de Gornfeld que vê a possibilidade do ator em sua representação lembrar não tudo do príncipe, mas um aspecto dessa personagem. Devido a isso, para representá-lo de modo pleno, conforme Vigotski, “teríamos de reunir traços particulares da representação de artistas visíveis ou ver com ‘os olhos da alma’ o imaginário” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXVI).

O que permite entender que não há um príncipe da Dinamarca, mas vários dentro de um. Como todo ser humano que é composto por vários eus. Há também um príncipe que é visto por muitos. O que surge muitos Hamlets. A pluralidade de leituras, e a riqueza do humano nesses olhares. Semelhante ao caso de *Hamlet* entre os Tiv e a antropóloga Bohannan mencionado no capítulo anterior.

Cada ator lê e constrói a personagem com base em seus próprios olhos, em seu mundo, em suas experiências. Deste modo, na interpretação do príncipe, todo ator acaba apresentando um dos vários Hamlets possíveis, como deve ter feito Kachalov, e o que devem ter feito todos os atores da montagem em relação a suas personagens. Bem como os atores no teatro elisabetano.

No segundo capítulo foi dito que os atores na época de Shakespeare não tinham acesso ao texto completo a ser encenado. Ou seja, não havia uma noção do todo da história, cada um focava-se em sua parte, cada um criava a sua leitura, a sua linha de interpretação. Era algo próximo a fragmentos independentes que se juntavam, se encaixavam no momento do espetáculo. Na montagem do TAM, também aparece a fragmentação. Vejamos abaixo o registro de algumas imagens das personagens e das descrições das performances dos atores:

Seu traje não é o tradicional terno de sables, mas uma longa veste de azul acinzentado com ornamentos geométricos simples escuros bordados no peito e com mangas compridas abotoadas; um medalhão quadrado paira sobre o

seu peito e um punhal ao seu lado. O traje bem como a peruca de Kachalov, magra, preta e partida no centro, sugeriu para a maioria dos russos um monge em uma batina³⁰ (SENELICK, 1982, p. 157, tradução minha).



Figura 11: Kachalov como Hamlet. Disponível em: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=277>. Acesso em: 25 jul. de 2015.

30 “His costume is not the traditional suit of sables, but a long garment of greyish blue with plain dark geometric ornaments embroidered on the chest and with long buttoned sleeves; a square medallion hangs on his breast and a dagger at his side. The costume as well as Kachalov’s wig, lank, black and center-parted, suggested to most Russians a monk in a cassock” (SENELICK, 1982, p. 157).



Figura 12: Vasily V. Luzhsky no papel de Polônio. Disponível em: <http://visualrian.ru/ru/site/gallery/index/id/101978/context/%7B%22history%22%3A%7B%22period%22%3A%221910%22%7D%7D/>. Acesso em: 12 ago. 2015.

Polônio sapo motivo se manifesta em seu manto acolchoado longo e capuz manchado com losangos irregulares e quadrados; cabelo branco disperso e uma barba rala, olhos pesados com pestanas brancas densas e um nariz grande semelhante a um bico confere uma expressão astuta e cínica de seu rosto. Seus discursos são incrivelmente lento em andamento. Por tudo isso, a atuação de Luzhsk é considerada extremamente naturalista e, embora boa, fora de sintonia com a concepção geral³¹ (SENELICK, 1982, p. 158, tradução minha).

31 “Polonius’ frog motif is manifest in his long quilted mantle and cap, spotted with irregular lozenges and squares; straggling white hair and a sparse beard, heavy-lidded eyes with dense white lashes and a large beak-like nose lend a cunning and cynical expression to his face. His speeches are incredibly slow in tempo. For all that, Luzhsk’s acting is considered to be extremely naturalistic and, though good, out of keeping with the general conception” (SENELICK, 1982, p. 158).



Figura 13: Ofélia por Olga Vladimirovna Gzovskaya. Disponível em: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=277>. Acesso em: 25 jul. de 2015.

Gzovskaya Ophelia é dócil e tímida, ela flutuava por todo o palco lembrando ao crítico “uma daquelas garotas esguias com um lírio em suas mãos, a quem os rafaelitas são tão afeiçoados”. Essa semelhança é auxiliada pelo cabelo escuro, reto, preso por uma renda e pelas mangas longas, pelo pescoço alto, circundado por uma estreita faixa compondo um V na frente. Um traje que a atriz afirma ter ela mesmo concebido. Efros em Rech achou-a “uma garotinha com rosto quase infantil, assim como infantis eram a voz e suas ressentidas entoações. E ela entende estes ressentimentos como uma criança, como reprovações desservidas. E isto é poético e comovente”³² (SENELICK, 1982, p. 158-160, tradução minha).

32 “Gzovskaya Ophelia is docile and timid, her flitting across the stage reminding one critic of “one of those slender girls with a lily in their hands whom the Raphaelites are so fond of”. The resemblance is aided by the straight dark hair held by a fillet and the long-sleeved, high-bosomed neck, cinctured with a narrow belt forming a V in front, a costume the actress claimed to have designed herself. Efros in Rech’found her “quite the little girl with a child-like phiz, child-like voice, child-like intonations and child-like grievances. And she apprehends her grievances like a child, as underserved reproofs. And that is moving and poetical” (SENELICK, 1982, p. 158-160).



Figura 14: Primeiro ator (ator rei) por A. L. Vishnevsky. Disponível em: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=277>. Acesso em: 25 jul. de 2015.

O primeiro ator de Vishnevsky carece de plasticidade, mas parece verdadeiramente elisabetano em sua “espontaneidade, expansividade, o poder do gesto e da voz, e da emoção de uma criança crescida”. Ele faz o discurso sobre Pirro com verdadeira alma na sua fala. Este ato termina sem aplausos³³ (SENELICK, 1982, p. 164, tradução minha).

33 “Vishnevsky’s First Player lacks plasticity, but seems truly Elizabethan in his “spontaneity, expansiveness, power of gesture and voice, and the excitement of a grown-up child”. He performs the speech about Pyrrhus with real pathos in his declamation. This act ends without applause” (SENELICK, 1982, p. 164).



Figura 15: Rosencrantz - S. N. Voronov e Guildenstern - B. M. Sushkevich. Disponível em: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=277>. Acesso em: 25 jul. de 2015.

O aparecimento de Rosencrantz e Guildenstern que entraram no medo, ombro a ombro e olhando atentamente um para o outro, como se fossem fantoches sendo manipulados pelo rei, também foi realizado de forma eficaz. A entrada dos atores foi habilmente realizada. Acompanhados por música clássica, eles apareceram em fila, com uma expressão alegre, alguns transportando peças recortadas de árvores ornamentais, alguns carregando caixas de peruca acima de suas cabeças, e alguns transportando bagagens de figurinos em seus ombros³⁴ (OSANAI, 1968, p. 591, tradução minha com colaboração de José Roberto O’Shea).

34 “The appearance of Rosencrantz and Guildenstern who entered in fear, shoulder to shoulder and looking closely at each other as if they were puppets being manipulated by the king, was also carried out effectively. The entrance of the players was skillfully done. Accompanied by classical music, they appeared in a row with a gay air about them, some carrying cut-out pieces of decorative trees, some holding wig boxes high above their heads, and some bearing costume luggage on their shoulders” (OSANAI, 1968, p. 591).



Figura 16: Primeiro coveiro - V. F. Gribunin e o segundo coveiro - P. A. Pavlov. Disponível em: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=277>. Acesso em: 25 jul. de 2015.

Primeiro coveiro de Gribunin é representado em um tom de realista, uma vulgaridade bem-humorada, e é elogiado nas resenhas, com a objeção que o seu é o papel mais fácil da peça³⁵ (SENELICK, 1982, p. 170, tradução minha com colaboração de José Roberto O’Shea).

Com base nesses fragmentos e imagens apresentadas acima é possível pensar que a montagem de *Hamlet* foi uma *collage*. Segundo Renato Cohen, em *Performance como Linguagem*, a *collage* foi uma invenção de Max Ernst que se constitui numa “justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas” (COHEN, 2002, p. 60). Na montagem ocorre um ajuntamento de modalidades de interpretação, de leituras, imagens construídas das personagens que aparentemente não tinham nenhuma relação umas com as outras.

O próprio Stanislavski destaca em *Minha vida na arte* que em muitas cenas de *Hamlet* exigiu uma interpretação individual por parte de cada ator, analisou-se cada parte do texto em separado, o que dificultou a percepção do conjunto. Esse processo,

³⁵ “Gribunin’s First Gravedigger is played in a tone of realist, good-natured vulgarity, and is praised in the reviews, with the demur that his is the easiest role in the play” (SENELICK, 1982, p. 170).

talvez, justifique a interpretação considerada naturalista da personagem Polônio destoar da concepção geral da montagem. O primeiro coveiro apresentar um tom realista em meio a uma montagem tida simbolista.

E existir uma mistura de imagens como a alusão a um príncipe monge que pode ter perpassado a interpretação de Kachalov. A representação convencional de Ofélia construída pela atriz Gzovskaya que se aproxima das imagens produzidas pela Irmandade Pré-Rafaelita (fundada em 1848) que estabelecia uma leitura romântica de figuras literárias como Ofélia. A personagem Polônio ter sido associada a um sapo, anfíbio feio e asqueroso. E Rosencrantz e Guildenstern terem sido representados como fantoches do rei. Uma pluralidade de leituras e recriações das personagens de *Hamlet*, obra que aparece entre performances dos atores, uma *collage* que foi apreciada pelos espectadores.

3.3 – A performance do espectador



Figura 17: Cenografia de Gordon Craig para a montagem de *Hamlet* no TAM.
Disponível em: <http://uttaps.wordpress.com/actor-prepares/stanislavski-the-moscow-art-theater-a-timeline/>. Acesso em: 11 de out. 2013.

Ao olhar a imagem acima, reprodução da cenografia da montagem de *Hamlet*, meus pensamentos são encaminhados primeiramente à palavra “estética”. Estética que vem do grego *aisthesis* e significa percepção, sensação, sentimento, experiência, conhecimento sensível... o que me lembra que, no teatro ocidental, a teatralidade é experimentada pela plateia através dos olhos e ouvidos, o que tem relação com a própria origem etimológica do termo “teatro” que significa “um lugar aonde se vai para ver” (SCHECHNER, 2012, p. 129) e ouvir. Entretanto, podemos ver com o ouvido e ouvir com os olhos. Ver e ouvir também podem despertar outros sentidos dos espectadores.

Em outras culturas como a da Índia, o público experimenta a teatralidade através dos rituais que despertam impulsos diferentes, do paladar, da boca. Sentir sabor é o que fazem os indianos em suas performances, porque elas não são apenas para serem observadas, mas degustadas, saboreadas! Sabor, *sapere*, saber. Saber é provar o sabor, sentir o gosto, vivenciar com os sentidos, experimentar. Quem experimenta e sente o sabor de algo acaba conhecendo como ele é, assim como quem sabe o gosto de algo é porque já o experimentou, como pode ser observado abaixo nas palavras do sábio Bharatamuni:

As pessoas que ingerem alimentos preparados com diferentes condimentos e molhos e são sensíveis, desfrutam dos diferentes sabores e sentem prazer; do mesmo modo, espectadores sensíveis, após apreciarem as várias emoções expressadas pelos atores através de palavras, gestos e sentimentos, sentem prazer (BHARATAMUNI apud SCHECHNER, 2012, p. 133).

Este trecho sobre o *rasa*, presente no *Natyasastra*, possivelmente produzido por Bharata entre o VI século Antes da Era Comum - A. E.C - e o segundo século da Era Comum - E.C. (SCHECHNER, 2012), reflete bem a importância da experiência da degustação como forma de conhecimento, como forma de conhecer diferenciados sabores e daí para o gostar ou não gostar. A experiência colabora para o desenvolvimento de um sentido apurado, a percepção específica de cada sabor ou de cada emoção que acontece na e pela vivência de senti-los, bem como através da utilização de saberes construídos pelo participante.

Conhecimentos que certamente irão ajudá-lo a saborear melhor a refeição que lhe é oferecida, para os olhos ou para a mente. Mas, “cada pessoa aprecia de acordo com sua capacidade; quanto maior for o grau de conhecimento, maior será o prazer” (SCHECHNER, 2012, p. 139). Assim, o prazer tem relação com a mistura de diversas experiências, sensoriais, emocionais e intelectuais.

Os espectadores certamente saboreavam as encenações do teatro simbolista, já que, como descreve Anna Balakian (1915-1997), diretora do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Nova York, o palco é o melhor locus para a sinestesia: “a forma, a cor, o gosto, o acompanhamento musical, mesmo os perfumes (...), anunciam as correspondências feitas pelo homem que deveriam substituir o casamento entre o Céu e a Terra” (BALAKIAN, 1967, p. 99). Uma sinestesia provavelmente estava presente nas montagens simbolistas de Gordon Craig, uma vez que ele concebia o espetáculo teatral como uma obra de arte constituída por vários elementos articulados conscientemente pelo regente em um palco italiano (ROUBINE, 1998). Esse tipo de palco pode ser definido da seguinte forma:

Trata-se do palco retangular, aberto para a plateia na parte anterior e delimitado na frente pela boca de cena e no fundo pela rotunda ou ciclorama. A relação entre atores e espectadores é sempre frontal, determinada pelo ponto de vista estabelecido pela perspectiva. (...), é, ainda, o mais comumente encontrado nos teatros existentes hoje em dia no mundo e, apesar das limitações que lhe são atribuídas, oferece condições de visibilidade, acústica e ilusionismo o mais próximo possível da perfeição (VASCONCELLOS, 2010, p. 176).



Figura 18: Palco italiano. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=4881>. Acesso em: 28 jul. de 2015.

O palco italiano era o ideal para a concretização da estética de Craig, que necessitava de um palco que ficasse a frente do espectador e da imobilidade do público que deveria contemplar a obra de arte do encenador (ROUBINE, 1982). Vendo mais do que ouvindo. Mas, o espectador mesmo imóvel em sua poltrona produz sentidos ao que

vê, ele não é mais concebido como um ser que apenas apreende significados expostos no espetáculo, como afirma a alemã Erika Fischer-Lichte, em *Performance e cultura performativa*:

uma vez que a função referencial tinha perdido a sua prioridade, os espectadores já não precisavam procurar significados preestabelecidos, nem de lutar para decifrar possíveis mensagens formuladas na *performance*. Em vez disso, se encontravam numa posição que lhes permitia observar as ações desempenhadas diante dos seus olhos e ouvidos como materiais, e deixar os olhos vaguear por entre as acções desempenhadas simultaneamente. Assim, contemplar viu-se redefinido como uma atividade, como um fazer, de acordo com os seus padrões particulares de percepção, com as suas associações e memórias e com os discursos dos quais tivessem participado (FISCHER-LICHTE, 1988, p. 149).

Diante disto, podemos entender que contemplar é uma ação ativa, um ato performativo. Os espectadores vivenciam, experienciam, saboreiam, pensam “com os olhos e com os ouvidos” e “com o nariz e a boca” (PESSOA apud CAMARGO, 2010, p. 38). Produzem sentidos, estranhamentos, estabelecem relações a partir das imagens de suas experiências, do imaginário e imaginam, fazem de conta com base no que viu e escutou, já que “a plateia vê o que não se vê e finge não ver o que se vê” (CAMARGO, 2010, p. 42). Assim, os espectadores não são apenas uma audiência, que compõe o evento performático, mas também um dos performers deste evento. Assistir a um espetáculo é uma ação, uma produção de conhecimentos, e não uma atividade ociosa, uma perda de tempo, como era concebida no antigo teatro londrino (SEIDL, 2009).

A montagem de *Hamlet* no TAM teve alguns espectadores famosos, dentre outros, o poeta e dramaturgo russo Vladímir Maiakóvski (1893-1930), o pensador russo Lev S. Vigotski, que já mencionamos anteriormente, e o diretor de teatro japonês Kaoru Osanai (1881-1928). Este último foi um dos principais responsáveis pela introdução da cultura ocidental no teatro japonês. Ele dirigiu *Hamlet*, no Japão, em 1911, no estilo ocidental (BRÖNSTRUP, 2010).

Osanai assistiu à montagem do TAM em 1912 e escreveu em 1913 um relato sobre essa sua experiência. Em inglês o seu texto se intitula *Craig's Production of Hamlet at the Moscow Art Theatre* e apresenta tradução e introdução de Andrew T. Tsubaki, professor do Departamento de Drama da Universidade de Kansas, Estados Unidos. Neste texto, Osanai, entusiasmado com a montagem, reafirma o que Stanislavski menciona em *Minha vida na Arte*, o uso de biombos. Ele descreve alguns detalhes do que viu, do funcionamento dos biombos, através do seguinte depoimento:

Eu já tinha ouvido falar que Gordon Craig tinha elaborado um plano de encenar Hamlet utilizando apenas telas e foi isto essencialmente o que vi no Teatro de Arte.

Não houve árvores recortadas, nem telas pintadas, nem pilares esculpido, nem teto arqueado. Tudo ali foi representado apenas por telas. As telas foram pintadas ou em amarelo pálido ou em dourado. Elas podiam ser dobradas várias vezes para a largura desejada, e, além disso, as peças poderiam ser separadas. Assim, as telas poderiam compor um corredor que poderiam virar na diagonal, ou uma parede poderia ser levantada ou compondo pilares que poderiam ficar longe um do outro. Isto para dizer que esta encenação consistiu somente de um grupo de linhas retas correndo paralelas ao palco e de um outro grupo de linhas retas cruzando o palco em um ângulo reto. Eu repito que a cor utilizada ou era totalmente amarelo pálido ou completamente dourado. Acredito que Craig pintou os biombos de um lado em creme e de outro de dourado para que ele pudesse revertê-las quando se desejasse³⁶ (OSANAI, 1968, p. 589, tradução minha).

Osanai afirma que as telas eram flexíveis, sendo dobradas e desdobradas, utilizadas de várias formas compositivas, entrelaçando linhas. Ele assevera que as *screens* eram pintadas em amarelo pálido e dourado e exploradas conscientemente no espetáculo. Pois, o amarelo pálido era empregado nas cenas que ocorriam ao ar livre, no exterior de um edifício, na casa de Polônio, dentre outros espaços. E ouro era utilizado especificamente para a representação do interior do palácio. Em algumas situações o amarelo pálido era transformado em cinza, azul e amarelo através da iluminação (OSANAI, 1968).

As diversas cores certamente pretendiam aludir a algum aspecto de *Hamlet*. Pois, foi escolhida uma cor para cada momento da peça. Na perspectiva do teatro simbolista a cor não é mais tida como meramente figurativa, ela passa a assumir uma função simbólica. Uma vez que se toma “consciência da repercussão da cor sobre a sensibilidade do espectador. Cada gama cromática, cada matiz produzem uma sensação, uma sacudida comparáveis ao efeito das sonoridades” (ROUBINE, 1982, p. 32). Assim, na montagem de *Hamlet*, as cores do cenário em conjunto com a iluminação, por

36 “I had already heard that Gordon Craig had devised a plan of staging Hamlet using only screens and this was essentially what I saw at the Art Theatre.

There were no cut-out trees, no painted canvas, no sculptured pillars, no arched ceiling. Everything there was represented by screens. The screens were either painted pale yellow or gilded with gold. They could be folded many times to the desired width, and furthermore each piece was made detachable. Thus, the screens could be made into a corridor which could turn diagonally, a wall which could stand up straight or pillars which could stand apart from each other. That is to say this staging consisted only of a group of straight lines running parallel to the stage and another group of straight lines crossing the stage at a right angle. I repeat that the color used was either completely pale yellow or completely gold-I believe Craig painted one side of the screens cream and the other gold so that he could reverse them when he desired” (OSANAI, 1968, p. 589).

exemplo, a realeza representada em ouro, o príncipe em negro, podem ter despertado sensações e significações diversas nos espectadores como Osanai.

Além da descrição do que viu em cena, Osanai enquanto espectador performer estabelece interações entre o seu mundo e o que vê em cena. Tsubaki destaca algumas relações realizadas por Osanai acerca da montagem de *Hamlet* e ressalta que estas só poderiam ser feitas por um japonês (TSUBAKI in OSANAI, 1968).

Existe a possibilidade de Craig ter feito uso de elementos da cultura japonesa na montagem de *Hamlet*. Pois, ele foi um dos primeiros artistas de teatro a recriar a estética oriental no ocidente (GREINER, 2000). Por exemplo, diferente da concepção naturalista que apresentava um cenário detalhista, que enchia o palco, Craig utiliza na montagem pouco cenário, as telas moveis, o que lembra o minimalismo que caracteriza as artes japonesas.

Osanai pode ter percebido os diálogos de Craig e estabelecidos outros. Algumas percepções desse espectador japonês estão relacionadas à cena final do espetáculo e podem ser observadas um pouco na imagem da referida cena abaixo:

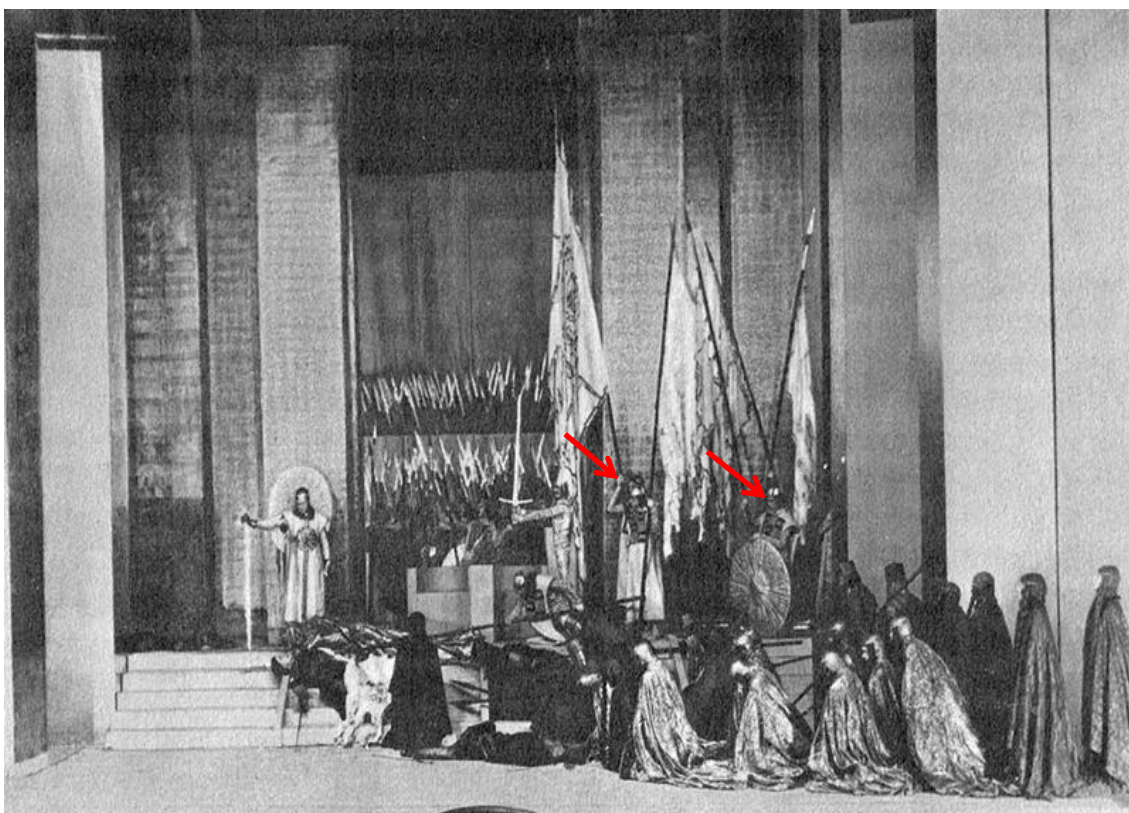


Figura 19: Cena final da montagem de *Hamlet* no TAM. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Craig_Hamlet_final_scene_photo.jpg. Acesso em: 15 de mar. de 2014.

Osanai estabelece conexões entre a roupa dos homens de Fontinbrás (o príncipe da Noruega), que entraram na cena final do espetáculo, e o jinbaori japonês (casaco sem mangas que se estende até os joelhos, que era a vestimenta dos samurais no período medieval). Os homens com as roupas próximas ao jinbaori provavelmente são aqueles da parte superior da imagem com as lanças. Ele comenta também que as túnicas e as bandeiras que estes homens traziam apresentavam *designs* próximos aos dos japoneses.

As aproximações continuam quando Osanai estabelece relações entre a iluminação do espetáculo e algumas imagens que lhe são familiares, conforme alguns fragmentos abaixo:

A luz foi jogada na diagonal andando arrogante acima da esquerda para o centro, se eu tentar explicá-la em uma cena japonesa familiar, será o raio de sol da manhã que espreita a cozinha escura através da clarabóia, exatamente como um feixe largo de luz, e o resto da configuração foi apenas vagamente visto na reflexão dourado³⁷ (OSANAI, 1968, p. 590, tradução minha).

Quando o ouro foi utilizado, um grande feixe de luz forte foi jogado para baixo do teto atravessando o espaço na diagonal. Nunca iluminava todo o palco com brilho - a deslumbrante intenção, sim, era criar o efeito de ouro manchado³⁸ (OSANAI, 1968, p. 589-590, tradução minha).

O sol é um símbolo da cultura japonesa. Ele está em sua bandeira, o nascer do sol é bastante representativo para esse povo. Trata-se da “Terra do sol nascente”. Talvez, por isso Osanai estabelece um diálogo entre a iluminação do espetáculo e a iluminação do sol entrando pela clarabóia. A utilização da luz do sol nos espetáculos teatrais ocorreu em vários momentos da história do teatro, como no teatro elisabetano, no qual os espetáculos aconteciam durante o dia. A exploração da iluminação elétrica nos edifícios teatrais se dá apenas no século XIX, com o surgimento da encenação moderna, o que permitiu a constituição da luz como elemento cênico e estético que pode despertar imagens como a descrita por Osanai acima.

Osanai também compara o jogo de luz da peça com um efeito de ouro manchado, que, segundo o tradutor Tsubaki, reflete uma típica qualidade estética

37 “The light was thrown diagonally from the pace above upstage left down to the center - if I try to explain it in a familiar Japanese scene, it will be the morning sunbeam which peeps into the dark kitchen through the skylight-just as a wide beam of light, and the rest of the setting was only vaguely seen in the golden reflection” (OSANAI, 1968, p. 590).

38 “When the gold was employed, a wide beam of strong light was thrown downward from the ceiling crossing the space diagonally. It never lighted up the whole stage with dazzling brightness-the intention, rather, was to create the effect of tarnished gold” (OSANAI, 1968, p. 589-590).

japonesa chamada *sabi*. *Wabi sabi* é um conceito difícil de ser definido, foi difundido pelos budistas, mestres da Cerimônia do Chá japonesa, provavelmente a partir do século XV.

Segundo Claudio Miklos, em *A arte zen e o caminho do vazio*, o termo *wabi sabi* apresenta relações com os ideais do zen budismo, refere-se a uma beleza que está no imperfeito, no assimétrico, que não está no grandioso e no sublime, mas nas coisas comuns e naturalmente simples (MIKLOS, 2011). A beleza não está somente nas criações apresentadas no palco teatral, como também no palco do mundo, nos elementos da natureza, da vida cotidiana.

O termo *Sabi*, conforme Miklos, indica tempo, a maturidade de uma obra, algo que é gasto pelos anos. Ou seja, diz respeito ao que sofre a ação do tempo, o que é envelhecido, desgastado, manchado, marcado. Aspecto que está nos figurinos do rei, da rainha e dos cortesãos que, segundo Osanai, eram feitos com fios de ouro, vestimentas maleáveis e manchadas. As imagens da montagem de *Hamlet* presentes nesse trabalho são manchadas, contêm marcas do tempo. No espetáculo havia manchas luminosas que foram mencionadas por Osanai e também por Stanislavski, em *Minha vida na arte*. As versões de *Hamlet* foram impressas e encontram-se hoje em papéis meio amarelados. *Hamlet* é um texto antigo que vem sendo marcado por performances diversas, e isso tudo tem uma beleza *wabi sabi*.

Osanai produz sentidos para aquilo que ele viu, escutou, saboreou: a montagem de *Hamlet*. Um espetáculo que foi criado pelo TAM que reescreveu a tragédia em cena. Osanai desempenhou uma performance de espectador que dá forma às suas experiências, através de um relato de memórias do espetáculo a que assistiu, um documento cheio de sentidos, memórias, imagens da montagem de *Hamlet* que não vimos concretamente, mas que podemos imaginar através dos olhos desse privilegiado espectador, nos transformando também em saboreadores e performers da montagem original e da história de *Hamlet*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abrindo outras portas

Quem construiu a Tebas de sete portas?

Nos livros estão nomes de reis:

Arrastaram eles os blocos de pedra?

E a Babilônia várias vezes destruída

Quem a reconstruiu tantas vezes?

Em que casas da Lima dourada moravam os construtores?

Para onde foram os pedreiros, na noite em que a Muralha da China ficou pronta?

A grande Roma está cheia de arcos do triunfo:

Quem os ergueu?

Sobre quem triunfaram os Césares?

Brecht (1976, p. 66)

Quem construiu *Hamlet*? Ver essa tragédia como um texto performativo, em suas relações com o autor e seus leitores, possibilitou destacar muitos *Hamlets*, fruto das performances de vários seres humanos que marcaram e modificaram essa obra. Já diz o provérbio: “Quem conta um conto aumenta um ponto”. Shakespeare, o bardo inglês, ressignificou, recontou a história de um príncipe Hamlet em sua peça teatral. Um texto, que como todo texto, contém não apenas a sua voz como também as vozes, as ações de outros que são constantemente esquecidos, pois se destacam apenas o feito de Shakespeare.

Mas, cabe ressaltar que outros seres humanos teceram e tecem constantemente essa tragédia. Cabe destacar a performance enquanto conclusão e movimento. Uma vez que *Hamlet* não é uma obra-prima intocável ou acabada para a eternidade, já que cada um em qualquer tempo pode realizar uma leitura, uma interferência. Assim, várias pessoas constroem *Hamlet*, ou melhor, diversos *Hamlets*. O que destaca essa obra como uma criação coletiva e histórica, o que é característica de todos os textos.

O texto *Hamlet* foi performado em momentos históricos diferentes. Reescritas que geraram o primeiro in-quarto, em 1603, o segundo in-quarto, em 1604/1605, e o Fólho (1623), dentre outras versões que surgiram ao longo do tempo. Essas variantes se aproximam e se distanciam. Refletem leituras específicas do momento em que foram produzidas. Existiram condições cênicas, sócio históricas que possibilitaram distintas ações, olhares, a reconstrução de memória ou não, a adaptação do texto para o palco e para a página impressa. As comparações entre as variantes textuais demonstraram esse aspecto.

Mesmo esse trabalho estabelecendo algumas análises entre versões da tragédia bem como relações entre leituras diferentes da obra, caberia investigar mais profundamente as visões de *Hamlet* do passado em comparação com leituras atuais da obra, como sugere a estética da recepção do crítico literário alemão Hans Robert Jauss (1921-1997). Por exemplo, uma comparação entre a leitura do texto baseada no contexto elisabetano e uma leitura fundamentada em questões de hoje. Ou, entre os olhares apresentados na montagem da tragédia produzida no TAM, em 1911, e os de outra montagem colocada em cena contemporaneamente, em 2015.

O que reafirmaria uma questão abordada nessa dissertação, o fato de *Hamlet* não se fechar no tempo de Shakespeare, pois se trata de uma obra que se abre a todos, e a todos os tempos. “*Hamlet* é como uma esponja. A menos que seja estilizado ou

representado como uma antiguidade, ela absorve imediatamente todos os problemas de nosso tempo” (KOTT, 2003, p. 74).

Além de perambular entre tempos, *Hamlet* apresenta-se entre textualidades. Um texto é escrito com palavras, é imagem, é som, é gesto... o texto é sempre produzido por alguém. Como vimos, existem as vozes de outros, de Shakespeare e de muitos que contam a história do príncipe, as variantes impressas do texto, as versões que vagam pela cultura como as dos Tiv e Bohannan, as imagens e textos construídos e materializados por encenadores e atores através dos elementos que compõem o teatro.

Hamlet apresenta-se também entre texto e cena. O texto dialoga com a teatralidade da vida cotidiana, a ação de representar múltiplos papéis no palco do mundo, a teatralidade cênica produzida por artistas contém o outro, o texto *Hamlet*. O texto faz parte da dramaturgia da cena, como afirma Eugenio Barba. Almuth Grésillon, diretora emérita de pesquisas no Instituto de Textos e Manuscritos Modernos da França, afirma que existe entre texto e representação uma relação simultânea de alteridade e interdependência (GRÉSILLON, 1995).

O texto e a cena são sistemas semióticos diferentes, há conflitos entre eles. A leitura do texto produz uma reescrita cênica que diverge da obra original. Mas, o espetáculo de *Hamlet* do TAM certamente não surgiu do nada, foi criado a partir do outro já existente. O texto dramático, como ressalta Grésillon, sempre dialogou com a cena, a obra era feita para ser encenada ou reconstruída em conversa com a encenação como fez Shakespeare, que era autor e ator. Tanto cena quanto o texto estão entre a estabilidade e a instabilidade da performance como foi discutido nesta dissertação. Outra questão é que o texto de certa forma depende da representação para manter-se vivo, a representação é um dos meios da obra ser transmitida e recriada ao longo do tempo. E não há cena sem texto.

As textualidades e teatralidades envolvem a leitura. *Hamlet* foi lido por seres de culturas diversas, o que demonstrou que a tragédia não representa a uma cultura humana e sim, várias. Ou melhor, a tragédia irá representar sempre múltiplas culturas, uma cultura a cada momento, daquele que lê a obra, uma vez que o leitor produz sentidos com base em suas experiências, em suas referências, em seu mundo. Que nem sempre se assemelham ao mundo apresentado pelo autor. O que aconteceu no caso de *Hamlet* entre os Tiv e Bohannan, da mesma forma com Stanislavski, Craig e os atores da montagem no TAM. Dessa forma, *Hamlet* está entre o singular e o plural.

Esse olhar para a leitura de um texto é relevante para a minha atuação enquanto professora de teatro. Pois, no trabalho com o texto dramático é importante despertar a produção de uma leitura singular de uma obra de arte bem como a problematização e o posicionamento dos estudantes diante do que é lido, assistido e feito por eles em cena. Ou seja, é preciso o estímulo para o desenvolvimento de uma atitude não passiva diante da cultura. Pois, o ser humano não deve limitar-se em repetir o que já foi feito, mas produzir sentidos, estabelecer diálogos com seus conhecimentos de mundo, como sugeria o educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997). Enquanto os Tiv aproximaram o texto de questões da sua realidade, *Hamlet* poderia dialogar com as discussões de gêneros no ensino de teatro. A recriação é algo que no teatro se faz, mas às vezes, não há consciência dessa ação, do comportamento restaurado. Às vezes a intenção é realmente reproduzir, por ser mais fácil.

Se o indivíduo constrói e reconstrói a cultura, esse trabalho pode ser considerado uma completude instável, que necessita de um maior aprofundamento de algumas questões que não foram aqui suficientemente exploradas bem como se trata de um trabalho que precisa de ampliação. Uma grande contribuição seria um olhar para as performances de *Hamlet* no Brasil. Como essa tragédia foi apropriada e atravessada pelos brasileiros.

Enfim, *Hamlet* se encontra em trânsito, entre liminaridades, entre a vida e a arte, entre tempos, textualidades, teatralidades, performances. Entre ser e o não ser, entre ser e não ser de Shakespeare. *Hamlet* é realmente um teatro do mundo, no mundo. Um mundo construiu e constrói *Hamlet*.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ABEL, Lionel. **Metateatro** – uma visão nova da forma dramática. Tradução Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine. **Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.
- ARAÚJO, Néelson de. **História do teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- ARAÚJO, Liane Castro de. **Tecendo Sentidos: Reescrita e Produção de Texto**. Revista da FACED, nº 05, 2001, p. 107-115.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7 ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- BAILEY, C. L. The Hamlet Mythos. **Journal of Undergraduate Research**. Vol. 2, 1999, p. 103-116. Disponível em: https://www.uwlax.edu/urc/JUR-online/PDF/1999/C_Bailey.pdf Acesso em: 20 ago. de 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- BARBA, Eugenio. Dramaturgia. In: _____.; SAVARESE, Nicola. **Anatomia del Actor: Un diccionario de Antropología teatral**. Traducción Bruno Bert. México: Grupo Editorial Gaceta, 1988.
- BARROS, Edlúcia Robélia Oliveira de; REINATO, Eduardo José; CAMARGO, Robson Corrêa de. Hamlet e a liminaridade: memória e esquecimento, sons e silêncios. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo. (Org.) **Performances da Cultura: ensaios e diálogos**. Goiânia: Kelps, 2015, p. 445-459.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. BOLLE, Willi; MATOS, Olgária (Org.). Tradução Irene Aron; Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. **Sobre o conceito de história**. Disponível em: <http://www.rae.com.pt/wb2.pdf>. Acesso em: 20 abr. de 2015.

BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOHANNAN, Laura. Shakespeare no meio do mato. In: ESTEVES, Lenita Rimoli; AUBERT, Francis Henrik. "**Shakespeare in the Bush**" - História e Tradução. Tradução & Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores, n. 17, ano 2008, p. 135-159. Disponível em: http://moodle.stoa.usp.br/file.php/468/09_A_Esteves_Aubert.pdf. Acesso em: 20 jun. de 2013.

BOWSER, Julian. **Shakespeare's London Theatreland: Archaeology, History and Drama**. London: Museum of London Archaeology, 2012.

BORBA FILHO, Hermilo. **História do Espetáculo**. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1968.

BRECHT, Bertolt. **Poemas**. Tradução, seleção, estudos e notas de Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Editorial Presença, 1976.

BRUSTER, Douglas. Shakespearean spellings and handwriting in the additional passages printed in the 1602 Spanish tragedy. **Notes and Queries**, Vol. 60, N. 3, 2013, p. 420-424. Disponível em: <http://nq.oxfordjournals.org/content/60/3/420>. Acesso em: 20 jun. de 2015.

BRÖNSTRUP, Camile Bauer. **Interculturalidade: origens e confluências cênicas**. R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, p.75-96, jul./dez. 2010.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **E que a nossa emoção sobreviva...** Brecht, Marx e o Tratado Védico Natyasastra. Revista Moringa, João Pessoa, Vol. 1, n. 2, p. 35-43, jul./dez. de 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/7534/4589>. Acesso em: 30 de jun. de 2013.

_____. **Milton Singer e as Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Revista de teatralidades e cultura visual, 2013. Disponível em: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>. Acesso em: 20 jun. de 2013.

_____. O texto espetacular: performances, teatro, teatros. In: _____; REINATO, E. J.; CAPEL, H. S. F. (Orgs.). **Performances Culturais**. São Paulo: Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (Orgs.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papiros, 1995.

_____. **A invenção do cotidiano.** Tradução Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COLLINS, Christopher. Nikolai Evreinov as a playwright. In: EVREINOV, Nikolai. **Life as Theater: Five Modern Plays.** Translated and edited by Christopher Collins. Ann Arbor: Ardis, 1973.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRAIG, Gordon. **Da Arte do Teatro.** Tradução Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, s/d.

DAWSEY, John Cowart. Schechner, teatro e antropologia. **Cadernos de campo,** São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011.

DEL PINO, D. Do limiar: um estudo introdutório. In: _____ (Org.). **Semiótica:** olhares. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

DUNCAN, Isadora. **Isadora:** fragmentos autobiográficos. Tradução Lya Luft. Porto Alegre: L&PM, 1985.

DUGAN, Holly. **The Ephemeral History of Perfume: Scent and Sense in Early Modern England.** 1 edition. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.

ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EVREINOV, Nicolás. **El teatro en la vida.** Traducción por Malkah Rabell. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites:** teoria e prática do teatro. Tradução de Jacó Guinsburg... [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FINDLAY, Alison. **Women in Shakespeare: A Dictionary.** Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Perfomance e cultura performativa.** Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Edições Cosmos, 1988.

FREIRE, Paulo. **Conscientização e Alfabetização:** uma nova visão do processo. Revista de Cultura da Universidade do Recife. Nº 4; Abril-Junho, 1963.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de Passagem.** Tradução Mariano Ferreira. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 10 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GONTARSKI, Stanley E. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto de Samuel Beckett. Tradução Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 261-280, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/233143/Artigo_de_Stanley_Gontarski_O_espet%C3%A1culo_como_texto_no_teatro_de_Samuel_Beckett_-_Trad_de_Robson_Camargo_e_Adriana_Fernandes.

Acesso em: 30 mar. de 2014.

GOURFINKEL, Nina. **A mise-en-scène de Hamlet**. Cadernos de Teatro “O Tablado”, n. 12, s/d. Disponível em: <http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/20993a595a84914321d8f6e1550df883.pdf>. Acesso em: 20 ago. de 2015.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GRAMMATICUS, Saxo. **The Danish History**. Book Three. Disponível em: <http://www.omacl.org/DanishHistory/book3.html>. Acesso em: 10 mar. de 2014).

GREINER, Christine. **O teatro Nô e ocidente**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

GRÉSILLON, A. **Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação**. Estudos Avançados, volume 9, n. 23, jan./apr. 1995, p. 269-285. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100018. Acesso em: 30 abr. de 2014.

HALSEY, William D. (Editorial Director). **Macmillan Contemporary Dictionary**. New York: Macmillan Publishing Co., Inc, 1979.

HARVEY, John. **Homens de preto**. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora UNESP, 2003, 340 p.

HELIODORA, Barbara. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; Santos, Marlene Soares dos. (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba, PR: Editora Beatrice, 2008.

HERÁCLITO. **Fragmentos**. Disponível em: file:///C:/Users/loja/Downloads/Metaf%C3%ADsica_Her%C3%A1clito.pdf. Acesso em: 10 abr. de 2015).

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos impérios (1875-1914)**. Tradução Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Celia Berrentine. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOHNSON, Samuel. **Preface to Shakespeare [1765]**. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5429/pg5429-images.html>. Acesso em: 10 jun. 2015).

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte** - E na pintura em particular. Tradução Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KINAS, Fernando. Teatro do mundo. In: SHAKESPEARE, W. **Hamlet**: Príncipe da Dinamarca. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KYD, Thomas. **The Spanish Tragedy**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090401195103/http://www.elizabethanauthors.com/span1.htm>. Acesso em: 20 jan. de 2015

LANGER, Johnni. **Pagãos e Cristãos na Escandinávia da Era Viking**: uma análise do episódio de conversão da *Njáls Saga*. Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano IV, n. 10, maio 2011. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf9/01.pdf>. Acesso em: 30 mar. de 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Uma sequência de atos. **Revista Cult**, Ano 16, n. 185, novembro de 2013, p. 31-34.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MONDIN, Battista. **Curso de Filosofia**. Tradução Benoni Lemos. São Paulo: Paulus, 1981.

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Drama e Comunicação**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

MORETTO, Roberto Carlos. **Ensaio.Hamlet**: Rupturas no Gênero Dramático e Corpos em Rede na Cena de Enrique Diaz. 2009. 198 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: [file:///C:/Users/loja/Downloads/moretto%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/loja/Downloads/moretto%20(1).pdf) Acesso em: 20 abr. de 2015.

MIKLOS, Claudio. **A arte zen e o caminho do vazio**: uma investigação sobre o conceito do zen-budista do Não-eu na criação de arte. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2011.

OLIVA, Alberto; GUERREIRO, Mario. **Pré-socráticos**: a invenção da filosofia. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

PARMÊNIDES. **Sobre a natureza**. Disponível em: <http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Da-Natureza-Parm%C3%AAAnides.pdf>. Acesso em: 10 abr. de 2015

PLATÃO. **O Sofista**. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sofista.html>. Acesso em: 10 abr. de 2015).

NICHOLSON, Eric A. The Theater. In: PERROT, Michelle; DAVIS, Natalie Zemon; FARGE, Arlette. **A History of Women in the West: Renaissance and Enlightenment paradoxes**. Cambridge, MA: Harvard, UP, 1993, vol. 3, p. 295-314.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia**. Tradução Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

OSANAI, Kaoru. Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre. Translated with and Introduction by Andrew T. Tsubaki. **Educational Theatre Journal**, vol. 20, n. 4, Dec. 1968, p. 586-593. Disponível em: http://ehc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2013_02.dir/pdfNWMWfLBqh5.pdf. Acesso em: 20 abr. de 2013.

O'SHEA, José Roberto. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **O primeiro Hamlet** - in-quarto de 1603. Organização e tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral (1880-1980)**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1982.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ROZAKIS, Laurie. **Tudo sobre Shakespeare**. Tradução Tereza Tillet. Baueri, SP: Editora Manole, 2002.

RUFFINI, Franco. Texto Y escena. In: _____.; SAVARESE, Nicola. **Anatomia del Actor: Un diccionario de Antropología teatral**. Traducción Bruno Bert. México: Grupo Editorial Gaceta, 1988.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an Introduction**. New York & Londres: Routledge, 2006.

_____. A Estética do Rasa. In: LIGIERO, Z. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SEIDL, Rodrigo. **O negócio do ócio: o teatro profissional londrino (1576-1603)**. 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp116773.pdf>. Acesso em: 01 set. de 2015.

SENELICK, Laurence. **Gordon Craig's Moscow Hamlet: a reconstruction.** London: Greenwood Press, 1982.

SMITH, Cristiane Busato. **Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra Vitoriana: um Estudo Interdisciplinar.** 2007. 226 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/handle/1884/23026>. Acesso em: 20 dez. de 2014.

SPERBER, Suzi Frankl; CLOSEL, Régis Augustus Bars. **Fantasma no universo literário inglês: complexidades dramáticas e teológicas na Inglaterra do século XVI.** XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba, 18 a 22 de julho de 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/938054/Fantasma_no_universo_liter%C3%A1rio_ingl%C3%AAs_complexidades_dram%C3%A1ticas_e_teol%C3%B3gicas_na_Inglaterra_do_s%C3%A9culo_XVI. Acesso em: 20 set. de 2015.

SHAKESPEARE, William. **As You Like it: A Comedy.** London: Printed for the theatre, 1810.

_____. **Obra Completa.** Nova Versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Volume 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 1995.

_____. **Hamlet: Príncipe da Dinamarca.** Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

_____. **Hamlet.** London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2006.

_____. **O primeiro Hamlet** - in-quarto de 1603. Organização e tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

STANISLAVSKI, C. **Mi vida en el Arte.** Traducción Salomón Merener. Argentina: Editorial Quetzal, 1981.

_____. **Minha Vida na Arte.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.

TAYLOR, Gary. **Hamlet in África.** Disponível em: http://web.archive.org/web/20041125152319/http://www.as.ua.edu/english/3_graduate/strode/articles/taylor/hamlet1.htm. Acesso em: 20 set. de 2015.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou.** São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2003.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. **História, Teatro e Performance.** Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em História na Universidade do Rio dos Sinos, em São Leopoldo, Rio Grande do Sul de 15 a 20 de julho de 2007.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Pequeno Dicionário de Teatro**. São Luís, MA: Departamento de Cultura do Maranhão, 1970.

THOMPSON, Ann.; TAYLOR, Neil. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2006.

THOMSON, Peter. **Shakespeare's Theatre**. 2 ed. London: Routledge, 1992.

TSUBAKI, Andrew T. Introduction. In: OSANAI, Kaoru. Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre. Translated with and Introduction by Andrew T. Tsubaki. **Educational Theatre Journal**, vol. 20, n. 4, Dec. 1968, p. 586-593. Disponível em: http://lhc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2013_02.dir/pdfNWMWfLBqh5.pdf. Acesso em: 20 abr. de 2013.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de Teatro**. 6 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. **A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

_____. **Psicologia da Arte**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

_____. **A Construção do Pensamento e da Linguagem**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

VYGODSKAIA, G. L.; LIFANOVA, T. M. Lev Semenovich Vygotsky. **Journal of Russian and East European Psychology**, v. 37, n. 2, March-April, 1999, p. 23-81. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/22918405/Vigodskiaia-e-Lifanova-Biografiade-Vigotski-Parte-I>. Acesso em: 20 set. de 2013.

WERTSCH, James V. **La mente em acción**. Buenos Aires: Aique Grupo Editor S.A., 1998.

WILDE, Oscar. **Ensaio Wilde: Caneta, Lápis e Veneno; A decadência do mentir; A alma do homem sob o socialismo**. Tradução e notas de João Rosa de Castro. São Paulo: Clube de Autores, 2015.