

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Alcione Sampaio Barros

**Hamlet, um *herói trágico* no Renascimento**

Florianópolis

Julho de 2023

Alcione Sampaio Barros

**Hamlet, um *herói trágico* no Renascimento**

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para obtenção do título de Bacharela e licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi

Florianópolis

Julho de 2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Barros, Alcione Sampaio

Hamlet, um herói trágico no Renascimento /Alcione Sampaio Barros ; orientadora, Artur de Vargas Giorgi, 2023.  
70 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Hamlet. 3. Herói trágico. 4. Shakespeare. 5. Renascimento. I. Giorgi, Artur de Vargas. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em História. III. Título.



### ATA DE DEFESA DE TCC

Aos cinco dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três, às quatorze horas, na sala dez do Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Artur de Vargas Giorgi, Orientador e Presidente, pela Professora Luana Barossi, Titular da Banca e pela Professora Flávia Varella, Suplente, designados pela Portaria nº 24 /2023/HST/CFH da Senhora Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Alcione Sampaio**, subordinado ao título: **“Hamlet, um herói trágico no Renascimento”**. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido do Professor Artur de Vargas Giorgi a nota final **10,0**, da Professora Luana Barossi a nota final **10,0** e da Professora Flávia Varella a nota final **9,5**; sendo aprovada com a nota final **10,0**. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital à Coordenadoria do Curso de História até o dia doze de julho de dois mil e vinte e três. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 05 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Artur de Vargas Giorgi



Documento assinado digitalmente

**Artur de Vargas Giorgi**  
Data: 07/07/2023 18:31:49-0300  
CPF: \*\*\*.269.258-\*\*

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profa. Luana Barossi



Documento assinado digitalmente

**LUANA BAROSS**  
Data: 07/07/2023 18:48:29-0300  
CPF: \*\*\*.149.829-\*\*

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profa. Flávia Varella



Documento assinado digitalmente

**Flavia Florentino Varella**  
Data: 08/07/2023 17:14:41-0300  
CPF: \*\*\*.718.756-\*\*

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Candidata Alcione Sampaio



Documento assinado digitalmente

**Alcione Sampaio Barros**  
Data: 07/07/2023 22:54:08-0300  
CPF: \*\*\*.165.957-\*\*

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
Campus Universitário Trindade  
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina  
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que a acadêmica Alcione Sampaio, matrícula nº. 16105024, entregou a versão final de seu TCC cujo título é “**Hamlet, um herói trágico no Renascimento**” com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 11 de julho de 2023.

---

Orientador

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pessoa sensata, corajosa, inteligente e bondosa. Um ponto de equilíbrio no meu universo; meu pai, carinhoso, melindroso, companheiro, cômico. Filósofo nas horas vagas; minhas irmãs, minhas amigas para tudo o que vier. As melhores filhas que conheço e as melhores irmãs; meus irmãos, os filhos que minha mãe criou para lhe darem alegrias. Sou grata por esse carinho todo com meus pais e comigo.

A Matthias Spura.

A vovó Terezinha, sua filha Magnólia e sua neta Janine. Família que me adotou com muito carinho e amor em Florianópolis.

A meu amigo, companheiro de aulas, de conversas das mais variadas, Adriel Dalmolin Zortéa. O tempo não faz distinção de cor, de idade, de sexo, ele junta tudo numa bela conversa com muitas gargalhadas. Eu, tartaruga, você, lebre ligeira.

A Isadora Dallapria, moça simples, alegre, observadora. Saudades das gargalhadas. Adriel e Isadora, sou grata pelos momentos maravilhosos que passamos juntos. A UFSC não teria sido tão intensa se não fosse vocês dois: o cravo e a rosa.

Ao querido professor Tiago Kramer de Oliveira: pela paciência, pelo carinho, pelo profissionalismo e dedicação aos petianos de História.

Ao PET História dos anos 2018-2019.

A Kássia Rossi pela gentileza e boa vontade. Obrigada!

Aos professores de TCC, Henrique Espada e Renata Palandri. Obrigada pela dedicação e atenção prestada durante todo o processo.

Aos queridos professores do departamento de História da UFSC.

Aos servidores do departamento, Milano e Cris. Sou imensamente grata pela atenção dedicada, pelo profissionalismo, pelo carinho, pela abertura que nos proporcionam na secretaria de História.

A Artur de Vargas Giorgi, meu orientador, professor do departamento de DLLV. Obrigada pela paciência, pela espera e pela compreensão.

Às professoras Flávia Varella e Luana Barossi, por gentilmente acolherem o convite à composição da banca, e se disporem à leitura do texto.

*Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu (Ec 3:1).*

## RESUMO

Identifico em *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, a temporalidade do autor, na maneira como ele coloca seu protagonista no tempo do teatro. O Renascimento se caracterizou como o renascer das artes clássicas, mas também dos indivíduos; Shakespeare, atento às demandas culturais desse tempo, trouxe para o centro da cena um *herói trágico* - herança dos gregos e romanos - que se move em solilóquios pelo palco, numa disposição mental que expõe a ambiguidade da própria consciência. A linguagem, um dos traços singulares do homem e da tragédia é colocada no palco da modernidade nascente, por meio da excelência da habilidade dramaturgica de Shakespeare. Coloca-se em questão o impasse de Hamlet diante da catástrofe que se insere na Corte de Elsinore, exigindo dele uma ação, que é parte constituinte do gênero dramático. Considerando a amplitude do horizonte que se coloca entre ação e discurso, acessamos a temporalidade da obra de Shakespeare para uma compreensão do *sujeito-herói-trágico* renascentista e seu tempo histórico.

**Palavras-chaves:** Hamlet, Tragédia, Herói trágico, Shakespeare, Renascimento.

## ABSTRACT

I identify in *Hamlet, Prince of Denmark*, the author's temporality, in the way he places his protagonist in theater time. The Renaissance was characterized as the rebirth of the classical arts, but also of individuals; Shakespeare, attentive to the cultural demands of that time, brought to the center of the scene a *tragic hero* - a legacy of the Greeks and Romans - who moves in soliloquies across the stage, in a mental disposition that exposes the ambiguity of his own conscience. Language, one of the unique traits of man and tragedy, is placed on the stage of nascent modernity, through the excellence of Shakespeare's dramaturgical skill. Hamlet's impasse in the face of the catastrophe that takes place in the Court of Elsinore is called into question, demanding an action from him, which is a constituent part of the dramatic genre. Considering the breadth of the horizon that lies between action and discourse, we access the temporality of Shakespeare's work for an understanding of the Renaissance *tragic-hero subject* and his historical time.

**Keywords:** Hamlet, Tragedy, Tragic hero, Shakespeare, Renaissance.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 MODERNIDADE NASCENTE, PALCO DO TEATRO ELISABETANO.....</b>	<b>15</b>
2.1 ELIZABETH I, A “PRÍNCIPE RENASCENTISTA”.....	22
2.2 WILLIAM SHAKESPEARE NO PALCO ELISABETANO.....	26
<b>3 <i>HAMLET</i>: UM DRAMA NA RENASCENÇA INGLESA.....</b>	<b>32</b>
<b>4 A POÉTICA DO <i>HERÓI TRÁGICO</i> NO RENASCIMENTO.....</b>	<b>46</b>
4.1 O “SER” DO <i>HERÓI TRÁGICO</i> E O “NÃO SER” NO RENASCIMENTO.....	51
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>61</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>65</b>
FONTES PRIMÁRIAS.....	65
BIBLIOGRAFIA.....	65

## 1 INTRODUÇÃO

Trata-se de um estudo de *Hamlet* (1600), do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), buscando salientar na peça as marcas de uma modernidade ambivalente, já que situada, em seu ponto inicial, com os sinais de uma crise (que se desdobra em aspectos históricos, humanos, filosóficos, literários). Se Shakespeare se coloca diante de seu tempo a partir do impasse e da melancolia do seu *herói trágico* (que, aliás, relativiza os contornos do gênero aristotélico), a questão é pensar o teatro do autor como uma forma privilegiada de conhecimento dos dilemas e impasses da sociedade, no caso, considerando um período de tensão e de mudanças significativas, na emergência da Idade Moderna.

*Hamlet* é um drama que recoloca, em outro tempo e em contexto diverso, uma série de premissas da arte dramática, em especial da tragédia. Desse modo, tal repetição é em grande medida diferença: diferença na concepção do *herói trágico*; na centralidade das ações como motor e unidade estruturante da peça; na concepção do lugar do homem diante do cosmo; no tratamento dado ao tempo e ao espaço. Portanto, o primeiro objetivo do trabalho é identificar o hibridismo cultural da obra de Shakespeare, tendo por base a interação cultural entre os mundos clássicos greco-romano, medieval e moderno, assim como a tensão resultante da ruptura da Inglaterra com o papado.

O segundo objetivo do trabalho é identificar a relação do indivíduo com seu próprio tempo na pessoa do *herói trágico* na modernidade. Como Shakespeare dialoga com o *herói trágico* clássico, no caso, Édipo rei. Dessa observação nas tragédias gregas, pretendemos distinguir em que aspectos a peça atualiza a tragédia clássica e expõe sua própria época, no caso, o Renascimento. *Hamlet* é um portal para seu tempo histórico e para outros tempos, apresentando assim, um movimento multifacetado de temporalidades, próprio do Renascimento. O drama, como poética de ação, possui certamente grande sensibilidade para captar esse espírito de época, apresentando-o numa síntese na forma de teatro. E o teatro elisabetano possibilita essa articulação cultural, resgatando o passado, expondo o presente e especulando sobre o futuro (BERTHOLD, 2001, P. 312-322).

Isso porque nas peças de Shakespeare podemos observar relações culturais de espaço-tempo não somente na Inglaterra do século XVI, mas de fronteiras e lugares-comuns que evidenciam permanências e deslocamentos próprios de um mundo que não estava fechado em si mesmo. Suas peças evidenciam essas múltiplas nuances, por meio de uma linguagem onde os sentidos mais obscuros da formação humana tornam-se claros e evidentes à luz do palco (AUERBACH, 1971, p. 279).

No teatro, o mundo é recriado, reinventado, criticado, transformado e até demonizado. É o espaço-tempo em que “homens e mulheres experimentam vivências e sensações com seus corpos e emoções. A obra teatral, tal como os encontros entre as pessoas, se desfaz tão logo seu fim é atingido” (GUSMÃO, 2019, p. 10). Assim, não é possível resgatar o tempo da encenação que se esvai, cabendo ao historiador o acesso à literatura do poeta, eternizada no papel. Dessarte, para que se possa alcançar a grandeza da literatura de Shakespeare, é preciso compreender um tanto do período histórico onde a obra se insere. E é olhando para o Renascimento como um espectador do teatro que contempla as cenas que se dão no palco, atentamente, que tentaremos entender - em parte - o enredo da peça. Ao tomarmos assento o mais próximo da ribalta, observaremos com melhor nitidez as cenas que se dão sucessivamente nesse palco (GUSMÃO, 2019, p. 8).

De antemão, sabemos que essas cenas são compostas de um variado enredo: guerras, epidemias, Reforma religiosa, navegações para o Novo Mundo, aumento brutal da mortalidade, avanço dos turcos, movimento artístico-cultural e científico, advento da imprensa, rupturas entre países, rupturas entre dogmas, casamentos de reis e de plebeus, nascimentos, mortes no parto, melancolia, tristezas e alegrias. Das tantas encenações nesse palco, uma chama a atenção: o enredo da individualidade humana. Homens e mulheres que souberam articular uma individualidade em meio a tantos desafios impostas pela natureza e pela sociedade, que caracterizou o período como o renascer do indivíduo, assim como o das artes gregas e romanas. Para Jean Delumeau (1994, p. 21), “a história do Renascimento é a história desses desafios e das respostas a esses desafios”.

Nesse tempo encontramos William Shakespeare no palco do teatro elisabetano, apresentando suas peças históricas, suas ricas comédias e suas tragédias. Do palco elisabetano, acessaremos o palco da antiga Grécia, com Sófocles apresentando seu *herói trágico*, Édipo rei.

Para uma melhor compreensão do contexto da obra, preferimos iniciar o primeiro capítulo com o estudo no Renascimento, deixando a apresentação da peça para o segundo capítulo. Enquanto estudamos a *Civilização do Renascimento* (Vol. I, 1983 e Vol. II, 1984) de Jean Delumeau (1923-2020), o enredo da peça vai ficando mais explícito e as personagens vão ganhando identidade. Não podemos falar ganhando forma, porque, como disse Fernanda Medeiros (2019, P. 220), “o modo como Shakespeare criou suas personagens, ainda que com praticamente nenhuma descrição física, permitiu uma variedade imensa de espessuras psicológicas e maneiras de encenar subjetividades em seus aproximadamente 900 tipos humanos”. Mas pelas suas características humanas é possível identificar os humildes, os

aristocráticos, sisudos, alegres, trágicos, cômicos, nobres e patifes. Shakespeare “olhou para seu mundo e o ilustrou com toda a sua fidelidade, sem o desejo de impor uma opinião própria sobre ele, sem levar em conta as esperanças, medos ou crenças de ninguém” (BRADLEY, 1992, p. 11). Barbara Heliodora (2008, p.8) diz que Shakespeare abria as cortinas da personalidade humana, desmascarando suas emoções sem com elas pretender sugerir nenhuma lição de moral.

*A Civilização do Renascimento* de Jean Delumeau favorece uma visibilidade nuançada das mulheres e dos homens renascentistas na leitura de *Hamlet*. Portanto, partindo de Delumeau, buscaremos uma identificação do indivíduo renascentista, pensando nas individualidades das personagens da peça. Ainda no capítulo, lançaremos um breve olhar sobre Elizabeth I (1558-1603), que configurou na sua pessoa o papel de regente, líder religiosa e “príncipe renascentista”. Lisa Hilton (2016) e o filósofo, historiador e ensaísta David Hume (2017) esboçam interessantes comentários sobre a personalidade da monarca, permitindo traçar um paralelo entre a Corte dos Tudors e a Corte de Elsinore.

Com Delumeau, Barbara Heliodora (2008, 2014 ) e Margot Berthold (2001), descortinaremos o espírito inovador próprio do Renascimento, nos dramaturgos ingleses, que contribuíram para um período reconhecidamente como de grande proficiência para a arte dramática. O teatro elisabetano balizou a sociedade inglesa renascentista, ao representar espaço de contato e reafirmação de valores, onde a vida criada para ser contemplada manifesta-se marcadamente como produto da consciência de um tempo que desabrochou em meados do século XVI até início do XVII. A exemplo do teatro grego do século V a.C., que oferecia para a sociedade ateniense um palco saturado de tensões, o teatro elisabetano inaugurou um lugar para confrontar os indivíduos com seus próprios conflitos, permitindo ao cidadão experimentar situações extremadas da sociedade de Corte, onde era possível vivenciar as várias tensões que envolviam os diferentes papéis sociais de posições específicas.

Foi no teatro que diferentes poetas inovaram enredos profundamente conectados com o que existia de mais humano nas tensões e interdições comuns das dobras do tecido social. Para uma compreensão da importância do teatro na sociedade inglesa e do dramaturgo William Shakespeare e sua obra, a *História Mundial do Teatro* (BERTHOLD, 2001) oferece um panorama do que foi esse teatro no seu tempo, assim como outras civilizações tiveram os seus. Além de Berthold, o crítico literário, Northrop Frye (2011) permite um diálogo com o teatro de Shakespeare, oferecendo particularidades da criação do dramaturgo. Barbara Heliodora, especialista em Shakespeare no Brasil, nos familiarizou com o dramaturgo e o teatro elisabetano, com suas obras: *Caminhos do Teatro Ocidental* (2013), *O que as peças*

*contam* (2014) e *Por que ler Shakespeare* (2008). Sua tradução de *Hamlet* foi utilizada em poucas passagens, porque tínhamos de antemão escolhido a tradução de Millôr Fernandes (2019).

Do teatro elisabetano nos estenderemos brevemente sobre o teatro grego, com os principais dramaturgos do período: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. A história do teatro grego começa aos pés da Acrópole, tendo seu esplendor no apogeu de Atenas. Ela se desenvolveu nesse tempo áureo da *pólis* democrática ateniense do século V a.C., vindo ocupar um lugar de instituição como órgão educador do povo ateniense logo bem cedo. Para Vernant e Vidal-Naquet (1999), a tragédia é mais que outro gênero qualquer que se enraíza na realidade social, não sendo apenas um reflexo dela, mas uma forma de exposição e questionamento dessa realidade. A *Poética* (2004) de Aristóteles é significativa no trato da poesia trágica, já que ele entende o homem enquanto agente, sendo a ação própria do homem o centro da poesia trágica. É Aristóteles quem promove uma reflexão significativa sobre a arte poética trágica com sua *Poética*, eternizando o pensamento grego antigo por meio da análise da sua literatura dramática.

Iniciaremos o segundo capítulo com a apresentação de *Hamlet* no *Globe Theatre* em 1600. Nos aproximamos da obra, aliás a peça mais longa de Shakespeare, pensando na limitação da pesquisa e considerando as imensas possibilidades que cada cena oferece. Ao pensar *Hamlet* como príncipe, andando pelos corredores do palácio nos seus trajes de luto fechado, recorreremos ao próprio texto, pois nosso estudo se coloca diante da singularidade da fonte e do seu contexto histórico. No andamento da pesquisa, selecionamos três cenas no corpo da peça. Essas cenas são significativas para o contexto religioso, político e social na Inglaterra do século XVI. Mas também por serem deflagradoras da personalidade de *Hamlet*.

Para a Cena V do Ato I, na qual o espectro do rei *Hamlet* revela a causa de sua morte, contamos com o artigo dos professores Dra. Suzi Frankl Sperber e do Prof. Régis Augustus Bars Closel (2011), em que eles tratam do uso de Fantasmas no universo literário inglês. Interessante notar que a Inglaterra dos Tudors somava em seu histórico uma infinidade de crimes: se fosse possível, digamos, fantasmas retornariam do túmulo a fim de reclamar vingança entre reis, católicos e protestantes.

A segunda cena é a do Cemitério (Ato V, Cena I). Esta cena contém uma mistura de estilos bem característicos do perfil shakespeariano, sendo impossível explorá-la ao todo. Por isso ela aparece ainda no primeiro capítulo e reaparece no terceiro capítulo. Mas para este capítulo, ela tem o intuito de considerar em parte a relação de *Hamlet* com o pai, com seu amigo Horácio, mas principalmente dialogar com o contexto do Renascimento que assistiu a

uma inclinação dos indivíduos à melancolia e ao suicídio, como foi o caso de Ofélia que se suicidou, e Hamlet, que na sua melancolia pensa em se suicidar.

A terceira cena estudada se encontra no Ato III, Cena IV. Esta cena contém o segundo diálogo mais rico da peça, depois do célebre monólogo em que o herói hesita entre o “ser ou não ser”, a vida e a morte. A escolha se deu pela riqueza do diálogo, mas também pela necessidade de se destacar o papel das mulheres na trama. São duas as mulheres, Gertrudes e Ofélia. Como Ofélia nos envolveria na abordagem da loucura - que também se encontra em Hamlet -, o que exigiria uma leitura de Erasmo de Roterdã (1466-1536) e outras, decidimos pela Rainha Gertrudes. Gertrudes como rainha se relaciona com o contexto da Rainha Elizabeth I e do seu pai Henrique VIII, com seus sucessivos casamentos. André Maurois (1959) e David Hume (2017) fazem acentuadas considerações sobre Elizabeth, a cultura inglesa e os casamentos de Henrique VIII. Achamos que o assassinato do rei Hamlet e o casamento da rainha com o cunhado retrata bem o contexto dos Tudors, já que Shakespeare em suas peças históricas explorou o poder e as relações da monarquia com muita propriedade.

O terceiro capítulo trata da poesia trágica e sua relação com o tempo, identificando o momento da eclosão da tragédia como uma resposta do teatro entre tempo e sociedade. Para melhor compreender essa relação, teremos Cristina Maria Flores Ribas que faz uma abordagem da *Poética* na sua dissertação de mestrado: *Uma Reflexão sobre a Mimese e a Ação Trágica na Poética de Aristóteles* (2004), que veio de encontro com nossa insegurança diante de Aristóteles; a tese doutoral da mesma autora, *Poética Trágica: ruptura no agon harmônico do cosmos ou o tempo fora do eixo* (2012), pesquisa que muito esclarece sobre o tempo próprio da tragédia, tanto na Grécia antiga como no Renascimento.

Por fim, trataremos do impasse do *herói trágico*, no modo como ele se relaciona com os problemas modernos a partir de seu temperamento herdado do herói clássico (KNOX, 1964). Hamlet é empurrado para um dever de vingança, que o precipita numa crise de melancolia, levando-o a experimentar um turbilhão de humores enquanto reflete em solilóquios. Partiremos da frase, “dos gonzos saiu o tempo. Maldição! Ter vindo ao mundo para endireitá-lo” (Ato I, Cena V), que nos permite, com a ajuda de Ribas, identificar no *agon harmônico* uma ruptura no tempo que ocasiona a tragédia. É a partir dessa expressão de Hamlet, após o encontro com o pai, que a melancolia e o impasse do protagonista expõem a dimensão do trágico, enredando protagonista e espectador numa dinâmica de dúvidas, pessimismo e melancolia, mas também, coragem, humor, gratidão, lealdade, justiça e sabedoria. Segundo Anatol Rosenfeld (1969, p. 133), “é precisamente o choque de forças positivas e negativas, ambas poderosas e de maciça realidade, que constitui a tragicidade deste

universo maniqueísta”. O *herói trágico* é a lente que nos permite compreender a ruptura entre dois tempos, por ser ele mesmo um homem entre dois mundos: Idade Média e Renascimento, Modernidade e Antiguidade, catolicismo e protestantismo, vida e morte, passado e presente (AUERBACH, 1971. 280-282).

Portanto, tendo como ponto de partida a tragédia de *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, que compõe um personagem rico no seu contexto histórico, a presente pesquisa se debruça nos múltiplos tempos que compõem a peça, para uma compreensão do *herói trágico* herdado da tragédia antiga e seu impasse na modernidade. Por meio das reações de Hamlet, Shakespeare nos permite apreender uma espessura de caracteres, que dão passagem ao novo tempo que se formava como promissor para as ciências humanas.

## 2 MODERNIDADE NASCENTE, PALCO DO TEATRO ELISABETANO<sup>1</sup>

*“O mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz. Enquanto um quadro ou estátua possuem existência concreta uma vez terminado o ato de sua criação, um espetáculo teatral que termina desaparece imediatamente no passado.”*

*(Margot Berthold, 2001)*

No século XVI, as literaturas europeias alcançaram um patamar como nunca visto antes. Literatos como Ariosto, Dante, Petrarca, Maquiavel, Rabelais, Rosand, Spencer, Camões, Cervantes, Erasmo e William Shakespeare, reforçaram a unidade da civilização ocidental, no momento em que se afirmavam as nações europeias, contribuindo com sua literatura para o alicerce das línguas nacionais. No período descobre-se na Europa uma vontade expressa de promoção das línguas vernáculas, fator primordial para a elaboração de uma ideia de civilização, o que de 1600 em diante começa a se impor gradualmente a todo mundo. Essa promoção do Ocidente, quando a Europa ultrapassa outras civilizações paralelas a si, a partir do século XIII até início do século XVII, tem como contributo “o legado da civilização greco-romana, o cristianismo, o clima temperado, as terras férteis e tudo o mais que apresenta elemento de progresso nesse vasto contexto” (DELUMEAU, 1994, p. 48-49).

Nesse cenário em renascimento, Delumeau (1994, p. 21) considera os processos marcantes e até dramáticos, próprios de uma civilização em ascensão que, segundo ele, não se alçou apenas por fatores considerados positivos, mas também pelas muitas provações: “entre 1320 e 1450, abateu-se sobre a Europa uma conjunção de desgraças: privações, epidemias, guerras, aumento brutal da mortalidade, diminuição da produção de metais preciosos, avanço dos Turcos; desafios esses que foram vencidos com coragem e com gênio”. Para ele, a “história do Renascimento é a história desses desafios e das respostas a esses desafios”.

Assim, o Renascimento se afirma a partir dessas profundas experiências assimiladas por grande parte do componente europeu, que soube responder a esses desafios com mudanças significativas nas estruturas mentais e materiais, levando a civilização européia a marcar um salto entre os séculos XIII e XVII. Com esses processos, evidencia-se um indivíduo que soube forjar uma personalidade, algo que em outro tempo jazia no anonimato.

---

<sup>1</sup>*Early Modernity* é utilizado por muitos acadêmicos ao se reportarem ao período histórico dos séculos XVI e XVII. O termo tem assumido variada abordagem, desde que Jules Michelet, na década de 50, denominou como *Renaissance* o período histórico, onde se viu o emergir de um espírito novo, moderno e mais individualista.

A resposta forjada dessas experiências se dá também na crítica ao pensamento clerical da Idade Média, no tempo em que estruturas hierarquizadas vão gradualmente perdendo o domínio sobre os indivíduos, e estes conseguem responder com alguma liberdade aos próprios fundamentos de toda legitimidade.

De modo semelhante, os artistas do Renascimento experimentaram uma sensibilidade advinda com as durezas da vida social, que lhes permitiu outras tendências estéticas, abrindo espaço para novas técnicas e novas maneiras de produção artística. “Talvez porque, num tempo de fomes e de guerras, a terra e os homens chamaram mais as atenções dos artistas, e estes foram mais sensíveis ao real que no passado, interessando-se pela paisagem, pela perspectiva e pelos traços individuais” (DELUMEAU, 1994, p. 23 e 80).

Porém, cabe ressaltar, não houve uma ruptura abrupta entre os indivíduos do Renascimento com a tradição anterior; sentimentos outros, que se pensou terem sido superados, perduraram no tempo, friccionando a Idade Média e transitando entre os artistas renascentistas. Constatou-se um constante desejo de vingança, medo diante dos turcos, insegurança diante do Grande Cisma religioso (1517), e a constante ameaça de um Juízo Final, que a qualquer momento poderia se abater sobre o homem pecador.

Não são negadas as contribuições positivas da Idade Média para a modernidade nascente, mas se credita a ela os sentimentos perdulários de ódio e de vingança decorridos do espírito de lutas e guerras constantes. Movidos por esse espírito, vemos o homem renascentista massacrar os povos americanos e iniciar o tráfico dos negros africanos para o Novo Mundo: “o Renascimento está na origem do problema negro do Além-Atântico”, afirma Delumeau (1994, p. 22 e 28). Concomitantemente, no seio da própria Europa se alargou o fosso que separava os humildes dos privilegiados, quando os ricos se esmeraram numa ascensão à nobreza, se autoafirmando como a classe possuidora junto aos Príncipes. Com o insuflamento refinado, essa classe impôs à “civilização ocidental uma estética nova e uns gostos aristocráticos, que tinham por contrapartida o desprezo pelo trabalho manual” (DELUMEAU, 1994, p. 22 e 83).

A despeito desse espaço de permanências, contradições e aspirações divergentes, assistimos também uma vontade de progresso e de ciência, um desejo de beleza das artes e das literaturas antigas. Se houve Renascimento foi porque a humanidade ocidental superou as provações e limitações, ao tirar partido delas pelo espaço crítico e criativo que as artes e as literaturas antigas proporcionaram. Denominado como o “século de ouro”, o Renascimento é o “testemunho sobre a consciência que uma época teve de si própria”, marcado pela busca nas fontes de um passado de beleza nas belas artes. Estas favoreceram renovação e invenções que

permitiram caracterizar o período como o mais profícuo no seguimento, como nunca visto noutra passado da humanidade em um espaço tão curto de tempo (DELUMEAU, 1994, p.86-87).

A esse progresso artístico e científico, acrescenta-se o progresso espiritual que veio contribuir também com o espírito crítico da Renascença. As reformas religiosas no século XVI inauguraram um novo modo na relação homem-Deus, ao levantar o indivíduo do seu anonimato medieval, desembaraçando-o das limitações coletivas (DELUMEAU, 1994, p 23). O Historiador Jacob Burckhardt<sup>2</sup> (1818-1897), numa alusão ao humanismo e ao desenvolvimento do indivíduo desse período, observa que:

na Idade Média, os dois lados da consciência humana - aquele voltado para o interior e o outro, para o exterior - jaziam ou semi adormecidos ou semi despertos, sob um véu comum. Véu tecido de fé, ilusão e preconceitos infantis, através do qual o mundo e a história eram vistos com tonalidades estranhas. O homem só estava consciente de si próprio como membro de uma raça, de um povo, de um partido, de uma família ou corporação - somente através de alguma categoria geral. Foi na Itália que este véu se desfêz primeiro; um tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo se tornou possível. Ao mesmo tempo, o lado *subjetivo* se afirmava com ênfase correspondente; o homem se tornava um *indivíduo* espiritual, e se reconhecia como tal. Do mesmo modo os gregos se haviam distinguido dos bárbaros no passado, e os árabes se haviam sentido indivíduos numa época em que os outros povos asiáticos se reconheciam apenas como membros de uma raça. (...) no ocaso do século XIII, a Itália começou a se enxamear de individualidade; o veto colocado sobre a personalidade humana dissolveu-se e mil individualidades nos encontram com formas próprias e trajes especiais (BURCKHARDT, 1991, p. 81 e 82).

Assim, ao desembaraçar-se do condicionamento coletivo-medieval, o homem espiritual constitui-se de uma certa “elevação do espírito de abstração e de organização, e com uma lenta, mas firme consolidação de uma mentalidade mais experimental e mais científica” (DELUMEAU, 1994, p. 23). Não obstante, ao chegar a esse estado espiritual, o indivíduo renascentista experimenta o sentimento mais acentuado de solidão e pequenez. Sob a influência do pensamento da Reforma de Lutero, o homem agora se encontra sem um intercessor físico diante de Deus, respondendo pela confissão direta os motivos de suas ações (sacerdócio de todos os crentes), prostrado numa atitude de submissão e humilhação, sem o recurso dos sacramentos e indulgências. Tal submissão recoloca a dinâmica de progresso individual renascentista entre o grandioso e o trágico, entre o homem individual livre e o homem ainda pecador, dependente de um Salvador na doutrina da justificação pela fé: “o justo viverá pela fé” (Rm 1:17). Destarte, “a reforma exprimiu, no plano religioso, a ascensão

---

<sup>2</sup> A obra de Jacob Burckhardt (*A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*), data de 1878, tendo sido traduzida no Brasil somente em 1991. A referência aqui utilizada é mais por uma atribuição da obra ao desenvolvimento do indivíduo a partir do florescimento da Antiguidade, tão propagada pelos humanistas.

irresistível da pessoa, embora noutros aspectos tenha recusado total liberdade ao homem pecador”, afirma Delumeau (1984, p. 45).

Constata-se assim, que o progresso do indivíduo não se deu sem a dor inerente do (Re) nascimento. Enquanto se assiste o processo de separação entre tradições hierárquicas do passado e o alvorecer de uma nova era, manifesta-se uma melancolia no Renascimento. Delumeau faz referência a um acentuado número de artistas e literatos que experimentaram um profundo sentimento de solidão em direção à tristeza; identifica uma melancolia perene em obras do período, confirmada por autores como Rafael Sanzio (1483-1520), que disse sobre Miguel Ângelo (1475-1564): “está só como um carrasco”. Giorgio Vasari (1511-1574) comenta que “muitos pintores do seu tempo eram melancólicos”. Pierre de Ronsard (1524-1585) enxergava-se como “arisco, desconfiado, triste e melancólico”. Sobre Luís de Camões (1524-1580) é possível identificar em suas obras um “ser hipersensível desde a infância e propenso às lágrimas” (apud DELUMEAU, 1984, p. 46).

Notáveis são tais acentos na arte e na literatura do Renascimento, mais comuns no século XVI. Assim como a melancolia, a morte foi também um discípulo da Renascença. De forma obsessiva ela foi referida - juntamente com o suicídio - em obras literárias e artísticas da poesia barroca francesa, entre o final do século XVI e início do XVII. Como já mencionado, o contributo do Medievo com sua “corrente macabra” perpassa o processo humano na Renascença, herdando, dos massacres e suplícios das guerras religiosas, o medo e a morte. Destaca-se das meditações de Michel de Montaigne (1533-1592) sobre a condição do homem: “entre festas e alegrias, tenhamos sempre esta recordação da nossa condição e não nos deixemos levar tão fortemente pelo prazer que nos não passe, por vezes, pela mente, de quantos modos esta nossa alegria está exposta à morte e de quantas formas ela ameaça”. Montaigne não se considerava uma pessoa melancólica, mas em dado momento teria confessado: “não há nada com que eu, desde sempre, tenha me preocupado tanto como a imaginação da morte; até na fase mais licenciosa da minha vida” (apud DELUMEAU, 1984, p. 48).

“O Renascimento conheceu, pois, tanto o medo da morte como o desejo da morte” (DELUMEAU, 1984, p. 4). Pelo ano de 1542, Lutero atribuiu ao Diabo uma epidemia de suicídios que se espalhou por toda Alemanha. A mesma atribuição ao Diabo foi feita pelo arcebispo de Mainz, no ano de 1548. Em 1569, foram registrados quatorze suicídios em apenas três semanas na cidade de Nuremberga (apud DELUMEAU, 1984, p. 48). Em o *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã (1466-1533), obtém-se a seguinte inspeção: “não tenho de dizer-vos que erros fizeram merecer aos homens tal sorte, nem que Deus irritado os

condenou a nascer para tais misérias. Quem quiser refletir nisso aprovará o exemplo das jovens de Mileto e seus suicídios (...). Mas quem eram aqueles que se mataram desgostosos da vida?” (apud DELUMEAU, 1984, p.49). Na Inglaterra, William Shakespeare conduz seu protagonista Hamlet a um cemitério e, numa das cenas mais emblemáticas da obra, coloca em suas mãos um crânio, fazendo-o refletir sobre a morte: “quanto tempo um homem pode ficar embaixo da terra antes de apodrecer?” (Ato V, Cena I).

Em várias obras do Renascimento os acentos românticos são evidenciados pelos sentimentos de uma paixão não correspondida; as limitações e capacidades individuais são expostas em reflexões solitárias, flertando com o suicídio: “o Renascimento interrogou-se, pois, com angústia, sobre o problema da liberdade individual; e os melhores espíritos acusaram, por vezes, o destino de os ter obrigado a uma existência dolorosa” (DELUMEAU, 1984, p.51). Hamlet lamenta seu destino, após se despedir do espectro do pai que lhe fizera jurar vingar seu assassinato: “nosso tempo está desnorteado. Maldita a sina que me fez nascer um dia pra consertá-lo” (Ato I, Cena V).

Com a inauguração da prensa móvel (por volta de 1450), que possibilitou o acesso não só às literaturas clássicas, mas às novas produções que se multiplicavam nesse rico contexto literário, as paixões, temores, e sentimentos outros presentes nas literaturas renascentistas, vão ganhando visibilidade e apreço dos leitores. Durante a Idade Média, os mosteiros e as escolas contribuíram com a leitura dos manuscritos latinos, mesmo que de modo escasso, porém, com as traduções e publicações dessas obras, incluindo a Bíblia, uma comunidade de leitores vai se formando no alvorecer da Idade Moderna. A devoção entusiástica que se seguiu com o valor da cultura da Antiguidade entre os florentinos do século XV e início do século XVI não teria sido tão profícua se ainda esses escritos fossem transcritos manualmente. Artistas e retratistas do século XV tiveram papel determinante na configuração da nova cultura, juntamente com a imprensa que veio de encontro a um público ávido de material que lhe oferecesse conteúdo atualizado, satisfazendo uma necessidade ajustada aos valores humanistas (DELUMEAU, 1994, p. 98).

Na Inglaterra, a prensa móvel chegou por meio do comerciante, diplomata e escritor inglês William Caxton (1422-1491), pelo ano de 1476. Depois de ter aprendido os princípios da Prensa em Colônia, ele montou perto de Westminster o primeiro comércio de edição, sob o reinado de Eduardo IV (1461-1483), que teria financiado a iniciativa. Por esse turno, a língua inglesa já demarcava lugar com o Latim, vindo a imprensa de Caxton disputar com os copistas dos mosteiros, que até então deram sua contribuição para a preservação dos manuscritos latinos em solo inglês. Com a nova técnica, se expandiu a quantidade de livros de

devoção, de traduções de grandes autores latinos, de crônica rimada, poemas e folhetins, permitindo aos ingleses do século XV receberem em suas casas os primeiros materiais na língua vernácula. Ao mesmo tempo em que a sociedade inglesa avançava em conhecimento, assistia à passagem do antigo regime político, dando lugar à Dinastia Tudor, com suas diversas mudanças nas questões sociais, jurídicas e religiosas, com Ato de Supremacia (1534) de Henrique VIII (1491-1547).

O progresso nas artes, associado à mudança de gestão no governo e a reforma religiosa, contribuiu com um gradual avanço à liberdade na esfera pessoal e civil na Inglaterra renascentista. “Os humanistas bíblicos ou os reformadores da Universidade de Oxford<sup>3</sup>, começaram, no início do século XVI, a estudar a Bíblia na língua original através do Novo Testamento grego de Erasmo e a explicar o seu significado ao povo” (CAIRNS, 2008, p.296). Foi a partir do Testamento grego de Erasmo, que William Tyndale (1484-1536) traduziu a primeira versão em inglês para o povo. Esse material (três mil exemplares distribuídos na época) veio a contribuir com a reforma religiosa na Inglaterra mais tarde. Em 1535, Miles Coverdale (1488-1569) publicou a primeira tradução completa da Bíblia em inglês, baseada na versão de Tyndale. No mesmo ano da promulgação do Estatuto de Seis Artigos pela Câmara dos Lordes (1539), que reafirmava a transubstanciação, a ceia de um elemento só (pão), o celibato e a confissão auricular, uma Bíblia completa em língua inglesa foi publicada, por concessão de Henrique VIII. A edição se baseou na obra de Tyndale e Coverdale, e o prefácio foi escrito por Thomas Cranmer (1489-1556), arcebispo da Cantuária (CAIRNS, 2008, p. 298). Para Hume<sup>4</sup> (2017, p. 157), foi a arte da impressão e o renascimento da instrução que promoveram o progresso sob Henrique VIII e Elizabeth, e isto foi sentido “à medida que cópias das Escrituras e de outros antigos monumentos da fé cristã iam se tornando mais usuais”.

Em 1547, o Parlamento (sob Eduardo VI) aprovou a ceia completa (pão e vinho) para os leigos, e mais adiante determinou que os cultos fossem oficiados em inglês e não mais no Latim. Para isso, um Ato de Uniformidade (1549) promoveu o uso do *Livro de Oração Comum* (de Thomas Cranmer) nos cultos, juntamente com a Bíblia, ambos na língua inglesa. O intuito desses Atos era o alicerce da nova religião, o fortalecimento do idioma e a

---

<sup>3</sup> O professor de Oxford, John Wycliffe liderou uma tradução da Bíblia do Latim para o inglês bem antes da Reforma Protestante (1380). Boa parte da nobreza lia a Bíblia no francês, o que incomodava Wycliffe (MAUROIS, 1959, p.152-153).

<sup>4</sup> A obra do autor aqui referida data do período entre 1754-1762, tendo sido traduzida pela editora Unesp em 2017. Apesar da distância no presente e da proximidade do período renascentista, a visão do autor não difere de modo significativo de outros autores que tratam do mesmo período histórico.

participação dos adoradores na congregação religiosa (CAIRNS, 2008, p. 299).<sup>5</sup> Com o Ato de Supremacia e o desafogar das antigas restrições impostas pela larga estrutura do medievo, o reinado de Henrique VIII vai fortalecendo as bases para uma identidade nacional inglesa juntamente com seu Parlamento (HUME, 2017, p. 147-180). O monarca nutria o gosto pelas letras, escrevendo poemas e musicalizando os hinos que tocava no seu alaúde. Era tido como um bom entendedor de Teologia e da literatura romanesca (MAUROIS, 1959, p. 191). É discutível, mas não descartada a possibilidade de que Henrique VIII teria tido acesso aos escritos de Maquiavel (1469-1527), devido à forma como foi construindo uma identidade de governante renascentista.<sup>6</sup>

Lisa Hilton (2016) elenca que os escritos do autor florentino já circulavam amplamente pela Europa, em forma de manuscritos por volta do ano 1513, e que tanto Henrique quanto sua herdeira ao trono devem ter tido acesso a Maquiavel e às outras literaturas de espelho que circulavam pela Europa. As evidências emergem do modelo de governança de Henrique VIII, que vai inaugurando uma supremacia nos moldes “príncipe renascentista”, com seu novo conceito de Estado.<sup>7</sup> Por seu apreço pelas letras, Henrique VIII fundou o Trinity College em Cambridge, e concedeu largas doações em iniciativas nesse âmbito. Permitiu que outras instituições fossem fundadas por cardeais próximos à Coroa, assim como deu seu aval à cadeira de ensino do grego em Oxford. David Hume (2017, p. 179 e 180) considera que o “respeito com que as letras foram tratadas por ele e seus ministros contribuiu para tornar a instrução mais elegante na Inglaterra”, e que Erasmo de Roterdã teria

---

<sup>5</sup> Sob o reinado de Elizabeth, o parlamento publicou um Ato (1593), onde determinava que cada inglês acima dos dezesseis anos “que não frequentasse a igreja ao menos uma vez por mês ou que, por escrito ou verbalmente, expressasse sentimentos contrários à religião oficial, deveria permanecer aprisionada até que declarasse em público sua conformidade” (HUME, 2017, p. 161).

<sup>6</sup> Henrique VIII, além de Thomas Cranmer e Thomas More, tinha como conselheiro Thomaz Cromwell, que nas suas viagens teria se detido na Itália, fazendo uma fervorosa leitura sobre os políticos italianos. Ele demonstrava interesse nas doutrinas da razão de Estado e aconselhou o rei a seguir “o exemplo dos príncipes alemães, que tinham rompido com Roma”. Apesar de ser desprezado por Henrique, seus conselhos eram sempre seguidos pelo monarca (MAUROIS, 1959, p.196).

<sup>7</sup> Das peças históricas de Shakespeare, *Henrique VIII* é a última a ser escrita. No enredo da obra, parece que dois sistemas políticos são postos em contraste: o medieval e o moderno. Nota-se nas muitas ações das personagens expressões das máximas maquiavelianas, que confirmam o alinhamento dos dois sistemas de pensamento (o cristão e maquiaveliano), dando a entender que Shakespeare teria fechado o ciclo das peças históricas denotando essa mudança no modelo governamental dos Tudors (HILTON, 2016, p. 31). No entanto, não é possível assegurar se de fato esse é o intuito, já que a peça foi escrita a convite de John Fletcher (1579-1625), que foi o dramaturgo substituto de Shakespeare na Companhia *Lord Chamberlain's Men* (mais tarde passa a se chamar *The king's Men*). Shakespeare havia voltado para sua terra, mas aceitara o convite de parceria para *Henrique VIII*. Heliodora alega que é difícil enxergar o que é de Shakespeare e o que é de Fletcher na peça, pois o enredo faz muitos elogios à Coroa, o que, segundo ela, não era comum na obra de Shakespeare (HELIODORA, 2014, p. 222).

se entusiasmado com sua Corte bem frequentada por homens da ciência e das letras, assim como pela inteligência articulada do monarca.

## 2.1 ELIZABETH I, A “PRÍNCIPE RENASCENTISTA”<sup>8</sup>

A ascensão de Elizabeth ao trono, em 1558 parece ter sido recebida com efusivas alegria pelos súditos, devido à sua linhagem puramente sanguínea. Uma monarca sem vínculo estrangeiro e de educação protestante agradava e tranquilizava grande parte dos súditos, com exceção dos católicos, que temiam por uma retaliação, após os exageros contra os protestantes na regência de sua meia irmã, Maria I (MAUROIS, 1959, p. 211-217). De sua educação, sob os olhos dos preceptores Roger Ascham e Edmund Grindal, Elizabeth era considerada fluente na filosofia, tendo traduzido diversos livros, entre eles, *A consolação da Filosofia* de Severino Boécio (480-525), obras da retórica aristotélica e Cícero (*De Inventione*). Com a instigante e disputada leitura do Grego na Universidade de Cambridge e Oxford, ela demonstrou ser uma entusiasta da língua, além de ter um domínio considerável no Latim. Mas mesmo com todo o seu interesse pela escrita (sonhava em ser escritora), Hume (2017, p. 218-219) considera Henrique VIII uma figura mais autêntica do Renascimento do que ela.

Essa comparação decorre da sua parca contribuição à promoção das letras, apesar de seu interesse nas mesmas. Ela não foi reconhecida como uma assídua incentivadora nas artes, não construiu palácios magníficos, patrocinou um número pequeno de pintores de renome e “manteve uma Corte razoavelmente adequada, mas não suficientemente extraordinária para os padrões da época” (HILTON, 2016, p. 24). Esse “atraso” da soberana recebe algumas justificativas, uma delas estaria no Renascimento tardio em terras inglesas, devido aos conflitos internos, apesar de já se encontrarem “elementos de sofisticação renascentista” no reinado de Ricardo II (século IV) e Henrique VII. Com Henrique VII já se observa um considerável progresso da cultura no país (HILTON, 2016, p.37).

A segunda metade do século XVI é considerada como “um tempo de contração” em relação à própria Elizabeth, por ela não ter se esmerado em financiar artistas e escritores que recorriam à Corte. Assim como Hume, Hilton (2016, p. 392) concorda que Elizabeth manteve uma relação com a patronagem artística bem mesquinha; que prometia e encorajava os

---

<sup>8</sup> “Definir príncipe renascentista requer uma mescla de dois elementos. O termo poderia abranger (mas não se limitar a) o patrocínio das artes ou da ‘nova ciência’ do período, mas também uma avaliação do renovado conceito de Estado. A morfologia desse Estado foi articulada pela primeira vez por Maquiavel, cujas obras *O príncipe e Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio* circulavam em forma de manuscritos em 1513, embora não tenham sido publicados até 1532” (HILTON, 2016, p. 21).

solicitantes, mas estes quase nada podiam esperar, a não ser que tivessem uma patronagem que gozasse de suas afeições. David Hume (2017, p. 219) faz observações nada sutis sobre sua pessoa, dizendo, que “a julgar pelas composições que nos legou, podemos pronunciar que apesar de sua aplicação e de suas excelentes capacidades, ela tinha um gosto indiferente em matéria de literatura”, e que “a vaidade sobre sua própria erudição sobressaia mais do que seu interesse em incentivar artistas talentosos”.

Hilton (2016, p. 392 - 395) reforça o argumento de Hume, dizendo que sua coleção particular de livros é tida como muito humilde para uma monarca renascentista. De uma pesquisa feita no catálogo da Biblioteca Real, em 1760, dos somados 1.600 livros, somente trezentos eram efetivamente dela. O fato é que ela não teve o mesmo “esplendor agressivo” do pai - apesar de ter inspirado a poesia no idioma inglês no momento mais fértil em Inglaterra -, mas que também não se distanciou tanto dos outros monarcas da mesma dinastia. Seu modelo de governança teria se aproximado dos moldes traçados por Maquiavel; essa observação deriva de sua fixação - juntamente com seus ministros - na criação e consolidação da Inglaterra como Estado (a própria morfologia do conceito de Estado em Maquiavel). A proteção do Estado era seu objetivo primordial.

Dada as características humanísticas com forte ênfase na literatura de “espelho de príncipe”,<sup>9</sup> Hilton não confirma se Elizabeth como rainha tenha seguido tais aconselhamentos, mesmo com sua fluência na língua italiana. Que o termo “humanist” de fato tenha demorado a aparecer na Inglaterra, é acordado pelos historiadores do período, no entanto, os preceitos do humanismo já se faziam sentir em solo inglês no século XV. Anui-se que o humanismo do século XV na Inglaterra se diferencia do humanismo Tudor no século XVI. De início fora patrocinado pelos nobres, tendo ficado restrito mais ao público culto com fluência no latim; no século seguinte, o humanismo Tudor se expande para além da esfera culta, à medida que a língua vernácula vai ganhando espaço no primeiro quarto do século XVI (LOUREIRO, 2019, p. 44).

Se os príncipes de França, Alemanha e Espanha fizeram de suas Cortes modelo de um Renascimento, a Corte elizabetana demonstrou qualidades magnificentes, tanto quanto outras, para uma soberana digna como um príncipe. “O reino que Elizabeth herdou equilibrava-se entre confissões, entre ideologias, conservadorismo e reforma” (HILTON, 2016, p. 40); nesse contexto, dadas as exigências culturais do momento, eram requeridos dos homens

---

<sup>9</sup> Trata-se de um gênero literário de escrita política muito comum na Idade Média e Renascimento, voltada para a formação moral dos homens de Estado. Muitas delas eram escritas por clérigos que tencionavam realçar as virtudes e os deveres por parte dos príncipes para a boa condução do governo.

renascentistas elevados dons morais e uma acentuada maturidade de pensamento, o que ela soube usar a seu favor. O termo “Renascimento” se refere muito mais à pintura, mas as mesmas não tinham o mesmo valor naquela época como visto nos museus de hoje. Já os objetos de luxo (“tapeçarias, mobiliários, vestimentas”) e o serviço de mesa (denominado hoje como “arte decorativa”) eram considerados como referências que um governante podia exibir como parte de seu esplendor. Elizabeth aproveitou desse luxo, ornamentando-se dos estímulos procedentes da relação com artistas de todas as áreas (música, pintura, escultura, letras), fazendo-se a própria arte. Ela soube tirar proveito dessa corporificação, configurando uma representação em constante transformação (HILTON, 2016, p. 395, 399).

A revolução na imprensa lhe favoreceu na divulgação da própria imagem, como representante da nação, no momento em que o protestantismo se firmava entre seus súditos. O Renascimento com sua consciência de identidade própria favoreceu-a na identidade de si mesma, diante de uma Corte que assistia na monarca a configuração entre “fé e Estado, entre poder temporal e poder espiritual”, num modelo de individualidade que emergia como referência da própria nacionalidade inglesa. Como figura do Renascimento, ela demove o estereótipo da mulher sujeita ao marido, considerada fraca na Idade Média, pela mulher governante de um Estado, e líder de uma igreja nacional. Sobre essa performance, Hilton assinala:

(...) a formação intelectual de Elizabeth, em particular a influência da “nova ciência”, granjeou-lhe uma imagem principesca em nada limitada pela feminilidade. Ela via a si mesma, em primeiro lugar, como um príncipe, no sentido de que a realeza, na percepção típica de seu tempo, não levava o gênero em consideração. Além disso, ela seria um monarca moderno, o “príncipe renascentista”, com a missão de governar e reconfigurar o reino. Elizabeth não foi primordialmente uma mulher excepcional. Foi uma governante excepcional, e uma das maneiras pelas quais conquistou essa fama foi conceber a si mesma, como contou certa vez ao embaixador de Veneza, como o “príncipe de uma linhagem de príncipes” (2016, p. 395-402).

Elizabeth se tornou fonte de leitura para uma sociedade recém reformada, assumindo um novo modelo de poder e subjetividade. “Em um nível, ela era uma vitória sobre a natureza; em outro, a imortalidade da imagem da rainha que se correlacionava com a de sua governança. Enquanto uma durasse, a outra não estaria ameaçada” (HILTON, 2016, p. 402). Hilton (p. 417) acrescenta ainda, que sua aparência pretendia, além de uma bela imagem, muito mais a segurança do poder que queria firmar na consciência de seus súditos. Mas que, apesar de seus esforços, ela não assegurou uma “idade de ouro” como se convencionou falar sobre seu reinado. Mesmo porque sua Corte e seus súditos estavam cientes do regime “tirânico, paranóico, repressivo e torturador” sob o qual viviam.

O crescente individualismo dos príncipes renascentistas, suas preocupações com seus próprios interesses, em detrimento do bem comum da sociedade despertaram duras críticas de humanistas do período, indignados com a indiferença dos governantes para com os miseráveis. David Hume (2017, p. 183) compartilha dessa crítica, fazendo a seguinte observação sobre o reinado de Elizabeth: “seu temperamento imperioso, característica em que excedia em muito seus predecessores, tornava violentos e frequentes os atos de poder arbitrário, revelando assim, a plena extensão de sua autoridade”. Sobre a gerência de Henrique VIII, é de Jean Delumeau (1984, p. 22) a seguinte observação: “um país onde a desigualdade acarreta a desordem. A mendicância, a vadiagem e o roubo são realidades cotidianas (...). Os grandes proprietários fundiários, substituindo as terras cultiváveis por pastagens para ovelhas e gado, expulsam os camponeses, fazendo aumentar o desemprego”.<sup>10</sup> Mediante essa observação, se torna evidente o volume de pessoas que inflaram as cidades, ocasionando uma desigualdade latente entre os governos de Henrique VIII e Elizabeth.

Mas Delumeau (1984, p. 81- 83) reconhece que, apesar da vida difícil de grande parte dos elisabetanos, é encontrado numa boa parte da sociedade um número expressivo de pessoas bem instruídas. Esse fenômeno é parte do investimento do governo nas *Grammars Schools*, que oferecia o ensino fundamental para garotos, numa ascensão ao ensino superior. Após a *Grammar School*, os jovens pertencentes à nobreza iam para as Universidades, assim como os filhos de advogados, médicos, legistas e mercadores abastados, enquanto os menos favorecidos retornavam ao trabalho a fim de contribuir com a renda familiar. Ao final do século XVI as Universidades de Oxford e Cambridge receberam um número expressivo de jovens, considerado altíssimo em relação ao número de jovens que entraram nas mesmas Universidades no século XVIII. Coube ao Renascimento a conveniência entre a aristocracia e a cultura erudita, já que muitos dos nobres que afluíam às Universidades pretendiam, além do

---

<sup>10</sup> Shakespeare faz uma provocação sobre os proprietários fundiários na cena do cemitério, quando um dos coveiros atira um crânio para o lado com sua picareta, e Hamlet se põe a conversar com Horácio, avaliando de quem seria o crânio (Ato V, Cena I):

**Hamlet** (...) Hum! Esse camarada pode ter sido, no seu tempo, grande comprador de terras, com seus títulos e contratos, com suas obrigações a solver, suas multas, suas duplas testemunhas, suas cobranças. Será este o cobro de suas cobranças, a paga de seus contratos, ficar com seu belo crânio cheio do mais fino pó? Será que seus avalistas não lhe avaliarão mais as promissórias, por mais garantidas que sejam, além do comprimento e da largura de um par de promissórias imbricadas? As próprias escrituras de suas terras não caberiam neste caixão, e o próprio herdeiro não necessita de mais terra do que aquela em que cabe, não é?

**Horácio** Nem um pingomais, senhor.

**Hamlet** O pergaminho não é feito de pele de carneiro?

**Horácio:** É, senhor. E de vitela, também.

**Hamlet** São carneiros ou vitelas os que procuram nisso as suas garantias.

Thomas More teria escrito na época: “o carneiro, era outrora um animal tão manso; eis que agora tudo destrói, e engole até os próprios homens” (apud Maurois, 1959, p.203).

conhecimento, um lugar junto à Corte. Não por acaso, a Inglaterra foi considerada o país mais letrado de toda a Europa durante o reinado de Carlos I (1625-1645).

A base do ensino nas *Grammars Schools* compreendia uma iniciação na gramática do Latim nas obras de Ovídio, nas comédias de Plauto e Terêncio e nas tragédias de Sêneca, nos primeiros quatro anos; nos três últimos anos as aulas eram sobre lógica e retórica. A partir dessas leituras os alunos eram orientados nas encenações para apresentações nos palcos das escolas e mais tarde nas Universidades. Essa iniciação contribuiu para o despertar de futuros talentos da dramaturgia, entre eles: Thomas Kid (1558-1594), Christopher Marlowe (1564-1593), Ben Johnson (1572-1637), Thomas Middleton (1580-1627), John Fletcher (1579-1625), Francis Beaumont (1584-1616) e William Shakespeare (HELIODORO, 2014, p. 12-13).

Com a revolução pedagógica do humanismo, as escolas inglesas para garotos promoveram uma intensa imersão no teatro, elevando a cultura retórica ao lugar de “disciplina primordial” como método de transmissão e recepção dos textos clássicos. Essas leituras se davam por meio de “circuito comunicativo”, com centralidade na linguagem, tendo nos “*commonplace books* (cadernos de anotação de máximas de autores clássicos), desde sentenças curtas, a parágrafos inteiros a serem usados pelos alunos em redações ou debates, a fim de corroborar argumentos”. É fato reconhecido que a prática de debater sobre um assunto a partir de várias perspectivas fez parte da educação humanista no período Tudor, e que “aproximar salas de aula e palcos como espaços correlatos e intercomunicantes” permitiu um teatro rico em argumentos e de grande capacidade discursiva, como registrado nas peças do dramaturgo William Shakespeare (MEDEIROS, 2019, p. 208-210).

## 2.2 WILLIAM SHAKESPEARE NO PALCO ELISABETANO<sup>11</sup>

O primeiro teatro público permanente de Londres foi levantado por James Burbage, em 1576.<sup>12</sup> *The Theatre* consistia em um edifício quadrado em torno de um pátio, tendo, em

---

<sup>11</sup> Aqui caberia uma imagem do teatro do período, mas achamos que uma aula da Barbara Heliodora, sobre o teatro elisabetano, enriqueceria mais a pesquisa. E é uma forma de apresentá-la para quem não a conhece. Ela é reconhecidamente a maior autoridade na obra de William Shakespeare no Brasil. A aula está disponível no Shakespeare Brasil - UFPR: <<https://www.youtube.com/watch?v=F02hDI0i83Q&t=443s>>. Na mesma página temos uma aula sobre a evolução de Shakespeare: <<https://www.youtube.com/watch?v=e9rs2DgpI98&t=406s>>.

<sup>12</sup> A construção de teatros nos arredores de Londres tinha como intuito desviar o espetáculo da marcante censura estabelecida pelo reino, fugir dos embargos em caso de pestes, e ficar longe dos constantes incêndios na época elisabetana. O teatro, mesmo sendo uma arte legal em toda Inglaterra, não escapava do olhar do *Master of the Revels* (mestre-de-cerimônias - funcionário responsável pela supervisão das festividades reais). Essa fiscalização, a partir de 1581, se estendeu a todos os espetáculos oferecidos nos palcos públicos. Muitas companhias de teatro teciam verdadeiros malabarismos para passar longe dos olhos da censura. Os patronos das mais famosas

um dos lados a única entrada para o público, na parede oposta ao palco. A estrutura favorecia a relação entre o palco e a plateia, uma novidade no mundo cênico até então. Os futuros teatros de Londres seguiram similar modelo, como foi o caso do *Globe Theatre*, inaugurado em 1599, na margem esquerda do rio Tâmis. Shakespeare teve participação na supervisão da obra, tornando-se um dos sócios da casa. O *Globe* foi palco para a estreia das peças *Hamlet* e *Rei Lear* (BERTHOLD, 2001, p.317-318).

À época da chegada de Shakespeare em Londres (entre 1588 e 1590), a cidade contava com apenas três teatros públicos, vindo a alcançar um total de quinze no final do mesmo século. O preço da entrada variava: os mais pobres pagavam um *penny* para entrar pelo portão externo e ficar de pé na arena, perto do palco. O destino das peças dependia em parte deste grupo, que em tom elevado aprovava ou desaprovava a apresentação. Para os que preferiam e podiam custear um assento na galeria, o preço variava entre seis *pence* a um *shilling*. (MAUROIS, 1959, p. 232-234). A presença de mulheres no teatro era bem escassa, a não ser que o espetáculo fosse para uma plateia bem selecionada, voltada para a classe superior. Ainda assim, é possível conceber o teatro elisabetano como um espaço razoável de diálogo entre seus vários níveis, devido a forma como ele foi pensado:

a mobilidade da dramaturgia elisabetana só existe em função da forma de seu palco: o campo neutro do palco exterior, projetado para o centro de um pátio onde ficavam de pé os espectadores de menos posses, transformava-se no que quisesse o autor, desde que sua poesia lhe assegurasse a participação da imaginação do público; o palco interior podia ser, se necessário, transformado em quarto ou sala do trono ou em qualquer outro local de identificação indispensável, enquanto que o superior permitia a Shakespeare não só fazer Hamlet acompanhar o fantasma de seu pai até a mais alta plataforma do castelo de Elsinore como também escrever a Cena do balcão de Romeu e Julieta ou a do mausoléu de Antônio e Cleópatra ou a da muralha de Harfleur em Henrique V, enquanto que talentos menores o utilizavam pura e simplesmente quando queriam uma Cena de tom “elevado”. No limite do “aental” do palco exterior, o protagonista elisabetano, cercado pelo público por três lados, tinha com ele tal intimidade que lhe saía fácil o monólogo no qual revelava seus planos ou seus mais íntimos pensamentos. No chão desse mesmo aental havia alçapões (herança medieval enriquecida por truques renascentistas) de onde saíam aparições ou onde se podia enterrar Ofélia. (...) com a flexibilidade de seu palco e a beleza de seu verso, Shakespeare pôde expandir a limites inimagináveis o universo do teatro (HELIODORA, 2018, p. 155).

---

companhias, por serem também donos de outros comércios, granjearam de alguns privilégios, obtendo considerável vantagem na liberação das peças e seus autores (a família Burbage contava com uma forte patronagem junto à Corte). Do título ao conteúdo da peça, tudo era passado pela censura. Para os puritanos, o teatro era um “antro de iniquidade que incita o roubo, a prostituição, o orgulho, prodigalidade, torpezas e blasfêmia”. Nas igrejas os padres protestavam contra a imoralidade de algumas peças, enciumados da concorrência que o teatro disputava com a igreja. Por um tempo as apresentações teatrais foram proibidas aos domingos. Os famosos dramas do teatro elisabetano, que figuram entre os anos 1579-1610, estiveram todos sob supervisão do *Master of the Revels*. Porém, apesar da forte marcação da censura, o teatro florescia cada dia mais aos olhos do público. A censura variou no tempo, mas perdurou até 1968, quando a rainha Elizabeth II a aboliu (BERTHOLD, 2001, p. 313 e 317).

Segundo Berthold (2001, p. 270), “o marco para a Renascença do teatro seria o ano de 1486, quando foi montada a primeira tragédia de Lineu Sêneca pelos humanistas em Roma, e a primeira comédia de Plauto pelo Duque de Ferrara”. Por esse tempo saiu do prelo a *De Architectura* (Dez Livros sobre a Arquitetura) de Vitrúvio, uma contribuição essencial para plasmar o palco e o teatro segundo o modelo da Antiguidade. Sobre o teatro elisabetano, Barbara Heliadora (2013, p. 173) ressalta que essa denominação ocorreu quando um grupo de jovens (conhecidos como *university wits*) resolveu escrever para o teatro profissional, adaptando o contexto inglês imediato ao teatro medieval e romano. O grupo era formado por John Lyly, Robert Greene, George Peele, Thomas Nash, John Lodge, Christopher Marlowe e Thomas Kyd. Desses, somente Thomas Kyd não frequentou uma Universidade. Para ela, “esses foram realmente os criadores do teatro elisabetano”, pois, foi a partir das apresentações de *The Spanish Tragedy* (A Tragédia espanhola) de Thomas Kyd, e no final da mesma temporada, entre os anos 1587 e 1588, com a apresentação de *Tamburlaine* (Tamberlão), de Christopher Marlowe, que o teatro elisabetano floresceu (HELIODORA, 2014, P. 16).

Na segunda metade do século XVI, o drama renascentista de estilo clássico começou a espalhar-se pela Europa, e na Inglaterra ele se tornou em pouco tempo uma “instituição na vida na cidade”:

qual uma lente convergente, ele captava as radiações literárias do Continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional. O tema principal da Renascença, o indivíduo consciente de si mesmo, alcançou seu zênite de perfeição artística no teatro elisabetano. À força de seus dramaturgos correspondia a resposta criativa da audiência. O teatro deu expressão à confiança em um poder mundial ascendente, cuja esquadra havia derrotado a Invencível Armada. Os atores tornaram-se, nas palavras de Hamlet, ‘as abstratas e breves crônicas do tempo’ (BERTHOLD, 2001, p. 312).

William Shakespeare estava atento às mudanças advindas com o Renascimento e soube beneficiar-se desse rico contexto histórico. A gênese de sua literatura decorre desse multifacetado ambiente humanístico, com o qual ele compreendeu a importância que a teatralidade podia assumir como condição da vida moderna. Ao fazer uma aposta radical na força da linguagem, contribuiu de modo determinante com a identidade inglesa, num momento em que a sociedade alcançava uma razoável liberdade de pensamento. Ele percebeu a sociedade de seu tempo e pensou suas personagens com particulares nuances, concebendo nelas as mais variadas distinções próprias de sua realidade (HELIODORA, 2008, p. 9, 13 e 25).

Seus espetáculos traziam em cores vivas o que a literatura contava pelas letras: uma arte e uma literatura que eram próprias da Inglaterra renascentista do século XVI. O teatro

assume o papel de uma “instituição na vida da cidade”, como outrora na Grécia Antiga, atraindo todas as classes sociais como uma referência do momento cultural e político que a Inglaterra vivia. O rápido aumento das casas de espetáculo contribuiu para o acesso do público, que contava com o apoio da monarquia sob Elizabeth I, e depois sob Jaime I, que eram cientes da importância dessa atividade para seus súditos (FRYE, 2011, p. 18-19). Supõe-se que a maioria dos espectadores fosse composta por pessoas razoavelmente instruídas e que a linguagem das peças shakespearianas levava em consideração ambas as camadas sociais, incluindo a Corte. Entre o público do teatro elisabetano, se encontrava desde o mais instruído na gramática, retórica e lógica, aos mais simples, mas nem por isso menos familiarizados com a linguagem teatral (MAUROIS, 1959, p. 231-235).

Fernanda Medeiros (2019, p. 220) que faz um estudo sobre a “cultura retórica e a pedagogia humanista” na Inglaterra do século XVI, ressalta que:

as peças de Shakespeare não fariam sentido para uma plateia que já não tivesse a ideia de mobilidade social introjetada, ou que não convivesse com a proposta de formação dos indivíduos oferecida pelas escolas, não raro tomando o processo educacional como o “cultivo” de um jardim, ou mesmo que já não possuísse uma experiência com algum tipo de individualismo. Nesse quesito, o interesse da obra shakespeariana pela discussão de processos de subjetivação, sobre a constituição dos sujeitos, sobre a complexidade que o humano possui em sua configuração, são dignos de nota. O modo como Shakespeare criou suas personagens, ainda que com praticamente nenhuma descrição física, permitiu uma variedade imensa de espessuras psicológicas e maneiras de encenar subjetividades em seus aproximadamente 900 tipos humanos.

Shakespeare enriqueceu o cenário inglês com suas peças históricas, representando no palco as relações de Corte, com seus problemas de repentina ascensão e quedas abruptas, jogos de poder e vingança, misturando num mesmo cenário a nobreza com as classes mais baixas.<sup>13</sup> Com essa subversão, ele atraiu as críticas e a inveja de puristas humanistas de Oxford e Cambridge, que não economizaram em ataques contra os “rebeldes dramaturgos” (FRYE, 2011, p. 23-24).

Essa crítica deveu-se ao fato de os artistas renascentistas terem se aproximado dos clássicos com acentuado interesse, mas sem uma devoção sacrossanta aos mesmos. Eles estavam cientes da inspiração que os clássicos ofereciam, mas a consciência própria do Renascimento lhes permitiu uma criatividade mais livre. Essa arte de síntese do Renascimento

---

<sup>13</sup> O crítico literário Northrop Frye (2011, p. 23-24) aponta que as “regras derivadas do drama clássico prescreviam uma unidade de ação, que incluía a unidade de espaço, de tempo, e, sobretudo, uma unidade de classe social. Reis e outras pessoas de classes superiores faziam parte das tragédias, e era uma violação do decoro introduzir nas tragédias palhaços, bufões ou algo semelhante”. Shakespeare quebrou todas essas regras. E isso foi possível, porque, segundo Frye, tanto Elizabeth quanto Jaime foram “razoavelmente liberais em tais questões, e o drama inglês nunca foi limitado por uma camisa de força do modo que o drama francês foi no tempo de Luís XVI”.

vai se comunicar com as tradições locais, libertando a criatividade dos artistas de uma “imitação servil à Antiguidade”. E ninguém melhor do que Shakespeare, que, “inspirando-se muito indiretamente na História Antiga, nos anais ingleses ou nos anais nórdicos, encarnou a inesgotável diversidade do Renascimento” (DELUMEAU, 1994, p. 114-115). Das suas tragédias, as primeiras evidenciam uma forte influência de Sêneca, porém, mais tarde, as regras formais clássicas vão cedendo lugar para uma veia trágica mais genuína. Suas sucessivas peças indicam que ele vai modelando seu estilo, tendo como base o emprego do lugar e do tempo, numa combinação entre o trágico e o cômico, resultando sua obra num grande painel de estilos.

David Hume (2017, p. 238), citando os literatos do período elisabetano e jaimesco, não economiza críticas aos adaptadores dos clássicos. Mesmo admitindo o talento “prodígio” de Shakespeare, limita seu nascimento a uma época “rude”; classifica sua educação como “vulgar”, dizendo não ter ele tido “nenhum conhecimento do mundo ou dos livros”. Ao mesmo tempo em que reconhece sua genialidade, nomeia-o de “ignorante em relação a toda arte e conduta teatral”. E mais: “lamentamos em suas composições as muitas irregularidades e até absurdos que com tanta frequência desfiguram as animadas e apaixonadas cenas que nelas encontramos”. Mas admite: “certamente ele possuía um gênio grande e fértil, enriquecido tanto pela veia trágica quanto pela cômica”.

Para os dramaturgos renascentistas, uma elaboração criativa era muitas vezes de maior importância que uma invenção propriamente dita. Não era raro uma produção conjunta entre poetas. Heliodora (2014, p. 24) observa, que “uma das regras sobre teatro que a Renascença herdou de Roma dizia que o sério e o cômico não podiam jamais se misturar”, mas o teatro elisabetano tomou um caminho diferente ao desvencilhar-se das regras e estéticas, dependendo quase exclusivamente do teste de palco. Se funcionasse no palco e o público aprovasse, ao poeta as glórias; se não, o destino da peça estava irremediavelmente perdido.

Shakespeare não se intimidou, “saltou por cima das regras clássicas pela força de seu gênio poético, dando vida a períodos e lugares, ternuras e rudezas na arena do teatro” (BERTHOLD, 2001, p. 313). Dessa mistura de estilo em suas obras, Auerbach argumenta que:

por mais importante que tivesse sido a influência antiga sobre Shakespeare, ela não conseguiu seduzi-lo para uma tal separação estilística; não a ele nem a outros poetas dramáticos da época elisabetana; a tradição medieval-cristã e, simultaneamente, popular-inglesa, que se rebelava contra ela, era ainda demasiado forte. Num tempo muito posterior, mais de século e meio após a sua morte, a poesia de Shakespeare tornou-se ideal e modelo de todos os movimentos que se revoltavam contra a severa separação dos estilos do classicismo francês (1971, p. 272).

“O drama não é um gênero para prodígios infantis”, diz Frye (2011, p. 23). Barbara Heliadora (2013, p. 188) concorda com Frye, ao dizer que somente quando chegou aos trinta e cinco anos de idade é que Shakespeare “atingiu seu pleno amadurecimento como homem e como artista, entrando na fase de ouro de sua carreira ao enveredar pelo caminho da tragédia, a mais difícil de todas as formas dramáticas”. Desde suas primeiras peças, Shakespeare vai se esmerando até encontrar seu próprio tom na tragédia. A partir de *Titus Andrônico* (1594), percebe-se uma evolução com *Romeu e Julieta* (1596), *Júlio César* (1599), *Hamlet* (1600), *Otelo* (1604), *Rei Lear* (1606) e *Macbeth* (1607).

Barbara Heliadora (2018, p. 150) sublinha que Shakespeare foi um homem moderno do seu tempo, e que, nesse tempo, ele foi “um homem do teatro”<sup>14</sup>, logo, sua “linguagem não poderia ser mais contemporânea, mais acessível, mais popular, pois sua arte, bem como sua intuitiva busca de todo o seu público, tornava imperativo que ele fosse compreendido de imediato durante o espetáculo”. Northrop Frye (2011, p. 18) persuade o leitor a não ler Shakespeare sem a imaginação das personagens no palco, porque ele pensava sempre no teatral. Completa, dizendo, que “a poesia, embora inesquecível, é funcional em relação à peça, ela não decola sozinha (...). Shakespeare era um poeta que escrevia peças, mas é mais preciso e menos enganoso dizer que era um dramaturgo que usava sobretudo o verso”. Em se tratando de poesia trágica, ela é escrita para a apresentação teatral, portanto, só se percebe a dimensão da veia trágica em Shakespeare numa concepção do espaço teatral, no espaço tempo.

Mas o que Shakespeare entendeu nesse percurso da natureza do aspecto trágico, do *herói trágico*? Qual é sua concepção de tragédia? Pela bibliografia consultada, tendo em conta a própria formação de Shakespeare e dos dramaturgos elisabetanos, a influência de Lineu Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.) é considerada bastante razoável. Segundo Heliadora (2018, p. 160), “Sêneca era exemplo do magistral uso da retórica em todos os colégios da Inglaterra, enquanto sua filosofia estoica foi determinante para a criação de personagens de altas convicções morais, como Horácio na opinião de Hamlet”:

**Hamlet**

(...) sempre foste  
Diante das dores, como quem não sofre,  
Um homem que recebe como idênticos

<sup>14</sup> Barbara Heliadora justifica sua tradução do *Hamlet* para o português, dizendo que ela precisava de uma tradução para usar nas suas aulas no Conservatório Nacional de Teatro, que permitisse aos “atores e diretores sentir o fluxo da ação” e que devia ser uma tradução de “poeta que preservasse a principal qualidade que deu tão monumental dimensão à literatura dramática do período elisabetano-jaimesco”. Para ela, o teatral é mais importante do que uma “estrita erudição estilística”. Não que a tradução tenha que ser infiel ao texto, mas que pense o texto no espaço teatral (...). Até então ela vinha utilizando a tradução feita por sua mãe, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça (LEÃO e HELIADORA, 2018, p. 149-150).

Golpes ou recompensas da fortuna,  
 E igualmente agradece; abençoados  
 Aqueles cujo sangue e julgamento  
 Tão bem comungam, pois não são brinquedos  
 Nos dedos da fortuna, tão volúveis,  
 Dançando ao seu prazer. Dá-me esse homem  
 Que não se torna escravo da paixão  
 E eu o trarei no fundo do meu peito,  
 No coração do próprio coração,  
 Como eu te tenho (Ato III, Cena II).

Mas como se sabe, o teatro grego é considerado o palco por excelência da tragédia, com seus três grandes nomes do período: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. É de lá que Sêneca herda o modelo trágico para seu teatro romano. Das tragédias no palco grego, o testemunho vem de Aristóteles: “a tragédia nasceu do ditirambo e passou por uma fase satírica, antes de atingir a sua forma natural (*Poética* IV, 1449a, 9 e ss). Há diferentes opiniões sobre o originador da tragédia; Eudoro de Souza (1994, p. 60-66), na sua tradução e comentário da *Poética*, indica que Drácon de Lâmpsaco atribuiu a invenção do gênero a Téspis. Téspis teria composto uma tragédia para a festa Dionisiaca pela primeira vez, durante o governo do sagaz tirano de Atenas, Pisístrato. Pisístrato promoveu as artes em Atenas, inaugurando a Panatenéias e as Grandes Dionisiacas, elevando-as ao esplendor diante do público ateniense. Em 1534 a.C, Pisístrato trouxe da Icária o ator Téspis, para uma participação na Grande Dionisiaca; na ocasião, Téspis inovou sua apresentação, colocando-se ao lado do coro como um solista, tornando-se assim, o primeiro *protagonistés* do que viria a ser a tragédia. É com ele que se conhece o “hypokrités”<sup>15</sup>, aquele que apresentava o espetáculo e se envolvia ao mesmo tempo num diálogo com o condutor do coro” (BERTHOLD, 2001, p. 104-105).

As inovações que se seguiram na representação do trágico a partir do cerimonial dionisiaco permitiram que a tragédia fosse evoluindo, à medida “que tudo nela se manifestava, até que, passadas muitas transformações a tragédia se deteve logo que atingiu sua forma natural” no século V a.C. (*Poética*, IV, 1449a, 9 e ss). Antes de Téspis inaugurar o papel do ator, a interpretação era toda desempenhada pelo coro, só ele dramatizando. Como a poesia tinha um caráter oral - sendo feita para ser performada, declamada ou cantada -, o coro fazia parte do contexto cultural com a Lírica coral, quando esta já falava sobre Aquiles, muito antes da tragédia. Quando a poesia trágica começa a se desenvolver, o coro se torna parte integrante do gênero. Mais tarde, com a promoção do segundo ator, Ésquilo começa a diminuir a importância do coro, fazendo do diálogo protagonista (*Poética* IV, 1449a, 15). Eurípedes irá diminuir consideravelmente a participação do coro nas suas dramatizações.

---

<sup>15</sup> “Aquele que responde” em êxtase e entusiasmo, isto é, o Ator, um outro (BRANDÃO, 1984, p.11).

Souza ementa, que “os protagonistas de Téspis e de Ésquilo são protagonistas de diferentes formas de tragédia, ou de sucessivas fases do poema trágico” (SOUZA, 1994, p. 52-55).

O coro era formado pelos anciãos da cidade de Atenas, quando então tomavam participação nas cerimônias, mediando o diálogo com os atores ao longo do poema. Vemos no *Édipo Rei* de Sófocles, Corifeu e coro fazendo sugestões, indicando cautela, tecendo julgamentos acerca das ações das personagens e até lamentando uma má sorte do *herói trágico*. Dessa atuação pode se inferir que o coro representa os que não estão na peça diretamente, como o público, os deuses e até mesmo a *polis*. Em *Sete contra Tebas*, percebe-se na representação do coro, o medo da perspectiva feminina, pois as cidadãs de Tebas temem ser escravizadas, assim como os velhos da cidade. Essa representação das cidadãs da cidade por Ésquilo contrasta com os papéis femininos nas tragédias gregas, que de modo geral são mulheres fortes como Clitminestra, Cassandra, Antígona, Medéia, etc. Cabe ressaltar, porém, que o coro e o Corifeu não eram narradores utilizados pelo poeta para narrar as ações das personagens, mas eram eles mesmos atores em ação, como esclarece Aristóteles na *Poética* (XVIII, 1456a, 25): “o coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles (...)”.

Após a primeira apresentação de Téspis, passam-se sessenta anos até o aprimoramento do gênero com Ésquilo. Mais adiante a tragédia irá assumir o lugar de uma Instituição Social, juntamente com os “órgãos políticos e judiciários” da *polis*. Nesse contexto político ela estará sob a mesma regulamentação das assembléias e dos tribunais populares, por ser um espetáculo aberto a todos os cidadãos (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 10). O público do teatro grego tomava participação ativa no ritual teatral e religioso, a fim de “honrar os deuses, em cujas mãos impiedosas estão o céu e o inferno”. A participação na cerimônia religiosa e teatral ganhava um tom mais solene com o canto ritmado do coro que rodeava a *orchestra*, cantando: “vem, ó musa, unir-se ao coro sagrado! Deixa nosso cântico agradar-te e vê a multidão aqui sentada!” (BERTHOLD, 2001, P. 104-105).

Desse lugar, o gênero trágico, atrelado aos problemas nacionais das guerras, de justiça e civismo, passará por profundas mudanças na natureza própria do gênero, evidenciando uma “tensão entre o mito, e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos do homem, mundo dos valores, universo dos deuses, caráter ambíguo e equívoco da língua. Todos esses traços marcam profundamente a tragédia grega” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 20). O homem trágico é, então, resultado dos valores antigos de uma sociedade marcada pela mitologia e a saga dos heróis, e os novos valores da *polis*, com o surgimento do direito e do novo cidadão político. Diante desse novo cidadão, a tragédia, ainda que tenha buscado

inspiração nas lendas dos heróis, usará de certa liberdade para questionar e confrontar os valores heróicos e as próprias representações religiosas nas quais se assenta. Ela manterá um distanciamento necessário dos mitos a fim de dialogar com o novo modelo de pensamento advindo com o direito na *pólis*. Apesar de que, na sua estrutura básica ela manterá traços originais reconhecíveis de seu nascimento (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 1999, p. 4).

A “eclosão repentina, breve e esplêndida” da tragédia grega durou oitenta anos. Em 404 a.C., Atenas caiu diante de Esparta, perdendo suas várias conquistas adquiridas após as guerras médicas. O “ápice da tragédia grega termina ao mesmo tempo em que acaba a grandeza de Atenas”. *Os Persas*, única peça restante de uma trilogia (472 a.C.) de Ésquilo, perpetua a memória da vitória de Atenas sobre os Persas (ROMILLY, 1999, p.8 e 9). O gênero trágico “na sua forma literária permaneceu o mesmo como permaneceu o mesmo espírito que a animava” (ROMILLY, 1999, p. 137). Nesse mesmo espírito e desse gênero literário, os dramaturgos da Renascença inglesa se inspiraram na composição do drama moderno. A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, e renasce na margem direita do rio Tâmis (BERTHOLD, 2001, p. 318), com Christopher Marlowe, Thomas Kyd, John Lyly, Robert Greene, George Peele, Thomas Nash, John Lodge e William Shakespeare, apresentando seu *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*.

### 3 *HAMLET*: UM DRAMA NA RENASCENÇA INGLESA

“O mundo inteiro é um palco, todos os homens e mulheres não passam de atores. Têm suas entradas e saídas e um homem em seu tempo representa muitos papéis (...).”

(William Shakespeare)

No verão de 1600, *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, foi encenado pela primeira vez no palco do *Globe Theatre*.<sup>16</sup> Em geral, as peças eram apresentadas entre três e seis horas da tarde, num palco descoberto (somente depois de 1620 as salas de teatro fechadas foram construídas) com cenário falado. Mesmo que o céu estivesse coberto por nuvens, cabia ao ator interpretar as palavras do dramaturgo, indicando noite e dia, lugar e hora, frio ou calor, com gestos amplos e voz penetrante, de maneira que todo o público pudesse contribuir com sua imaginação para a encenação da peça. Quando a bandeira tremulava no telhado de um dos teatros, os barqueiros do Tâmis sabiam que teriam um dia de muito trabalho. A bandeira branca indicando que a peça a ser apresentada naquele dia seria comédia, quando tremulava a bandeira preta, uma tragédia. Foi uma época em que “a rendosa margem direita do Tâmis tornou-se o centro do mundo do teatro elisabetano com suas várias casas de espetáculo” (BERTHOLD, 2001, p. 312, 319-320).

*Hamlet, príncipe da Dinamarca*, se insere no modelo tragédia de vingança, em que o *herói trágico* é lançado num drama familiar, enredando-se num conflito solitário em memória do pai. *Hamlet* conta com vinte e três personagens no elenco; onze destes são personagens centrais na trama. O diálogo da peça é rico na densidade verbal, contendo um tom prosaico bastante elevado, apesar de se tratar de um gênero trágico. A maioria das falas fica por conta do protagonista, que parece orientar o sentido da peça, dando a impressão de um monodrama dentro do próprio drama.

No primeiro Ato, Cena II, encontramos Hamlet na sala de cerimônias do palácio, nas suas “roupas usuais de luto fechado”. Hamlet apresenta no “semblante uma nuvem sombria (...) de coloração noturna (...), sob o habitual manto negro (...), com todas as formas, vestígios e exibições de dor”. Diante de tal pesar, o Rei Cláudio indaga: “por que essas nuvens sombrias ainda em teu semblante”? Ao que a Rainha Gertrudes emenda, apelando: “chega de

<sup>16</sup> Adotamos aqui a datação da Margot Berthold, no seu *História Mundial do teatro*. Heliadora (2014) situa a obra em 1601, Harold Bloom (2000, p. 487) entre 1600-1601. Northrop Frye (2011) não data a obra, mas se debruça na discussão em torno da origem da mesma e suas várias versões. Harold Bloom e Barbara Heliadora também dão espaço para a discussão de autoria. Nós optamos por não entrar no debate sobre autoria, devido à objetividade do trabalho.

andar com os olhos abaixados procurando teu nobre pai no pó inutilmente (...)”. No entanto, “Hamlet, a figura negra, sofrida, silenciosa e solitária, caminha meditando” em “(...) profundos suspiros e respiração ofegante (...)” pelos corredores do palácio,<sup>17</sup> incomodado com o casamento apressado da mãe, que ele considera “uma pressa infame”. Assim, mergulhado no labirinto do seu ser em questionamentos, encontraremos Hamlet em sete solilóquios ao longo do poema. Neste primeiro solilóquio ele questiona o casamento apressado da mãe:

### **Hamlet**

(...) Que tenhamos chegado a isso...  
 Morto há apenas dois meses! Não, nem tanto. Nem dois.  
 Um rei tão excelente. Compará-lo com este  
 É comparar Hipérion, Deus do sol,  
 Com um sátiro lascivo. Tão terno com minha mãe  
 (...) E, contudo, um mês depois.  
 Um pequeno mês, antes mesmo que gastasse  
 As sandálias com que acompanhou o corpo do meu pai,  
 (...) Ó Deus! Uma fera, a quem falta o sentido da razão,  
 Teria chorado um pouco mais - ela casou com meu tio,  
 O irmão de meu pai, mas tão parecido com ele  
 Como eu com Hércules! Antes de um mês!  
 (...) Ela casou. Que pressa infame,  
 Correr assim, com tal sofreguidão, ao leito incestuoso (Ato I, Cena II)!

O trecho da obra se desenvolve basicamente em torno do príncipe de Elsinore, com a revelação do assassinato do rei Hamlet no centro da intriga, se desdobrando em episódios paralelos, para enfeixar-se num emaranhado de ações protagonizadas pelo herói da trama. Nesta primeira aparição do príncipe, o fratricídio do rei Hamlet ainda não foi revelado. Seu sofrimento é pela perda do pai, mas em grande medida pela falta de luto da mãe, por ela ter se casado com o tio “antes mesmo que se gastasse as sandálias com que acompanhou o corpo de meu pai” (Ato I, Cena II).

No Ato I, Cena I, a guarda do palácio de Elsinore faz sua habitual sentinela; desta vez, porém, ela discute um fenômeno que ocorreu nas duas madrugadas anteriores: a aparição de um fantasma no aproximar da aurora. Horácio, tomando a dianteira, decide levar a novidade para o príncipe Hamlet, que de imediato se dispõe a averiguar o fato. No encontro do príncipe com o fantasma da madrugada, protagonista e espectador são informados de uma ação fora de cena: o rei Hamlet foi assassinado no jardim do palácio Elsinore pelo irmão Cláudio. O

<sup>17</sup> Ao montar a peça para o Teatro de Arte de Moscou em 1911, Stanislavski ((1989, p. 459) tentou criar a cena da seguinte forma: “imaginemos um corredor infinitamente longo que se estende do lado esquerdo dos bastidores passando pelo proscênio, aprofundando-se para o lado direito e perdendo-se no enorme edifício do palácio. As paredes se elevam a tal altura, que não se enxergava a sua parte superior. Estavam cobertas de papel dourado, e iluminadas pelos raios oblíquos do projetor. Por esta jaula estreita e longa, caminha meditando, silenciosa e solitária a figura negra e sofrida de Hamlet, refletida como num espelho, nas brilhantes e douradas paredes do corredor”.

fratricídio ocorreu fora de cena, antes de peça ter início, portanto, fora do palco. Um frasco com o sumo da “Ébona maldita” foi derramado no “pavilhão” dos ouvidos do rei, infectando seu sangue, e “em fração de minutos”, tornando sua “pele numa crosta leprosa, repugnante, com escamas purulentas por todo corpo” (Ato I, Cena V). Ao mesmo tempo em que o fato é revelado ao príncipe herdeiro, o é também ao público, envolvendo ambos numa dualidade de mundos: mundo dos vivos, mundo dos mortos. O espectador é emaranhado no entrecho fantasmagórico do passado, que assombra o presente, mediante a imaginação da dramatização na distância e no tempo. O desconhecido e o invisível se apresentam como por sombra, interligando passado e presente na ação dramática, partilhando com o espectador as emoções advindas da perda.

A linguagem espectral não era novidade para os elisabetanos. Não só em Shakespeare, pois há registros de muitas outras peças onde os fantasmas apareciam em sonhos, davam instruções, revelavam segredos e até assumiam papel fixo na trama. Com a indefinição entre a teologia Anglicana e a Puritana quanto ao lugar dos mortos até então demarcado pelo catolicismo, os teólogos das duas correntes se engalfinhavam por estabelecer um credo desvinculado da igreja romana, onde o purgatório era lugar de espera. Nesse impasse, ficando os mortos à deriva, coube ao palco elisabetano um local de habitação temporária. Um estudo de suas aparições em peças teatrais concluiu que, “de 1500 até 1660 existiam cerca de oitenta peças com fantasmas entre suas personagens. Reduzindo o arco histórico para o período elisabetano, constatou-se cinquenta e um fantasmas em vinte e seis peças”. Era comum a crença de que fantasmas de suicidas ou vítimas podiam retornar à terra e vaguear por ela; às vezes até se comunicar com os vivos. Essas aparições ocorriam antes da meia noite e desapareciam com o cantar do galo (SPERBER e BARS CLOSEL, 2011, p. 1-3).

Assim, antes que o galo cantasse naquela madrugada no reino de Elsinore, o espectro do pai revelou para o filho a causa de sua morte. Ao tomar conhecimento de que o tio é o assassino do próprio irmão, Hamlet é também envenenado com as intrigas da Corte, da qual ele é o principal herdeiro. O pai derrama em seus ouvidos o frasco das intrigas palacianas, contaminando suas emoções e despertando-o da inocência estudantil para um estado de alerta diante da autocracia, do poder, do despotismo do rei e do luxo da vida palaciana. Estabelece-se aqui, o clima de mistério que assombrará o herói da trama e a própria trama, enredando o espectador no impasse de Hamlet diante da comissão do espectro do pai, que clama: “lembra de mim”. De imediato Hamlet entra no segundo solilóquio, respondendo resolutamente:

**Hamlet**

Ouve, vou apagar da lousa da minha memória  
 Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,  
 Todas as idéias dos livros, todas as imagens,  
 Todas as impressões passadas,  
 Copiadas pela minha juventude e observação.  
 No livro e no capítulo do meu cérebro  
 Viverá apenas o teu mandamento,  
 Sem mistura com qualquer matéria vil. Sim, pelo céu (Ato I, Cena V).

Hamlet jura pelo céu que vingará a morte do pai; no entanto, vamos encontrá-lo no terceiro solilóquio numa lamuriante autocondenação por não conseguir agir de imediato.

Hamlet chega até mesmo a duvidar do Fantasma que falara com ele:

**Hamlet**

(...) Mas eu, Idiota inerte, alma de lodo,  
 Vivo na lua, insensível à minha própria causa,  
 E não sei nada, mesmo por um rei  
 Cujas propriedades e vida tão preciosas  
 Foram arrancadas numa conspiração maldita.  
 Sou então um covarde? Quem me chama canalha?  
 (...) Eu, filho querido de um pai assassinado,  
 Intimado à vingança pelo céu e o inferno,  
 Fico aqui, como uma marafona,  
 Desafogando minha alma com palavras.  
 (...) Mas o espírito que eu vi pode ser o demônio.  
 O demônio sabe bem assumir formas sedutoras  
 E, aproveitando minha fraqueza e melancolia,  
 -Tem extremo poder sobre almas assim -  
 Talvez me tente para me perder.  
 Preciso provas mais firmes do que uma visão (Ato II, Cena II).

Percebe-se que o jovem estudante da Universidade de Wittenberg fora afetado pela imponente figura medievalizada do pai, diante da revelação da catástrofe familiar, que exige dele uma reparação. Às palavras de Hamlet, “no livro e no capítulo do meu cérebro viverá apenas o teu mandamento”, indica a subjetividade da personagem ao longo do drama, ao comprometer seus ideais em prol do papel social e político que a sombra do pai ausente exige. Ausente na vida e agora na morte. Com a representação do morto, Shakespeare endossa o tempo que transcorre, evocando a memória dos que se foram, mas que ainda afetam o destino dos homens. Esta memória do pai, um guerreiro ausente, contrasta com a memória que Hamlet tem de Yorick, o bobo da Corte: “mil vezes me carregou nas costas (...)” e, “daqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes”. Yorick é a memória alegre e carinhosa da infância de Hamlet, enquanto a do falecido pai é de uma figura sempre em armadura completa, pois assim ele o descreve para a mãe, quando da segunda aparição do espectro no

aposento da Rainha Gertrudes: “(...) olha lá! Vê?, está indo embora! Meu pai, vestido como vivia” (Ato III, cena IV).

A lembrança de Yorick se dá num cemitério, enquanto dois coveiros abrem uma sepultura para o corpo da bela Ofélia. Duas pessoas especiais para Hamlet: Ofélia, a nobre, e o pobre Yorick. A cena no cemitério evoca a nobreza e a plebe; a vida e a morte; o trágico e o cômico; o grotesco e o sublime; as boas memórias de um morto, com a terrível notícia que virá: o suicídio de Ofélia. Crânios putreficados e um corpo que se aproxima, ainda no frescor da juventude. O contraste na mistura de estilos tão característico em Shakespeare, de que trata Erich Auerbach (1971, p.274): “(...) a mistura de estilos na representação das personagens é muito marcada. O trágico e o cômico, o sublime e o baixo estão entrelaçados estreitamente na maioria das peças que, pelo seu caráter de conjunto, são trágicas sendo que para tanto trabalham em conjunto diversos métodos”. A Loucura de Ofélia é embelezada por versos e flores, e sua morte ocorre num lago que “refletia suas folhas de prata no espelho das águas”. Mas seu corpo voltará à terra, lugar para onde retornam todos, pequenos e grandes homens, como Alexandre e Júlio César, citados por Hamlet à beira do sepulcro (Ato IV, Cena VII; Ato V, Cena I).

Jean Delumeau (1984, p. 47-49) ressalta que a sociedade culta do Renascimento foi marcada por uma “inclinação melancólica, que conheceu tanto o medo da morte como o desejo da morte”. Uma sociedade que se questionava quanto ao valor da vida, se valia a pena a insistência por ela. Incontáveis são as declarações de desencanto diante da vida em diversas obras literárias e artísticas do período, como já apontamos anteriormente. Hamlet pondera que “o mundo é uma enorme prisão, cheia de células, solitárias e masmorras” (Ato II Cena II), e chega mesmo a lamentar o fato de Deus ter proibido o suicídio:

#### **Hamlet**

Oh, que esta carne tão maculada, derretesse,  
Explodisse e se evaporasse em neblina!  
Oh, se o todo-Poderoso não tivesse gravado  
Um mandamento contra os que se suicidam.  
Ó Deus, ó Deus! Como são enfadonhas, azedas ou rançosas,  
Todas as práticas do mundo!  
O tédio, ó nojo! Isto é um jardim abandonado (...) (Ato I, cena II).

A corrente pessimista que balizou os caminhos do Renascimento é dialogada no cemitério, num questionamento sobre a razão e a loucura, a ganância e a miséria, a vida, a morte e o desejo da morte. No cemitério, para onde todos serão levados um dia, se questiona

até o direito da sepultura, pois os suicidas não mereciam um sepultamento cristão, a não ser que fossem da nobreza. Aos olhos de Shakespeare, a terra é questão de disputas até na morte:

**Primeiro coveiro:** Mas como vão enterrar numa sepultura cristã? Ela não procurou voluntária a sua salvação?

**Segundo coveiro:** (...) O juiz examinou o caso e decidiu enterro cristão.

**Primeiro coveiro:** Como é que pode ser? (...)

**Segundo coveiro:** Quer que eu te diga? Se essa não fosse da nobreza, nunca que iam dar pra ela uma sepultura cristã.

**Primeiro coveiro:** Você disse tudo. E o maior pecado é que os grandes deste mundo podem se afogar ou enforcar mais do que os simples cristãos (Ato V, Cena I).

Juízo dos homens, juízo de Deus, o certo é que “o século XV pusera o acento no pecado e sentira um medo pânico perante a perspectiva do juízo”. As relíquias e os santos protetores já não atuavam a favor da salvação da alma, as peregrinações já não faziam sentido e o inferno se afigurava inevitável. “Julgar-se-á que o século XVI que viu Miguel Ângelo inspirar-se no *Dies irae* para pintar o *Juízo Final* da Capela Sistina, não sentiu também uma aguda consciência do pecado”, questiona Jean Delumeau (1984, p. 50-51)? E Hamlet (Ato III, Cena I) escrutina no seu quarto solilóquio: “(...) morrer; dormir; e nada mais. 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”.

Voltamos ao cemitério, agora com Hamlet e seu amigo Horácio, estudante de filosofia, ainda no assunto da duração dos homens sobre a terra e debaixo dela. Na primeira aparição do espectro, Horácio tentava entender o diálogo entre o príncipe vivo e o rei morto, quando num rompante, exclama: “ó dia, ó noite! Isso é espantosamente estranho!”. Ao que Hamlet responde: “portanto, como estranho, deve ser bem recebido. Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha a tua filosofia”. Mais tarde, no embate final entre Hamlet e o traidor Cláudio, lá está Horácio, o vivo entre os mortos, ouvindo as últimas palavras de Hamlet, que se despede do filósofo, dizendo: “o resto é silêncio”. Temos o encontro de um príncipe renascentista introspectivo e contemplativo com um filósofo no estilo romano clássico. Horácio é o primeiro a expressar suas dúvidas sobre o fantasma: “juro por Deus; eu jamais acreditaria nisso sem a prova sensível e verdadeira dos meus próprios olhos”. Mas depois de tê-lo visto, afirma: “eu também ouvi assim e até acredito, em parte” (Ato I Cena I).

Vemos por todo o poema combinações entre o clássico pagão e o cristão, que são elementos próprios do cenário renascentista. Entre eles, destacam-se esse filósofo Horácio, o príncipe renascentista e um rei em trajes militares, evocando vingança como no mundo das guerras épicas e dos combates heróicos, numa aparente figura cristã medievalizada. Dessa

combinação temos uma rica variedade de posições intelectuais e éticas que a Renascença produziu. Encontro de tradições que se desafiavam, mantendo-se em tensão em seus pressupostos fundamentais; de distintas entre si, reafirmavam seus aspectos conflitantes.

Depreende-se que o fenômeno sincrético da época é cúmplice para o efeito do que está em jogo no drama, que é a efemeridade da vida e a inconsciência sobre a precariedade própria do homem. A questão da morte nessa oscilação de doutrinas culturais e religiosas permite ao teatro dialogar com os indivíduos e suas singularidades sobre o que é comum a todo mortal. Com esse elemento na arte dramática, Shakespeare coloca no palco não só as credices populares em torno da morte, mas o luto, a dor, o sofrimento, a loucura e o vazio deixados com a ausência, espaço inevitável da condição humana. Assim, Shakespeare, atento às demandas culturais, insere na peça quatro olhares que contemplam o fantasma do rei Hamlet:

Marcelo e Bernardo, nas cenas iniciais, são os que primeiro o veem e creem que se trata de seu antigo senhor, possuem, portanto, a postura católica favorável ao retorno, enquanto Horácio é cético quanto à existência desses seres. Já o príncipe Hamlet, ao hesitar entre o bom e o mau espírito, e não concebê-lo como o pai retornado, alinha-se com a postura protestante (SPERBER e BARS CLOSEL, 2011, p.4).

O quinto olhar é o do espectador. Ele se vê na contestação própria do automatismo social da era moderna, através do movimento dos atores em cena, cabendo-lhe uma leitura do seu próprio drama social e emocional sob a pressão da sociedade, comprometendo a individualidade do ser. Nesse aspecto, o teatro elisabetano favorece uma relação significativa com o público, devido à proximidade do palco com o espectador da arena e das galerias, possibilitando uma percepção bem próxima dos monólogos do príncipe. Essa proximidade favorece a cumplicidade entre a interioridade do protagonista e sua platéia (HELIODORA, 2018, p. 155). Platéia que não é de modo algum inerte, pois ela está atenta ao desenrolar das cenas, às expressões das personagens, suas ações e falas; vendo e ouvindo ela reage positiva ou negativamente, ri e aplaude, retrai-se, e até rechaça por inteiro uma apresentação quando esta não convence. O público elisabetano é agente e juiz do espetáculo teatral, até porque ele também interpreta o que lhe é apresentado.

Para Northrop Frye (2011, p. 110), “não há nenhuma outra peça de Shakespeare que levanta tantas questões do tipo “problema”; e que, talvez por isso, os “problemas insolúveis e as perguntas irrespondíveis (...) tornem *Hamlet* a mais sufocante e claustrofóbicas das peças”. Os movimentos do protagonista de retorno para si em solilóquios, redimensiona o espectador para o conflito trágico no jogo dramático. Quando ele toma conhecimento da causa da morte do pai, sua angústia pelo casamento apressado da mãe (o verdadeiro motivo de sua revolta é a mãe e não o padrasto) parece tomar um segundo sentido, mas, diante do estímulo da vingança,

a angústia parece retornar com maior intensidade quando ele junta os dois eventos: morte do pai e o casamento da mãe com o assassino. Assim, encontramos Hamlet no seu quinto solilóquio (Ato III, Cena II), num impasse entre os desejos da carne e o exame de sua quase desenfreada consciência:

**Hamlet**

(...) Calma! Vamos à minha mãe.  
 Ó, coração, não esquece tua natureza; não deixa  
 Que a alma de Nero entre neste peito humano.  
 Que eu seja cruel, mas não desnaturado.  
 Minhas palavras serão punhais lançados sobre ela;  
 Mas meu punhal não sairá do coldre.

Hamlet sai dos recônditos de sua alma em direção ao aposento da mãe, quando mira o rei Cláudio, que, prostrado de joelhos, reza em seu quarto, tentando encontrar o arrependimento para seu crime. Num impulso pensa em matá-lo, mas hesita, entrando em reflexão no sexto solilóquio, temendo que, ao vingar o pai enquanto o assassino está ajoelhado rezando, ele colabore para que o mesmo receba a absolvição do céu e seja salvo:

**Hamlet**

Eu devo agir é agora; ele agora está rezando.  
 Eu vou agir agora – e assim ele vai pro céu;  
 E assim estou vingado – isso merece exame.  
 Um monstro mata meu pai e, por isso,  
 Eu, seu único filho, envio esse canalha ao céu (Ato III, Cena III)?

Resoluto, prossegue para o aposento da Rainha; daí em diante se assiste um diálogo enérgico entre filho e mãe. O confronto é de tal vigor, que surpreende pela exuberância das palavras:

**Rainha:** Como? O que é isso, Hamlet?  
**Hamlet:** Que foi que aconteceu?  
**Rainha:** Esqueceste quem eu sou?  
**Hamlet:** Não, pela cruz, não esqueci. A senhora é a Rainha, esposa do irmão de seu marido; e antes não fosse! – é minha mãe.  
**Rainha:** Muito bem, vou te colocar diante de pessoas capazes de falar contigo.  
**Hamlet:** Vamos lá, sente aí e não se mova; não vai sair daqui antes que eu a ponha diante de um espelho, onde veja a parte mais profunda de si mesma.  
**Rainha:** Que pretendes fazer? Vais me matar? Socorro, socorro, aqui (Ato III, Cena IV)!

Polônio, que está atrás da tapeçaria escondido, de imediato se manifesta, provocando uma ação impensada de Hamlet, que desfere seu florete, matando-o. O diálogo continua, mas é interrompido fantasmagoricamente pelo espectro do rei Hamlet:

### Fantasma

Não esqueça; esta visita  
 É para aguçar tua resolução já quase cega.  
 Mas olha, o espanto domina tua mãe.  
 Coloca-te entre ela e sua alma em conflito;  
 Nos corpos frágeis a imaginação trabalha com mais força.  
 Fala com ela, Hamlet (Ato III, Cena IV).

A conversa que estava tensa ganha novo contorno quando Gertrudes dá como certa a loucura do filho, ao perceber seu olhar no vazio, numa conversa com o nada: “é teu cérebro que forja essa visão; teu delírio se excede em criações incorpóreas”. Ao que ele lhe assegura mais adiante: “(...) eu não estou louco de verdade; estou louco somente por astúcia (...)”.

Gertrudes é uma das duas únicas mulheres nesta tragédia. Ofélia se suicida, enquanto Gertrudes se casa com o cunhado, aparentando nenhuma consciência de que tenha feito algo de errado ao se casar em menos de dois meses, após a morte do marido, ou mesmo de ter cometido um incesto. Northrop Frye (2011, p. 114) infere que ela é “uma mulher calma, serena, sentimental e muito apegada ao último marido, que também a tratava com muito carinho”, observação que se confirma com o surgimento do fantasma no calor da discussão entre mãe e filho. Em nenhum momento o espectro indica que ela tenha tido participação no assassinato, mas classifica Cláudio como uma “besta incestuosa e adúltera” (Ato I, Cena V). A indignação de Hamlet é com a honra do pai, devido ao incesto - aparentemente - despreocupado da mãe. Chega mesmo a comparar o retrato do rei Hamlet com o do irmão para a mãe, enaltecendo as qualidades do pai em detrimento da figura do tio: “veja a graça pousada neste rosto – os cabelos de Apolo, a fronte do próprio Júpiter; o olho de Marte (...)” (Ato III, cena IV).

É provável que a essa altura a plateia elisabetana tenha o casamento de Henrique VIII com Catarina de Aragão em mente. O casamento de Henrique com Catarina de Aragão era visto como incestuoso aos olhos da igreja romana, e a separação como adultério. Se o intuito de Shakespeare era dialogar com sua platéia as intrigas palacianas dos Tudors, pode-se pensar que a Corte de Elsinore na Dinamarca está no enredo como subterfúgio para despistar a censura.<sup>18</sup>

É dito que durante o processo de divórcio de Henrique VIII, quando ele passava pelas ruas, o povo gritava para que ele ficasse com Catarina de Aragão, e que as mulheres falavam

---

<sup>18</sup> As companhias de teatro sofriam forte marcação por parte da censura (especialmente por parte dos puritanos) como dito no capítulo primeiro; no entanto, algumas dessas companhias contavam com uma patronagem influente junto à Corte, o que lhes permitia evitar certos cortes nas peças. É o caso da *Lord Chamberlain's Men*, para a qual Shakespeare “escreveu com exclusividade entre os anos de 1594 até a temporada de 1611-12” (HELIODORA, 2014, p. 272).

com insolência contra Ana Bolena. Passado o divórcio, porém, com as leis de traição em todo reino, quem ousasse confirmar a “legalidade de seus casamentos anteriores” com Catarina ou Ana Bolena, era condenado por traição (MAUROIS, 1959, p. 195; HUME 2017, p. 167-168). Mas o episódio mais próximo da Corte de Elsinore é o de Maria Stuart da Escócia. Estando casada com Darnley, ela o trai com o Conde de Bothwell; mais tarde, numa trama com o amante, dá cabo da morte do marido, se casando em três meses com Bothwell, fato que colaborou para sua execução em 1587. Elizabeth tentou protegê-la, mas foi deflagrada uma traição por parte da prima, obrigando-a a assinar o decreto de morte. Esse episódio colocou os súditos do lado de Elizabeth, pois Maria era católica e o povo temia que ela a substituísse no trono.

Na Corte de Henrique VIII temos um vasto cenário da situação das mulheres no Renascimento inglês.<sup>19</sup> Catarina de Aragão se casou com Artur, quando ele morreu, o sogro, não querendo abrir mão do dote de Catarina, incluindo as relações políticas com a Espanha católica, obteve do Papa Júlio II uma concessão para casar a viúva com Henrique VIII, irmão mais novo de Artur. Catarina tivera numerosos abortos, sobrevivendo apenas uma menina, Maria I. Vendo que não teria um herdeiro da primeira esposa, e não obtendo uma concessão especial do Papa Clemente VII para se divorciar de Catarina, Henrique VIII rompeu com a igreja romana, conseguindo se divorciar para casar-se em seguida com a jovem e bela Ana Bolena, por quem estava apaixonado. Porém, Ana Bolena não lhe dera o filho desejado, mas uma menina, Elizabeth. Em 1536 Ana foi julgada por acusação de adultério, recebendo por parte do marido a ordem de decapitação. Uma vez viúvo, o rei se casou com Jane Seymour. Esta lhe deu o filho desejado, mas morreu por complicações do parto. Pela segunda vez viúvo, Henrique tomou por esposa Ana de Cleves, de quem se divorciou muito brevemente. Casou-se então com Catarina Howard, mas a esta deu também o veredito de morte. Por fim, se casou com Catarina Parr, vindo a falecer antes dela. Catarina fora casada duas vezes antes de Henrique, e se casou pela quarta vez, após a morte deste, mas morreu por complicações do parto neste último casamento.

Shakespeare coloca o casamento de Gertrudes um mês a menos do de Maria Stuart. A própria Gertrudes admite que seu casamento foi apressado, mas não há indicativo na peça de

---

<sup>19</sup> Entre as damas da Corte elizabetana, Hume (2017, p. 217) reconhece Lady Burleigh, Lady Bacon e suas irmãs, que “dominavam as línguas antigas e modernas”; Catarina Parr, que fora casada com o pai de Elizabeth, era bem instruída, tendo publicado um livro. Hume faz uma nota sobre ela, dizendo que: “levando-se em conta sua idade, seu sexo e sua posição, pode-se considerar esse feito um prodígio literário” (p.217). Destacam-se ainda, as filhas de Sir Thomas Moore, a Condessa de Pembroke, Mary Roper, Lady Mary Wroth, além, claro, de Elizabeth, que como já dito era muito bem instruída.

que ela tenha participação no assassinato do marido. Neste pequeno trecho obtemos o reconhecimento dela quanto ao casamento apressado:

**Polônio:** (...) Eu penso ter achado a causa verdadeira  
Da loucura de Hamlet.  
**Rei:** (...) Ele me diz, Gertrudes, ter encontrado  
A fonte ou a causa da perturbação do teu filho.  
**Rainha:** Duvido que haja outra causa além do essencial;  
A morte do pai e o nosso apressado matrimônio (Ato II, Cena II).

Gertrudes aparenta ser uma mulher liberta da culpa imposta pela mentalidade cristã, entendendo que está colaborando para manter a coroa e a família. O espectro do rei exige do filho a vingança na família, enquanto o rei Cláudio quer manter a Coroa e a Rainha, mas quer se ver livre do herdeiro natural, que aparenta loucura. Enquanto isso, entre um Ato e outro, vemos o jovem Hamlet se afligir no primeiro solilóquio com o incesto da mãe; no segundo solilóquio, já ciente do assassinio do pai, se determina a agir imediatamente. Porém, no terceiro solilóquio o encontramos numa autocondenação por não agir; no quarto solilóquio chega a desejar a morte, mas assume a responsabilidade de uma peça teatral no palácio, simulando um crime semelhante ao do pai, para “explodir a consciência do rei” e assim pegá-lo na ratoeira. Ele monta a peça, treina os atores com suas máscaras e desmascara o rei, mas não age. O veremos ainda num quinto solilóquio, sexto, e desta vez, o sétimo e último, onde o encontraremos revestido de uma ambiguidade, elogiando a liberdade do pensamento, ao mesmo tempo em que a condena, pois ao pensar ele terá que fazer escolhas e passar enfim à ação:

### **Hamlet**

Todos os acontecimentos parecem me acusar,  
Me impelindo à vingança que retardo!  
O que é o homem cujo principal uso e melhor aproveitamento  
Do seu tempo é comer e dormir? Apenas um animal.  
É evidente que esse que nos criou com tanto entendimento,  
Capazes de olhar o passado e conceber o futuro não nos deu  
Essa capacidade e essa razão divina  
Para mofar em nós, sem uso. Ora, a não ser por esquecimento animal / Ou por  
indecisão pusilânime,  
Nascida de pensar com excessiva precisão nas consequências  
Uma meditação que dividida em quatro,  
Daria apenas uma parte de sabedoria  
E três de covardia - eu não sei  
Por que ainda repito: - “Isso deve ser feito”  
Se tenho razão, vontade, força e meios para fazê-lo (Ato IV, Cena IV).

Hamlet se debruça em reflexões, cobrando de si uma ação, mas sai delas mais indisposto a agir. As reflexões, que deveriam impulsionar a ação, são justamente o motivo da sua paralisia, devido à intermediação de uma consciência especulativa e crítica. Para Ribas (2012, p.177), “a atitude de Hamlet ou o retardamento de sua ação possibilita justamente a crítica ao fato de que a ação imediata exclui o pensamento. Uma consciência autônoma, capaz de auto-reflexão, certamente rejeita esse modo da ação impensada”.<sup>20</sup>

*Hamlet* é a primeira grande obra em que se manifesta um certo estado de espírito atribuído ao Renascimento, herança da perspectiva filosófica humanística, que salienta os valores intrínsecos do indivíduo, sua dignidade e racionalidade. Assim, temos um indivíduo no palco elisabetano (alvorecer da era moderna), dando sentido a seu próprio destino, enfrentando solitário a falência de todas as coisas à sua volta. O conflito que se assiste é um *agon*<sup>21</sup> entre o pensamento medieval herdado e o novo ceticismo da era moderna. Hamlet manifesta um certo ceticismo diante da revelação do espectro, quando planeja uma peça teatral para ter a confirmação de que o tio é de fato o assassino de seu pai. Nele converge a crença no fantasma ao mesmo tempo em que anseia uma prova de sua declaração. Hamlet cobra de sua mãe uma moralidade herdada dos valores cristãos, enquanto ela manifesta um despojamento das tradições que subjagam o indivíduo sob o peso da culpa e do remorso. Para ela, o filho está desnordeado e “fora dos gonzos”, sem consciência do que fala e do que faz. Shakespeare concebe um feminino nos meandros do tradicional papel nas Cortes. Apesar das mulheres não terem atuação nos palcos, a composição dos perfis femininos em suas peças vai ganhando larga influência nos enredos com o passar dos anos; mesmo mantendo-as apenas próximas do círculo do poder. E quem sabe esses perfis deixaram de ganhar maior expressão em suas obras, devido justamente à falta de liberdade para mulheres nos palcos?

---

<sup>20</sup> Segundo Aristóteles (Poética VI, 1450a, 16), a ação (práxis) é questão central na poesia trágica, onde “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação (mimesis) de homens, mas de ações e de vida, de felicidade (e infelicidade; mas, felicidade) ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade”.

<sup>21</sup> Nas palavras de Cristina Maria Flores Ribas (2012, p. 11) “o *agon* é portanto, a força em jogo na formação do drama, é a *dynamis* interna, essencial ao drama, que se realiza, mais plenamente, e para além da forma narrativa, em sua apresentação pública no espaço aberto do teatro. E se é forçoso reconhecer que também os debates no campo jurídico, político e sofisticado se dão como uma prática viva, a singularidade do *agon* dramático reside na sua exposição como a própria matéria a ser apresentada. O drama expõe o *agon*, é ele que deve ser visto no centro da cena, é ele justamente o que é desnudado pela forma poética do drama, e que aqui interessa pensar no âmbito originário e exclusivo da tragédia (...). O *agon* se desenvolve nessas práticas como um meio para o enfrentamento e o debate; no drama, o *agon* é o acontecimento de uma experiência fundamental e bem mais ampla, que a tragédia expõe por meio da linguagem lapidada, enigmática e sintética da poesia, que nada apresenta em comum com o argumento ou a prosa discursiva”. Na página seguinte ela completa: “se o cosmos é, em si mesmo, pensado como *agon*, de acordo com o pensamento pré socrático, o que se quer afirmar é que o que a tragédia expõe é justamente o acontecimento da desarticulação dessa ordem agonística natural, seu traço peculiar é a ruptura. A tragédia se afirma dessa forma como o lugar poético para o enfrentamento, em meio à ruptura da harmonia natural do cosmos, de ordens antagônicas em desequilíbrio”.

#### 4 A POÉTICA DO *HERÓI TRÁGICO* NO RENASCIMENTO

*“Dos gonzos saiu o tempo. Maldição! Ter vindo ao mundo para endireitá-lo.”*

*(William Shakespeare, 1600)*<sup>22</sup>

“Dos gonzos saiu o tempo” parece remeter ao Proêmio de Parmênides, primeiro filósofo a apresentar seu sistema em linguagem metrificada. Parmênides faz uma descrição alegórica de sua conversão numa viagem ao “mundo subterrâneo”, nos umbrais do dia e da noite. O poema evidencia concepções pitagóricas prevalentes na época, de que havia alguma coisa escondida nas profundezas, e acreditava-se, se possível fosse, atravessar a escuridão para uma outra extremidade, onde pudessem encontrar o sol que emerge do mundo subterrâneo e para lá retorna todas as noites. Nessa viagem onde os contrários se reúnem, os *gonzos* das portas dos caminhos da noite e do dia se movem para a passagem do “homem sábio que caminha para a verdade”. Na leitura de Werner Jaeger, (2010, p. 222) “é a primeira encarnação humana da figura do filósofo, o ‘homem sábio’, que as irmãs da luz guiam desde as sendas dos homens, pelo difícil caminho que vai dar à mansão da verdade”.<sup>23</sup>

##### **Parmênides**

O carro que me transportava levou-me tão longe quanto desejava meu coração, quando me trouxe e colocou no famoso caminho da deusa, que conduz o homem sábio por todas as cidades. Por esse caminho fui conduzido, pois por ele me levaram as sábias éguas que puxavam meu carro, e as donzelas mostraram o caminho. E o eixo, reluzindo nos cubos - pois era impelido a girar pelas rodas turbilhonantes em cada extremidade -, emitia um som como o da flauta, quando as filhas do Sol, apressando-se em me levar para a luz, afastaram do rosto seus véus e abandonaram a morada da Noite. Lá se encontram os portais dos caminhos da Noite e do Dia, encimadas por um lintel e com uma soleira de pedra. Eles mesmos, bem alto no éter, são fechados por majestosas portas, e a vindicante Justiça guarda as chaves que a elas se ajustam. A ela as donzelas rogaram com doces palavras e persuadiram-na habilmente a remover sem demora a tranca aferrolhada das portas. Então, quando as portas se abriram descerraram ampla abertura, quando fizeram girar um após outro seus brônzeos gonzos ajustados por cavilhas e chavetas. Através delas, em linha reta, pelo longo caminho, logo as donzelas guiaram as éguas e o carro, e a deusa me saudou benévola, tomando na sua a minha mão direita, e dirigiu-me estas palavras: Bem-vindo, ó jovem, tu que a minha morada chegas no carro conduzido por aurigas imortais (BURNET, 2006, p. 190-191).

<sup>22</sup> (*Hamlet*, Ato I, Cena V). 1600 corresponde à apresentação da peça pela primeira vez no *Globe Theatre*.

Para o estudo do presente trabalho, a tradução utilizada foi a de Millôr Fernandes (2019) e a de Barbara Heliodora (2018), mas para esta epígrafe demos preferência para a tradução de Carlos Alberto Nunes (2017), que traz esta versão: “dos gonzos saiu o tempo” ao invés de “nosso tempo está desnorteado”, como visto em Fernandes. Barbara Heliodora (2018) faz a seguinte tradução: “o tempo é de terror. Maldito fado ter eu de consertar o que é errado”.

<sup>23</sup> Segundo Jaeger (2010, p. 221), Parmênides é o primeiro pensador que levanta conscientemente o problema do método científico e o primeiro que distingue com clareza os dois caminhos principais que a filosofia posterior há de seguir: a percepção e o pensamento”.

Se Shakespeare teve acesso aos pré-socráticos, não podemos afirmar, mas pode-se inferir daquele fluir de literaturas clássicas no Renascimento<sup>24</sup> que ele tenha sofrido influências tais, pois a citação evidencia uma proximidade com a filosofia pré-socrática. O pensamento pré-socrático indicava a relação de uma justiça cósmica que garantia um equilíbrio universal numa ética do cosmos regulado pelo tempo, tendo como princípio uma “estrutura articulada do mundo em torno de um eixo, que unia o que estava embaixo ao que estava no alto, um lugar mítico que dá origem à noite e ao dia, à luminosidade e à escuridão, à terra e ao céu; o ponto originário, portanto, dos contrários primordiais” (RIBAS, 2012, p. 233). É possível que, diante da desestruturação do Cosmos geocêntrico na passagem do medievo para o Renascimento, quando o mundo parecia sair do seu eixo, quando as esferas políticas e religiosas se alteravam, a poesia trágica se reapresente como opção de diálogo para esse cenário aparentemente irreconciliável.

O que se tende a esperar no ocaso de um mundo e a ascensão de outro é, naturalmente, o começo de um novo tempo com o restabelecimento da ordem; no entanto, o que o gênero trágico propõe não é a vitória de um desses mundos sobre o outro, mas uma assimilação tensa um remodelamento em choque que culmina com a aurora de um novo mundo. Shakespeare, intencionalmente ou não, pode ter pensado em sintetizar a tragédia moderna com a frase “fora do eixo”, numa “continuidade entre tragédia antiga e moderna” ao invés de uma ruptura com o modelo poético. Nessa perspectiva ele concebe seu *herói trágico* como um homem preso em dois tempos, e, ao invocar “*The time*” *is out of joint*, Ribas (2012, p. 236) sugere que ele tenha assumido o tempo como o próprio sujeito em sua obra.

O tempo de Shakespeare não é mais o harmônico mundo medieval, onde a concepção cristã concebia o mundo em séculos, num sentido cronológico com duração determinada, mas o mundo híbrido e múltiplo do Humanismo, no andar da nova cosmologia e de uma reforma religiosa em curso no país. Nesta nova ordem, a lei está sob o Estado e o indivíduo já não anda sob o *ethos* da cavalaria medieval, onde a vingança, a honra e a força eram os maiores valores. “O tempo está fora dos eixos” pode indicar aleatoriamente um tempo conturbado, algo relacionado a uma época, período e o próprio cosmos. Pode-se pensar a expressão

<sup>24</sup> Marlene Soares dos Santos, numa palestra para o *Shakespeare Brasil* - UFPR (2014), onde ela fala sobre os livros que Shakespeare leu, *As Metamorfoses* de Ovídio era o seu livro predileto; Sêneca, Plauto, Virgílio e outros faziam parte de suas leituras, pela evidência em suas obras. A Bíblia, segundo ela, esteve presente em quase todos os trabalhos de Shakespeare. *As Metamorfoses* aparece como livro de cabeceira de Imogênia em *Cimbelino* (1609), e como peça fundamental para a descoberta dos estupradores de Lavinia, filha de *Titus Andronicus* (entre 1590-1592). Ela diz também, que a cabeça de Yorick na cena do cemitério pode ser substituída por um livro, que é *As Metamorfoses*. A Inglaterra da era elisabetana ficou conhecida como a “era da tradução”, e os clássicos, tanto latinos quanto os gregos despertavam o interesse do público, ávidos de leituras em língua inglesa. A palestra está disponível na página do Shakespeare Brasil - UFPR: <[https://www.youtube.com/watch?v=9aQVG0P\\_q-Y](https://www.youtube.com/watch?v=9aQVG0P_q-Y)>.

também numa proximidade com Anaximandro, que considerava haver no processo de transformação contínua do tempo uma espécie de injustiça, uma vez que no momento em que um elemento prevalece sobre o outro no ato de confronto ontológico dos contrários ocorre o grande erro da existência, que exige a reparação por tal desequilíbrio - uma espécie de ordenação, de arranjo do tempo. “O tempo está fora dos eixos, ou desarticulado”, indica que algo ou alguém deve rearranjá-lo; nesse sentido, a poética trágica emerge como uma “ordenação, um arranjo” nas mãos do poeta, que ordena seus versos. De acordo com Ribas (2012, p. 244-245), “trágico é, portanto, o acontecimento de uma ruptura na ordem do mundo, que a sensibilidade da tragédia pode pressentir e evocar poeticamente na forma do drama”.

Da reapresentação da poesia trágica e seu tempo, Anatol Rosenfeld (1969, p. 134) entende que o

trágico não pode ser concebido num universo que se afigura ordenado e tampouco num universo tido como totalmente absurdo. É precisamente o abalo da cosmovisão Medieval e da ordem estabelecida, através do pensamento e da realidade político-social do Renascimento, o surgir de novos valores em choque com os anteriores, ainda amplamente reconhecidos e ainda de real autoridade, que cria o terreno fértil para o trágico.

Dessa inferência de Rosenfeld e ainda de acordo com Ribas (2012, p. 236) podemos pensar que Shakespeare concebe com a tragédia uma forma de enxergar o mundo “fora do seu eixo” pelo uso da linguagem, num arranjo teatral da própria existência desse tempo em desarticulação. Não causa estranhamento, já que no seu estilo há mescla de relações variadas e complexas entre si, que estabelecem oposições de modo direto e indireto no intuito de expor aparentes contradições entre suas personagens, e há também o enredo que mescla o contexto imediato com o contexto entre tempos. Shakespeare arranja o tempo à medida que assimila a nova ordem, sem ignorar a outra, ainda reconhecida. Essa confluência de tempos se firma como traço característico da poética moderna, “fixando e universalizando a tragédia desde sua antiguidade”.

Enquanto que a tragédia grega se insere num tempo pré-filosófico, na tragédia moderna cabem conceitos filosóficos que vigoraram desde os pitagóricos até Platão, já que este circulou pela Idade Média, Renascença e depois. Em Platão, o conceito de “tempo se dá por meio do movimento do sol, que marca os dias; da lua, que marca os meses; e a volta completa do sol, que marca o ano”; assim, o filósofo define o tempo (*χρόνος* - *krónos*) “como a imagem móvel da eternidade imóvel (*αἰών* - *aión*) e anuncia o nascimento lógico-racional do cosmos (*κόσμος* - *kósmos*) a partir do momento em que se inicia o movimento circular e eterno dos astros divinos que marca o tempo (*χρόνος*)”. Para ele, “só há cosmos se há

khronos, isto é, só há mundo se há tempo. Fora disso, só pode haver a permanência atemporal ou a eternidade (*αιων*) das Ideias” (RIBAS, 2012, p 239).

Nesse aspecto, o drama permite um olhar na variedade do tempo, e o poeta com seu poema pode trazer o passado para o presente e no presente apresentar o futuro. Ele concebe sua obra sobre um tempo com os olhos do seu tempo; os protagonistas têm o tempo do poema no papel e a ação desse tempo no presente; o espectador tem o tempo que lhe é apresentado na cena, mas concebe o espetáculo a partir de sua compreensão do tempo. Todos, porém, estão num mesmo espaço de tempo, que é o teatro, e este no tempo do mundo. Assim, a tragédia pode ser compreendida como um *agon* do tempo. No teatro, a encenação se esvai no tempo, já que uma mesma cena não tem exatamente as mesmas impressões no mesmo espectador, porque o tempo da cena é móvel, como mutável é o tempo daquele que vê. Nesse sentido, “o tempo teatral é, portanto, um tempo de fronteira entre o absoluto e o limitado; por sua intensidade e irrecuperabilidade, eterno; por seu movimento, demarcado no espaço, fragmentado” (BARBOSA, 2007, p. 338-339).

“O tempo está fora do seu eixo”, permite à tragédia “como poética de uma desarticulação cósmica, ver tempo e mundo fora de seu eixo e, concomitantemente, afirmar a extrema necessidade de reconciliação, por meio da assimilação que a nova ordem emergente deve operar com relação à ordem tradicionalmente em vigor” (RIBAS, 2012, p. 245). Desse elo, entre “cosmos e poética trágica”, sendo a tragédia uma afirmação de que algo na ordem do cosmos pode se desarticular, ela mesma se faz elo, reclamando a restituição da ordem total do cosmos. Assim como é no cosmos, onde há alternâncias “pelo movimento natural da *physis*” assim se dá na existência humana, podendo uma desarticulação ocorrer na ordem político-social, religiosa ou familiar, afetando os indivíduos de modo indireto ou diretamente como visto na tradição dos *guénos*<sup>25</sup> com os Labdácidas e os Atridas, na Grécia Antiga.

Em *Hamlet*, a desarticulação da ordem na Corte de Elsinore se dá com o aparecimento do espectro do rei Hamlet, que revela o fratricídio do irmão, expondo a autocracia do poder, o despotismo do tirano, e a desmedida própria do homem. Esse movimento retrógrado do espectro do pai que retorna do mundo dos mortos a fim de fazer uma reparação no seio do *guénos*, expõe a desarticulação política da Corte, ao mesmo tempo que abre uma

---

<sup>25</sup> *Guénos* pode ser definido em termos de religião e de direito grego como *personae sanguine coniunctae*, isto é, pessoas ligadas por laços de sangue. Assim, qualquer crime, qualquer *hamartia* cometidos por um *guénos* contra o outro tem que ser religiosa e obrigatoriamente vingados. Se a falta é dentro do próprio *guenos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu “*sanguine coniunctus*”, afinal, no sangue derramado está uma parcela do sangue e, por conseguinte, da alma do *guénos* inteiro. Foi assim que, historicamente falando, até a reforma jurídica de Drácon ou de Sólon, famílias inteiras se exterminaram na Hélade (BRANDÃO, 1984, p. 37).

desarticulação no espírito de Hamlet, que quase num lamento se queixa da própria sorte: “dos gonzos saiu o tempo. Maldição! Ter vindo ao mundo para endireitá-lo”. O que saiu dos gonzos aqui foi a própria ordem natural do tempo, tempo que não retorna e que não pode ser recuperado ou remediado pelo espectro. Ele retorna, mas não pode mudar a ordem dos fatos, não pode alterar o que lhe foi feito, tem o tempo somente de tornar conhecida uma ação que ocorreu em outro tempo, e que volta para assombrar o presente, estabelecendo uma dualidade de mundos entre tempos.

O tempo que saiu do seu eixo revela para Hamlet uma desarticulação na alternância natural dos poderes, tanto no sentido físico quanto no sentido natural da *physis*, envolvendo todos os relacionamentos dentro da Corte, e desencadeando, inevitavelmente, uma total insegurança do príncipe na relação familiar. Essa avalanche de suspeitas causa um profundo senso de desamparo no *herói trágico* da modernidade, que se vê num impasse entre a tradição anterior do *guénos* e o novo mundo dos valores humanistas. Na tragédia moderna as *Erínias* já não tomam parte na ação para reclamar o sangue parental derramado como nas tragédias gregas, da mesma forma que o coro não se faz mais presente para nos informar os sentimentos do herói ou a posição dos deuses em relação a ele e aos demais personagens.

Neste tempo (Renascimento), a tragédia inscreve a questão do trágico em outros termos, devido às próprias engrenagens da cultura que reclama a poesia. Aqui, não mais vigora aquele aspecto originário e essencial da *praxis* como um tipo especial de ação vinculada a um capricho dos deuses, que leva inevitavelmente a um fim trágico. “Hamlet é Hamlet e sua ação se reveste de um outro caráter, porque há uma essência única nele que o torna incapaz de se comportar de outra maneira. Hamlet desfruta de uma liberdade de ação que lhe permite duvidar e hesitar, retardando a vingança que ele não consegue executar” (AUERBACH, 1971, p. 278).

Esse caráter circunstancial inexistente na tragédia antiga, que “Édipo e Orestes não possuem”, é um diferencial na tragédia elisabetana. O caráter do herói elisabetano é formulado de forma que ele tenha mais “autonomia na formação do seu destino”, diferentemente do que ocorria com o herói da antiguidade, do qual nada sabemos sobre seu passado e futuro, a não ser o que acontece no enredo próprio da ação trágica. Como a maioria das tragédias antigas tinham nos *mythos* nacionais sua inspiração, e os temas sagrados eram conhecidos de seus ouvintes, os poetas não se davam tempo a explicar o caráter e a atmosfera que envolviam seus heróis. No teatro elisabetano o herói é revestido de uma admirável liberdade de movimento, ficando evidente toda a atmosfera que o envolve, circunstâncias do seu passado, as relações que se dão fora de cena e o envolvimento das personagens entre si.

“O desenredo não se limita rigorosamente à ação trágica”, mas para além dela, mostrando o destino das personagens fora do conflito trágico. Esse destino das personagens em amplo contexto na representação trágica moderna, tem como causa a amplitude de mundo que o teatro elisabetano tem a seu favor, diferentemente do outrora contexto grego (AUERBACH, 1971, p. 277).

Na era elisabetana o contexto europeu era mais amplo e o Novo Mundo se abria como possibilidades de riquezas e fantasias, contribuindo em grande medida para uma consciência perspectiva histórica. O público de 1600 tem a seu favor a circulação de novelas, poemas, contos de fadas e folhetos com relatos de viagens, o que lhe permite ver o mundo com uma disposição diferente da do público do mundo grego, que considerava todas as outras culturas inferiores à sua. O humanismo contribuiu de forma marcante com a nova perspectiva histórica, valorizando a cultura antiga, medindo-a com a Idade Média e intermediando ambas no Renascimento. Olhando para o passado, Shakespeare tinha o Oriente Antigo, o Egito com seu passado dos faraós, Grécia, Roma e as ilhas do Mediterrâneo; para o Novo Mundo, Shakespeare tem um horizonte cultural e geográfico com a possibilidade de uma ampla e variada sociedade que enriquece o imaginário acerca desses “novos” grupos humanos (AUERBACH, 1971, p. 279).

Diante desse cenário rico e ilimitado de possibilidades, a tragédia *Hamlet* dialoga com um amplo contexto geográfico em torno da Corte de Elsinore: o reino da Dinamarca está em disputa com o reino da Noruega; o rei Cláudio, querendo se ver livre de Hamlet, o envia para a Inglaterra. Laertes obtém permissão do pai e do rei para voltar a estudar em França, e Wittenberg foi a universidade onde Hamlet concluiu seus estudos. Auerbach (1971, p. 280 e 282) observa que Shakespeare e os poetas do Renascimento ainda não tinham uma consciência esclarecida sobre o contexto histórico-geográfico de sua época, mas nem por isso deixaram de fazer alusões a lugares, tempos e espaços em suas peças. Essa “consciência da multiplicidade das condições da vida humana” que modelam o caráter do herói da modernidade constitui a própria urdidura do poema, que concentra variados caracteres humanos em suas múltiplas maneiras de se associarem com o mundo ao redor e o além mundo.

#### 4.1 O “SER” DO HERÓI TRÁGICO E O “NÃO SER” NO RENASCIMENTO

A referência do *herói trágico* que chegou até nós é uma herança de Sófocles. Foi ele quem apresentou pela primeira vez esta figura arquetípica: “a personagem que concentra a

grandeza da ação somente nele” (KNOX, 1964, p. 5). Esse modelo do *herói trágico* centrado nas ações de um único indivíduo foi reforçado quando ele elevou a três o número de atores, permitindo uma melhor flexibilidade no diálogo entre as personagens com seus variados destinos trágicos. De suas sete tragédias existentes, seis levam o nome de seus heróis (Édipo, Édipo em Colono, Antígona, Ajax, Electra Filoctetes): protagonistas que assumem a responsabilidade pelas suas próprias ações, intransigências e as consequências das mesmas. No conceito de Bernard Knox (1964, p. 5), “o *herói trágico* é aquele que, sem o apoio dos deuses e diante da oposição humana, toma uma decisão que brota da camada mais profunda de sua natureza individual, sua *physis*, e então, cega, feroz e heroicamente mantém essa decisão até o ponto da autodestruição”.

O herói sofocliano tem uma concepção firme sobre si mesmo e no que acredita ser honesto e justo. A paixão o impele ferozmente em direção àquilo que acredita ser o certo, tornando-o surdo para qualquer apelo que tente demovê-lo de suas decisões. Para ele, a honra está acima de tudo; ceder e sofrer o ridículo pelas consequências de suas escolhas ou ser desrespeitado pelos seus inimigos o impulsiona a uma obsessão quase apaixonada em sua determinação, desconsiderando até a própria morte. Essa intransigência leva-o a experimentar uma solidão dilacerante, pois sua decisão afasta os que lhe são próximos, por não compreenderem os reais motivos de sua ação apaixonada. Isolado, ele duvida de todos e até dos deuses, considerando que eles também o abandonaram. Diante de tal desolação, “o herói, em seus momentos de mais profundo desespero, não fala nem ao homem nem aos deuses, mas à paisagem, aquela presença imutável que sozinha não o trairá” (KNOX, 1964, p. 28-34)

Assim, o herói escolhe a morte, pois:

esse é o fim lógico de sua recusa em fazer concessões. A vida na sociedade humana é um longo compromisso; vivemos, todos nós, apenas submetendo constantemente nossa própria vontade, nossos próprios desejos, às exigências dos outros, expressas como a lei da comunidade ou a opinião de nossos semelhantes. Aprendemos essa lição na infância ou, mais caro, mais tarde; aqueles que não aprendem terminam como criminosos ou loucos. Mas na tragédia de Sófocles o herói enfrenta uma questão sobre a qual não pode transigir e ainda respeitar a si mesmo. A rendição seria uma auto destruição espiritual, uma traição à sua *physis*; o herói é forçado a escolher entre o desafio e a perda de identidade. E no herói de Sófocles, o senso de identidade, de existência independente e individual é terrivelmente forte. Eles são, todos eles, primorosamente conscientes de sua diferença em relação aos outros, de sua singularidade (KNOX, 1964, p. 36).

Quando a confiança nos outros falha e os deuses não respondem, o sentido da própria existência sustenta o herói. Assim vemos Édipo diante de Tirésias, enaltecendo a si próprio do alto do seu orgulho por ter decifrado o enigma da esfinge: “e eu cheguei; dei cabo dela,

alguém sem crédito, Édipo; vali-me do pensar e não dos pássaros” (VIEIRA, 2011, p. 56)<sup>26</sup>. Ele acredita na sua singularidade, e tem em alta conta sua origem, crendo ser uma pessoa escolhida pelos deuses para um destino misterioso, pois conseguiu se livrar do destino traçado pelo Oráculo de Apolo.

Édipo tem o orgulho do tirano pela própria autoridade e inteligência, sem reconhecer em nenhum momento o benefício da dúvida, que, quem sabe, lhe ajudaria no conhecimento de si mesmo. Ao revelar o enigma da esfinge (o ser de quatro-pés, dois-pés e, por fim, três-pés), ele não percebeu o enigma de seu lugar no tempo, pois, assim como o homem modifica sua natureza no tempo por meio de três, Édipo é aquele que se torna uma aberração ao agregar em si as três idades: enquanto pequeno ele é filho de Laio e Jocasta, depois de crescido ele se torna pai dos filhos de sua própria mãe, e pelo resto da vida será o irmão de seus filhos legítimos. Para Ribas (2012, p. 251), Édipo encarna como humano a própria “desfiguração da ordem do tempo” quando, diante da reviravolta que a vida dá, ele tira a própria vista e sai cego de Tebas, errante e sem destino, desligado dos filhos, “fora do seu próprio eixo, que é o sentido próprio do trágico”. Em *Édipo Rei*, a desarticulação da ordem natural de seu eixo é sentida somente no final da encenação. Espectador e *herói trágico* caminham “cegos” no desenrolar da trama, até que juntos se surpreendem com o movimento retrógrado do tempo sobre o protagonista, que Aristóteles (*Poética* XI, 1452a, 22) identifica como a *Peripécia*<sup>27</sup> do drama trágico.

Em *Édipo rei* a tragédia soa como mais comovente e violenta, uma vez que a revelação não vem de modo gradual, avizinhando protagonista e espectador aos eventos que antecedem a *catástrofe*.<sup>28</sup> Sófocles organiza o enredo de tal maneira que a concentração dos acontecimentos propicia a intensidade trágica. Em *Hamlet*, a *catástrofe* se dá no início da peça, com a revelação do fratricídio pelo fantasma. Os eventos decorrentes desse encontro e dessa revelação afetam os sentidos de Hamlet, transformando-o num enigma para toda Corte e para o espectador que, absorto na subjetividade do príncipe, não consegue decifrar essa

<sup>26</sup> Referenciamos os nomes dos tradutores das tragédias gregas no corpo do texto ao invés das obras: Trajano Vieira e Mário da Gama Kury. Não citamos as fontes diretamente, porque as tragédias gregas não eram divididas em “atos” e “cenas” na época de suas composições. Por isso citamos os tradutores das obras e sua devida paginação. A organização da poesia trágica em “atos” e “cenas” foi uma inovação de Lineu Sêneca. Nas referências bibliográficas os tradutores são mencionados nas obras dos tragediógrafos (Fontes primárias).

<sup>27</sup> Para Aristóteles (*Poética* XI, 1452a, 22), Sófocles é o príncipe dos poetas e *Édipo Rei* a mais perfeita das tragédias. Um dos motivos de seu apreço pelo poeta de Colono é a *peripécia* - “mutação dos sucessos no contrário”- que se dá no corpo do drama de *Édipo rei*. Para ele, é “necessário que a *peripécia* e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venha a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente” (*Poética* X, 1452a, 17).

<sup>28</sup> São duas as partes do mito: “peripécia e reconhecimento”. A Terceira é a *catástrofe*. “A *catástrofe* é uma ação perniciososa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os sofrimentos e mais casos semelhantes” (*Poética* XI, 1452b, 9).

consciência que se debruça sobre si no palco. Depois de consultar o Oráculo de Delfos, Édipo tenta de todas as formas fugir do seu destino, na verdade inescapável; Hamlet, por sua vez, se delonga assombrado por um fantasma e pela dúvida, questionando a obrigação de ter que colocar o mundo em ordem. No seu isolamento e na especulação consigo mesmo, o herói na era moderna se destrama em longos solilóquios, permitindo ao drama explorar esse mundo novo e amplo da especulação da consciência sobre a própria consciência, já distante dos destinos cósmicos.

A tragédia renascentista herda de Sêneca,<sup>29</sup> e este dos gregos, a figura do *herói trágico* e o coloca na eterna oscilação do mundo em questionamento sobre o “ser ou não ser” de tudo o que há. Hamlet é um homem entre dois mundos, homem de transição; de um tempo que agrega permanências e deslocamentos entre mundo antigo, medieval e moderno. Como já apontado, o herói em seus momentos de mais profundo desespero não fala nem aos homens nem aos deuses, mas à paisagem; assim encontramos Hamlet, na intermediação de uma consciência especulativa e crítica, carregando no “semblante uma nuvem sombria (...) de coloração noturna” (...) “com todas as formas, vestígios e exibições de dor” pelos corredores do palácio de Elsinore. Depois de ter se afligido pelo casamento apressado da mãe no primeiro solilóquio, de ter ensaiado uma coragem para agir no segundo solilóquio, após a revelação do fratricídio de seu pai; de encontrá-lo se auto-condenando por não agir no terceiro solilóquio, o assistimos neste, considerado o mais famoso entre os sete solilóquios do drama shakespeariano (Ato III, Cena I):

#### **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,

<sup>29</sup> Para a presente pesquisa, nós decidimos trabalhar a relação do *herói trágico* moderno diretamente com o protagonista de Sófocles. Estamos cientes da acentuada influência de Lineu Sêneca sobre Shakespeare e os demais dramaturgos ingleses do período. Albin Lesky (1996, p.23) caberia aqui, quando diz que “toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ela volta”.

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.

“Ser”. É ser por inteiro, com dúvidas ou com medo, mas consciente de si, de seu próprio sentido. “Ser” é resistir às engrenagens próprias da sociedade que tendem a comprometer a liberdade de uma consciência independente. Diante da dinâmica dos acontecimentos que abalaram a segurança e a felicidade de Hamlet, levando-o inevitavelmente ao abismo de uma desgraça desoladora, o herói na modernidade se avizinha com o herói Sofocliano, na coragem em assumir seu revés, mesmo tendo que “sofrer na alma pedradas e flechadas do destino feroz”. Sofrer tudo conscientemente é próprio do sujeito do ato trágico, pois, como diz Albin Lesky (1996, p. 34), “onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico”. Esse longo diálogo evidencia as dificuldades de uma ação, colocando a consciência como sede das escolhas éticas ou desastrosas. No dizer de Hannah Arendt (2011, p.35): “somente a pura violência é muda, e por este motivo a violência, por si só, jamais pode ter grandeza” (RIBAS, 2012, p. 176).

Neste interstício, por meio de seu herói, Shakespeare parece refletir sobre a absoluta falta de solução para o conflito trágico, que segundo Lesky (1996, p. 35) “pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico”. Dando o direito da dúvida para seu protagonista, ele coloca um traço essencial da tragédia em evidência, que é o fato do trágico não admitir qualquer superação do conflito, provocando no espectador a ansiedade pela solução do mesmo. De forma que, expondo a natureza do “ser” do seu *herói trágico*, Shakespeare dialoga com o “ser” dos espectadores, fazendo-os experimentar o trágico em si mesmos.

“Não Ser” é “pegar em armas contra o mar de angústias - E, combatendo-o, dar-lhe fim?”. Combater a angústia por não agir, agindo irracionalmente, deixaria de “ser”. Seria a negação da própria consciência crítica; seria negar a singularidade própria de seu *ethos* que é

a paixão pela existência independente. Semelhantemente Édipo, que decide não retornar para Corinto, preferindo pegar um atalho a ter que cumprir a profecia de Delfos. Nas tragédias gregas, a “resoluta decisão inabalável, apaixonada e muitas vezes irascível, do *herói trágico*, apareciam separadas por limites formais bem precisos” (LESKY, 1996, p. 34). Ressaltando que muitas das atitudes mais apaixonadas, principalmente as mortes, não se davam no palco, mas eram comunicadas, como foi o caso de Jocasta, em *Édipo rei*, da mesma forma o assassinato do rei Hamlet, que se deu fora de cena e foi comunicado ao filho.

Ao cogitar “pegar em armas contra um mar de angústias”, o herói toca a “angústia” por não agir, mas também por ter que colocar o mundo que está fora dos eixos em ordem. Para quem está angustiado, cindido pela dúvida, tudo se torna diluviano. O luto de Hamlet, sua frustração com o casamento apressado da mãe e a desarticulação em seu entorno desencadeiam uma melancolia própria de seu tempo, no qual tudo se avoluma como um mar intransponível. Mas ele deixa uma fagulha de sua natureza heróica na fala, quando menciona “pegar em armas”. Diante da figura do espectro em armadura de cavaleiro, invocando vingança como nas sagas nórdicas ou nas guerras épicas, o combate atiça o jovem Hamlet para a responsabilidade de um guerreiro em honra do pai. Hamlet conhecia bem a tradição heróica clássica, pois assim o vemos enaltecer seu pai diante da mãe:

#### **Hamlet**

Veja a graça pousada neste rosto –  
Os cabelos de Apolo, a frente do próprio Júpiter;  
O olho de Marte, que ameaça e comanda (Ato III, Cena IV).

Sendo da linhagem da tradição dos heróis clássicos, Hamlet se vê interdito pela cultura humanista do seu tempo, que se apresenta como inibidora de sua própria natureza. Essa cultura havia herdado certas influências filosóficas que tinham as paixões como nocivas. No pensamento aristotélico-cristão, as paixões eram tidas como males, mas, se reguladas pela razão, poderiam ser proveitosas. Na visão dos estoicos, toda paixão era perniciosa. Tanto o cristianismo (herdado dos Hebreus e romanos) como o pensamento aristotélico (herança dos gregos) valorizavam a virtude do indivíduo que conseguisse de modo temperado lidar com seus mais profundos sentimentos. Não por acaso, o cristianismo tentou incorporar a forma do herói épico na tradição cristã, promovendo o mártir como um modelo de herói a ser seguido, tendo no Cristo compassivo o melhor exemplo. Porém, havia um problema, pois, em termos de comparação com a tradição dos heróis, nem Cristo se encaixava na tradição dos heróis clássicos e nem Aquiles, o sanguinário, vingativo e bárbaro guerreiro se manteria de pé diante da inquisição. Para as sensibilidades da Renascença, o herói épico de caráter sanguinário e

bárbaro se mostrava inadequado, em vista disso, vários autores deram preferência para a *Eneida* de Virgílio, que “domesticou o herói clássico na forma de seu piedoso Enéias” (CANTOR, 2004, p. 4-6).

Mas o herói clássico ainda não se ajustava aos moldes do Renascimento, assim, a literatura emprestou das Cruzadas o cavaleiro cristão para o amálgama do herói com a modernidade. Um herói nobre que fosse lutar em nome do Cristianismo, mesmo cometendo atrocidades contra os pagãos, estaria justificado, já que defenderia a fé e não exatamente os interesses de seu país. Dessa iniciativa resultou o *Orlando Furioso* (1516) de Ludovico Ariosto, e *Jerusalém Libertada* (1581) de Torquato Tasso, que narram uma versão ficcional da Primeira Cruzada com seus heróis cristianizados. Em solo inglês, a obra de Edmund Spenser, *The Faerie Queene* (1590), teve como inspiração a poesia épica clássica de Virgílio e Homero, apesar de seus “cavaleiros manifestarem atitudes pouco aristotélicas e não clássicas” (CANTOR, 2004, p. 7). A *Bíblia* também serviu de inspiração para vários autores, incluindo Geoffrey Chaucer, que teve no *Rei Artur* e seus cavaleiros grande inspiração. A centralidade de Aquiles como herói da tradição clássica que valorizava a natureza própria do homem como o orgulho, ambição, indignação e vingança, e que encorajou os grandes feitos dos heróis trágicos das tragédias gregas, contrastava com a ética do *Sermão do Monte*, que enaltece os mansos, humildes e pacificadores (Mt 5: 1-10). Assim, “a noção do cavaleiro cavalheiresco ou guerreiro cristão deu aos autores das epopéias da Renascença a base para afirmar que haviam encontrado uma maneira de ir além da epopéia clássica, com uma nova e mais nobre concepção de heroísmo (CANTOR, 2004, p. 6 e 7).

Voltemos ao solilóquio:

### Hamlet

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

Morrer ou dormir? A última linha indica que Hamlet pensa na morte e não simplesmente em dormir.<sup>30</sup> Como visto em Delumeau (1984, p. 51), a Renascença foi um

---

<sup>30</sup> Nos Evangelhos encontramos a passagem em que Jesus está indo ressuscitar Lázaro em Betânia; enquanto conversa com seus discípulos, informa-os: “Lázaro adormeceu, mas vou despertá-lo”. Ao que um deles respondeu: “Senhor, se dorme, estará salvo”. Ao que Jesus enfatiza: “Lázaro morreu” (Jo 11: 11-14). Na doutrina cristã a ideia de morte corresponde a um sono, pois há a esperança de uma ressurreição no final. Shakespeare usou fartamente a *Bíblia* em *Hamlet* e em outras obras.

período em que os indivíduos se interrogaram com angústia “sobre o problema da liberdade individual; acusando por vezes o destino de os ter obrigado a uma existência dolorosa”. A profunda melancolia de Hamlet encontra no público do teatro uma familiaridade com leitores de Michel de Montaigne (1533-1592), pois como visto a era elisabetana ficou conhecida como a era das traduções, e muitos recorriam às leituras clássicas e às de época, traduzidas do latim, italiano e francês. Maurois (1959, p. 173 e 232) observa, que os ingleses citavam com propriedade trechos de Sêneca, Cícero, Virgílio e Dante, numa vaidade que os levava a zombar das superstições dos que tinham medo dos sonhos, dizendo que “toda gente sabe que os sonhos são produzidos pelas más secreções do corpo e pela superabundância da bile”. Shakespeare estava ciente do diálogo que podia manter com seu público - tanto os da Corte quanto os mais simples -, pois ele mesmo fazia da leitura dos modernos inspiração para suas personagens.<sup>31</sup>

O suicídio de Ofélia e as tantas insinuações de Hamlet sobre a própria morte, eis algo compartilhado com as tragédias antigas. Das sete peças sobreviventes de Sófocles, pelo menos em seis delas há tentativa de suicídio. Filoctetes tenta o suicídio no palco, Édipo Tirano pede uma espada pra se matar e Jocasta se suicida no quarto. Mas há ainda Antígona, que prefere a morte a ter que desistir de enterrar seu irmão Polinices. Ajax, Hemon, Djanira e Eurídice, todos flertam com o suicídio. No caso de Hamlet, a dúvida e o ceticismo o isolam num tempo em que “nada é firme e sólido, onde não só o mundo oscila, mas as coisas, os valores e o próprio homem” (ROSENFELD, 1969, p.135). Render-se seria uma auto-destruição espiritual, uma traição à sua própria *physis*, pois é da essência do *herói trágico* preferir a morte a ter que comprometer sua autonomia (KNOX, 1964, p. 8). Por outro lado, transigir com a vingança no contexto elisabetano é permitir que a morte se torne cada vez mais banal, como visto na cena dos caveiros no cemitério, onde um dos caveiros canta de forma divertida, enquanto abre mais uma sepultura:

**Hamlet:** Esse camarada não tem consciência do trabalho que faz, cantando enquanto abre uma sepultura?

**Horácio:** O costume transforma isso em coisa natural.

**Hamlet:** É mesmo. A mão que não trabalha tem o tato mais sensível (Ato V, Cena I).

A cena está repleta de comicidade, mas trágica é a decomposição dos corpos, a finitude da vida, a normalização do crime e a acomodação à morte, que é o que aconteceria com mais um assassinato na Corte de Elsinore. Assassinar um rei não é menos ruim do que

---

<sup>31</sup> Há vasta abordagem da relação de Shakespeare com os *Ensaios* de Michel de Montaigne, mas por questão de tempo e espaço, não nos estenderemos nessa relação.

um rei já assassinado. Com a atitude dos coveiros, Shakespeare dialoga com o contexto dos Tudors, no qual os crimes de retaliação com o Ato de Supremacia de Henrique VIII ganharam ares de normalidade. Se reduzirmos o arco histórico à regência da católica Maria I (1553-1558), num curto período de tempo, pelo ano de 1555, quando foi aprovada uma lei contra heresia, cerca de trezentos protestantes foram mortos na fogueira. Nos primeiros anos de Elizabeth, ela se esforçou, tentando manter a fé em meio termo; passada a primeira década de sua regência, pelo ano de 1570, sob influência de seus conselheiros protestantes e as ameaças católicas de longe, Elizabeth pesou a mão sobre os “hereges” católicos, incluindo padres e leigos. Segundo Maurois (1959, p.209 e 216), seu conselho ordenou a morte de cento e quarenta e sete padres, além de muitos homens do povo e mulheres. O pai de Shakespeare teria sido perseguido por ser católico, afirma Maurois.<sup>32</sup>

A melancolia de Hamlet prossegue, mas desta vez temendo o ridículo, o achincalhe do inimigo e a afronta do opressor:

#### **Hamlet**

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 (Ato III, Cena I).

Os sentimentos de Hamlet dão acesso não só ao coração do Renascimento, mas aos conflitos próprios da época política, enredando o espectador na urdidura do drama. Para o público do teatro elisabetano esses sentimentos estavam bem recentes, com a derrota da Inglaterra na segunda investida da Espanha. Em 1588 a Inglaterra havia derrotado a Invencível Armada e isso foi motivo de grande comemoração patriótica por todo o país. Uma ameaça da Espanha católica em substituir Elizabeth por Maria Stuart assustava boa parte dos ingleses, por já saberem das consequências nefastas que um rei católico ocasionaria (Filipe II e o Sumo Pontífice tinham esperança em destronar a protestante Elizabeth e colocar Maria Stuart no trono).

Com a decapitação de Maria Stuart em 1587, a Espanha somou mais um motivo para o confronto, mas saiu perdedora naquele ano (1588). Filipe II (1527-1598) construiu uma nova

---

<sup>32</sup> Barbara Heliadora (2008, p. 17) dá uma pista sobre o pai de Shakespeare, sem citar perseguição. Ela diz apenas que por volta de 1578 ele “se viu em grandes dificuldades financeiras” e que talvez tenha sido devido ao seu interesse “em assuntos municipais”, pois ele era um homem de negócios e político também.

Armada e invadiu a Irlanda, prolongando o conflito contra os ingleses por dezesseis anos. Na opinião de Maurois (1959, p. 223) os dramas shakespearianos evidenciaram essa melancolia do povo inglês com essa segunda intervenção espanhola: “(...) o pessimismo difundiu-se. Assim, os dramas de Shakespeare refletiram as paixões dos espectadores, e a melancolia de Hamlet foi, no fim do século XVI, um sentimento mais comum entre os ingleses do que se costumava crer”. Soma-se a esse sentimento, a velhice de Elizabeth, que morreria três anos depois da primeira apresentação de *Hamlet* (1600).

Ademais, o Shakespeare lírico de início de carreira com suas comédias românticas e mais adiante com as peças históricas de teor político, vai dando lugar para um Shakespeare maduro e mais experiente. Seu discurso excessivo em prol da manutenção de uma hierarquia nas peças históricas, vai cedendo espaço para um poeta mais pessimista em suas tragédias e mesmo nas futuras comédias. Essa etapa de seu ofício é conhecida como uma terceira fase na vida do dramaturgo. Há variada alegação para esse pessimismo, uma delas seria a morte do seu filho Hamnet (11 anos) em 1596, fato que ele destaca na peça *O rei João* do mesmo ano. Uma segunda alegação estaria relacionada à denúncia de traição do Conde de Essex, que tentou subverter a ordem pública inglesa, resultando na sua condenação. Essex era bem próximo do Conde de Southampton, patrono de muitos poetas, incluindo Shakespeare. Mais tarde, um pouco antes da morte da rainha, o conde de Southampton foi também enviado para a torre<sup>33</sup>, mas foi solto quando Jaime I assumiu o trono. De modo que, segundo o crítico Antony Burgess (1996, p. 95-97), Shakespeare teria ficado longe dos palcos por um ano (ou quase isso). Quando retornou, veio com *Hamlet*, sintetizando a “agonia da época elisabetana” para os ingleses.

Se Shakespeare passou por essa fase, devido a um certo ceticismo diante da realidade política de seu país, podemos inferir que *Hamlet* é uma conversa franca desse dramaturgo com seu público. Ele demonstra compromisso com seu teatro, além de um extraordinário domínio de palco, ao colocar um homem solitário em sete solilóquios, diante de uma plateia que variava entre aristocratas, nobres, acadêmicos e os mais simples da sociedade. Os solilóquios, segundo Burgess (1996, p. 92), “não são falas em que o ator finge estar se dirigindo a si mesmo, mas comunicações íntimas com a platéia”. Até porque não tinha como o ator ignorar a presença dessa platéia. O espetáculo era apresentado à luz do dia, e parte desse público se apinhava em torno do palco, que nesse tempo não tinha o pano de boca.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Castelo (fortaleza) que funcionava como prisão para os condenados. Os condenados dos reis raramente saíam vivos de lá.

<sup>34</sup> O *Globe Theatre* foi inaugurado em 1599, tendo Shakespeare como um dos sócios da casa. Em 1613 o *Globe* pega fogo durante a estreia de *Henrique VIII* (relembrando que Shakespeare já tinha se retirado de Londres e dos

Última parte do solilóquio:

**Hamlet**

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 (Ato III, Cena I).

A tradição do jogo de vingança se mantém, mas Hamlet, o *herói trágico* de um novo drama que emerge, não consegue executar a ação, se culpando até mesmo pela reflexão que o paralisa. Não se pode dizer que Hamlet foi passivo, pois logo no início da peça ele tomou coragem e foi de imediato encontrar com o espectro de seu pai, em seguida ele decidiu montar uma peça para pegar o tio na ratoeira, confrontou a mãe com muita firmeza, fez planos com o amigo Horácio e lutou com Laertes no cemitério, demonstrando sua dor pela morte de Ofélia. Ao final da peça ele efetua a vingança, mas não foi ele quem a planejou.

Hamlet reflete na maior parte da peça sobre a *praxis* humana, confirmando a importância da poesia trágica como uma reflexão sobre a ação humana, já que a poesia trágica é também uma atividade para a formação política do homem. Segundo Ribas (2004, p. 134) “a poesia trágica desponta, por meio da consideração que dela faz Aristóteles, como uma *poiesis* que revela uma genuína reflexão acerca dos dois mais singulares traços humanos: a ação (*praxis*) e o discurso (*logos*)”. Shakespeare opera sua poesia em meio a uma oposição da antiga ordem cósmica ao mesmo tempo em que opera a oposição no caráter do próprio herói trágico, com o elemento fundamental do seu teatro que é a linguagem. *Hamlet*, por meio da elocução expõe o “ser ou não ser” do homem no tempo, mas também o “ser ou não ser” do próprio tempo. Shakespeare coloca o arquétipo da singularidade e da individualidade no emergir de um novo tempo, confirmando o espírito próprio do Renascimento na sociedade elisabetana. O herói oferece a esse público a garantia de que, como seres humanos, é possível negar os limites impostos à própria vontade pelo medo da opinião pública, e até em face da morte.

A peça parece não se esgotar, deixando a impressão da véspera de um novo mundo abissal com novas e surpreendentes mudanças, provocando novas tragédias (poesia trágica). Nas palavras de Hamlet: “o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora,

---

palcos. A peça foi uma parceria com Fletcher, que o substituiu na mesma Companhia). A reconstrução é imediata, mas em 1642 o teatro é fechado definitivamente pelos Puritanos. Em 1997, depois de um longo arranjo, um teatro é inaugurado em Londres, em homenagem ao *Globe* e ao Shakespeare. Aqui temos uma mostra de uma peça no *Globe* atual: <<https://www.youtube.com/watch?v=RDPT2e26SgY>>. Os papéis femininos são feitos por atores homens, assim como na época de Shakespeare.

era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efigie” (Ato III, Cena II).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o emergir do espírito novo, moderno e mais individualista que caracterizou o Renascimento, permitiu a Shakespeare uma elevada autonomia na sua arte, já que seu teatro se configura no exato tempo da ruptura entre dois mundos: Idade Média e a Modernidade Nascente. No momento em que as relações sociais do regime feudal vão sendo substituídas pelas relações econômicas de uma sociedade civil burguesa, e os povos da Europa vão adquirindo o sentimento da sua própria originalidade - não sem conflitos -, descobre-se na Europa a vontade expressa das línguas vernáculas. Com a invenção da prensa gráfica e o incentivo próprio do Humanismo, o século XVI se configura como um período decisivo para o alvorecer das literaturas.

Quando a Reforma Protestante dá aos fiéis a liberdade de consultar a Bíblia na sua própria língua e os libera dos votos sacrificiais, os indivíduos renascentistas ganham um reforço na configuração de sua própria autonomia. Na Inglaterra, a ruptura com o papado permite aos cidadãos uma participação ativa na configuração da nova religião - mesmo que sobre a pressão do governo -, com a leitura da Bíblia no inglês e a celebração litúrgica livre do latim. O empenho de Henrique VIII para o fortalecimento da nacionalidade inglesa deu ao povo um senso maior de individualidade e de liberdade. A sociedade mudava e o teatro, com sua capacidade ímpar de dialogar com as mudanças em seu entorno, atraiu todas as classes para sua arena. O teatro elisabetano vai se modelando com o grau de nacionalismo próprio da Inglaterra, juntamente com os últimos frutos da arte medieval nativa, na composição de uma arte prosaica que despertava a atenção dos indivíduos para si mesmos.

Como homem do seu tempo e com forte espírito de nacionalismo, Shakespeare forjou uma personalidade autônoma ao produzir sua poesia a partir dos clássicos, sem, contudo, prender-se à tradição dos mesmos. Não deixando de salientar, que sua carreira esteve sempre entrelaçada pela influência e parcerias dos dramaturgos elisabetanos. Por isso, mesmo estudando *Hamlet* no seu contexto histórico-cultural do século XVI, entendemos que a obra não se restringe ao período, até porque Shakespeare não ficou confinado no seu *setting* de origem. Corremos o risco de termos nos preocupado com a transigência do dramaturgo com sua época, mas ao mesmo tempo tentamos nos orientarmos dentro do meandro dos críticos literários. Assim, selecionamos um ponto de partida dentre vários possíveis, que viesse de

encontro com nossa pesquisa sobre o impasse do *herói trágico* shakespeariano no Renascimento, sem perder de vista seu teatro. Consideramos Northrop Frye (2011, p. 18), quando diz que Shakespeare tinha em mente sempre o teatral. Da mesma forma Heliadora (2018, p. 150), quando diz que Shakespeare, como homem do teatro, tinha como objetivo o encontro com seu público e que sua intenção primeira era ser compreendido de imediato durante o espetáculo. Portanto, ao estudar o conflito trágico de Hamlet no segundo capítulo, tivemos o cuidado de não perder de vista seu brilho absoluto como peça de teatro. Por isso a singularidade da peça e seu contexto.

A bibliografia selecionada para esta pesquisa, enfatiza que a tragédia não deve ser lida exclusivamente a partir da “perspectiva do *herói trágico* e nem tão pouco da perspectiva dos deuses, pois, sendo ela uma poética do cosmos e, portanto do tempo”, ela engloba tudo o que nele está vinculado (RIBAS, 2012, p. 247). Isto posto, consideramos três cenas que dão movimento para o desenrolar do drama hamletiano: o encontro de Hamlet com o espectro de seu pai (Ato I, Cena V), o encontro com sua mãe em seus aposentos (Ato III, Cena IV) e seu encontro com Horácio no cemitério (Ato I, Cena I). Do encontro com o espectro, temos o que Aristóteles (Poética XI, 1452b, 9) chama de *catástrofe*: a cena que desencadeia todos os conflitos ao longo do drama. O espectro do rei guerreiro configura a tradição do teatro medieval que retorna para assombrar a modernidade, provocando uma ambiguidade no espírito da liberdade humana nesse alvorecer da modernidade. Hamlet conforma quatro tempos: o *ethos* do *herói trágico* do teatro grego, a exigência de uma vingança que dialoga com a tragédia de Sêneca (teatro romano), e o medieval, na figura do fantasma que expõe a consciência do indivíduo no Renascimento.

Do encontro com a sua mãe, ganhamos uma exposição do seu quase descontrole, quando ele mesmo, tentando se controlar, lembra do imperador Nero: “ó, coração, não esquece tua natureza; não deixa / Que a alma de Nero entre neste peito humano” (Ato III, Cena II). Aqui vemos o caráter intransigente de Hamlet, numa tentativa de efetuar uma mudança no coração de sua mãe, a ponto do fantasma do pai ter que intervir com esta memorável frase: “mas olha, o espanto domina tua mãe. / Coloca-te entre ela e sua alma em conflito; / nos corpos frágeis a imaginação trabalha com mais força. / Fala com ela, Hamlet” (Ato III, Cena IV). É um quadro comovente na peça, que esboça a gentileza de Shakespeare com as mulheres. Lembrando que o papel do espectro quem faz é o próprio Shakespeare. Provavelmente seu último papel como ator (BERTHOLD, 2011, p. 313).

Na emblemática cena do cemitério, colhemos de Shakespeare, dentre tantas sugestões, sua capacidade de criar formas individuais para personagens nobres e grandes, mas também

para os mais simples da camada social. O cemitério é um exemplo da ousadia de Shakespeare na interpretação do drama trágico. Temos um príncipe e um filósofo fazendo comentários céticos sobre a nobreza e a grandeza, enquanto uma dupla de coveiros abre uma sepultura, ignorando a solenidade do momento. Do seu gênio em misturar caracteres, *Hamlet* indica a capacidade de Shakespeare em criar uma obra de substância intelectual e artística para apreciação dos mais variados públicos em todas as épocas.

Nas tragédias antigas, a ambiguidade se revelava por meio da objetividade na própria ação, na tragédia moderna ela é esquadrihada na interioridade subjetiva do homem. Se a tragédia moderna não foi tomada por Shakespeare diretamente dos gregos, como muitos advogam, ela não se distanciou a ponto de ficar irreconhecível. Shakespeare não simplificou o drama clássico, elevou-o, mantendo a tradição poética do homem no tempo e na sociedade, numa linguagem moderna local, mas reconhecível a partir da tragédia clássica, pois o indivíduo que aí se comunica, comunica a existência própria do homem e seu tempo. Shakespeare posiciona seu *herói trágico* na desarticulação do mundo, fazendo-o refletir a mutabilidade de todas as coisas, assim como sua própria condição de “ser ou não ser” nesse mundo.

A questão central da peça não é o assassinato do pai ou o incesto da mãe, mas a investigação de Hamlet sobre a própria consciência, diante da ação que ele deve executar, caracterizando o Drama como a tragédia da dúvida. A crença na respeitabilidade e na infabilidade da pessoa humana, característico dos ideais humanísticos, somados à contestação das verdades estabelecidas a partir da Reforma Protestante e o conseqüente avanço da ciência, permitiu a Shakespeare compor uma personagem que discutisse a posição do homem diante das exigências desse mundo moderno. Assim como Édipo, que teria sido a expressão da própria Atenas no seu apogeu (século V a. C.), com os seguintes adjetivos: “inquieto, brilhante, corajoso, arrogante, perspicaz, imperial, curioso, vaidoso, conseqüente, calculador, investigativo” (VIEIRA, 2011, p. 22), Hamlet, o *herói trágico* da modernidade traz adjetivos próprios de sua época: duvidoso, melancólico, inquiridor, impetuoso, cômico, suicida, racional, pessimista, criativo, reflexivo, etc. Shakespeare até poderia emprestar de Sófocles a última fala do Corifeu, que encerra *Édipo rei*, dizendo:

(...) homem nenhum afirme: eu sou feliz!,  
até transpor - sem nunca ter sofrido - o umbral da morte (VIEIRA, 2011, p. 111).

Na tradução de Mário da Gama Kury (1990, p.97):

(...) não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade  
antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante  
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!

Ao estudarmos a *História Mundial do Teatro* de Margot Berthold (2001) e os livros da crítica de teatro, Barbara Heliodora (2008, 2013, 2014), tomamos consciência das possibilidades que o teatro permite para o estudo da história em várias culturas. No Brasil, nós não temos uma cultura do teatro como tem os russos, os ingleses, franceses, espanhóis, americanos, chineses, indianos, etc. Nosso circuito teatral reside muito mais entre Rio e São Paulo, deixando boa parte de nosso povo alheio ao que o teatro pode promover. Nossa pesquisa se insere a partir dessa visão também, pois a escola oferece possibilidades ao mesmo tempo que expõe carências para a arte dramática a partir do estudo da história. Assim, deixamos claro que o intuito da pesquisa não foi exaurir a obra, pois a mesma possibilita análises vindouras que carregam em si novos pensamentos e novos desdobramentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FONTES PRIMÁRIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Souza. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1980.

ÉSQUILO. *Oréstia*: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1991.

ÉSQUILO. *Os Sete Contra Tebas*, In: Ésquilo. Tragédias. Estudo e Tradução Jaa Torrano. Edição bilingue. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2009.

SÓFOCLES. *A trilogia Tebana*: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Apresentação J. Guinsburg. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Iba Mendes Editor Digital, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, In: Grandes obras de Shakespeare. Trad: Barbara Heliodora. Org. Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2018.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad: Millôr Hernandes. São Paulo: le Livros, 2019.

SHAKESPEARE, William. *Henrique VIII*. Trad: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ridendo Castigat Mores, 2001.

### BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Tempo e Espaço no Teatro Antigo*: A Efemeridade e a *Katharsis*. Rio de Janeiro: Phoenix: 334-349, 2007.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLOOM, Harold. *A Invenção do Humano*. Trad: José Roberto O'shea. Rio De Janeiro: Objetiva, 2000.

BRADLEY, Andrew Cecil. *Shakespearean Tragedy*. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. New York: St. Martin's Press, 1992.

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: Tragédia e Comédia. Rio de Janeiro: Editora Vozes - Petrópolis, 1984.
- BURCKHARDT Jacob. **A cultura do renascimento da Itália**: um ensaio. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1991.
- BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.
- BURNET, John. **A aurora da Filosofia Grega**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2006.
- CAIRNS, Edwin Earle. **O Cristianismo através dos séculos**: Uma história da igreja Cristã. São Paulo: Vida Nova, 2008.
- CANTOR, Paul A. **Shakespeare - Hamlet**. New York: Cambridge University Press, 2004.
- DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**. Vol. I. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
- DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**. Vol. II. Lisboa: Editorial estampa, 1984.
- FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. São Paulo: Ed. USP, 2011.
- GUSMÃO, Henrique Buarque. **A cena do mundo e o mundo da cena**: desafios e alegrias do historiador do teatro, in: o palco e o tempo: estudos de História e historiografia do teatro. Org: Fabiana Siqueira Fontana e Henrique Buarque de Gusmão. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.
- HELIODORA, Barbara. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.
- HELIODORA, Barbara. **Shakespeare**. O que as peças contam. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.
- HELIODORA, Barbara. **Caminhos do Teatro Ocidental**. São Paulo: Globo, 2013.
- HELIODORA, Barbara. Shakespeare e o Teatro Elisabetano. **Shakespeare Brasil - UFPR**, Paraná, 28 de mai. de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F02hDI0i83Q&t=113s>>. Acesso em: 20 de jun. de 2022.
- HELIODORA, Barbara. A Evolução de Shakespeare. **Shakespeare Brasil - UFPR**, Paraná, 26 de set. de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e9rs2DgpI98&t=9s>>. Acesso em: 20 de jun. de 2022.
- HILTON, Lisa. **Elizabeth I**: uma biografia. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2016.
- HUME. David. **História da Inglaterra**: da invasão de Júlio César à Revolução de 1688. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**. A formação do Homem Grego. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- KNOX, Bernard M. W. **THE HEROIC TEMPER**: Studies in Sophoclean Tragedy. Los Angeles, London: Ed. University of California, 1964.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LOUREIRO, Cinthya Luciano. **Literatura política: a dramaturgia shakespeariana e o Humanismo na Inglaterra** (Dissertação de Mestrado em História). Vitória: UFES, 2019.

MAUROIS, André. **História da Inglaterra**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1959.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **O drama shakespeariano entre a cultura retórica e a pedagogia humanista**, In: o palco e o tempo: estudos de História e historiografia do teatro. Org: Fabiana Siqueira Fontana e Henrique Buarque de Gusmão. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

Opus Arte. **Shakespeare Twelfth Night (Shakespeare's Globe)**. 12 de ago. de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RDPT2e26SgY>>. Acesso em: 11 de jul. de 2023.

RIBAS, Cristina Maria Flôres. **Uma Reflexão Sobre a Mimesis e a ação trágica na Poética de Aristóteles**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004.

RIBAS, Cristina Maria Flôres. **Poética trágica: ruptura no agon harmônico do cosmos ou o tempo fora do eixo**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2012.

ROMILLY, Jacqueline. **A Tragédia Grega**. Brasília: Ed. UNB, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **Shakespeare e o pensamento renascentista**. In: texto/contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTOS, Marlene Soares dos. Shakespeare: criador e criatura. **Revista Matraga**, Rio de Janeiro, v.27, n.49, p.189-209, jan./abr. 2020.

SANTOS, Marlene Soares dos. Os livros que Shakespeare leu. **Shakespeare Brasil - UFPR**, Paraná, 03 de out. de 2014. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=9aQVG0P\\_q-Y&t=318s](https://www.youtube.com/watch?v=9aQVG0P_q-Y&t=318s)>. Acesso em: 20 de jun. de 2022.

SPERBER, Suzi Frankl e CLOSEL, Régis Augustus Bars. **Fantasma no universo literário inglês: complexidades dramáticas e teológicas na Inglaterra do século XVI**, In: XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética (18 a 22 de julho). Curitiba: UFPR, 2011.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.