

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação de Mestrado

***Hamlet e seus dois textos fonte: estudo comparativo das obras
Amleth, de Saxo Grammaticus,
The Hystorie of Hamblet, de François de Belleforest, e
A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, de William Shakespeare***

Isabela Peres

Pelotas, 2023

Isabela Peres

***Hamlet e seus dois textos fonte: estudo comparativo das obras
Amleth, de Saxo Grammaticus,
The Hystorie of Hamblet, de François de Belleforest, e
A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, de William Shakespeare***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Professora Doutora Milena Hoffmann Kunrath

Co-orientadora: Professora Doutora Beatriz Viégas-Faria

Pelotas, 2023

Isabela Peres

Hamlet e seus dois textos fonte: estudo comparativo das obras
Amleth, de Saxo Grammaticus,
The Hystorie of Hamblet, de François de Belleforest, e
A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, de William Shakespeare

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 21/07/2023.

Banca examinadora:

.....
Prof^a Dra. Milena Hoffmann Kunrath (Orientadora)
Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

.....
Prof^a Dra. Beatriz Viégas-Faria (Co-orientadora)
Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

.....
Prof^a Dra. Claudia Lorena Vouto da Fonseca
Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....
Prof Dr. Lawrence Flores Pereira
Doutor em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho aos meus pais, Angelo Peres Neto e Cristine Peres, e a Francisca Daunis Praça, nossa querida Dona Chiquinha.

AGRADECIMENTOS

Escrever a presente dissertação foi uma jornada de aprendizagem trilhada ao lado de pessoas mui queridas, cujo apoio precioso foi um fator motivador para que eu chegasse até aqui.

Em primeiro lugar, sou grata a meu Deus, o Senhor dos meus caminhos, a quem muito orei pedindo sabedoria e perseverança.

Agradeço às minhas orientadoras, Professora Dra. Milena Hoffmann Kunrath e Professora Dra. Beatriz Viégas-Faria, pelo empenho e pela paciência com que me orientaram, balanceando a praticidade e o rigor científico com o carinho e a gentileza.

Meus agradecimentos, também, à Professora Dra. Claudia Lorena Vouto da Fonseca, cujos ensinamentos na disciplina de Literatura Comparada foram imprescindíveis para a escrita deste trabalho.

Desejo igualmente agradecer aos tradutores e estudiosos brasileiros de Shakespeare Dr. José Roberto O'Shea e Dr. Lawrence Flores Pereira, tanto pela acessibilidade quanto pelos inestimáveis conhecimentos com que me agraciaram por e-mails e chamadas de vídeo, assim como através de seus livros e de suas traduções.

Por fim, agradeço à minha família, aos meus estimados amigos e aos colegas de trabalho pelo apoio incondicional e pela motivação dia após dia.

Para ele, ali é o melhor lugar para estar antes de uma apresentação: o palco abaixo, a plateia preenchendo o vazio circular em um fluxo constante e os outros atores atrás dele, transmutando-se em espíritos ou príncipes ou soldados ou damas ou monstros. Esse é o único lugar onde é possível ficar sozinho em meio a tamanha multidão. Ele se sente como um pássaro, acima do solo, pousado em nada além de ar. (O'FARRELL, 2021, p. 336)

RESUMO

PERES, Isabela. **Hamlet e seus dois textos fonte**: estudo comparativo das obras *Amleth*, de Saxo Grammaticus, *The Hystorie of Hamblet*, de François de Belleforest, e *A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare. 2023. 160 folhas. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura, Cultura e Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

Ao compreendermos que a literatura se comporta como uma reescritura de si mesma, entendemos que escrever é reinventar, costurar um vasto mosaico de tecidos a partir de textos anteriores. Uma vez que a identificação dialógica entre textos é imprescindível para que sejam realizados estudos de comparação e de intertextualidade, objetivamos na presente dissertação analisar as obras *Amleth*, de Saxo Grammaticus, *The Hystorie of Hamblet*, de François de Belleforest, e *A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare, utilizando como metodologia a pesquisa bibliográfica. São propostos quatro momentos em que a pesquisa se desdobra: no primeiro, é realizado um aporte teórico sobre intertextualidade e palimpsestos, baseados principalmente nos estudos de Julia Kristeva, de Gérard Genette e de Tiphaine Samoyault. Partimos, assim, para o segundo momento, em que são contextualizados para o leitor os conceitos de tragédia clássica e tragédia de vingança, visando compreender as particularidades da obra de William Shakespeare. Passamos, então, ao terceiro momento, que, por tratarmos de adaptações e versões, se mostra de relevante pertinência a este estudo: delineando a genealogia da escrita de *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, discorre-se sobre uma possível peça que antecedeu *Hamlet*, bem como sobre duas prévias publicações antes que fosse atingido o resultado “final” do texto da peça em 1623. Por fim, comparamos as três obras literárias de Saxo Grammaticus, François de Belleforest e William Shakespeare, efetuando a análise com base em estudos de intertexto.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Intertextualidade; William Shakespeare; Tragédia; *Hamlet*.

ABSTRACT

PERES, Isabela. ***Hamlet and its two source texts***: comparative study of the texts *Amleth*, by Saxo Grammaticus, *The Hystorie of Hamblet*, by François de Belleforest, and *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, by William Shakespeare. 2023. 160 pages. Dissertation (Master Degree in Letters – Literature, Culture and Translation) – Postgraduate Languages Studies – Federal University of Pelotas, Pelotas, 2023.

When we understand that literature rewrites itself, we realise that writing fiction equates with reinventing, sewing a vast mosaic of fabrics derived from previous texts. Taking into consideration that identifying the dialogical instances between texts is essential to carry out comparative and intertextual studies, the present study aimed at analysing – through a bibliographical research work – three texts: *Amleth*, by Saxo Grammaticus, *The Hystorie of Hamblet*, by François de Belleforest, and *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, by William Shakespeare. Therefore, this thesis presents four sections: firstly, a theoretical study was carried out on intertextuality and palimpsests, based primarily on the studies of Julia Kristeva, Gérard Genette, and Tiphaine Samoyault. Subsequently, the concepts of classical tragedy and revenge tragedy are elucidated for the reader, with the purpose of outlining the particularities of William Shakespeare's work. Then, in the third section, paramount to this research work, adaptations and versions are defined and analysed. In this section, we present the genealogy of the writing by Shakespeare of *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*, examining a possible play that preceded *Hamlet*, as well as two previous publications before the "ultimate text" was published on 1623. Finally, in our fourth section, the three literary texts from Saxo Grammaticus, François de Belleforest, and William Shakespeare are compared, the comparative analysis being validated by the intertextual studies.

Keywords: Comparative Literature; Interterxuality; William Shakespeare; Tragedy; *Hamlet*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: capa do Q1, 1603.	68
Figura 2: capas do Q2, 1604 e 1605.	70
Figura 3: capa do Primeiro Fólio, 1623.	77

SUMÁRIO

I.	INTRODUÇÃO	11
II.	O CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE	29
III.	A TRAGÉDIA DE VINGANÇA E O FANTASMA	38
IV.	A EVOLUÇÃO DA NARRATIVA DE HAMLET.....	59
	1. A peça <i>Ur-Hamlet</i>	59
	2. A composição da dramaturgia de <i>Hamlet</i> : Q1, Q2 e F	67
V.	<i>HAMLET</i> E SEUS PRECEDENTES: UM ESTUDO COMPARATIVO	83
	1. Onde nasceu nosso herói: <i>Historiae Danicae</i>	84
	2. <i>Histoires Tragiques</i> , de Belleforest	107
VI.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
	REFERÊNCIAS	141
	APÊNDICE	147

I. INTRODUÇÃO

William Shakespeare é um dos mais conhecidos nomes do teatro inglês durante a era elisabetana-jacobina e uma das principais influências para, sobretudo, a literatura inglesa. As palavras proferidas por seus personagens e atores, poéticas e fervorosas, desde o fim do século XVI e início do século XVII transcendem as barreiras geográficas, temporais e linguísticas de maneira a impactar diversas culturas e múltiplas eras, numa universalidade ubíqua que transformou o dramaturgo no primeiro autor cujos escritos foram mundialmente conhecidos, superados somente pela Bíblia¹.

Não apenas sua universalidade dava-se em função da intrínseca teatralidade incorporada em obras que exploram, de maneira genial, a essência da natureza humana, mas também a língua inglesa passou a ser um reflexo da proeminência de Shakespeare na Inglaterra e de sua profusa influência nos seus anos de vida e nas décadas e séculos posteriores. Em tal viés, o estudioso Bloom (2001, p. 35) aponta:

A língua inglesa, no início da Modernidade, foi moldada por Shakespeare: o *Oxford English Dictionary* foi feito à sua imagem. Bem mais tarde, indivíduos em plena era moderna continuam a ser moldados por Shakespeare, não, especificamente, como ingleses do sexo masculino, ou mulheres norte-americanas, mas por meio de processos cada vez mais pós-nacionais e pós-gênero.

Diferentemente das peças conhecidas como “closet dramas” na era elisabetana, cujo propósito era da leitura na privacidade de cômodos sem janelas, as peças do dramaturgo eram escritas de maneira a provocar no público uma reflexão acerca de suas realidades socioculturais a partir da encenação. Ao fazer uso de sua genialidade como principal artifício em sua escrita, Shakespeare articulava na audiência o engajamento de seus mais profundos medos, desejos e outros sentimentos diversos, bem como o espetáculo teatral fazendo uso da palavra como elemento – complementado pelo jogo de cena – para causar comoção no espectador.

¹ Bloom, 2001.

O autor perpassa dimensões transcendentais da psique humana em um método único que reinventa sentimentos ordinários, de maneira a transformar o público em um elemento teatral e, também, expandir as possibilidades de experiências empíricas que podem ser vivenciadas através do real. Em Shakespeare, a natureza humana é compreendida, explorada e transmutada, tornando a consciência uma forma viva e multifacetada. De tal maneira, justifica-se seu eminente sucesso não apenas em sua época², mas também em póstumos anos e séculos, pela mutação e recriação da literatura nos anos e séculos sucessivos a sua ascensão teatral.

A peça a *Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* foi composta por William Shakespeare no final do século XVI. Sua estreia no teatro é datada do ano 1601 e a primeira publicação em texto é datada do ano 1603. Para fins de estudo, foi utilizada a tradução de Lawrence Flores Pereira (2015), vencedora do 58º Prêmio Jabuti na categoria Tradução. Justifica-se a escolha pela proposta de Pereira, cujo objetivo era utilizar uma “estilística combinatória” (2015, p. 44) a fim de manter traços “barrocos” (ibidem), tonalidades idiomáticas das falas, retórica e expressividade de personagens (PEREIRA, 2015, p. 45).

Além disso, a tradução de Pereira difere da tradução de outros tradutores brasileiros uma vez que “quase todas as traduções poéticas de Shakespeare foram feitas com o tradicional decassílabo” (PEREIRA, 2015, p. 46). Lawrence Flores Pereira, em contrapartida, propôs uma tradução de Hamlet utilizando o alexandrino como base. Conforme aponta o tradutor (2015, p. 47), o uso do alexandrino “presta-se perfeitamente às formas conversacionais, reflexivas e disruptivas”, além de corroborar para uma “modalização mais de acordo com as formas do período” (ibidem). Ademais, salienta Pereira (2015, p. 48), sua tradução de *Hamlet* possui o mesmo número de versos da versão em inglês de William Shakespeare.

Sobre sua tradução, Pereira (2015, p. 46) comenta:

² Embora seu sucesso perdure globalmente até a atualidade, William Shakespeare não foi o único dramaturgo de prestígio na Inglaterra elisabetana. Christopher Marlowe, Thomas Kyd e Ben Jonson, por exemplo, foram rivais e contemporâneos de Shakespeare que exerceram profusa influência sobre a dramaturgia inglesa e, sobretudo, no que diz respeito a tragédias de vingança. Serão discutidos eles e suas contribuições para o cenário teatral na Inglaterra do fim do século XVI ao início do século XVII no capítulo 3, seção III.

Foi essa verdadeira estatigrafia da sobreposição polissistêmica e poliformal de gêneros, contextos, formas e tons, manifesta até na caracterização dos personagens em *Hamlet*, que buscamos reconstituir em nossa tradução.

Para atingir o nível de opulência linguística de Shakespeare, tive de usar todos os recursos possíveis da língua portuguesa. Busquei a riqueza vocabular, o uso cuidadoso de inversões, as modulações poéticas capazes de produzir efeitos singulares, o uso de pronomes variados para assinalar registros, os termos médicos ou alquímicos e tantas outras peculiaridades. Mas tudo foi feito com o cuidado de evitar que o ganho na textura poética tornasse o texto pesado para o teatro – que a transposição gerasse uma formalização maior do que há em Shakespeare.

Conforme será visto no capítulo IV.2, múltiplas versões da mesma peça foram publicadas com o passar dos anos e, entre elas, a que é mais comumente conhecida na atualidade, proveniente do Fólho. Contando com uma estrutura de mais de 70% em verso e o excedente em prosa, a obra é uma tragédia em cinco atos que narra os eventos da vida do jovem Hamlet após a morte de seu pai, o rei, cujo nome também era Hamlet. Prontamente após o falecimento do rei Hamlet, Cláudio, seu irmão, desposa a então viúva rainha Gertrudes, assim tornando-se rei da Dinamarca e simultaneamente tio e padrasto do príncipe Hamlet.

O fantasma do antigo rei circula pela corte, com o intuito de comunicar-se com seu filho. Encontrado, inicialmente, pelos amigos do jovem enlutado num traje de batalha, o espectro retorna na noite seguinte e estabelece uma comunicação com Hamlet. De tal forma, a aparição, com vestes que indicavam estar armado para a guerra, lhe informa que o rei que ocupa o trono é um impostor que cometeu fratricídio com o objetivo de contrair matrimônio com a rainha e, assim, usurpar o trono da Dinamarca. Isso posto, o espectro suplica ao filho que impeça que a corte seja dominada pela luxúria e pelo incesto, assim designando ao príncipe a missão de vingar-se do rei Cláudio.

Em seguida à manifestação do espectro, Hamlet roga aos amigos que jurem por suas espadas guardar segredo do que viram e ouviram e, assim, começa a planejar seus próximos passos. Consternado pelo luto e por seus valores éticos e morais, o jovem príncipe mergulha em questões filosóficas, encontrando-se frente a dilemas e impasses. A trama da tragédia é enriquecida pela dúvida de Hamlet acerca de quão virtuoso seria ele executar vingança,

permitindo ao espectador espelhar-se no personagem e ali enxergar o reflexo do ser humano em suas introspectivas indagações.

Nos atos e cenas seguintes, o príncipe executa seu plano, dissimulando loucura com o objetivo de ludibriar toda a corte para que ele possa simultaneamente investigar o ocorrido e resguardar sua vida, uma vez que é pressuposta a perversidade do rei. Em seu aparente estado de desvario, Hamlet não seria considerado uma ameaça à coroa de Cláudio, e assim minimizava-se o risco de morte que poderia se abater sobre Hamlet. Ao considerar tanto a dramaticidade quanto a caracterização com que é desenvolvida a narrativa, torna-se viável uma vertente heterogênea de possíveis interpretações e análises acerca dos personagens e de suas personalidades nos níveis filosófico e psicológico.

No decorrer da narrativa, diversos eventos se sucedem: uma companhia teatral é convidada à corte, e o príncipe os instrui a encenar uma peça que, secretamente, recriaria a ocasião em que Cláudio supostamente mata o falecido rei Hamlet; o príncipe Hamlet confronta sua mãe quanto a seus valores morais e seu casamento, dado como incestuoso; um dos lacaios de Cláudio, Polônio, é morto ao ser descoberto ouvindo a conversa entre mãe e filho às escondidas; Ofélia, o interesse romântico do jovem príncipe é encontrada morta por afogamento após ter sido verbalmente rejeitada por seu amado; o rei Cláudio manda o príncipe para a Inglaterra em exílio para que o rei inglês o assassine; acontece um ataque de piratas ao navio onde está Hamlet, e que o levam de volta à Dinamarca.

No desfecho da peça, o príncipe, já em solo dinamarquês, encontra-se em iminente risco de morte, tendo o rei arquitetado matar o príncipe de duas maneiras possíveis: Laerte, personagem que buscava vingar-se do príncipe pela morte de sua irmã Ofélia e de seu pai Polônio, teria a ponta de sua espada envenenada para que, em um duelo de esgrima, pudesse matar Hamlet. Caso Hamlet fosse o vencedor, morreria por conta do veneno que seria colocado em sua taça de vinho, bebido em comemoração à vitória. O plano de Cláudio de matá-lo através da bebida, todavia, é revelado assim que a rainha Gertrudes consome o líquido envenenado.

Após ser atingido pela espada de Laertes, Hamlet consegue tomá-la para si e golpear seu adversário com a ponta envenenada, assim inadvertidamente

sentenciando ambos a nenhuma escapatória senão a morte. Por fim, o príncipe Hamlet talha a espada no rei e o força ingerir a poção adulterada. A tragédia chega ao fim, com todos os personagens – com exceção de Horácio e Fortimbrás – mortos e a vingança de Hamlet conquistada.

À pergunta “por que *Hamlet*?” rebato com um segundo questionamento: Por que não *Hamlet*? Em *Hamlet*, conhecemos um dos mais proeminentes personagens da Literatura Ocidental, dono de uma complexidade inigualável comparado a outros personagens do dramaturgo. O fascínio do público perante ao personagem Hamlet dá-se ao fato de ele ter sido criado “como atributo da arte à natureza” (Bloom, 2001, p. 29), a “invenção do humano” (ibidem), em um vasto conjunto de características pessoais que o transformam em um herói cuja excelência intelectual permite que sejam realizados questionamentos que hipnotizam ambos o leitor e o público.

Em *Hamlet* peça e em Hamlet personagem nossas dúvidas acerca de questões morais e filosóficas são questionadas. É criado um laço com o protagonista a partir de um fascínio resultante da identificação com seus preceitos, com as suas dúvidas e com a sua humanidade. Concebemos em *Hamlet* um espelho da sociedade, com seus problemas, suas corrupções, sua imoralidade; enquanto no herói da tragédia encontramos uma versão de nós mesmos que contraria os ideais a ele impostos.

Os personagens de Shakespeare estão vivos até hoje e continuam a povoar todos os palcos do mundo. Hamlet, a quem o espírito do pai assassinado aparece instigando-o à vingança, passa a se debater com a dúvida que vitimou Dom Quixote: o que vi foi um fantasma ou aparição real? De que critérios dispomos para avaliar nossas próprias observações? Somente as próprias observações. Abre-se um abismo de reflexão infinita: o mundo interior da subjetividade. E, assim, Hamlet, esse histórico melancólico e comediante suicida, torna-se o primeiro intelectual, rico em ideias e pobre em ações, e o arquétipo do homem romântico, que se debate com delírios ideológicos e alucinações oriundas da dúvida em relação a si mesmo. (SCHWANITZ, 2009, p. 192.)

Em contrapartida com a observação de que *Hamlet* seja categorizada como uma tragédia de vingança pela crítica moderna, como será visto no capítulo III, a peça shakespeariana transpassa os paradigmas de uma dramaturgia do gênero ao mesmo tempo em que enquadra-se como tal: para o protagonista, o ato da vendeta não é contemplado como seu objetivo primordial,

mas sim o processo de reavaliar seu interior e redescobrir seus reais princípios quando colocados ao lado do mundo à sua volta.

De tal maneira, o príncipe da obra vincula entre o espectador e a peça uma relação simbiótica em que o herói e o público misturam-se em uma mesma consciência, uma vez que em Hamlet enxergamos o reflexo nossos próprios julgamentos, atitudes e valores de caráter. Enquanto perguntamos a nós mesmos quem, de fato, somos neste mundo e tentamos encontrar o lugar ao qual pertencemos, em Hamlet, com sua introspectiva autoconsciência e com sua internalização da natureza humana – inerentemente complexa, profunda e mutável –, encontramos um respaldo à nossa intrínseca busca pelo ser.

O fascínio de William Shakespeare pela filosofia pode ser detectado a partir da compreensão das vertentes filosóficas que podem ser observadas na obra *Hamlet*: seja no enredo da peça, seja no caráter filosófico do personagem principal. Conforme elucidado por Pedro Sússekind em *Hamlet e a Filosofia*³ (2021), são observados na tragédia shakespeariana do príncipe Hamlet traços de apropriação de correntes filosóficas como “o estoicismo senequiano, o maquiavelismo e o ceticismo influenciado por Montaigne” (2021, p. 120).

Embora haja controvérsias a respeito da influência exercida em Shakespeare por Maquiavel (SÜSSEKIND, 2021, p. 73), podem ser observados traços em comum entre os dois autores, conforme pontuado por Sússekind (2021). Entre eles, a projeção de modelos da Antiguidade clássica e de períodos históricos do passado da Europa como forma de reflexão e críticas empíricas a partir da própria perspectiva da era elisabetana. Observam-se (ibid., p. 75 – 76), também, as alegorias derivadas de concepções bíblicas, como vícios e figuras diabólicas perante os escrúpulos do vilão – uma figura maquiavélica cujas ações são determinadas pela incessante busca ao poder, desvinculada de quaisquer julgamentos morais.

Além disso, um traço do maquiavelismo na dramaturgia *Hamlet*, menciona Sússekind (2021, p. 77 – 78), compreende o jogo político e teatral em que tanto o herói quanto outros personagens se encontram, com o objetivo de dissimular suas reais intenções. Assim, através de habilidades de encenação, cria-se um disfarce e um embuste a fim de mascarar as intenções do personagem até que

³ Vide referências.

seus planos possam ser realizados. Embora Hamlet, o príncipe, utilize tais meios para seus fins, Sússekind (2021, p. 78) ressalta que, para ele, “o grande personagem maquiavelista em *Hamlet* é Cláudio, o rei usurpador”.

Ao discorrer sobre o ceticismo montaigniano em *Hamlet*, Sússekind (2021, p. 91) enfatiza que Montaigne (1533 – 1592) foi um filósofo que, através da apropriação dos argumentos clássicos e da associação deles às questões filosóficas e teológicas de sua época, se tornou a principal referência para que fosse desenvolvido o ceticismo moderno. Para Montaigne (SÜSSEKIND, 2021, p. 91), o ceticismo é o principal ponto de partida para debates filosóficos, servindo tanto como modo de investigação quanto como “um recurso contra toda pretensão de estabelecer a verdade” (ibidem, p. 92).

À vista disso, Sússekind (2021, p. 87) pontua que análises e estudos comparativos a respeito da influência de Montaigne nas obras de Shakespeare são realizados há mais de cento e cinquenta anos, fazendo menção a alguns deles em sua obra (2021). Além disso, o autor (ibidem, p. 90) considera que “a influência de Montaigne sobre Shakespeare vai muito além das apropriações de trechos ou de informações registradas nos ensaios” e que ela concerne, sobretudo, à “incorporação de um modo de pensar que teve grande impacto no início da época moderna: o ceticismo” (ibid., 2021, p. 90).

Nessa perspectiva, o estudioso (2021, p. 93) analisa as instâncias de tal viés filosófico na peça *Hamlet*, como a ironia presente na loucura dissimulada de Hamlet, personagem cujas palavras “são usadas como armas ambíguas para desmascarar a falsidade das circunstâncias” (ibidem). Além disso, mediante a postura cética do personagem principal é realizada uma correlação entre o príncipe Hamlet e o pensamento montaigniano (ibid., p. 97), que lida com sua fortuna adversa tornando-se um melancólico, duvidando de suas próprias convicções e deplorando-se perante o mundo em seu entorno.

Ao mencionar a diferença de postura mediante o estoicismo do personagem Horácio, amigo de Hamlet, e o jovem príncipe, Sússekind (2021, p. 97) comenta:

Ele [Hamlet] parece reconhecer, com isso, sua própria incapacidade de encarar a sorte adversa com a mesma tranquilidade de seu amigo. Talvez a diferença de postura não resulte de um problema de caráter, mas de uma perspectiva filosófica distinta. Isso porque o sábio estoico submete as variações da fortuna a um princípio geral de equilíbrio da

natureza [...]. O cético não pode partir desse princípio e, por isso, precisa encontrar uma maneira de lidar com a sorte adversa. Ao duvidar de todas as convicções e suspender seu juízo acerca do bem e do mal, como é possível tomar qualquer decisão a respeito da vida prática?

Conforme observa Sússekind (2021, p. 120), a recepção da peça ao longo de décadas e de séculos corrobora para que sejam salientadas as heterogêneas maneiras de interpretar de *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, que variam mediante as projeções sobre o personagem principal da peça de Shakespeare. Nesse viés, ele enuncia:

É notável, a meu ver, não só o fato de cada autor que escreveu sobre a tragédia interpretá-la à sua maneira, mas também a tendência dessas interpretações de enxergar o protagonista como uma espécie de filósofo, no qual se projetam as ideias do intérprete. Resultam dessa recepção crítica diversas versões de Hamlet: um personagem idealista e romântico, ou profundamente pessimista, ou neurótico e complexado, ou ativo e politicamente motivado. (SÜSSEKIND, 2021, p. 120)

É de caráter indubitável que *Hamlet* é fruto da intelectualidade de Shakespeare, muito embora seja notável que inspirações foram buscadas em fontes precedentes. São elas as obras de Saxo Grammaticus, *Amlæth*, história presente no compilado de livros intitulado *Historiae Danicae*, traduzida para o português por Artur Avelar (2022) e, também, de Belleforest, *The Hystorie of Hamblet*, parte da coletânea *Histoires Tragiques*, publicada em inglês em 1608. Sobre isso, BLOOM (2001, p. 497) indica:

O primeiro registro de Hamlet é encontrado na obra de Saxo Grammaticus, *Danish History*, escrita no século XII, em latim, e disponível em uma edição parisiense a partir de 1514. Shakespeare dificilmente teria lido Saxo, mas, sem dúvida, teve acesso à obra do escritor francês Belleforest, intitulada *Histoires Tragiques*, cujo quinto volume [...] continha a saga de Hamlet, elaborada com base no relato de Saxo.

Saliento a importância que estudos que correlacionam os materiais de Grammaticus, Belleforest e Shakespeare numa relação de contrastes e semelhanças repercutem no meio acadêmico, possibilitando assim o reconhecimento dos pontos de intertextualidade no que concerne às três obras conforme a teoria do intertexto. Ademais, ao analisá-las como objetos de estudo

e realizar tal aproximação dialógica, é possível também reconhecer a profusão de Shakespeare no meio sociodemográfico universal, transpassando eras e eras, a partir de uma prevalência literária e teatral resultante de todas as suas influências internas e externas.

O fascínio pela tragédia shakespeariana de maior prestígio é salientado não apenas pela conexão com o herói, mas também pela saliente teatralidade que Shakespeare explora sobretudo no Ato III, Cena II da peça: ao utilizar o artifício da duplicação da cena dramática em uma segunda cena, isto é, o teatro dentro do teatro, a encenação infinita, Shakespeare confere a si mesmo o papel tanto de dramaturgo quanto de diretor de cena em um procedimento que figura o mundo como teatro. Tais recursos “reforçam a impressão de que há várias realidades simultâneas e vários modos de compreendê-las em mútua comunicação na peça” (PEREIRA, 2015, p. 25) e, de tal modo, dão ênfase à perspectiva dramática em *Hamlet*.

Ao explorar a teatralidade dentro do teatro, conforme feito pelos elisabetanos e jacobinos com a forma lúdica do metateatro, são abertos para o escritor horizontes abrangentes a serem contemplados em diferentes vieses, dentre os quais Shakespeare optou por esquadrihar um método que instiga o ilusionismo da realidade (PEREIRA, 2015). Por conseguinte, as encenações do protagonista, bem como do grupo teatral que visita o castelo de Elsinore na peça revelam uma camada de verdades internas que até então estavam ocultas para ambos personagens e público.

Não obstante, a duplicidade paradoxal de tal resultado gera, simultaneamente, uma ambivalência em que já não se pode desvendar até que ponto os personagens estão manifestando sua real essência ou ocultando a si mesmos. Ao discorrer sobre a teatralidade em *Hamlet*, Lawrence Flores Pereira (2015, p. 27) afirma:

A ideia do mundo como teatro podia ser usada de modo mais negativo e abrangente. Foi isso que Shakespeare descobriu ao associar a ilusão do teatro às ilusões e enganos do homem e interiorizar a teatralidade na consciência de seus personagens, tornando-a parte do ilusionismo da vida, nascido dos hábitos. Hamlet parece sugerir que o *seu mundo*, a corte de Elsinore, é um mundo de atores – um teatro desprezível.

Sob outra perspectiva, Pedro Süssekind (2021) também retoma o teatro dentro do teatro na peça *Hamlet* em seu livro, mas opta pela abordagem não de ilusão da realidade, mas sim de espelhamento e de reprodução de ações supostamente cometidas. Para ele, Hamlet é mais que um jovem acadêmico e estudioso, cético e melancólico, sendo reconhecido também como um “profundo conhecedor da arte teatral, capaz não só de recordar cenas de memória, mas também de adaptá-las e dirigi-las” (2021, p. 148).

Süssekind (2021, p. 149) observa que Hamlet, visando dirigir a peça sem exageros nos gestos e na elocução, objetiva que o espetáculo teatral cumpra o papel de agir como um espelho, assim reproduzindo as ações atribuídas ao rei Cláudio, o usurpador. É a partir da peça dentro da peça, episódio inexistente nas duas outras fontes com que serão realizados os estudos comparativos, que o vilão enxerga um reflexo de suas próprias ações no ator representando o assassino, assim tornando evidente para o príncipe Hamlet que ele é, de fato, o assassino do falecido rei Hamlet. Sendo o evento central de toda a tragédia, como afirma o autor (2021, p. 155), este é o momento em que é confirmado que Cláudio é o malfeitor; enquanto, em *Amleth* e *The Hystorie of Hamblet*, o fato é conhecido desde o início da narrativa⁴.

Evento central da tragédia, esse teatro-espelho que desmascara o vilão pode ser classificado, segundo as categorias da poética clássica, como uma peripécia acompanhada de reconhecimento. O que antes estava oculto para os personagens vem à tona: ao confirmar que Cláudio é de fato um assassino, o herói simultaneamente revela para o vilão que sabe de seu crime. Esse duplo reconhecimento implica uma virada de sorte (peripécia) que terá como consequências o plano de assassinato na viagem para Inglaterra e, em seguida, a catástrofe com a qual a tragédia se encerra. (SÜSSEKIND, 2021, p. 155)

Além disso, para o estudioso (2021, p. 152), a peça dentro da peça corrobora para que sejam realizados tanto o espelhamento da ação passada quanto o espelhamento nos leitores a partir da identificação perante o jogo especular. Isto é, através da mimesis, é feita a caracterização da representação artística através da metáfora do espelho (ibidem).

⁴ As narrativas *Amleth*, de Saxo Grammaticus e *The Hystorie of Hamblet*, de François de Belleforest serão estudadas de maneira detalhada no capítulo V, subcapítulos 1 e 2, respectivamente.

Sucesso eminente no teatro elisabetano desde sua estreia nos palcos e consignada por Bloom⁵ como o “poema ilimitado” de Shakespeare, *Hamlet* é a primeira das quatro grandes tragédias shakespearianas e possivelmente o trabalho de maior prestígio do dramaturgo. Mais do que uma peça de teatro, *Hamlet* é também uma maneira de refletir sobre os conflitos humanos perante situações em que morte, traição e vingança são iminentes.

Tal tragédia, conforme aponta Barbara Heliodora⁶ (2017), retoma a dramaturgia medieval e manifesta traços da era renascentista, configurando-a como uma obra-prima elisabetana: o renome do teatro épico e moralizante, a mistura humana de tragédia e comédia, a participação ativa do público ao imaginar os diferentes cenários a partir das imagens visuais, as lições de moral bíblicas contadas alegoricamente para permitir o julgamento do caráter dos personagens, o empenho de certos personagens em buscar o autoconhecimento, bem como o fascínio pela compreensão do contexto ao seu redor (2017, p. 154 – 155).

Tudo isso está em *Hamlet*, e se *Hamlet* é mais do que tudo isso é porque William Shakespeare é a cristalização perfeita de um longo processo de amadurecimento completado somente quando poetas como ele souberam aprimorar a linguagem popular de suas origens medievais até atingir as culminâncias da expressão poética sem perda da perspectiva dessas meras origens, sem se afastarem da sequiosa massa inculta mas ávida de saber, ávida de se ver retratada e estimulada, ávida de ver reafirmada a ideia de que o homem pode tudo. (HELIODORA, 2017, p. 155)

Conforme apontam os dados coletados durante as décadas e mais décadas de estudos shakespearianos, o nascimento da história mundialmente conhecida do príncipe Hamlet, como a conhecemos na atualidade, é proveniente de antiquíssimas lendas mitológicas do povo escandinavo. Tais narrativas eram oriundas de tradições em que histórias de heróis e deuses nórdicos eram compartilhadas de maneira oral, tradições essas que já não são mais mantidas no presente. A partir dos mitos recontados verbalmente entre gerações diversas, eram realizadas por escritores eruditos compilações de relatos fragmentários em

⁵ Refiro-me, aqui, à obra do autor Harold Bloom (2003), *Hamlet: Poem Unlimited*.

⁶ Em *Grandes obras de Shakespeare*: volume 1: tragédias. Tradução Barbara Heliodora. – 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. Vide referências.

formato de textos escritos, podendo ser estes tanto em prosa quanto em verso. Os materiais em questão foram nomeados *Edda*.

No que concerne ao príncipe Hamlet, os primeiros manuscritos da jornada do herói foram compostos pelo autor dinamarquês Saxo Grammaticus (1160–1120), cujo livro *Historiae Danicae* compreende um compilado de histórias que narram os feitos do povo em referência à sua nação. Uma vez que é uma das obras literárias mais antigas a discorrer sobre as conquistas e a expansão das tribos dinamarquesas, os registros são classificados como um material histórico que fundamenta o estudo dos povos escandinavos desde os períodos da Pré-História até o século XII.

A obra semi-ficcional de Saxo, conhecida tanto como *Historiae Danicae* quanto *Gesta Danorum*, é um conjunto de lendas míticas que narram com cunho de glória e avidez o destino de diversos deuses, heróis e guerreiros nórdicos. Conforme será esclarecido no capítulo V. 1, as principais fontes de inspiração do autor no desenvolvimento de tais contos são provenientes das tradições orais passadas de geração em geração que, por sua vez, entrelaçavam tanto histórias mitológicas quanto reais.

No que concerne às referências literárias, o autor buscou influência principalmente nas epopeias – histórias progressivas de atos encadeados contados em forma de poemas longos, cuja narração é realizada por um eu-lírico que visa enfatizar os acontecimentos de maneira a incumbir a eles louvor e glória (ARISTÓTELES, 2008), uma vez que são de profusa relevância para o desenvolvimento e para a compreensão da cultura de um povo específico.

Dentre outras características das epopeias, conforme Aristóteles esclarece em seu trabalho *Poética* (2008), alientam-se também a moral dos personagens, que são elevados num patamar inestimável de maneira a constituir um exemplo a serem seguidos devido ao seus códigos de conduta. A glorificação de suas conquistas, por sua vez, é retratada a nível de feitos divinos, que, por motivo de representarem o valor da nação, são enaltecidas para que sejam eternizadas no discurso narrativo. Além disso, outro aspecto de tal gênero literário é a autossuficiência de seus próprios fragmentos, cujas estruturas corroboram para suas respectivas autonomias em um contexto histórico.

De tal maneira, o *Gesta Danorum* comporta-se como um material independente dentro de si mesmo, eliminando assim a necessidade de estar

ligado diretamente a outras histórias respectivas a seu próprio contexto. O manuscrito de Saxo Grammaticus compreende diversas histórias que consistem em um total de dezesseis volumes. A lenda de *Amleth*⁷, no que lhe concerne, de maior pertinência para a presente dissertação de Mestrado, é contada pelo narrador nos livros III e IV. Embora seja notável que o nome do herói do autor dinamarquês seja diferente do herói de do dramaturgo inglês, o material do século XII foi texto primordial que possibilitou o desenvolvimento de adaptações posteriores, chegando, finalmente, a Shakespeare.

Notáveis antecedentes literários e teatrais podem ser vistos como uma fonte de inspiração para o desenvolvimento do *Hamlet* shakespeariano. Dentre seus predecessores na literatura, destacam-se o manuscrito *Historiae Danicae* de Saxo Grammaticus, que, anos depois de sua publicação em latim, serviu como material para novas versões. Posteriormente, em 1572, alguns de seus fragmentos foram traduzidos para o francês por François de Belleforest (1530–1583), que os agregou ao quinto volume de sua obra *Histoires Tragiques*, ainda mais extensa que a anterior e com novos elementos, à qual acredita-se que Shakespeare teve acesso (BLOOM, 2001, p. 497). Dentre suas fontes de inspiração no teatro elisabetano, salientam-se principalmente os nomes dos dramaturgos ingleses Christopher Marlowe (1564–1593) e Thomas Kyd (1558–1594). Conforme ratificado por Barbara Heliodora (2017, p. 159) ao falar sobre as origens da tragédia shakespeariana de Hamlet,

Hamlet, com suas longínquas origens na *Edda*, já chegou às mãos de Shakespeare retrabalhado por vários períodos e vários autores. Claro que o desaparecimento de *Ur-Hamlet* elisabetano (de Kyd?) faz com que desconheçamos a versão prévia mais próxima do autor. Mas a transformação de uma lenda heroica em uma obra de introspecção é o fenômeno mais fascinante de toda a obra shakespeariana. Em suas origens, o pai de Amleth é assassinado quando este ainda é criança, a loucura fingida não passa de um matreiro recurso para escapar de igual fado das mãos do tio, e o final é clássico *happy ending* da epopeia popular, com a vingança executada, e Amleth, o bom rei, para todo o sempre... Uma loucura fingida é usada como defesa, mas defesa

⁷ Na tradução para o inglês utilizada neste estudo, de Oliver Elton (1984), a história do príncipe Amleth é traduzida para “*Amleth, Prince of Denmark*”. Já na tradução para o português, Artur Avelar (2022), que será utilizada na presente dissertação para fins de análise, o nome consta como “*Amleth*”. A fins de abreviação do nome, para fazer referência ao material de Saxo Grammaticus, François de Belleforest e William Shakespeare, por vezes será utilizado somente o nome do personagem príncipe cujas obras carregam seu nome.

Amleth foi publicado pela primeira vez em Paris, 1514, no idioma latim. Posteriormente, no capítulo V.1, será realizada uma apresentação mais descritiva do material, em que sobre ele será discorrido, assim possibilitando ao leitor maior familiaridade com a obra dinamarquesa.

contra o próprio perigo da loucura que poderia advir da extrema tensão emocional e intelectual é algo de muito diverso, como muito diverso do singelo herói da saga é o príncipe renascentista intelectual, cruel, amigo leal e inimigo perigoso, introspectivo e exímio em esgrima, multiforme e paradoxal como sua época. Como em todas as outras ocasiões em que se utilizou de material alheio, Shakespeare não fez mais que mudar a ótica para realizar o total do potencial antes desperdiçado. (HELIODORA, 2017, p. 159)

Perante tal constatação, Heliodora ratifica que Shakespeare não compôs um trabalho inédito ao escrever sua peça sobre o príncipe da Dinamarca. Conforme visto anteriormente, a primeira referência textual, ou seja, o material em sua forma inédita⁸, teve origem na *Edda*, tendo sido traduzido e adaptado por autores diversos até chegar a Shakespeare. Até mesmo no teatro elisabetano a jornada de Hamlet não foi exclusividade do dramaturgo: existiu, nos palcos ingleses, durante anos de 1589 e 1600 uma versão anterior ao *Hamlet* de Shakespeare, tema sobre o qual será discorrido futuramente nesta dissertação.

De tal peça, conhecida como *Ur-Hamlet*, restaram materiais escassos, uma vez que a maioria de seus manuscritos foram perdidos, assim tornando inviável a realização de estudos comparativos. Tampouco foi possível identificar, até o ano vigente, a qual dramaturgo se atribui a escrita da tragédia precedente à tragédia shakespeariana do príncipe Hamlet. Conforme será apresentado e discorrido em capítulos posteriores, o tópico de quem seria o autor de *Ur-Hamlet* é deveras controverso, uma vez que as especulações abrem espaço para diversos pontos de vista.

Retomando o excerto acima, de Heliodora, é constatado o fato de que Shakespeare fazia uso de materiais diversos de maneira a adaptá-los para compor suas peças. Contudo, posto que as prerrogativas dos direitos autorais não haviam sido determinadas ainda no século XVI, a discussão sobre originalidade⁹ dos manuscritos desenvolvidos por Shakespeare não é pertinente para o presente estudo.

No momento histórico em que se situava o período elisabetano, não haviam ainda sido concebidos os conceitos de individualidade literária e de propriedade autoral, tendo sido aprovado o primeiro decreto sobre direito do

⁸ Utilizamos o termo “inédito” como uma substituição para o termo “original”.

⁹ No sentido de “exclusividade” ou, também, como um material inédito.

autor apenas no ano de 1791 na França (ZANINI¹⁰, 2014, p. 211). No intuito de gerar um material adaptado que tivesse mais sucesso em cativar o público, era de praxe, na Inglaterra elisabetana, que fossem modificadas peças preexistentes com base nas reações dos espectadores. Assim sendo, a literatura e o teatro acarretavam na retomada de um ou mais textos, destinando-se a nova obra a novos públicos a partir do nascimento de um “novo” texto através da adaptação de um “velho” texto.

O material ao qual se refere Heliadora, isto é, a lenda de *Amleth* composta por Saxo Grammaticus no século XII, foi alvo de adaptações durante diversos anos e distintos períodos na História. No entanto, o manuscrito de Belleforest ao qual Shakespeare teve acesso e que serviu de inspiração para que o dramaturgo desenvolvesse sua tragédia de maior prestígio mantém características em comum com seu precedente. Isso posto, será realizado um estudo comparativo entre as obras literárias de Grammaticus, de Belleforest e de Shakespeare, propondo analisar tanto as similaridades quanto as diferenças entre os materiais, considerando, também, as influências que permeavam o âmbito sociocultural em que o autor estava inserido.

O material de Saxo Grammaticus foi retomado e traduzido por Belleforest em seu compilado de livros *Histoires Tragiques*, publicado em francês na França entre 1568 e 1579. A versão de Belleforest é mais longa e com detalhes narrados com maior aperfeiçoamento em comparação à versão “original” – isto é, a versão a partir da qual foi realizada a adaptação. Ademais, enfatiza mais vigorosamente as noções de moralismos do autor, de maneira a problematizar temas como os costumes bárbaros, a ausência de uma religião cristã e as obrigações de mulheres em situação matrimonial. O relato de Belleforest é mantido, em sua maior parte, em uma versão no idioma inglês datada do ano 1608 cujo nome é *The History of Hamblet*, tradução feita por autor não oficial.

A existência de pontos em comum entre os trabalhos literários de Saxo Grammaticus, de François de Belleforest e de William Shakespeare permite a convergência das três obras em uma relação intertextual. Além disso, é possível identificar pontos de inconsonância entre eles, que abrem espaço para o

¹⁰ Vide referências.

levantamento e o debate acerca das influências exercidas pelos períodos histórico-culturais em que cada uma das obras foi desenvolvida.

Ao colocar as três obras lado a lado para compará-las, saliento os fragmentos narrativos das precursoras que foram preservados na reformulada versão do bardo inglês. Ademais, objetivo reconhecer o que foi alterado e o que foi acrescentado por William Shakespeare em sua narrativa. O trabalho de discorrer sobre tais semelhanças e disparidades tornará possível evidenciar o que Shakespeare manteve e o que mudou em relação às duas obras precedentes, para que, assim, seja possível compreender o percurso histórico da narrativa de *Hamlet* até ter se tornado uma das obras mais aclamadas de todo o teatro e de toda a literatura universal.

Indubitavelmente, quando lemos um texto, somos convidados a conhecer também seu respectivo autor, bem como seus ideais e preceitos. Por conseguinte, saliento que um material desenvolvido por escritores distintos, em países diferentes e épocas diversas, embora possam vir a ser análogos devido às suas similaridades e partam de uma obra primária em comum, jamais será idêntico aos preexistentes.

“A literatura só existe porque já existe a literatura”, conforme aponta Tiphaine Samoyault¹¹ (2008, p. 74), intelectual francesa e professora de Literatura Geral e Comparada na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III. Escrever é reinventar, é contemplar em algo preexistente a possibilidade de criação de algo totalmente novo. Nas adaptações, rememoramos os referenciais literários anteriores, transpostos em um material singular que incorpora em si mesmo uma versão distinta da realidade, já transmutada pelos caminhos percorridos pela literatura durante os anos.

Os novos textos, gerados a partir de um precursor, englobam uma multiplicidade de signos que nos levam para as memórias do passado e, simultaneamente, abrangem a contemporaneidade do que é atual dentro de seu próprio contexto. Samoyault (2008, p. 74), contribuinte nos campos do saber da literatura comparada e dos estudos intertextuais, discorre sobre a maneira intrínseca com que a literatura revela ser um essencial modelo de referência para si mesmo:

¹¹ Excerto retirado do livro *A intertextualidade*, 2008. Vide referências.

[...] o desejo da literatura é ser literatura. Desde então é compreensível que seu principal campo de referência seja a literatura, que os textos interajam no interior deste campo assim como naquele, mais extenso, do conjunto das artes. Além do fato de que o discurso literário torna-se autônomo do real, além mesmo de sua auto-referencialidade, a literatura toma a literatura como modelo.

No que concerne à tragédia, ela reconstrói a literatura dentro de si mesma: a partir da adaptação de peças prévias, levando em consideração o interesse de cativar plateia em diferentes premissas, assim como da adaptação de textos de gêneros literários outros, a tragédia abre espaço para a memória. De tal forma, é desenvolvida uma ciclicidade narrativa em que o “velho” é transformado de maneira a gerar um “novo”, assim corroborando para que uma relação de intertexto seja concebida entre o produto anterior e o produto atual. Nesse viés, Samoyault (2008, p. 74 – 75) explica:

Os autores perseguem a narrativa das mesmas estórias, por continuidade cíclica, com retorno das personagens, e nunca se trata de identificar uma estória com uma única personagem dentre elas. Observando-se a história literária sob este ângulo, notar-se-ia a existência de gêneros mais intertextuais que outros, como a tragédia [...]. Dois fatores explicam: o primeiro, histórico, está ligado ao nascimento destes gêneros, a uma época em que as noções de originalidade e de autor não prevaleciam na criação literária; o romance moderno, ao contrário, aparece numa época que exalta a individualidade do autor e a propriedade literária. O segundo fator relaciona-se à matéria e à visada destes gêneros: repousando sobre um patrimônio coletivo, os mitos fundadores ou a sabedoria das nações, a tragédia ou os gêneros moralistas desenvolvem uma narrativa ou dão uma lição que não muda. Ao mesmo tempo porque a literatura é transmissão, mas também porque ela acarreta a retomada, a adaptação de um mesmo assunto a um público diferente. E do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura.

As relações de intertexto, conhecidas como a noção de intertextualidade, são uma parcela intrínseca que concerne aos estudos literários. Tendo sido utilizado o termo “intertextualidade” por Julia Kristeva pela primeira vez em 1969, desde então foi abordado e discorrido por diversos estudiosos, corroborando, assim, para que uma gama de múltiplas vertentes teóricas que abarcam tais concepções fosse desenvolvida. Percorrendo décadas de estudos literários, a compreensão do que é intertextualidade mostra-se como algo plural e

heterogêneo, tendo sido um conceito abordado e desenvolvido por diversos estudiosos, alguns dos quais serão apresentados no próximo capítulo.

Isto posto, objetiva-se na presente dissertação um estudo comparativo entre *Amlæth* de Saxo Grammaticus (2022), *The hystorie of Hamblet* de François de Belleforest (1608) e *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* de William Shakespeare (2015). Para tal, serão analisados excertos das obras que podem ser tidos como análogos, em que é evidenciada a correspondência entre as narrativas estudadas. Ademais, serão considerados os contextos em que as três narrativas literárias foram desenvolvidas, bem como as influências sofridas pelos autores perante seus respectivos meios socioculturais durante a escrita das obras, e, por fim, os pontos de intertextualidade entre elas.

Tendo como cerne da pesquisa o estudo de *A tragédia de Hamlet*, o principal objetivo é observar, através dos panoramas histórico e literário que viabilizaram a construção da obra de Shakespeare, o resultado de um material que foi trabalhado por séculos. Após ter passado a saga do príncipe dinamarquês shakespeariano por autores diversos, a obra que mais é conhecida e prestigiada na atualidade é a do bardo inglês. Por qual motivo? Quais são as particularidades específicas da peça *Hamlet* que se sobressaem às outras versões literárias e teatrais? Destacando tais perguntas, viso responder quais são os pontos em comum com seus precedentes textuais, quais são os contrastes mais relevantes entre eles e em que vieses Shakespeare os transcende tanto em popularidade quanto em meios intelectuais.

Com a finalidade de analisar os procedimentos para a construção de *Hamlet* identificando os pontos dialógicos com o texto de Saxo Grammaticus e com a obra de François de Belleforest, destaco como crucial a prévia compreensão do conceito de intertextualidade e o percurso teórico da consolidação do termo. Outrossim, no intuito de contribuir para maior entendimento do leitor e para que os objetivos do estudo proposto sejam alcançados com êxito, no capítulo seguinte apresento um aporte teórico referente às noções intertextuais embasado, principalmente, em estudos de teóricos específicos que discorrem sobre o assunto, a saber: Mikhail Bakhtin

(1895 – 1975), Julia Kristeva (1941 – presente¹²), Gérard Genette (1930 – 2018) e Antoine Compagnon (1950 – presente).

II. O CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE

Amplamente conhecido no âmbito literário, o termo intertextualidade é, com certa frequência, utilizado de maneira a fazer alusão a referências e citações diretas ou indiretas de um texto prévio em um segundo, realizando, assim, uma associação entre materiais. Conforme sugere Roland Barthes (2004), o texto é um instrumento repleto de pluralidade estereográfica de significantes, tecido pela travessia de profusos sentidos, cuja elaboração é realizada a partir de diálogos e paródias advindas de escrituras oriundas de múltiplas culturas. Ao considerar as imagens, os contextos social e histórico, bem como o contexto cultural e a linguagem referente à transmutação de um texto em outro, salienta-se a ideia de *dialogismo* concebida por Bakhtin, mediante estudos do romance polifônico e da criação literária.

Profusa influência de estudos do filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin a respeito da linguagem e do discurso¹³ pode ser observada nas posteriores análises de Julia Kristeva¹⁴, que se debruçou sobre o conceito de dialogismo de maneira a formular e desenvolver seu próprio ponto de vista. O estudioso distingue-se de demais formalistas russos por ser o precursor de um modelo de análise estrutural em cujas problematizações encontram-se debates a respeito de questões “fundamentais que o estudo estrutural da narrativa enfrenta hoje e que tornam atual a leitura dos textos que ele esboçou há cerca de quarenta

¹² Ano vigente da escrita desta dissertação: 2023.

¹³ Por *discurso*, neste estudo, considera-se o conceito conforme proposto por Bakhtin em *Problemas na Poética de Dostoiévski* (2013), ou seja, “a língua em sua integridade concreta e viva, e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (p. 207). O estudioso situa o discurso nos estudos da linguística e da metalinguística como um fenômeno heterogêneo e amplamente complexo, cujas características são compreendidas sob diferentes aspectos a depender do viés analisado. Dessa maneira, ao estudar o discurso a partir da linguística e da metalinguística, os respectivos pontos de vista acerca do assunto não atuam de maneira a se difundirem um no outro, mas sim de modo a se complementarem, agregando ao conceito de discurso o resultado de um que não é obtido no outro.

¹⁴ Julia Kristeva (2005). *Introdução à semianálise*.

anos”, conforme aponta Kristeva (2005, p. 66), bem como o reconhecimento do discurso como um diálogo.

Isto é, ao passo que outros formalistas observavam o discurso como algo monológico e distinto da narrativa, Bakhtin, por sua vez, sob o ponto de vista diacrônico, considera o discurso como diálogo e confere valor intrínseco às relações entre o discurso monológico e o discurso dialógico. Nesse viés, Kristeva (2005, p. 70) discorre:

Para Bakhtin, a divisão diálogo-monólogo tem uma significação que ultrapassa largamente o sentido concreto, utilizado pelos formalistas. Não corresponde à distinção *direto-indireto* (monólogo-diálogo) numa narrativa ou numa peça. Em Bakhtin, o diálogo pode ser monológico, e o que chamamos monólogo é freqüentemente dialógico. Para ele, os termos remetem a uma infra-estrutura lingüística, cujo estudo pertence a uma semiótica dos textos literários, que não deveria se contentar nem com métodos lingüísticos nem com dados lógicos, mas construir-se a partir de ambos.

Bakhtin postula em *Problemas na poética de Dostoiévski*, publicado pela primeira vez em 1929, inovadoras noções que contribuiram como premissa para revolucionar os procedimentos científicos da semiótica literária. Conforme as análises de Kristeva (2005), cujos cernes encontram-se nos trabalhos do filósofo, sobretudo no livro em questão, o estudioso russo se destaca como o precursor de um modelo que dinamiza o estruturalismo de maneira a salientar as relações de dependência de uma superfície literária em relação a uma segunda, uma confluência de textos, em que é vinculada à palavra literária o sentido de *cruzamento de superfícies textuais* em oposição ao conceito da palavra literária como um *ponto*, isto é, sentido fixo.

Conforme retoma Kristeva (2005), o autor propôs estudos que analisam e validam o discurso dialógico, isto é, um emaranhado de relações lógicas e semânticas de um enunciado que se materializa em um discurso de maneira a desenvolver um novo sentido, tendo, assim, uma significação complementar. Kristeva (2005) aponta que estudioso, em contraposição a outros teóricos de sua escola linguística, não observava a língua como algo abstrato, sem contexto, mas sim como algo que ultrapassava, em sua concretude e abrangência, as barreiras estritas da linguística no período em questão.

Isso posto, ao realizar o diálogo entre o escritor, os personagens e o contexto histórico de ambos, o formalista russo, mediante a concepção da

palavra literária como uma interseção entre as instâncias referentes ao autor, ao destinatário e ao contexto cultural do ano de publicação da obra, confere ao texto o valor de uma produção inserida na sociedade e na história. A partir disso, Bakhtin introduziu como “unidade minimal da estrutura” (KRISTEVA, 2005, p. 66) um novo conceito nomeado de *estatuto da palavra*.

Alicerçados em estudos sobre carnavalização¹⁵, retomados por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), os cernes da proposta bakhtiniana referentes ao estatuto da palavra foram possibilitados mediante a lógica de que o discurso dialógico carnavalesco é uma contestação social e política, em que são rompidas as leis do código linguístico, da gramática e da semântica em prol de uma identidade. Em face ao desenrolar dos estudos aprofundados de Kristeva (2005) no que concerne ao novo conceito, são delineadas três dimensões do espaço textual¹⁶ (2005, p. 67) e retomadas as duas qualidades, distintas entre si, do estatuto da palavra.

A primeira, nomeada *diálogo*, compreende o eixo horizontal associado às relações entre sujeito e destinatário, sendo assim propriedade do escritor e do destinatário. A segunda, por sua vez, diz respeito ao eixo vertical, caracterizado como *ambivalência*, que refere-se às relações entre texto e contexto, considerando de maneira intrínseca a inserção da sociedade no texto e na história.

À vista disso, é conferida ao estatuto da palavra a função de mediar os dois eixos, de forma a regular a transmutação de diacronia em sincronia, bem como vincular o modelo de estruturas ao contexto histórico e cultural. Assim, Kristeva (2005, p. 67) observa que as relações entre textos literários são

¹⁵ Peça chave no pensamento bakhtiniano, a cosmovisão carnavalesca faz alusão à transposição da energia vital das festividades, dos ritos e das formas do carnaval na arte. O conjunto de festividades denominado carnaval, embora não seja um fenômeno literário, mas sim um espetáculo complexo que abrange práticas sincréticas, contribuiu para que fosse desenvolvida uma linguagem abstrata e não verbal em que ambos atores e espectadores atuam como peças chave para que seja vivenciada a experiência em sua completude. Este rito em que são revogadas as leis, proibições e restrições elimina as barreiras intransponíveis na hierarquia social cotidiana, de maneira a permitir que o indivíduo encontre uma espécie de emancipação comportamental, em que seus gestos e palavras “libertam-se de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava” (BAKHTIN, 2013, p. 140). Quando é transposta para a literatura a partir da linguagem cognata, o discurso carnavalesco “quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica e, por esse motivo, é uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código linguístico oficial e a contestação da lei oficial” (KRISTEVA, 2005, p. 67).

¹⁶ São elas: “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo)”. (KRISTEVA, 2005, p. 67)

difundidas mediante a criação de um novo texto a partir de elementos que estabelecem um diálogo com outra(s) obra(s), de modo que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). A partir dessa constatação, é conferida a substituição da noção de intersubjetividade para o termo “intertextualidade” (ibidem) com objetivo de referir-se ao formalismo correspondente entre um discurso literário e outro em um diálogo intertextual, isto é, o ponto onde textos se encontram.

O termo intertextualidade foi introduzido e empregado pela primeira vez por Julia Kristeva em 1969, ao propor em seu livro *Introdução à semiáanse* (2005) os múltiplos significados que podem ser adquiridos por um mesmo signo na estrutura de um texto. Ao considerar as mudanças epistemológicas em vieses literários e linguísticos durante as décadas de 60 e 70, observa-se que uma nova definição de texto foi desenvolvida, em que foi realizada a dissociação do campo literário dos demais campos das esferas do saber aos quais a literatura era intrínseca previamente¹⁷. Mediante esse novo contexto, em que a literatura torna-se uma ciência, e o texto, por sua vez, objeto teórico inerente a um campo metodológico, a noção de intertexto concerne a vieses abstratos e linguísticos do material literário, cujas conjunturas histórico-sociais são amplamente consideradas ao ser realizada a análise da prática de produções textuais.

Outrossim, observa-se na palavra uma multiplicidade de signos que dialogam entre si numa rede heterogênea de cargas semânticas que retomam seus prévios significados. Tal ponto de vista diz respeito à noção da palavra poética, a forma através da qual o escritor tem participação direta na história a partir da transgressão do discurso monológico e, conseqüentemente, construção do dialogismo.

Embora as relações dialógicas não sejam reduzidas às esferas das associações de lógica e de significação, estas são intrínsecas uma à outra, e as relações dialógicas não poderiam existir sem elas. Não obstante, os momentos dialógicos são revestidos de palavras e se transfiguram em enunciações que pressupõe uma gama de posições de sujeitos. A palavra poética, por sua vez, é simultaneamente algo que constitui uma relação com o *corpus* prévio e algo que

¹⁷ A saber: História, psicologia, sociologia, entre outros. (SAMOYAULT, 2008, p.14).

pertence a ambos autor e destinatário. Sendo assim, ela possibilita as relações de retomada de um material preexistente e a transformação deste através de novos signos particulares do novo texto.

Ao compreender a linguagem poética como um sucessivo diálogo entre textos anterior e posterior, onde observa-se “o processo dinâmico pelo qual os signos se carregam ou mudam de significação” (KRISTEVA, 2005, p. 102), salienta-se que escrever é recriar, encontrar em um material literário algo que renasce a partir de um segundo já existente, predecessor. Assim sendo, é conferido ao novo texto um sentido singular por intermédio da transposição de um anterior, através da heterogeneidade do caráter intertextual que permite a ressignificação de algo preexistente.

Dessa maneira, é ressaltado que durante a leitura e análise de um texto é de significativa importância haver não apenas a compreensão da semântica da linguagem poética e do código linguístico, mas também o conhecimento de textos diversos para que sejam estabelecidos os horizontes das relações intertextuais. Sendo assim, o leitor estabelece uma relação de suma importância com o material, tornando-se indispensável para sua compreensão.

A intertextualidade, cuja concepção seria tida como extensa e generalista no campo da dialógica, foi aprofundada de maneira minuciosa e ressignificada em 1982 a partir da obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*¹⁸ de Gérard Genette, a qual foi decisiva para a reestruturação de uma formalização teórica. Em sua obra, o estudioso explora o território da transparência entre um primeiro texto e um segundo a partir da transformação ou imitação de um em relação ao outro, em que um “pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (2010, epígrafe). Ademais, aborda, em seus estudos, a questão terminológica da intertextualidade e, estando à disposição das prévias análises, desloca, de maneira definitiva, o termo do campo da linguística para o campo da poética.

Realizando uma síntese de seu trabalho anterior sobre o arquiteito em *Introduction à l'architexte* (1979), o teórico identifica em *Palimpsestos* (2010) a intertextualidade como uma modalidade de uma complexa rede de conceitos que define como “transtextualidade” (GENETTE, 2010, p. 13). Assim, conforme

¹⁸ A edição utilizada com fins de estudo na presente dissertação compreende à versão em português publicada pela Edições Viva Voz em 2010.

proposto por Genette (ibidem), a nova definição de intertextualidade limita-se a compreender, de maneira horizontal, a co-presença de dois textos de forma explícita, ou seja, através de citações, plágio e alusões. A respeito dos pontos de convergência entre a arquitextualidade e a transtextualidade, afirma:

O objeto da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto, considerado na sua singularidade (este é, antes, tarefa da crítica), mas o arquiteyto, ou, se preferirmos, a arquitextualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a “literariedade da literatura”), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentes – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. (GENETTE, 2010, p. 13)

Dando prosseguimento a seus estudos, Genette (2010, p. 13) confere a tal objeto da poética o conjunto de cinco categorias de relações transtextuais, a saber: a intertextualidade, o paratexto, a metatextualidade, a arquitextualidade e, por fim, a hipertextualidade. Embora elas sejam distinguidas e definidas, Genette (2010) salienta a possibilidade de tais categorias mesclarem-se entre si, por vezes conferindo a si mesma a característica que teria uma outra categoria. Ou seja: dependendo do contexto, à hipertextualidade poderia referir-se como intertextualidade, por exemplo.

Ainda no que concerne ao intertexto, o estudioso (2010, p. 15) realiza um resgate aos estudos de Michel Riffaterre, que definem mais amplamente tal conceito, ao qual é atribuído a qualidade de “percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou a sucederam” (GENETTE, 2010, p. 15), ou seja, o papel do leitor torna-se imprescindível para que a associação das relações intertextualidade sejam realizadas.

Genette (2010, p. 14), ao definir o termo, propõe uma visão mais delimitada e restritiva sobre o mesmo em comparação à Kristeva, o caracterizando como a presença efetiva de um texto em outro percebida numa relação de co-presença, esta a partir de citações, plágio ou alusões. Conforme discorrido pelo autor (2010, p.14):

Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos

explícita e menos canônica é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.

A hipertextualidade, por sua vez, é detida como foco sobressalente de *Palimpsestos* e concerne à presença vertical de um texto em outro, que é atribuída mediante a transmutação de uma obra anterior em uma nova (GENETTE, 2010, p. 18). Assim, as relações hipertextuais compreendem a confluência de um texto A (hipotexto) – o prévio – em um texto B (hipertexto) – o novo – por meio de transformações diretas ou indiretas. Sobre tal metamorfismo, Genette (2010, p. 18) explica:

Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo rei). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo.

Salienta-se (ibidem, p. 18), no entanto, que tal vínculo entre os textos A e B não implicam em obrigatoriedade que o conhecimento e a leitura do hipotexto sejam necessárias para a compreensão do hipertexto, uma vez que este dispõe de uma relação autônoma de seus predecessores hipertextuais. Isto é, ao considerar que um hipertexto pode ser, simultaneamente, lido de maneira singular, bem como em sua relação com o seu hipotexto, se torna evidente que “a heterogeneidade do texto absorvido não é, neste caso, efetiva, mas a re-escritura ou o desvio da literatura anterior são colocados em evidência” (SAMOYAULT, 2008, p. 32).

Ao relacionar os elementos literários difundidos numa nova obra, estabelecendo um diálogo com o conceito de palimpsesto conforme proposto na epígrafe de sua obra, Genette (2010, epígrafe) retoma o conceito de bricolagem, desenvolvido por teóricos literários anteriormente para delimitar textos prévios mediante a análise crítica do material estudado.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, epígrafe)

De maneira a exemplificar o trabalho da bricolagem, retomo brevemente os estudos de Antonie Compagnon, em 1996, em seu livro *O trabalho da citação*¹⁹. Numa alusão entre o escritor e o *bricoleur*, Compagnon (1966) reflete sobre o trabalho de recorte e colagem de papel em uma brincadeira infantil que originaria, conforme Freud, a origem de um signo (1996). Posteriormente, durante a idade adulta, tal trabalho de recortar, remontar e reinventar seria substituído pelo ato de ler e escrever, em uma forma derivada do antigo jogo. O *bricoleur*, com a tesoura e a cola, remonta os elementos em uma nova sobreposição de papéis, da mesma forma que o autor reescreve textos lidos em um novo arranjo de fragmentos associados pela cola da escrita.

Tendo em consideração o fato de que a prática de texto “pertence à origem, é uma rememoração da origem, age e reage em qualquer tipo de atividade com o papel” (COMPAGNON, 1996, p. 41), o autor (1996) salienta que a reescrita é inerente ao método de escrever, realizada a partir da prática de citar. O trabalho de citar, ele explica (*ibidem*, p. 44 – 46), difere dos mecanismos de cópia de materiais prévios uma vez que os fragmentos, quando recortados e colados em um novo texto, tornam-se parte de uma nova escritura para ser associada e assimilada pelo leitor a partir do grifo.

De tal maneira, o grifo atua neste jogo de recortes como a tesoura do leitor, o conector cujo vínculo é desenvolvido com quem lê, o mediador de uma relação em que “o autor dá a entender a algum leitor alguma coisa além da significação e que lhe é irredutível” (COMPAGNON, 1996, p. 18), sendo assim uma espécie de convite para reencontrar a leitura que nos convida a realizar o

¹⁹ Vide referências.

recorte no papel e colá-lo em um novo material, em um remonte de apropriações de discurso.

A aproximação de quaisquer obras através da teoria comparativista permite que seja obtida pelo leitor ou estudioso a compreensão da evolução da história da literatura como algo iminente e em constante mutação. Além disso, corrobora para que seja observado o processo de transformação e ressignificação dos signos literários a partir de diálogos intertextuais. Esses, por sua vez, propiciam a análise de assimilação criativa através da absorção de elementos textuais incorporados em uma obra a partir de um trabalho anterior sem alterar a concepção de originalidade. Ao apropriar-se da relação de absorção de um texto prévio como recurso linguístico-literário, o autor reafirma e dá atualidade ao anterior, assim como contribui com um novo contexto permeado por novas perspectivas.

Em *Palimpsestos* (2010), conforme visto anteriormente, as concepções abrangentes propostas por Kristeva em 1969 foram delimitadas em uma nova tipologia entre as relações de intertexto que serviu como cerne para compreensão do termo. Isto posto, é conferida à intertextualidade duas noções díspares entre si, sendo elas a mais generalizante e essencialmente dialógica, e a mais restrita com uma formalização teórica mais atual. Assim sendo, conforme explica Samoyault (2008), estudiosa contemporânea, conserva-se o termo de dialogismo para designar o conceito segundo Bahktin e intertextualidade para o proposto por Gérard Genette.

Ao ressaltar que as investigações da intertextualidade foram imprescindíveis para que os estudos de literatura comparada fossem institucionalizados como disciplina acadêmica, evidencia-se a necessidade de trabalhos que averiguem a multiplicidade de dialogismos que permeiam o âmbito literário através de inovações e metamorfismo de um texto em outro. É por efeito de tal contribuição que se faz possível a compreensão das “leituras dos modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários” (CARVALHAL 2003, p. 19)

Isso posto, é propiciado o entendimento da apropriação crítica de textos respectivos a culturas diversas e problematizam-se as noções tradicionalistas de

fontes e do que se pode conceber como originalidade. Conforme destaca a estudiosa Tânia Carvalhal (2003, p. 18 – 19),

[...] Para ficarmos só em alusão, sabe-se o quanto a noção teórica de intertextualidade ajudou a retomar aspectos essenciais das relações interliterárias, redimensionando o tratamento antes dado a essas noções e subtraindo delas os traços de dependência, antecipação ou originalidade. A intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre textos, tornou-se a chave para a leitura e um modo de problematizá-la.

Por conseguinte, busca-se aqui como finalidade a compreensão das contribuições do conto presente no livro de Saxo Grammaticus e da ficção de François de Belleforest à tragédia de William Shakespeare ao realizar um estudo de comparação, uma vez que se nota, no ambiente acadêmico, a ausência de materiais que analisem a relação entre os três textos a partir de referenciais bibliográficos como os estudados neste capítulo. Nesse viés, serão salientados tanto os pontos de entrelaçamento intertextual quanto novos elementos propostos por Shakespeare, objetivando compreender o que o bardo manteve, o que alterou e o que acrescentou.

A relevância de tal estudo é essencial para que possam ser estabelecidos os pontos de diálogo intertextual entre a peça de Shakespeare, o texto francês de Belleforest e o conto dinamarquês de Saxo Grammaticus do século XVII, a considerar os dois últimos como versões que possibilitaram a existência de um *Hamlet* shakespeariano – que, a partir da metamorfose de uma fonte primária, concebeu de forma poética, a partir de um herói de caráter peculiar, a intensa dúvida que triunfa sobre as questões existenciais de um indivíduo: “ser ou não ser”.

III. A TRAGÉDIA DE VINGANÇA E O FANTASMA

Nós, seres humanos, temos apreço por rótulos. Inventamos palavras no intuito de definir tudo o que vemos, lemos, até mesmo sentimos. Categorizamos filmes, músicas, livros em grupos distintos de acordo com os signos em comum

que um e outro compartilham entre si. Ora, as peças de teatro, no que lhe concernem, não são excluídas de tal fenômeno de catalogação. Abrangendo uma extensa gama de vertentes teatrais, cada vertente dispõe de suas respectivas características, seu tom e seus objetivos principais, que, por sua vez, a definem e distinguem dentre os tipos existentes. Entre eles, os mais populares compreendem a tragédia e a comédia, subseqüentemente divididas em subcategorias.

Retornando alguns milênios na História, constata-se que as origens da tragédia tiveram nascimento na Grécia Antiga, a partir do culto de Dionísio²⁰. Verifica-se que dentre os mais notáveis nomes da tragédia grega encontram-se os dramaturgos Ésquilo (525 – 455 a.C.), Sófocles (495 – 405 a.C.) e Eurípides (480 – 406/405 a.C.), cujos trabalhos se tornaram os principais expoentes de tal concepção incorporada no meio artístico e filosófico a partir do tratado de Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) conhecido como *Poética*. Na presente dissertação foi utilizada a edição de *Poética* da Fundação Calouste Gulbenkian (2008), com prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira e tradução e notas de Ana Maria Valente.

De imprescindível pertinência para as escolas da filosofia e da arte, Aristóteles concebeu uma disciplina cujo principal pilar é sustentado pelo pressuposto indispensável de que a arte é capaz de oferecer uma multiplicidade de experiências cujo status fenomênico difere do empirismo a ser vivenciado na realidade do cotidiano. Isto é, uma expansão da nossa experiência do real que permite contemplar, a partir do meio artístico, eventos que não seriam plausíveis de ser vivenciados com a mesma carga emocional caso fossem resultado de uma prática empírica do dia-a-dia. Com efeito, essa prática de experimentação corrobora a oportunidade de uma maior percepção de mundo, oportunidade esta cujo distanciamento da realidade contribui de maneira imprescindível para a possibilidade de reflexão, ponderação e contemplação das ocorrências em níveis lógicos e estéticos.

A tese da filosofia da arte serviu como parâmetro primordial para o estudo das relações entre arte e poética desde a antiguidade até os tempos

²⁰ Na cultura grega, Dionísio é conhecido como o deus do vinho, das festas, da alegria e do teatro. Filho de Zeus com Sêmele, uma mortal, foi o único semideus a ser transformado em deus e aceito no Monte Olimpo.

contemporâneos, sendo revisitada e desenvolvida por diversos autores e estudiosos durante os anos, séculos e milênios posteriores. Embora tal vínculo não seja elucidado de maneira integral no tratado aristotélico de 2008, observa-se uma concepção divergente do julgamento de Platão, por exemplo, que propunha que a imitação do real a partir da arte resultava no apartamento dos mundos sensível e inteligível.

Enquanto, para Platão, a mimese representava a segregação de tais vieses, filósofos e pensadores que o sucederam fizeram uso da tese difundida por Aristóteles para reafirmar a universalidade que a arte apresenta. Isto posto, considerando as longínquas raízes históricas de tal fenômeno universal, sobressai o principal objeto de estudo em *Poética*, o cerne do exame filosófico que permitiu a contemplação da arte como objeto a partir do qual tornar-se-ia possível a expansão das percepções empíricas. Discorrido por Aristóteles no tratado em questão, um tema específico recebe ênfase e é observado como assunto principal no que diz respeito a sua análise, a saber: a tragédia.

Sendo apresentada na *Poética* (2008) como uma construção cívica, a tragédia constitui-se como um reflexo do que a sociedade busca (ARISTÓTELES, 2008). A partir de criações poéticas, afirma o filósofo (ibidem), as peças deste gênero compreendem de maneira artística a mimese das ações, da vida, da finalidade em que os sentimentos de uma pessoa atuam sobre ela mesma.

Por conseguinte, ao estudar a *Poética* (2008), entendemos que o propósito das tragédias não configura uma relação intrínseca à imitação de pessoas, mas sim diz respeito primordialmente à delimitação do caráter do ser humano a partir da organização dos fatos mediante análise das ações prósperas ou desfortunas do homem perante os eventos apresentados (ARISTÓTELES, 2008). Dessa maneira, a partir de um enredo bem estruturado, a tragédia imita uma ação completa e extensiva, convidando o espectador a quebrar as limitantes barreiras de sua realidade e expandir seus horizontes ao realizar a contemplação do que lhe é proposto.

Além disso, conforme propõe Aristóteles (2008), a tragédia abrange em sua complexa composição estados de espírito diversos que são vivenciados pelo herói e analisados pelo público. Transpondo os muros previamente estabelecidos por Platão, a dramaturgia trágica encontra em seu propósito a

aproximação de arte e espectador ao colocar frente à plateia os personagens com seus respectivos ideais morais e juízos de valores. Ademais, é instrumento para que seja apresentada a maneira como, a partir do pensamento e do caráter de cada personagem, suceder-se-ão suas respectivas ações e as respostas ativas mediante os eventos decorridos. Em tal viés, em *Hamlet e a Filosofia* (2021), Pedro Sússekind (2021, p. 21) declara:

Aristóteles já dizia, na *Poética*, que toda poesia é imitação (*mimesis*) de ações e que, no caso de uma tragédia, os acontecimentos representados suscitam medo e compaixão. Para criar tais emoções, aqueles acontecimentos giram em torno dos erros que os heróis cometem mesmo quando as escolhas são nobres e sábias. Como as ações se dão no tempo, as escolhas feitas no presente da representação revelam-se como determinações daquilo que está para ocorrer.

De tal modo, as ações dos personagens respondem pelas consequências de seus atos, têm a função de suscitar compaixão e temor a partir de um sentir poético que, por sua vez, permite a observação e a análise dos princípios individuais de cada personagem (ARISTÓTELES, 2008, p. 47). Considerando da peça teatral como um material que obedece às unidades de tempo, lugar e ação, no capítulo sexto de seu estudo *Poética*, Aristóteles define tragédia:

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.²¹ (2008, p. 47)

Decorridos muitos séculos desde a definição das tragédias clássicas – gregas e romanas – por Aristóteles, encontra-se, na Inglaterra elisabetana, a ascensão de um gênero literário e teatral de nome idêntico. Todavia, observa-se o rompimento dos conceitos aristotélicos de tragédia das peças compostas pelos dramaturgos do período elisabetano: a análise de uma tragédia inglesa em

²¹ Em contrapartida, Tom McAlindon, em *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy* (vide referências), refere-se a tal passagem como “[...] o sucesso de uma tragédia depende de sua capacidade de provocar piedade e medo, efetuando assim uma catarse dessas emoções”, propondo uma tradução com termos diferentes para o mesmo excerto. O trecho de McAlindon foi, aqui, traduzido para o português. No inglês, originalmente, consta da seguinte maneira: “[...] the success of a tragedy depends on its capacity to excite pity and fear, thereby effecting a catharsis of these emotions”.

contraposição a uma tragédia clássica permite que sejam salientadas diferenças tanto na composição quanto na jornada do herói e suas faculdades éticas e intelectuais, conforme será visto futuramente. McAlindon (2004, p. 02), expõe brevemente a essência da tragédia, com uma particularidade compartilhada pelas duas “vertentes”:

Conforme praticada na Inglaterra renascentista e na Grécia e Roma clássicas, a tragédia é uma intensa exploração do sofrimento e do mal, focada na experiência de um indivíduo excepcional, distinto seja por posição, seja por caráter, ou por ambos. Tipicamente, apresenta uma queda abrupta da prosperidade para a miséria e morte prematura, assim como uma grande mudança ocasionada por ou acompanhada de conflito entre o personagem trágico e algum poder superior. Pode-se dizer, portanto, que o conflito e a mudança – aquele, intenso, se não violento, e esta, extrema – juntos constituem a essência da tragédia. (MCALINDON, 2004, p. 02)²²

Retomando e destrinchando a definição de tragédia proposta por Aristóteles no sexto capítulo de *Poética*, conforme citado anteriormente, referencio aqui a explicação proposta por McAlindon (2004, p. 02) no que concerne a tal passagem: segundo observa o estudioso, o que Aristóteles quis dizer com catarse das emoções é um objeto de muita discordância ainda na atualidade. Conforme aponta o autor (ibidem), a significação do termo “catarse” foi interpretada por comentaristas do século XX como uma referência às respostas opostas de atração e repulsão geradas pela compaixão e pelo temor – ou, como se refere McAlindon, pena e medo. Nesse viés, ele elucida (2004, p. 02):

[...] a pena nos atrai com empatia para o protagonista, lamentando seu sofrimento como injusto ou desmedido; o medo denota uma atitude para com o protagonista de dissociação e julgamento e reconhece a retidão do que aconteceu²³.

²² Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “As practised in Renaissance England and in classical Greece and Rome, tragedy is an intense exploration of suffering and evil focused on the experience of an exceptional individual, distinguished by rank or character or both. Typically, it presents a steep fall from prosperity to misery and untimely death, a great change occasioned or accompanied by conflict between the tragic character and some superior power. It might be said, therefore, that conflict and change – the first intense if not violent, the second extreme – together constitute the essence of tragedy.”

²³ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] pity draws us sympathetically to the protagonist, regretting his or her suffering as unjust or disproportionate; fear denotes an attitude to the protagonist of dissociation and judgement and acknowledges the rightness of what has happened”.

Embora haja dissenso quanto ao que significa a catarse, McAlindon (2004) pontua que contemporaneamente é feito uso do termo para implicar um estado de espírito em que emoções poderosas e conflitantes, provocadas pela representação artística de uma cena ou de um espetáculo teatral de abundante sofrimento, fazem surgir um estado de compreensão “exultante e sombrio, mas solene”²⁴ (ibidem, p. 02). Segundo ratifica McAlindon (2004, p. 02 – 03), pode ser atribuído à discordância entre as reformulações do termo “catarse” o fato de que a ênfase predominante da tragédia, desde que começou a ser estudada no século XIX, tem sido tanto o conflito quanto as noções concomitantes de contradição, ambivalência e paradoxo como as principais características do gênero.

Dentre as diferenças entre as tragédias clássicas gregas e romanas e as tragédias inglesas do período elisabetano, Pedro Süssekind (2021, p. 22 – 23) destaca o encadeamento das ações do herói com base na tentativa de controle de seu destino. Nessa perspectiva, nas tragédias clássicas “os acontecimentos apresentados no tempo presente têm como ponto de partida circunstâncias determinadas que impelem [o herói] a decisões a respeito do que ainda está indeterminado” (SÜSSEKIND, 2021, p. 22). Isso posto, compreende-se que há esforço do herói para demover-se de seu destino em diversas tentativas, assim gerando um ciclo de escolhas falhas que se vão acumulando em uma “temporalidade circular” (ibidem).

Sendo assim, são concebidas as mencionadas “circunstâncias determinadas”, ou seja, as consequências de ações passadas que se estenderam ao presente. Isso é, os personagens empenham-se em controlar seu destino, o futuro indeterminado e, para realizarem tal feito, recorrem a previsões de profetas e oráculos. No entanto, ressalta Süssekind (2021, p. 22), em função dessas profecias, “cada ação presente faz das possibilidades em aberto algo já acontecido, um passado” (ibidem). Sendo assim, as “revelações enigmáticas do oráculo impõem a justiça divina e mostram que a própria dinâmica do tempo é trágica” (ibid.).

Observa-se que essa questão temporal que determina o curso de ações é proposta de maneira distinta nas tragédias inglesas (SÜSSEKIND, 2021, p. 22

²⁴ “[...] so that a condition of exultant but grave understanding remains.” (2004, p. 02)

– 23). Em *Hamlet*, por exemplo, a intenção do herói, com suas ações, não é ir de encontro a uma previsão. Na peça em questão, a figura fantasmagórica de seu falecido pai faz uma aparição para o príncipe Hamlet e, assim, é revelado ao personagem central o pretérito e fatídico acontecimento que o sentencia à obtenção de uma vingança.

Adicionalmente, salienta-se como diferença central entre tragédia grega e tragédia inglesa o caráter dos personagens que realizam a profecia: enquanto nas tragédias clássicas²⁵ o curso das ações é predito por um profeta que representa uma figura divina, nas tragédias inglesas, sobretudo nas escritas por Shakespeare²⁶, as profecias são realizadas por personagens de índole questionável e caráter quase demoníaco no que diz respeito às virtudes. Assim, entende-se que as previsões correspondem à ambição intrínseca ao herói, resultando, por fim, na sua desgraça (SÜSSEKIND, 2021). No que diz respeito a *Hamlet*, Sússekind ressalta:

[...] Um fantasma, elemento sobrenatural que também pode ser associado ao demoníaco, revela aquilo que é desconhecido e que vai desencadear a ação: o assassinato do rei Hamlet, pai do príncipe de mesmo nome. Mas, assim como no caso das bruxas de *Macbeth*, a revelação por meio desse elemento sobrenatural corresponde a um impulso já existente no íntimo do protagonista, expresso em sua suspeita e em sua melancolia. (SÜSSEKIND, 2021, p. 23)

Entre as características divergentes entre a tragédia clássica e a tragédia inglesa, ressalta-se, também, a maneira como é elaborado o conflito central da peça: conforme enfatizado pelo filósofo alemão G. W. Hegel (1770 – 1831) e retomado por McAlindon (2004, p. 03), o conflito característico na tragédia clássica não é um duelo de questões éticas, isto é, entre o certo e o errado para um mesmo personagem, mas sim um conflito entre pessoas de diferentes morais. Assim sendo, duas personificações diferentes de vertentes éticas entram em conflito para clamarem poder uma sobre a outra, assim invadindo os direitos

²⁵ Ao fazer tal análise, Sússekind utiliza *Édipo Rei* como exemplo. Uma das tragédias gregas mais emblemáticas da História, *Édipo Rei* foi escrita pelo dramaturgo Sófocles (496 – 406 a.C.) por volta do ano de 427 a.C.

²⁶ A exemplo de *Macbeth*, conforme averiguado por Sússekind. Foi escrita por William Shakespeare por volta dos anos de 1603 e 1607. A obra foi publicada pela primeira vez no Fólio de 1623, que será apresentada nesta Dissertação.

alheios e criando caráter opressivo. Em tal perspectiva, Süssekind (2021, p. 25) esclarece a forma como diferem entre si as tragédias inglesas:

Como um produto de seu contexto cultural e histórico, a peça [*Hamlet*] desenvolve o gênero trágico de uma maneira nova, distante do modelo clássico. O diagnóstico hegeliano é de que uma tragédia moderna se define, desde o início, pelo princípio da subjetividade. Em *Hamlet*, portanto, o destino do protagonista é ser o vingador do assassinato de seu pai, mas a tarefa imposta pelo fantasma gera um conflito interno, uma oscilação entre pensamento e atuação, entre inação e impetuosidade.

Posteriormente, afirma McAlindon (2004, p. 03), o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), assim como Hegel, inspirou-se na filosofia pré-socrática para interpretar e discorrer sobre sua análise pessoal das tragédias clássicas. Uma vez que um dos cerne da filosofia pré-socrática, dentre os séculos VI a V a.C., era a crença de que o mundo natural é um sistema de “discórdia concordante” (MCALINDON, 2004, p. 03) concebido por forças empáticas e não-empáticas personificadas como amor e conflito, Nietzsche contempla na tragédia grega a dialética natural de destruição e renovação.

Nesse viés, discorre McAlindon (2004, p. 03), o filósofo definiu o cerne dos conflitos elaborados nas tragédias clássicas como sendo o processo de confronto e reconciliação dos opostos personificados na obra. Um de seus exemplos principais, afirma McAlindon (ibidem), são os personagens mitológicos Apolo e Dionísio, a partir da análise dos quais foi proposta por Nietzsche a dicotomia das artes: para ele, Apolo “simboliza a razão, o controle e a arte, enquanto o segundo [Dionísio], a energia destrutiva apaixonada, o abandono libertino e a força auto renovadora da própria vida”²⁷ (ibid.).

Em contrapartida, o conflito na tragédia inglesa, sobretudo em Shakespeare, não é apresentado de tal maneira, isto é, entre duas forças naturais opostas que entram em confronto ético. A tragédia inglesa diverge da tragédia clássica ao expor um herói que apresenta falhas de caráter e, em virtude delas, é concebido e explorado o conflito ético. Na tragédia inglesa, é evidenciada a dualidade dos defeitos e das virtudes do herói, que corroem sua

²⁷ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *the first symbolizing reason, control, and art, the second, passionate destructive energy, orgiastic abandon, and the self-renewing force of life itself.*”

psique através de dúvidas e questões internas e, no decorrer do confronto, podem corromper e desvirtuar o que é tido eticamente como “bom”. Em tal perspectiva, McAlindon (2004, p. 03) discorre:

[...] a característica que distingue a tragédia de Shakespeare não é o conflito entre o herói trágico e outra pessoa, ou até mesmo entre grupos rivais, mas sim o conflito interno do herói, que é um homem dividido contra si mesmo. [...] a tragédia shakespeariana demonstra a existência de um poder supremo que reage com violência contra o mal, mas que, no processo, também destrói contraditória e misteriosamente muito do que é bom²⁸.

O conflito interno do herói na tragédia inglesa, seja ela de Shakespeare ou de outros dramaturgos seus contemporâneos, salienta McAlindon (2004, p. 03), é uma ferramenta para que seja exposta a contradição entre a fraqueza do homem e a coragem, sua estupidez e sua magnificência, sua fragilidade e sua força. O herói, na tragédia inglesa, é uma pessoa comum, cujos defeitos e virtudes contrastam em sua personalidade, assim causando uma espécie de antítese.

Na tragédia clássica, em contrapartida, é proposta por Aristóteles (2008, p. 67 – 69) uma qualidade de caráter coerente e apropriada para cada tipo de personagem. Na literatura grega, por exemplo, a um herói virtuoso não é coerente que ele seja rebaixado moral ou eticamente pelo autor. Sendo assim, uma vez que “a tragédia é a imitação de homens melhores que nós” (ARISTÓTELES, 2008, p. 69), o herói é inerentemente bom, sem faltas de caráter e beirando o limite entre o humano e o divino.

Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos. [...] Devem, pois, observar-se estes princípios e, além disso, as questões que necessariamente acompanham o sentir poético. (ARISTÓTELES, 2008, p. 69)

²⁸ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *the distinguishing feature of Shakespearean tragedy is not conflict between the tragic hero and someone else, or even between contending groups, but rather conflict within the hero, who is a man divided against himself. [...] Shakespearean tragedy demonstrates the existence of an ultimate power which reacts violently against evil but in the process contradictorily and mysteriously destroys much that is good as well.*”

William Shakespeare desvia-se ainda mais das tragédias gregas e romanas ao inserir em suas peças de tragédia um elemento cômico. Embora tenha sido feita, no Fólho de 1623²⁹, distinção entre as peças de comédia, históricas e de tragédia, é encontrado nas tragédias shakespearianas um viés adicional, que inexistente nas tragédias clássicas. Nessa perspectiva, Shakespeare mescla os modelos de tragédia inglesa com um viés cômico para gerar tanto um caráter de ironia quanto uma “válvula de segurança”. Conforme enfatiza McAlindon (2004, p. 05), o elemento cômico proposto por Shakespeare funciona como uma válvula de segurança “particularmente desejável” (ibidem) que permitia à plateia uma espécie de descanso, isto é, um momento de “respiro” entre cenas de grande crueldade, de grande tensão ou de grande sofrimento.

Quanto às diferenças entre os dois gêneros literários de mesmo nome, McAlindon (2004, p. 03 – 04) salienta que os modelos de tragédia que inspiraram os dramaturgos ingleses não foram as gregas, como de Ésquilo, Sófocles ou Eurípidos, mas sim as peças de Sêneca, cujas tragédias eram caracterizadas por tiranias, crimes e abusos de poder (ibidem, p. 04). Na tragédia de Sêneca, sentimentos como raiva vingativa, luxúria e ciúme consomem os protagonistas, assim corroborando para a transgressão que caracteriza seus atos brutais (ibid.).

Dentre outras similaridades entre a tragédia inglesa e a tragédia de Sêneca, são ressaltadas (MCALINDON, 2004, p. 04) as figuras sobre-humanas, como fantasmas ou divindades, que intervêm no destino do herói; bem como o caráter de maldição advindo das consequências de ações passadas, de maneira que o herói seja enxergado não como um agente responsável pelos males cometidos e por seu destino, mas sim como vítima de uma sentença. Em Shakespeare, por sua vez, McAlindon (2004, p. 11) ressalta que às ações brutais cometidas pelo herói são atribuídas qualidades que as tornam plausíveis e até mesmo perdoáveis. Mediante a ordem natural instável que permeia a peça, são justificadas as ações imorais dos personagens, uma vez que a súbita escalada de eventos pode levar o herói a cometer atos imprudentes e não premeditados.

Outra característica em comum entre a tragédia inglesa e a tragédia de Sêneca, acrescenta McAlindon (2004, p. 04), é a perspectiva do herói de que seus crimes são uma expressão desafiadora de sua individualidade –

²⁹ Vide figura 3.

aprofundada mediante a realização de solilóquios de caráter retórico. Tal particularidade pode ser identificada nitidamente em *Hamlet* de Shakespeare, com seus monólogos articulados ao decorrer da peça. A exemplo disso, vide seção V.2, em que será discutido o solilóquio que contém a ilustre frase “ser ou não ser, eis a questão”.

De profusa popularidade durante o século XVI, as tragédias inglesas eram recebidas nos palcos ingleses com intensa aprovação do público local. Propondo um novo viés de um gênero preexistente, as peças trágicas desenvolvidas na Inglaterra ao longo do período elisabetano abarcam tanto características do teatro religioso, popularizado na Idade Média, quanto características da dramaturgia clássica romana, conforme proposto por dramaturgos como Sêneca e Plauto (SÜSSEKIND, 2021, p. 26).

Esse processo inclui uma apropriação de referências culturais da Antiguidade, a fim de adaptar os gêneros poéticos (tragédia e comédia) ou os temas do teatro greco-romano ao modo de pensar e à sensibilidade do início da época moderna. Essa apropriação se dá sob uma forma herdada do teatro religioso no fim da Idade Média e, quanto ao conteúdo, recorre a crônicas sobre reis medievais em busca de histórias a serem dramatizadas. (SÜSSEKIND, 2021, p. 25 – 26.)

Um dos predecessores de Shakespeare, Christopher Marlowe (1564 – 1593), autor de célebres peças, entre as quais *Tamerlão, o Grande*³⁰, *O judeu de Malta*³¹ e *Eduardo II*³², é reconhecido pelo estudioso Stanley Wells (2017) como o maior revolucionário da forma de teatro do período elisabetano por ter sido o precursor dos versos brancos em seu tempo. Recebendo destaque como predominante nome na dramaturgia em sua época, ele abriu as portas para que o gênero da tragédia inglesa fosse consolidado durante a segunda metade do século respectivo aos anos de 1500. A “estrela mais brilhante dentre seus contemporâneos de mais idade”³³, Marlowe foi um renomado poeta lírico, tradutor e dramaturgo inglês que poderia ter sido considerado o principal rival de Shakespeare caso estivesse vivo durante a ascensão de William no teatro.

³⁰ *Tamburlaine the Great* (1587)

³¹ *The Jew of Malta* (1589-1590)

³² *Edward II* (1592)

³³ Como descrito por Wells em *Shakespeare's Tragedies. A Very Short Introduction* (2017), “the brightest star among his early contemporaries”.

Tendo contribuído de maneira intrínseca para o desenvolvimento do drama na Inglaterra elisabetana, os trabalhos de Marlowe deram a ele fama significativa e, aos seus sucessores, serviram como excepcional fonte de inspiração no que diz respeito ao desenvolvimento de seus respectivos estilos e dramaturgias. Bloom (2001, p. 133) define Marlowe como alguém que “criou tudo o que é crucial à arte do Shakespeare, exceto a representação do humano, algo que lhe estava além do interesse e da genialidade”.

Outro nome no teatro local que serviu de intensa inspiração a William Shakespeare pertence ao dramaturgo Thomas Kyd (1558 – 1594) que, em *A tragédia espanhola*³⁴, escrita por volta de 1587, consolidou a influência teatral das tragédias de Sêneca, servindo assim de inspiração tanto para Marlowe quanto para Shakespeare (BLOOM, 2001). Classificando-se como uma das maiores obras do teatro elisabetano e jacobino, *A tragédia espanhola* é caracterizada como uma peça vanguardista e sangrenta que revolucionou o período em questão e abriu as portas para que fosse estabelecido um novo subgênero dentre as tragédias: a tragédia de vingança.

Nota-se que foram realizadas tentativas de segregar as tragédias escritas por Shakespeare das tragédias escritas por seus contemporâneos, conforme observado por Tom McAlindon em *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy* (2004). Tal disjunção seria difundida através da elaboração de um gênero literário único e exclusivo para Shakespeare, em oposição às outras tragédias inglesas do período elisabetano. Assim sendo, era objetivado, a partir da criação de tal gênero, estabelecer um padrão dentre as tragédias de Shakespeare de maneira a proporcionar um grau de familiaridade em nível generalizado do público com os escritos do autor, bem como do contexto literário, intelectual e sócio-político que o rodeava (MCALINDON, 2004, p. 01).

Ao tratar sobre o tema das tragédias shakespearianas, McAlindon (2004, p. 01 – 22) inicia sua discussão ressaltando que um ilustre estudioso de Shakespeare, de nome não mencionado, pontuou que “não existe algo como [um gênero chamado] tragédia shakespeariana; existem tão-somente tragédias

³⁴ Título original: *The Spanish Tragedy*.

de Shakespeare”³⁵ (2004, p. 01). Embora o autor reconheça que existem definições abrangentes e bem fundamentadas sobre as características que corresponderiam a tal gênero, é invalidada a tragédia shakespeariana como uma classificação própria tendo em vista um único argumento (ibidem): as peças de Shakespeare são demasiadamente singulares para caberem dentro de uma tal categoria.

Em tal viés, o autor (ibid.) explica que a busca por encontrar uma fórmula que definisse as tragédias shakespearianas implicaria em desconsiderar características únicas e individuais, respectivas de cada uma das peças. De tal maneira, a constatação da existência de um “padrão trágico shakespeariano” (MCALINDON, 2004, p. 01) difundiria a compreensão de que há, entre as peças de Shakespeare, uma particularidade em comum a partir da qual seria possível categorizá-las. McAlindon (ibidem) cita o estudioso em questão:

[...] Tais definições tendem a ignorar a singularidade de cada peça e a maneira como cada uma foi estruturada e estilizada para se adequar a uma fonte narrativa específica. De modo mais geral, elas podem ofuscar o fato de que o que distingue as tragédias de Shakespeare das de outros autores e nos leva a considerá-las juntas não são tanto denominadores comuns, mas sim o poder da linguagem de Shakespeare, o *insight* dele quanto às personagens e sua criatividade dramática.³⁶

No entanto, a despeito da individualidade de cada uma das tragédias de William Shakespeare, observa-se que as tragédias shakespearianas compartilham do mesmo cerne: conforme ressaltado por McAlindon (2004, p. 09), observa-se que a característica central dessas peças compreende a desestruturação da grandeza humana inicialmente atribuída ao personagem principal. Uma vez que é caracterizado o herói como um indivíduo dotado de nobreza e soberania, sejam elas morais ou hierárquicas, Shakespeare propõe em suas tragédias uma crítica irônica a tais valores ao problematizar, através do personagem, uma concepção de honra cujos pilares são encontrados

³⁵ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *there is no such thing as Shakespearean Tragedy: there are only Shakespearean tragedies*”.

³⁶ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *Such definitions tend to ignore the uniqueness of each play and the way it has been structured and styled to fit the particular source-narrative. More generally, they can obscure the fact that what distinguishes Shakespeare’s tragedies from everyone else’s and prompts us to consider them together are not so much common denominators but rather the power of Shakespeare’s language, his insight into character, and his dramaturgical inventiveness*”.

“exclusivamente na auto-afirmação individualista e no valor guerreiro”³⁷ (MCALINDON, 2004, p. 09).

Respondendo à pergunta “o que é uma tragédia de Shakespeare?”, feita por McAlindon (2004, p. 09), o próprio autor define tais peças em uma só frase: ‘contradições’ associadas à noção de ‘honra’³⁸. Desvencilhando seus personagens do caráter magnânimo que possuíam os heróis nas tragédias clássicas, o bardo inglês satiriza as noções de nobreza e honra ao concebê-las como uma forma de “desnaturação do eu” (MCALINDON, 2004, p. 09), de maneira a serem equiparadas, implicitamente, a uma barbárie em potencial (ibidem³⁹). De tal forma, o comportamento do herói das tragédias shakespearianas fomenta o questionamento e a ironização do conceito de “honra”, assim corroborando para que seja apresentado “um ideal de verdadeira nobreza que era bastante conhecido do público [de Shakespeare]”⁴⁰ (ibid.).

Tema de profusa fixação do público inglês no período dos dramaturgos mencionados anteriormente, a tragédia de vingança era de popularidade tão intensa que foi consolidada como uma categoria teatral pela crítica do século XX. Modeladas a partir das influências das pantomimas de Sêneca, suas abordagens eram brutais e sanguinolentas, e suas características, por sua vez, embora mostrassem caráter excessivamente violento, contraíam um apelo que se relacionava em níveis diretos ao coletivo do povo, hipnotizado pela sede de sangue. Dessa maneira, os dramaturgos da época, cativados pela curiosidade no que concerne às preferências de seus públicos, deram voz a peças cuja ênfase era encontrada em brutalidade, vingança e morte.

A estética do gênero tragédia de vingança permitia que fosse desenvolvido um elo entre as tragédias e os espectadores, estes cuja capacidade ia além de mero deleite dos espetáculos, mas também encontrava níveis de compreensão de signos que ultrapassavam os horizontes do que pode ser visto. Numa reafirmação de descontentamento do povo com os modelos

³⁷ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*which is based exclusively on individualist self-assertion and warlike valour*”.

³⁸ “*What is a Shakespearean tragedy? contradictions associated with the notion of ‘honour’.*” (MCALINDON, 2004, p. 09)

³⁹ “[...] *nobility so conceived is implicitly equated with potential barbarism, a denaturing of the self.*” (MCALINDON, 2004, p. 09)

⁴⁰ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*The tragedies encode an ideal of true nobility that was entirely familiar to his audience.*”

sócio-políticos relativos ao período em que a Inglaterra se encontrava, as tragédias de vingança “podiam refletir uma insatisfação com os meios limitados da justiça humana e civil” (PEREIRA, 2015, p. 13), indo, assim, ao encontro dos interesses do povo de conquistar justiça através das ações. Conforme discorrido por Lawrence Flores Pereira (2015, p. 13), as tragédias de vingança caracterizam-se a partir dos seguintes atributos:

a) o assassinato de um indivíduo político, soberano, por uma pessoa intrinsecamente má; b) a visita, como na Tragédia Espanhola, de um fantasma que se aproximava de um jovem parente, rogando por sua ação vingativa; c) a apresentação de uma ação repleta de intrigas políticas e complôs ocultos; d) o patetismo insano, real ou fingido, do personagem vingador; e e) a vingança e a catástrofe final.

Todas essas características, e mais, estão em *Hamlet*: O fratricídio do rei Hamlet por seu irmão, Cláudio, que desposa a então viúva rainha e assume o trono; o fantasma que retorna com uma missão a seu filho de se vingar por sua morte; o subjetivo campo de batalha ético e intelectual, insinuado através de secretas conspirações de personagens em conluio; a peça dentro da peça; o verso satírico tão brilhantemente desenvolvido num enredo trágico cuja dimensão é potencializada pelas críticas irônicas e sarcásticas, abordadas de maneira sutilmente cômica; o estado de desvario exorbitante forjado pelo herói com o intuito de realizar seu propósito, que, sendo tão intenso, fomenta a insanidade também de outros personagens; o duelo e as mortes; e, por fim, a realização da vingança.

Adicionalmente, Barbara Heliodora (2017, p. 166) salienta como principais “exigências específicas” (2017, p. 165) de uma tragédia de vingança as características enumeradas abaixo.

- 1) Um fantasma pede vingança repetidamente;
- 2) É revelado um crime secreto que precisa ser esclarecido;
- 3) O vingador, depois de jurar, tem dúvidas que precisam ser superadas;
- 4) O vingador finge loucura, mas há na ação exemplo de loucura verdadeira;
- 5) A vingança custa a ser realizada e o vingador se culpa;
- 6) A demora é contrastada com a ação paralela na qual há precipitação;
- 7) Tanto o vingador quanto seu antagonista usam dissimulação;
- 8) Em algum ponto da ação é usado o teatro dentro do teatro;
- 9) O antagonista tenta apanhar o protagonista em erro por meio de ardil;

- 10) O protagonista reflete sobre suicídio.
- 11) O ambiente em que se passa a ação é de corrupção;
- 12) O protagonista quase perde a razão por dor e frustração.

Heliadora (2017, p. 166) enfatiza que as características do gênero teatral tragédia de vingança são inclusive mais numerosas, tendo sido compreendidas por apenas duas obras escritas no período elisabetano, a saber: *A tragédia espanhola*, de Thomas Kyd, e *Hamlet*, de William Shakespeare.

A composição da peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* elucida o domínio de Shakespeare sobre seu material, a psique humana e a língua inglesa. Ademais, compreende os problemas político-sociais vigentes na era elisabetana-jacobina vividos pelo povo londrino, refletidos através de personagens que representavam, não por uma mera relação de causalidade, o topo da realeza de uma nação estatal. *Hamlet* é uma obra desenvolvida não de maneira a constituir uma simples tese dramática, mas sim um complexo apelo à insatisfação coletiva no que diz respeito às impotências e debilidades do povo inglês em relação à podridão do Estado em declínio, conforme propõe Bloom (2001) e reitera Heliadora (2017).

O contexto histórico em que a peça *Hamlet* foi escrita permite uma leitura que relaciona o fantasma do falecido rei à fragilidade da política que ruía e sucumbia, tal qual um governante sob efeito de envenenamento em associação com o rei falecido da tragédia. Enquanto isso, o povo, em paralelo ao príncipe Hamlet, era permeado por um abrasivo ressentimento e um amplo desejo de obtenção de justiça a partir de uma ação intrinsecamente heroica. Nessa perspectiva, Lawrence Flores Pereira (2015, p. 14 – 15) discorre:

A metáfora usada pelo fantasma ao descrever seu envenenamento em vida incorpora a ideia da “integralidade” do reino e o seu contrário, a dissolução. Seu corpo físico, que é também corpo do reino, se desintegra sob o efeito do veneno que corre por ele. Essa era uma concepção comum numa época que havia criado a noção dos “dois corpos do rei”, o físico, humano, e o corpo divino, duplicidade própria dos reis. Sem esse corpo, dentro dessa ficção política, o universo inteiro, o Estado – tudo –, se encontrava em colapso, e o estado ficaria “fora do eixo” ou ainda apodreceria.

Shakespeare, em sua genialidade, transcendeu os horizontes abertos por Kyd ao inserir o fantasma à tragédia. No entanto, Bloom (2001) e Heliadora (2017) pontuam que Kyd desenvolvia o personagem de maneira prolixa,

negligenciando seu potencial. Uma vez que o artifício causava comoção nos espectadores e gerava à peça maior popularidade, para Kyd o fantasma era um instrumento que corroborava para que seus enredos fossem mais interessantes e notáveis ao público, aumentando, assim, seu renome entre o coletivo local em sua época.

Isso posto, o fantasma era meramente um personagem em sua dramaturgia, que atuava como ferramenta de contribuição para o desenvolvimento de um espetáculo teatral de efeito. O personagem fantasma de Shakespeare, em contrapartida, possibilita a elaboração uma nova complexificação de signos e pode representar uma espécie de chamado para a discussão filosófica que avalia, de maneira engenhosamente poética, a vida humana, bem como os dogmas do homem e suas ações.

Hamlet é, portanto, uma peça que dialoga com seu público ao ir de encontro com o que era popular na época em que foi escrita ao mesmo tempo em que não se priva de transcender os horizontes das dramaturgias do gênero tragédia, de maneira a ligar um holofote que evidencia a subjetividade dos questionamentos que permeiam as esferas que vão além dos nossos sentidos. Para mais, ela explora as insatisfações dos londrinos no período elisabetano-jacobino e insere um personagem que abre precedente para uma gama profusa e heterogênea de leituras e interpretações a respeito de temas múltiplos como a filosofia, a política, a linguagem e a História.

O fantasma, personagem e recurso que não pode ser encontrado nas prévias fontes de inspiração de *Hamlet*, como as versões literárias de Saxo Grammaticus e Belleforest, compreende o tempo medieval. Este tempo é apresentado na peça shakespeariana em questão como primitivo e arcaico, com o qual é criado, a partir do *éthos*, um ponto de divergência em relação às doutrinas do jovem Hamlet. Distante do humanismo e do autoconhecimento evidentes no nosso herói, a aparição mística do defunto impõe ao filho a vingança não como revanchismo, mas sim como um ato de responsabilidade atribuída a ele, conferindo ao ato o valor de um dever a ser cumprido, ou seja: herança de valores medievais e ultrapassados à época em que encontra-se o príncipe, bem como à época e país em que a peça foi escrita.

A partir da relação entre o pai e o filho, ex-rei e príncipe, fantasma e jovem, observam-se na obra do dramaturgo os pontos de inconsonância nas doutrinas

socioculturais que concernem a duas épocas distintas na História. Ao tornar evidente o contraste histórico-temporal entre ambos personagens, compreende-se que os dois Hamlets representam um subjetivo confronto de idiosincrasias, em que um deles representa um valente líder guerreiro e, o outro, um jovem acadêmico.

Isso é: Hamlet pai, cuja figura fantasmagórica é vestida com trajes de guerra, representa o tempo medieval, em que os valores de mundo são circundados pelas noções de “honra, vingança e força” (SÜSSEKIND, 2021, p. 47). Em oposição, Hamlet filho, o jovem renascentista e intelectual, contrasta de seu pai ao se expressar como uma pessoa introspectiva e eloquente. Sobre essa divergência de dois tempos distintos, Süssekind (2021, p. 47) ressalta:

Esse contraste de dois tempos indica também um tema que não se restringe a uma tragédia específica, mas está presente em muitas peças de Shakespeare: a oposição de personagens impetuosos e ativos a personagens intelectuais e eloquente. Em *Hamlet*, tal oposição faz parte da estrutura do enredo, nas oscilações do personagem principal entre reflexão e ação, entre paralisia e impetuosidade. Ela começa a ser elaborada ao caracterizar os dois personagens que têm o mesmo nome, preparando o encontro do príncipe Hamlet cético e melancólico com o fantasma do rei-guerreiro Hamlet, uma representação daquilo que seu filho não pode ser.

No que concerne à fábula de Saxo Grammaticus, o fantasma destoa da figura proposta no personagem shakespeariano referente ao falecido rei. Em primeiro lugar, o fantasma inexistente na obra do dinamarquês, tendo sido visto pela primeira vez na peça trágica composta por Shakespeare. Além disso, constata-se que não apenas a escolha dos nomes do rei morto é diferente, mas também as características atribuídas ao pai do herói divergem entre si. Enquanto no material do autor dinamarquês o pai do príncipe chama-se Ørvendil⁴¹, Shakespeare opta por nomeá-lo Hamlet, semelhante ao nome do filho do próprio dramaturgo: Hamnet.

Por outro lado, também as características de Hamlet pai assemelham-se de maneira mais direta ao danês Amleth, ao considerar sua valentia e aptidão em combates físico e de ideias, tanto em batalhas contra seus inimigos, quanto em faculdades intelectuais que o permitem manipular o filho. Além disso, Bloom

⁴¹ Uma vez que esta foi a grafia utilizada na tradução de Avelar, será referido ao rei morto como Ørvendil. Em Bloom (2001) é utilizada a grafia “Horwendil”.

(2001) constata como similaridade entre ambos o amor por suas respectivas esposas: o fantasma do rei Hamlet refere-se a sua esposa de maneira apaixonada, colocando em evidência a analogia ao amor de Amleth por sua segunda esposa no conto dinamarquês, que casou com o homem que matou Amleth. Nesse viés, pontua Bloom (2001, p. 484):

O Fantasma fala de Gertrudes como um marido apaixonado, mas surpreendemo-nos ao constatar que a referência aqui não é a Horwendil, pai, mas a Amleth, que, na lenda originária, acaba destituído em consequência do amor excessivo dedicado à segunda esposa, que o trai. Ao inverter as gerações, Shakespeare confere à história um grau de problematização que torna a versão final de *Hamlet* excessivamente complexa, mas que, ao mesmo tempo, é capaz de conduzir à saída do labirinto.

É evidente a obsessão presente na peça no que concerne às reverberações das perguntas que permeiam o campo ético e moral. Não apenas Shakespeare emprega em *Hamlet* a palavra “questão” dezessete vezes (BLOOM, 2001), mas também apresenta um herói estudioso, cético e intelectual que desafia a atmosfera decadente do castelo de Elsinore e dos personagens que o rodeiam. O jovem príncipe é um personagem carismático e que ocupa o centro da peça, uma pessoa cuja sagacidade elucida sua visão para a verdade e, assim, o paralisa.

Conforme Nietzsche⁴², tal personagem dispõe de uma visão que o permite enxergar a real essência do mundo ao seu redor e, através do seu conhecimento e de aguda percepção da realidade, encontra-se em um impasse pessoal em sua missão de corrigir a perversão do mundo. Nesta esfera, é salientada a influência do fantasma para a trama de maneira sincrética, uma vez que a aparição do falecido rei perdura como a principal influência para os eventos sucessivos:

⁴² “[...] Nesse sentido, o indivíduo dionísico assemelha-se a Hamlet: ambos têm visão profunda, que lhes permite enxergar a verdadeira essência das coisas; ambos *adquiriram* conhecimento, e a náusea decorrente inibe-lhes a ação; e qualquer ação da parte deles seria incapaz de alterar a eterna natureza das coisas; consideram ridículo, ou humilhante, o fato de serem chamados a corrigir um mundo que está fora do eixo. O conhecimento aniquila a ação; a ação depende dos véus da ilusão: eis a doutrina de Hamlet, e não essa balela do sonhador que pensa demais e que, devido a um excesso de opções, não consegue agir. Não é a reflexão – absolutamente –, mas o conhecimento, a percepção da verdade terrível, que interfere com a motivação de agir, tanto em Hamlet como no indivíduo dionísico.” Apud BLOOM, 2001, p. 291.

Houvesse Hamlet ficado impassível após a visita do Fantasma, não teriam sofrido mortes violentas Polônio, Ofélia, Laertes, Rosencrantz, Guildenstern, Cláudio, Gertrudes e o próprio Príncipe. Todos os acontecimentos da peça dependem da reação de Hamlet ao Fantasma, reação essa tão dialética quanto tudo o mais em Hamlet. (BLOOM, 2001, p. 483)

Bloom (2001, p. 487), ao considerar os eventos pregressos à escrita da peça, bem como as dissonâncias entre os dois Hamlets, pondera se o fantasma seria, factualmente, o autor da tragédia shakespeariana. Ao retomar os eventos da vida do dramaturgo, observa-se que a versão publicada em 1603 de *Hamlet* compreende anos da vida de William após o falecimento Hamnet Shakespeare, seu único filho homem, que veio a falecer em 1596 aos seus onze anos de idade. Findado seu filho em um dos anos de maior produtividade em sua carreira, especula-se que o núcleo familiar do dramaturgo tenha sido fortemente abalado pelo ocorrido.

Segundo sugere Maggie O'Farrell em *Hamnet*, romance publicado pela primeira vez em 2020⁴³, embora Shakespeare tenha escondido em suas obras o luto pela morte de seu filho, é possível perceber em *Conto de Inverno* e *Rei Lear* traços da angústia sofrida mediante a perda de Hamnet. Isto é, o luto pela perda de um filho numa época em que ter filhos homens era de intrínseca importância para vida do casal, uma vez que significava a continuidade do sobrenome e a continuidade das questões de virilidade numa sociedade inerentemente machista.

Não obstante, o fantasma do único filho homem do autor não consta na peça cujo nome muito assemelha-se ao nome da criança, nos levando a crer que seu equivalente em *Hamlet* seja o próprio príncipe. Para a autora O'Farrell (2021), o jovem príncipe dinamarquês seria um reflexo da inspiração de Shakespeare em seu próprio filho, tornando, assim, a si mesmo no fantasma da obra, assombrado por impactantes eventos familiares:

Hamlet, nesse palco, é duas pessoas: o jovem, vivo, e o pai, morto. Está ao mesmo tempo vivo e morto. O marido o trouxe de volta à vida, do único jeito que é capaz. Quando o fantasma fala, ela percebe que o marido, ao escrever o texto, está assumindo o papel do fantasma, trocou de lugar com o filho. Pegou a morte do filho e a tornou sua; pôs a si mesmo nas garras da morte, ressuscitando o menino em seu lugar. “É horrível, sim, muito horrível!”, murmura a voz fantasmagórica do

⁴³ Utilizo, aqui, a tradução para o português de Regina Lyra, 2021.

marido, lembrando a agonia da própria morte. Ele fez, compreende Agnes, o que qualquer pai gostaria de fazer, trocar o sofrimento do filho pelo seu, tomar seu lugar, oferecer-se em sacrifício em prol do filho para que o menino pudesse viver. (O'FARRELL, 2021, p. 347)

Tendo sido Hamnet o irmão gêmeo de Judith, segunda filha mulher de William Shakespeare, ainda é possível traçar um paralelo entre as relações entre Hamnet e Hamlet que indicam que o dramaturgo seria, de fato, o pai de seu personagem mais ilustre: conforme Joyce/Stephen (apud Bloom, 2001, p. 287), “Hamlet, o príncipe dinamarquês, e Hamnet Shakespeare são gêmeos, e Shakespeare seria, portanto, o pai de seu mais célebre personagem”.

Adicionalmente, Pedro Sússekind (2021) ainda atribui mais uma característica ao fantasma do falecido rei. Em virtude dos conflitos entre católicos e protestantes que marcaram o continente europeu no século XVI, disputas políticas e religiosas durante a Reforma Anglicana fizeram com que permeassem a Inglaterra “guerras, condenações, decapitações, tentativas de assassinato de governantes, proibições de práticas religiosas, espionagem, censura a livros e peças” (SÜSSEKIND, 2021, p. 37).

Mediante as crenças católicas em oposição às crenças protestantes que eram difundidas na Europa durante o século XVI, podemos interpretar a figura do fantasma como o contraste entre os dois vieses religiosos: seria o fantasma de fato a aparição do defunto, como acreditam os católicos, ou seria ele um demônio, como creem os protestantes? Antes de prosseguirmos com tal assunto, proponho a leitura do excerto do livro de Sússekind (2021), em que o estudioso pontua as diferenças entre as duas vertentes do cristianismo:

A questão principal, em uma abordagem desse tema, é que a concepção católica da morte inclui a noção de purgatório, enquanto a teologia protestante não aceita a existência desse lugar intermediário, apenas do céu e do inferno para onde a alma se encaminha imediatamente de acordo com os julgamentos dos atos praticados em vida. Sem o purgatório, os fantasmas não podem ser as almas dos mortos e passam a ser concebidos como figuras demoníacas. (SÜSSEKIND, 2021, p. 43)

Sabemos que príncipe Hamlet estudou na universidade de Wittenberg, na Alemanha, juntamente com outros personagens da narrativa shakespeariana, como Horácio. Isso posto, Sússekind (2021, p. 118) salienta a possibilidade desses dois personagens terem sido orientados ou influenciados pela doutrina

protestante, uma vez que foi na cidade em que lecionou Martinho Lutero, monge agostiniano e principal expoente da Reforma Protestante, tendo posteriormente também defendido suas teses contra o catolicismo em Wittenberg (ibidem).

O texto da peça, efetivamente, não nos dá a saber se Hamlet era adepto do catolicismo ou do protestantismo; no entanto, há instâncias em que ele mesmo se refere ao espectro como uma figura demoníaca⁴⁴, vinda do inferno. Apesar disso, Sússekind (2021, p. 118) pontua que Hamlet crê ter conversado, de fato, com o fantasma de seu falecido pai, perspectiva esta defendida a partir da análise de uma das falas de Hamlet para seu amigo Horácio: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, / Do que pode sonhar a tua filosofia” (SHAKESPEARE, 2015, p. 81).

Mediante a compreensão do panorama religioso que permeava a Europa no século em que Shakespeare escreveu a tragédia *Hamlet*, Sússekind (2021, p. 118) defende a possibilidade de que Horácio, personagem que julgava o fantasma ser a aparição de um demônio, acreditasse, como os protestantes, que o fantasma de uma pessoa falecida não poderia vagar pelo mundo dos vivos. Para justificar tal possibilidade, o autor observa (ibidem) que nas versões anteriores ao Fólho de 1623⁴⁵ Hamlet enunciava a passagem mencionada no parágrafo acima utilizando o pronome “our”, isto é, “nossa”. Ao ter sido optado pelo pronome “your”, isto é, “tua” para a passagem “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, / Do que pode sonhar a tua filosofia” (SHAKESPEARE, 2015, p. 81), entende-se que Hamlet não concorda com tal pensamento.

Interpreto assim a alteração: Hamlet acredita naquele momento ter falado com a alma de seu falecido pai, enquanto Horácio segue a doutrina teológica vigente na época de Shakespeare e considera que a aparição só podia ser um demônio. (Sússekind, 2021, p. 18)

IV. A EVOLUÇÃO DA NARRATIVA DE *HAMLET*

⁴⁴ “O espírito que vi / Talvez seja um demônio, e o demo sabe bem / Assumir formas afáveis.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 107)

⁴⁵ Duas versões da peça *Hamlet* foram publicadas antes do Fólho do 1623. São elas: *First Quarto* (Primeiro Quarto) e *Second Quarto* (Segundo Quarto). Para mais detalhes, vide capítulo IV.2.

1. A peça *Ur-Hamlet*

No teatro elisabetano, no que precede os anos em que *Hamlet* de Shakespeare teve sua estreia, uma outra peça de temas similares já era conhecida e repercutia pelos palcos da Inglaterra entre 1589 e 1600. As origens da tragédia que então faziam parte do repertório londrino dentre os anos citados são tidas como dúbias e, de maneira similar, o dramaturgo cujo nome é atrelado à escrita de tal peça é uma questão de mistério nos anos atuais, uma vez que pouco restou dos textos perdidos da peça em questão. Atualmente, pouco se conhece sobre este material, uma vez que sobreviveram poucos fragmentos soltos, mas pelos estudiosos ele foi nomeado *Ur-Hamlet*.

Conforme afirma Greenblatt (2004, p. 198), é possível que escrever uma peça sobre *Hamlet* nos anos 1600 não tenha sido uma ideia autoral de Shakespeare. Uma vez que as noções de originalidade, conforme conhecidas contemporaneamente, não fossem tratadas com a mesma seriedade como se vê nos dias atuais, ou sequer conhecidas nos anos do período elisabetano na Inglaterra, era comum que dramaturgos fizessem uso de peças diversas de outros escritores de maneira a adaptá-las (GREENBLATT, 2004), considerando essencialmente os interesses da sociedade local. Dessa maneira, elas se tornavam mais atrativas ao público londrino e, assim, geravam mais popularidade tanto para a companhia teatral em cujo repertório era apresentada quanto para o dramaturgo que a escrevesse.

Nos séculos em questão, os conceitos de direitos autorais ainda não tinham seus caminhos pavimentados. Ao discorrer sobre os direitos autorais em perspectiva histórica, Zanini (2014) pontua em seu artigo que eles surgiram a partir dos decretos revolucionários nos anos de 1791 e 1793 na França, que substituíram o regime dos privilégios. A partir disso, estabeleceu-se o Direito de Autor, que atribui a ele a propriedade sobre sua criação intelectual de viés literário, artístico e científico (ibidem).

Em virtude de tal constatação, não é plausível, na atualidade, defender o conceito de que os dramaturgos nos séculos XVI e XVII furtavam inescrupulosamente a propriedade intelectual uns dos outros para seus próprios fins, uma vez que era comum que companhias teatrais diferentes apresentassem

uma versão distinta de uma peça cujos temas se mostravam semelhantes a outras.

Diversos especialistas shakespearianos observaram a existência de uma peça perdida, à qual por estudiosos foi dado o nome de *Ur-Hamlet* e cujo autor é desconhecido, conforme será esclarecido neste capítulo. *Ur-Hamlet* antecede a tão conhecida tragédia shakespeariana sobre um jovem príncipe da Dinamarca que se vinga pela morte de seu pai assassinado. No ano 1589 – isto é, precedendo em 14 anos a primeira publicação da peça *Hamlet* como a conhecemos –, tal peça foi notada por Thomas Nache em sua introdução ao *Menaphon* de Robert Greene e, a partir de seu comentário relativo a ela, um debate foi estabelecido em séculos consecutivos à sua estreia nos palcos ingleses acerca de quem seria o escritor da primeira peça que antecedeu a história do herói de Shakespeare.

Tais questões serão retratadas e discorridas na presente dissertação, em parágrafos seguintes, para melhor compreensão do leitor acerca do período em que a peça *Hamlet* shakespeariana foi escrita, bem como para viabilizar o conhecimento acerca do parecer de estudiosos com foco em estudos de Shakespeare em décadas atuais. Não obstante, é imprescindível ressaltar que não há materiais suficientes sobre a suposta antecessora da tragédia de vingança shakespeariana para que, de tal forma, possa ser viabilizada realização de qualquer estudo comparativo ou intertextual entre *Ur-Hamlet* e *Hamlet*.

Estudiosos atuais – como Greenblatt (2004), por exemplo – apontam e defendem que a autoria da peça *Ur-Hamlet* tenha sido de Thomas Kyd, uma vez que este dramaturgo foi o precursor do gênero tragédia de vingança no teatro elisabetano a partir de sua peça *Tragédia espanhola*, cujo sucesso repercutiu nos anos subseqüentes e permitiu que ela fosse usada como inspiração para outras peças de vingança. A síntese de tal ideia, no entanto, é tida como controversa por outros, a exemplo de Peter Alexander e de Harold Bloom, conforme serão abordadas posteriormente neste capítulo.

As alegações de que Kyd teria contribuído para o teatro inglês sendo o precursor de *Hamlet* são frágeis, sugere Bloom (2001), uma vez que tal ideia é sustentada somente pela menção de Nashe ao dramaturgo na mesma página em que discorre sobre *Hamlet* na introdução ao *Menaphon*. O comentário de Nashe menciona que a peça foi escrita por um novato dentre um grupo de

autores que “lidam em todas as artes e dominam nenhuma” (apud BLOOM, 2001, p. 494). Nashe não afirma de maneira explícita que a quem ele se referia era, de fato, Thomas Kyd. Peter Alexander (apud BLOOM, 2001, p. 495) sobre isso discorre:

[...] Concluir, com base nessa afirmação, como muitos estudiosos o fazem, que Kyd seja o autor do primeiro *Hamlet* é suposição insustentável, considerando-se a afirmação em si, e questionável diante de provas que surgiram posteriormente. Nashe refere-se a um “grupo” de autores; que Kyd era um desses autores e *Hamlet* uma das peças escritas por eles é o máximo que esse trecho, deliberadamente, provocador nos esclarece.

Sete anos póstumos ao comentário de Nashe, precedendo em três anos o início da escrita de *Hamlet* por Shakespeare, Thomas Lodge, em *Wit's Misery*, expressou de maneira zombeteira e sarcástica seu descontentamento com a maneira excessivamente exagerada com que a dramaturgia é retratada na tragédia de vingança. Seu comentário refere-se a uma aparição fantasmagórica que ululava “Hamlet, vingança” no Theatre de maneira miserável, como uma “vendedora de ostras”⁴⁶.

Ou seja, a partir das evidências de que críticos e empresários teatrais possuíam acesso a uma peça similar antes mesmo da shakespeariana ter sido desenvolvida, observa-se que havia uma peça de temas similares e que compartilhava o mesmo gênero teatral à *Hamlet* de Shakespeare, cujo sucesso estendeu-se por longos anos no teatro elisabetano.

Não é de conhecimento geral atualmente, contudo, se a *Ur-Hamlet* esteve durante todos os anos entre 1589 e 1596 em cartaz ou se ela havia retornado aos palcos para uma nova temporada nos teatros londrinos. Ademais, é possível, conforme aponta Greenblatt (2004, p. 198), que ela tenha se popularizado no âmbito social por sua intensidade teatral “demasiadamente vulgar” (ibidem).

No que diz respeito ao debate levantado por Stephen Greenblatt (2004), é proposto pelo estudioso não apenas uma versão anterior à tragédia shakespeariana que teria sido uma adaptação de suas precedentes, mas versões diversas a serem performadas nos anos anteriores à peça *Hamlet* de

⁴⁶ GREENBLATT, 2004, p. 198: [...] “as pale as the Vizard of the ghost which cried so miserably at the Theatre, like an oyster-wife, ‘Hamlet, revenge!’”. Em português em PEREIRA, 2015, p. 08: “berrava miseravelmente no Theatre, como uma vendedora de ostras: ‘Hamlet, vingança!’”.

Shakespeare, cujo sucesso era de profuso renome no teatro local e, assim, tornou-se do conhecimento de múltiplos autores contemporâneos. O autor (2004) apresenta-se como um dos estudiosos a apoiar o conceito de que Shakespeare teria utilizado a peça perdida como uma fonte de inspiração para recriar o material e transformá-lo numa versão própria.

Nos parágrafos seguintes, será discorrido o assunto de maneira concordante à abordada por Greenblatt em *Will in the World* (2004), de maneira a considerar que William Shakespeare teria feito uso de *Ur-Hamlet* como mero instrumento de adaptação, sem tê-la de fato escrito. Não obstante, posteriormente, em antítese a tal ideia, será abordada a visão de Harold Bloom, estudioso que defende com veemência que o dramaturgo é, de fato, o real escritor da peça anterior à canônica *Hamlet*.

Dessa maneira, deixo a encargo do leitor analisar criticamente ambos os pontos de vista de maneira a realizar seus julgamentos acerca do assunto para que possa identificar-se com uma dentre as tese e antítese ou, também, com nenhuma, uma vez que ambas são suposições e não foi encontrada, até o ano vigente, uma comprovação no que concerne a quem é o real escritor da peça perdida.

Partindo do pressuposto de que o Bardo de Stratford-upon-Avon não foi o precursor da tragédia do vingador príncipe dinamarquês nos teatros elisabetanos, Greenblatt (2004, p. 198) defende a possibilidade de que tenha sido sugerido a ele realizar uma adaptação da peça objetivando a realização de melhorias. Tais aperfeiçoamentos corroborariam para que ela se tornasse mais cativante à atenção do público londrino e dos viajantes que iam a Londres para assistir a espetáculos de teatro, destarte geraria mais popularidade e mais lucro para a companhia teatral de que Shakespeare participava (ibidem).

Sendo a *Ur-Hamlet* parte do repertório da Lord Chamberlain's Men durante a década de 1590, primeira companhia teatral à qual Shakespeare se associou, é plausível a ideia de que um dos associados da trupe de artistas lhe tenha proposto que trabalhasse em uma nova variante, segundo sugere Greenblatt (2004, p. 198). Assim, uma versão mais notória da peça seria popularizada com o intuito de que o público se sentisse instigado pelas novas complementações, aumentando a atração dos espectadores e, assim, a

popularização da tragédia shakespeariana repercutisse positivamente nos lucros da empresa de forma a que eles ascendessem em fama (ibidem).

Supondo que William Shakespeare foi o dramaturgo ou que escreveu ou que adaptou *Ur-Hamlet* para que se tornasse, posteriormente, *Hamlet*, ele indubitavelmente teve contato com a peça perdida. A considerar sua participação na companhia teatral que a apresentava em seus palcos, Shakespeare teve contato com a peça em diversas ocasiões, afirma Greenblatt (2004, p. 198), seja assistindo a ensaios e performances ou até mesmo atuando nelas.

Na época, os atores recebiam somente os manuscritos referentes aos personagens que iriam interpretar, uma vez que era demasiadamente custoso reproduzir roteiros inteiros para todos os integrantes de companhias teatrais. No entanto, Greenblatt (2004, p. 198) atesta, Shakespeare tinha familiaridade com as falas dos personagens de maneira geral, bem como suas respectivas deixas, seus jogos de cena e seus graus de dramaticidade.

Dessa maneira, durante os diversos anos em que a peça *Ur-Hamlet* esteve em cartaz, foi viável a ele estudar minuciosamente tanto o material que lhe era disponível quanto a reação do público às encenações dos artistas e à sucessão dos eventos apresentados no espetáculo, o que lhe permitiu realizar as modificações e os aperfeiçoamentos necessários para que sua peça estreada nos teatros em 1601 tivesse êxito em ser um sucesso.

Segundo destaca Greenblatt (2004, p. 199), uma das características mais notórias no que concerne ao intelecto de Shakespeare era sua memória aguçada, o que justificaria as reminiscências da tragédia *Ur-Hamlet* dentre suas lembranças ao escrever *Hamlet*. Possuindo fragmentos da peça memorizados (ibidem), fez uso deles, bem como das fontes advindas dos relatos de François de Belleforest e de Saxo Grammaticus para criar um material próprio de dimensões subjetivas, cujo sucesso é estendido desde a Inglaterra elisabetana até o universalismo e a atemporalidade.

Sobre a relação do dom de memorização possuído por Shakespeare e a escrita de sua tragédia de vingança, Greenblatt (2004, p. 199) discorre:

Independentemente de ter tido acesso ao roteiro da peça de Hamlet, Shakespeare tinha em um grau surpreendente algo que praticamente todos os atores da época precisavam possuir: uma memória aguçada. Tudo o que ele encontrava, mesmo tangencialmente e de passagem, parece ter ficado com ele e permanecido disponível para ele anos

depois. Fragmentos de conversas, proclamações oficiais, sermões prolixos, comentários que ele escutava por acaso na taberna ou na rua, insultos trocados por carroceiros e pesqueiras, umas poucas páginas que ele teria apenas olhado de relance em momentos de lazer em uma livraria – tudo estava de alguma forma armazenado em seu cérebro, em arquivos que sua imaginação conseguia abrir à vontade. Sua memória não era perfeita — ele errava, confundia um lugar com outro, transpunha nomes e coisas do gênero —, mas as imperfeições apenas demonstram que não havia nada de compulsivo ou mecânico em seu extraordinário dom. Sua memória era um imenso recurso criativo⁴⁷.

Durante os anos em que a antiga peça do príncipe Hamlet esteve em cartaz, o herói vingador era descrito pelo público local como um personagem demasiadamente melancólico, cujos sentimentos estavam intrinsecamente alicerçados ao seu luto pela perda do pai e ao seu inconformismo com o tio vindo a se tornar o novo rei da Dinamarca ao lado da mãe do príncipe (GREENBLATT, 2004). Assim sendo, são salientados novos e heterogêneos signos desenvolvidos a partir de um material evoluído, isto é: *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*.

Como consequência disso, assim como sugere Bloom (2001), o personagem principal deixou de ser concebido como uma personificação da melancolia e passou a ser compreendido como alguém que utiliza suas imperfeições e sua taciturnidade para buscar a introspecção e a intelectualidade de maneira poética, filosófica, por vezes sarcástica e, também, idealista. Ao explorar a profundidade do caráter complexo do protagonista numa avaliação de ideais morais, foi concebida a possibilidade de o *Hamlet* shakespeariano desenvolver um novo patamar de conexão com a audiência. Se, anteriormente, o príncipe era uma mera caricatura marlowiana, em 1601 o personagem se tornou a mais complexa imagem de representação da introspecção shakespeariana (BLOOM, 2001).

⁴⁷ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*Whether or not he had access to the script of the Hamlet play, Shakespeare had to an astounding degree something that virtually every actor at the time had to possess: an acute memory. Everything he encountered, even tangentially and in passing, seems to have stayed with him and remained available to him years later. Scraps of conversation, official proclamations, long-winded sermons, remarks overheard in the tavern or on the street, insults exchanged by carters and fishwives, a few pages that he could only have glanced at idly in a bookseller’s shop — all was somehow stored away in his brain, in files that his imagination could open up at will. His memory was not perfect—he made mistakes, confused one place for another, transposed names, and the like — but the imperfections only demonstrate that there was nothing compulsive or mechanical about his remarkable gift. His memory was an immense creative resource.*”

Shakespeare já possuía familiaridade com o gênero tragédia de vingança próximo aos anos em que *Ur-Hamlet* estava em cartaz nos teatros elisabetanos, conforme afirma Bloom (2001). *Tito Andrônico*, escrita entre 1584 e 1590, é uma peça sobejamente sangrenta, cujos temas inclementes compreendem temáticas como decapitações, mutilações, estupro e canibalismo, e perante a qual é possível identificar as inspirações que o dramaturgo buscou em *A tragédia espanhola* de Kyd. Sendo assim, em contrariedade com o que afirma Greenblatt, é possível que a peça *Ur-Hamlet* tenha sido escrita por Shakespeare no início de sua carreira de dramaturgo, como defende Harold Bloom (2001) e supõe Peter Alexander (1955), e aperfeiçoada durante os anos posteriores, que compõem mais de uma década.

Em uma comparação proposta por Bloom (2001, p. 484) entre *Ur-Hamlet* e *Hamlet*, o estudioso confere às duas tragédias um vínculo de quase parentesco, em que, ao fazer alusão ao fantasma do rei morto, concebe uma relação em que “o Hamlet de 1588-89 torna-se o pai do Hamlet de 1600-1601, surgindo nesta como o Fantasma que exige vingança imediata, mas que obtém, em vez de vingança, a expiação pelo sangue” (2001, p. 484). Simultaneamente, Bloom (ibidem) não reconhece o personagem fantasmagórico de *Ur-Hamlet* como uma parte tão relevante em sua respectiva peça quanto é o fantasma do rei morto em *Hamlet*. Nesse viés, Bloom (ibid.) propõe que o espectro era visto como alvo de piadas e gozações pelo público, diferindo de maneira excessiva do que representa o falecido rei Hamlet na peça de 1601, conforme discorrido no capítulo anterior.

Conforme pontuado por Bloom (2001, p. 515), o maior impedimento no que se refere à reconstrução da obra perdida *Ur-Hamlet* é o pressuposto de que esta teria sido escrita por Thomas Kyd, tornando-a, pois, uma variante da *Tragédia espanhola*. Ao reconhecer *Ur-Hamlet* como um texto concebido por Shakespeare, Bloom (ibidem) então compreende a peça como a primeira tragédia escrita pelo autor em sua carreira de dramaturgo e, também, seria possível observar referências dela em suas primeiras obras, a saber: “a teatralogia composta das três partes de *Henrique VI* e *Ricardo III*, bem como *Tito Andrônico*, que pode ser vista como reação paródica da parte de Shakespeare contra a referida tetralogia, terrivelmente marloviana” (BLOOM, 2001, p. 515).

À suspeita de que a peça *Ur-Hamlet* tenha sido intitulada *A Vingança de Hamlet*, Bloom (2001, p. 516) considera plausível que poucas fossem as divergências entre *A Vingança de Hamlet*, peça de 1589, e *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Entre elas, as maiores diferenças seriam as características do personagem principal, o príncipe Hamlet, e do potencial filosófico explorado através de suas questões introspectivas, conforme pontuado anteriormente e também elaborado por Bloom (2001).

Isso posto, Bloom (2001) propõe que analisar a peça *Hamlet* em comparação com a peça perdida seria como olhar para o trabalho de um pintor renomado, cujos traços e técnicas foram desenvolvidos e aprimorados com o passar dos anos em sua carreira. Olhar a versão amadurecida de *Hamlet*, que se tornou conhecida nos palcos londrinos doze anos após a estreia de *Ur-Hamlet*, seria como enxergar um reflexo do passado aperfeiçoado na peça de Hamlet como a conhecemos atualmente.

2. A composição da dramaturgia de *Hamlet*: Q1, Q2 e F

Acredita-se que a autoria da peça de *Hamlet* pertence a William Shakespeare em virtude dos manuscritos publicados na Inglaterra elisabetana, bem como dos estudos contemporâneos que traçam a história e o contexto do desenvolvimento da tragédia. É conhecida como a mais antiga edição da peça *Hamlet* o Primeiro Quarto⁴⁸ (Q1), publicado em 1603, cuja veiculação foi propagada por obra de Nicholas Ling e John Trundle (vide figura 1).

Segundo indicado no frontispício da primeira publicação de *Hamlet*, como indicado na figura abaixo, a peça de autoria de William Shakespeare havia sido, até então, exibida diversas vezes nos palcos das cidades inglesas de Londres,

⁴⁸ Em inglês: “*First Quarto*”. “First” porque era a primeira edição. “Quarto” era o nome dado ao formato do livro em virtude das dimensões da página, resultantes da dobradura do papel para impressão – dobrado ao meio duas vezes, o papel rende quatro folhas de livro, no tamanho aproximado do que atualmente é conhecido como livro de bolso. Serão abordados excertos em inglês de Q1 neste capítulo. Vide SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Quarto 1, 1603. Disponível em < https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q1/complete/index.html>. Acesso em 27/01/2023.

Cambridge e Oxford, entre outras. Consta, na primeira página do Q1, o seguinte texto:

THE Tragicall Historie of HAMLET Prince of Denmarke. By William Shake-speare. As it hath beene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London: as also in the two Vniuersities of Cambridge and Oxford, and else-where. At London printed for N. L. [Nicholas Ling] and Iohn Trundell. 1603.

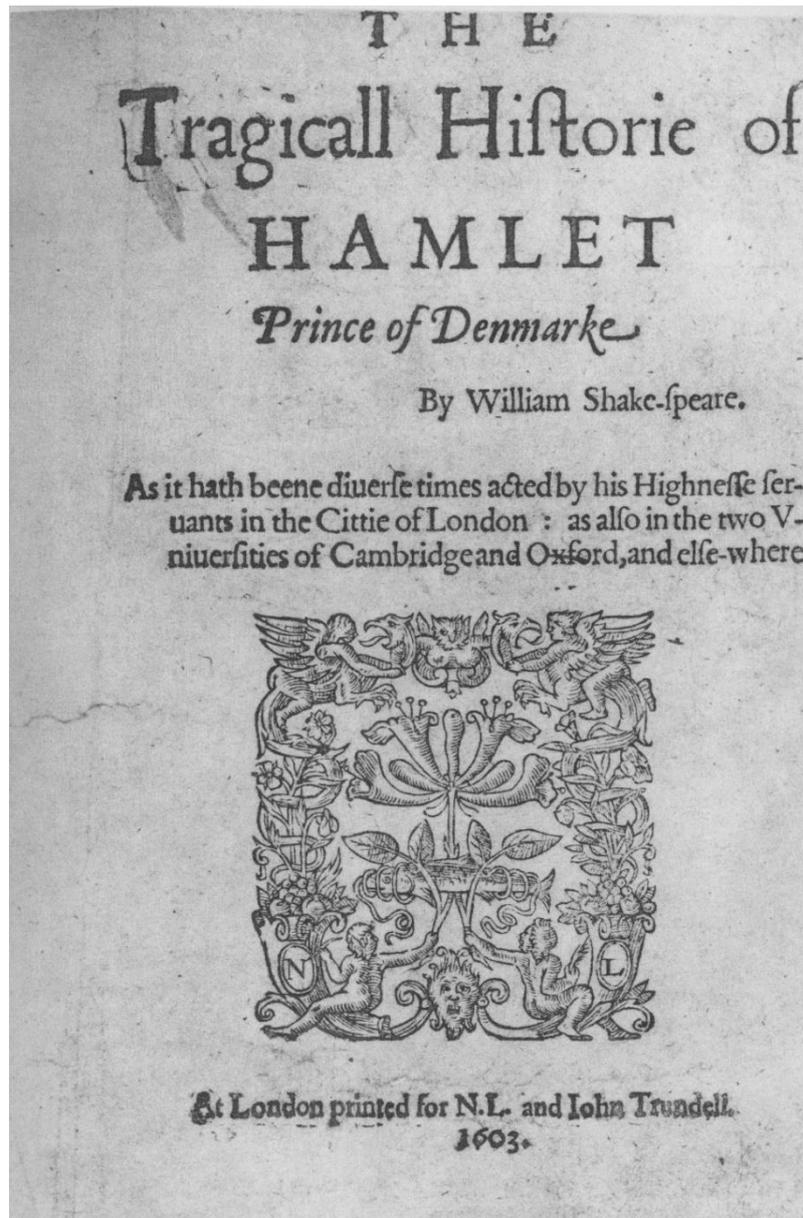


Fig 1: capa do Q1, 1603.

Conforme sugerido no compilado de estudos referentes a *Hamlet* nomeado *The Arden Shakespeare* (2016, p. 76), editado por Ann Thompson e Neil Taylor, estima-se que a publicação do manuscrito tenha sido realizada por

Valentine Simmes após 19 de maio de 1603, dia em que a companhia teatral de que Shakespeare fazia parte, a *Lord Chamberlain's Men*, logo após a ascensão do rei James I ao reinado da Inglaterra, recebeu o título de *'The King's Men'* (ibidem).

Com uma data de publicação variável, nasceu, posteriormente, o Segundo Quarto⁴⁹ (Q2). Algumas de suas impressões eram datadas de 1604 e outras de 1605 (vide figura 2), embora compreendessem a mesma peça. Diferentes nuances eram encontradas no conteúdo de Q2 a depender de sua publicação, uma vez que os tipógrafos faziam correções nos textos e mantinham páginas não corrigidas em vez de realizar o descarte das mesmas (THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 78). Por conseguinte, afirmam Thompson e Taylor (ibidem), consideráveis erros de impressão eram encontrados no Segundo Quarto. Diferentemente de Q1, a publicação não foi realizada por Simmes, mas sim por James Roberts e para Nicholas Ling. Nas capas, por sua vez, consta o seguinte texto, apenas com datas diferentes:

THE Tragicall Historie of HAMLET, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almoft as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie. AT LONDON, Printed by I. R. [James Roberts] for N. L. [Nicholas Ling] and are to be fold at his fhoppe vnder Saint Dunftons Church in Fleetfreet. 1604/1605.

⁴⁹ Para a versão em inglês, vide: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Quarto 2, 1604. Disponível em <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q2/complete/index.html>. Acesso em 27/01/2023.

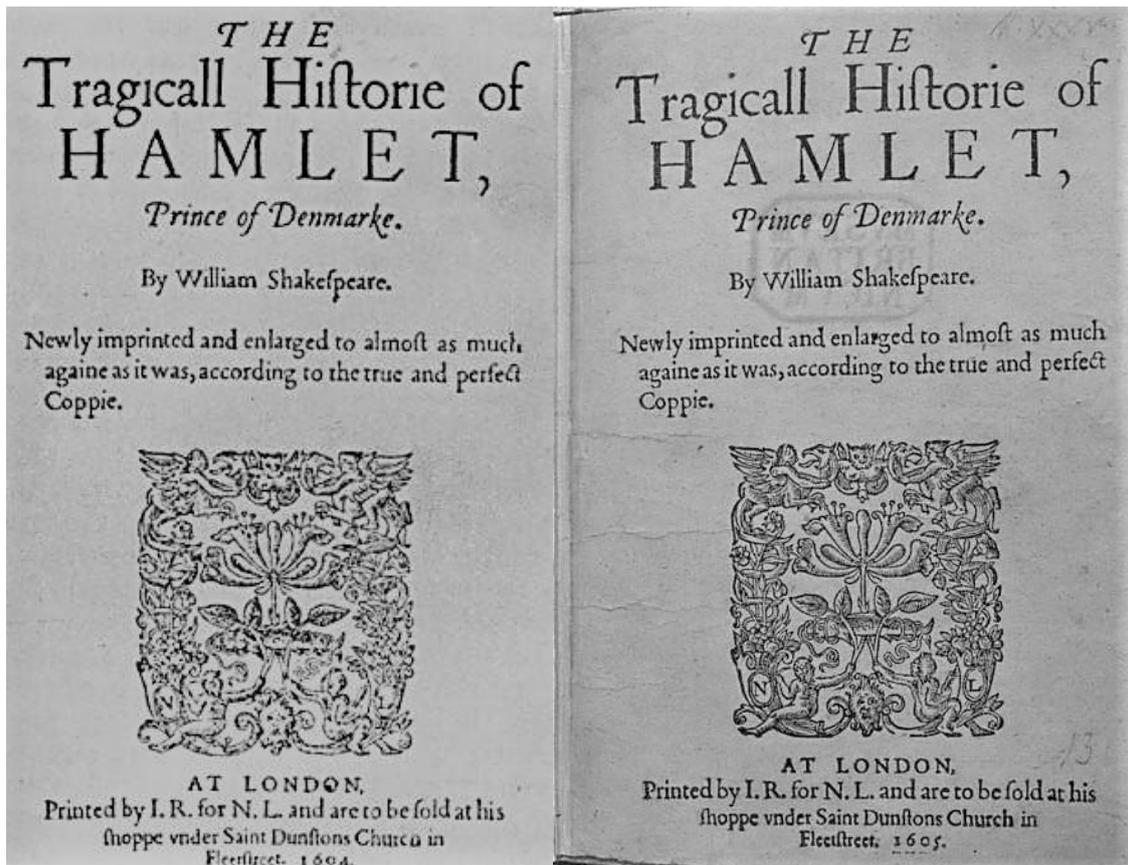


Fig 2: capas do Q2, 1604 e 1605.

Uma quantidade substancial de diferenças pode ser constatada entre o Q1 e o Q2, conforme pontua o estudioso José Roberto O'Shea em sua tradução do primeiro in-quarto, publicada pela primeira vez em 2010. Segundo O'Shea (2010, p. 15), embora eles compartilhem de mesmos título, escritor, personagem principal e impressor, os textos diferem intrinsecamente no que concerne "à extensão, à estrutura, aos nomes dos personagens e às marcações de cena, ou rubricas" (O'SHEA, 2010, p. 15). A variação no tamanho e no conteúdo dos manuscritos ocorre em virtude das falas acrescentadas, omitidas ou modificadas em cada um dos documentos, da maneira como é desenvolvida a sucessão de eventos dentro da peça e, também, das didascálias que constam em cada um dos textos.

Em tal perspectiva, José Roberto O'Shea (2010), na introdução de sua tradução *O primeiro Hamlet – in-quarto de 1603*, menciona que as versões posteriores de *Hamlet*, em comparação com o primeiro in-quarto, "afetam

estrutura, construção de personagens e tematização, alterações que, no geral, enfatizam mais a ação do que a introspecção” (2010, p. 11).

O Primeiro Quarto, quando comparado por estudiosos com o Segundo Quarto e o Primeiro Fólho⁵⁰ (F), é conhecido como o “*bad quarto*”, tendo em vista o tamanho do material e sua composição em relação aos outros. Sendo o mais curto entre todos os textos, sua extensão compreende menos da metade da extensão dos seus sucessores (THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 80), uma vez que seus dois mil e duzentos versos compõem uma peça dramática bem mais curta que os textos dos quartos posteriores de *Hamlet*.

Em virtude de o material ser tão enxuto em comparação aos outros, o texto não é explorado de maneira tão profunda quanto no Q2 ou no F, por exemplo, assim contribuindo para que seu grau de complexidade seja considerado “inferior”. No entanto, O’Shea (2010, p. 23) pontua, Q1 é uma versão de *Hamlet* que compreende dimensões históricas do contexto social elisabetano-jaimesco de uma maneira mais eficaz do que em Q2 ou F. Apesar de a primeira versão em texto da peça de *Hamlet* não ressaltar o caráter “metafísico” (ibidem) abordado meticulosamente nas versões póstumas, ainda assim o Primeiro Quarto é valioso para que sejam compreendidas as “dimensões históricas” (ibid.) em que ela foi escrita.

[...] convém lembrar, essa primeira versão de Hamlet está inserida no contexto social elisabetano-jaimesco. Sob tal perspectiva, Q1 – precisamente, com sua dúbia qualidade textual, dimensão reduzida, rubricas singulares e enredo simplificado – representa um momento crucial na história da peça, e não é apenas a forma aviltada e corrompida de uma obra ideal. (O’SHEA, 2010, p. 23)

Um dos principais exemplos para ilustrar a diferença do Q1 entre todos os in-quartos é o discurso que leva o príncipe à questão do “ser ou não ser”, a frase mais famosa dentre todos os escritos de Shakespeare. No Primeiro Quarto, o solilóquio ocorre em um local narrativo que acontece substancialmente antes do mesmo evento ao ser comparado com as outras versões: enquanto em Q2 e F

⁵⁰ The First Folio, 1623. Será apresentado mais adiante. Para a versão em inglês, vide: SHAKESPEARE, William. Hamlet. Folio I, 1623. Disponível em <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_F1/complete/index.html>. Acesso em 27/01/2023.

ele ocorre na primeira cena do terceiro ato, em Q1 tal solilóquio corresponde à segunda cena do segundo ato.

Além disso, a passagem difere também em seu conteúdo e desenvolvimento, apresentando-se, no Q1, em quase metade da extensão do mesmo no Q2. De tal maneira, este solilóquio é perceptivelmente mais explorado no Segundo Quarto, contribuindo, assim, para um aprofundamento da expressão da melancolia do jovem Hamlet.

Em contrapartida, tanto a fala que inicia o solilóquio do príncipe – como será visto futuramente – quanto o local narrativo em que ela ocorre no Q1 servem como agentes de destaque à ação: conforme salienta O’Shea (2010, p. 16), “defensores de Q1 argumentam que a antecipação do solilóquio torna a ação mais célere” e a assertiva de Hamlet “sugere mais ação do que reflexão” (ibidem).

No Segundo Quarto, a elaboração do monólogo do príncipe na primeira cena do terceiro ato é aperfeiçoada com uma complexidade ostensiva e que muito se assemelha ao texto Fólio, isto é, à peça a que temos acesso atualmente. Enquanto no Q1 o discurso de Hamlet é iniciado com a fala “*to be, or not to be, I there's the point*”⁵¹ (SHAKESPEARE, 1603), no Q2 é apresentada ao público a famosa frase “*to be, or not to be, that is the question*”⁵² (SHAKESPEARE, 1604).

Seguindo o solilóquio, no Q1 Hamlet não questiona a si próprio se o ato de maior nobreza seria o manter sua vida ou findá-la – indagação explorada em Q2 e F –, pois ele já possui a resposta. Para o Hamlet de Q2, em contrapartida, a introspecção presente em suas contemplanções carrega complexidade aprofundada desde Q1, revelando diferente perspectiva no decorrer das reflexões do personagem.

Ao fim do discurso no Primeiro Quarto, o príncipe ressalta a covardia humana ao dizer que “*O this conscience makes cowardes of vs all*”⁵³ (SHAKESPEARE, 1603), insinuando que as calamidades sofridas durante a vida são suportadas em virtude do medo do desconhecido que sucede a morte. Seu discurso sugere que o temor do que vem após a morte é o que faz toleráveis as

⁵¹ “Ser ou não ser – sim, eis aí o ponto”. (O’SHEA, 2010, p. 16)

⁵² “Ser ou não ser: eis a questão”. (PEREIRA, 2015, p. 111)

⁵³ “É isso! E tal consciência nos faz covardes”. (O’SHEA, 2010, p. 99)

opressões mundanas, uma vez que a “covardia” perante o que é aguardado na pós-vida limita as ações no presente. Assim, conclui-se seu monólogo, seguido de um diálogo com Ofélia.

De maneira similar, no Segundo Quarto o príncipe propõe em sua fala “*Who would fardels bear, / To grunt and sweat under a weary life, / But that the dread of something after death*”⁵⁴ (SHAKESPEARE, 1604) que o pavor do que vem após a morte é o estímulo para que os fardos de uma vida de fadiga sejam carregados. A passagem “*Thus conscience does make cowards*”⁵⁵ (SHAKESPEARE, 1604) poderia apresentar o mesmo significado filosófico proposto no Primeiro Quarto, se porventura o Segundo Quarto não tivesse sido aperfeiçoado de tal maneira em relação a Q1.

É a elaboração do monólogo mais extenso que contribui para que a visão de Hamlet acerca de tal questão seja diferente no texto do Q1: Hamlet sugere um novo viés para essa “covardia”, atribuindo a ela uma nova perspectiva. A resolução, “doentia” e “pálida” em virtude do ato de raciocinar, é que se torna o cerne da força vital. As empreitadas, por sua vez, que representam o ato de agir, afogam-se nos oceanos turvos do pensamento, impedindo que a ação seja realizada.

Outras instâncias de alterações na extensão das falas e no detalhamento de eventos podem ser observadas em relação aos dois textos. Ao observar o Primeiro Quarto e o Segundo Quarto lado a lado, a maior parte do enredo e dos personagens do Q1 são encontrados no Q2, assim como há diálogos que são descritos de maneira idêntica em ambos os textos. No entanto, Q2 foi tão meticulosamente ampliado em sua elaboração que se apresenta mais de 70% maior que o primeiro (THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 80).

Isso posto, O’Shea (2010) apresenta uma visão que compreende Q1 como um *script* para os atores, o que diverge das teorias propostas no *Arden Shakespeare* (2016) que serão vistas em parágrafos a seguir. Em sua análise do Primeiro Quarto, o estudioso ratifica que, embora mais curto que Q2, no Primeiro Quarto a sucessão de eventos “é mais linear, mais direta e se beneficia

⁵⁴ “Quem suportaria fardos, / Gemendo e suando numa vida de fadigas, / Senão porque o terror ante algo após a morte”. (PEREIRA, 2015, p. 111-112)

⁵⁵ “E assim a consciência faz todos nós covardes”. (PEREIRA, 2015, p. 112)

da compactação do tempo e da história, de dois dias e duas sequências, em um único dia e uma sequência, o que torna a ação mais ágil” (2010, p. 15).

A observação do Primeiro Quarto como um roteiro cênico exclusivamente para os atores permite a captação de nuances que não são constatadas nas versões mais longas de *Hamlet*, como o destaque da ação sobre o ato de introspecção: conforme propõe O’Shea (2010), Q1 é um texto teatral mais coerente e encenável que Q2 e F, uma vez que suas “antecipações” (2010, p. 16) em relação às versões posteriores corroboram para que o tempo em que são realizadas as ações contribuam positivamente para que elas se tornem mais céleres, em que “nada de fundamental à ação presente no segundo [Q2] falta ao primeiro [Q1]” (ibidem, p. 23).

Conforme a edição *The Arden Shakespeare* (2016, p. 82), duas possibilidades mostram-se plausíveis no que concerne às diferenças na extensão narrativa das duas versões. A saber: a primeira, de que Q1 fosse ou a adaptação de Shakespeare à peça de outro dramaturgo ou o primeiro rascunho de uma peça própria, reescrita e desenvolvida quase integralmente; e, a segunda, de que Q1 não fosse, de fato, o manuscrito de Shakespeare, mas sim uma “reestruturação de baixa qualidade” (ibidem) de uma performance teatral do *Hamlet* shakespeariano, vendida para Simmes ou Ling com o objetivo de gerar lucro monetário em cima do sucesso da tragédia de Shakespeare.

As conjecturas levantadas a respeito do Q1 corroboram para a fundamentação de teorias que compreendem a construção do Q2. Tendo em vista a hipótese de que o Primeiro Quarto seria, de fato, um primeiro rascunho da tragédia de *Hamlet*, é concebida a ideia de que o Segundo Quarto seria uma revisão completa, mais extensa e melhorada (THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 82) da peça.

No mesmo viés, é indicado por Jolly (2012, p. 46) em sua tese de doutorado⁵⁶ que, na primeira reimpressão do Q1, no ano de 1825, o texto foi descrito como a “única cópia conhecida desta tragédia como originalmente escrita por Shakespeare, que posteriormente a alterou e ampliou”⁵⁷ (ibidem).

⁵⁶ Q1 and Q2 HAMLET: Evidence old and new, and a case for a revised Q2. 2012. Vide referências.

⁵⁷ “[...] the only known copy of this tragedy as originally written by Shakespeare, which he afterwards altered and enlarged”.

Conforme proposto por Jolly (ibid.), o frontispício de Q2, em que consta o termo “*enlarged*”, isto é, “ampliada”, teria sido uma evidência para que fosse desenvolvida a percepção de que o Segundo Quarto fosse uma versão alterada e ampliada do Primeiro Quarto.

É ressaltado, contudo, pela maioria dos estudiosos do século XX (THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 82) o argumento de que, apesar de ter sido impresso após o Primeiro Quarto, o Segundo Quarto concerne a um texto que antecede o texto do Q1. Sob tal perspectiva, Jolly (2012, p. 48) sugere que, embora seja presumido que a ordem de concepção dos manuscritos de *Hamlet* seja Q1 - Q2 - F – ou seja, a cronologia correspondente à da publicação –, acredita-se que a real ordem de composição dos textos seja Q2 - F - Q1.

Uma das justificativas para que tal argumento seja plausível é o indicativo, no frontispício do Primeiro Quarto, que a peça já havia sido interpretada diversas vezes (*as it hath beene diuerfe times acted*), ao passo que consta, na capa do Segundo Quarto, o termo “*newly imprinted*” – podendo ser lido o vocábulo “*newly*”, como “recentemente” ou “de modo novo”.

Justifica-se, ademais, o renome do Segundo Quarto devido à edição ter sido baseada, mesmo que minimamente, em um manuscrito anterior do próprio Shakespeare (THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 82) denominado pelos estudiosos de ‘*foul papers*’ (ibidem), isto é, um material rascunhado pelo dramaturgo, sem correções, que era transcrito pelo copista para o restante da companhia teatral. Em suma, a despeito das teorias de qual dos dois quartos antecede o outro, a popularidade de Q2 é indubitavelmente maior que a de Q1. A complexidade do desenvolvimento de seu enredo, das reflexões dos personagens e da sucessão de eventos proporciona uma visão de maior prestígio ao Q2 em comparação ao Q1.

Conforme documentado no Arden (2016, p. 79), em 1607 os direitos de publicação dos textos de *Hamlet* foram transferidos de Nicholas Ling para John Smethwick. Em seguida, Smethwick republicou o Segundo Quarto em 1611, fazendo também a publicação de outros manuscritos de peças shakespearianas do príncipe Hamlet, cujos textos apresentavam pouquíssimas diferenças entre um e outro: o Terceiro Quarto, cujo ano de publicação também é 1611, e o Quarto Quarto em meados de 1621 e o Quinto Quarto em 1637.

Segundo elucidado em *The Arden Shakespeare* (2016, p. 79), outras reimpressões da tragédia foram realizadas nos anos de 1676, 1683, 1695 e 1703 com o propósito de adaptar a peça de maneira a atender às preferências da monarquia inglesa durante o período de Restauração⁵⁸. Ademais, outras modificações da peça podem ser encontradas em tais versões, como a marcação de seções que registram os cortes feitos pela companhia teatral Duke's Company enquanto a peça era representada nos teatros Dorset Gardens e Drury Lane (ibidem). Sendo assim, os manuscritos dos anos em questão são conhecidos como *'Players' Quartos* – ou, numa tradução literal, os Quartos dos Atores.

Embora todos esses textos circulassem na Inglaterra durante o século XVII e início do século XVIII, logo em seguida à publicação do Q4, um novo texto da tragédia *Hamlet* foi publicado em uma coleção de 36 peças sob o nome de William Shakespeare. Compilado por amigos do dramaturgo que também eram seus companheiros na companhia teatral Lord Chamberlain's Men, o material, chamado Primeiro Fólio (F), foi publicado em 1623, sete anos após a morte de Shakespeare.

Além das peças fazerem parte de seu repertório, o Primeiro Fólio também contava com depoimentos honrosos de seus amigos, dentre eles Ben Jonson, que prestou um tributo ao bardo. Em seu discurso, Jonson enunciava que o material era “em memória de meu amado autor, Mestre William Shakespeare, e de seu legado”⁵⁹, ressaltando que Shakespeare “não era de uma única época, mas atemporal”⁶⁰. Publicado em 1623 por William Jaggard e seu filho Isaac, a capa do F é constituída pelo seguinte texto:

Mr. WILLIAM SHAKESPEARES COMEDIES, HISTORIES & TRAGEDIES. Publiſhed according to the True Originall Copies. LONDON Printed by Iſaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

⁵⁸ O período de Restauração (*Restoration*) compreende os anos que seguem à autoridade do militar e líder político Oliver Cromwell (1599 – 1658) e seu filho Richard Cromwell (1626 – 1712), abarcando os anos de 1653 a 1659. Tendo início no ano de 1660, a Restauração da monarquia inglesa marcou o retorno de Charles II (1630 – 1685), cujo reinado se estendeu dos anos de 1660 a 1685, tendo sido sucedida pelo reinado de James II (1633 – 1701) nos anos de 1685 a 1688. Durante a Restauração, as monarquias da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda foram reclamadas pela Inglaterra, tornando a fazer parte de seu domínio político e religioso.

⁵⁹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*To the memory of my beloved the author, Master William Shakespeare, and what he hath left us*”.

⁶⁰ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria adução nossa. “*He was not of an [one] age, but for all time*”.

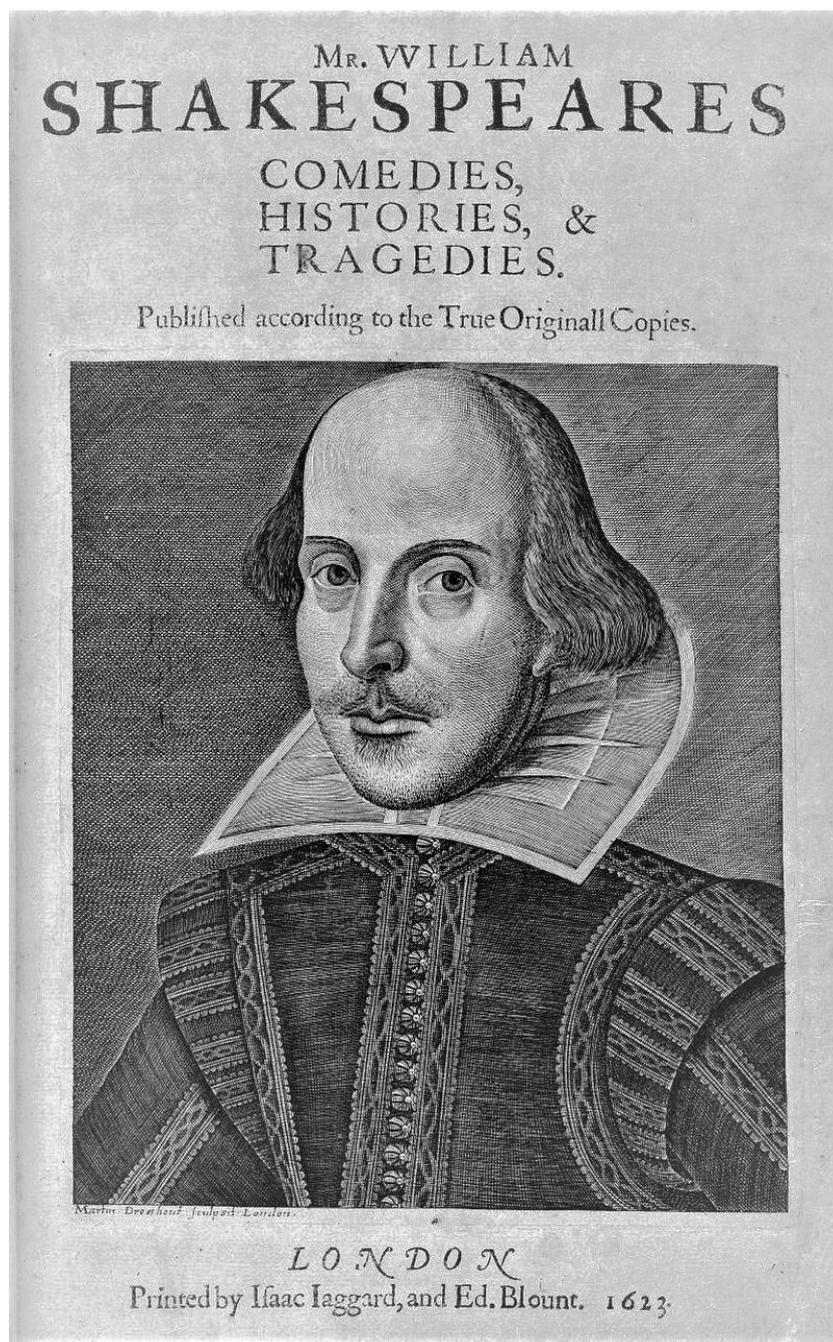


Fig 3: capa do Primeiro Fólho, 1623.

Conforme destaca Wells em *William Shakespeare: A Very Short Introduction* (2015), o Primeiro Fólho de Shakespeare é de tal relevância para a História da Inglaterra que é destacado como o trabalho mais influente na História literária da língua inglesa. Sua insigne importância provém do fato de que metade dos manuscritos das peças teatrais incluídas nele foram impressos pela primeira vez no Fólho (WELLS, 2015, p. 59), sendo algumas delas as peças mais

prestigiadas de Shakespeare – tais como *Noite de Reis (Twelfth Night)*, *Como Gostais* ou *Do Jeito que Você Gosta (As You Like It)*, *Macbeth*, *Antônio e Cleópatra (Antony and Cleopatra)* e *Conto do Inverno (The Winter's Tale)*.

No que diz respeito às outras 18 peças entre as 36, outras versões haviam sido publicadas anteriormente no formato de quarto. Wells (2015, p. 60) afirma que, ao serem incluídas no Primeiro Fólio, algumas delas foram reimpressões dos manuscritos preexistentes com pequenas modificações, enquanto outras foram impressas a partir de textos sobejamente alterados em comparação com um manuscrito diferente de base teatral.

Conforme aponta Wells (2015, p. 60), somente nos anos recentes foi reconhecido por estudiosos que variações entre os textos de *Otelo (Othello)*, *Hamlet*, *Rei Lear (King Lear)* e *Tróilo e Créssida (Troilus and Cressida)* comprovam que a opinião de Shakespeare acerca de suas peças mudava conforme elas eram encenadas, uma vez que eram realizadas alterações ora cortando falas ou cenas inteiras, ora as acrescentando, ora fazendo mínimas ou substanciais mudanças nos diálogos, ora passando a fala de um personagem para outro (ibidem).

Hamlet, por sua vez, compõe a seção *Tragedies* (tragédias) de F, sendo situada, no fólio, entre *Rei Lear* e *Macbeth*. Segundo indica *The Arden Shakespeare* (2016, p. 80), a peça do príncipe dinamarquês que consta no material difere de Q1 e de Q2 no conteúdo e na extensão dos diálogos: enquanto *Hamlet* do Primeiro Fólio é constituída por 27.602 palavras no que se refere aos diálogos, o material análogo do Primeiro Quarto é composto por 15.983 palavras de diálogo, sendo assim 73% menor que F.

Em contrapartida, continuam Thompson e Taylor (2016, p. 80), o Segundo Quarto é 4% maior que o Primeiro Fólio, sendo composto por 28.628 palavras de diálogo. Ademais, foi identificada como outra distinção entre Q2 e F (ibidem) o fato de que 1.914 palavras dos diálogos presentes em F – isto é, aproximadamente 7% – não existiam em Q2, enquanto 2.887 das palavras dos diálogos do Q2 – aproximadamente 10% – não foram integradas ao F.

Além disso, outras omissões podem ser constatadas ao analisar Q2 e F. No que se refere às falas dos personagens, por exemplo, observa-se que 230 das falas do Segundo Quarto inexistem no Fólio e, paralelamente, 70 falas compreendidas no Fólio são inéditas, isto é, não existem no Q2 (THOMPSON e

TAYLOR, 2016, p. 83). Isso posto, Ann Thompson e Neil Taylor retomam, no *Arden* de 2016 (p. 83), a edição de 1982 de *The Arden Shakespeare*, em que foram distinguidas três outras particularidades entre Q2 e F por Harold Jenkins. A saber: a peça *Hamlet* do Fólho é constituída por direções de palco maiores e mais sistemáticas; novas variações e nuances nos diálogos são encontradas no F; e notam-se fragmentos de diálogos incorporados no F que não constituem o texto do Q2.

É admissível conceber que as distinções entre os textos do Segundo Quarto e do Primeiro Fólho são ocorrências em virtude de o texto do Primeiro Fólho abarcar modificações que visavam ir de encontro a padrões literários mais sofisticados e modernos (THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 83). A exemplo disso, retomaremos a seguir a solilóquio do príncipe Hamlet na primeira cena do terceiro ato da tragédia, em que foi concebida a notavelmente célebre frase “*to be or not to be*”.

Conforme visto a seguir, a passagem análoga no Q2 e no F são similares em seus números de versos, palavras utilizadas e na complexidade do discurso filosófico. Enquanto em Q1 a disposição de falas acarreta em uma perspectiva a respeito da contemplação de Hamlet diferente de Q2 e F, as duas últimas versões se diferenciam de Q1 como um convite para que o espectador seja absorvido nas profundidades do monólogo.

À vista disso, em conformidade com a teoria de que as modificações textuais no Fólho eram realizadas com o objetivo de requintar a linguagem utilizada, segundo propõem Thompson e Taylor (2016, p. 83), torna-se evidente que a principal diferença entre a mesma passagem em Q2 e F é a grafia optada para as palavras:

*To be, or not to be, that is the question,
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them. To die, to sleep--
No more--and by a sleep to say we end
The heartache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to; 'tis a consummation
Devoutly to be wished. To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub,
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life.*

*For who would bear the whips and scorns of time,
 Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
 The pangs of despised love, the law's delay,
 The insolence of office, and the spurns
 That patient merit of th'unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin? Who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life,
 But that the dread of something after death,
 The undiscovered country from whose bourn
 No traveler returns, puzzles the will,
 And makes us rather bear those ills we have
 Than fly to others that we know not of.
 Thus conscience does make cowards,
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pitch and moment
 With this regard their currents turn awry
 And lose the name of action. Soft you now,
 The fair Ophelia! – Nymph, in thy orisons
 Be all my sins remembered. (SHAKESPEARE, Ato III, Cena I.
 1604⁶¹).*

Abaixo, o excerto análogo segundo consta no Primeiro Fólio:

*To be, or not to be, that is the Question:
 Whether 'tis Nobler in the minde to suffer
 The Slings and Arrowes of outragious Fortune,
 Or to take Armes against a Sea of troubles,
 And by opposing end them: to dye, to sleepe
 No more; and by a sleepe, to say we end
 The Heart-ake, and the thousand Naturall shockes
 That Flesh is heyre too? 'Tis a consummation
 Deuoutly to be wish'd. To dye to sleepe,
 To sleepe, perchance to Dreame; I, there's the rub,
 For in that sleepe of death, what dreames may come,
 When we haue shuffle'd off this mortall coile,
 Must giue vs pawse. There's the respect
 That makes Calamity of so long life:
 For who would beare the Whips and Scornes of time,
 The Oppressors wrong, the poore mans Contumely,
 The pangs of dispriz'd Loue, the Lawes delay,
 The insolence of Office, and the Spurnes
 That patient merit of the vnworthy takes,
 When he himselfe might his Quietus make
 With a bare Bodkin? Who would these Fardles beare
 To grunt and sweat vnder a weary life,
 But that the dread of something after death,
 The vndiscovered Countrey, from whose Borne
 No Traueller returnes, Puzels the will,
 And makes vs rather beare those illes we haue,
 Then flye to others that we know not of.
 Thus Conscience does make Cowards of vs all,
 And thus the Natiue hew of Resolution
 Is sicklied o're, with the pale cast of Thought,*

⁶¹ Disponível em: <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q2/scene/3.1/index.html>. Acesso em 18/06/2023.

*And enterprizes of great pith and moment,
With this regard their Currants turne away,
And loose the name of Action. Soft you now,
The faire Ophelia? Nymph, in thy Orizons
Be all my sinnes remembred.* (SHAKESPEARE, Ato III, Cena I. 1623)
62

Uma vez que as significações filosóficas que podem ser interpretadas em ambos os casos sejam semelhantes de maneira intrínseca, bem como as diferenças entre a escolha de palavras sejam irrisórias, convém utilizar a versão em português de Lawrence Flores Pereira (2015) como tradução para a mesma passagem tanto no Segundo Quarto quanto no Primeiro Fólio:

Ser ou não ser. eis a questão:
Saber se é mais nobre na mente suportar
As pedradas e fechas da fortuna atroz
Ou tomar armas contra as vagas de aflições
E, ao afrontá-las, dar-lhes fim. Morrer, dormir.
Só isso. E dizer que com o sono damos fim
À nossa angústia e aos mil assaltos naturais
Que a carne herdou: sim, eis uma consumação
Que cumpre ardentemente ansiar. Morrer, dormir;
Dormir, talvez sonhar – sim, aí está o entrave:
Pois no sono da morte os sonhos que virão,
Depois de repudiado o vórtice mortal,
Nos forcem a refletir. E é bem esse reparo
Que dá à calamidade uma vida tão longa.
Pois quem suportaria o açoite e o esgar do mundo,
A afronta do opressor e o insulto do soberbo,
O baque do amor ferido, o lento da lei
A insolência do mando e este bruto achincalhe
Que o mérito paciente recebe do inepto,
Se pudesse ele próprio quitar sua quietude
Com um reles punhal. Quem suportaria fardos,
Gemendo e suando numa vida de fadigas,
Senão porque o terror ante algo após a morte,
A terra ignota de cujos confins nenhum
Viajante retornou, nos congela a vontade
E nos força a aguentar os males que já temos
Em vez de ir para outros que desconhecemos.
E assim a consciência nos torna covardes,
E assim a cor nativa da resolução
Ganha o tom doentio do pensamento pálido
E empreitadas de grande vigor e valor,
Com tais ponderações, suas águas ficam turvas,
E perdem o nome de ação. Mas silêncio agora,
A bela Ofélia. Ninfa, em tuas orações sejam
Lembrados meus pecados. (SHAKESPEARE, 2015, p. 111 – 112)

⁶² Disponível em <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_F1/scene/3.1/index.html>. Acesso em 18/06/2023.

Além de serem atentadas às modificações de grafia e à escolha de palavras para que os padrões literários da época de impressão do Fólho fossem compreendidos, conforme assinalado no *Arden Shakespeare* (2016, p. 83), são consideradas, também, as incidências de alterações textuais nos processos de transcrição e impressão do manuscrito de Q2 até ser publicado F.

Jenkins (apud THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 83 – 84), contudo, associa o Segundo Quarto ao Primeiro Fólho numa relação em que F seria parcialmente baseado em uma cópia de Q2 com anotações que, por sua vez, foram coletadas e otimizadas para compor F. Para ele, afirmam as editoras (ibidem), F difere de Q2 ao ser constituído por excertos que no Segundo Quarto são ou inexistentes ou interpretados incorretamente.

Segundo visto anteriormente, acredita-se na possibilidade de que o Segundo Quarto foi baseado nos *foul papers* do próprio Shakespeare. Retomando ao que concerne aos materiais que serviram de suporte para a compilação do texto de *Hamlet* do Fólho, é constatado no Arden (2016, p. 84) que há estudiosos que defendem que F é derivado de outros *foul papers*, isto é, escritos não por Shakespeare, mas sim por outrem.

Entre outras possíveis referências, são destacados (ibidem) textos derivados de *foul papers* que poderiam ter servido como fonte, bem como a própria consulta aos textos de Q2, Q3 e Q4 visando esclarecer dúvidas na leitura, ou, também, um manuscrito cênico que continha interpolações de atores e outras instruções a serem seguidas durante a performance da peça (ibid.) – a tal material, dá-se o nome '*prompt book*'.

Embora os materiais presentes no Primeiro Fólho tenham sido compilados pelos companheiros de William Shakespeare que faziam parte da Lord Chamberlain's Men e publicados por William Jaggard após a morte do dramaturgo, Thompson e Taylor (2016, p. 85) indicam que se acredita que muitas das adições realizadas na peça de Hamlet presente em F, bem como a maioria dos cortes, tenham sido obra do próprio Shakespeare (ibidem). Sendo *Hamlet* do Fólho um material coerente em sua totalidade, é possível conceber a teoria de que o próprio Shakespeare tenha realizado uma cópia dos *foul papers* com o objetivo de revisar e modificar o texto de profusas formas. À vista disso, salientam Thompson e Taylor (2016, p. 85), estudiosos consideram que F deriva de tal cópia.

Retomando, mais uma vez, as relações entre Q2 e F, ainda que o Primeiro Fólio destoe do Segundo Quarto nos diálogos e no número de falas, os dois manuscritos são interligados em uma concepção que vislumbra ambos como “obras de arte levemente diferentes” (THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 85). Isso posto, levando em consideração as similaridades entre os dois textos, é salientada uma característica em Q2 e F que inexistente em Q1, a saber: conforme indicado no *Arden* de 2016 (p. 86), o Segundo Quarto e o Primeiro Fólio detêm a particularidade de que são peças demasiadamente longas para serem encenadas.

Sendo Q1 consideravelmente menor que o texto das outras duas publicações, mesmo chamada de ‘*bad quarto*’, esse Primeiro Quarto é o único entre as três versões que se adequa à duração de uma performance teatral. Nessa perspectiva, O’Shea (2010, p. 13) analisa:

[...] o texto [Q1] constitui a versão resumida de uma peça bastante extensa, uma versão destinada a ser *levada à cena* [marcação do autor] por uma trupe menor, em que a presença de músicos, por exemplo, não se faz necessária ao palco; portanto, trata-se de um texto cujas qualidades dramáticas são marcantes e, sendo assim, merecem atenção.

Sendo assim, a tragédia de *Hamlet* de Q2 e de F eram textos que demandavam ser resumidos e adaptados a fim de serem interpretados por atores nos palcos. Em contrapartida, são eles que corroboram para que a relevância de textos teatrais seja salientada a partir de vertentes literárias do saber, uma vez que tanto Q2 quanto F funcionam de acordo com uma “lógica literária” (THOMPSON e TAYLOR, 2016, p. 86). Conforme *The Arden Shakespeare* (ibidem), os manuscritos de *Hamlet* do Segundo Quarto e do Primeiro Fólio “correspondem ao que um autor dramático emergente escreveu para os leitores na tentativa de aumentar a respeitabilidade literária dos textos teatrais”⁶³.

V. HAMLET E SEUS PRECEDENTES: UM ESTUDO INTERTEXTUAL

⁶³ “Both Q2 and F function according to a ‘literary’ logic, and ‘correspond to what an emergent dramatic author wrote for readers in an attempt to raise the literary respectability of playtexts’.” (2016, p. 86)

1. Onde nasceu o herói: *Historiae Danicae*

A literatura, desde séculos póstumos, utiliza a si mesma como referência para ser recontada e recriada, gerando novos e múltiplos resultados a partir da premissa proposta. Será que já houve uma época, antes das relações entre literatura e discurso literário serem desenvolvidas, em que ela era percebida e elaborada de maneira diferente? À pergunta de como se escrevia a literatura “antiga”, Samoyault (2008, p. 74) responde que “os autores se apossavam de assuntos, que pertenciam coletivamente à tradição”, fazendo alusão, principalmente, às tradições orais.

As lendas, os mitos, os contos narrados em séculos remotos faziam-se ser conhecidos mediante tradições em que, a partir da oralidade, eram recontadas de pais para filhos. Em virtude disso, as histórias eram resgatadas a partir da memória e reproduzidas, muitas vezes, com alterações, corroborando, pois, para que uma gama de diversificadas versões fosse desenvolvida. A “contação” (SAMOYAULT, 2008, p. 74) de histórias concernia a imprescindível tradição cultural, que contribuiu para que gêneros literários específicos fossem desenvolvidos, a exemplo: da tragédia, cujos cernes provêm das tradições orais de mitos (ibidem); da fábula, proveniente de narrativas orais (ibid., p. 75); e do retrato moral, elaborado a partir da sabedoria popular (ibid.).

Em virtude das formas antigas da literatura terem origem na oralidade, a autora (2008) indica a qualidade intertextual compartilhada entre as narrativas dos gêneros literários em questão. Uma vez que elas eram elaboradas a partir de um material originário em comum, eram rememoradas as histórias populares já conhecidas em meios orais, desta vez, em formato textual. Nesta conjuntura, a literatura suscita no entrelaçamento entre a memória e o texto, em que a heterogeneidade dos signos originários de tradições coletivas é compreendida e evidenciada dentro de si mesma. A respeito da origem da literatura e sua relação com a memória, Samoyault (2008, p. 75) discorre:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios

conteúdos procedem de uma obrigação de memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandecentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência.

Tal relação entre memória e texto, oralidade e literatura, pode ser observada na mais antiga fonte textual com que é relacionada a história do príncipe Hamlet shakespeariano: a história de *Amleth*⁶⁴, do autor Saxo Grammaticus. Presente numa obra de dezesseis livros escritos em latim, a *Historiae Danicae*⁶⁵, a lenda do príncipe Amleth é um dos materiais que provêm de histórias populares contadas, inicialmente, em tradições orais.

Embora escrita originalmente no século XII, a popularidade da história tornou-se tão eminente em séculos posteriores que foi adaptada para diversos idiomas, recebendo também adaptação para o teatro elisabetano. Por consequência do renome recebido por William Shakespeare ao propor sua versão da história do herói, o conto ancestral vive até os dias atuais, tendo sido adaptado para meios textuais de diferentes gêneros, assim como para meios audiovisuais e midiáticos.

Saxo Grammaticus⁶⁶, também sob o título de “Saxo cognomine Longus”⁶⁷, foi um historiador, teólogo e autor dinamarquês, nascido na ilha da Zelândia. Filho e neto de guerreiros que batalharam ao lado de Valdemar I da Dinamarca⁶⁸ (ELTON, 1984) durante os anos de 1150 a 1204. Embora o nome “Saxo” tenha sido notavelmente popular em sua época, Elton (1984, p. xi – xii) pontua que o título de “*Grammaticus*” fora atribuído ao escritor em 1431, na introdução feita por outro autor de um compilado de seus textos.

⁶⁴ Tradução e edição de Artur Avelar, 2022. Vide referências.

⁶⁵ Na presente dissertação, será abordada a versão em inglês, traduzida por e com notas de Oliver Elton, 1984. Vide referências.

⁶⁶ “Grammaticus”, do latim “gramático”. Em português, é conhecido como “Saxão, o Erudito”. Em inglês, é conhecido como “Saxo the Literate” – ou, literalmente, “the Grammarian”.

⁶⁷ Saxão, o Alto.

⁶⁸ Também conhecido como Valdemar, o Grande, reinou na Dinamarca durante os anos de 1157 a 1182.

Conforme esclarece Elton (1984, p. xi – xii), consta no prefácio que o material que a ele seguia fora escrito por “um certo notável homem de letras (*grammaticus*), um zelandês [da ilha Zelândia, na Dinamarca] de nascimento, chamado Saxo”⁶⁹ (1984, p. xii). Assim, confirma o estudioso, o termo tornou-se pela primeira vez, e para sempre, associado ao nome de Saxo. Tal título, afirma Elton (*ibidem*), de maneira geral é concedido a homens de notáveis dotes e erudições e, durante a Idade Média, carregava a implicação de que seu dono era um membro do clero.

Durante o fim do século XII e início do século XIII, foi escrito por Saxo Grammaticus o material que compõe primeira história completa da Dinamarca (ELTON, 1984). Encorajado por Absalão – o arcebispo de Lund do ano de 1179 a 1201 –, a quem seguia, recebeu o encargo de escrever a história da Dinamarca, para que assim a glória do povo danês pudesse ser registrado de forma textual como havia sido feito com outras nações (ELTON, 1984, p. xii). Saxo, pois, elaborou uma das fontes mais importantes da antiga História dinamarquesa, a saber: o *Gesta Danorum*⁷⁰, também conhecido como *Historiae Danicae*.

O material do autor dinamarquês corresponde a duas seções: os primeiros nove livros correspondem a lendas e sagas de sua nação, e compreendem a história de aproximadamente 60 reis dinamarqueses (ELTON, 1984). Conforme aponta Elton (1984), para desenvolver o material textual, foram exploradas antigas tradições e histórias do povo escandinavo, bem como mitos e lendas de origens orais e, também, relatos de irlandeses. Os últimos sete livros, por sua vez, compreendem ao período em que reinou Haroldo I da Dinamarca⁷¹ até o ano de 1185. Sob mesma perspectiva, o tradutor brasileiro Avelar comenta (2022, p. 06):

O manuscrito é feito inteiramente em prosa com algumas divagações em poesia, podendo ser categorizado em duas partes distintas: livros I a IX, que tratam da mitologia nórdica e história escandinava semi-lendária, e livros X a XVI, que tratam da história medieval dinamarquesa. O último livro da primeira parte é famoso por contar

⁶⁹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “A certain notable man of letters [*grammaticus*], a Zealander by birth, named Saxo, wrote [...]”

⁷⁰ Em português, “Feito dos Danos”, ou “Gesta dinamarquesa”.

⁷¹ Haroldo I da Dinamarca, também conhecido como Haroldo Dente-Azul, foi rei da Dinamarca desde o ano de 958 até o ano de sua morte, dentre os anos de 985 e 986. Também foi rei da Noruega durante 10 anos.

várias histórias de um dos vikings mais célebres de todos os tempos, Ragnar Lodbrok, e os futuros reinos de seus filhos. Os livros seguintes possuem bases históricas mais reais, como a descrição das conquistas dinamarquesas na costa sul do Mar Báltico e as guerras contra os povos eslavos.

Em *Historiae Danicae*, o gramático Saxo transmite seus próprios valores, bem como os de seu povo, em uma obra que retoma e glorifica os feitos dos guerreiros dinamarqueses durante os períodos de guerras e de paz: “a obra oferece reflexões singulares sobre os assuntos europeus na Alta Idade Média a partir de uma perspectiva escandivana única, complementando o que foi transmitido por historiadores da Europa Ocidental e do Sul”, afirma Avelar (2022, p. 05 – 06).

Embora sejam fruto de uma notória genialidade (ELTON, 1984, p. xvi) e um trabalho único na História dinamarquesa, os manuscritos de Saxo Grammaticus permaneceram ausentes durante três séculos antes de serem publicados pela primeira vez em Paris, em 1514 (ELTON, 1984, p. xiv). Conforme Bullough em *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (1973, VII. 6), Saxo pode ser visto como figura de tamanha relevância para a Dinamarca quanto foi Geoffrey de Monmouth⁷² para a Grã-Bretanha, assim como seus respectivos trabalhos são compreendidos como obras de imprescindível influência para póstumos historiadores e autores.

A excelência do material de Grammaticus foi reconhecida, posteriormente, por Erasmo de Roterdão (1466 – 1536), teólogo e filósofo e humanista neerlandês, que constatou em seu trabalho *Ciceronianus: Sive de optimo genere dicendi*⁷³ (1528) a distinção do intelecto, da riqueza de palavras e dos numerosos aforismos⁷⁴ latinos presentes no trabalho do autor dinamarquês.

⁷² 1095 – 1155. Clérigo e historiador anglo-normando, autor de trabalhos em latim de notável influência no âmbito sócio-cultural e literário, foi responsável por originar, disseminar e popularizar as Lendas Arturianas na Inglaterra Medieval. Seu notório trabalho continuou sendo alvo de expansão e influência para o desenvolvimento de múltiplas variações em diversos países e idiomas, propagando-se por diferentes séculos durante as sucessivas eras. Ver: Geoffrey of Monmouth. British Library. Disponível em <<https://www.bl.uk/people/geoffrey-of-monmouth#:~:text=Geoffrey%20of%20Monmouth%20was%20an,lived%20and%20worked%20in%20Oxford.>>. Acesso em 27/08/2022.

⁷³ Em virtude da inacessibilidade ao trabalho mencionado, a fonte proveniente para tal citação vem do artigo *Saxo Grammaticus and the Deeds of the Danes*, por Amelie Rosengren. Disponível em <<https://latinitium.com/saxo-grammaticus-and-the-deeds-of-the-danes/>>. Acesso em 06/05/2023.

⁷⁴ “I admire so much his lively and burning genius, his rapid, flowing speech, his wonderful wealth of words, his numerous aphorisms, his wonderful variety of figures that I cannot wonder enough

Nesse viés, conforme aponta Elton (1984, p. xvi), as palavras de Erasmo ao referir-se às suas qualidades, tais como “vocabulário maravilhoso, máximas densamente eruditas e excelente variedade de imagens” (ibidem) e a eloquência de *Grammaticus* (ibid.) compreendiam uma medida da raridade tanto da dádiva de sua obra quanto do público que poderia reconhecer seu valor.

Além de ter sido reconhecida por Erasmo, a maestria de Saxo no que se refere à escrita foi identificada por membros religiosos, como bispos e padres do século XVI, pela erudição de suas palavras em latim (ELTON, 1984, p. xvii). Conforme aponta Elton (ibidem), na intenção de traduzir o material do latim para o francês, o arcebispo de Lund do período em questão foi autorizado pelo rei Christian II⁷⁵ a levar uma versão do trabalho de Saxo para Paris para que fosse traduzido por um tipógrafo devidamente instruído e qualificado. Foi, pois, recebida pelo bispo de Roskilde uma carta pessoal do tradutor, Jodocus Badius Ascensius, na qual ele reconhecia a relevância do título concedido a Saxo, *Grammaticus*, definido por ele como “alguém que sabe falar com diligência, acuidade ou sabedoria”⁷⁶ (ibid.).

Sendo assim, Saxo não é chamado de *Grammaticus* – o homem de letras; o gramático; o diligente, agudo e sábio – de maneira leviana, conforme afirma Elton (1984, p. xxi). No que concerne ao estilo da escrita do zelandês, o estudioso (1984, p. xxii) destaca que são notadas características como acúmulo de frases vazias e heterogêneas, excessivas platitudes e pomposidade, e propensão a dizer algo banal em palavras pedantes. No entanto, Saxo *Grammaticus* ostenta um rico vocabulário em latim e ditos concisos, bem como domínio para alterar entre a prosa e o verso de maneira esplendorosa (ibidem).

Elton (1984, p. xxi-xxii) indica que traços na escrita de Saxo demonstram que o autor teria lido materiais dos escritores romanos Virgílio e Cícero. No entanto, instâncias como frases reutilizadas, reviravoltas “homiléticas” (ibidem) na narrativa e emprego de certas expressões idiomáticas, por exemplo, revelam

where a Dane of that age got so great eloquence; yet you will find scarcely a trace of Cicero in him. Erasmus, 1528, p. 175-176. Presente em: *Saxo Grammaticus and the Deeds of the Danes*, por Amelie Rosengren. Disponível em <<https://latinitium.com/saxo-grammaticus-and-the-deeds-of-the-danes/>>. Acesso em 06/05/2023.

⁷⁵ Christian II (1481 – 1559) foi um rei escandinavo que reinou sobre os territórios da Dinamarca e da Noruega do ano de 1513 ao ano de 1523. Além disso, foi rei da Suécia de 1520 a 1521.

⁷⁶ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. Do inglês “*one who knows how to speak or write with diligence, acuteness, or knowledge*”.

que os autores de maior influência para a escrita de *Historiae Danicae* foram Valério Máximo⁷⁷, autor de *Nove Livros de Feitos e Dizeres Memoráveis*, e Marciano Capela⁷⁸, autor de *Sobre o casamento da Filologia e Mercúrio*.

O compilado dos feitos daneses possui fontes históricas dúbias e questionáveis, no entanto, retoma tradições e histórias de origens latinas, islandesas e dinamarquesas, bem como mitos e lendas de origens orais, conforme pontuado anteriormente. *Historiae Danicae* é um compilado de histórias cujo material consiste em um total de dezesseis volumes, e a lenda de *Amleth*, por sua vez, de maior pertinência para este trabalho, é contada nos livros III e IV do *Gesta Danorum*. É caracterizado o personagem Amleth como principal foco das histórias em metade do livro III e início do livro IV, conforme pontua Avelar (2022, p. 06). Apesar disso, “ter um panorama anterior e posterior à vida do príncipe da Dinamarca amplia mais sua lenda ao se poder explorar seus antepassados e reis posteriores”, ressalta o tradutor (ibidem).

Carregando as origens de um conto oral cuja narrativa desenvolve a trajetória de um filho que busca vingança pela morte de seu pai, Saxo, em seus escritos, desenvolve de maneira extensiva uma história proveniente de uma lenda e, assim, a eterniza em um texto que inspirou a adaptação do material por autores de póstumos anos e séculos. Para o estudo comparativo entre as obras, será considerado aqui principalmente o livro terceiro do *Gesta Danorum*, no qual é encontrada a primordial fonte de inspiração para o *Hamlet* shakespeariano.

O terceiro livro do *Gesta Danorum* não é iniciado pela história do herói Amleth, mas sim pela narração das vitórias e derrotas dos reis que sucederam seu pai, Ørvendil. Desenvolvendo as lendas de reis que governaram simultaneamente os reinos da Suécia e da Dinamarca, Saxo Grammaticus entrelaça a história de homens que reinaram sobre a terra com a mitologia de divindades nórdicas antigas, a exemplo dos deuses Baldr, Odin, Thor e “batalhões de divindades” (2022, p. 16). Sobre isso, Avelar (2022, p. 07) comenta:

⁷⁷ Públio Valério Máximo foi um escritor romano que viveu do século I a.C. ao século I d.C. Seu livro *Nove Livros de Feitos e Dizeres Memoráveis* conta com uma coleção de aproximadamente 1000 contos escritos durante o reinado do imperador romano Tibério, a quem dedicou sua obra.

⁷⁸ Marciano Mineu Félix Capela foi um escritor romano da Idade Tardia que viveu de 360 d.C a 428 d.C.

A história começa com o avô de Amleth e suas vitórias e derrotas em vida, sendo uma de suas batalhas contra o deus Baldr e outras divindades nórdicas, mostrando como a história de heróis mortais se misturavam com a mitologia antiga. Mesmo que as narrativas posteriores não possuam tantos personagens e fatos míticos, os relatos fantásticos ainda rondam as tramas, com trolls e mantos mágicos a prova de espadas tendo seu lugar nas aventuras e guerras.

O trabalho intertextual de Shakespeare em *Hamlet* amplia no século XVII o alcance do conto do século XII, propondo novas particularidades a partir da manifestação da genialidade do dramaturgo em suas peças. Evidencia-se desde o primeiro momento a absorção de um texto com a finalidade de retomá-lo no outro, reafirmando a tão presente noção de paratextualidade conforme Genette e conferindo novos signos mediante a observação de seus processos criativos e estéticos.

Observa-se uma diferença entre os ideais morais de Amleth e Hamlet, uma vez que são personagens desenvolvidos sob diferentes ângulos socioculturais e históricos, assim como ambos são parte de histórias de diferentes gêneros textuais. Todavia, são personagens análogos, uma vez que as causas e as consequências das ocorrências em seus destinos dialogam intertextualmente entre si de maneira notória, como será pontuado ao decorrer deste capítulo.

É possível a percepção de ocorrências similares na peça shakespeariana e na lenda dinamarquesa desde o início da história do rei, pai do príncipe. Na história relatada em parte do livro terceiro de Saxo Grammaticus, é narrado o destino de Ørvendil, filho de Rørik, a quem é concedido o trono da Jutlândia, uma porção de terras na Dinamarca. Governando ao lado de seu irmão Fengi, Ørvendil era também um excelso pirata⁷⁹ e guerreiro de distinta reputação, cujo temperamento e cujas ações retratam, a partir da perspectiva de Saxo Grammaticus, as condutas morais, filosóficas e religiosas do povo dinamarquês no século XII.

⁷⁹ Conforme a tradução utilizada para estudo na presente dissertação (Arthur Avelar, 2022), é utilizada a palavra “pirata” para se referir às atividades de navegação, guerra e saque de Ørvendil. No entanto, é historicamente utilizado o termo “viking” para fazer menção aos exploradores, guerreiros, comerciantes e piratas nórdicos, sobretudo escandinavos – ou seja, da região que compreende aos países da Dinamarca, Suécia e Noruega. Num panorama mais amplo, pode também abarcar as regiões da Finlândia, das Ilhas Faroé e da Islândia.

Para reafirmar seus laços com o rei, é realizado o casamento do soberano Ørvendil com Gerutha, filha de Rørik, que dá à luz o filho de ambos, nomeado Amleth. Perante a iminente ganância do irmão traiçoeiro, inflamado em inveja e rivalidade perante o sucesso e bem-aventurança que tanto estimava e encontrava no outro, o governante é assassinado pela mão fraterna de Fengi, que, vendo a possibilidade de ascender ao trono da Jutlândia, desposa a então viúva em um matrimônio visto como incestuoso pelos olhos do autor do conto (GRAMMATICUS, 2022).

Segundo ratifica Elton (1984, p. xxxii-xxxiii), os laços familiares e a vingança por morte eram de intrínseca relevância da sociedade arcaica que é retratada na obra de Saxo Grammaticus. As relações entre parentes eram de profusa importância no que concerne tanto à índole dos personagens do autor quanto ao comportamento deles, sobretudo no que se refere à submissão de um filho ao seu pai ou neto ao avô, assim como à relação entre irmãos ou irmãs (ibidem).

Dessa forma, esclarece Elton (ibidem), o assassinato de familiares culminava numa espécie de crime que só poderia ser expurgado por cerimônias religiosas e que envolveria o exílio do malfeitor. Tal medida era proveniente das crenças do povo compreendido na obra do gramático, que recorria aos meios mencionados como maneira de evitar que a ira dos deuses caísse sobre a terra, assim trazendo a maldição da esterilidade ao ofensor até que ele fosse perdoado (ibid.).

As conjunturas que sucedem a morte do personagem do falecido rei, cujo nome difere nos materiais de Saxo Grammaticus, de François de Belleforest e de William Shakespeare, também divergem entre si: enquanto na história francesa de Belleforest, à mãe do príncipe tenha sido atrelada a imagem de cúmplice – conforme será visto no subcapítulo seguinte –, e na de Shakespeare o personagem Cláudio, irmão do falecido rei, aja dissimuladamente ao referir-se à morte do irmão e ao casamento com a cunhada, na obra de Grammaticus o governante encoberta seus reais propósitos ao encenar um discurso afirmando que Gerutha sofria nas mãos de Ørvendil, de maneira que Fengi, obstinado perante a miséria em que ela supostamente se encontrava, não viu outra solução senão cometer o fratricídio:

[...] Quem quer que tenha se comprometido com um crime logo se encontra escorregando ladeira abaixo em direção ao próximo; o primeiro acelera o segundo. Fengi encobriu esse ato infame com tal presunçosa astúcia que inventou uma desculpa bondosa para seu crime e deu ao assassinato uma coloração de conduta escrupulosa. Ele inventou que Gerutha, embora fosse gentil demais para causar qualquer mal a alguém, sofria de tal violenta repugnância por parte do marido que ele o havia matado apenas para salvá-la; era vergonhoso que uma mulher tão delicada, sem amargura, suportasse a arrogância autoritária deste homem [Ørvendil]. Seu argumento persuasivo não falhou. [...] (GRAMMATICUS, 2022, p. 35)

Assim, consideradas as origens do conto dinamarquês, bem como a época de sua escrita e as condutas socioculturais que permeavam a sociedade danesa, é incumbida a Amleth a tarefa de vingar a morte do falecido pai. Uma vez que o tio é grandioso em sua astúcia, o jovem príncipe ludibria a todos, fingindo ter sucumbido à loucura como forma de ganhar tempo para planejar sua vingança até o momento de desfecho, em que confronta o rei seu tio e o vence num duelo de espadas.

Amleth testemunhou isso tudo, mas por temer que um comportamento muito astuto pudesse fazer seu tio suspeitar dele, fingiu-se de louco, agindo como se sua inteligência tivesse se perdido; essa arte, além de ocultar sua verdadeira sabedoria, garantiu sua vida. [...] Tudo o que ele dizia era como o delírio de um idiota, tudo o que fazia cheirava a uma letargia profunda. (GRAMMATICUS, 2022, p. 35)

Embora em *Hamlet* de Shakespeare a morte do rei Hamlet não tenha sido constatada ao início da peça como um homicídio, podemos pontuar a semelhança entre a lenda e a tragédia, a começar pela similaridade entre os personagens: temos, em Shakespeare, o rei Hamlet, que muito se assemelha a Ørvendil, assim como a rainha Gertrudes, que, por sua vez, assume o papel de Gerutha; Cláudio como o usurpador Fengi; o príncipe Hamlet como o jovem Amleth; e outros equivalentes aos shakespearianos Fortimbrás, Polônio, Ofélia, Rosencrantz e Guildenstern.

Posteriormente à morte do rei dinamarquês Hamlet, pai, na dramaturgia elisabetana, o jovem príncipe Hamlet, filho, recebe a visita de um fantasma no castelo, que afirma ser seu pai e anuncia o fratricídio: a morte causada pelo irmão sendo o primeiro evento narrativo que pode ser observado como instância de intertextualidade. A obra de Shakespeare, no entanto, conta com um personagem inédito, isto é, o fantasma. Conforme visto anteriormente, o

espectro do rei morto corrobora para que seja desenvolvido um grau de complexidade filosófico, metafísico e religioso que inexistente tanto na obra de Grammaticus quanto na obra de Belleforest.

A partir da visita do falecido pai, é designada ao herói shakespeariano a incumbência da vingança. Constata-se, então, sua tentativa de se passar por louco como uma maneira de despistar as suspeitas do tio a respeito da intenção do sobrinho. Em conformidade com a obra de origem, o príncipe Hamlet opta por ter atitudes percebidas como insensatas e provoca nos demais personagens a imagem de sua deriva à insanidade, a ser exemplificar na seguinte passagem:

Rei – Bem-vindos, caros Rosencrantz e Guildenstern!
Além de que muito ansiávamos revê-los,
Foi o emprego de seus préstimos que gerou
O urgente chamado. Já devem saber algo
Das mutações de Hamlet – chamemos assim,
Pois nem o homem exterior, nem o interior
Lembram o antigo homem. Porém, o que foi,
Fora a morte do pai, que o fez ficar assim,
Tão incapaz pra entender sua própria pessoa,
Me custa imaginar. [...] (SHAKESPEARE, 2015, p. 88)

Retomando o que concerne à fábula do século XII, em virtude da conjectura de Fengi sobre as intenções de Amleth, é agregado um personagem análogo à Ofélia de Shakespeare, com o objetivo de incitar sua mente às tentações do amor (GRAMMATICUS, 2022, p. 36) e fazer com que Amleth traia a si mesmo, de forma que os sentimentos aflorados perante as relações sexuais revelassem as intactas faculdades mentais que ele mantinha escondidas.

Novamente comparo as obras de Grammaticus e de Shakespeare, de maneira a evidenciar o caráter intertextual a partir da lealdade e do amor da figura feminina perante o príncipe. Embora tal mulher não tenha recebido um nome no conto, o retrato da devoção de Ofélia relativa ao desejo de ser amada pelo jovem Hamlet muito se assemelha à submissão de sua correspondente no conto dinamarquês, uma vez que em ambos os casos as figuras femininas compartilham interesse romântico com e pelo príncipe.

Na obra dinamarquesa, o engodo foi secretamente avisado para Amleth por um personagem que representa, na trama, seu irmão adotivo, o qual pode ter servido como inspiração para o personagem Horácio de Shakespeare. Isto é: o confidente de Hamlet, que foi desenvolvido na peça shakespeariana de

maneira a tornar-se um companheiro intelectual e amical em quem o príncipe confiava para confidenciar seus segredos e com quem compartilhava e discutia suas questões filosóficas e morais.

Amleth, após consumir o ato sexual com a mulher sem que outros personagens soubessem, pediu a ela que mentisse sobre o ocorrido para a corte, de maneira que isso possibilitasse a reafirmação da suposta loucura de Amleth: “Amleth, então, superou todos com o resultado de que ninguém poderia abrir o cadeado de sua sabedoria e revelar os propósitos secretos do jovem” (GRAMMATICUS, 2022, p. 38). Embora em *Hamlet* a recusa à mulher tenha sido iminente, diferindo, assim, de *Amleth*, tal ato ratificou sua embusteira insanidade, de maneira que seu tio observou que o conjunto de palavras e ações de Hamlet “faz sugerir loucura. A sua melancolia / Está incubando ovos dentro de sua alma” (SHAKESPEARE, 2015, p. 114).

Com o intuito de enriquecer a trama do drama elisabetano estudado na presente dissertação, Shakespeare fez uso de um complexo domínio da poesia dramática para atingir um desenvolvimento das sucessões de cenas que estimulasse o espectador (HELIODORA, 2017, p. 158). Sendo assim, *Hamlet* diverge do conto de *Amleth* no que se refere à sucessão de eventos após a resistência do protagonista aos métodos sedutores da dama que poderiam levá-lo à tentação, conforme apresentarei abaixo.

Parte-se, assim, para o momento em que William Shakespeare faz uso do teatro espelho, ou seja, do teatro dentro do teatro. Em tal evento, o evento central da tragédia de Shakespeare (SÜSSEKIND, 2021, p. 155), Hamlet age quase como um diretor de sua própria peça, atuando como um “personagem-autor” (ibidem, p. 148). A ocorrência em questão é inédita em comparação às obras de Saxo Grammaticus e de François de Belleforest: um elemento extra que foi explorado pelo bardo inglês para agregar mais complexidade à sua obra.

À chegada de uma companhia de artistas teatrais ao castelo de Elsinore, o príncipe Hamlet opta por fazer uso dos atores a fim de investigar a veracidade dos feitos hediondos de seu tio através de uma peça que recria a história contada pelo fantasma. Surpreso perante a afronta testemunhada pela plateia, o rei Cláudio retira-se, confirmando as suspeitas de Hamlet de que ele era o assassino. O príncipe, pois, o persegue com intenção de matar o tio, desistindo, no entanto, de fazê-lo.

Assim, parte diretamente aos aposentos de sua mãe para confrontá-la por seus atos tidos como incestuosos (SHAKESPEARE, 2015). À espreita no quarto, um espião a encargo do rei Cláudio, Polônio, escutava a conversa entre o príncipe e a rainha.

Polônio – Ele logo virá. Fale firme com ele,
Diga que suas pulhas passaram dos limites,
Que Sua Excelência já encobriu e se interpôs
Entre ele e ódio alheio. Fico aqui, em silêncio.
Eu peço, seja clara.

Rainha – Eu garanto, não tema.
Esconda-se, ele está vindo.
Polônio esconde-se atrás da tapeçaria.
Entra Hamlet. (SHAKESPEARE, 2015, p. 134)

Nesse ponto, observa-se mais uma vez uma relação de intertexto entre as narrativas de Grammaticus e de Shakespeare: um laçao de confiança do rei se esconde nos aposentos da rainha para ouvir sorrateiramente a conversa entre ela e seu filho e, assim, reportar ao rei o que foi dito. No entanto, em ambas as obras, o príncipe percebe a presença do espião e acomete a ele o mesmo fim nos dois textos – isto é, a morte.

De maneira análoga, na obra de Saxo Grammaticus, o rei e um membro de seu séquito (correspondente na tragédia de *Hamlet* ao personagem Polônio) elaboram a artimanha, objetivando descobrir os intentos a que Amleth se propõe. Por conseguinte, o rei ausenta-se do castelo alegando assuntos de notória relevância, para que o sobrinho seja atraído aos aposentos da rainha. O espião de confiança estaria às escondidas no quarto da mulher, e assim posteriormente reportaria a Fengi o que seria confiado a Gerutha no diálogo entre ela e seu filho.

Com isso, era considerada a possibilidade de que Amleth exporia a sua mãe sua inalterada sanidade, de maneira a desmascarar sua dissimulação:

Fengi, alegando negócios importantes, propositalmente proclamaria sua partida, e então Amleth deveria ser trancado sozinho com sua mãe em seu quarto depois que uma pessoa fosse plantada lá, sem que nenhum deles soubesse, em algum lugar em um canto escuro para ouvir atentamente a conversa deles. Se seu filho estivesse em seu juízo perfeito, ele não teria medo de confiar em sua mãe e estaria pronto para falar abertamente em seus ouvidos. (GRAMMATICUS, 2022, p. 39)

A similaridade do destino do espião é evidente, posto que neste ponto da trama sua morte é iminente em ambas as obras. Em *Amleth*:

[...] Mas Amleth virou o jogo contra esse espião: como ele estava apreensivo no caso de algum ouvido escondido estar escutando, ele primeiro recorreu a sua tolice regular, cantando como um galo barulhento e balançando os braços como asas batendo; depois disso, ele subiu na cama de palha e começou a pular para cima e para baixo para descobrir se havia alguma coisa à espreita ali. Quando sentiu um caroço sob seus pés, ele cutucou o local com a espada, transpassou o homem embaixo, arrastou-o de seu esconderijo e o massacrou. (GRAMMATICUS, 2022, p. 39)

Similarmente, em *Hamlet*, ao espião ser descoberto após assustar-se e revelar seu esconderijo, o mesmo fim lhe é acometido:

Hamlet – Venha aqui, fique bem sentada e não se mova.

Não vai sair antes de eu lhe mostrar o espelho

Onde verá bem no fundo essa sua essência.

Rainha – Mas o que tu estás fazendo? Vais me assassinar?

Socorro!

Polônio – (*atrás da tapeçaria*) Aqui! Socorro!

Hamlet – Olha só. Um rato! Morto por um trocado! (*finca o florete pela tapeçaria*)

Polônio – (*atrás*) Ah, me mataram! (SHAKESPEARE, 2015, p.135)

No que sucede o assassinato do espião, em ambas as narrativas o príncipe não tarda em proferir contra sua mãe, a rainha, diversas críticas referentes ao seu caráter. Em *Hamlet*, o príncipe a incrimina como uma mulher sem pudores, cujas ações tomadas como hipócritas perante a virtude tornam seus “votos jugais juras de jogatina” (SHAKESPEARE, 2015, p. 135). Inicialmente, Gertrudes finge não entender o motivo de tal censura, até que seu filho, em sua profunda angústia, enraivecido em seu discurso, revela ter ciência do assassinato cometido por Cláudio.

A cena em questão, na tragédia, retoma o conto dinamarquês em uma relação intertextual desde seu início até seu fim no que diz respeito à ordem dos acontecimentos. Quanto às palavras do príncipe para sua mãe, Shakespeare articula um monólogo de caráter intrinsecamente religioso, fazendo menção a virtudes bíblicas e alusão a anjos e demônios, céu e inferno, entre outras analogias.

Em contrapartida, o príncipe dinamarquês de Saxo Grammaticus opta por uma abordagem mais animalésca e sexual, reduzindo sua mãe a uma mulher tão promíscua quanto uma égua. Vide excerto abaixo, conforme narra Saxo Grammaticus (2022, p. 39):

Agora que havia se esquivado da armadilha, ele voltou para o quarto. Quando os prantos violentos de sua mãe viraram soluços por causa do juízo perdido de seu filho, ele a confrontou com essas palavras: “Você, mais baixa das mulheres, por que tenta encobrir sua infâmia grosseria com falsos lamentos? Como uma prostituta degradada, você voa para uma cama maldita e repugnante, aperta o assassino de seu marido em seu seio incestuoso e bajula com os mais repugnantes carinhos e carícias o homem que destruiu o pai de seu filho. Certamente é assim que as éguas copulam com os garanhões que dominaram seus companheiros; apenas bestas brutas se precipitam promiscuamente em uma variedade de casamentos, sua conduta deixa claro que a memória de seu falecido marido ficou obsoleta”. (GRAMMATICUS, 2022, p. 39)

Ao fim de tal passagem, Amleth anuncia que sua loucura é fingida⁸⁰. Da mesma forma, Hamlet manifesta sua sanidade ao afirmar que não é louco, apenas finge sê-lo (SHAKESPEARE, 2015) e pede redenção a sua mãe para que ela retorne aos caminhos da virtude. Hamlet recorre à súplica para que a mulher jogue fora de vez essa parte pior, para que com a outra “viva na pureza” (SHAKESPEARE, 2015, p. 139). Assim, ele a perdoa e despede-se, finalizando então a cena.

Enquanto isso, na obra de Grammaticus, Amleth recobra o senso de virtuosidade de sua mãe a partir da reprimenda, a partir da qual “sua mãe, dilacerada por essa repreensão, foi chamada de volta à prática da virtude, e ele lhe mostrou como acender a chama de seu amor anterior perante seu feitiço atual” (GRAMMATICUS, 2022, p. 40).

A partir da comparação entre tais passagens, tornam-se evidentes as referências socioculturais que exerceram influência na escrita das duas obras. A mais antiga, datada do século XII e escrita na Dinamarca, corresponde a uma época pré-cristã, em que os costumes da sociedade, as práticas e os dogmas oriundos das crenças religiosas locais e correspondentes à época diferem do

⁸⁰ “Eu uso esta aparência demente para meu próprio benefício, pois não tenho dúvidas de que o facínora que poderia matar seu irmão também provavelmente atacará seus outros parentes com igual ferocidade. É por isso que prefiro assumir o comportamento de um imbecil em vez de uma sanidade proposital, e ter um empréstimo de disfarce seguro parecendo um completo maníaco.” (GRAMMATICUS, 2022, p. 40)

contexto em que foi escrita a peça *Hamlet* de Shakespeare. Posto isso, ao comparar não apenas os excertos em questão, mas também a perspectiva dos escritores Grammaticus e Shakespeare sobre o matrimônio, podemos observar máximas que se distinguem.

Ao fazer observações sobre o casamento em *Historiae Danicae*, Elton (1984, p. xxx-xxxii) afirma que há reminiscências de costumes arcaicos na narrativa de Saxo Grammaticus, a saber: o casamento por sequestro da noiva, como recompensa a um desafiante ao vencer o rei em um duelo, ou instâncias de poligamia. Ademais, são observadas (ibidem) nos livros de Saxo Grammaticus, também, condutas matrimoniais de épocas posteriores às dos costumes citados. São elas: o casamento por compra – isto é, em que o pai do noivo oferece dinheiro ao pai da mulher em troca do casamento – e até mesmo a autonomia da mulher para recusar um potencial marido. Além disso, pontua Elton (ibid.), o casamento entre homens escravos ou de classes sociais subalternas e mulheres de famílias abastadas era infactível e, muitas vezes, seria exigido pela mulher uma prova de poderio, influência ou coragem de seu pretendente.

No viés do casamento entre parentes, Elton (1984, p. xxxi) ressalta que as proibições eram, naturalmente, diferentes dos limites que foram impostos posteriormente pela igreja medieval. Sendo assim, a narrativa de Saxo Grammaticus aproxima-se de modelos mais arcaicos, assinala Elton (ibidem), no que diz respeito ao casamento entre uma viúva e o irmão de seu falecido marido: o matrimônio entre irmã adotiva e irmão adotivo é exequível, no entanto, é censurado como incesto. Como suporte para essa perspectiva, ressalto aqui a maneira como o escritor dinamarquês trata sobre tal questão em *Amleth*.

A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, por sua vez, foi escrita em um período histórico-cultural em que condutas e doutrinas sociais sofriam interferência do período Renascentista na Inglaterra no fim do século XVI e início do século XVII. Sobretudo após a Reforma Protestante⁸¹, que ocorreu no

⁸¹ Tendo seu início datado em 1517, a Reforma Protestante (também conhecida como “Reforma Europeia”) foi um movimento cristão iniciado a partir do envio do tratado de Martinho Lutero (1483 – 1546) – monge agostiniano e professor de teologia germânico, foi um dos principais expoentes no que concerne à Reforma Protestante – *95 Teses* (1517) ao Arcebispo de Mainz. Sendo o marco principal do período que compreende o fim da Idade Média e o início do período moderno, ele foi um movimento que visava questionar a autoridade religiosa e política da Igreja Católica na Europa, contestando as doutrinas e os dogmas provenientes do catolicismo romano e

continente europeu no início do século XVI, as visões do que poderia ser socialmente considerado “família” e as práticas matrimoniais sofreram diversas mudanças, tendo sido afetadas pelos valores protestantes, cujos vieses não apenas diferiam de dogmas catolicistas, mas também visavam exercer intensa crítica ao catolicismo romano.

Para fins de análise, vale destacar as convenções jurídicas e sociais pré-modernas na Inglaterra, cujo início ocorreu durante o período elisabetano e fim em meados do século XIX, em que a identidade social de uma mulher estava intrinsecamente vinculada à figura do cônjuge. Perante a lei, um homem e uma mulher em situação de matrimônio eram considerados uma única entidade, cujos total e absoluto controle e autoridade eram entregues ao marido.

À vista disso, a esposa não possuía qualquer validação nos âmbitos políticos, econômicos, sociais, entre outros, se desconsiderada a palavra final de seu esposo. Foi somente no século XX, a partir das conquistas do movimento feminista, que a mulher deixou de ser considerada uma posse de seu marido, ao qual anteriormente devia completa submissão através de obediência e subordinação, sendo vista meramente como um objeto de procriação para gerar descendentes – em famílias que constituíam a nobreza, herdeiros de todos os bens e espólios adquiridos pelo “chefe” da família.

Tendo em vista que a visão de núcleo familiar e as responsabilidades atreladas a cada pessoa dentro desse contrato matrimonial diferiam entre a Dinamarca medieval de Saxo Grammaticus e a Inglaterra renascentista e elisabetana de William Shakespeare, também era divergente a maneira com que uma mulher viúva era observada pela sociedade após ter seu marido vindo a

criticando vigorosamente os preceitos catolicistas interpretados pelos protestantes como errôneos e repreensíveis, disseminados a partir da autoridade papal, que, até então, representava não apenas a figura de “poder total” da Igreja, mas também um aliado político ao Estado. Entre seus estágios, constam a Reforma Magisteral, a Reforma Radical e a alfabetização, que marcou o início da tradução das Bíblias para outros idiomas, uma vez que, até então, passagens bíblicas só poderiam ser lidas em latim, e os livros e manuscritos bíblicos não poderiam ser distribuídos para quem não fizesse parte da comitiva da igreja. Diversos eventos ocorreram após o início da disseminação do protestantismo, entre eles: a Guerra dos Trinta Anos (1618-48), a Dieta de Worms (1521), a formação do luterano Ducado da Prússia (1525), a Reforma Inglesa (1529 em diante), o Concílio de Trento (1545-63), a Contrarreforma da Igreja Católica (1545), a Paz de Augsburgo (1555), a excomunhão de Elizabeth I (1570), o Edito de Nantes (1598) e a Paz de Westfália (1648). A Reforma Protestante contribuiu positivamente e negativamente nos meios políticos, sociais, religiosos e econômicos, sendo responsável, também, pela introdução do protestantismo como religião. Até o ano vigente, é debatido por historiadores qual teria sido o ano que marca o final da Reforma, sem existir uma data exata.

óbito, bem como as obrigações incumbidas a sua família após o enviuvamento, sobretudo em famílias entre cujos membros estavam líderes e chefes de Estado ou pessoas afiliadas à nobreza.

Isso posto, nas obras de ambos os autores é possível observar um caráter misógino na fala do príncipe das narrativas ao repreender sua mãe, cada qual de sua própria maneira. Amleth e Hamlet, embora sejam análogos um ao outro em suas próprias histórias, são personagens elaborados sob as perspectivas de autores em sociedades distantes no que diz respeito não somente a períodos no tempo e distância geográfica, mas também, aos costumes, aos dogmas e aos preceitos de seus respectivos meios socioculturais, bem como as influências que permeavam a vida dos autores.

Ainda no que diz respeito à reprimenda do personagem príncipe à rainha sua mãe, salienta-se a notável diferença em sua postura no que concerne a suas concepções referentes ao amor devotado por sua mãe ao falecido marido. A despeito do personagem filho se sentir traído por sua mãe por ter ela contraído matrimônio com o tio de seu filho, irmão de seu cônjuge anterior, uma evidente ocorrência de uma construção misógina a respeito dos comportamentos das mulheres em prol de suas famílias é observada nas passagens correspondentes em ambas as obras.

No conto danês (2022), é caracterizada a lealdade de Gerutha a seu primeiro marido como “amor” e, ao segundo, como “feitiço”; enquanto, na tragédia shakespeariana (2015), tais qualidades têm um aspecto consideravelmente mais sutil, em que a fidelidade de Gertrudes a seu atual esposo é apenas uma “parte pior” (SHAKESPEARE, 2015, p. 139) que pode ser jogada fora para que ela volte a viver na “pureza” (ibidem) de seu amor anterior.

Será posta em evidência mais uma instância de intertextualidade entre as obras, a ser contemplada no ato seguinte da peça de Shakespeare (2015). À descoberta da morte de Polônio, Cláudio opta por enviar o sobrinho à Inglaterra, temendo a ameaça de sua presença na corte dinamarquesa. Tal qual no conto, Hamlet embarca junto de dois companheiros, Rosencrantz e Guildenstern, destinado ser morto pelo rei britânico.

Rei – Fiquem no encalço dele e atraiam-no a bordo.
Nada de atrasos. Quero-o bem longe esta noite.
Vão logo, pois no que toca a este caso, tudo

Já está feito e selado. Eu peço, sejam rápidos.
Saem todos, exceto o Rei.
E Inglaterra, se tu estimas minha afeição –
Pois meu grande poder não te induz a deslizes,
Já que ainda está fresca a chaga que te fez
A espada do danês e que ainda teu temor
Nos deve reverência – não debes tratar
Com frieza as nossas ordens soberanas
Que, em missiva selada, importa a imediata
Morte do jovem Hamlet. Mate-o, Inglaterra.
Pois ele ferve, como a febre, no meu sangue,
E tu debes curar-me. Até que eu saiba o efeito,
Que venha o que vier, viverei contrafeito. (SHAKESPEARE, 2015, p. 149)

Sem embargo, Hamlet encontra no navio a carta de Cláudio para o rei britânico, em que o tio do príncipe solicitava que o inglês o matasse. Sem mais estar alheio à trama do tio, ele a modifica, de forma que não ele, mas a sua escolta seria entregue à morte pelas mãos do rei da Inglaterra. Tal evento precedeu sua fuga e seu retorno à Dinamarca através de um ataque de piratas ao navio em que estava.

Similarmente, em *Amleth* (2022) o rei Fengi envia o príncipe à Grã-Bretanha sob a escolta de dois séquitos de sua confiança. Através de uma troca de cartas, foi acordado entre o rei dinamarquês e o rei britânico que este mataria o príncipe Amleth, assim fazendo com que Fengi se abstinhasse da realização do ato, permanecendo, assim, com reputação intacta:

[...] Ele [Fengi], portanto, determinou que o rei da Britânia lhe fizesse o favor de matar Amleth, para que o outro realizasse o ato e ele preservasse um ar de inocência. No desejo de esconder sua barbárie, preferiu contaminar um amigo do que atribuir má reputação a si mesmo. Em sua partida, Amleth pediu secretamente à mãe que adornasse o palácio com tapeçarias e realizasse um pretense funeral para ele depois de um ano, quando prometeu que retornaria. Dois dos partidários de Fengi partiram com ele trazendo uma carta talhada em madeira, na época um tipo comum de material de escrita, na qual o rei britânico foi ordenado a matar o jovem enviado a ele. (GRAMMATICUS, 2022, p. 40 – 41)

Não obstante, uma falência no plano de Fengi é iminente, em virtude de a carta ser descoberta pelo príncipe. Em vista do descobrimento do material que o condenaria à morte, Amleth adulterou seu conteúdo de maneira que os dois lacaios do tio, seus companheiros de viagem, fossem sentenciados pelo rei da Britânia (GRAMMATICUS, 2022, p. 41). Ainda que haja certa divergência no que

concerne às circunstâncias tanto na tragédia quanto no conto, o mesmo fim é acometido a seus companheiros nas duas obras, evidenciando a intertextualidade entre as ocorrências.

Sem a presença da intertextualidade nas cenas seguintes, ao príncipe Amleth, conforme requerido na carta adulterada durante sua viagem à Britânia, é concedida a mão da filha de seu anfitrião em casamento (GRAMMATICUS, 2022, p. 43). A seguir, encenando descontentamento ao dissimuladamente alegar o ultraje que tinha sido a morte dos lacaios que o acompanharam na viagem, o rei compensou-o com ouro, e Amleth permaneceu em terras britânicas por um ano antes de retornar à sua terra natal para dar prosseguimento ao seu plano de vingar-se pela morte do pai (ibidem).

Enquanto isso, na peça de Shakespeare (2015), após o pronto retorno do príncipe à Dinamarca, é planejado um duelo de esgrima entre Hamlet e Laerte, este motivado a vingar o suposto suicídio de sua irmã, que sucumbiu à loucura ante a rejeição do príncipe e a morte de seu pai, Polônio. Uma armadilha, no entanto, é armada por Cláudio, que não havia cedido em seu interesse de aniquilar o sobrinho: a ponta da espada de Laerte estava banhada em veneno; e, caso ele não obtivesse a vitória, seria feito a Hamlet um brinde, contendo a taça do príncipe um vinho com o mesmo veneno.

O duelo é carregado por um sentimento de vingança, uma vez que prevalecem as intenções dos personagens de obterem um desfecho perante o assassinato de seus entes queridos. À vista de Hamlet estar tendo bom desempenho, para comemorar, Gertrudes bebe por engano o vinho envenenado, no mesmo momento em que o filho é ferido pela ponta envenenada da espada de Laerte. Ao trocarem os floretes durante a esgrima, Laerte recebe um golpe de sua espada, sendo também sentenciado à morte. Finalmente, ocorre a Hamlet a engenhosidade de Cláudio perante a manipulação das circunstâncias, fazendo-o perceber que sua morte é iminente, assim como a dos outros envolvidos. Sendo assim, o príncipe o fere com a ponta do florete que contém veneno, obtendo, então, sua vingança:

Hamlet – Uma arma envenenada. Trabalha, então, veneno.
(ele fere Cláudio).

Todos – Traição, traição!

Rei – Oh, defendam-me, amigos, eu só estou ferido.

Hamlet – Toma, assassino incestuoso, danês maldito.

Bebe essa poção toda. A pérola está aqui?
Siga minha mãe. (*Cláudio morre*) (SHAKESPEARE, 2015, p.
191)

Embora haja divergências na conjuntura da morte do rei nas narrativas, é crucial que seja pontuada a intertextualidade entre as mesmas. Assim como na tragédia de Shakespeare (2015), na obra de Saxo Grammaticus (2022) o vilão é sentenciado à morte por intermédio de um duelo de espadas envolvendo também seu sobrinho ao final do terceiro livro; cumpre-se, assim, a missão do herói. Tendo Amleth retornado à Jutlândia no dia de seu fictício funeral, a prática de sua falsa insanidade continuou a ser empregada, para que ludibriasse os presentes na intenção de prosseguir com seu plano de obter vingança.

Após embriagar os convidados do evento com vinho o suficiente para que eles perdessem a capacidade de serem mantidos despertos, atou seus corpos para que, confinados, não pudessem mover-se, o que foi seguido pelo incêndio que Amleth iniciou no palácio, reduzindo a chamas toda a construção e todos que ali jaziam desacordados. Como na peça de Shakespeare, a maioria dos personagens que estavam presentes no castelo morreu.

Em seguida, após direcionar-se aos aposentos do tio, em outro edifício, para clamar sua vingança, convocou-o para o combate, matando-o em seguida:

[...] Ele então acordou seu tio e o informou que seus nobres súditos foram queimados até a morte, e que, com ajuda de seus velhos ganchos ele, Amleth, estava ao seu lado, ansioso para infligir punição agora devida pelo assassinato de seu pai. Com essas palavras, Fengi saltou da cama, mas, privado de sua própria espada e incapaz, com todos os seus esforços, de desembainhar a outra, foi derrubado. Que homem corajoso era este Amleth, digno de fama eterna! Ele se preparou sabiamente por uma incrível atuação de estupidez, submergindo nela um raciocínio brilhante que transcende as faculdades mortais; assim, sua inteligência lhe deu proteção e o manteve vivo até que chegasse ao momento de vingar seu progenitor. Considerando a habilidade com que ele se preservou e a energia com que exigiu a punição por seu pai, dificilmente se pode decidir o que estimar mais, sua coragem ou sua sabedoria. (GRAMMATICUS, 2022, p. 44 – 45)

Conforme indica Elton (1984, p. xxxvi), na narrativa de Saxo Grammaticus, bem como na cultura escandinava da época, embora não fosse de praxe que uma pessoa de ranque impotente lutasse com alguém de posição social inferior, um duelo ou uma guerra jamais (ibidem) poderiam ser recusados

de maneira honrosa. Segundo ressalta o autor (ibid.), a menos que o desafiado estivesse sob alguma debilitação, era inaceitável pela perspectiva das noções de honra do povo e da época em questão que fosse enviado um campeão aliado para lutar no lugar da pessoa a quem foi feito o chamado à batalha.

Nessa perspectiva, ressalto a diferença entre os duelos do jovem príncipe nas narrativas de Grammaticus e de Shakespeare: ao observar pelo viés teórico da intertextualidade, o combate de Amleth e de Hamlet ao clamar suas vinganças em suas respectivas narrativas ocorre de maneiras distintas. Para mais, enquanto em *Amleth* o príncipe participa de uma luta de espadas com seu tio, a batalha que poderia ser tida como equivalente em *Hamlet* ocorre entre o príncipe e Laerte, este que buscava vingar-se do herói da peça pela morte de seu pai e de sua irmã.

No segundo caso, embora Cláudio seja morto pelo veneno que continha no florete, não há um duelo de espadas entre o sobrinho e seu tio. Na peça de Shakespeare, o rei era um astuto planejador de traquinagens para que o príncipe fosse assassinado. Todavia, se observarmos pela perspectiva proposta por Grammaticus, podemos contemplar Cláudio como um personagem covarde e sem honra, que se escondia atrás de motivações de terceiros numa tentativa de evitar pôr-se em uma situação de risco ou de evitar que recaísse a culpabilização da morte de Hamlet sobre si.

Ao que concerne ao duelo, na obra de Saxo Grammaticus, salienta Elton (1984, p. xxxvii), é condizente com as máximas o fato de que o vencedor somente deixaria de assassinar seu adversário em casos de piedade na eventualidade deste ou ser jovem ou ter sido aleijado durante a batalha. Era apropriado, na conduta sociocultural a que se refere, que o homem derrotado fosse morto sem custar a integridade do vencedor – sobretudo ao considerar motivações pelas quais a luta estivesse sendo realizada: fosse um reino, uma donzela, ou as próprias noções de honra (ibidem) – e, após o duelo, fosse sepultado por seu assassino caso o perdedor tivesse sido um homem honroso durante sua vida.

Numa última instância de intertextualidade – ou hipertextualidade, conforme delimitado por Genette – entre a obra dinamarquesa e a peça shakespeariana, ponho lado a lado uma situação em que o texto de Shakespeare retoma notavelmente uma fala presente no texto de Grammaticus. Conforme

observado no capítulo II, Genette qualifica tal relação de confluência por meio de transformações diretas ou indiretas como hipertextualidade, em que o texto novo evoca o prévio sem necessariamente falar dele ou citá-lo de maneira evidente.

Embora as falas estejam presentes em locais narrativos diferentes, nota-se a presença da história de *Amleth* na tragédia de *Hamlet*, na qual a fala do jovem príncipe à sua mãe na história dinamarquesa é retomada por Shakespeare em sua peça; mas, neste caso, posteriormente na narrativa, ao dizer suas últimas palavras a Horácio antes de morrer. Em *Amleth*, tais palavras ocorrem na cena em que o jovem e sua mãe estão no quarto e a rainha está sendo confrontada pelo filho, ao passo que o príncipe a ela diz que “você não deve chorar pelas imperfeições dos outros, mas pelas próprias. Quanto ao resto, fique em silêncio” (GRAMMATICUS, 2022, p. 40).

Paralelamente, transporto o leitor ao ato V, cena II de *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, em que o príncipe, em seu leito de morte, profere suas últimas palavras antes de falecer: “Conte-lhe tudo e os fatos, grandes ou pequenos, / Que terminaram aqui. E o resto é só silêncio” (SHAKESPEARE, 2015, p. 193). Isso posto, torna-se evidente a relação entre ambos os textos, em que não é imprescindível que seja feita uma menção explícita da obra dinamarquesa por Shakespeare para que seja constatada sua presença na obra teatral.

Embora alterada e disposta em local narrativo diferente, a fala de Hamlet permite que seja instaurada uma relação hipertextual entre os textos. Sobre a percepção da co-existência entre as obras, Avelar (2022, p. 07) comenta:

Entretanto, ainda é surpreendente reconhecer como um discurso tão famoso da peça de Shakespeare pode ter vindo de uma base tão antiga. Quando Amleth encara sua mãe por ter se casado com seu tio, ele proclama “Você não deve chorar pelas imperfeições dos outros, mas pelas suas próprias. Quanto ao resto, fique em silêncio.” Seria espantoso que fosse mera coincidência que as últimas e inesquecíveis palavras de Hamlet a Horácio, prestes a sucumbir ao envenenamento, são “Diz-lhe o que se passou e as ocorrências que me envolveram. E o resto é silêncio.”

Tendo morrido todos os personagens na obra de Shakespeare com exceção de Horácio e Fortimbrás, chega ao fim a tragédia shakespeariana no ato V, cena II. A história do príncipe dinamarquês, no entanto, é continuada na obra de Saxo Grammaticus, que finaliza o livro III com a morte de Fengi, o tio.

Já no livro IV, dá-se continuidade à história de Amleth sem mais quaisquer instâncias de intertextualidade.

Após ter vingado-se de seu padrasto e clamado sua vingança, o príncipe mobiliza a população para uma assembleia na qual relembra os súditos sobre o reinado gentil de seu falecido pai Ørvendil, em contraposição ao do “tirano e assassino de parentes” (GRAMMATICUS, 2022, p. 48) Fengi. Após justificar ao povo dinamarquês os propósitos por trás de sua vingança, o príncipe retornou à Britânia junto de três navios equipados de tesouros, onde “garantiu a propagação de sua fama” (ibidem, p. 50) ao mandar ser confeccionado um escudo em que contivesse uma coleção de imagens que narravam suas façanhas.

Uma vez que o rei britânico, durante a vida de Fengi, havia acordado com ele que um dos reis deveria vingar a morte do outro em caso de homicídio, o monarca da Britânia concebeu um plano em que recorreria a terceiros para que fosse morto seu genro Amleth, para que ele se abstivesse da culpa sobre a morte. O primeiro passo de sua trama era mandar o príncipe dinamarquês à Escócia, feito realizado sob pretexto de que o príncipe deveria levar uma carta a uma rainha escocesa em que o rei britânico pedia sua mão em casamento.

A rainha escocesa, de nome Hermuthrud, no entanto, demonstrou repúdio ao pedido do rei. Ao receber Amleth em seu castelo, reconheceu as realizações do príncipe no que concerne tanto à concepção do plano para se vingar Fengi quanto à execução do feito, o clamando como herói. Assim, almejando elevar a posição de Amleth para rei, concedendo-lhe um título real e terras, a rainha da Escócia uniu-se a ele em matrimônio.

De volta à Britânica com sua noiva e com os guerreiros escoceses, Amleth retornou à corte de seu sogro, que ainda tramava secretamente a morte do genro. Ao ser pressionado em seu elcalço pelas tropas bretãs, que dizimaram as escocesas enquanto o príncipe cavalgava com seu sogro, Amleth engendrou um plano para assustá-las, que o permitiu ser vitorioso e manter sua vida. Após a morte do rei bretão pelas tropas dinamarquesas, Amleth retornou à Jutlândia apoderado dos tesouros da Britânia e de suas duas esposas.

A história de Amleth é finalizada no capítulo que sucede seu retorno às suas terras, isto é, o capítulo 2 do livro IV: ao deparar-se com Viglek, que havia assumido a realeza da Dinamarca por meio do casamento com Gerutha, entrou em uma guerra com o monarca. Numa segunda batalha entre ambos, Viglek

havia reunido soldados da Escânia⁸² e da Zelândia e, por fim, matou Amleth, desposando a rainha da Escócia e governando por muitos anos seguintes até ser morto por uma doença. É continuado o livro IV, cujas histórias seguintes narram os feitos do herdeiro Vermund, filho de Viglek; Uffi, filho de Vermdund, que reinou sobre a Dinamarca e a Saxônia; e Dan, filho de Uffi. Após Dan, reinaram Huglek; Frothi, “o Ativo”; Dan; e Frithlef.

Menciona-se, no fim do capítulo segundo do livro quarto (GRAMMATICUS, 2022, p. 58) de *Gesta Danorum*, que a lenda de Amleth é tão célebre que uma planície da Jutlândia foi nomeada em sua homenagem, a qual é famosa por seu local de sepultamento. Avelar (ibidem) salienta que há controvérsias sobre qual seria o local em questão, no entanto, destaca que uma dentre as possibilidades é a planície de Ammelhede, no nordeste da Jutlândia.

2. *Histoires Tragiques*, de Belleforest

Sucedido por diversas histórias que exploraram as influências geradas a partir de *Gesta Danorum* no cenário da Dinamarca e da Europa num âmbito geral, o material de Saxo Grammaticus foi usado como inspiração para trabalhos póstumos, principalmente nos anos subsequentes à sua publicação na França em 1514 (ELTON, 1984). Tendo recebido uma tradução para o idioma francês a partir da adaptação de François de Belleforest, fez-se uso da história do príncipe Amleth, cujas origens foram engendradas na Dinamarca, para recontar a lenda do herói através da perspectiva de um autor nascido e crescido na França, cujo período de vida estendeu-se durante parte do período Renascentista, entre os anos de 1530 e 1583.

O compilado de livros de Belleforest nomeado *Histoires Tragiques* compreende uma coleção de sete volumes, cujas histórias abordam narrativas diversas com temas que, por sua vez, são configurados como catastróficos e trágicos: paixão, vingança e morte. As narrativas do autor retomam e reconstroem, a partir de um viés renascentista, composições prévias que concernem aos períodos clássico e medieval de histórias francesas.

⁸² A Escânia, atualmente parte da Suécia, foi parte da Dinamarca do século IX ao século XVII.

Conforme indica Hervé-Thomas Campagne em seu estudo de 2018⁸³, anteriormente ao lançamento de *Histoires Tragiques*, François de Belleforest já havia sido reconhecido no meio literário por sua prestigiosa contribuição da tradução de materiais para o idioma francês. Segundo Campagne (2018, p. 77), Belleforest colaborou com o autor francês Pierre Boaistuau (1517 – 1566) para que fosse realizada a tradução das seis narrativas do autor italiano Matteo Bandello presentes na antologia chamada *Novelle*. A participação de Belleforest foi tão relevante, afirma Campagne (ibidem), que Boaistuau agradeceu seu colaborador com as palavras de que a tradução provavelmente não teria sido publicada sem a sua ajuda (ibid.).

Adicionalmente, aponta Campagne (2018, p. 77), Boaistuau anunciou a iminente publicação dos manuscritos de Belleforest de *Histoires Tragiques*, feito que “marcaria o início de uma das coleções literárias de maior sucesso na França e na Europa de finais do século XVI”⁸⁴ (ibidem). Entre os anos de 1559 e 1582, cinco volumes da antologia de Belleforest foram publicados, compreendendo um total de 98 narrativas (ibid.).

Em virtude do sucesso das histórias, Campagne (2018, p. 78) salienta que o material foi reimpresso inúmeras vezes nas cidades de Paris, Lyon e Rouen na França, bem como em Turim na Itália. O número de vendas foi tão alto que os livros vieram a se tornar um fenômeno europeu no período em questão (ibidem), tendo sido também traduzidos para os idiomas alemão, espanhol e inglês.

Dentre os possíveis fatores que contribuíram para o eminente sucesso de *Histoires Tragiques*, Campagne (2018, p. 78) ressalta que, durante a elaboração de suas histórias, François de Belleforest visava criar um material que unisse a cultura da corte francesa a um público mais amplo, que por sua vez compreendesse tanto membros da corte quanto comerciantes burgueses e alfabetizados e, também, impressores em Paris e em outras províncias francesas.

⁸³ *Framing the Early Modern French Best Seller: American Settings for François de Belleforest's Tragic Histories*. Vide referências.

⁸⁴ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] which would mark the beginning of one of the most successful literary collections in late sixteenth-century France and Europe.”

O intento de alcançar um grande público, conforme salienta Campagne (ibidem), pode ser observado no início do quinto livro da coleção *Histoires Tragiques*, lançado em 1572, em que Belleforest revela que está escrevendo seus livros não apenas para os poetas franceses ou para os leitores de poesia, mas também – e principalmente – para pessoas comuns (ibid.).

Além da escrita compreensível para um grande público, também no que diz respeito ao financeiro os livros eram acessíveis para pessoas de diferentes classes: uma vez que eram impressos em formatos pequenos e em materiais de baixo custo (CAMPAGNE, 2018, p. 78), era possível que pessoas de diferentes classes sociais comprassem o produto, assim corroborando para que uma parte considerável da população tivesse acesso a ele.

O sucesso comercial de *Histoires Tragiques* também pode ser justificado, conforme indica Campagne (2018, p. 78 – 79), pela expectativa do público francês por um novo *best-seller*: uma vez que o mercado literário francês passava por uma lacuna comercial no fim dos anos 1550, os ávidos leitores aguardavam ansiosamente por um novo sucesso de vendas. Em virtude disso, o lançamento das obras de Belleforest corroborou para que fosse obtido um relevante número de vendas em um curto período, embora não fosse essa a única ou principal razão para que tenha sido tão atrativo dentre os leitores do século XVI, ressalta Campagne (2018, p. 79).

Abarcando uma gama heterogênea de histórias, Belleforest compôs um conjunto de obras que cativaria leitores com diversas preferências. Segundo o estudioso (ibidem), o francês comprazia-se em elaborar narrativas que despertassem medo, pena e inúmeras outras emoções em seus leitores. Dentre os múltiplos temas abordados em seus livros, a coletânea *Histoires Tragiques* dispõe de histórias de aventura, paixão, política, terras estrangeiras e desconhecidas e, também, a despeito do nome, narrativas “mais agradáveis” (CAMPAGNE, 2018, p. 79) cujo clímax não envolvia reveses ou derramamento de sangue.

Lançado durante a França renascentista, *Histoires Tragiques* carrega os valores de um autor cristão e moralista – como será visto em parágrafos futuros – cujos princípios vão ao encontro do contexto histórico-social em que a nação francesa, assim como grande parte da Europa durante os séculos XIV e XVI, encontrava-se. A Renascença, sendo marcada sobretudo pelo início da

transição da era medieval para a moderna, embora visasse desprender-se das influências e valores do “período das trevas”, como é conhecida a Idade Média atualmente, mantinha conservados preceitos e princípios religiosos advindos do cristianismo, os quais eram contemplados em diversas obras nos âmbitos artístico e literário.

As principais vertentes do pensamento renascentista vislumbravam um novo viés experimental, que se afastava do pensamento religioso e explorava o humanismo e o individualismo visando elucidar fenômenos de ordem social e natural a partir da razão e de métodos empíricos. Por conseguinte, eram de maior relevância para a mente renascentista não as verdades impostas pela Igreja, mas sim as investigações lógicas e práticas que eram fundadas a partir da capacidade de raciocínio individual e emancipavam a sociedade local do monopólio intelectual resguardado pelo Estado governado sob enérgica influência religiosa.

Não obstante, embora factualmente autores, poetas, pintores e diversas outras figuras de renome no período Renascentista refutassem, a partir da disseminação dos novos valores, as então ultrapassadas convicções medievais, notam-se as influências da religião cristã em múltiplos materiais provenientes desse período histórico, que retomavam imagens e relatos provenientes da Bíblia em suas respectivas composições, a exemplo de *Histoires Tragiques*.

Nesse viés, Campagne (2018, p. 79) propõe que o eminente sucesso da antologia de sete livros de François de Belleforest foi alcançado, também, devido a sua maestria no que diz respeito a ir de encontro com as expectativas do público, a partir de sua perspectiva moralista: “a capacidade do escritor de atender a expectativas variadas e, muitas vezes, contraditórias desempenhou um papel importante no sucesso esmagador [de *Histoires Tragiques*]”⁸⁵ (ibidem).

Assim como observado na leitura da história de *Hamlet*, como será feito neste capítulo, Belleforest insere em suas obras seus próprios princípios e ideais, elaborando a narrativa em torno de valores morais subjetivos. Em tal perspectiva, Campagne (2018, p. 79) enfatiza que Belleforest via a si mesmo como um moralista que escrevia “para a orientação da vida e a formação de bons

⁸⁵ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*The writer’s ability to respond to varied and often contradictory expectations played a large part in their overwhelming success.*”

hábitos”⁸⁶, conforme enunciado pelo próprio autor em um dos seus livros (*apud* CAMPAGNE, 2018, p. 79), e cuja finalidade era retratar seu conceito de virtude em suas obras (*ibidem*).

Segundo indigita Campagne (2018, p. 80), por um período de mais de uma década Belleforest criou uma fórmula bem-sucedida que o permitiu desenvolver uma série de narrativas que continham elenco de personagens similares, a saber (*ibidem*): amantes cujo relacionamento é proibido por suas famílias; maridos ciumentos que se vingam cruelmente da esposa infiel; bárbaros ou despóticos príncipes estrangeiros; heroicos líderes que experimentam uma reversão da boa fortuna, entre outros.

Além dos personagens e das tramas que cativavam os mais diversos públicos, o estudioso (2018, p. 80) ressalta que as obras compreendiam temáticas que se mostravam atraentes ao público, tais como epístolas escritas por heróis e amantes; longos monólogos que retratavam os escrúpulos dos vilões; desespero de homens e mulheres atingidos pelo infortúnio, entre outros.

Posteriormente, Belleforest lançou mais dois volumes de suas histórias trágicas, totalizando sete livros. Em suas obras mais tardias de *Histoires Tragiques*, pontua Campagne (2018, p. 80), o autor continuou a expandir as novidades que introduziu no gênero literário e, além disso, incorporou inovações em suas narrativas, que rememoravam boatos populares que circulavam na França do final do século XVI.

Em virtude de estar ciente de que o público ansiava por novidades, a partir do quarto livro de *Histoires Tragiques* Belleforest optou por deixar de traduzir e adaptar somente as novelas de Bandello (*ibidem*). Isso posto, atesta Campagne (*ibid.*), foi decidido pelo autor que ele compilaria histórias selecionadas de escritores e historiadores descritos por ele como “bons autores que não podem ser suspeitos de mentir”⁸⁷ (*apud* CAMPAGNE, 2018, p. 80). Além dessa novidade, a partir do livro quarto de *Histoires Tragiques* o autor não apenas

⁸⁶ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*for the guidance of life and the formation of good habits*”. A passagem é encontrada em francês em CAMPAGNE, 2018, p. 79: “*pour l’institution de la vie, et formation des bonnes mœurs*”.

⁸⁷ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*good authors who cannot be suspected of lying*”. A passagem é encontrada em francês em CAMPAGNE, 2018, p. 80: “*de bons auteurs, et iceux non suspects de mensonges*”.

traduziu os materiais, mas também os reinventou com base em sua própria perspectiva (ibidem).

A história do jovem príncipe Amleth, a ser renomeado por Belleforest como Hamlet, compreende o volume cinco dentre os sete publicados dentre os anos 1568 e 1582, tendo sido publicado pela primeira vez em 1570. A narrativa de Belleforest do século XVI, afirma A. P. Stabler (2020, p. 208), transforma a “monotonia e a letargia” de Saxo Grammaticus em uma obra inerentemente melancólica, sentimento que se torna associado, na narrativa, à revelação de acontecimentos passados por meios sobrenaturais, bem como ao perigo de ser violentado por figuras demoníacas durante tal processo (ibidem).

O material que concerne ao livro cinco de *Histoires Tragiques* recebeu sua tradução/adaptação para o idioma inglês no ano de 1608 por um autor não oficial⁸⁸, prática corriqueira naquela época. Essa versão em língua inglesa intitula-se *The History of Hamlet*. Considerando a acessibilidade aos materiais no ano vigente e no Brasil, bem como tendo em vista o fato de que a narrativa do herói dinamarquês construída por Belleforest foi mantida em sua maior parte, em tal versão traduzida ao inglês, para fins deste estudo será utilizada nesta dissertação a versão de 1608⁸⁹.

Sabemos que os costumes e as práticas socioculturais que se referem a um período temporal específico em um dado país atuam como uma fonte de significativa influência nas produções artísticas e intelectuais geradas no decorrer de suas vigências. Sendo assim, embora a história de *Hamlet* tenha como principal referência a narrativa de Saxo Grammaticus, é possível observar no compilado de livros desenvolvido por Belleforest a preponderância dos valores religiosos que permeavam a sociedade renascentista na Europa, conforme pontuado em parágrafos anteriores.

The History of Hamlet difere da narrativa de Saxo Grammaticus no que se refere, principalmente, à visão religiosa do autor. Enquanto o gramático

⁸⁸ Embora conste no topo da tradução para o inglês, do ano 1608, a legenda “*Imprinted by Richard Bradocke, for Thomas Pauier*” (“Impresso por Richard Bradocke, para Thomas Pauier”), é reconhecido oficialmente que o tradutor oficial de tal trabalho é anônimo.

Fonte: **Hamlet: Sources and Analogues**. François de Belleforest, *Histoires Tragiques*. University of Victoria, n/d. Disponível em <https://internetshakespeare.uvic.ca/m/doc/Ham_Sources/section/Fran%C3%A7ois%20de%20Belleforest,%20Histoires%20Tragiques/>. Acesso em 20/05/2023.

⁸⁹ A bibliografia aqui utilizada propõe uma versão modernizada do inglês de 1608. Vide referências.

dinamarquês aborda simultaneamente nuances do que o cristianismo chama de paganismo, Belleforest rompe da visão do precedente autor da história do jovem príncipe ao conferir um novo viés, controverso em relação ao anterior.

O francês salienta suas noções de moralismo e atribui à sua versão da Dinamarca um valor intrinsecamente cristão, problematizando a doutrina do povo que ainda não conhecia os costumes advindos do cristianismo. Sob tal perspectiva, é impressa em sua narrativa a imagem de um povo bárbaro e incivilizado, desprovido de quaisquer princípios no tocante à fé, à lealdade e à honra, e cujas ações eram inerentemente cruéis e vingativas⁹⁰ (1608, p. 01).

Retomando, também, histórias contadas na Bíblia na narrativa de seu material, François de Belleforest desenvolve os eventos de seu livro enfatizando a visão moralista do narrador a respeito dos acontecimentos que se sucedem, estabelecendo assim seus ideais de bem e mal em uma crítica polêmica às atitudes dos personagens. Em oposição, nota-se em *Amleth* a diligência de Saxo Grammaticus ao fazer uso dos personagens como um meio de retratar e evidenciar os ideais de bem e mal da sociedade em que vivia em sua época.

Conforme visto no capítulo anterior, a história de *Amleth* é iniciada narrando os feitos de sucessores do príncipe da Dinamarca, entrelaçados com experiências que incluem divindades da mitologia nórdica. No entanto, Belleforest opta por abordar uma perspectiva diferente, em que não são mencionados quaisquer figuras da religião do povo nórdico do século XII, mas sim é feito um breve parecer sobre os costumes da cultura dinamarquesa antes de conhecerem o cristianismo. Vide a passagem a seguir (1608, p. 01):

Você deve entender que, muito antes do Reino da Dinamarca receber a fé de Jesus Cristo e abraçar a doutrina dos cristãos, as pessoas comuns naqueles dias eram bárbaras e incivilizadas. Seus príncipes eram cruéis, sem fé ou lealdade, e tudo que buscavam era o assassinato, depondo ou ofendendo um ao outro, seja em honra, bens

⁹⁰ “You must understand, that long time before the Kingdom of Denmark received the faith of Jesus Christ, and embraced the doctrine of the Christians, that the common people in those days were barbarous and uncivil, and their princes cruel, without faith or loyalty, seeking nothing but murder, and deposing (or at the least) offending each other, either in honours, goods, or lives; not caring to ransom such as they took prisoners, but rather sacrificing them to the cruel vengeance naturally imprinted in their hearts: in such sort, that if there were sometime a good prince or king among them, who being adorned with the most perfect gifts of nature, would commit himself to virtue, and use courtesy, although the people held him in admiration (as virtue is admirable to the most wicked) yet the envy of his neighbours was so great, that they never ceased until that virtuous man were dispatched out of the world.” (1608, p. 01)

ou vida. Não se preocupavam em redimir aqueles que fizeram prisioneiros, mas sim os sacrificavam à cruel vingança, naturalmente contida em seus corações: de tal maneira que, se algum dia houvesse um bom príncipe ou rei entre eles, sendo adornado com os presentes de natureza mais perfeita, se comprometeria com a virtude e seria cortês. As pessoas o admirariam, como a virtude é admirável para os mais perversos, mas a inveja dos reinos vizinhos seria tão grande que eles nunca cessariam até que aquele homem virtuoso fosse despachado do mundo.⁹¹

The History of Hamblet narra a história do príncipe Hamblet naquilo que sucede os eventos após a morte de seu pai. A narrativa de Belleforest, em um tom crítico que resplandece na história a reprimenda moral à sociedade que não conhecia os costumes cristãos, conta com o rei da Dinamarca, Rodericke, que divide suas terras entre províncias e as presenteia a nobres dinamarqueses, objetivando dar a eles o encargo de governá-las como seus respectivos territórios dentro do reino. Entre eles, os irmãos Horvendile e Fengon, filhos de Gervendile, ambos governantes da província de Ditmarse, que fora outrora fora governada pelo pai de ambos.

Na história de Belleforest, Horvendile não apenas era o administrador de suas terras, mas também um estimado pirata⁹² de renome, cujos nome e glória eram exaltados em seu tempo por seus feitos nos mares e portos do norte, trazendo assim a ele ainda maior prestígio e reconhecimento aos olhos não apenas dos piratas, mas também do rei da Dinamarca e de reis de outros países (1608, p. 02).

Dados os seus feitos heroicos como um pirata e guerreiro, Horvendile retornou às terras danesas com presentes ao rei Rodericke, predisposto à bajulação como forma de aumentar sua deferência perante seu líder. O que era intenção tornou-se realidade, e Horvendile recebeu em retorno a mão da princesa da Dinamarca, Geruth⁹³, em casamento, com quem teve o filho Hamblet.

⁹¹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. Vide nota de rodapé na página anterior.

⁹² Uma vez que, na tradução do texto de Belleforest para o inglês é utilizada a palavra “pirata” (“*pirate*”) em vez de “viking” e, também, para fins de concordância com o termo utilizado na tradução de Amleth de Saxo Grammaticus, também para referir-se a Horvendile será utilizado o termo “pirata” em vez de “viking”, embora entenda-se que os grandes heróis escandinavos de tal período histórico sejam conhecidos até os dias atuais como “vikings”.

⁹³ A grafia do nome da mãe de Hamblet é apresentada de duas maneiras diferentes no material consultado (1608), são elas: Geruth e Geruthe. Será mantido aqui padronizado como Geruth, uma vez que é como ela é apresentada no início do texto de 1608.

Não obstante, Fengon encontrou-se absorto em tão profunda inveja perante tamanha honra e reputação construídas por seu irmão que planejou o fratricídio como uma maneira de evitar a possibilidade de ser deposto e com o intuito de tornar-se, assim, o único governante de Ditmarse. Fengon, durante os anos de vida de Horvendile, relacionava-se com Geruth como sua concubina, mantendo com ela relações extraconjugais – às quais Belleforest se refere como incestuosas (1608, p. 02) –, a quem juntou-se em matrimônio após ter assassinado Horvendile.

Observa-se que o casamento do rei usurpador com a rainha foi salientado por Saxo Grammaticus, por François de Belleforest e por William Shakespeare como um elo incestuoso, cada qual de sua respectiva maneira em suas narrativas. Em vista disso, nota-se uma relação de semelhança, a partir da qual é possível traçar uma relação comparativa.

Belleforest atrela o risco de morte corrido pelo príncipe Hamlet não apenas à perversidade de seu tio, como fazem Saxo Grammaticus e William Shakespeare, mas também à infidelidade de Geruth a seus próprios princípios: diferindo de Grammaticus e Shakespeare no que concerne ao posicionamento de outros personagens em relação ao casamento entre o sobrinho e a mãe do jovem, conforme visto anteriormente, Belleforest salienta o cunho misógino de sua perspectiva, como será visto na citação abaixo.

Conferindo a Geruth o caráter de uma mulher inicialmente virtuosa e íntegra, que se desvia de seus dogmas pessoais ao cometer um ato visto pelo narrador como profusamente depravado, Belleforest a torna, assim – pelo fato de, viúva, casar-se de novo – em uma espécie de vilã de falsa fé e frágeis convicções:

[...] a infeliz e depravada mulher, que recebera a honra de ser a esposa de um dos príncipes mais valentes e sábios do norte, rebaixou-se de maneira tão vil que falsificou a confiança que depositava nele e, o que é pior, para se casar com o perverso assassino de seu legítimo esposo; isso fez com que diversos homens pensassem que ela havia causado o assassinato, para dali adiante viver em seu descontrolado adultério. (1608, p. 03)⁹⁴

⁹⁴ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*the unfortunate and wicked woman, that had received the honour to be the wife of one of the valiantest and wisest princes in the north, debased herself in such vile sort, as to falsify her faith unto him, and which is worse, to marry him, that had been the tyrannous murderer of her lawful husband; which made divers men think that she had been the causer of the murder, thereby to live in her adultery without control.*”

Em vista do iminente risco de morte corrido por Hamblet, para evitar ser assassinado por seu tio ele finge ter sucumbido à insanidade, até o dia em que renunciaria à vingança pela morte de seu falecido pai. Hamblet de Belleforest, assim como Hamlet de Shakespeare, era glorificado como um jovem príncipe de grande coragem e inteligência, cuja reputação era de uma pessoa versada e prudente, e cujas imperfeições serviam de chave para que obtivesse o crescimento pessoal em sua vida. Em tal quesito, os dois personagens têm muito em comum; não obstante, Shakespeare desenvolve de maneira excepcional e mais grandiosa a perspicácia de Hamlet no decorrer da peça, de maneira a possibilitar a elaboração de outros traços de sua personalidade.

A narrativa de Belleforest aqui difere da de Grammaticus e de Shakespeare, uma vez que o autor francês salienta mais uma vez seu julgamento de valores cristãos ao comparar as ações de Hamblet à história bíblica de Rei Davi, que, por sua vez, fingiu loucura para que pudesse ser preservado dentre os reis da Palestina⁹⁵:

[...] este homem, este digno príncipe a quem também podemos chamar de Rei Davi, aquele que se fingiu de louco entre os reis medíocres da Palestina para preservar a própria vida frente às ações insidiosas desses mesmos reis. Dou este exemplo para aqueles que, sentindo-se ofendidos diante de figura de tal grandeza, não têm em si recursos suficientes, nem para fazer prevalecer suas intenções, nem para se vingarem de afronta por ela perpetrada. (1608, p. 04)⁹⁶

Discorrendo sobre a prática de vingar-se, Belleforest (1608, p. 04 – 05) ressalta, dada sua perspectiva, que o ato de alguém conspirar contra a vida de seus soberanos em um ato de vingança deve ser contrária aos interesses pessoais de qualquer pessoa. Uma vez que a narrativa do autor francês é permeada de uma carga religiosa notável, novamente ele utiliza valores cristãos para enunciar seu ponto de vista (ibidem): para ele, a vingança é algo que deve causar, de qualquer maneira, desgosto em uma pessoa cristã – pessoa esta que

⁹⁵ Vide 1 Samuel 21:12-15.

⁹⁶ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *this man and worthy prince, to whom we may also add King David, that counterfeited the madman among the petty kings of Palestina to preserve his life from the subtle practices of those kings. I show this example unto such as, being offended with any great personage, have not sufficient means to prevail in their intents, or revenge the injury by them received.*”

não deve, de forma alguma, contemplar comportamentos insolentes e desejos infectados pela vingança.

Apesar disso, conforme o narrador, se for decidido por uma pessoa prejudicada tomar a vida de quem lhe pôs em desgraça, ela deve tratar seu malfeitor com a mais deferente estima para que, assim, possa enganá-lo (1608, p. 05)⁹⁷. No que concerne ao jovem príncipe, na história de Saxo Grammaticus, os dogmas que estabelecem seus meios de agir são oriundos dos mitos e das religiões nórdicas. Já no material de Belleforest, embora o personagem seja análogo, é salientado um profuso julgamento de valores a partir da figura do narrador: para toda ação, esse foco narrativo propõe uma visão cristã em contraponto com os costumes e as doutrinas do povo escandinavo do século XII.

É possível que tal visão cristã tenha servido como uma das influências para Shakespeare durante a escrita de *Hamlet*, uma vez que é adicionado o fantasma de Hamlet pai como um elemento inédito em relação às obras de Saxo Grammaticus e de François de Belleforest. Esse é um personagem único de William Shakespeare, que se manifesta para solicitar vingança por sua morte, assim afastando-se do que poderia ser interpretado como algo advindo do paraíso cristão, e cuja aparição causa dúvida (SHAKESPEARE, 2015, p. 73) aos outros personagens sobre sua real natureza, isto é, se o espectro seria uma figura vinda dos céus ou evocada do inferno⁹⁸.

Numa próxima instância de relação de correspondência entre o texto de Belleforest com a narrativa de Grammaticus, há uma figura feminina no enredo, cujo propósito é seduzir o príncipe como estratégia para testar suas faculdades intelectuais e desmascarar seu embuste. Assim como na fábula do século XII, conforme visto no capítulo anterior, o personagem feminino não recebe um

⁹⁷ *"But when I speak of revenging any injury received upon a great personage or superior, it must be understood by such a one as is not our sovereign, against whom we may by no means resist, nor once practice any treason nor conspiracy against his life: and he that will follow this course must speak and do all things whatsoever that are pleasing and acceptable to him whom he meaneth to deceive, practise his actions, and esteem him above all men, clean contrary to his own intent and meaning; for that is rightly to play and counterfeit the fool, when a man is constrained to dissemble and kiss his hand, whom in his heart he could wish an hundred foot depth under the earth, so he might never see him more, if it were not a thing wholly to be disliked in a Christian, who by no means ought to have a bitter gall, or desires infected with revenge."* (1608, p. 05)

⁹⁸ **Hamlet** – Ó anjos e emissários de Deus, defendei-nos! / Quer sejas um ente bom ou um duende maléfico, / Trazendo o ar celeste ou as rajadas do inferno, / E sejam teus intentos maus ou caridosos, / Surges para nós de uma forma tão ambígua, / Que só quero é falar. [...] (SHAKESPEARE, 2015, p.73)

nome. O personagem nas duas obras aqui citadas é representado, numa relação análoga, por Ofélia na narrativa de Shakespeare: tanto seu papel é parecido nas obras de Belleforest e de Shakespeare, quanto o desvelo e a lealdade da mulher perante a ele.

Na história de Belleforest, tendo sido Hamlet atraído para a floresta para se encontrar com a mulher, a sucessão de eventos narrativos tem um momento de distanciamento e um momento de similitude no que diz respeito às obras do dinamarquês e do inglês: na tragédia de Shakespeare o personagem feminino Ofélia convoca-o ao encontro, intencionada genuinamente pela submissão em virtude de seus sentimentos de caráter amoroso. Já no texto de Belleforest, similarmente ao que ocorre na história de Saxo Grammaticus, chega ao conhecimento do príncipe, por seu irmão de criação, que tal convocatória se configurava como uma artimanha para emboscá-lo (1608, p. 05 – 06).

No entanto, de maneira similar ao que ocorre em *A tragédia de Hamlet* e diferentemente do evento análogo em *Amleth*, a resposta de Hamlet no que concerne aos interesses românticos e carnis da figura feminina é de rejeição. A ele a mulher “amava mais que a si mesma”⁹⁹ (1608, p. 06), e a recusa de Hamlet à mulher na corte foi justificada por sua suposta falta de juízo, fundamentada na concepção de que “sua mente estava completamente desprovida de força e incapaz de compreensão razoável das coisas”¹⁰⁰ (1608, p. 06), assim rompendo na íntegra as expectativas desenvolvidas pela mulher e corroborando a favor da falsa imagem de que suas faculdades mentais teriam sucumbido à loucura.

Já na tragédia shakespeariana, de maneira similar à história de Belleforest, numa relação dialógica entre os dois textos, a dissimulação exacerbada de Hamlet leva Ofélia, seu interesse romântico, a crer que ele estava, de fato, desarrozado:

Ofélia – Que mente nobre aniquilada! O olho, a boca,
A espada do soldado, do áulico e do sábio.
A rosa e a esperança de um íntegro Estado,
O molde do bom gosto e o modelo da forma,
O mais honrado, destruído, aniquilado!

⁹⁹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *and much more to leave his company without enjoying the pleasure of his body, whom she loved more than herself.*”

¹⁰⁰ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *his brains were as then wholly void of force, and incapable of reasonable apprehension*”.

E eu, a mais penada e infeliz das donzelas
Que sorvi o mel de seus melódiosos votos
Vejo, em vez de seu nobre e soberano senso,
Um gongo em desafino estrepitando tonto;
Esse rosto e perfil sem par e florescentes
Perdidos na demência. Oh, pobre de mim,
Por ter visto o que vi e por ver o que vejo. (SHAKESPEARE, 2015, p. 114)

Retomando a narrativa de Belleforest, após falharem os planos dos aliados do rei de fazerem Hamlet ser seduzido pela mulher, um dos lacaios de Fengon não se dá por vencido. A análise do personagem lacaio, sem nome na história francesa, torna possível traçar uma relação análoga com o personagem Polônio de Shakespeare, em uma das mais claras evidências de intertextualidade entre as obras dos três autores estudados na presente dissertação: recorrendo a uma última tentativa, em vista de sua incredulidade no que diz respeito à loucura de Hamlet, o lacaio de Fengon sugere ao rei que se ausente do palácio para que uma emboscada ao príncipe seja criada dentro do castelo.

Seu plano era tal que o rei Fengon deveria fingir que partia em uma longa viagem referente a questões de grande importância, e que, nesse meio tempo, Hamlet deveria ficar trancado sozinho em um aposento com sua mãe, onde alguém deveria estar secretamente escondido atrás das tapeçarias sem que nem Hamlet nem sua mãe soubessem, lá ficando esse alguém para ouvir a conversa dos dois e as conspirações por eles tramadas no referente aos objetivos da presença daquele que se fingia de louco. [O lacaio de Fengon] assegurou ao rei que, se houvesse qualquer sabedoria e bom senso no espírito do nobre príncipe, sem dúvida isso seria facilmente revelado na presença da mãe [...].¹⁰¹ (1608, p. 06)

Assim, propõe para Fengon o plano de que a mãe do príncipe o convoque para seus aposentos para que conversem enquanto o próprio vassalo ouviria o colóquio escondido, oculto do conhecimento tanto de Geruth como de Hamlet. Dando seguimento ao plano, o tio do jovem príncipe retira-se do palácio

¹⁰¹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*His device was thus, that King Fengon should make as though he were to go some long voyage concerning affairs of great importance, and that in the meantime Hamlet should be shut up alone in a chamber with his mother, wherein some other should secretly be hidden behind the hangings, unknown either to him or his mother, there to stand and hear their speeches, and the complots by them to be taken concerning the accomplishment of the dissembling fool’s presence; assuring the King that if there were any point of wisdom and perfect sense in the gallant’s spirit, that without all doubt he would easily discover it to his mother*”.

anunciando partir em uma viagem motivada por razões importantíssimas e urgentes, enquanto o espião espreita mãe e filho de modo furtivo para bisbilhotar a conversa.

As obras de Saxo Grammaticus, François de Belleforest e William Shakespeare se entrelaçam segundo a definição de palimpsestos proposta por Gerard Genette. A semelhança intertextual entre as obras dos três autores torna-se, mais uma vez, evidente, sobretudo nas histórias de *Hamblet* e *Hamlet*: em vista da suspeita de traição moral e da possibilidade de ser interceptado caso demonstrasse seus imaculados juízo e faculdades mentais para a mãe, o príncipe descobre o espião e nele punge sua espada de maneira a matá-lo, em ambas as obras o chamando de “um rato!” ao descobrir sua presença.

Embora a relação de intertextualidade, conforme sugerido por Genette, entre ambos textos possa ser observada de maneira clara, a morte do personagem espião na história de Belleforest é desenvolvida de um modo excessivamente sanguinolento e impiedoso, que permite a ela ser comparada ao conto do século XII, em que o príncipe “[...] cortou o corpo em pedaços, cozinhou em água fervente e jogou os lamentáveis membros na boca de um esgoto a céu aberto onde, manchados de sujeira pútrida, poderiam ser devorados pelos porcos” (GRAMMATICUS, 2022, p. 39). Conforme narra Belleforest:

Assim que adentrou o aposento, desconfiando de que seria traído, e temendo se deveria falar com sua mãe sobre de maneira severa e sagas sobre suas práticas secretas, assim sendo ser apreendido e por tal meio interceptado, fez uso de maneira ordinária de dissimulação e começou a agir feito um galo cantante batendo os braços (de maneira similar à qual os galos costumam bater as asas) nos cortinados do aposento: ao que, sentindo algo em movimento sob eles, ele gritou: ‘Um rato, um rato!’ e, desembainhando sua espada, punziu-a nas cortinas, puxando para fora o conselheiro (meio morto) pelos calcanhares, matando-o em seguida; após sua morte, cortou seu corpo em pedaços, que por ele foram fervidos, e, em seguida, lançados em uma sepultura aberta ou privada, para que assim servisse de alimento para os porcos. (1608, p. 07)¹⁰²

¹⁰² Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] as soon as he was within the chamber, doubting some treason, and fearing if he should speak severely and wisely to his mother touching his secret practices he should be understood, and by that means intercepted, used his ordinary manner of dissimulation, and began to come like a cock beating with his arms (in such manner as cocks use to strike with their wings) upon the hangings of the chamber: whereby, feeling something stirring under them, he cried, A rat, a rat! and presently drawing his sword thrust it into the hangings, which done, pulled the counsellor (half dead) out by the heels, made an end

Prosseguindo para o capítulo seguinte de *The Hystorie of Hamblet*, é possível contemplar uma outra notória ocorrência de intertextualidade entre as três obras aqui comparadas: após o príncipe matar o espião, a rainha se surpreende forte e negativamente com a atitude do filho, evento que ocorre em todos os três textos. Na obra de Belleforest, Geruth, testemunhando a cena de seu tão querido filho tornando-se um assassino de sangue frio, “presume que os deuses lhe enviaram esse castigo por ter se unido em um casamento incestuoso com o assassino perverso de seu marido, que não desistiu de inventar todos os meios possíveis para levar seu sobrinho também à ruína”¹⁰³ (1608, p. 07),

A profusa interposição da visão cristã de Belleforest na história, no entanto, subsiste, assim diferenciando a narrativa do francês das narrativas de Grammaticus e de Shakespeare no quesito em questão. Geruth não apenas culpa a si mesma pelo estado psicológico em que se encontra seu filho, mas também questiona os valores morais dos homens que a rodeiam e que se mostram impassíveis às atrocidades que cometiam e cometem – mesmo frente a mulheres de tamanha honra, graciosidade e virtude, tanto ela quanto as damas que a precederam na nobreza (1608, p. 07).

A relação de intertexto torna-se nítida, novamente, na passagem que sucede o tormento da rainha, em que seu filho retorna ao seu lado e profere inúmeros insultos contra sua dignidade. De maneira excessivamente mais penosa e intensa do que é narrado em *Amleth, Prince of Denmark*, conforme visto no subcapítulo anterior, François de Belleforest enfatiza de maneira vigorosa a dura reprimenda de Hamblet a Geruth no monólogo a seguir, retomando passagens do discurso do príncipe no conto escrito por Grammaticus.

[...] Hamblet entrou no quarto, e desconfiado tanto de sua mãe quanto de outros, vasculhou novamente cada canto do mesmo. Ao perceber que estava só, começou de maneira frugal e discreta a falar com ela, lhe dizendo: “Que traição é esta, mais baixa das mulheres! De todos os que já se prostraram à frente de um abominável traficante de

of killing him, and being slain, cut his body in pieces, which he caused to be boiled, and then cast it into an open vault or privy, that so it might serve for food to the hogs.”

¹⁰³ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] esteeming that the gods sent her that punishment for joining incestuously in marriage with the tyrannous murderer of her husband, who likewise ceased not to invent all the means he could to bring his nephew to his end, accusing his own natural indiscretion, as being the ordinary guide of those that so much desire the pleasures of the body, who shutting up the way to all reason”.

prostitutas, através de dissimulações e lamentos tu encobres o crime mais perverso e repugnante que jamais poderia ser imaginado ou que já foi cometido. Agora tenho certeza de que posso acreditar que você correu abrindo os braços alegremente para acolher o tirano perverso e traidor que assassinou meu pai como uma prostituta devassa, totalmente insolente e entregue ao seu prazer; e de maneira incestuosa recebe o vilão na cama de seu leal esposo para entretê-lo, em vez do querido pai de seu filho, que encontra-se miserável e incomodado por não ter recebido dos deuses nem a força para escapar rapidamente de um cativeiro de classe tão indigna, nem a raça e nobre família de seus ancestrais. Acha que é este o papel de uma rainha e filha de um rei? Viver como um animal estúpido, como uma égua que copula cavalo que dominou seu companheiro, e apoiar o júbilo de um rei abominável que assassinou um homem muito mais honesto e virtuoso do que ele ao aniquilar Horvendile? A honra e a glória dos dinamarqueses agora são considerados sem força nem valor, uma vez que o esplendor brilhante da cavalaria foi encerrado pelo vilão mais perverso e cruel que vive na Terra”. (1608, p. 07-08)¹⁰⁴

Uma vez que a história de Belleforest é tida como uma adaptação da história de Saxo Grammaticus a partir de sua tradução para o francês, nota-se que diversas passagens se assemelham não apenas na forma como são construídas na narrativa, mas também de maneira direta, sendo repetidas em ambas as obras, a exemplo da comparação de Geruth a uma égua, que se deixa montar por diversos garanhões. Sobre ocorrências como essa, Gerard Genette discorre em seu livro *Palimpsestos*, quando delimita os conceitos de transtextualidade e os categoriza a partir da noção de intertextualidade pré-concebida por Julia Kristeva.

Hamlet, o príncipe de Belleforest, em seu discurso na obra de 1608, legitima o ponto de vista de alguém que se sente negligenciado e traído por sua mãe, que se uniu em matrimônio com o sujeito responsável pela morte que a

¹⁰⁴ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *Hamlet entered into the chamber, who having once again searched every corner of the same, distrusting his mother as well as the rest, and perceiving himself to be alone, began in sober and discreet manner to speak unto her, saying, What treason is this, O most infamous woman! of all that ever prostrated themselves to the will of an abominable whore monger, who, under the veil of a dissembling creature, covereth the most wicked and detestable crime that man could ever imagine, or was committed. Now may I be assured to trust you, that like a vile wanton adultress, altogether impudent and given over to her pleasure, runs spreading forth her arms joyfully to embrace the traitorous villainous tyrant that murdered my father, and most incestuously receives the villain into the lawful bed of your loyal spouse, imprudently entertaining him instead of the dear father of your miserable and discomforted son, if the gods grant him not the grace speedily to escape from a captivity so unworthy the degree he holdeth, and the race and noble family of his ancestors. Is this the part of a Queen, and daughter to a King? to live like a brute beast (and like a mare that yieldeth her body to the horse that hath beaten her companion away), to follow the pleasure of an abominable king that hath murdered a far more honest and better man than himself in massacring Horvendile, the honour and glory of the Danes, who are now esteemed of no force nor valour at all, since the shining splendour of knighthood was brought to an end by the most wickedest and cruellest villain living upon earth.*”

deixou viúva, sendo o tio referido pelo príncipe como um “adúltero infame” (1608) e um líder desprezível cujo governo era profusamente tirânico e, outrossim, punha a segurança e a vida dele, seu sobrinho, em risco eminente para satisfazer suas vis ambições.

Em virtude disso, o jovem discorre sobre como sentiu-se renegado por sua mãe, tanto pelo casamento da rainha com o assassino do falecido rei, quanto pelo desdém dela em relação à segurança do filho, isto é, a partir de sua perspectiva – uma vez que Geruth não expressa defesa em seu favor e não esclarece os motivos que a levaram a tomar tais e quais decisões, não se torna evidente ao leitor a razão de ter optado por tais fins.

Isso posto, nota-se na fala de Hamlet um caráter de profunda misoginia ao compará-la, como feito na obra dinamarquesa, a um animal irracional quanto a seus ímpetos sexuais, sem capacidade de estabelecer parâmetros ao buscar um parceiro com quem casar. O personagem, em seu profundo desgosto, desconsidera tanto o papel da mãe perante o Estado, como uma rainha viúva, quanto a situação em que eram deixadas mulheres de maridos finados em perspectiva da sociedade, bem como o papel da família – na época, sobretudo dos homens que dela faziam parte – em relação à viúva.

Ademais, embora François de Belleforest não compartilhe, intrinsecamente, dos ideais de Saxo Grammaticus, observa-se que ambos ratificam com veemência os valores de honra e glória, defendidos pelo dinamarquês e reafirmados pelo francês no monólogo do príncipe. Compreende-se, atualmente, a situação delicada em que se encontrava Geruth – mãe, rainha, viúva, mulher –, responsável, sozinha, por um filho e por um governo após a morte de seu primeiro marido, bem como as atitudes tomadas por ela em relação à proteção do filho e do reino¹⁰⁵.

A fala do príncipe Hamlet é continuada em um longo e intenso solilóquio (1608, p. 08), no qual o personagem reduz a rainha Geruth a uma cadela que copula com diversos machos, desprovida de honra e que não é digna de ser reconhecida como sua querida mãe. Com um discurso misógino e impudico,

¹⁰⁵ Isso posto, mesmo que seus motivos fossem outros, no tempo em que a presente dissertação é escrita, luta-se pelo apartamento das condutas de mulheres no que concerne às suas escolhas sexuais e matrimoniais de tal visão arcaica e misógina manifestada de maneira evidente na lenda danesa e na história francesa.

Hamlet proclama que não condiz com uma mulher modesta e amorosa deixar seu filho desamparado nas mãos de um assassino traidor (ibidem).

Comparando-a com um animal fêmea no cio (1608, p. 08), ele declara que nem mesmo animais ferozes abandonam seus filhos de tal maneira, uma vez que as fêmeas tanto de pássaros da natureza quanto de felinos selvagens prezam sobremaneira pela segurança e pela defesa de seus filhotes. Pelo contrário, Geruth, em sua visão, o expôs e o largou para a morte, não apenas traíndo a ele, seu filho, mas também o desdenhando ao ter casado com o assassino do pai.

O príncipe compara os dois reis, o falecido rei seu pai e o atual rei seu tio, relembrando a rainha dos feitos de Horvendile: um rei carinhoso que amava sua esposa, que por ela privou a Noruega de diversas riquezas e de valentes soldados apenas para fins de aumentar os tesouros de Rodericke, mãe de Geruth, de maneira a tornar Geruth “a esposa do príncipe mais corajoso da Europa”¹⁰⁶ (1608, p. 08).

Em circunstâncias diferentes das apresentadas em *Hamlet* de Shakespeare, o príncipe dinamarquês de François de Belleforest atribui à rainha o caráter de culpa por sua loucura fingida: discorrendo sobre sua falta de sorte em virtude do casamento de Geruth com Fengon, ele apresenta à sua mãe seu plano de simular insensatez para se guiar com sabedoria e preservar sua vida até o momento de vingança pela morte do pai.

Veja de quanta angústia estou agora sofrendo, e a que maldades o meu destino, juntamente com sua grande leviandade e falta de sabedoria me induziram: sou forçado a bancar o louco para salvar minha vida, em vez de usar armas em combate, enfrentar riscos e sair em busca de todos os meios para me fazer conhecido como o verdadeiro e indubitável herdeiro do valente e virtuoso Rei Horvendile.¹⁰⁷ (1608, p. 08)

Ele continua:

¹⁰⁶ “[...] *that for her sake he utterly bereaved Norway of her riches and valiant soldiers to augment the treasures of Rodericke, and make Geruthe wife to the hardiest prince in Europe.*” (1608, p. 08)

¹⁰⁷ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*Behold into what distress I am now fallen, and to what mischief my fortune, and your over great lightness, and want of wisdom have induced me, that I am constrained to play the madman to save my life, instead of using and practising arms, following adventures, and seeking all means to make myself known to be the true and undoubted heir of the valiant and virtuous King Horvendile.*”

A face de um louco serve para esconder minhas feições de membro da nobreza, e os gestos de um tolo são adequados para mim, a fim de que, guiando-me com sabedoria, eu possa preservar tanto minha vida para os daneses como a memória de meu falecido pai. O desejo de vingar sua morte está gravado a ferro em meu coração – tanto que, se eu não morrer em breve, espero levar a cabo uma tão grande e portentosa vingança que estes países falarão disso para sempre¹⁰⁸. (1608, p. 09)

Após a intensa reprimenda do filho, continua Belleforest (1608, p. 09), a rainha não apenas se sentiu insultada, mas também comovida e aliviada pela sensatez e sabedoria de seu filho no que concerne ao plano dele. O discurso do homem, “representando o coração altivo e valente de seu pai” (1608, p. 09), embora a tenha ofendido, corroborou para que ela relembresse seu antigo marido, assim extinguindo a paixão que sentia pelo rei Fengon, com um caráter de vitória sobre a tentação e o desejo da mulher pelo seu atual marido.

Apesar do caráter machista, conforme concebido na nossa sociedade atual, destaco que François de Belleforest foi o único dentre os três autores aqui estudados que permitiu, em sua narrativa, que a rainha rebatesse o discurso do filho com o próprio ponto de vista. Embora sua resposta carregue aspectos de submissão da mulher no que diz respeito às figuras masculinas, Geruth apresenta sua perspectiva:

Bem sei, meu filho, que te causei um grande mal ao casar com Fengon, cruel tirano e assassino de teu pai e meu leal esposo. Mas, quando tu considerares os minguados meios de resistência e a traição do palácio – e os poucos motivos que temos para confiar nos membros da Corte, todos modelados de acordo com a vontade dele, bem como o poder que ele agora detém [travessão e vírg] se eu tivesse me recusado a gostar dele, tu terias me desculpado em vez de me acusar de lascívia e de inconstância, muito menos me ofender com a suspeita de que alguma vez tua mãe Geruth consentiu com a morte e assassinato de seu marido. Juro a ti (pela majestade dos deuses) que, se estivesse em meu poder resistir ao tirano, embora com a perda do meu sangue, sim, e da minha vida, eu certamente teria salvado a vida de meu senhor e marido, com tão boa vontade e tanto desejo quanto, desde aquela época, muitas vezes tenho sido um meio de dificultar e impedir o

¹⁰⁸ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*The face of a madman serveth to cover my gallant countenance, and the gestures of a fool are fit for me, to the end that guiding myself wisely therein, I may preserve my life for the Danes, and the memory of my late deceased father; for the desire of revenging his death is so engraved in my heart, that if I die not shortly, I hope to take such and so great vengeance, that these countries shall for ever speak thereof.*”

encurtamento da tua própria vida, que, uma vez terminada, não desejo mais viver aqui na Terra¹⁰⁹. (1608, p. 09-10)

Sob outra perspectiva, William Shakespeare, em *Hamlet*, opta por uma outra abordagem, menos animalésca e sexualizada que a de Belleforest, embora ainda com traços antiquados oriundos de uma construção de gênero ultrapassada. Outrossim, é plausível supor que as dimensões dos valores religiosos de Belleforest abordadas em seu respectivo material tenham servido como uma considerável fonte de inspiração para o bardo inglês na escrita de sua tragédia, uma vez que a dramaticidade presente no texto do francês possui um notório potencial para ser explorado, como feito com excelência na peça de Shakespeare.

Diferentemente do personagem análogo nas duas obras às quais está sendo realizado o estudo comparativo, na tragédia shakespeariana observa-se que a rainha Gertrudes, embora seja moralmente condenada pelas escolhas tomadas após a morte de seu primeiro marido, é compreendida também como uma vítima de enganação, cujo juízo tornou-se turvo e impreciso mediante um vil embusteiro vindo do inferno (SHAKESPEARE, 2015, p. 136).

Além disso, a figura dos reis morto e assassino no material de Shakespeare ilustram representações díspares: enquanto o falecido rei Hamlet era a representação de uma figura divina, a quem a lealdade da rainha era considerada um “amor inocente”, o irmão Cláudio era equiparado a uma figura demoníaca, pela qual não existia a possibilidade de nutrir um amor verdadeiro, uma vez que, a partir de sua vilania, ludibriou a mulher de maneira a fazê-la sucumbir à ausência da capacidade de julgamento do que é tido por ser o bem e o mal, o certo e o errado.

¹⁰⁹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*I know well (my son) that I have done the great wrong in marrying with Fengon, the cruel tyrant and murderer of thy father, and my loyal spouse: but when thou shalt consider the small means of resistance, and the treason of the palace, with the little cause of confidence we are to expect or hope for of the courtiers, all wrought to his will, as also the power he made ready, if I should have refused to like of him, thou wouldst rather excuse then accuse me of lasciviousness or inconstancy, much less offer me that wrong to suspect that ever thy mother Geruthe once consented to the death and murder of her husband: swearing unto thee (by the majesty of the Gods) that if it had lain in my power to have resisted the tyrant, although it had been with the loss of my blood, yea and my life, I would surely have saved the life of my lord and husband, with as good a will and desire as, since that time, I have often been a means to hinder and impeach the shortening of thy life, which being taken away, I will no longer live here upon earth.*”

Shakespeare propõe, através do discurso do príncipe, um viés excepcionalmente mais religioso no que diz respeito à reprimenda de Hamlet a Gertrudes. Desenvolvido tão meticulosa e poeticamente, com um caráter intenso em vieses cristãos quando comparada a mesma passagem ao que foi transmitido a partir do monólogo do personagem nas obras de Belleforest e de Grammaticus, temos o seguinte excerto na tragédia de vingança:

Hamlet – Fizeste algo

Que desbota o rubor e a graça do recato;
Que chama a virtude hipócrita; e arranca a rosa
Da mais formosa frente de um amor inocente,
E imprime ali um labéu – torna os votos jugais
Juros de jogatina. Oh, uma ação como esta,
Ela arranca do corpo o contrato com a alma
Mais profunda, tornando a santa religião
Um entulho de frases. O rosto do céu cora,
E essa massa sólida e composta, abatida,
Está como se no dia do grande Juízo
Cismando, doente com este ato.

Rainha – Deus, que ato

Ruge assim tão algo e retumba no prólogo?

Hamlet – Olhe esse retrato bem, e este outro aqui,
[...]

Realmente uma forma e um belo combinado
Onde, parece, cada deus deixou seu cunho
Para ofertar ao mundo o estalão de um homem.
Este era seu marido. Agora veja o outro,
Seu atual marido, um grão já com caruncho,
Infectando o íntegro irmão. Você não vê?
E não pode ser amor, pois na sua idade
O ardor do sangue se amainou, e está, humilde,
Nas mãos do juízo. Eu sei que você tem sentidos,
Ou não se moveria. Mas estão embotados,
Pois nunca que a loucura erraria tanto,
Nem os sentidos se dariam assim ao êxtase,
Mas guardariam sempre uma dose de escolha
Para fazer distinções. Que demônio, afinal,
A enganou desse jeito, nessa cabra-cega?
O olhar que não sente, o sentir que não vê,
O ouvido sem visão e tato, o parco olfato
Ou a parte já doente de nossos sentidos
Não cairiam em tal torpor. Não cora mais?
Oh, inferno em rebelião, se você pode mesmo
Se insurgir assim nos ossos de uma mãe,
Seja a virtude cera para o ardor juvenil,
Derreta de vez. E não evoque a vergonha,
Quando o ardor compulsivo se lança ao ataque,
Pois até ali o gelo queima intensamente
E a razão prostitui o instinto. (SHAKESPEARE, 2015, p. 135-136)

O diálogo continua:

Rainha – Hamlet, para,
 Que estás virando meus olhos pra dentro da alma,
 E vejo ali uma marca tão negra e indelével
 Que jamais perderá seu tisne.
Hamlet – Ah, mas viver
 No pútrido suor de lençóis enebados,
 Fundida em corrupção, miando belas frases
 Nesse chiqueiro imundo –
Rainha – Ah, para de falar!
 Tuas frases são facas furando nos meus ouvidos.
 Já chega, meu querido.
Hamlet – Um monstro, um assassino,
 Um escravo, que é um vintésimo do dízimo
 De seu mestre anterior, um rei-bode grotesco,
 Pilantra, ladrazo do império e do governo
 O qual surrupiou do armário a preciosa coroa
 E a colocou no bolso – (SHAKESPEARE, 2015, p. 137)

Além de a reprimenda à rainha pelo seu filho ter vieses diferentes nas narrativas de Belleforest e de Shakespeare, conforme pontuado, ressalto que o fim de tal conversa transcorre também de formas distintas em cada uma das obras: no texto de Shakespeare a cena termina com o príncipe aconselhando sua mãe a agir perante o rei Cláudio. Por outro lado, no texto de Belleforest (embora o caráter misógino e lascivo seja intrinsecamente mais notável) a rainha aconselha seu filho a agir no que diz respeito a sua vingança. Vide a passagem a seguir:

[...] meu querido filho, se tens pena de ti mesmo e cuidas bem da memória de teu pai [...], eu te peço que cuides de teus assuntos com temperança: não sejas precipitado, nem violento demais em teus feitos; tampouco avances mais que o razoável ao mover ações para alcançar teus objetivos. [...] embora na aparência [teu adversário] pareça te amar, para melhor desfrutar de seus prazeres comigo, na verdade ele desconfia e tem medo de mim por tua causa, e não é simplório a ponto de ser facilmente persuadido de que tu és um tolo ou estás louco. De modo que, se por acaso tu fizeres qualquer coisa que pareça proceder de tua sabedoria ou sagacidade (por mais escondido que faças), ele imediatamente será informado, e meu receio é que os demônios tenham mostrado a ele o que acontece entre nós dois, tu e eu. [...] [Estarei] suplicando aos Deuses, meu adorado filho, para que eles guiem teu coração, instruem tuas opiniões e façam prósperos os teus feitos, para que eu possa te ver na posse e fruição do que é teu por direito. Que tu possas usar a coroa da Dinamarca, de ti roubada pelo tirano; que eu possa me alegrar na tua prosperidade e, assim, me dar por satisfeita ao ver com que coragem e valentia tu te vingará do assassino de teu pai, bem como de todos aqueles que o ajudaram e o favoreceram em seus feitos assassinos e sangrentos.¹¹⁰ (1608, p. 10)

¹¹⁰ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*For seeing that thy senses are whole and sound, I am in hope to see an easy means invented for the revenging of thy father’s death. Nevertheless, mine own sweet son, if thou hast pity of thyself, or care of the memory of thy father (although thou wilt do nothing for her that deserveth not the name of a mother in this respect) I*

Em *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, no entanto, o Ato III Cena IV é finalizado com Hamlet instruindo a rainha Gertudes a como agir na presença do rei Cláudio. Segue-se a explicação do príncipe de como será sua ida para a Inglaterra. Ao aconselhar a rainha, o diálogo é narrado conforme enunciado abaixo:

Rainha – O que devo fazer?

Hamlet – Sobretudo não faça o que vou lhe dizer:

Vá deitar com o rei balofo no leito imundo,

Belisque seu rosto, diga que é sua ratinha

E deixe que ele, em troca de uns beijos rançosos,

Ou lhe roçando a nuca com dedos malditos,

Lhe faça revelar de uma vez todo o caso.

Diga que em essência só estou louco de astúcia.

Seria bom que o revelasse, pois quem mais

Senão uma rainha reta, sóbria e sábia

Ocultaria ao corvo, ao gato ou ao sapo coisas

Que são de tanto interesse? Você o faria?

Não, contrariando o bom senso e todo segredo

Vá, sobe ao teto da casa, abra a gaiola,

Solte as aves, e, imitando o lendário macaco

Vá, repita, pule pra dentro da gaiola,

E destronque o pescoço. (SHAKESPEARE, 2015, p. 140)

Na história de *The Hystorie of Hamblet*, de Belleforest, o conselho da rainha para seu filho é seguido de um longo solilóquio do príncipe Hamblet, no qual ele esclarece tanto para sua mãe quanto para o leitor as virtudes de honra e de glória (BELLEFOREST, 1608, p. 10). Em seu estudo publicado em 2020, Stabler (p. 210) ressalta que tal passagem é indubitavelmente o momento mais notável dentre todos em que Hamblet discursa sobre tais conceitos. Para mais,

pray thee, cast thine affairs wisely: be not hasty, nor over furious in thy enterprises, neither yet advance thyself more than reason shall move thee to effect thy purpose. Thou seest there is not almost any man wherein thou mayest put thy trust, nor any woman to whom I dare utter the least part of my secrets, that would not presently report it to thine adversary, who, although in outward show he dissembleth to love thee, the better to enjoy his pleasures of me, yet he distrusteth and feareth me for thy sake, and is not so simple to be easily persuaded that thou art a fool or mad; so that if thou chance to do anything that seemeth to proceed of wisdom or policy (how secretly soever it be done) he will presently be informed thereof, and I am greatly afraid that the devils have showed him what hath past at this present between us (fortune so much pursueth and contrarieth our ease and welfare) or that this murder that now thou has committed be not the cause of both our destructions, which I by no means will seem to know, but will keep secret both thy wisdom and hardy enterprise; beseeching the Gods (my good son) that they, guiding thy heart, directing thy counsels, and prospering thy enterprise, I may see thee possess and enjoy that which is thy right, and wear the crown of Denmark, by the tyrant taken from thee; that I may rejoice in thy prosperity, and therewith content myself, seeing with what courage and boldness thou shalt take vengeance upon the murderer of thy father, as also upon all those that have assisted and favoured him in his murderous and bloody enterprise."

o estudioso salienta que é “evidente” (STABLER, 2020, p. 210) a influência do trecho em questão no monólogo escrito por William Shakespeare, em que é proferida a frase “ser ou não ser”.

E, visto que a glória é a recompensa dos virtuosos e a honra e o louvor daqueles que servem ao seu príncipe natural, por que não deveria a culpa e a desonra acompanhar os traidores? E por que não deveria a morte ignominiosa acompanhar todos aqueles que têm a ousadia de colocar suas mãos violentas sobre reis sagrados que são amigos e companheiros dos deuses, legítimos representantes da majestade e das próprias pessoas desses deuses? Para concluir, a glória coroa a virtude e recompensa a constância; e, visto que nunca vem a glória acompanhada de infelicidade, mas, pelo contrário, evita a covardia e os pensamentos vis e traiçoeiros, segue-se por necessidade que ou uma morte gloriosa será meu fim ou [...]”¹¹¹. (1608, p. 10)

Comparando as obras de Saxo Grammaticus, de François de Belleforest e de William Shakespeare, salientam-se, mais uma vez, eventos análogos que ocorrem em locais narrativos semelhantes: retomando aqui a história de Belleforest, assim como ocorre na dos outros dois autores, após a morte do laçao do rei dinamarquês, este determina que o príncipe Hamlet fará uma viagem de navio para a Inglaterra (1608, p. 11). Secretamente arquiteta, por meio de cartas, com o rei britânico o plano de que o segundo matará Hamlet, preferindo que “seu amigo contaminasse seu renome com tão grande perversidade, a que ele mesmo caísse em infâmia perpétua por uma façanha tão cruel” (1608, p. 11).

A viagem do príncipe dinamarquês à Inglaterra ocorre de maneira similar nas obras de Grammaticus, Belleforest e Shakespeare, assim corroborando para que outra instância de intertextualidade seja analisada. Conforme visto no capítulo anterior, Amleth e Hamlet são escoltados por dois laçaios de seu tio no percurso náutico, laçaios cujo destino torna-se o fim da vida em virtude do príncipe encontrar e adulterar as cartas ao rei britânico que estavam no barco.

¹¹¹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*And seeing that glory is the reward of the virtuous, and the honour and praise of those that do service to their natural prince, why should not blame and dishonour accompany traitors, and ignominious death all those that dare be so bold as to lay violent hands upon sacred kings, that are friends and companions of the gods, as representing their majesty and persons. To conclude, glory is the crown of virtue, and the price of constancy; and seeing that it never accompanieth with infelicity, but shunneth cowardice and spirits of base and traitorous conditions, it must necessarily follow, that either a glorious death will be mine end [...].*”

Tais eventos também são narrados em *The Hystorie of Hamblet* (1608, p. 12): Hamblet embarca no navio para a Inglaterra junto de dois fiéis lacaios de Fengon.

Sem estar alheio a um possível conluio do tio, o jovem encontra as cartas destinadas ao rei da Inglaterra e as altera para que fossem mortos e sepultados os serviçais de seu tio em vez do príncipe Hamblet (1608, p. 12). Tais eventos, no entanto, mais se assemelham à obra de Grammaticus do que à obra de Shakespeare, uma vez que o jovem príncipe segue seu curso de navio para a Inglaterra de encontro ao rei; enquanto, na tragédia de Shakespeare, Hamlet é levado de volta à Dinamarca por piratas.

O fim capítulo IV de *The Hystorie of Hamblet* é decorrido sem mais acontecimentos em comum entre o texto de Belleforest e o texto de Shakespeare, uma vez que no primeiro são narrados os eventos que sucedem a chegada o príncipe na Inglaterra, enquanto, no segundo, não há ocorrência de tal episódio.

Assim, Belleforest narra os eventos tornando evidente seus preceitos cristãos e seus juízes de valor. Recorrendo a figuras demoníacas e sobrenaturais, desenvolve sua narrativa aludindo a situações exemplificadas na Bíblia (1608). Embora seja possível notar o intertexto entre *Hamblet* e *Amleth*, uma vez que no material de Grammaticus hajam ocorrências similares (2022, p. 41 – 43), o caráter cristão é enfatizado com mais intensidade por Belleforest.

No fim do capítulo IV de Belleforest (1608, p. 15), assim como ocorre com *Amleth* de Grammaticus (2022, p. 43), é oferecida em casamento a mão da princesa britânica. O príncipe aceita, mas finge repúdio perante o assassinato dos lacaios de seu tio. Assim, como uma forma de compensar o príncipe, o rei britânico lhe oferece ouro, o qual é aceito de bom grado por Hamblet antes de retornar à Dinamarca no fim do mesmo ano para depois voltar à Inglaterra e desposar a princesa sua noiva (1608, p. 15).

De maneira similar como ocorrido em *Amleth*, Hamblet retorna a sua terra natal e ali chega durante o funeral de sua falsa morte, assim chocando a corte dinamarquesa (1608, p. 16). O príncipe encarrega a si mesmo de servir bebida aos convidados da cerimônia, muitos regozijados por vê-lo, e, após estarem adormecidos de tão embriagados, prega as peças de tapeçaria sobre eles para que não pudessem se mover. Por fim, atea fogo ao salão em que se encontravam (ibidem).

Embora tais eventos não tenham ocorrido na tragédia de Shakespeare, eles retomam e recontam como um palimpsesto os acontecimentos narrados na obra de Saxo Grammaticus (2022, p. 44) a partir da perspectiva de Belleforest. Podemos, também, realizar um paralelo entre este acontecimento e o final da tragédia shakespeariana, em que todos os personagens exceto dois morrem. Apesar de não ser uma correspondência evidente, tanto na obra de Saxo Grammaticus quanto na obra de François de Belleforest o desfecho dos personagens que estavam presentes na corte é a morte, enquanto o mesmo ocorre no texto de Shakespeare, sob circunstâncias diferentes.

Após o evento, na história francesa, o príncipe Hamlet dirige-se aos aposentos do rei seu tio, onde Fengon dorme. Assim como pontuado no capítulo anterior ao analisar a obtenção de vingança pelo príncipe nas narrativas de Saxo Grammaticus e William Shakespeare, são irrisórias as instâncias de intertextualidade no que diz respeito à maneira como ocorre a morte do rei nas obras de Belleforest e Shakespeare. Na história francesa, tendo ido de encontro a Fengon, Hamlet o desperta e diz:

Eu me pergunto, rei desleal, como tu podes dormir aqui à vontade, estando todo teu palácio queimado, o fogo dele tendo queimado a maior parte de teus cortesãos e ministros de tua crueldade e tiranias detestáveis. E mais, eu não posso imaginar como você poderia assegurar a si mesmo e sua propriedade, como agora para descansar, vendo Hamlet tão perto si armado com as flechas por ele preparadas há muito tempo. Neste momento, ele está pronto para vingar o traidor injúria por ti feita a seu senhor e pai¹¹². (1608, p. 17)

Embora na morte do rei Fengon e do rei Cláudio não haja ocorrência de intertextualidade de maneira explícita, é imprescindível ressaltar que a vingança tanto do príncipe Hamlet quanto do príncipe Hamlet é contestada mediante um duelo. Na obra de Shakespeare, o duelo tem participação de Hamlet e de Laerte e, no fim, morrem todos os personagens com exceção de Horácio e Fortimbrás. Em contrapartida, a obra de Belleforest mais se assemelha ao livro terceiro de

¹¹² Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*I wonder, disloyal King, how thou canst sleep here at thine ease, and all thy palace is burnt, the fire thereof having burnt the greatest part of thy courtiers and ministers of thy cruelty, and detestable tyrannies; and which is more, I cannot imagine how thou shouldst well assure thyself and thy estate, as now to take thy ease, seeing Hamlet so near thee armed with the shafts by him prepared long since, and at this present is ready to revenge the traitorous injury by thee done to his lord and father.*”

Gesta Danorum: ambas narrativas apresentam o breve combate entre tio e sobrinho, duelo este que cujo fim é a morte do rei usurpador. É narrado em *The Hystorie of Hamblet*:

Esta morte justa e violenta é uma justa recompensa para quem tu és: agora siga teus caminhos, e quando fores para o inferno, que não te esqueças de dizer a teu irmão, a quem traíste traiçoeiramente, que foi seu filho que te enviou para lá com a mensagem. Para que assim, sendo consolado por ela, sua alma possa descansar entre os espíritos abençoados e me isentar da obrigação que me submetia a perseguir sua vingança sobre meu próprio sangue, visto que foi por ti que perdi o principal que me ligava a esta aliança e consanguinidade.¹¹³ (1608, p. 17)

Apresentando abaixo as últimas palavras de Hamlet a seu fiel companheiro Horácio na peça de William Shakespeare, proponho uma comparação adicional entre a obra do bardo inglês e a obra do autor/tradutor francês. Em *Hamlet* (2015, p. 192 – 193), o jovem suplica a seu amigo para que seja contada a história dele, o príncipe, aos que não o conhecem, visando tornar conhecidos entre os povos os fatos sobre sua vingança e, também, para que seu nome seja imaculado. Por conseguinte, Horácio e Fortimbrás convocam as pessoas da mais alta nobreza (SHAKESPEARE, 2015, p. 194) para que escutem os relatos do ocorrido e com grandiosidade enaltecem tanto o nome de Hamlet quanto seus feitos:

Fortimbrás – Vamos rápido ouvi-lo,
E chamar os mais nobres para que ouçam o relato.
Quanto a mim, com pesar, abraço minha sorte.
Tenho direitos memoriais sobre este reino
Que a propícia ocasião me incita a conclamar.
Horácio – Haveréi também de falar de tudo isso,
Seguindo a voz de Hamlet, que outras moverá.
Mas, agora que as mentes ainda estão febris
Cumpram o que falei, antes que o acaso gere
Mais erros e complôs.
Fortimbrás – Que quatro capitães
Ergam Hamlet como um soldado sobre o estrado,
Pois, se tivesse sido posto à prova, teria
Mostrado realeza. E, à sua passagem,

¹¹³ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*This just and violent death is a just reward for such as thou art: now go thy ways, and when thou commest in hell, see thou forget not to tell thy brother (whom thou traitorously slewest) that it was his son that sent thee thither with the message, to the end that being comforted thereby, his soul may rest among the blessed spirits, and quit me of the obligation that bound me to pursue his vengeance upon mine own blood, that seeing it was by thee that I lost the chief thing that tied me to this alliance and consanguinity.*”

Isso posto, proponho um paralelo entre a obra de Shakespeare e a obra de Belleforest, em que são destacados os feitos do príncipe dinamarquês como um herói para a sua nação. Em ambas narrativas, o personagem análogo não é apresentado como apenas um jovem buscando meios de clamar sua vingança, mas sim como uma pessoa sábia e de grandes feitos, que, em virtude de dispor de exímia inteligência, arquitetou um plano de vingança. Tanto para Shakespeare quanto para Belleforest, o príncipe não é somente um personagem principal, mas também um herói ousado e corajoso que lutou bravamente em nome de seu reino contra um rei usurpador e tirano.

Nessa perspectiva, o narrador em *The Hystorie of Hamblet*, de François de Belleforest, profere após o príncipe ter obtido vingança:

Para dizer a verdade, um homem audacioso, corajoso e digno de eternos elogios armou-se de uma atuação tão louca, dissimulada e estranha que aparentava não estar em seu juízo perfeito. Com tal disfarce, enganou sábios, políticos e astutos. Assim, não apenas preservou a própria vida das traições e práticas perversas do tirano, mas, mais que isso, vingou a morte de seu pai muitos anos após o ato cometido. Dessa maneira, ao guiar seus movimentos com tal prudência e ao atingir seus objetivos com tal coragem e constância, deixou-nos uma questão a ser debatida por homens de notória sabedoria: o que foi mais louvável nele? De acordo com a determinação por ele concebida e premeditada, o mais louvável foi ele ter sido constante, ou magnânimo, ou sábio em resolver suas questões?¹¹⁴ (1608, p. 17)

Assim como feito por Saxo Grammaticus, François de Belleforest dá continuidade à história do príncipe Hamblet sem mais quaisquer instâncias de intertextualidade entre sua obra e a obra de William Shakespeare. Assim como em *Amleth* do dinamarquês, o Hamblet do francês profere um discurso para seu povo após a morte do tirano tio, agora falecido rei. Em suas palavras, ele

¹¹⁴ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “A man (to say the truth) hardy, courageous, and worthy of eternal commendation, who arming himself with a crazy, dissembling, and strange show of being distract out of his wits, under that pretence deceived the wise, politic, and crafty, thereby not only preserving his life from the treasons and wicked practices of the tyrant, but (which is more) by a new and unexpected kind of punishment, revenged his father’s death, many year after the act committed: in no such sort that directing his courses with such prudence, and effecting his purposes with so great boldness and constancy, he left a judgement to be decided among men of wisdom, which was more commendable in him, his constancy or magnanimity, or his wisdom in ordering his affairs, according to the premeditable determination he had conceived.”

rememora o público dos grandes feitos do falecido rei Horvendile, seu pai, para que a perversidade de Fengon seja lembrada com fervor e, a imagem de seu pai, imaculada.

Com notória astúcia, Hamblet relata aos seus súditos e “bons amigos” (1608, p. 20) o mal que sofreram tanto ele quanto sua mãe perante as ações e o governo de Fengon. Segundo Hamblet, elas culminaram no abandono ao príncipe pela rainha em virtude das conspirações do rei seu tio contra sua vida, assim tendo o colocado em situações de tristeza, medo, luto e, também, risco de morte. O discurso bem articulado de Hamblet, narra o autor (1608, p. 22), tocou o coração do povo e da nobreza, e, assim, foi oficialmente coroado rei da então Jutlândia, atual Dinamarca.

Assim como na história de Saxo Grammaticus, após ser coroado rei, Hamblet de Belleforest retorna à Inglaterra para desposar sua noiva, a então princesa britânica. Também se assemelham a *Amleth* os eventos que sucedem o casamento, a saber: o risco de morte sofrido perante o rei britânico, seu sogro; a ida para a Escócia e o matrimônio com a rainha escocesa Hermetrude; o retorno à Dinamarca; e a morte, causada pelo homem que havia desposado sua mãe e usurpado o trono Dinamarquês. Após matar Hamblet, o usurpador desposa, também, Hermetrude, segunda esposa de Hamblet.

No fim de sua obra, Belleforest mais uma vez instrui os leitores de sua história a seguirem os caminhos do que ele considerava virtude e os educa no que diz respeito aos princípios morais que eram considerados “bons” e aos valores de que ele gostaria que sua audiência compreendesse através da história que foi narrada: no último parágrafo antes de finalizar *The Hystorie of Hamblet* (1608, p. 27 – 28), Belleforest faz alusão a abelhas ao se referir ao o comportamento de seus leitores, que colhem “seu mel da melhor e mais bela flor que podem encontrar” (1608, p. 27). Para ele, conforme elucida em seu livro, um homem bem educado deveria ter os comportamentos a seguir:

[...] um homem de boa formação deveria ler sobre as vidas de homens que frequentam prostitutas, homens que bebem demais, os que cometem atos de incesto, os violentos e os sanguinários – não para lhes seguir os exemplos e assim se deixar contaminar por tais pecados, mas sim para evitar a fornicção, para abster-se de comportamentos supérfluos e de embriaguez nas festas. Para observar a modéstia, a cortesia e o autocontrole que recomenda Hamblet nesse discurso, o

mesmo Hamblet que, enquanto outros festejavam, se mantinha sóbrio.¹¹⁵ (1608, p. 27)

Por fim, seguindo tal comparação entre seus leitores e o personagem Hamblet, ainda no mesmo parágrafo, Belleforest (1608, p. 27) reitera sua perspectiva cristã e moralista no que concerne às religiões e à cultura do povo nórdico do século XII, que ainda não possuía conhecimento sobre os preceitos e os costumes advindos do cristianismo. Mais uma vez, ele incumbe aos povos em questão a imagem de bárbaros politeístas cujas crenças eram baseadas em superstições, conforme visto na passagem a seguir, antes de finalizar seu livro:

[...][Hamblet] procurava reunir múltiplas virtudes que pudessem igualá-lo àqueles que [pelos povos nórdicos] eram adorados como deuses. Naqueles tempos, não havendo ainda sido iluminados pelo Evangelho, cuja luz os homens podem ver entre os bárbaros e os que estavam longe do conhecimento de um único Deus, era da natureza deles seguir o que é bom e seguir aqueles que eram virtuosos, pois nunca houve nação alguma, por mais rude ou bárbara que fosse, que não sentisse prazer em fazer o que lhes parecia bom. Esse era o caminho para ganhar elogios e honrarias, que dissemos ser a recompensa da virtude e da vida honesta. Muito me alegra falar sobre as histórias de povos estrangeiros e de pessoas que nunca foram batizadas, de modo que a virtude de um povo selvagem possa dar mais esplendor à nossa nação. Que nós, ao vê-los tão bem sucedidos, sábios, prudentes e bem orientados em suas ações, possamos nos esforçar não só em emulá-los (sendo imitação uma questão menor), mas também em superá-los, assim como nossa religião superou as superstições deles e a nossa época é mais livre de pecados, mais refinada e mais elegante que os tempos em que eles viveram e tornaram suas virtudes conhecidas ¹¹⁶. (1608, p. 28)

¹¹⁵ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*for a man that is well brought up should read the lives of whoremongers, drunkards, incestuous, violent, and bloody persons, not to follow their steps and so to defile himself with such uncleanness, but to shun fornication, abstain the superfluties and drunkenness in banquets, and follow the modesty, courtesy, and continency that recommendeth Hamblet in this discourse, who, while other made good cheer, continued sober.*”

¹¹⁶ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *sought to gather a multitude of virtues, that might make him equal to those that by them were esteemed as gods; having not as then received the light of the Gospel, that men might see among the barbarians, and them that were far from the knowledge of one only God, that nature was provoked to follow that which is good, and those forward to embrace virtue, for that there was never any nation, how rude or barbarous soever, that took not some pleasure to do that which seemed good, thereby to win praise and commendations, which we have said to be the reward of virtue and good life. I delight to speak of these strange histories, and of people that were unchristened, that the virtue of the rude people may give more splendour to our nation, who seeing them so complete, wise, prudent, and well advised in their actions, might strive not only to follow (imitation being a small matter) but to surmount them, as our religion surpasseth their superstition, and our age more purged, subtle, and gallant, than the season wherein they lived and made their virtues known.*”

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo autor, antes de ser escritor, também é leitor. Conforme visto no capítulo segundo da presente dissertação, a literatura comparada e os estudos de intertextualidade corroboram para que sejam comprovados os vieses teórico e metodológico com que a literatura referencia a si mesma durante o processo de reescrita, retomando nuances de textos passados que são reproduzidos e transformados em um material que, por sua vez, compreende uma perspectiva única: de um novo autor, de uma nova época, de um novo contexto.

À vista disso, comparemos a literatura com a memória: da História, de eras antigas, de tradições passadas, de autores, da própria literatura. A literatura, através da memória, permite a recriação do que já foi, compreendendo um infinito ciclo que é iniciado no passado, retomado no presente, adaptado no futuro. Em outra comparação, Tiphaine Samoyault (2008, p. 123) faz alusão a uma biblioteca, a partir da qual a literatura “mantém uma relação de repetição” (ibidem). Ao considerar que o mundo seria em primeiro lugar um livro para depois ser mundo, entendemos que, para a literatura, a biblioteca seria como o universo:

Com a biblioteca, a literatura mantém uma relação de repetição; em compensação, a biblioteca exerce sobre o texto um poder de modelização. Ela constitui então um filtro entre o texto e o mundo. É assim que uma parte do efeito-mundo da ficção repousa sobre o fato de que, para a literatura, o mundo é em primeiro lugar um livro. (SAMOYAULT, 2008, p. 123)

Ao definir um dos aspectos da literatura como “retomada” (2008, p. 123), Samoyault (ibidem) exemplifica tal concepção ao abordar a passagem final do livro de Gérard Genette, *Palimpsestos*. No parágrafo em questão, o autor menciona que a literatura é a redescoberta de si mesma, de textos e de livros anteriores, de modo a propor novos signos a trabalhos antigos:

[...] essa literatura “livresca”, que se apoia em outros livros, seria o instrumento ou o lugar de uma perda de contato com a “verdadeira” realidade, que não está nos livros. A resposta é simples: como já

provamos, uma coisa não impede a outra, e *Andrômaca* ou *Doutor Fausto* não estão mais distantes do real do que *Ilusões perdidas* ou *Madame Bovary*. Mas a humanidade, que descobre incessantemente o sentido, não pode inventar sempre novas formas, e precisa muitas vezes investir de sentidos novos formas antigas. (GENETTE, 2010, p. 146)

Sob tal perspectiva, os escritos atuam como fragmentos de textos prévios, que dialogam entre si como um mosaico de citações, conforme proposto por Kristeva (1969), formando, portanto uma gama intertextual. Tal diálogo intertextual, conforme visto no capítulo II, é compreendido por Genette (2010) como um palimpsesto, em que a presença da transtextualidade é substancial. Também referido por ele como “transcendência textual do texto” (2010, p. 13), o conceito abarca “tudo o que coloca um texto em relação com outro texto” (ibidem).

A partir da análise dos conceitos de intertextualidade conforme proposto por Kristeva e Genette, explorados no capítulo II do presente estudo, foram abordados nesta dissertação os pontos dialógicos entre *Amleth*, de Saxo Grammaticus, *The Hystorie of Hamlet*, de François de Belleforest, e *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare. Isso posto, foram colocadas lado a lado as três obras, de maneira a realizar uma comparação e tornar evidentes tanto os pontos de convergência, isto é, os pontos em comum, quanto os pontos de divergência, em que são abordadas nas obras uma perspectiva nova ou diferente.

Ao observar as diferenças entre os textos dos três autores citados no parágrafo acima, foram considerados os panoramas histórico, cultural e social em que os respectivos escritores (re)escreveram seus textos. O primeiro autor, Saxo Grammaticus, buscou inspiração em histórias contadas por meios orais e mitos de povos nórdicos e escandinavos do século XII. Valendo-se de contos que retomavam a memória de uma nação, o autor compôs um vasto material que foi utilizado, posteriormente, como fonte de reescritura e adaptação.

O segundo autor/tradutor, François de Belleforest, ao traduzir as histórias do autor dinamarquês e adaptá-las para o francês, corroborou para que fosse proposta uma nova leitura do texto inicial, dessa vez sob a perspectiva de um homem cristão que viveu durante o Renascimento. Apresentando um propósito diferente do primeiro autor ao viabilizar o acesso a seus textos para sociedade

francesa, Belleforest fez explícito nas narrativas seus princípios e preceitos, abordando dogmas que não correspondiam à versão anterior, do século XII.

Isso posto, foi realizada a análise do texto do terceiro escritor, William Shakespeare, comparando os pontos análogos aos outros dois textos a partir da teoria da intertextualidade. Compreendendo um gênero literário diferente dos demais, isto é, uma peça de tragédia de vingança, o autor e dramaturgo inglês elaborou uma nova versão, que tanto dialoga intertextualmente com os dois textos prévios quanto aborda eventos narrativos inéditos ao compará-los às outras versões. Em virtude da complexidade do material shakespeariano, podemos, nós leitores, distinguir novos e heterogêneos significados, assim como abre-se espaço para que realizemos uma vasta gama de diferentes interpretações acerca do mesmo texto.

Conforme visto no capítulo III, *Hamlet* de William Shakespeare é uma peça de teatro do período elisabetano categorizada como tragédia de vingança e uma das únicas a compreender todas as especificidades para que seja enquadrada como tal. Dentre esses traços¹¹⁷ específicos, alguns não são exclusivos da tragédia shakespeariana estudada, sendo encontrados, também, nos textos de Saxo Grammaticus e de François de Belleforest. Assim como foi comprovado através da análise comparativa e intertextual aqui realizada, são eles: o assassinato de um indivíduo político, soberano, por uma pessoa intrinsecamente má; a apresentação de uma ação repleta de intrigas políticas e complôs ocultos; o patetismo insano, real ou fingido, do personagem vingador; a vingança e a catástrofe final.

Na presente dissertação, constatamos que as características acima coexistem nas obras de Saxo Grammaticus, François de Belleforest e William Shakespeare, cada quais adequando-se a suas respectivas narrativas. Apesar do gênero literário das três não ser o mesmo, é evidente a relação dialógica entre os textos comparados, tendo sido identificados eventos narrativos específicos como elementos de intertextualidade entre as três obras.

Observa-se, a partir do estudo realizado ao longo do capítulo V, que tanto a trajetória dos personagens quanto a função que eles desempenham nas narrativas é consideravelmente similar nos três textos. Essa identificação é

¹¹⁷ Retomo as especificações conforme enunciadas em FLORES, 2015, p. 13.

possível ao compreender os textos como “palimpsestos”, isto é, obras derivadas de outras por transformação ou imitação, nas quais podemos identificar a antiga ao compará-la com a nova.

Ressalto, também, as instâncias em que William Shakespeare incorpora em sua obra elementos inéditos em comparação aos dois textos fonte. Também definidos como características específicas do gênero de tragédia de vingança, são eles: o fantasma do rei morto, que se revela ao personagem principal para clamar vingança; e o teatro espelho, ou seja, a peça de teatro dentro do teatro.

Ratifico que essa é a principal diferença *Hamlet* e os dois textos prévios, uma vez que eles são elementos narrativos únicos, não encontrados nos textos dinamarquês e francês. Nas outras duas obras, sabe-se desde o início que o rei tio é o assassino do pai do herói e, assim, é de responsabilidade do príncipe matar o usurpador para obter vingança. Todavia, na obra de Shakespeare, ao início da tragédia essa informação não é divulgada ao leitor. Somente mediante a aparição do espectro são revelados o assassinato e o possível assassino e, perante a performance teatral dos atores no castelo de Elsinore, verifica-se que as suspeitas estão corretas.

Além disso, enfatizo que não apenas a presença do fantasma e o teatro dentro do teatro são eventos narrativos inéditos no *Hamlet* shakespeariano, mas também implicam à peça um caráter complexo de significações e compreendem uma vasta gama de possíveis interpretações, como pontuado tanto na introdução deste estudo quanto no capítulo III. Assim sendo, William Shakespeare reescreveu materiais já existentes, viabilizando ao leitor uma nova perspectiva, condizente à sua época, sem deixar de acrescentar os vestígios de sua maestria e de sua genialidade.

Isso posto, destaco que a literatura atua corroborando para que o leitor compreenda o panorama histórico-social em que se encaixava o autor de seus respectivos textos. Uma vez que Saxo Grammaticus, François de Belleforest e William Shakespeare viveram em séculos diferentes e dentre culturas distintas, cada qual propõe leituras diferentes de um texto em comum entre os três. Diante da constatação da intertextualidade na peça de Shakespeare em relação às duas outras obras, observamos pontos dialógicos entre os três textos. Ademais, constatamos que os temas abordados nas narrativas foram tratados pelo bardo

inglês de maneira mais complexa e englobam, também, vertentes religiosas e filosóficas inexistentes nos textos fonte.

Finalmente, concluo meu estudo frisando, mais uma vez, meu apreço pelo intelecto de Shakespeare, que viabilizou ao bardo a adaptação de materiais preexistentes de uma maneira única, que transpassa barreiras territoriais e temporais. Não fosse a profusa sensibilidade do dramaturgo, revelada em suas obras, combinada com traços filosóficos, ou então a mimese shakespeariana que questiona o “ser” humano, não teríamos um Hamlet com quem nos identificaríamos tanto quanto há em *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Peter. **Hamlet: Father and Son**. – London: Oxford University Press, 1955.

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente. – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Inéditos**. vol. 1 – teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O Rumor da Língua**. Tradução Mario Laranjeira. – 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Emsantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzellerl. – 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. E-Book.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BELLEFOREST, François de. **The Hystorie of Hamblet, Prince of Denmark**. – London, 1608. Disponível em <<https://stf-theatre.org.uk/wp-content/uploads/2016/01/The-Hystorie-of-Hamblet.pdf>>. Acesso em 30/10/2022.

BÍBLIA. 1 Samuel. Português. *In*: Bíblia Sagrada, Versão **Bíblia King James 1611**. Tradução de BV Books Editora. – 6. Ed. Niterói: BV Films Editora Eireli, 2022, p. 454-456.

BLOOM, Harold. **HAMLET: Poem Unlimited**. – New York: Riverhead Books, 2003.

_____. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução José Roberto O’Shea. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 479-535.

_____. **William Shakespeare. Tragedies**. Edited and with an introduction by Harold Bloom. – New ed. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2010.

BULLOUGH, Geoffrey. **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare**, Vol. VII: The Major Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy**. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. - The Project Gutenberg EBook of Shakespearean Tragedy, by A. C. Bradley. 2005. EBook disponível em <https://www.gutenberg.org/files/16966/16966-h/16966-h.htm#LECTURE_IV>. Acesso em 15/06/2022.

CAMPANGNE, Hervé-Thomas. **Framing the Early Modern French Best Seller: American Settings for François de Belleforest’s Tragic Histories**. – Cambridge: Renaissance Quarterly, n. 71, p. 77 – 113, 2018. Disponível em <<https://www.cambridge.org/core/journals/renaissance-quarterly/article/abs/framing-the-early-modern-french-best-seller-american-settings-for-francois-de-belleforests-tragic-histories/80B1F500B4B5171F9D3E4B244E40BD14>>. Acesso em 19/05/2023.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada** – 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **O próprio e o alheio**: Ensaios de literatura comparada. – Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003.

CHOPOIDALO, CINDY. **The Possible Words of Hamlet**: Shakespeare as Adaptor, Adaptations of Shakespeare. Tese (Doutorado em Literatura Comparada, Estudos Interdisciplinares) – Faculty of Graduate Studies and Research, University of Alberta. Alberta, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DESMET, Christy; SAWYER, Robert. **Harold Bloom's Shakespeare**. – New York: Palgrave, 2001. E-Book.

DOBSON, Michael; WELLS, Stanley. **The Oxford Companion to Shakespeare**. – New York: Oxford University Press, 2001.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. – Portugal: Coleção Vega Universidade. E-Book.

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. – Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GREENBLATT, Stephen. **Hamlet in Purgatory**. – New Jersey: Princeton University Press, 2013.

_____. **Will in the World**: How Shakespeare became Shakespeare. – London: Jonathan Cape, 2004. E-Book.

GRAMMATICUS, Saxo. **Amleth**. Tradução Artur Avelar – 1ª. Ed. – Belo Horizonte, MG, 2022.

_____. **The First Nine Books of the Danish History of Saxo Grammaticus**. Tradução de Oliver Elton. – Londres: David Nutt, 1984.

GRAZIA, Margreta de; WELLS, Stanley. **The Cambridge Companion to Shakespeare**. Edited by Margreta de Grazia and Stanley Wells. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

JOLLY, Emma Margrethe. **Q1 and Q2 HAMLET**: Evidence old and new, and a case for a revised Q2. Tese (Doutorado) – School of Arts, Brunel University. London, 2012. Disponível em <<https://bura.brunel.ac.uk/handle/2438/10543>>. Acesso em 19/06/2023.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semianálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. – 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

McEACHERN, Claire. **The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy**. Edited by Claire McEachern. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

O'FARRELL, Maggie. **Hamnet**. Tradução de Regina Lyra – Rio de Janeiro, Editora Intrínseca, 2021.

ROSENGREN, AMELIE. **Saxo Grammaticus and the Deeds of the Danes**. Latinium. Disponível em < <https://latinitium.com/saxo-grammaticus-and-the-deeds-of-the-danes/>>. Acesso em 18/06/2023.

ROWE, Nicholas. **Some Account of the Life of Mr. William Shakespear** (1709). With an Introduction by Samuel H. Monk. – Los Angeles: The Augustan Reprint Society, 1948. Ebook disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/16275/16275-h/16275-h.htm>>. Acesso em 15/06/2022.

SAINTSBURY, George. **History of Elizabethan Literature**. – London: Macmillan and Company, 1887.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitri. – São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHWANITZ, Dietrich. **Cultura geral**: tudo o que se deve saber. – 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira; ensaio de T. S. Eliot. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

_____. **Grandes obras de Shakespeare**: volume 1: tragédias. Tradução Barbara Heliodora. – 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 149 – 339.

_____. **Hamlet**. The Project Gutenberg, 1998. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/1524/1524-h/1524-h.htm>>. Acesso em 21/05/2022.

_____. **Hamlet**. Folio I, 1623. Disponível em <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_F1/complete/index.html>. Acesso em 27/01/2023.

_____. **Hamlet**. Quarto 1, 1603. Disponível em <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q1/complete/index.html>. Acesso em 27/01/2023.

_____. **Hamlet**. Quarto 2, 1604. Disponível em <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q2/complete/index.html>. Acesso em 27/01/2023.

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

STABLER, A. P. **Melancholy, Ambition, and Revenge in Belleforest's Hamlet**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 207 - 213. Disponível em <<https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/article/abs/melancholy-ambition-and-revenge-in-belleforests-hamlet/5F4F35F2029B2E3851AE5C65DA6AF68B>>. Acesso em 20/05/2023.

SÜSSEKIND, Pedro. **Hamlet e a Filosofia**. – 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

TAYLOR, A. B. **Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems**. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

THOMPSON, Ann; TAYLOR, Neil. The Arden Shakespeare. **Hamlet**. Edited by Ann Thompson and Neil Taylor. – London: Bloomsbury Publishing Plc, 2016.

WELLS, Stanley. **Shakespeare's Tragedies**. A Very Short Introduction. – Oxford: Oxford University Press, 2017.

_____. **William Shakespeare**. A Very Short Introduction. – Oxford: Oxford University Press, 2015.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. **Direito do autor em perspectiva histórica**: da Idade Média ao reconhecimento dos direitos da personalidade do autor. – Rio de Janeiro: Rev. SJRJ, v. 21, n. 40, p. 211 - 228, 2014. Disponível em: <<https://www.jfrj.jus.br/sites/default/files/revista-sjrj/arquivo/532-2425-1-pb.pdf>> Acesso em 18 de junho de 2023.

APÊNDICE

Natural de Stratford-upon-Avon¹¹⁸, uma cidade mercantil no condado de Warwickshire, nas Terras Médias da Inglaterra,¹¹⁹ William Shakespeare foi batizado pela igreja paroquial Holy Trinity no dia 26 de abril de 1564. Uma vez que, na época, não havia processos legais para registros de nascimento (WELLS, 2015, p. 17), não há certeza acerca da data de nascimento de William Shakespeare.

Comumente, é utilizada uma data representativa para ser referido seu aniversário: o Dia de São Jorge, santo padroeiro da Inglaterra, no dia 23 de abril. William Shakespeare foi registrado em seu batismo como '*Gulielmus, filius Johannes Shakspere*', isto é, 'William, filho de John Shakespeare' em latim. Posto que o idioma utilizado oficialmente em documentos na época em questão era o latim, suas informações de registro não foram documentadas em inglês, atesta Wells (ibidem).

Considerando que, em tal período, era comum que bebês falecessem brevemente após seu nascimento, era recomendado o batismo de recém-nascidos o mais tardar no primeiro domingo ou na próxima celebração catolicista¹²⁰ após o nascimento da criança (WELLS, 2015, p. 17). A concepção de que Shakespeare teria nascido no dia 23 de abril de 1564 pode ser assimilada segundo a observação de dois fatores: o primeiro, que sua data de batismo concerne a uma quarta-feira, precedida por um domingo que constava o dia 23.

O segundo, conforme indica Wells (2015, p. 17), diz respeito ao monumento na igreja paroquial Holy Trinity que registrou o dia da morte de William Shakespeare em 23 de abril de 1616, aos 52 anos. De tal forma, acredita-se que, ao dia de seu óbito, Shakespeare já teria passado por seu aniversário e iniciado seu quinquagésimo segundo ano de vida.

¹¹⁸ Comumente abreviada para 'Stratford'.

¹¹⁹ *English Midlands*. As Terras Médias correspondem, geograficamente, à região central da Inglaterra e são divididas entre *West Midlands* (Terras Médias do Oeste) e *East Midlands* (Terras Médias do Leste). Durante a Idade Média Arcaica, o território correspondia ao antigo Reino da Mércia, um dos sete reinos que compunham a Heptarquia anglo-saxônica. Stratford-upon-Avon é um território pertencente ao grupo das *West Midlands*.

¹²⁰ Para a religião católica, a data é chamada de "dia santo".

Em conformismo com o que enuncia Wells (2015, p. 29), Shakespeare nasceu na hora mais oportuna possível para um escritor e dramaturgo inglês: tendo sido ávido leitor de inglês e da literatura clássica [em latim] desde a mais tenra idade (ibidem), Shakespeare cresceu em um período em que a nação inglesa estava sendo unificada pela rainha Elizabeth I. Nascida em 1533, a quinta e última monarca da Casa de Tudor reinou sobre os territórios da Inglaterra e da Irlanda de 1558 até sua morte em 1603. Seu governo, por sua vez, é nomeado período elisabetano – ou isabelino, em português de Portugal.

O período do reinado de Elizabeth I, segundo aponta Wells (2015, p. 29), compreende uma época em que eram afloradas as artes em geral, tais como a música, a pintura e a arquitetura inglesas. Além disso, o autor ratifica que “sob a influência, em parte, do interesse humanista pela civilização clássica e italiana, as duas ou três décadas após o nascimento de Shakespeare viram desenvolvimentos extraordinários em muitos tipos literários diferentes” (WELLS, 2015, p. 29).

Filho de John e Mary, William Shakespeare não foi o primeiro descendente do casal, que teve duas filhas anteriormente. Nenhuma das duas meninas, no entanto, sobreviveu à infância, tendo ambas falecido poucos anos após o nascimento. Dentre os outros filhos de John e Mary, William teve três irmãos e duas irmãs que viveram até a fase adulta. Seu pai era um homem cujo papel foi indispensável na pequena cidade à beira do rio Avon: inicialmente um comerciante, a posição social de John ascendeu conforme se tornou vereador e posteriormente, em 1568, atingiu o cargo de *bailiff*¹²¹.

Embora não haja nenhuma documentação remanescente que comprove que Shakespeare atendeu à escola (WELLS, 2015, p. 28), Wells (ibidem) aponta que William Shakespeare, até onde é conhecido, foi o único membro de sua família a ter tendências artísticas ou aspirações literárias e a desenvolver ambições poéticas desde cedo.

Tendo em conta o cargo de John Shakespeare como *bailiff*, acredita-se que ele soubesse ler, embora não tivesse desenvolvido a habilidade de escrita. Mary Shakespeare, por sua vez, assim como o marido não sabia sequer escrever

¹²¹ O cargo, em português, concerne ao título de oficial de justiça. Dadas as suas funções, pode também ser lido como prefeito.

seu nome, embora seja possível que ela tenha adquirido um pequeno vestígio de alfabetização, explica Greenblatt (2004, p. 14).

Na Inglaterra elisabetana, durante o reinado da rainha Elizabeth I, os pais de família ambicionavam vigorosamente a instrução no idioma latino a seus descendentes: segundo ratifica Greenblatt (2004, p. 14), Roger Ascham, tutor da rainha Elizabeth I, escreveu que “todos os homens almejam que seus filhos falem latim” (ibidem). Tal conjuntura ocorreu devido ao fato de que tanto a rainha – uma das primeiras e poucas mulheres em toda a Inglaterra a falar latim de maneira distinta –, bem como os diplomatas, conselheiros, teólogos, clérigos, médicos e advogados da corte eram dotados no idioma em questão.

Não obstante, o estudioso (2004, p. 14) esclarece, para o “povo comum”, isto é, pessoas que não exerciam papéis de alto escalão na corte inglesa, a aprendizagem da leitura e da escrita em latim mostrava-se como um feito quase inatingível, uma vez que as pessoas sem educação formal eram desprovidas de alfabetização sequer em inglês, sua primeira língua. Para eles, que seus filhos e filhas se tornassem proficientes em latim era um sonho longínquo, um desejo compartilhado pela analfabeta plebe inglesa: “latim era cultura, civilidade, mobilidade ascendente. Era a linguagem da ambição dos genitores, a moeda universal do desejo social”¹²² (GREENBLATT, 2004, p. 14).

Em vista disso, Greenblatt (2004, p. 13) comenta: “imaginemos que Shakespeare, desde sua infância, se sentia fascinado pela língua, obcecado pela magia das palavras”¹²³. Conforme enuncia o autor (ibidem), no período elisabetano da Inglaterra, eram valorizadas pela cultura local a eloquência ornamentada e o gosto pela prosa de oradores e políticos. As pessoas de classes sociais mais modestas e de oratória menos influente também eram incluídas em tais preferências, uma vez que elas eram estimuladas a escrever poemas.

Em concordância com isso, Wells (2015, p. 28) indica que já na trajetória escolar de William Shakespeare foi desenvolvida sua familiaridade com a escrita

¹²² Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*Latin was culture, civility, upward mobility. It was the language of parental ambition, the universal currency of social desire.*”

¹²³ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*LET US IMAGINE that Shakespeare found himself from boyhood fascinated by language, obsessed with the magic of words.*”

em verso e prosa e que, tanto como discente quanto em seu tempo livre, Shakespeare tinha hábitos de leitura notáveis.

O ensino, na Inglaterra, era acessível na época que concerne à infância de William: dentre um dos registros que havia na cidade de Stratford, constava uma petição de 1604 de Thomas Parker defendendo o ensino para os meninos (WELLS, 2015, p. 20). Conforme afirmava Parker, o homem “se ocupava com o ensino de crianças pequenas, [...] por meio do qual nossa tenra juventude é bem favorecida na leitura [...]”¹²⁴ (ibidem), a partir do qual ensinavam, ele e a esposa, tanto para meninos leitura quanto para meninas bordado, tricô, croché (ibid.), uma vez que as escolas formais opunham-se ao ensino a garotas.

Dentre os centros de ensino de Stratford, a escola primária e gratuita foi uma das diversas escolas a receber apoio do rei Eduardo VI¹²⁵ em 1553, aponta Wells (2015). Embora Thomas Parker fizesse alusão à escolaridade de meninas, em tal século os direitos para pessoas do sexo feminino divergiam dos mesmos para pessoas do sexo masculino.

Assim sendo, o ensino para mulheres era altamente marginalizado e comparecer à escola ou à universidade era inexecutável para pessoas do sexo feminino. Todos os alunos das escolas de Stratford-upon-Avon eram meninos (WELLS, 2015, p. 20), e a escola pública em questão começou a receber alunas do sexo feminino somente no ano de 2013, quase cinco séculos após ter sido refundada pelo falecido rei Eduardo.

Conforme explica Wells (2015, p. 20), os homens que lecionavam na escola na época de Shakespeare eram graduados em Oxford, e alguns meninos de Stratford passaram a estudar na Universidade de Oxford. Nessa perspectiva, o estudioso Greenblatt (2004, p. 14) ressalta que a educação formal era de suma importância para os cidadãos de Stratford-upon-Avon e acessível para quem fosse do sexo masculino: na época, além de haver escolas gratuitas, eram

¹²⁴ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] ‘employed himself to the teaching of little children, chiefly such as his wife one time of the day doth practise in needlework, whereby our young youth is well furthered in reading and the free school greatly eased of that tedious trouble.’” (WELLS, 2015, p. 20)

¹²⁵ Edward VI (1537 – 1553) – em português, Eduardo VI – foi o irmão mais velho de Elizabeth I e rei dos reinos da Inglaterra e Irlanda desde o ano de 1547 até o ano de sua morte. Edward VI foi o terceiro monarca da Casa de Tudor, sucedido pela meia-irmã Mary I da Inglaterra, e o primeiro rei inglês criado como protestante.

oferecidas bolsas de ensino para que os alunos proeminentes e de meios financeiros limitados pudessem atender à universidade.

Um dos notáveis centros de ensino de Stratford-upon-Avon durante o século XVI era a escola King's New School. Embora tenha esse nome, Greenblatt (2004, p. 14) ressalta que ela não era nova e tampouco havia sido fundada pelo rei Eduardo VI. A King's New School, aponta Greenblatt (ibidem) “como muitas outras instituições elisabetanas, usava uma máscara de subterfúgios para esconder as origens maculadas pelo catolicismo romano”¹²⁶.

A escola foi criada pela guilda da cidade, Guild of the Holy Cross, no início do século XV e correspondia a uma grande sala localizada acima das construções da guilda. Classificada como escola gratuita por um dos capelães católicos em 1482, a escola – edificação que sobrevive mais ou menos intacta, destaca Greenblatt (2004, p. 14) – contava, durante o período escolar de Shakespeare, com cerca de quarenta e dois meninos, com idades entre sete e quatorze ou quinze anos (ibidem).

John e Mary Shakespeare, piamente letrados e semianalfabetos, almejando educação de maior qualidade para seu filho William nas letras, providenciaram para ele um material chamado “*hornbook*” (GREENBLATT, 2004, p. 14), isto é, uma tábua de madeira que sobre o qual era disposto um pedaço de pergaminho que continha tanto o alfabeto quanto a oração do Pai-Nosso ou algum outro texto da religião católica. Posteriormente, em torno de seus sete anos de idade, foi iniciado o período escolar do jovem Shakespeare na escola King's New School, cujo principal pilar educacional era a imersão na língua latina em sua totalidade (ibidem).

O currículo escolar fazia poucas concessões à gama de interesses das pessoas: nada de História ou literatura inglesa; nada de biologia, química ou física; nem economia ou sociologia; apenas um conhecimento superficial de aritmética. Havia instrução nos artigos da fé cristã, mas isso deve ter sido quase indistinguível da instrução em latim. [...]

Todos compreendiam que o aprendizado de latim era inseparável da surra. Um teórico educacional da época especulou que as nádegas

¹²⁶ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*Like so many other Elizabethan institutions, this one wore a mask designed to hide origins tainted with Roman Catholicism.*” (GREENBLATT, 2004, p. 14).

foram criadas para facilitar o aprendizado do latim.¹²⁷ (GREENBLATT, 2004, p. 15)

Além de serem usados materiais teológicos e bíblicos como suporte ao ensino de latim, era de consenso entre os professores que uma das maneiras mais eficazes para que o latim fosse incutido nos alunos com eficiência era através de peças de teatro de dramaturgos romanos, tais quais Terêncio e Plauto, por exemplo (GREENBLATT, 2004, p. 15). Assim sendo, desde sua infância William Shakespeare teve a possibilidade de se familiarizar com o teatro, relação essa que foi desenvolvida e aprofundada com o passar do tempo, corroborando para que Shakespeare viesse a ter o legado que foi construído ao decorrer das décadas e séculos.

Era de praxe que os professores encorajassem e instruissem os alunos a representar as peças em aula, embora não haja registros ou documentações remanescentes que indiquem a frequência com que isso era feito, afirma Greenblatt (2004, p. 16). O estudioso (ibidem) sugere a possibilidade de ter havido uma época, aproximadamente um ano antes de Shakespeare deixar a escola, quando o professor Thomas Jenkins punziu os alunos a representarem *Os Mecnemos*¹²⁸, peça de Plauto sobre os irmãos gêmeos Menecmo e Sóscles. Grenblatt (ibid.) indica a possibilidade de que Jenkins, reconhecendo que Shakespeare “era precocemente talentoso tanto como escritor quanto como ator”¹²⁹, atribuiu a ele um papel principal.

Retornando ao que é proposto no livro de Wells (2015, p. 23), acredita-se que Shakespeare tenha interrompido seu período escolar aos 15 anos de idade, embora possivelmente tenha continuado a frequentar a escola como uma espécie de instrutor para alunos mais novos: ao fim do século XVII, foi escrito

¹²⁷ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. dução nossa. “*The curriculum made few concessions to the range of human interests: no English history or literature; no biology, chemistry, or physics; no economics or sociology; only a smattering of arithmetic. There was instruction in the articles of the Christian faith, but that must have seemed all but indistinguishable from the instruction in Latin. [...] Everyone understood that Latin learning was inseparable from whipping. One educational theorist of the time speculated that the buttocks were created in order to facilitate the learning of Latin*”.

¹²⁸ Do latim *Menaechmi*. Sua primeira publicação é datada do ano 1495. Tito Mácio Plauto, como é conhecido em português – em latim, Titus Maccius Plautus –, foi um dramaturgo romano, nascido na região da península italiana Úmbria. Viveu de 230 a.C. até 180 a.C., tendo falecido em Roma.

¹²⁹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *was precociously gifted as both a writer and an actor [...]*” (GREENBLATT, 2004, p. 16)

por um diarista¹³⁰ que William Shakespeare, em sua juventude, foi um “professor para o país”. Wells (ibidem) alega que, a despeito da palavra “país” ter sido utilizada, é possível que John Aubrey, o escritor, estivesse fazendo alusão à cidade de Stratford-upon-Avon.

Segundo Wells (2015, p. 20), o conhecimento necessário para escrever peças e poemas é algo ao qual William Shakespeare teve acesso durante sua tenra idade, fomentado pela escola de sua época, conforme visto nos parágrafos acima. Durante seu período como estudante, “Shakespeare teria lido algumas das grandes obras da literatura clássica que alimentariam sua imaginação e forneceriam matéria-prima para seus poemas e peças teatrais ao longo de sua carreira”¹³¹ (WELLS, 2015, p. 22).

Através da leitura de comédias e poesias épicas romanas, tais quais *Menecmos* de Plauto e *Metamorfoses*¹³² de Ovídio (ibidem), respectivamente, foi possibilitada a familiaridade desenvolvida pelo dramaturgo com as artes dramáticas, que futuramente atuariam como primordial fonte de inspiração para a composição de suas obras.

Metamorfoses é obra destacada por diversos estudiosos, dentre eles Wells (2015, p. 22), como um dos poemas favoritos de William Shakespeare. O fascínio de Shakespeare pelo poema épico de Ovídio é observado mediante as diversas instâncias de intertexto como apresentadas por Gérard Genette¹³³, isto é, em formato de alusões ou citações em suas peças teatrais. Durante significativa extensão de sua carreira, Shakespeare realizou a adaptação de diversos mitos que compõem a obra do poeta romano de maneira a inseri-los nos palcos dos teatros ingleses no período elisabetano.

¹³⁰ Utilizo, aqui, “diarista” com o sentido de alguém que pratica o diarismo, isto é, a atividade de quem escreve notícias diárias – ofício semelhante ao jornalismo.

¹³¹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*Here Shakespeare would have read some of the great works of classical literature that would feed his imagination and provide raw material for his poems and plays throughout his career.*”

¹³² *Metamorfoses*, do latim *Metamorphoseon*, é considerada a obra-prima do poeta latino Públio Ovídio Naso – em latim, Publius Ovidius Naso. O poema é composto por 15 livros escritos na métrica hexâmetro dactílico, somando aproximadamente doze mil versos. Lançado no ano 8 d.C., até os tempos atuais é um dos poemas mais aclamados a tratar sobre mitologia e lendas da criação do Universo e, também, o poema mais influente da história da arte. Ovídio, seu autor, é o contemporâneo dos poetas romanos clássicos Horácio e Virgílio, tendo nascido em Sulmona, na Itália, no ano 43 a.C. O poeta faleceu aos 59 anos na cidade de Tômis, atual Constança, na Itália, dentre os anos 17 e 18 d.C.

¹³³ Conforme discorrido no capítulo II.

Nota-se uma relação de intertextualidade entre Ovídio e Shakespeare¹³⁴ já nas primeiras obras do inglês, a exemplo do poema *Vênus e Adônis*¹³⁵ (1593) e da peça *Tito Andrônico*¹³⁶ (1594), bem como peças escritas e apresentadas ao público em meados de sua carreira, como as comédias *Sonho de uma Noite de Verão*¹³⁷ (1594 –1596) e *Noite de Reis*¹³⁸ (1602), estendendo-se até peças escritas no fim de sua carreira e vida, como *Conto do Inverno*¹³⁹ (1623) e *A Tempestade*¹⁴⁰ (1611).

Isso posto, seja através de alusões, citações, reestruturações narrativas ou adaptações, constata-se que o primeiro indício de intertexto entre uma peça de Shakespeare e um trabalho textual anterior pode ser detectado em obras que precedem a escrita de *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. É possível observar que, desde o início de sua carreira de dramaturgo, uma das fontes de William Shakespeare para a elaboração de suas obras encontrava-se em materiais de escritores anteriores e contemporâneos, bem como de letristas das baladas dos menestréis. De tal modo, verifica-se que Shakespeare se apropriava de um material preexistente para elaborar algo próprio.

Conforme discorre Wells (2015), a interação de William Shakespeare com o teatro teve início em sua mocidade, em Stratford-upon-Avon: uma vez que diversas companhias transitavam entre cidades para apresentar suas

¹³⁴ A seguir, faço breve menção às obras cuja intertextualidade pode ser observada com maior relevância ao relacioná-las ao poema de Ovídio *Metamorfoses*. Para maior compreensão acerca do assunto, recomendo a leitura do livro *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems* (TAYLOR, 2006), em que estudiosos influentes em estudos shakespearianos investigam e discorrem de maneira metodológica sobre os pontos em comum entre peças de William Shakespeare e em *Metamorfoses* de Ovídio.

¹³⁵ Do original, em inglês, *Venus and Adonis*.

¹³⁶ Do original, em latim, *Titus Andronicus*. Para a data que segue o título, optei por indicar a data da primeira apresentação. Acredita-se que a peça tenha sido escrita durante os anos de 1584 e 1590. A mesma será retomada no capítulo IV.1.

¹³⁷ Do original, em inglês, *A Midsummer Night's Dream*. Acredita-se que a comédia foi escrita durante a década de 1590 e apresentada ao público, pela primeira vez, entre 1594 e 1596. A primeira data de publicação, por sua vez, concerne ao ano de 1965.

¹³⁸ Do original, em inglês, *Twelfth Night, or What You Will*. Foi performada, pela primeira vez, em 1602. Acredita-se que a peça, uma comédia romântica, tenha sido escrita dentre os anos 1601 e 1602.

¹³⁹ Do original, em inglês, *The Winter's Tale*. Para a data indicada à direita do nome da peça, dessa vez optei pelo ano de primeira publicação, uma vez que não há dados que concernem à data de primeira apresentação tetral. Acredita-se que a tragicomédia tenha sido escrita entre 1610 e 1611.

¹⁴⁰ Do original, em inglês, *The Tempest*. Acredita-se que a peça tenha sido escrita entre 1610 e 1611 e a ela é referida por muitos como a última peça escrita por William Shakespeare.

performances teatrais, Stratford era regularmente incluída no roteiro de tais grupos.

Nesse viés, o estudioso Greenblatt (2004, p. 17) menciona que, desde 1569, quando Shakespeare tinha apenas 5 anos de idade, os grupos de teatro chegavam à cidade acompanhados pelo toque de trombetas e o rufar dos tambores, músicos que desfilavam pelas ruas com suas librés coloridas, mantos escarlates e bonés de veludo carmesim. Uma vez que John Shakespeare, pai de William, era o *bailiff* da cidade, as companhias dirigiam-se à casa do menino na tentativa de conversar com seu pai para obterem autorização para realizar suas performances em público (ibidem).

Tais festividades, conforme indica Greenblatt (2004, p. 17), eram rupturas na vida cotidiana dos moradores locais. Assim sendo, as apresentações na cidade de Stratford corroboraram para que Shakespeare pudesse desenvolver familiaridade com espetáculos teatrais durante sua infância e juventude. Sua participação ativa no meio teatral, afirma Wells (2015, p. 22), pode ter sido iniciada no ano de 1583, quando Shakespeare tinha 19 anos, ano em que foi subsidiado pelo Conselho Municipal o entretenimento teatral de uma companhia que pode ter incluído Shakespeare.

Já como escritor, sua carreira teve início em 1593, ano em que um de seus colegas publicou o poema *Vênus e Adônis*. Richard Field, que também era de Stratford-upon-Avon, migrou para Londres para tornar-se um impressor que trabalhava com livros eruditos escritos em diversos idiomas (GREENBLATT, 2004). O impressor publicou, no total, três poemas de Shakespeare, a saber (ibidem): *Vênus e Adônis*, em 1593; *O Estupro de Lucrecia* (*The Rape of Lucrece*), em 1594; e, como complemento à obra *Love's Martyr* de Robert Chester, o poema alegórico *The Phoenix and the Turtle* em 1601. Conforme veremos, antes mesmo da publicação de seu primeiro poema Shakespeare já atuava como dramaturgo, escrevendo peças teatrais desde o início da década de 1590.

Como dramaturgo, muito do aprendizado de Shakespeare foi herdado do entretenimento consumido por ele em sua juventude ao atender a festivais em que atuavam companhias teatrais. Não obstante, Greenblatt (2004, p. 19) aponta que a relação entre Shakespeare e as peças a que assistia em sua mocidade era indireta e sutil: “ele cedo absorveu o impacto delas, e elas ajudaram a moldar

as fundações, em grande parte escondidas bem abaixo da superfície, de sua escrita”¹⁴¹ (ibidem). As fundações às quais Greenblatt se refere no excerto, ressalta o autor, são a expectativa de que “um espetáculo teatral digno de ser visto tocaria em algo central ao destino humano”¹⁴² (ibid.), bem como o objetivo de que as peças fossem repercutidas não apenas dentro da elite social, mas também intelectualmente acessíveis às classes com menor ou sem acesso à educação ou a bens financeiros.

Antes mesmo que a construção de teatros tivesse sido iniciada, a profissão de dramaturgos e atores já era regulamentada pelo governo inglês: segundo indicado por Wells (2015, p. 33), já no ano de 1559, uma proclamação na Inglaterra decretava que eram proibidas de ser apresentadas peças que abordassem temas como assuntos de religião ou do governo. Embora diversos dramaturgos expressassem pontos de vista de maneira indireta em suas obras, os efeitos de tal decreto foram propagados de maneira significativa e duradoura no “conteúdo das peças, prevenindo que os dramaturgos dessem tratamento direto a questões políticas ou religiosas”¹⁴³ (ibidem).

As autoridades locais, sendo a maioria puritana e austera, desaprovavam fortemente as apresentações teatrais durante a Inglaterra elisabetana: uma vez que não era permitido que mulheres atuassem, somente homens, os papéis de personagens mulheres eram exercidos por homens jovens e mesmo adolescentes. Tal conjuntura, afirma Wells (2015, p. 35), facultava, diversas vezes, que assuntos sérios pudessem ser tratados nos palcos de modo divertido, e também havia situações em que “as cenas cômicas eram com frequência obscenas”, fazendo com que os teatros fossem vistos como “antros de vício”¹⁴⁴.

Contudo, a expansão da popularidade que tinham as artes cênicas na época de Shakespeare era notória, o que tornou oportuna a edificação de “casas de espetáculo”, cuja única finalidade era apresentar produções teatrais. Isso

¹⁴¹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *part of his debt to the morality plays was more indirect and subtle. He absorbed their impact early, and they helped fashion the foundations, largely hidden well beneath the surface, of his writing.*” (GREENBLATT, 2004, p. 19)

¹⁴² Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *the expectation that drama worth seeing would get at something central to human destiny [...]*”

¹⁴³ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*this had a profound and long-lasting effect on the content of plays, inhibiting dramatists from direct treatment of religious or political matters.*”

¹⁴⁴ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “[...] *where serious matters might be lightly treated, and where comedy was often lewd, as dens of vice.*”

aconteceu em consequência do posicionamento das autoridades em relação a aglomerações de pessoas durante a performance de peças: podiam atrair ladrões, prostitutas, e mesmo disseminar infecções em tempos de peste bubônica, como afirma Wells (2015, p. 35). Portanto, na segunda metade do século XVI foi permitida a construção de teatros, desde que fossem instalados fora dos limites da cidade (ibidem).

Conforme aponta Wells (2015, p. 31), o primeiro teatro da Inglaterra, chamado The Red Lion, foi construído em Londres em 1567. No mesmo ano foi iniciada a construção do The Theatre por James Burbage. Segundo ratifica o autor, a inauguração do The Theatre coincide com o início do “maior período do teatro inglês, tendo durado até o fechamento das casas de espetáculo em 1640”¹⁴⁵ (WELLS, 2015, p. 31).

Antes de existirem os teatros londrinos, as companhias teatrais que estivessem em turnês improvisavam os palcos para suas peças em construções como salões de grandes casas, pátios de pousadas, prédios de prefeituras, casas de guildas e até mesmo igrejas (WELLS, 2015, p. 35). Em virtude do “maior período do teatro inglês”, o autor (ibidem) ressalta que “a inauguração do The Theatre em 1576 foi um evento marcante e que anunciou a idade de ouro do teatro e da dramaturgia inglesa”¹⁴⁶. O teatro foi mantido em atividade até sua demolição no ano de 1598, tendo recebido diversas companhias teatrais com atores importantes, entre elas a Lord Chamberlain’s Men.

A “primeira grande onda” (WELLS, 2015, p. 35) de dramaturgos cujas peças eram encenadas nos palcos dos teatros da época abrange um grupo que desde o século XIV era conhecido como University Wits. Constituído por homens que estudaram nas universidades de Oxford ou Cambridge, foi nomeado como tal por George Saintsbury (1845 – 1933), jornalista e historiador inglês, com objetivo de segregar os dramaturgos literatos e com educação formal daqueles que eram “forasteiros e arruadores”.

Saintsbury (1887, p. 60 – 64), em seu livro *History of Elizabethan Literature*, ressalta a diferença entre os dois grupos: um deles, o grupo de

¹⁴⁵ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*this event inaugurated the greatest period of the English drama, lasting till the closing of the playhouses in 1640.*”

¹⁴⁶ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*The building of the Theatre in 1576 was a momentous event, and one which heralded the golden age of English theatre and drama.*”

estudiosos homens de letras, é composto por “sábios universitários”. No segundo, por sua vez, há o “bando irregular de forasteiros, atores e outros, que se sentiam obrigados a escrever obras literárias e, principalmente, peças teatrais”¹⁴⁷ (ibidem).

Dentre os dramaturgos que compunham o University Wits, encontram-se os nomes dos acadêmicos John Lyly – que veio a ser conhecido como o precursor do grupo –, Christopher Marlowe – o de notoriedade mais eminente dentre seus colegas –, Robert Greene, Thomas Nashe, Thomas Lodge e George Peele. Além deles, Thomas Kyd, autor de *A Tragédia Espanhola*, também integrava o grupo, embora não possuísse formação universitária.

Os autores do University Wits pavimentaram a estrada da popularidade cênica que antecedeu o início da carreira de Shakespeare como dramaturgo. Além disso, conforme aponta Saintsbury (1887), é devido a eles, sobretudo Marlowe, que foi concebido e propagado o verso branco. Por conta deles deu-se o rompimento da tragédia inglesa com os modelos da tragédia clássica grega, conforme visto no capítulo III da presente dissertação.

Shakespeare, afirma Wells (2015, p. 31), seguiu rapidamente os passos dos dramaturgos do University Wits uma vez que aprendia com o grupo e também trabalhava em associação com eles; conforme relata Wells (ibidem), “[...] trabalhando tanto como escritor quanto como ator, ele deve ter assistido a muitas peças, absorvendo influências daquelas que viu encenadas, ou nas quais atuou, ou as que leu”¹⁴⁸. Como sabemos, tornou-se posteriormente um dramaturgo atemporal, ultrapassando as barreiras que separam diferentes épocas da história da civilização.

Aos 18 anos, ao fim de 1582, William Shakespeare contraiu matrimônio com uma mulher mais velha, Anne Hathaway, que possuía na época 26 anos. Seis meses após o casamento, Anne deu à luz a primeira filha do casal, batizada com o nome de Susanna. Posteriormente, em 2 de fevereiro de 1585, foi datado o batismo do casal de gêmeos de Hathaway e Shakespeare, Hamnet e Judith.

¹⁴⁷ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*In the second, we have the irregular band of outsiders, players and others, who felt themselves forced into literary and principally dramatic composition*”.

¹⁴⁸ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*Especially in his early days in London, whether working as writer or as actor, he must have seen many plays, absorbing influences from those that he saw on stage, acted in, and read*”.

Conforme enuncia Wells (2015, p. 23), em tal período “seu futuro [de Shakespeare] estava longe de Stratford, no mundo literário e teatral centrado em Londres”¹⁴⁹.

Embora possuísse uma família com uma esposa, duas filhas e um filho homem, Shakespeare dedicava mais tempo à sua vida profissional em Londres do que à sua vida familiar em Stratford-upon-Avon. No que concerne aos anos de 1585 a 1592, Wells (2015, p. 23) afirma que tal período é conhecido como “anos perdidos”, uma vez que não há registros que atestem as atividades com as quais o dramaturgo ocupava seu tempo em Londres. Conforme aponta:

Exceto por uma menção passageira em um processo legal de 1587, há uma lacuna no registro após o nascimento dos gêmeos até 1592. Esse período é frequentemente chamado de 'anos perdidos'. Inúmeras suposições foram feitas sobre o que ele [Shakespeare] estava fazendo. Foi sugerido que ele trabalhou em um escritório de advocacia, que se tornou soldado ou marinheiro, e assim por diante. Mas ele deve ter começado sua carreira no teatro no início desse período. Talvez a melhor suposição seja a de que em dado momento ele se juntou a uma companhia de teatro – talvez até uma das que visitaram Stratford – seja como ator, escritor ou ambos. E em pouco tempo ele já escrevia peças, às vezes (como era comum) em colaboração com outros¹⁵⁰. (WELLS, 2015, p. 23)

Embora a prática da análise da vida de Shakespeare durante tais anos seja parcamente acessível devido à escassez de indicações das atividades que compunham seu dia a dia, Maggie O’Farrell reconstrói a vida da família do dramaturgo no seu romance histórico *Hamnet*, publicado pela primeira vez em 2020. Em seu livro, O’Farrell narra detalhadamente a história romanceada da esposa e dos três filhos do casal, reconstruindo a vida dos três enquanto Shakespeare estava ausente devido a seus afazeres em Londres. Após a peste bubônica bater à porta da casa da família, no ano de 1596, Hathaway e

¹⁴⁹ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*By this time [...] his future lay away from Stratford, in the literary and theatrical world that centred on London.*”

¹⁵⁰ Tradução revisada e corrigida por Beatriz Viégas-Faria. “*Except for a passing mention in a law case of 1587, there’s a gap in the record after the birth of the twins until 1592. This period is often called the ‘lost years’. Innumerable guesses have been made about what he was doing. It has been suggested that he worked in a lawyer’s office, that he became a soldier or a sailor, and so on. But he must have started his career as a man of the theatre reasonably early during this period. Perhaps the best guess is that at some point he joined a theatre company—maybe even one of those that visited Stratford—whether as actor or writer or both. And before long he was writing plays, sometimes (as was common) in collaboration with others.*”

Shakespeare perderam seu único filho homem para a doença, evento discorrido em *Hamnet*. Em agosto do mesmo ano, Hamnet foi enterrado.

A angústia com a perda de Hamnet não está ligada somente ao vasto sofrimento dos pais enlutados pela perda do filho. No século XVI, quando às mulheres eram atribuídas limitadas funções sociais e seus deveres eram restringidos à manutenção da vida doméstica e familiar, um filho homem carregava a perspectiva da continuidade do nome da família, uma vez que o sobrenome seria conservado e repassado às gerações futuras. Além disso, ter um filho homem atuava como uma conquista ao casal, elevando os pais a um patamar de “virilidade” quase vexatório sobre os casais que “não eram capazes” de conceber um filho, apenas filhas mulheres.

Isso posto, o óbito de Hamnet foi o símbolo de mais de uma perda para o casal. Assim como foi discorrido na presente dissertação, a perda de Hamnet pode ter sido um dos fatores que corroboraram para que seu pai, William Shakespeare, escrevesse a peça do príncipe Hamlet. Embora uma peça de nome similar à peça *Hamlet* de Shakespeare já estivesse em cartaz na Inglaterra durante os anos de 1589 e 1600 (*Ur-Hamlet*), é possível levantar especulações a respeito da relação que certos personagens na tragédia shakespeariana desenvolvem com os indivíduos da vida familiar de Shakespeare, entrelaçando a dramaturgia a um evento da realidade.

Quando o rei se dirige ao rapaz como “Hamlet, meu filho”, as palavras não a surpreendem [mãe de Hamnet]. Claro que isso é o que ele é. Claro. Quem mais seria? Ela procurou o filho por tudo que é lado, sem cessar, nesses quatro anos, e ali está ele.

É ele. Não é ele. É ele. Não é ele. A ideia balança como um pêndulo dentro dela. Seu filho, seu Hamnet ou Hamlet, está morto, enterrado no cemitério. Morreu ainda criança. Não passa agora de ossos brancos descarnados em um túmulo. No entanto, ali está ele, crescido e transformado em um quase homem — como seria agora, caso estivesse vivo — no palco, andando como seu filho andava, falando com a voz de seu filho, dizendo palavras escritas para ele pelo pai de seu filho. (O’FARRELL, 2021, p.346)