



P E N G U I N  C O M P A N H I A

CLÁSSICOS

WILLIAM SHAKESPEARE

Hamlet

WILLIAM
SHAKESPEARE

A tragédia de Hamlet,
príncipe da Dinamarca

Tradução, introdução e notas de
LAWRENCE FLORES PEREIRA

Ensaio de
T.S. ELIOT

Sumário

Capa

Folha de rosto

Sumário

Introdução — Lawrence Flores Pereira

Hamlet e seus problemas — T.S. Eliot

Nota sobre o texto

Nota sobre a tradução

A TRAGÉDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DA DINAMARCA

Ato I

Cena I

Cena II

Cena III

Cena IV

Cena V

Ato II

Cena I

Cena II

Ato III

Cena I

Cena II

Cena III

Cena IV

Ato IV

Cena I

Cena II
Cena III
Cena IV
Cena V
Cena VI
Cena VII
Ato V
Cena I
Cena II

Notas

Abreviações e referências bibliográficas

Créditos



A TRAGÉDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DA DINAMARCA

WILLIAM SHAKESPEARE nasceu em Stratford-upon-Avon, em 1564, filho de um comerciante bem-sucedido. Casou-se aos dezoito anos com Anne Hathaway, com quem teve três filhos. Estabelecido em Londres durante o reinado de Elizabeth I, produziria o grosso de sua obra — tragédias e comédias, além de um conjunto de sonetos — entre os anos 1590 e 1613. É universalmente reconhecido como o maior dramaturgo de todos os tempos graças a peças como *Macbeth*, *Ricardo III*, *Otelo*, *Rei Lear*, entre outras. Suas peças investigam, expõem e aprofundam as motivações, os desejos, as ambições políticas e as mentiras que contamos para os outros e para nós mesmos — sem esquecer muitas vezes do lado cômico e patético da existência humana. Exausto, retornou à sua cidade natal por volta do ano de 1613, onde morreria, aos cinquenta e um anos, em 1616.

LAWRENCE FLORES PEREIRA é professor da Universidade Federal de Santa Maria (RS). É pós-doutor e professor pesquisador do Massachusetts Center for Renaissance Studies, na Universidade de Massachusetts, Amherst. Suas publicações incluem um livro de poemas, *Engano especular* (sob o pseudônimo Lawrence Salaberry), e inúmeras traduções poéticas: *Antígona*, de Sófocles, poesia barroca francesa, Charles Baudelaire, T.S. Eliot, entre outros. É organizador de

uma série de volumes sobre a literatura dos séculos XVI e XVII e editor da revista acadêmica *Philia&Filia* (em parceria com Kathrin Rosenfield).

THOMAS STEARNS ELIOT nasceu em St. Louis, Estados Unidos, em 1888. Foi um dos maiores poetas e críticos do século XX. Estudou Filosofia em Harvard, mudando-se para a Inglaterra em 1914. Publicou, em 1915, o poema *A canção de amor de J. Alfred Prufrock*, seguido de *A terra desolada* (1922), marcos do modernismo anglo-americano. Crítico e editor, recebeu o Nobel de Literatura em 1948. Morreu em 1965.

Introdução

LAWRENCE FLORES PEREIRA

Quando Shakespeare compôs *Hamlet*, entre 1599 e 1600, a história de seu herói malogrado não era uma novidade no teatro inglês elisabetano e muito menos para Shakespeare. Uma peça semelhante estivera no repertório do teatro londrino pelo menos desde o final da década de 1580. O pouco que sabemos hoje sobre essa peça, que os estudiosos denominaram hipoteticamente de *Ur-Hamlet*, vem de alguns fragmentos soltos, sendo um deles a menção que dela fez Thomas Nashe em sua introdução ao *Menaphon*, de Robert Greene, num trecho em que fazia referência à adoção por muitos dramaturgos dos dramas de vendeta do teatro antigo de Sêneca.

O Sêneca inglês lido à luz de vela resulta em um bocado de boas frases, tal como “O sangue é um mendigo”, e assim por diante: e se você rogar a ele que traga uma manhã de nevasca, ele lhe proporcionará *Hamlets* inteiros, eu diria punhados de falas trágicas. (Jenkins, p. 83)

Nos livros de anotação de Philip Henslowe, o empresário teatral elisabetano cujos diários são importantes documentos para o estudo da rotina teatral londrina, encontra-se a referência, em nota de 1596, a uma encenação da peça. O mais curioso comentário sobre ela, contudo, foi feito por Thomas Lodge em *Wit's Misery*, onde fala de um espectro que “berrava miseravelmente no Theatre, como uma vendedora de ostras: ‘Hamlet, vingança’”. O remoque irônico de Lodge, que trazia à luz seu desconforto com os exageros dramáticos

da tragédia de vingança, gênero que já tivera momento de maior sucesso, vinha a público apenas três anos antes de Shakespeare dar início à composição de *Hamlet*, um drama que também falaria de vingança, ainda que não mais com a convicção histriônica dos primeiros dramaturgos. Até hoje há controvérsia sobre a autoria do *Ur-Hamlet*. Alguns críticos atribuem-na a Kyd, o mesmo autor da *Tragédia espanhola*, texto de imenso sucesso e modelo para outras peças de vingança. A atribuição, contudo, é frágil, pois se baseia na pista pouco confiável de que na mesma página em que Nashe faz menção a *Hamlet* aparece o nome de Kyd.

Shakespeare muito provavelmente conheceu o *Ur-Hamlet*. Na metade da década de 1590, essa peça fazia parte do repertório da Chamberlain's Men, a primeira companhia teatral à qual Shakespeare se associara. Embora seja difícil hoje saber seu impacto na composição do *Hamlet* que conhecemos, Shakespeare contou com muitos anos para estudá-la e dissecá-la.

Ele, na verdade, possuía outras fontes para sua peça. Consultou, sem dúvida, o relato de nome semelhante escrito por François de Belleforest, uma história que o próprio autor francês havia adaptado a partir de uma narrativa semelhante, escrita por Saxo Grammaticus no século XII, em sua *Gesta Danorum* [Gesta dinamarquesa].

A narrativa na *Gesta Danorum* é quase mítica e com poucas sutilezas. Como na peça de Shakespeare, o tio de Amleth, Feng, mata o antigo rei, casando-se depois com Gerutha (Gertrude) a mãe de Amleth (Hamlet). No entanto, o assassinato não é segredo, ao contrário do que ocorre na peça de Shakespeare. Isso explica a atitude de Amleth de fingir loucura para dirimir suspeitas sobre suas intenções e trilhar um caminho seguro rumo à vingança. Usa-se uma linda jovem para sondá-lo e desvendar suas intenções. Espiado por um conselheiro do rei, Amleth o mata e desmembra. O tio finalmente o manda para a Inglaterra para ser executado, escoltado por dois acompanhantes. Amleth intercepta as instruções que pedem sua morte e substitui seu nome pelos dos dois acompanhantes. Ao retornar à Dinamarca, ele vinga a morte de seu pai, matando o tio e assumindo o trono.

Foi essa narrativa que Belleforest adaptou para a metade do século XVI, na esteira do gênero das histórias trágicas em voga na época.

Entre a antiga narrativa medieval de Saxo, o relato de Belleforest e a peça de Shakespeare, é notável o trabalho de moralização e subjetivação. As *Histoires tragiques* [Histórias trágicas] eram um conjunto de narrativas que pertenciam ao gênero exemplar do século XVI, voltado à instrução moral de governantes e homens nobres a partir de exemplos trágicos. Era flagrante, na sua versão, o propósito de dar à história um traço moralizante. Belleforest não vê com naturalidade, por exemplo, a parafernália ominosa pagã-medieval que, na versão de Saxo Grammaticus, permitia apresentar Amleth como dotado de poderes divinatórios, bem no estilo de antigos heróis pagãos. Fiel à sua intenção anunciada de contar histórias trágicas para a instrução dos homens, Belleforest estava ciente do problema moral e teológico de apresentar um herói cuja vingança é ditada por vozes exteriores, sugerindo o elo entre a vingança e as divindades. O autor, a despeito de sua curiosidade pelo tema, também não aprovava a lógica vendetária da Lei de Talião, sobretudo quando se punha em perigo a vida de um rei. Por isso recorreu à ideia providencial da história que era ainda dominante em sua época, justificando no “Argumento” que a justiça divina tarda, mas não falha. Substituía assim uma indesejável aprovação da vendeta por uma concepção providencial em que Deus age contra os males humanos à revelia dos homens. O ato vingativo de Hamlet convertia-se no meio indireto pelo qual a mão divina se manifesta.

Muitas das modificações feitas por Belleforest sobre o relato medieval de Saxo Grammaticus reapareceriam no *Hamlet* de Shakespeare, com consequências notáveis na interpretação última que muitos críticos e estudiosos fizeram da peça. Após relatar como Fengon matara o pai de Amleth, Belleforest insiste sobre a mácula ou a culpa do tio do príncipe, que ele descreve como alguém que “incestuosamente maculou o leito fraternal” (*incestueusement souillé la couche fraternelle*). A expressão francesa reverberará nas palavras do Espectro do *Hamlet* shakespeariano.

*Não deixes que o régio leito dinamarquês
Seja um divã funesto de luxúria e incestos.*
(Ato I, cena V, 82-3)

Como Geruth (Gertrudes), mãe de Amleth, casa-se com Fengon mais tarde, ela passa a ser suspeita de ter contribuído no assassinato a fim de desfrutar, sem nenhuma restrição, dos prazeres lúbricos em conluio com Fengon. Sobre Geruth pairam não apenas as suspeitas de um filho desconfiado, mas fatos culpáveis que Belleforest apresenta de modo evidente. O “incesto” de Fengon (Cláudio) e de Geruth, a narrativa explícita, é ali anterior ao assassinato do pai de Amleth (Hamlet), e possivelmente ela, em seu incesto, tenha sido levada a inspirar o assassinato do próprio marido. Na loucura de Amleth, por seu turno, não há aquele traço psicológico ou interior que encontraremos em Shakespeare. É sem dúvida uma loucura fingida, muito mais uma estratégia ardilosa com a qual espera distrair a atenção de Fengon para arquitetar sua vingança.

Como roteiro, contudo, a história de Belleforest possuía o essencial do que está em Shakespeare: havia, por exemplo, uma espécie de duelo antigo envolvendo o velho Hamlet e o rei da Noruega; a sedução de Gertrudes por Cláudio; a morte do velho Hamlet, assim como o consequente casamento de Gertrudes com Cláudio. Estava lá também o problema do dever do filho de se vingar do tio, sua loucura fingida, sua suposta demora (igualmente consciente) em vingar-se; a morte de Polônio, a admoestação contra a mãe, e também a viagem do herói à Inglaterra, seu retorno à Dinamarca e, finalmente, o assassinato do rei. Na versão de Belleforest, o assassinato do velho rei, que em *Hamlet* é inicialmente desconhecido, não constituía segredo. A “demora” da vingança de Hamlet, presente também em Shakespeare, explica-se, em Belleforest, por Hamlet ser um menor de idade, ainda impotente para planejar sua vingança de modo eficaz.

Shakespeare operará uma mudança notável sobre algumas partes desse roteiro. De modo mais geral, ele transformou a vingança em um problema, em uma questão. Em vez de encenar a estratégia e as tramas que são comuns ao ato de vingança, com seus saltos espetaculares em que a justiça se realiza pela mão de um herói, o Hamlet de Shakespeare parece mais determinado por acidentes, indagações, dúvidas e impasses. Shakespeare também incluiu detalhes que hoje consideramos essenciais para imaginar Hamlet. O fantasma do pai, por exemplo, não estava na versão de Belleforest. No final do século

xvi, espectros eram comuns no teatro de vingança e sugeriam a intervenção do além nos negócios humanos. Havia um fantasma no *Ur-Hamlet*, como já assinalamos, mas Shakespeare também pôde aprender sobre espectros tanto com os tratadistas demonólogos do período quanto com Kyd, que colocou o espectro de Andrea na primeira cena da *Tragédia espanhola*, num trecho memorável inspirado em Sêneca. Mesmo aqui, contudo, Shakespeare fugia de suas influências. Ele deu ao seu fantasma traços ambíguos, a um tempo divinos e demoníacos, inscrevendo, nas entrelinhas da peça, as discussões pós-reformistas sobre a natureza das aparições espectrais na esfera mundana. Com um fantasma tão dúbio, o trabalho do vingador não poderia deixar de se complicar ainda mais. Na esteira dessas alterações que intensificam a perplexidade provocada por sua peça, Shakespeare também introduziu em *Hamlet* algo inteiramente teatral, a *peça dentro da peça*, *O assassinato de Gonzago*, que não se encontrava em nenhuma das versões anteriores da história, assim como se interessou em complexificar a personagem de Ofélia a ponto de apresentá-la imersa na demência mais furiosa, um traço perturbador inédito.

Se havia mudanças sutis que distanciavam a peça de Shakespeare de suas supostas fontes, um assunto, a vingança, permanecia vivo. O que geralmente o leitor moderno não sabe é que o tema era uma grande obsessão na época, onipresente no teatro elisabetano e jacobino — tanto que a crítica do século xx teve de desenvolver a categoria da “tragédia de vingança”. Os primeiros sinais do interesse pelo tema podem ser encontrados na tradução que Jasper Heywood fez de *As troianas*, *Tiestes* e *Hércules furioso*, de Sêneca, na metade do século xvi. *Tiestes*, espetáculo de carnificina espantoso, tornou-se uma espécie de modelo para futuras peças de vingança. A ênfase na brutalidade abominável deve ter encontrado apelo no gosto grotesco do público, e os dramaturgos, atraídos misteriosamente pelos encantos da vingança e do sangue, adaptaram-nos aos temas políticos candentes. *Gorboduc*, ou *Ferrex and Porrex*, composta por Thomas Sackville e Thomas Norton, encenada diante da rainha em 1561, já articulava a política real da divisão do reino e a atividade da vingança. No entanto, a peça realmente modelar foi a *Tragédia espanhola*, de Thomas Kyd,

encenada em 1592. Se ainda nos lembrarmos de peças como *Bussy d'Ambois* (1598?), de George Chapman, *The History of Antonio and Mellida* [A história de Antonio e Mellida] (1598-1600?), de John Marston, e *Antonio's Revenge* [A vingança de Antônio] (c. 1599), do mesmo autor, teremos alguma ideia da vasta circunscrição desse gênero e seu interesse para o público contemporâneo.

Havia vários formatos de ação nas tragédias de vingança. De modo geral, elas podiam refletir uma insatisfação com os meios limitados da justiça humana e civil. Um modelo possível era aquele em que uma pessoa assumia o ato de justiça no momento em que todos os canais legítimos haviam falhado ou deixado de condenar os criminosos. Embora essas peças apresentassem um anseio por justiça, elas também ofereciam um espetáculo perturbador que envolvia o próprio desejo do vingador e o espetáculo de sua vingança. Elas traziam tradicionalmente diversas características, entre as quais: 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.

Essas peças, contudo, não eram simples teses dramáticas cuja encenação constituía uma liturgia intelectual ou um comentário pacífico sobre ideias ou conceitos. Sua estética encontrava respaldo vivo e cumplicidade talvez no sentimento disseminado entre um público londrino que se via, em reflexo, nos vingadores, homens que haviam caído em uma condição de impotência e ressentimento. No mais conhecido solilóquio de Hamlet, o personagem, o príncipe dinamarquês, se pergunta se a morte (do vingador que se lança contra o mar de ultrajes) não é mais desejável num mundo onde o mérito é preterido, o amor, logrado, onde a lei se atrasa e o homem comum carrega inutilmente o fardo do trabalho. A tragédia de vingança podia ser um substituto, sem dúvida, para a realização dos desejos vendetistas secretos do público londrino. O dramaturgo deveria, em algum momento, mergulhar os *groundlings*, o público do centro da

arena teatral, mais próximo do palco, na catarse sangrenta, pela qual a ordem e a justiça eram restabelecidas.

Mas a vingança podia estar além dos problemas de classe e do ressentimento. Ela podia afetar o centro nervoso da política régia. No caso de *Hamlet*, desde o início da peça fica claro que há “algo de podre no Estado da Dinamarca” e que o reino está “fora do eixo”. A primeira cena está repleta desses “sinais” de declínio, como se algo terrível estivesse no ar, a corrupção do reino e um crime irremissível. Mais tarde, o fantasma rogará a Hamlet que não esqueça sua missão vingativa e reparadora. Formalmente, em todos os planos cultos e cristãos do mundo, a vingança era vista como condenável, inaceitável mesmo para teólogos. Mas, na prática e na retórica, as disposições pessoais podiam assumir posturas bem diferentes. Que se pense em James, rei da Escócia, que se tornaria rei da Inglaterra em alguns anos. Seu pai havia sido assassinado pelo conde de Bothwell numa história escabrosa que envolvia, talvez, sua própria mãe como cúmplice. Numa placa funerária em honra ao seu pai, James foi representado no primeiro plano como um menino ainda, ajoelhado diante do corpo do pai assassinado, vestido com sua armadura. Uma tira com uma pequena inscrição (semelhante aos balões de histórias em quadrinhos) sai da boca da figura pueril, e se lê: “Levanta, ó senhor, e vinga o sangue inocente do rei meu pai e, rogo-te, defende-me com tua mão direita” (Faye, pp. 32-3). A nobreza tinha as suas próprias maneiras de ver a vingança, pelo menos em situações extremas em que a linhagem real estava ameaçada e, portanto, a própria estabilidade e a ordem do reino. Shakespeare carregou a primeira parte de *Hamlet* de sugestões sinistras que relacionam o velho Hamlet moribundo com a desestruturação da Dinamarca. 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 o 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 —, entrava em colapso, e o Estado ficaria “fora do eixo” ou

ainda apodreceria. Nessa ficção que os reis ingleses gostavam de pronunciar aos seus súditos, e que Shakespeare não cansou de apresentar de modo ambivalente, estava o pressuposto de que a ordem do reino dependia da união dos reis. Shakespeare já havia usado ironicamente essa noção em uma história semelhante: na peça *Ricardo II*, sobre um rei solipsista que perece por acreditar demais nas ficções dos juristas medievais sobre a divindade da realeza. A voz da vingança será assumida pelo próprio Ricardo II, ele ganhará o direito de amaldiçoar, ainda que como um rei falido e impotente.

Pelo menos no contexto desse imaginário régio-teológico da época, o pedido de vingança do fantasma não era de todo inaceitável ou até mesmo ilegítimo. Embora, segundo os preceitos cristãos, houvesse a condenação da ação vingativa, a qual era equiparada à Lei de Talião, alguns politicólogos do período distinguiam a “vingança do particular” e a vingança de um príncipe contra um tirano usurpador. A desforra do príncipe era justa quando as instituições estavam maculadas pelo crime e quando não houvesse outro artifício senão ela. Era a vingança o último meio para restabelecer o estado de coisas realmente “legal”, porquanto a legalidade havia sofrido um atentado que punha em risco a própria existência do reino e do cosmo. Não surpreende, contudo, que tais desforras jamais estivessem reservadas ao homem comum que quisesse se desfazer de um tirano, de um governante injusto ou de um rei monstruoso. Somente os príncipes podiam usufruir dessa jurisprudência excepcional, que encontrava sua justificação na concepção divina dos reis.

TEMPO HISTÓRICO

Ainda que sejam tais as ideias e percepções que pairam ao fundo em *Hamlet*, Shakespeare se afastou muito da chamada tragédia de vingança, criando um personagem que parece desconfortável no seu papel de vingador. Esse desvio, contudo, se deveu não tanto ao roteiro quanto à textura da peça. Shapiro assinalou que, em termos de roteiro

e de modo geral, não há muita diferença entre as antigas versões da história de Hamlet e a tragédia que hoje conhecemos. Mas, se pensamos na textura verbal, aí encontramos todo o trabalho original de Shakespeare. *Hamlet* introduzia uma nova linguagem, que permitia os mais diversos níveis de modulação e de complexificação.

Um dos mais notáveis vinha da alta consciência da diferença histórico-temporal e mental, que Shakespeare resolveu apresentar na sua peça na forma de uma sobreposição de um tempo arcaico e de um tempo “atual”, respectivamente o tempo do velho Hamlet e o tempo do jovem Hamlet. Shakespeare buscou apresentar o desaparecimento das velhas noções idealizadas do mundo “arcaico” ou ainda medieval-feudal, que contemplavam uma noção hierárquica do poder e do cosmos e o imperativo da honra ante a um novo éthos. Essa dupla dimensão é evidente no contraste temporal entre os dois Hamlet — o pai encarna um mundo arcaico, baseado no costume e na palavra, não penetrado pelo humanismo e sua sutil visão de mundo na qual a consciência do filho parece habitar.

O rei defunto considera a realização da vingança um dever do filho, e não um revanchismo. Shakespeare lhe reservou uma linguagem “mítica” e profética, ausente no mundo da Dinamarca, que se comunica sem a solenidade robusta dos antigos. Os outros personagens se lembram dele como guerreiro, e o respeitam como uma figura solene extinta, um fruto das sociedades brutais. Hamlet o vê como *all in all*, um homem completo, sem contradições, subentendendo o homem patriarca da velha cepa, cuja retidão, podemos imaginar, não sobreviveria no novo ambiente de intrigas de Elsinore. Horácio o descreve como um guerreiro que segue as leis da heráldica em suas batalhas, mas que, uma vez dentro da batalha, faz amplo uso da violência legal de que foi investido como rei. Não é por outra razão que, em suas reaparições no mundo dos vivos, agora como espectro, ele venha investido dos signos bélicos que honraram sua existência: está armado da cabeça aos pés, afeta um passo marcial idêntico ao que usara em vida, franze o sobrolho com a mesma intensa agressividade que Horácio havia flagrado em seu semblante durante a campanha contra os poloneses. A veneração algo aterrorizada com que todos o evocam revela a tendência de Shakespeare de mostrar a

clivagem histórica radical entre os homens da idade de ferro e os de então, que perderam até mesmo a consistência da linguagem. As lembranças do velho Hamlet são a de um mundo extinto e doravante irrepetível, mas pelo qual todos parecem nutrir ou fingir admiração. Esse mundo é o da honra antiga. Nele, a violência é parte da prática heráldica, desde que feita dentro dos contratuais *bonds of law*. E não apenas os direitos do vingador parecem absolutos, como o próprio vingador não possui a “consciência” intrusiva atual que entrepõe entre sua ira e seu ato a cogitação, esse fenômeno ético-mental ao qual Hamlet atribui sua perda de vigor para a ação eficaz e empreendedora. O velho Hamlet pede a vingança com a “certeza de que é o Estado inteiro que sofre quando a dinastia legítima é espoliada” (Yves Bonnefoy, p. 8).

O segundo tempo é o de Hamlet e o da corte de Elsinore. Os valores heráldicos do velho Hamlet não vigoram mais nessa esfera regida pela astúcia política de Cláudio. Por muito que Hamlet lamente o espírito desse mundo novo, sua ação e suas dúvidas bem como sua autocrítica revelam que o filho não herdou do pai aquela convicção inabalável que lhe permitia ir à vingança assegurado de estar fazendo o certo e necessário. Ainda que não queira jamais esquecer sua promessa, ele com frequência cisma em se queixar de seu atraso em se vingar e de sua demora inaceitável. Ao contrário do que alguns críticos afirmaram, Hamlet não possui nenhuma objeção *racional* à vingança. Seu alter ego, Fortimbrás, que vai à guerra e põe a perder a vida de centenas de homens apenas por uma “palha”, recebe dele bem menos críticas e objeções do que elogios. Refletindo sobre a decisão de Fortimbrás, Hamlet conclui que “ser grande” é justamente lutar por uma palha, por uma “casca de ovo”, e que isso é melhor do que estar no mundo apenas para dormir e comer. Essa visão, em Hamlet, é contudo por demais intelectual, pois, ainda que ele reconheça os direitos da honra (e, dentro da lógica arcaica, da vingança), não está investido daquela convicção com que trabalha o herói de antanho. Hamlet tem hábitos de pensamento que parecem estranhos ao mundo de seu pai. Ele fala a Ofélia de “paradoxos”, descreve-se como se sofresse de algum tipo de moléstia moral ou espiritual, é um leitor de sátiras, e é visível o quanto os livros inflam seu palavreado e suas

divagações. Mais do que isso, pelo menos até seu belo mundo soçobrar, ele era, conforme o descreve Ofélia, o exemplo-mor do cortesão, que fulgurava no mundo da corte, integrado em seus refinamentos. O conhecimento e o gosto surpreendentes de Hamlet pelo teatro, assim como sua fluência em tudo o que diz respeito à teatralização, revelam-no um homem produtivo no lazer e dado a encontrar relações entre ficção e realidade, entre mundo e filosofia. É no contato com os atores que descobriremos esse seu outro lado. Entusiasmado, ele os convida a permanecer em Elsinore, os instrui, assume o papel de diretor, cheio de conselhos sensatos e translúcidas teorias teatrais.

Embora de início Hamlet declare não estar adaptado aos novos hábitos — ele tem naturalmente uma dívida com seu pai defunto —, ele não é impermeável ao inautêntico mundo de “aparências”. O tempo de Elsinore é aquele em que a palavra não acompanha o ato e nem o ato, a palavra. É o mundo cortesão do século XVI, uma esfera da manipulação, da retórica, do oculto e segregar, assim como da espionagem e do consumo manipulativo da palavra. Cláudio é quem melhor revela essa tendência. Na primeira cena, em seu primeiro discurso à sua corte de aduladores, as antíteses retóricas pelas quais ele atenua a declaração algo escandalosa de seu casamento apressado com Gertrudes revelam seu uso delusório da palavra. Ele proclama que seu poder em nada coincide com a ideia de Fortimbrás de que o reino perdeu seu centro com a morte do velho Hamlet. Mas, se poder ele tem, é pela guerra de embaixadas, pela sutil diplomacia com que atenua o conflito interno na corte e amaina os ânimos. Ironicamente, Cláudio, ainda que um usurpador, parece ter a aprovação da corte, e não apenas porque todos são hipócritas, mas porque Cláudio possui a habilidade política de um Cardeal Mazarino.

Polônio, por sua vez, é a caricatura desse uso especioso da linguagem. Sente-se envaidecido quando fala de seu hábil manejo da linguagem e dos jogos sugestivos da conversação que diz dominar.

Nota, com uma isca falsa

Você conseguiu físgar uma carpa autêntica.

E assim nós, que somos sabidos e jeitosos,

*Com rodeios precisos, lances e desvios,
Encontramos o norte com bons desnorteios.*
(Ato II, cena I, 62-6)

O mundo cortesão e político exige essa habilidade que Mazarino descreveu, décadas mais tarde, em seu *Breviário dos políticos*. Polônio quer dirigir a vida amorosa de sua filha segundo as instâncias do interesse, aconselhando-a, em sua relação com Hamlet, a fixar “as negociações num patamar mais alto/ Que um convite a palestras”, sugerindo à própria filha um uso mais sábio do capital de sua sexualidade. O caráter falaz da linguagem encontra-se também em Rosencrantz e Guildenstern, de modo não inteiramente diferente.

A consequência geral dessa perversão da linguagem é o cinismo da nova corte de Elsinore e seu relativo afastamento dos “ideais”, verdadeiros ou falsos, que Hamlet e outros personagens veem no velho Hamlet. Nesse particular, Laerte é uma figura intermediária. Ele não está longe do mundo inessencial da manipulação. Em uma das cenas em que Shakespeare mobilizou seus talentos para expressar duplicidade, Laerte destila conselhos a Ofélia, ao que parece para o seu bem, mas o que faz é aterrorizá-la, alardeando os perigos que espreitam uma jovem virgem e acentuando seu pavor de cair em desonra. Paira sobre ele algo de uma fraqueza moral insustentável. Quando retorna a Elsinore para vingar a morte de Polônio, sua inconsistência é clara. Para ele, *qualquer* vingança é possível, até mesmo aquela cometida dentro de uma igreja, e isso ele afirma de um jeito claramente perturbado, ou seja, não há nada em suas declarações descompensadas da convicção vendetária arcaica. Shakespeare parece ter muito mais sublinhado nele a vingança como algo que se origina da paixão incontida e inaceitável do que ressaltado a forma mais “leal”, reparativa da atitude. A sede de derramamento de sangue em Laerte o leva a aceitar, contra todas as leis mais nobres do duelo, o plano de Cláudio de usar uma arma envenenada. Ele sem dúvida é manipulado, mas também acaba revelando a própria inconsistência de sua ordem moral.

Quando a linguagem se torna mera “representação” e cai no registro da má-fé, ela se dissolve e se torna, como Hamlet sugere

ironicamente, apenas “palavras, palavras, palavras”. É Hamlet, aliás, que enfrenta de modo muito particular essa situação, encarnando, na ação e nas palavras, a impossibilidade de assentar uma verdade qualquer no grande teatro de Elsinore. Vejo justamente nessa consciência irônica de Hamlet a sua maior originalidade. Seu “problema”, ou seja, a impossibilidade de explicar a totalidade da sua ação, levou T.S. Eliot a descrever a peça como um fracasso dramático. Eliot achava que Shakespeare havia tentado fundir a ação da tragédia de vingança com certo “material” ou reflexão que se encontrava nos sonetos, com o que estava sugerindo, ainda que evitando Freud, algo “psicológico”. O aparente hábito de pensamento de Hamlet, sua “interioridade” inflada ou ainda sua “consciência” foram sempre apontados, desde que Goethe apresentou Hamlet em seu *Wilhelm Meister* de um modo um pouco adocicado como um jovem “nobre”, porém desprovido da fibra para cumprir deveres como aquele que o fantasma lhe impõe. Dessa versão interpretativa, variação sobre o tema da tristeza do *Werther*, foi fácil passar para outros caracteres hamletianos no século XIX, um deles a que interligava o mal do século byroniano com a suposta melancolia de Hamlet. Coleridge apresentou uma variação sobre esse tema: ele descreveu Hamlet como um homem por demais ligado ao hábito do pensamento e, portanto, congelado em sua capacidade de agir. Chegou-se, a partir dessas leituras, que eram legião, às indagações metafísicas das *Odes* de Keats e, mais tarde, ao Hamlet fin de siècle, o paladino do problema da má consciência no século XIX. Uma curiosa relação se delineia bizarramente entre Mallarmé e Eliot: assim como Mallarmé considerava seu poema-drama *Hérodiade* a descrição da figura renascida de uma nova *Mona Lisa*, Eliot considerava *Hamlet* a *Mona Lisa* da crítica...

A despeito dessas sutis deflexões que geraram distorções na análise do personagem, é impossível negar que Shakespeare também estava interessado em explorar sua dimensão interior; também é sugestiva (embora incorreta) a percepção de Eliot de que talvez o assunto tenha ultrapassado a capacidade do autor de dominá-lo. Shakespeare possuía, na tradição do aparteteatral, do solilóquio, da perífrase da antonomásia, subsídios retóricos e teatrais basilares que, se bem trabalhados, eram auxiliares notáveis para criar a ilusão de

autoinvestigação. Ele já havia empregado alguns desses recursos em *Júlio César* como um veículo para a expressão da dúvida, da perplexidade e da irrupção de emoções passionais na mente dos personagens. Brutus, nessa peça, reflete sobre seu próprio estado “deliberativo” numa cena célebre por sua atmosfera sinistra e obscura.

*Entre o efetivar de uma coisa aterradora
E a primeira moção, todo o ínterim é
Semelhante a um fantasma ou a um sonho sinistro.
O espírito e os instrumentos mortais
Entram em conselho, e o estado do homem,
Tal o de um pequeno reino, suporta então
O crescimento de uma insurreição.*

Há certo *fluxo de consciência* aqui, mas ainda algo dicotômico e formal. É tímido em comparação com o que aparecerá em *Hamlet*. O primeiro solilóquio de Hamlet é um dos momentos prediletos para citação.

*Ah, se esta carne sólida demais fundisse,
Derretesse e se resolvesse num rocio,
Ou se o Ser-imortal não tivesse fixado
O cânon contra o suicídio. Ó, Deus! Ó, Deus!
Que tediosos, rançosos, planos e improfícuos
Parecem-me os usos todos deste mundo!*
(Ato I, cena II, 129-34)

A interioridade sem precedentes que Shakespeare desenvolveu na peça era uma dimensão do humano cujo interesse vinha do impacto da obra de Montaigne no final da década de 1590. Os *Ensaaios* penetraram o ambiente cultural da Inglaterra num momento de crescente interesse pela reflexão interior e pela emergência do ceticismo, e deixaram sua marca na maior das peças de Shakespeare. Shapiro se pergunta sobre os elos perdidos entre Montaigne e Shakespeare e encontra o caso curioso de William Cornwallis, o primeiro inglês a seguir os passos de Montaigne, absorvendo-lhe o estilo indagativo e autorreferencial, cético e desiludido. Cornwallis foi um dos voluntários da desastrosa campanha de Essex na Irlanda,

retornando pessoalmente arruinado para a Inglaterra, voltando-se por fim para a escrita. Muitas das passagens dos *Essays* de Cornwallis, com suas temáticas pessimistas, refazem o elo perdido entre Montaigne e Shakespeare. No entanto, convém insistir, Cornwallis é apenas um dos muitos exemplos da época — haveria outros — que revelam o quanto a percepção e a sensibilidade dadas a Hamlet eram conhecidas pelos contemporâneos de Shakespeare, e de modo algum apenas uma invenção dele. Eisaman Maus assinala, por exemplo, que a situação política instável na Inglaterra desde o início da Reforma anglicana havia criado pressões em prol da aceitação de fés opostas, tendo como corolário a tendência de cisão das consciências e a criação de uma zona “interior” de segredo religioso e de duplicidade e, por conseguinte, uma reordenação da linguagem no sentido de expressar essa dupla consciência. No entanto, mais do que um fato novo, a interioridade como fenômeno da escrita constituía muito mais uma atenção desdobrada na capacidade da linguagem. Eis algumas palavras de Cornwallis nos seus *Essays*:

Tem havido grandes contendas entre minha mente e meu corpo sobre o argumento da vida. Ambos são muito obstinados em seus desejos, e não os posso culpar, pois quem quer que prevaleça priva o outro da autoridade maior. Minha alma exalta a contemplação e me persuade desse modo; meu corpo não entende tal linguagem, mas está inteiro dedicado à ação. Um me diz que é impróprio pertencer ao mundo e não amá-lo e que me deu nascimento o meu país, para o qual, ao abraçar a vida contemplativa, não sou de nenhum proveito. O outro não quer argumentos forçosos e celestiais. Tem sido meu trabalho contínuo operar uma reconciliação entre ambos, pois não consegui tomar caminho algum por conta de tal divisão. A terra e o céu não podem se unir numa coisa só; portanto, impossível colocá-los juntos.

Elas trazem as mesmas estruturas retóricas de muitas formulações dubidativas e céticas de Hamlet e outros personagens de Shakespeare. Embora a presença de tantos elementos subjetivos em *Hamlet* ateste um espírito da época e uma tendência à ênfase dessa dimensão que raramente vinha à tona no teatro anterior, eles não são de modo algum os únicos elementos. Se alguns críticos, como Eliot, viram inconsistência na peça, isso se deveu em grande parte ao fato de que

Hamlet, a peça, encena a encenação, no sentido mais amplo e mais específico do termo.

TEATRALIDADE

De uma encenação da dúvida é fácil passar a uma encenação da encenação, pois a dúvida pressupõe distância reflexiva de si mesmo. Embora Shakespeare jamais tenha criado nada que se assemelhe ao metateatro, seu drama sempre usou o artifício do *mise en abîme*, a duplicação da cena dramática numa segunda cena, como a peça *O assassinato de Gonzago*, preparada por Hamlet para surpreender Cláudio. Recursos como esse não são apenas parte do roteiro dramático. Ao criarem o efeito de duplicação, reforçam a impressão de que há várias realidades simultâneas e vários modos de compreendê-las em mútua comunicação na peça. Esse artifício vem acompanhado das “teorias” de Hamlet sobre a boa prática teatral, que aprofundam a impressão de perspectiva dramática. Hamlet comenta sobre as últimas notícias do teatro londrino e, proporcionando o efeito de autocomentário, ele dá acesso ao “outro” mundo de Londres. Os artifícios assim se sobrepõem, ficções se encontram dentro de ficções, e a inflação de referências sobre teatro reflete o movediço e incerto das coisas na Dinamarca e da consciência de Hamlet, dividida entre ironia e ação.

Esse procedimento de sobreposição de estratos diversos é o ápice de um teatro profundamente impregnado de suspeita cética e que passa a olhar seus próprios mecanismos. Hamlet cairá em um estado de consciência irônica, o mesmo que Shakespeare encenara nos seus primeiros sonetos. As experiências se tornam um simulacro instável, uma imitação teatral que o próprio Hamlet incorporará. Entre o estado da pura encenação e o da imaginação do mundo como representação, há um passo apenas.

Shakespeare tinha à sua disposição um topos tradicional, o do *theatrum mundi*, que consistia em figurar o mundo como teatro. Essa

figura ressurgue nos escritos de humanistas, em particular em Erasmo de Rotterdam, para depois se tornar reincidente na filosofia e sobretudo no teatro do período. Se, para alguns moralistas pessimistas como Launay, o teatro do mundo era o próprio drama da vida mundana dos homens, que, nascidos no mundo sublunar, recebiam cada qual um papel e uma disposição de espírito inescapável, para outros, ironicamente, o teatro do mundo era uma metáfora móvel com potencialidades positivas para descrever a ordenação cósmica. Calderón de la Barca, em *El gran teatro del mundo*, vê o mundo, os homens e as classes sociais como partes de um espetáculo teatral criado pelo próprio Deus. Deus ali é o diretor que distribui os papéis, dando a cada um uma posição na escala social. Quando o pobre se queixa de sua posição miserável, Deus lhe responde que, para efeitos finalistas e apocalípticos, todos os homens se igualam, reforçando a ideia de que os “caracteres” dados aos homens neste mundo são provisórios e, ante a Revelação Final, as vantagens dos humildes seriam iguais às de todos. Os elisabetanos e jacobinos não deixaram de usar esse topos de modo semelhante. Ele está, por exemplo, na forma lúdica e metateatral com que os personagens definiam o seu mundo. Em *As You Like It*, Jacques vê nas sete idades do homem os sete atos de uma peça que todo ser humano há de encenar. Se o mundo não é mais do que um teatro, sugere ele, então cada uma das idades é um papel ao qual aderimos sem nem mesmo termos consciência e arbítrio. Essa ideia é apresentada não raro como um sinal do engano que orienta a existência humana, pois ninguém é o que parece ser, pois todos estão ligados à ilusão de seus próprios papéis. Em outras peças, como *Sonho de uma noite de verão*, tratou-se mais de criar um ludismo cortesão em que os vários mundos, típicos do teatro das *masques*, são sobrepostos, sem deixarem de se comunicar. Assim são a pólis de Teseu, onde reina a boa civilidade, e a floresta metamórfica, onde a magia primitiva predomina, assim como o mundo “real” institucional de Teseu e o mundo imaginário desajeitado dos atores mecânicos. Os comentários que Teseu e seus convivas trocam sobre a peça *Píramo e Tisbe* permitem que se revelem Teseu e sua corte, mas também produzem a mágica ilusão em que os próprios espectadores se encontram. Se uma parte deles se dedica a ironizar a peça dos boçais,

Teseu é muito mais sutil em seu julgamento. Ele mostra sua soberania ao ver a peça para além de sua performance, somando ao desajeitado espetáculo sua própria atividade intelectual como espectador. Diz que cumpre ao espectador preencher aquilo que os atores, em sua boa vontade, foram incapazes de criar. Essa forma brincalhona não era diversa daquilo que se via no teatro barroco espanhol, com sua obsessão pelas oposições entre luz e escuro, visão e miragem. Ela estava carregada de ironia e trazia já uma reflexão delicada sobre a arte de representar e suas relações com a soberania.

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.

*Parece! Não, mãe, é! Não entendo de pareces.
Senhora, não é só meu manto cor de tinta,
Nem roupas habituais de tom solene e lúgubre,
Nem gemidos vazios de suspiros forçados,
Não, nem o fértil rio que me escorre dos olhos,
Ou o aspecto prostrado de um rosto qualquer
Co'as formas todas, gestos, ares de aflição,
Que mostram o que sou. Sim, tudo isso parece,
Porquanto são ações que alguém deve encenar.
Mas eu tenho algo em mim além da encenação,
E o resto é só cilada e traje de aflição.*
(Ato I, cena II, 76-86)

Uma das surpresas que Hamlet vai oferecer a esse universo dominado pela encenação é sua própria encenação superior. Sob o efeito aterrorizante de seu encontro com o fantasma paterno, Hamlet diz a seus acompanhantes que, dali em diante, irá “vestir” uma *antic disposition* — na nossa tradução, “um disfarce grotesco de bufão” (ato I, cena V, 180). O termo revela apenas que Hamlet vai mudar de uma personagem “consistente” para outra cuja conduta mescla a ação paradoxal com as formas do sátiro, do grotesco e do “humoral”, os

achques do melancólico, as bizarrices do bobo. O curioso é que não há nada a nos certificar de que os *antics* de Hamlet sejam *apenas* encenações. No ato de encenar, ele encontra não apenas o falseamento, mas também o seu verdadeiro estado, que é o de saltar de uma disposição interior a outra. Em outros termos, em *Hamlet* o encenar se torna o seu “caráter” complexo, revelando o tipo ideal protomoderno que tanto fascinou românticos, decadentistas e modernos. Hamlet não será mais o mesmo depois daquela cena, pois, além de assumir a ambivalência do sátiro e a burla do bobo, ele também se tornará uma espécie de diretor de teatro que manda no espetáculo. A teatralização histriônica de Hamlet abre-se num leque tão variado de papéis que sobra pouco espaço para explicações causais sobre seu comportamento.

Difícil é saber em que medida Hamlet está se revelando e em que medida está se ocultando. É como se diante do teatro do mundo ele decidisse, em lugar de combatê-lo, tornar-se o seu mais ágil ator. Da atuação no mundo ele passa à direção de uma peça que apresentará “um espelho à natureza”, ou seja, que será capaz de revelar Cláudio, sua mãe e a própria Elsinore a si mesmos. O encontro efusivo com os atores soa como uma celebração do teatro londrino e lança a encenação dramática para o interior da própria arte dramática. O objetivo por trás da encenação de Hamlet — “pessoal” e teatral — é o de oferecer a seu público, à corte de Elsinore, um teatro mais teatral do que aquele que a própria corte oferece, um teatro que supera o drama costumeiro. Antes da peça, Hamlet fala de suas supostas intenções com ela.

[...] *Ouvi dizer*

*Que diante encenações indivíduos culpados
Ficaram, por arte do engenho encenatório,
Mas tão perturbados no âmago do peito
Que declararam ali, no ato, suas perfídias.
Pois o assassínio, embora mudo, falará
Por milagroso órgão. Farei com que a trupe,
Na frente do meu tio, simule em pleno palco
A morte do meu pai. Vou vigiar suas feições,
Esfolhar fundo as chagas. Se ele estremecer,*

*Saberei meu caminho. O espírito que vi
Talvez seja um demônio, e o demo sabe bem
Assumir formas afáveis. Sim, talvez queira,
Ao fruir minha fraqueza e melancolia,
Já que é tão poderoso sobre estes espíritos,
Me abusar, me perder. Eu preciso de fatos
Que sejam mais concretos. A peça usarei
Pra rápido enrascar a consciência do rei.
(Ato II, cena II, 584-601)*

Hamlet está intrigado com a força volitiva por trás de toda ação (heroica sobretudo), uma força de que ele declara várias vezes estar privado. Enquanto um ator é capaz de se emocionar profundamente com o páthos de um verso, ele, filho de um pai assassinado, é incapaz de se revoltar a ponto de se lançar à vingança. As perguntas de Hamlet sempre retornam ao ponto que o obseda: onde encontrar a convicção, que é uma energia, que é um motor para a ação. Sem ela, o homem está aprisionado numa existência desinvestida. Na mesma cena, não sem certo fingimento encenatório endereçado à dupla Rosencrantz e Guildenstern, Hamlet descreve o homem como a quintessência do pó, ainda que o adjective como rápido e admirável e infinito em faculdades. Esse ceticismo com a faísca divina no ser humano aparece igualmente na irrupção da dúvida (quase cínica), quando Hamlet perguntará violentamente a Ofélia o que fazem “tipos como eu rastejando entre a terra e o céu”.

A queda de Hamlet na reflexividade coincide com a dúvida sobre os valores em geral. Malgrado a ocasional seriedade, sua reflexão raramente deixa de ser ambígua, suspensa entre a insegurança e a encenação. No solilóquio *to be or not to be*, onde Hamlet entra no seu *modus philosophicus* mais abstrato e geral, ele se pergunta se é possível e aceitável a autoimolação em situações drásticas em que o homem não pode enfrentar a maré de ultrajes. Ao longo do discurso, a pergunta, contudo, se desfaz, substituída gradativamente por outras sobre a perda da vitalidade na ação, o trabalho da consciência para criar o imobilismo e assim por diante: ele se aproxima muito de uma reflexão de caráter mais psicológico. De psicologia elisabetana, Hamlet, aliás, entendia muito bem, e ele se compraz diversas vezes em

seguir os roteiros que havia aprendido nos tratados dedicados ao estudo da melancolia.

Esses cruzamentos entre encenação, metateatralidade e reflexividade transparecem a desestruturação da força volitiva que solidifica a ação dramática. A encenação sistemática que Hamlet encarna, contudo, revelará seus limites na peça dentro da peça. Ao contrário do que ocorre no drama que Hieronimus monta na *Tragédia espanhola*, de Kyd, aquele que se torna o cenário e instrumento de um assassinato revanchista real, a peça dentro da peça em *Hamlet* apenas reforça a lógica de duplicação da realidade. Ainda que Hamlet descubra de fato a culpa de Cláudio, ficam patentes, logo adiante, sua ineficácia e o fato de que a Hamlet interessa muito mais prolongar o drama e desviar-se do seu centro do que se tornar o centro da vingança. Tal é, sem dúvida, um dos paradoxos dessa peça em que vingança, encenação e contraencenação se fundem de modo inextricável, revelando um estado de consciência em que o sujeito, móvel, perde o seu centro seguro. As autoanálises de Hamlet, misto de encenação melancólica e artifício desviatório, dizem algo sobre Hamlet como melancólico, mas também como *trickster*.

Resta saber se adotar a lógica dos inimigos — a de incorporar a encenação *ao extremo* — torna Hamlet superior a eles. Harold Bloom acreditava nessa encenação infinita. Podemos igualmente vê-la como seu tendão de aquiles, pois ela aliena o herói dos seus sentimentos mais íntimos — tanto do amor a mãe como da paixão que sentiu por Ofélia. Devido ao gosto que ele desenvolve pela própria maestria na encenação, seus sentimentos mais profundos se tornam inquietantes — crescimento prodigioso, formidável, desnatural... Hamlet sabe disso obscuramente: várias vezes sinaliza que essa encenação é frágil e não pode ir muito longe, e também que a encenação é o *seu mal*.

Há também pelo menos uma grande angústia contra a qual ele pode muito pouco. Sua mãe, afinal, é sua mãe, o envolvimento dela com Cláudio é um enigma que não se resolve com a simples condenação. A pergunta que Shakespeare parece colocar é se ela é parte do mistério da encenação do mundo (como adúltera) ou se há algo de genuíno nela que Hamlet não quer aceitar, apenas porque o ciúme o arrasta a um delírio oteliano. Lacan tinha uma visão, que acredito precisa, sobre

esse caso. Para ele, Hamlet estava preso por causa de seu fascínio pelo desejo materno. Vemos Hamlet rejeitar Ofélia, quase matar sua mãe, usar de todas as formas veladas e explícitas de chantagem. Em nenhum desses casos ele consegue manter suas habilidades de *trickster* com a perfeição com que a desempenha diante de Polônio, uma vítima fácil, ou perante os amigos Rosencrantz e Guildenstern. Em nenhum caso ele está no domínio completo da situação, como o quis Harold Bloom. Hamlet sente como Otelo, mas possui uma autoconsciência que falta inteiramente a este, um bruto que passou a vida apenas a se provar em batalhas, indefeso diante do feminino.

Eis o fascínio da grande peça de Shakespeare, sua visão aguçada que religa o nascente ceticismo com a descrença, explorando a consciência má no interior do grande tema da vingança que ligava a existência masculina a nada mais do que sua honra — a razão de sua existência na percepção do Renascimento.

Hamlet e seus problemas

T.S. ELIOT

Poucos críticos até hoje admitiram que a peça *Hamlet* constitui o centro do problema, ao passo que Hamlet, o personagem, é apenas um problema secundário. E Hamlet, o personagem, foi sempre uma tentação especial para aquele tipo mais perigoso de crítico: o crítico com uma mente de natureza criativa, mas que, por certa falta de poder criativo, dedica-se à crítica. Mentes assim encontram muitas vezes em Hamlet uma existência substituta para a sua própria realização artística. Uma mente assim tinha Goethe, que converteu Hamlet num Werther; e também Coleridge, que converteu Hamlet num Coleridge; e possivelmente nenhum desses homens, ao escrever sobre Hamlet, lembrou que sua primeira tarefa era estudar uma obra de arte. O tipo de crítica que Goethe e Coleridge produziram, ao escreverem sobre *Hamlet*, é do mais enganoso que há. Pois ambos possuíam penetração crítica inquestionável, e ambos tornam suas aberrações críticas mais plausíveis ao substituírem o Hamlet de Shakespeare por aquele que eles próprios imaginam, graças ao dom criativo que possuem. Deveríamos ficar gratos por Walter Pater não ter dedicado sua atenção a essa peça.

Dois escritores recentes, J. M. Robertson e o professor Stoll, da Universidade de Minnesota, publicaram livros que se pode elogiar por apontarem para outra direção. Stoll presta um bom serviço ao direcionar nossa atenção aos esforços dos críticos dos séculos XVII e XVIII, quando observa que

eles sabiam menos sobre psicologia do que os mais recentes críticos de Hamlet, mas estavam mais próximos em espírito à arte de Shakespeare; e, como insistiram mais sobre a importância do todo do que sobre a importância do personagem, estiveram mais próximos, em seu próprio modo antiquado, do segredo da arte dramática em geral.

Enquanto obra de arte, a obra de arte não pode ser interpretada; não há nada para interpretar; podemos apenas criticá-la de acordo com modelos, em comparação com outras obras de arte; e, para a “interpretação”, a tarefa primeira é a apresentação dos fatos históricos relevantes de que o leitor dificilmente tem conhecimento. Robertson mostra, de modo bastante pertinente, como os críticos fracassaram na sua “interpretação” de *Hamlet* por ignorarem o que é bastante óbvio: que *Hamlet* é uma estratificação, que representa os esforços de uma série de homens, cada um tendo feito o que podia com a obra de seus predecessores. O *Hamlet* de Shakespeare nos aparecerá sob luz inteiramente diversa se, em lugar de tratar toda a ação da peça como fruto do desígnio de Shakespeare, percebermos o seu *Hamlet* como algo sobreposto sobre um material muito mais cru que sobrevive até mesmo na sua forma final.

Sabemos que existiu uma peça mais antiga composta por Thomas Kyd, aquele extraordinário gênio dramático (ou poético) que foi muito provavelmente o autor de duas peças tão diferentes quanto *Tragédia espanhola* e *Arden de Feversham*; e podemos supor qual teria sido o aspecto daquela peça se nos basearmos em três indícios: um que está presente na própria *Tragédia espanhola*, outro, na história de Belleforest, que deve ter servido de base para o *Hamlet* de Kyd, e o último na versão encenada na Alemanha na época de Shakespeare, que traz forte evidência de ter sido adaptada de uma versão anterior da peça, e não da versão posterior. A partir dessas três fontes fica claro que, na primeira versão, o motivo era simplesmente o da vingança; que a ação ou a prorrogação é provocada, como na *Tragédia espanhola*, apenas pela dificuldade de assassinar o monarca, protegido por sua guarda; e que a “loucura” de Hamlet era um fingimento para escapar às suspeitas, e com êxito. Na peça final de Shakespeare, por outro lado, há um motivo mais importante que o da vingança, que

explicitamente “embota” a última; o atraso na vingança não se explica em função da necessidade e da conveniência; e o efeito da “loucura” não acalma, mas incita a suspeita do rei. Essa alteração não está completa o bastante, contudo, para ser convincente. Além do mais, há paralelos verbais tão próximos da *Tragédia espanhola* que não resta dúvida de que, em alguns trechos, Shakespeare estava apenas *revisando* o texto de Kyd. E, finalmente, há cenas sem explicação — a cena entre Polônio e Laerte e aquela entre Polônio e Reinaldo —, para as quais não há muito perdão; essas cenas não estão no estilo versificado de Kyd e, sem sombra de dúvida, não estão no estilo de Shakespeare. Robertson acredita que sejam cenas da peça original de Kyd, retrabalhadas por uma terceira mão, talvez Chapman, antes que Shakespeare tocasse na peça. E ele conclui, com forte mostra de bom senso, que a peça original de Kyd se constituía, como outras peças de vingança, em duas partes de cinco atos cada. O desfecho do exame de Robertson é, creio, incontestável: que o *Hamlet* de Shakespeare, enquanto obra de Shakespeare, é uma peça que lida com o efeito da culpa de uma mãe sobre o seu filho, e que Shakespeare foi incapaz de impor com êxito esse motivo ao material “intratável” de uma velha peça.

Sobre a intratabilidade, não pode haver dúvida. Longe de ser uma obra-prima de Shakespeare, a peça é certamente um fracasso artístico. De vários modos, a peça é desconcertante e perturbadora, tal como não o é nenhuma das outras peças de Shakespeare. De todas as peças é a mais longa e é talvez aquela em que Shakespeare mais despendeu esforços e, mesmo assim, deixou nela cenas supérfluas e inconsistentes que até uma revisão apressada teria apontado. A versificação é variável. Linhas como

*Mas, olhem, a alvorada em manto rubro-pardo
Avança sobre o orvalho do alto monte a leste.*
(Ato I, cena I, 171-2)

são do Shakespeare de *Romeu e Julieta*. As linhas na segunda cena do quinto ato,

Caro, havia em meu peito uma espécie de embate

Que me roubava o sono. [...]

*Ao sair da cabine,
No escuro, coberto no albornoz de marujo,
Procurei-os, tateando, e achei o que queria.
Pus a mão no pacote [...]
(Ato V, cena II, 4-5; 12-5)*

fazem parte de seu estilo maduro. Tanto a artesanaria quanto o pensamento encontram-se num estado de instabilidade. Estamos certamente justificados em atribuir a peça — junto com aquela outra peça, *Medida por medida*, profundamente interessante e que tem também um material “intratável”, assim como uma espantosa versificação — a um período de crise, ao qual se seguiriam os sucessos trágicos que culminam com *Coriolano*. *Coriolano* talvez não seja tão “interessante” quanto *Hamlet*, mas é, com *Antônio e Cleópatra*, o mais seguro êxito artístico de Shakespeare. E provavelmente mais pessoas tenham considerado *Hamlet* uma obra de arte por acharem a peça interessante, do que a acharam interessante por ser uma obra de arte. É a *Mona Lisa* da literatura.

As razões do fracasso de *Hamlet* não são imediatamente óbvias. Robertson está certo, sem dúvida, em concluir que a emoção essencial da peça são os sentimentos de um filho para com uma mãe culpada:

O tom [de Hamlet] é o de alguém que sofreu torturas devido à degradação de sua mãe [...] A culpa de uma mãe é um motivo quase intolerável para o drama, mas teve de ser mantido e enfatizado para oferecer uma solução psicológica ou ainda uma sugestão de semelhante solução.

Entretanto, essa não é de modo algum a história inteira. Não é simplesmente a “culpa de uma mãe” que não pode ser manejada como Shakespeare lidou com a suspeita de Otelo, a paixão vã de Antônio ou o orgulho de Coriolano. O tema poderia ter se transformado numa tragédia como aquelas, inteligível, internamente completa, com feições claras. *Hamlet*, como os sonetos, está repleto de certo estofo que o escritor não conseguiu trazer à luz, contemplar ou manipular de modo a convertê-lo em arte. E, quando saímos à procura desse sentimento,

percebemos que ele é, como nos sonetos, muito difícil de localizar. Não é possível apontá-lo nos discursos; de fato, se você examina os dois célebres solilóquios, você encontra a versificação de Shakespeare, mas também um conteúdo que poderia ser reivindicado por outro autor, talvez pelo autor da *Vingança de Bussy d'Ambois*, na primeira cena do quinto ato. Não encontramos o *Hamlet* de Shakespeare nem na ação, nem nas citações que podemos selecionar, mas muito mais em um tom inequívoco que inequivocamente não se encontra nas suas primeiras peças.

O único modo de expressar emoção na forma de arte é encontrar um “correlativo objetivo”, em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, um encadeamento de eventos que será a fórmula de uma emoção *particular*; de modo tal que, quando os fatos exteriores, que devem terminar em experiência sensória, estiverem dados, a emoção é imediatamente evocada. Se se examina qualquer uma das tragédias mais exitosas de Shakespeare, encontra-se essa equivalência exata; descobre-se que o estado mental de Lady Macbeth caminhando sonâmbula lhe foi comunicado por uma habilidosa acumulação de impressões sensoriais imaginadas; as palavras de Macbeth ao ouvir sobre a morte de sua esposa nos estarrece como se, dada a sequência de eventos, essas palavras fossem automaticamente liberadas por um último evento na sucessão. A inevitabilidade artística está nessa completa adequação do exterior com a emoção; e isso é precisamente o que é deficiente em *Hamlet*. Hamlet (o homem) está dominado por uma emoção que é inexprimível, por estar em *excesso* com os fatos tal como surgem. E a suposta identidade de Hamlet com o seu autor é genuína a este ponto: o de que a perplexidade de Hamlet ante a ausência de um equivalente objetivo para os seus sentimentos é um prolongamento da perplexidade de seu criador em face de seu problema artístico. Hamlet defronta-se com a dificuldade de que sua repugnância seja ocasionada por sua mãe, mas também que sua mãe não é um equivalente adequado para sua repugnância; a repugnância dele a encobre e ultrapassa. É, portanto, um sentimento que ele não pode entender; ele não o consegue objetivar, e assim o sentimento permanece, envenenando a vida e obstruindo a ação. Nenhuma das ações possíveis é capaz de saciar aquele sentimento; e nada que

Shakespeare faça com a intriga pode expressar Hamlet para ele. E é preciso observar que a própria natureza das *données* do problema impede a equivalência objetiva. Intensificar a criminalidade de Gertrudes teria sido fornecer a fórmula para uma emoção totalmente diferente em Hamlet; é apenas *porque* a personagem dela é tão negativa e insignificante que incita em Hamlet o sentimento que ela é incapaz de representar.

A “loucura” de Hamlet responde ao manejo de Shakespeare; no início da peça é um simples ardil e, perto do final, podemos presumir que seja compreendida pelo público como um ardil. Para Shakespeare é menos que loucura e mais que fingimento. A veia caprichosa de Hamlet, sua repetição de expressões e seus trocadilhos não são parte de um plano deliberado, mas a forma de um alívio emocional. Para o personagem Hamlet, ela é a bufonaria de uma emoção que não encontra nenhuma liberação pela ação; para o dramaturgo, ela é a bufonaria de uma emoção que ele não consegue expressar na forma de arte. O sentimento intenso, extático ou terrível, sem um objeto ou excedendo seu objeto, é algo que toda pessoa de sensibilidade entendeu; é, sem dúvida, um estudo para patologistas. Ocorre com frequência na adolescência: as pessoas comuns colocam esses sentimentos todos para dormir ou os domesticam para se adequar ao mundo dos negócios. O Hamlet de Laforgue é um adolescente; o Hamlet de Shakespeare não o é, não possui essa explicação e desculpa. Temos simplesmente de admitir que Shakespeare enfrentou aqui um problema que se provou árduo demais para ele. Por que razão ele o enfrentou é um enigma insolúvel; sob pressão de que experiência ele tentou expressar o inexprimivelmente horrendo, eis algo que nunca descobriremos. Precisaríamos de fatos adicionais em sua biografia, muitos; gostaríamos de saber se ele leu Montaigne, a “Apologia de Raymond Sebond”, e gostaríamos de saber quando, se depois ou simultaneamente a alguma experiência pessoal específica. Teríamos de conhecer algo que hipoteticamente não é possível saber, pois a entendemos como sendo uma experiência que, conforme indicado, ultrapassou os fatos. Teríamos de compreender coisas que o próprio Shakespeare não compreendeu.

Nota sobre o texto

No século xvii há três versões impressas relevantes de *Hamlet*, que até hoje são a base para as edições modernas. O Primeiro in-quarto (Q1), também chamado de “Bad Quarto”, publicado em 1603; o Segundo in-quarto (Q2), publicado em 1604-5; e o Primeiro in-fólio ou simplesmente Fólio (F1), publicado em 1623. O Q1 possui a metade do texto do Q2, sendo esta a edição mais longa; o Q2 possui ainda duzentas linhas a mais do que a edição F1, mesmo “omitindo” 85 linhas que aparecem apenas no F1.

A atual tradução adota a versão estabelecida por Harold Jenkins, que está baseada, primordialmente, na edição do Q2, mas que funde no texto-base de Q2 as 85 linhas presentes apenas em F1. Há uma tendência acadêmica editorial de língua inglesa de editar textos baseando-se em uma ou outra versão de *Hamlet* (o Primeiro in-quarto, o Segundo in-quarto ou o Primeiro in-fólio). Mesmo assim, a familiaridade da linhagem de Q2 e F1 é grande o bastante para merecer, no Brasil, uma edição fundida. Ao público e ao diretor de teatro ficam o direito e a oportunidade de editar o seu próprio texto, desfrutando dessa liberdade. Buscando conciliar as duas demandas editoriais, adotei na presente edição o procedimento que R. A. Foakes empregou na sua edição de *Rei Lear* (Arden Shakespeare) — também uma edição fundida —, de enquadrar aquelas passagens que estão presentes exclusivamente no Q2 com a indicação sobrescrita Q, e as passagens presentes apenas no F1, com a indicação sobrescrita F, o que permitirá ao leitor identificá-las imediatamente. Ao contrário de Foakes, contudo, *não* utilizei esses sobrescritos para assinalar

divergências de palavras ou ainda reestilizações ou variações menores de Q₂ ou F₁; concentrei-me nos trechos mais longos. Embora considere muitas dessas divergências menores interessantes, em um texto traduzido elas o são um pouco menos, uma vez que ele é, queiramos ou não, um terceiro momento de “edição” e interpretação, onde o plano do léxico sofre transformações consideráveis em função da inevitável reestilização artística, tornando inexpressivas algumas minudências que interessam ao editor de língua inglesa. No processo de tradução, cotejei o texto com afincos e constantemente tanto com os textos originais fac-similados do Q₂ e do F₁ quanto com as edições estabelecidas por Hibbard, Wilson e Edwards, indicadas no final deste volume. Em algumas passagens menores desta edição, baseei a tradução em trechos ou palavras presentes apenas em F₁, como no primeiro verso do primeiro solilóquio de Hamlet. Esse procedimento, diga-se, tira proveito da multiplicidade textual de Hamlet.

Embora siga de perto boa parte do estabelecimento textual da edição Arden, a atual não possui a mesma numeração dos versos e da prosa daquela. O paralelismo numérico é dificultado pela extensão da prosa traduzida e por sua diagramação. Mesmo assim, não nos distanciamos das práticas editoriais da obra de Shakespeare, bastante variáveis. Como exemplo, pensemos nas diferenças de tais quantidades de versos e linhas de prosa nas edições da Oxford, da Arden, da Cambridge e da Folger, entre outras. São diferenças numéricas relevantes e oriundas de escolhas que são também editoriais e gráficas.

Nota sobre a tradução

A ideia, a concepção que subjaz à atual edição, foi sugerida pela minha leitura, há muitos anos, da célebre tradução de Haroldo de Campos do *Fausto* de Goethe. Em seus comentários, ele falava de um tipo de experiência comum entre tradutores de poesia. Descrevia como a ressonância poética de *Morte e vida severina* havia interferido, com um trabalho silencioso, na sua tradução dos cantos lúgubres dos Lêmures. Sua preocupação em deixar no texto a rubrica do contexto linguageiro barroco-popular e grotesco levou-o a uma atividade imaginativa de “recaptura” do pitoresco e do pictórico-poético encontrado tanto na tradição popular brasileira quanto em poetas como João Cabral de Melo Neto. Haroldo anota ali que a tradução é um “canto paralelo” que “não possui apenas a voz do original, mas [...] outras vozes textuais”. O que ocorria, para usar um termo haroldiano, é um ato inspiracional “plagiotrópico”, que funciona como que respondendo a topicalidades intensas no ato de leitura. A triangulação entre inspiração, imitação das figuras e motivos intensos proposta por Haroldo religava algo da dicção cabralina com suas próprias escolhas no *Enterramento* no *Fausto*. Ou seja, Cabral se consubstanciava, na tradução de Haroldo de Campos, ou se enxertava indelevelmente na tradução como se houvesse uma plataforma comum aos dois textos. Haroldo tratava do assunto como de um sistema de “ecos”, e, no caso específico do canto dos Lêmures, ele acreditava que Goethe teria deixado ressoar os ecos da canção dos coveiros no quinto ato de *Hamlet*.

A pick-axe, and a spade, a spade

*For and a shrouding-sheet;
O, a pit of clay for to be made
For such a guest is meet.*

Ao traduzir *Hamlet* há alguns anos, estava ciente de que as sugestões de Haroldo de Campos em seu *post scriptum* “Transluciferação mefistofélica” estavam desde o início reverberando em minha experiência tradutória com William Shakespeare. Digo reverberando por saber que algumas cenas de *Hamlet*, como a dos coveiros ou ainda a de alguns solilóquios de Hamlet e a peça dentro da peça, teriam de ser reativadas via uma estilística combinatória que, de modo mais ou menos preciso, poderia ser definida respectivamente como grotesco-barroco, demoníaco-irônico-insinuante e barroco retórico-estilizado. Um exemplo típico de ressonância acabou ocorrendo justamente na passagem que interessa a Haroldo de Campos. Quando cheguei à seguinte solução, ficou claro que as ideias de ressonância intertextual haviam feito um círculo completo, retornando, novamente, a Cabral de Melo Neto.

*Com pá e pá e enxada,
E com um sudário fino
É bom a cova enlameada
Abrir pra o novo inquilino.*
(Ato V, cena I, 92-5)

Passagens como essa, de sabor mais popular e grotesco, estão em toda a obra de Shakespeare. Havia, contudo, um problema que não podia ser resolvido pelas sugestões de Haroldo. Ainda que os traços “barrocos”, populares, criaturais sejam parte importante de *Hamlet*, há outros níveis estilísticos importantes, como o da própria tonalidade idiomática das falas. Os personagens, mesmo os mais redondos, falam com a retórica da época, sem deixarem de ser expressivos em sua particularidade. Shakespeare é um modulador sutil da retórica, do discurso cortesão, político e militar e de tantas outras formas do período. Havia incorporado na tragédia estilos meditativos como os que estavam sendo praticados na Inglaterra por Cornwallis, e que dão o relevo titubeante de Hamlet. Essas variações complexas

tinham de ser honradas numa tradução. Tratava-se, pois, de traduzir a voz de cada personagem. Ofélia deveria soar como Ofélia, o ator da cidade, como ator; Hamlet deveria ser traduzido com toda a sua versatilidade mirabolante do chulo até o sublime, e até mesmo sua ironia cheia de ressentimento. Busquei também reproduzir as piadas e trocadilhos, para que funcionassem no instante da enunciação teatral e com a mesma presteza de efeito. A plateia, ao ouvir apenas um ou dois versos de Polônio, deveria ter uma profunda visão da essência do personagem sem se demorar muito em considerações. Por outro lado, o corpo de “citações” que faziam parte do teatro de Shakespeare devia também aparecer. Quem quer que tenha tomado contato com os textos alquímicos do período, a medicina, os tratados sobre a melancolia, os tratados sobre plantas e tantos outros, não estranhará as citações e alusões com que Shakespeare impregnou suas peças, e esses domínios são os mais achatados nas traduções. Era preciso semear as pistas desses “resquícios” das suas leituras.

Shakespeare escreveu suas peças ora em verso (no seu pentâmetro iâmbico que oscila entre ritmos convencionais e formas que imitam o “coloquial”, o “meditativo etc.), ora em prosa. Mesmo seu verso não possuía uma forma única, mas várias. Seu pentâmetro iâmbico tornou-se, por assim dizer, uma espécie de prosa, porém escrita em verso. E *Hamlet* foi, como nenhuma outra peça de Shakespeare, a virtuose desse verso, pois ali o Bardo explorou a polissemia livresca e poética de sua época. No *Assassinato de Gonzago*, a peça que Hamlet monta para “enrascar a consciência do rei”, por exemplo, Shakespeare usa o verso rimado, rico, elaborado, perifrástico, que reproduz a forma das *masques*, peças densamente metafóricas que se encenavam então nas cortes. Mas os atores da cidade que visitam Elsinore também declamam, inicialmente, um verso branco épico, para logo depois falar em prosa, em versos curtos e em elegantes estilos rimados cortesãos.

Foi essa verdadeira estatigrafia da sobreposição polissêmica 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. Foi em vista disso que usei o alexandrino como base. Com exceção da tradução de *Hamlet* por Péricles Eugênio da Silva Ramos, até hoje quase todas as traduções poéticas de Shakespeare foram feitas com o tradicional decassílabo. Seguindo diversas sugestões, entre as quais as de Augusto de Campos em suas traduções de John Keats e as do próprio Péricles E. da S. Ramos, adotamos o dodecassílabo, que, se usado com liberdade, como o próprio Shakespeare usou o seu verso, é o melhor equivalente para o pentâmetro iâmbico teatral. Bernard Lott, em relação ao verso shakespeareano, afirmou que

o movimento rítmico [do pentâmetro iâmbico shakespeareano] é suficientemente controlado para mostrar alguma regularidade, mas ao mesmo tempo ele é seguido de modo não tão servil a ponto de se reduzir a uma batida monótona. De algum modo, as falas são como uma conversação cuidadosa; cada palavra é escolhida para dar o efeito mais pleno, mas mesmo assim o ritmo das linhas mantém o movimento das palavras quando faladas, evitando que se tornem pesadas.*

O decassílabo pode ocasionalmente apresentar tal característica, mas o dodecassílabo está mais bem adaptado a um teatro que busque essa flutuação entre o hiperpoético e o conversacional, evitando uma ritmação excessivamente audível. O alexandrino presta-se perfeitamente às formas mais ritmadas assim como às formas conversacionais, reflexivas e disruptivas. E, finalmente, o próprio português acaba mostrando as trilhas desconhecidas e inexploradas, quando se acomoda no leito mais largo do alexandrino. Seu uso também dispensa o tradutor de lançar mão de dois procedimentos que levaram, pelo menos na tradução de Shakespeare, a resultados pouco interessantes: a pechincha de palavras, o uso abusivo da sinérese (contração), que não raro transforma o conversacional num

emaranhado de difícil pronúncia e que perturba a compreensão das falas no timing demandado pelo teatro. As duas sílabas que ganhamos com o alexandrino trazem imensos benefícios. Permitem um uso mais generoso do nosso riquíssimo vernáculo e uma modalização mais de acordo com as formas do período, e evitam o “transbordamento”, o artifício de continuar o verso incompleto na sílaba seguinte, o que tem não poucas consequências na leitura. Possuindo esse conduto, o que surge com mais força são as vozes específicas que poderiam ser esmagadas pela camisa de força do decassílabo. Outro ganho é que a atual tradução de *Hamlet* possui o mesmo número de versos do original. Isso é mais notável quando pensamos que os contrastes entre *end-stopped verse* e o verso com *enjambement*, tão importantes na obra de Shakespeare, reaparecem na tradução. Quando se tentou isso originalmente, os tradutores se sentiram obrigados a cortar palavras, reduzir termos numa síntese nem sempre enriquecedora e certamente de resultados artificiais. Os alexandrinos que utilizamos nesta tradução poderiam, sem descrédito dos mesmos, ser chamados atonais.

Gostaria de agradecer ao CNPq pelo apoio essencial em minhas pesquisas sobre tradução. A Kathrin Rosenfield pelos seus comentários, pela iniciativa de produzir um *Hamlet* em Porto Alegre, junto com o diretor Luciano Alabarse: ambos estiveram à frente da encenação que testou a atual tradução. No tocante às pesquisas que redundaram nesta tradução, agradeço aos professores Arthur Kinney, Michel Autrand e Daphne Patai. Agradeço a Maurício Santana Dias (pela “audição” privilegiada) e ao colega Marcus De Martini, especialmente.

* William Shakespeare, *Hamlet*, ed. de Bernard Lott. Londres: Longman, 1987.

A tragédia de Hamlet,
príncipe da Dinamarca

Ato I

CENA I

Entram Bernardo e Francisco, dois sentinelas.

BERNARDO Quem vem lá?

FRANCISCO Não, você responde. Alto! Apresente-se.

BERNARDO Viva o rei!

FRANCISCO Bernardo?

5 BERNARDO O próprio.

FRANCISCO Está chegando exatamente na sua hora.

BERNARDO Já bateu meia-noite. Pra cama, Francisco.

FRANCISCO Eu agradeço a troca: que frio mais cortante,
Estou até co'a alma doente.

10 BERNARDO A guarda — foi tranquila?

FRANCISCO Nem um rato chiou.

BERNARDO Então, boa noite.

Se você encontrar meus colegas de guarda,

Horácio e Marcelo, peça-lhes que se apressem.

15 FRANCISCO Escute. Não são eles?

Entram Horácio e Marcelo.

Alto! Quem vem lá?

HORÁCIO Amigos do país.

MARCELO Vassalos do danês.

FRANCISCO Deus vos dê boa-noite.

MARCELO Boa noite, soldado! Quem o substituiu?

FRANCISCO Bernardo está no posto. Deus lhes dê boa noite.

(*sai*)

20 MARCELO Olá! Bernardo!

BERNARDO Quê? É Horácio que está aí?

HORÁCIO Uma parte dele.

BERNARDO Seja bem-vindo, Horácio. Bem-vindo, Marcelo.

HORÁCIO Pois então, surgiu de novo a coisa esta noite?

25 BERNARDO Eu não vi nada.

MARCELO Horácio diz que tudo é fantasia nossa,

Não quer permitir que essa crença o subordine

Quanto à visão atroz que vimos duas vezes:

Por isso, eu lhe roguei que, em nossa companhia,

30 Viesse vigiar as horas desta noite;

Para que, se irromper de novo a aparição,

Ele aprove nosso olhar e fale com ela.

HORÁCIO Puf! Não vai aparecer.

BERNARDO Sente-se um minuto,

Que vamos sitiar de novo os seus ouvidos,

35 Já tão encastelados contra nossa história

Com o que vimos duas noites.

HORÁCIO Vamos, sentem-se,

Ouçamos o que Bernardo tem a dizer.

BERNARDO Na noite passada,

Quando este astro remoto a oeste do polo

40 Iluminou este mesmo ponto do céu

Onde agora está brilhando, eu e Marcelo,

Ao ouvir o sino da uma hora...

Entra o Espectro.

MARCELO Quietos, parados! Olha, vem vindo de novo!

BERNARDO É a mesma aparição, idêntico ao rei morto!

45 MARCELO Vai, usa tua instrução, fala com ele, Horácio.

BERNARDO Repara, observa, Horácio. Não parece o rei?

HORÁCIO Muito. Isso me revolve de assombro e medo.

BERNARDO Ele quer que lhe falem.

MARCELO Vai, Horácio, fala.

50 HORÁCIO Quem és tu que usurpas esta hora da noite,
Com esta mesma forma bela e belicosa,
Com que a majestade do sepulto danês
No passado marchou. Ó Céus, fala, eu ordeno.

MARCELO Está ofendido.

BERNARDO Olha, está se retirando!

HORÁCIO Fica! Fala! Eu te ordeno! Fala!

Sai o Espectro.

55 MARCELO Já se foi — não vai mais responder.

BERNARDO Horácio, e então! Você treme, parece pálido.

E então, isso tudo é só mera fantasia?

Que acha disso?

60 HORÁCIO Por Deus, eu nunca que acreditaria nisso
Sem a comprovação sensível e verdadeira
Dos meus próprios olhos.

MARCELO Não é igual ao rei?

HORÁCIO O reflexo no espelho. Até sua armadura
Era igual a que ele usou contra o ambicioso
Norueguês. Certa vez franziu assim os olhos,
65 Quando, numa irada discussão, esmagou
No gelo os polacos montados em trenós.
É estranho.

MARCELO Assim, já duas vezes, nesta hora morta,
Cruzou nossa guarda com passo marcial.

70 HORÁCIO Não sei bem exato o que devo pensar disso,
Mas, no grosso e geral dessa minha opinião,
Isso agoura uma estranha erupção neste Estado.

MARCELO Vamos, sentemos, e quem souber, que me diga
Por que essa severa e incansável vigília,

75 Noite após noite, esgota os súditos da terra;
Por que a fusão diária desses brônzeos canhões,
E a compra no exterior de máquinas de guerra;
Por que a conscrição de artífices navais
Num trabalho que funde o domingo à semana;
80 Que coisa está no ar, que essa pressa suarenta,
Lança a noite a uma faina em consórcio co'o dia.
Será que alguém me pode informar?

HORÁCIO Isso eu posso,

Ao menos há um boato: nosso último rei,
Cuja figura agora mesmo nos surgiu,
85 Como é sabido, o norueguês Fortimbrás,
Açulado de orgulho e pronto à emulação,
Desafiou-o pra guerra. Nela o bravo Hamlet
(Assim o estimavam em nosso continente)
Trucidou Fortimbrás, que, num pacto selado,
90 Sancionado por lei e por usos da heráldica,
Entregava co'a vida ao seu conquistador
Todas as terras que eram de sua possessão.
Em contrapartida, nosso rei penhorou
Um tanto equivalente, que passaria
95 Aos domínios de Fortimbrás, se esse tivesse
Vencido, assim como, conforme o mesmo acordo
E a certa execução do artigo designado,
Coube a Hamlet sua parte. Agora, Fortimbrás,
Esse jovem de têmpera ardente e indomável,
100 Anda, aqui e ali, nos confins da Noruega,
Abocanhando um bando de foras da lei,
Que sirva de carne e sangue numa empreitada
De sólido estômago e que consiste, no caso,
Como bem claro está para nosso governo,
105 Em resgatar de nós, com a força do braço,
De forma compulsória, as sobreditas terras
Perdidas por seu pai. É este, creio eu,
O motivo central dessas preparações,
A causa dessa guarda e a fonte principal

110 De toda agitação febril neste país.
QBERNARDO A mim também parece que se passa assim.
Isso pode explicar esse vulto espantoso
Surgindo em nossa guarda armado como o rei,
Que foi e ainda é a razão dessas guerras.
115 HORÁCIO É como poeira turvando o olho da mente.
No elevado e tão próspero estado de Roma,
Pouco antes do potente Júlio sucumbir,
Tumbas ficaram vagas, mortos em mortalhas
Guinchavam e gemiam nas ruas romanas;
120 No céu surgiram chamas e orvalhos de sangue,
E desastres do sol; e a própria estrela aquosa,
Sob cujo influxo jaz o império de Netuno,
Estava doente, quase túrbida de eclipse.
Prenúncios semelhantes de eventos temíveis,
125 Iguais ao batedor que se adianta ao destino,
E ao prólogo de agouros que já se aproximam,
O firmamento e a terra juntos revelaram
Aos nossos territórios e concidadãos.^Q

Entra o Espectro.

Mas quieto, olha, está voltando. Vou barrá-lo,
130 Mesmo que me fulmine. (*O Espectro abre os braços*)
Alto lá, ilusão!
Se tu sabes falar ou empregar a voz,
Fala comigo.
Se algo de benéfico é preciso fazer
Que te garanta paz e graça para mim,
135 Fala comigo.
Se sabes do destino desse teu país,
Que tua predição talvez possa evitar,
Então fala!
Ou se tu estocaste na tua existência
140 Um tesouro extorquido no ventre da terra,

Que faz — alguns dizem — as almas retornarem,
Fala, fica e fala. (*O galo canta*)

Detenha-o, Marcelo.

MARCELO Ataco co'a alabarda?

HORÁCIO Sim, se não parar.

¹⁴⁵ BERNARDO Está aqui.

HORÁCIO Aqui, aqui.

Sai o Espectro.

MARCELO Sumiu.

Sendo tão majestoso, fizemos ofensa

Dando mostra dessa violência toda.

¹⁵⁰ Pois essa coisa é como o ar invulnerável,

E os nossos golpes vão, uma ofensa irrisória.

BERNARDO E já ia falar, quando o galo cantou.

HORÁCIO E teve um sobressalto como um ser culpado

Que está diante uma apelação. Ouvi dizer

¹⁵⁵ Que o galo, essa trombeta da hora matutina,

Com sua estrídula e intensa garganta, desperta

O deus do dia, e ao menor sinal do chamado,

Quer no fogo ou no mar, quer na terra ou no ar,

A alma errante e sem rumo procura o recesso

¹⁶⁰ De sua prisão. É fato a que esta verdade

O presente objeto traz comprovação.

MARCELO A coisa se esvaiu com o canto do galo.

Dizem alguns que sempre que chega a estação

Em que se celebra o natal do senhor,

¹⁶⁵ Essa ave auroral clarina a noite inteira;

Dizem que nenhuma alma ousa vagar;

Os astros nunca afetam, as noites são sãs,

As bruxas, sem feitiço e as fadas, sem encantos,

De tão sagrada e abençoada que é esta hora.

¹⁷⁰ HORÁCIO Eu já ouvi falar e em parte dou-lhes crédito.

Mas, olhem, a alvorada em manto rubro-pardo

Avança sobre o orvalho do alto monte a leste.
Encerremos a guarda, e por conselho meu,
Relatemos ao jovem Hamlet o que vimos
175 Esta noite. Pois dou a vida que este espírito,
Mudo em nossa frente, há de falar com ele.
Concordam que nos cumpre informá-lo do fato,
Como pede a afeição e convém ao dever?
MARCELO Por favor, façamos isso. Sei onde achá-lo
180 De modo conveniente ainda esta manhã.

Saem.

Ato I

CENA II

Som de trombetas. Entram Cláudio, Rei da Dinamarca, Gertrudes, a Rainha, o Conselho, incluindo Voltemand, Cornélio, Polônio e seu filho Laerte, Hamlet (vestido de preto) com Outros.

REI Embora ainda a morte do amado irmão Hamlet
Esteja fresca na memória, e caiba a nós
Sentir a dor no peito, e ao nosso reino inteiro
Ficar contracto num só rosto de aflição,
5 Mesmo assim, a razão fez guerra à natureza,
Pra que pensemos nele com sábio pesar,
Junto lembrando ao mesmo tempo de nós mesmos.
Assim, a nossa antiga irmã, hoje rainha,
Adjunta imperial deste bélico Estado,
10 Nós tomamos, como se num gozo frustrado,
Com um olho auspicioso e outro pesaroso,
Com júbilo no enterro e com réquiem nas bodas,
Pesando em igual escala o deleite e a dorlência,
Como nossa esposa. Nisso não descuidamos
15 Dos vossos bons conselhos, os quais se afinaram
Livres a essa questão. Somos gratos a todos.
Agora o que sabeis: o jovem Fortimbrás,
Possuindo débil ideia de nosso valor,

20 Ou achando que, morto o nosso caro irmão,
O Estado está disjunto, sem forma e sem eixo,
E coligado ao sonho de sua vantagem,
Não cessa de enfadar-nos com sua missiva
Atinente à devolução daquelas terras
Que o pai dele perdeu, com arrimo da lei,
25 Pra o nosso audaz irmão. Quanto a ele, é o que basta.
Agora, quanto a nós na atual reunião,
A questão é a seguinte: aqui está uma carta
Para o norueguês, tio do jovem Fortimbrás —
Que, impotente e acamado, pouco tem ouvido
30 Dos planos do sobrinho — para que ele suprima
Desde agora a empreitada, já que o alistamento
E a leva de forças só é possível fazê-los
Entre seus súditos. Assim, nós despachamos
A vós, meu bom Cornélio, e a vós, Voltemand,
35 Pra que enviem esta saudação ao velho rei,
Concedendo a ambos nenhum poder pessoal
Pra negociar co'o rei além do estrito âmbito
Previsto nestes itens especificados.
Adeus, que a pressa honre a vossa devoção.
40 CORNÉLIO E VOLTEMAND Nisso e em tudo mais mostraremos
devoção.
REI Estamos certos disso. Nosso adeus cordial.

Saem Voltemand e Cornélio.

45 E agora, Laerte, que novas você traz?
Falou de algum um pedido. E qual será, Laerte?
Não podes com sensatez falar ao danês
E usar a voz em vão. Mas que queres, Laerte,
Que eu não ofertarei, antes que tu me peças?
A cabeça não está tão presa ao coração,
Nem a mão é tão útil ao serviço da boca
Quanto o trono danês ao teu amado pai.

50 Que desejas, Laerte?

LAERTE Temido senhor,
 Vossa vênia e favor pra retornar à França,
 De onde vim de bom grado até a Dinamarca
 Pra mostrar meu dever em vosso coroamento.
 Mas agora, cumprido o dever, eu confesso

55 Ter a mente e os desejos voltados à França
 E os submeto ao indulto ou aval do senhor.

REI Vosso pai permitiu? E Polônio, o que diz?

POLÔNIO Senhor, ele arrancou, com petição penosa,
 Minha custosa outorga; e daí, relutante,

60 Sobre sua vontade selei minha sanção.
 Rogo ao senhor: dê-lhe licença de partir.

REI Aproveita, Laerte, teu tempo, ele é teu.
 E os teus dons os mais belos gasta à tua vontade.
 Mas, agora, Hamlet, meu sobrinho e meu filho —

65 HAMLET Quase da mesma cepa, não do mesmo corpo.

REI Que nuvens são estas ainda te assombrando?

HAMLET Mas não, senhor, estou bem à sombra do sol.

RAINHA Hamlet querido, larga estas cores sombrias,
 E te permite olhar o rei como um amigo.

70 Não fiques para sempre, com olhos velados,
 Mudos, procurando o teu nobre pai no pó.
 Tu sabes que é normal — tudo que vive, morre,
 Atravessando a vida para a eternidade.

HAMLET É, senhora, é normal.

RAINHA Mas, se de fato é,

75 Por que contigo parece tão anormal?

HAMLET Parece! Não, mãe, é! Não entendo de *pareces*.
 Senhora, não é só meu manto cor de tinta,
 Nem roupas habituais de tom solene e lúgubre,
 Nem gemidos vazios de suspiros forçados,

80 Não, nem o fértil rio que me escorre dos olhos,
 Ou o aspecto prostrado de um rosto qualquer
 Co'as formas todas, gestos, ares de aflição,
 Que mostram o que sou. Sim, tudo isso *parece*,

85 Porquanto são ações que alguém deve encenar.
Mas eu tenho algo em mim além da encenação,
E o resto é só cilada e traje da aflição.

REI É doce e louvável em vossa essência, Hamlet,
Que ao vosso pai presteis os deveres do luto.
Mas lembrai: vosso pai também perdeu um pai,

90 E esse perdeu o seu, e assim ficou o filho
Por algum tempo preso ao dever de prestar-lhe
As tristes honras fúnebres. Mas persistir
Agarrado à aflição do luto é uma postura
De teimosia ímpia, é um pesar não viril,

95 Revela uma vontade que hostiliza o céu,
Um coração sem fibra, uma mente impaciente,
Um juízo simplório e sem discernimento;
Pois o que se sabe, se aceita. É tão trivial
Quanto tudo o que nos ocorre de banal.

100 Por que temos, teimosos e recalcitrantes,
De insistir na aflição? Não! É uma ofensa aos céus,
Aos mortos e à natureza, um descalabro
Aos olhos da razão, cujo tema comum
Sim, é a morte de pais, e que sempre gritou,

105 Do primeiro corpo até o que morreu hoje:
“*Assim é*”. Nós rogamos: largai, de uma vez,
Essa inútil aflição, tentai pensar em nós
Como pai. Pois que o mundo registre o que digo,
Sois vós o que mais perto estais de nosso trono;

110 E também não com menos nobreza de amor
Que um pai cheio de afeto devota ao seu filho
Eu aqui vos consagro. Pois vossa intenção
De partir novamente ao estudo em Wittenberg,
É de todo contrário ao nosso atual desejo

115 E instamos que aceiteis ficar aqui conosco,
Na alegria e conforto de nosso olhar, como
Principal cortesão, parente e nosso filho.

RAINHA Não deixes tua mãe perder suas preces, Hamlet.
Fica conosco aqui. Não vás a Wittenberg.

120 HAMLET Farei tudo, senhora, para obedecê-la.
REI Bem, é uma bela e amável resposta. Sim, fique
Como nós na Dinamarca. Venha, senhora,
Essa livre e gentil anuência de Hamlet
Faz minha alma sorrir! E para render graças,
125 Nenhum jocundo brinde que o rei faça hoje
Virá sem que o canhão o noticie às nuvens,
E os céus, dando resposta ao terreno trovão,
Retumbarão co'as taças do rei. Vamos, venham.

Som de corneta. Saem todos, menos Hamlet.

HAMLET Ah, se esta carne sólida demais fundisse,
130 Derretesse e se resolvesse num rocio,
Ou se o Ser-imortal não tivesse fixado
O cânon contra o suicídio. Ó Deus! Ó Deus!
Que tediosos, rançosos, planos e improfícuos
Parecem-me os usos todos deste mundo!
135 É nojento! É um jardim onde se alastra o inço
Que explode em grãos. Só há o que é podre e corrupto
Dominando ali. Mas como chegou a isso?
Morto há só dois meses! Não, nem tanto, nem dois.
Um rei tão excelente, comparado a este,
140 Um Hipérion na frente de um sátiro. Tão
Brando com ela que jamais toleraria
Que os ventos lhe roçassem rudemente o rosto.
Céus, terra. Lembrar? Quê? Sempre agarrada nele,
Como se o apetite ficasse mais intenso
145 Com o próprio alimento. E tudo em um só mês.
Não vou pensar. Fraqueza, teu nome é mulher!
Um só mês. E antes que gastassem os soldados
Com que seguiu o corpo de meu pobre pai,
Feito uma Níobe em prantos — sim, ela mesma.
150 Deus, até um animal sem o dom da razão
Teria chorado mais. Casou com meu tio,

Irmão do meu pai, tão parecido com ele
Quanto eu com Hércules. E em apenas um mês.
E antes mesmo que o sal das mais falazes lágrimas
155 Deixasse marcas rubras em seus olhos túmidos,
Ela casou — Ó pressa ignóbil, se jogar
Com tanta rapidez no leito incestuoso!
Isso não está bem e nem acabará bem,
Mas, coração, estoura, tenho que calar.

Entram Horácio, Marcelo e Bernardo.

160 HORÁCIO Salve, meu senhor.
HAMLET Que grande alegria vê-lo
Tão bem. Mas é Horácio, ou já nem me conheço.
HORÁCIO Ele próprio, senhor, e vosso humilde servo.
HAMLET Senhor, meu bom amigo, troquemos os títulos.
Mas, Horácio, por que voltou de Wittenberg!?
165 Marcelo!
MARCELO Meu bom senhor.
HAMLET Que alegria vê-lo. (*para Bernardo*) Boa tarde, senhor.
Mas, enfim, o que o fez sair de Wittenberg?
HORÁCIO Uma índole vadia, meu bom senhor.
170 HAMLET Não aceito ouvir isso nem de seu rival,
E você não fará violência ao meu ouvido
Buscando que confirme essa autoimputação.
Você não é nenhum vadio. Mas, finalmente,
Quais são os seus negócios aqui em Elsinore?
175 Vai aprender a beber antes de partir.
HORÁCIO Senhor, vim assistir ao enterro de seu pai.
HAMLET Colega, não me venhas com essa zombaria,
Não foi para ver as bodas da minha mãe?
HORÁCIO É verdade, senhor, foram logo em seguida.
180 HAMLET Pechincha, Horácio. A carne assada do velório
Foi servida já fria nas mesas nupciais.
Teria preferido encontrar lá no céu

Meu pior inimigo, que ter visto este dia.

Meu pai — parece que vejo meu pai.

185 HORÁCIO Onde, senhor?

HAMLET No olho da minha mente, Horácio.

HORÁCIO Eu o vi certa vez. Era um rei valoroso.

HAMLET Um homem de verdade — inteiro — o melhor.

Jamais encontrarei, nunca, o seu igual.

HORÁCIO Senhor, acho que eu o vi ainda ontem à noite.

190 HAMLET Viu? Quem?

HORÁCIO Senhor, o rei, o seu pai.

HAMLET O rei, o meu pai?

HORÁCIO Modera o seu espanto por alguns instantes

Ouvindo com atenção, até que eu lhe relate,

Esse prodígio, tendo como testemunhas

195 Esses cavalheiros.

HAMLET Pelo amor de Deus, fale!

HORÁCIO Duas noites seguidas, esses cavalheiros,

Marcelo e Bernardo, ao longo da vigília

No mortício deserto da alta meia-noite,

Tiveram este encontro: um vulto igual ao seu pai,

200 Armado com primor, do elmo até os pés,

Surge na frente deles — e em marcha solene,

Passou lentamente ao lado. Cruzou três vezes

Diante do olhar opresso e aterrado dos dois,

A um bastão de distância, quando, transmudados

205 Já quase em geleia líquida pelo medo,

Calaram, não lhe disseram nada. Tudo isso

Eles me confiaram em tétrico segredo,

E na terceira noite segui-os na escolta,

Onde, tudo se confirmando, cada frase,

210 Quer no tocante ao horário e à forma da coisa,

Ressurge a aparição. Eu conheci seu pai.

Minhas duas mãos não são mais iguais.

HAMLET Mas onde?

MARCELO Senhor, na plataforma, no local da guarda.

HAMLET Vocês lhe disseram algo?

HORÁCIO Sim, meu senhor.
 215 Porém não respondeu. Mas eu tive a impressão
 De que ergueu a cabeça, num rápido gesto
 Que fez pensar que estava prestes a falar.
 E aí ecoou bem alto o galo matinal,
 E, ao ouvi-lo soar, súbito se afastou
 220 E esvaiu-se de nossa visão.
 HAMLET Muito estranho.
 HORÁCIO Assim como estou vivo, é a mais pura verdade.
 E achávamos inscrito em nosso bom dever
 Fazer com que soubesse.
 HAMLET Claro, senhores. É muito perturbador.
 225 Vão montar guarda esta noite?
 TODOS Sim, meu senhor.
 HAMLET Vocês disseram armado?
 TODOS Armado, meu senhor.
 HAMLET Da cabeça aos pés?
 TODOS Do elmo ao calcanhar, senhor.
 HAMLET E ninguém viu o rosto dele?
 HORÁCIO Sim, senhor, estava co'a viseira erguida.
 230 HAMLET E que aspecto tinha — sombrio?
 HORÁCIO As feições eram mais de pesar que de raiva.
 HAMLET Pálidas ou coradas?
 HORÁCIO Muito pálidas.
 HAMLET Fixou os olhos em vocês?
 HORÁCIO Constantemente.
 HAMLET Ah, se eu estivesse lá.
 235 HORÁCIO Ficaria assombrado.
 HAMLET É bastante provável.
 Ficou lá muito tempo?
 HORÁCIO O tempo de contar devagar até cem.
 MARCELO E BERNARDO Bem mais, bem mais.
 HORÁCIO Não da vez que eu vi.
 240 HAMLET Estava com a barba grisalha, não?
 HORÁCIO Estava como a vi quando inda estava vivo,
 Um preto argênteo.

HAMLET Vou montar guarda esta noite.
Talvez surja de novo.

HORÁCIO Garanto que sim.

HAMLET Se assumir a pessoa de meu nobre pai,
245 Eu lhe falarei, mesmo que o inferno abra a goela,
Clamando que eu me cale. Eu peço a vocês todos,
Caso tenham mantida oculta essa visão,
De a conservarem bem reclusa em seu silêncio;
E o que quer que aconteça ao longo desta noite,
250 Busquem entender tudo, mas travem a língua.
Premiarei a afeição de todos. Até mais,
Na plataforma entre as onze e doze horas
Encontro vocês.

TODOS Conte com nosso dever.

HAMLET Tenho a sua estima, e vocês, a minha. Adeus.

Saem Horácio, Marcelo e Bernardo.

255 O espectro de meu pai — armado! Há algo errado.
Há um cheiro de jogo vil. E a noite que não chega!
Paciência, minha alma. Ações vis surgirão,
Inda que o chão as cubra pra humana visão.

Sai.

Ato I

CENA III

Entram Laerte e Ofélia.

LAERTE Minha bagagem já está a bordo. Adeus.

E, irmã, sempre que os ventos forem favoráveis
E havendo transporte disponível, não durmas,
Quero notícias tuas.

OFÉLIA Tens alguma dúvida?

5 LAERTE E quanto a Hamlet e seus frívolos favores,
Vê nisso tudo um jogo e um capricho do ardor,
Uma jovem violeta no início da vida,
Precoce, mas fugaz, suave, mas efêmera,
O perfume e o recheio de um único instante,
10 E nada mais.

OFÉLIA Só isso?

LAERTE Considera assim.

Pois o ser, quando cresce, não se espessa apenas
No tronco e no vigor, mas, quando o templo se ergue,
O serviço interior do espírito e da mente
Cresce junto. Talvez ele te ame agora,
15 E nada, mancha ou trama, macule a virtude
De suas afeições... Mas tu deves temer,
Sendo ele um grande, não lhe pertence a vontade,
F Pois ele está sujeito ao próprio nascimento:^F
Não pode como o fazem as pessoas comuns,

20 Seguir seus próprios fins, porque sua escolha afeta
O equilíbrio e a saúde deste Estado inteiro;
Sua escolha, portanto, há de estar circunscrita
Pelo consentimento e a voz daquele corpo
Do qual ele é a cabeça. Se ele diz que te ama,
25 Convém à tua prudência dar crédito apenas
Enquanto ele, na ação pessoal e posição,
Tornar fato o que diz, mas isso só depende
Do quanto o acompanhar a voz da Dinamarca.
Assim, pesa o que pode sofrer a tua honra,
30 Se, crédula demais, escutares seus cantos,
Perderes a alma e abrires teu casto ouro
A sua indiscrição e ao ímpeto sem rédeas.
Cuidado, minha irmã, toma cuidado, Ofélia,
Fica fora do alcance de tuas afeições,
35 Bem longe dos tiros e riscos do desejo.
A mais casta donzela já é muito pródiga
Se desnuda a beleza aos lampejos da lua.
Nem a virtude escapa aos golpes da calúnia.
O caruncho corrói os grãos da primavera
40 Muitas vezes bem antes do broto eclodir,
E, no líquido e morno orvalho juvenil,
Os surtos de contágio são sempre iminentes.
Fica atenta — ter medo é um seguro mais certo.
Ser jovem é se trair, sem ter nada por perto.
45 OFÉLIA Farei com que a essência de tua lição
Vigie meus sentimentos. Mas meu irmão,
Não vá, como um pastor desprovido de graça,
Mostrar-me a senda íngreme e árdua do céu,
Enquanto, feito afoito e inflado libertino,
50 Trilha a aleia florida da satisfação
Sem seguir seu conselho.

LAERTE

Fica bem tranquila.

Estou me demorando.

Entra Polônio.

Ah, aí vem meu pai.

Repetir uma bênção é repetir a graça:

A ocasião saúda este segundo adeus.

55 POLÔNIO Ainda aqui, Laerte! A bordo, a bordo! Vamos!

O vento já pousou nos ombros do navio,

E só esperam por ti. Recebe a minha bênção,

E esses poucos preceitos em tua memória

Busca gravar. Não dês voz aos teus pensamentos,

60 Nem transformes em ato um juízo desregrado.

Mostra-te familiar, porém jamais vulgar.

Os amigos, depois de testada a adoção,

Prende-os bem firme na alma com grampos de aço,

Não vás cansar tua mão entretendo um comparsa

65 Implume que nem bem saiu do ovo. Teme

Sempre entrar em contendias, mas, uma vez dentro,

Sustenta até o rival ter respeito por ti.

Dá a todos ouvido, e a poucos tua voz.

Toma a opinião de todos, mas reserva a tua.

70 Quanto às roupas, de acordo co'o peso da bolsa,

Sem pavoneios. Ricas — sim —, mas não gritantes.

Pois as roupas amiúde revelam o homem,

E, na França, os que têm melhor estado e posto

São nisso de uma nobre e seleta ascendência.

75 Não peças emprestado e também não emprestes,

Pois quem empresta perde o amigo e o dinheiro,

E quem pede emprestado embota o seu erário.

E sobretudo isto: ser fiel a ti mesmo,

Que disso há de seguir-se, como a noite ao dia,

80 Que desleal não serás a homem algum que seja.

Adeus, e que essa bênção mature isso em ti.

LAERTE Eu me despeço humildemente do senhor.

POLÔNIO Vai, o tempo o convida. Os criados o aguardam.

LAERTE Ofélia, adeus. E não esqueças o que disse.

85 OFÉLIA Está bem encerrado na minha memória,
E a chave é contigo mesmo que ficará.
LAERTE Adeus.

Sai.

POLÔNIO Afinal, o que foi que ele lhe disse, Ofélia?

OFÉLIA Com seu perdão, algo tocante ao nobre Hamlet.

90 POLÔNIO Ah, muito bem lembrado,
Dizem que ultimamente ele lhe reservou
Suas horas de lazer pessoal, e que você
Tem lhe dado uma livre e pródiga acolhida.
Se é isso mesmo — e assim me foi comunicado,
105 Por pura precaução — então vou lhe dizer
Que você não se conhece com a clareza
Que conviria à minha filha e à sua honra.
Que há entre vocês? Quero toda a verdade.

OFÉLIA Senhor, ele tem feito ultimamente ofertas

100 Mostrando sua afeição por mim.

POLÔNIO Afeição! Puf! Você fala como uma ingênua,

Sem provação para esses casos de alto risco.

E você crê nessas — como era mesmo? — ofertas?

OFÉLIA Eu não sei, meu senhor, o que devo pensar.

105 POLÔNIO Eu lhe ensino: você fez papel de bebê
Ao se deixar pagar co'essas belas ofertas.
É pura moeda falsa! Oferte com mais zelo
Senão — pra não esfalfar a pobre palavra
No galope — vai é me ofertar um fedelho.

110 OFÉLIA Senhor, ele me pleiteou com seu amor
Nas formas mais honrosas.

POLÔNIO Ah, você disse “formas”? Ora, por favor!

OFÉLIA E ele sancionou suas palavras, senhor,
Com quase todos os votos sagrados do céu.

115 POLÔNIO É só laço pra apanhar franguinha! Eu sei bem
Que quando o sangue arde, a alma deixa a língua

Cheia de belas juras. Filha, esses fogachos,
Repletos de clarões, mas sem calor, que somem
Ali mesmo, no próprio ato da promessa,
120 Não confunda com fogo. Doravante, filha,
Seja mais módica em sua presença virginal.
Fixe as negociações num patamar mais alto
Que um convite a palestras. Quanto ao nobre Hamlet,
Só creia nele lembrando que ele é jovem
125 E que, pra se mover, tem rédea bem mais longa
Do que a sua. Em suma, Ofélia, não vá crer
Nessas promessas, pois elas são cafetinas,
Cuja cor não se vê por aquilo que vestem.
São meros postulantes de ímpias induções,
130 Cochichando feito santa e pia alcoveta
Pra melhor seduzir. Isto é definitivo:
Não quero, daqui em diante, para ser bem claro,
Que você me conspurque um segundo sequer
Falando ou conversando com o príncipe Hamlet.
135 Fique atenta, é uma ordem. Vamos, pode ir.
OFÉLIA Eu obedecerei, senhor.

Saem.

Ato I

CENA IV

Entram Hamlet, Horácio e Marcelo.

HAMLET O ar está cortante. Está realmente frio.

HORÁCIO É um ar gelado, de fazer arrepiar.

HAMLET Que horas são?

HORÁCIO Falta um pouco pra meia-noite.

MARCELO Não, já soou o sino.

HORÁCIO É mesmo? Eu não ouvi.

5 Então já está quase na hora
 Em que o espírito costuma caminhar.

Toques de trombetas e dois tiros de canhão.

 Que significa isso, senhor?

HAMLET O rei vai varar a noite e emborcar a taça,
 Liderar o brinde e o bate-coxa grotesco,
10 E a cada talagada de vinho do Reno,
 Vão bradar o tímpano e a trompeta anunciando
 Que o copo está vazio.

HORÁCIO Mas isso é um costume?

HAMLET Sim, meu Deus, é sim.

 Mas, a meu ver, ainda que nascido aqui
15 E criado nesses usos, está aí um costume

Por que tua ossada benta, selada na morte,
Rompeu a tua mortalha, e por que o teu sepulcro,
Onde te vimos calmo em teu sono enterrado
50 Descerrou a maciça bocarra de mármore
Te devolvendo ao mundo. E como compreender
Que tu, cadáver morto, armado por inteiro,
Visites novamente o rútilo da lua,
Horrorizando a noite e nos fazendo a nós,
55 Fantoches da natura, abalar nosso corpo
Com vãs cogitações pra além de nossa alma?
Por que isso? Qual a razão? Que devemos fazer?

O Espectro acena.

HORÁCIO Está fazendo um gesto para que o acompanhe,
Como se desejasse confiar-lhe algo
60 A sós.

MARCELO Observa só com que gesto cortês
Ele chama o senhor a um local retirado.
Mas não, não vá com ele.

HORÁCIO Não, de modo algum.

HAMLET Ele não vai falar. Eu vou ter de segui-lo.

HORÁCIO Não vá, senhor.

HAMLET Mas por quê? Tenho algo a temer?
65 Minha vida não vale o preço de uma agulha.
E que estrago pode sofrer a minha alma
Se ela é tão imortal quanto ele próprio é?
De novo, ele fez um sinal. Eu vou segui-lo.

HORÁCIO Mas se ele o atrair pra dentro do oceano,
70 Ou para o tenebroso cimo do penhasco
Que avança como um queixo sobre o mar revolto;
Se depois assumir uma forma terrível,
Privando de razão a tua soberania,
Lançando-o na loucura? Senhor, pense bem.
75 O próprio lugar, sem maior razão, instila

Um frêmito de desespero em todo o cérebro
Que lance o olhar no vórtice profundo, ouvindo
O bramido do mar.

HAMLET Não para de acenar.

Vai, que eu irei contigo.

80 MARCELO Não vá lá, meu senhor.

HAMLET Tire suas mãos de mim.

HORÁCIO Controle-se, não vá.

HAMLET Meu destino me chama,

Tornando as menores artérias do meu corpo

Tão fortes quanto o nervo do leão nemeu.

Continua chamando. Larguem-me, senhores.

85 Deus, quem me detiver eu transformo em fantasma.

Eu já disse, saiam! Vai, que eu te seguirei.

Saem o Espectro e Hamlet.

HORÁCIO Ele está tomado pela imaginação.

MARCELO Vamos atrás. Seria um erro obedecê-lo.

HORÁCIO Eu sigo junto. Como isso vai acabar?

90 MARCELO Há algo de podre no Estado da Dinamarca.

HORÁCIO Que os céus o guiem.

MARCELO Sim, mas vamos segui-los.

Saem.

Ato I

CENA V

Entram o Espectro e Hamlet.

HAMLET Aonde vais me levar? Fala, não vou além.

ESPECTRO Escuta.

HAMLET Sim.

ESPECTRO Já é quase chegada a hora
Em que aos fogos sulfúricos e tormentosos
Eu hei de retornar.

HAMLET Ah, não, pobre fantasma.

5 ESPECTRO Não te apiedes de mim, presta séria atenção
Ao que vou revelar.

HAMLET Fala, que eu estou pronto.

ESPECTRO E também pra vingança assim que me escutares.

HAMLET O quê?

ESPECTRO Sou o espírito de teu pai,
10 Fadado por certo termo a andejar à noite,
E recluso de dia a jejuar entre os fogos,
Até que os tetos crimes feitos em meus dias
Queimem e se depurem. Não me fosse interdito
Relatar os segredos da minha prisão,
15 Contaria uma história em que o mais leve verbo
Te gelaria o sangue e extirparia a alma,
Teus olhos saltariam como astros das orbes,

20 Teus cachos bem trançados se desprenderiam,
E cada um desses fios se ergueriam todos
Como as cerdas hostis do arisco porco-espinho.
Mas esse eterno brasão não foi feito pra ouvidos
De carne e osso. Escuta, escuta, oh, escuta!
Se alguma vez amaste o teu querido pai —

HAMLET Oh, Deus!

25 ESPECTRO Vinga esse assassínio vil e antinatural.

HAMLET Assassínio!

ESPECTRO Assassínio o mais vil, como todo há de ser,
Mas esse mais estranho, vil e inatural.

30 HAMLET Fala logo, que eu, com asas bem mais rápidas
Que a meditação e os pensamentos do amor
Voarei pra vingança.

ESPECTRO A mim parece pronto.

35 E serias mais frouxo que o inço adiposo
Que se enraíza mole nas ribas do Letes,
Se ficasses inerte. Agora, Hamlet, ouve.
Foi divulgado que, dormindo em meu pomar,
Uma cobra me picou. E, assim, toscamente,
Num processo forjado sobre minha morte,
Abusam do ouvido danês. Mas, jovem, agora,
A serpe que infundiu a morte no teu pai
40 Se apossou da coroa.

HAMLET Oh, minha alma profética. Mas, sim, meu tio.

ESPECTRO Ah, aquele monstro adúltero, incestuoso,
Com feitiços e ardis, com traiçoeiros brindes —
Oh, tétricos ardis e brindes sedutores —
45 Aliciou pra sua lascívia obscena os fogos
Da rainha que parecia tão virtuosa.
Oh, nobre Hamlet, mas que queda foi aquela,
De mim, cujo amor era de tal dignidade
Que andava até de par co'os votos que lhe fiz
50 Em nosso casamento, descer a esse baixo
Cujos dons naturais são pobres e mesquinhos
Comparados aos meus.

Mas assim como o bem não se deixa mover,
Por mais que o vício o chame co'a entonação dos céus
55 A lascívia, mesmo ligada a um anjo fúlgido,
Sempre se saciará num leito celestial
Rapinando na imundície.
Mas, espera, estou sentindo o aroma da manhã:
Eu serei bem breve. Dormindo em meu pomar,
60 O meu hábito sempre no final da tarde,
Em minha hora segura teu tio se insinuou
Com o lúgubre suco de ébano num frasco,
E nas portas dos meus ouvidos entornou
A estilação morfética, da qual o efeito
65 Impõe ao sangue humano tal hostilidade
Que, rápido como azougue, corre, cruzando
As portas e as veredas naturais do corpo,
Num súbito vigor, talhando e coagulando
Como ácida gota pingada no leite,
70 O sangue tênue e são. Assim fez com o meu.
E uma súbita pústula se abriu e incrustou
O meu corpo macio com uma crosta leprosa
Vil e repulsiva.
Assim fui, ao dormir, pela mão de um irmão,
75 De trono, vida e dama privado de vez,
Ceifado em plena brotação de meus pecados,
Sem sacramento, sem unção, sem confissão,
Sem nem ter feito as contas, repleto de débitos,
Com meus defeitos todos pesando na alma.
80 Oh, terrível, terrível, oh, peso terrível!
Se tu amas teu nascimento, não suportes,
Não deixes que o régio leito dinamarquês
Seja um divã funesto de luxúria e incestos.
Mas qualquer que seja a forma de tua vingança,
85 Não manches tua mente, nem tua alma trame
Nada contra tua mãe. Entrega-a para os céus
E deixa que os espinhos que habitam seu peito
A piquem e espicacem. Adeus, de uma vez:

90 O pirilampo mostra que a alba se anuncia
E já lhe empalidece a luz ineficaz.
Adeus, adeus, adeus. E lembra-te de mim.

Sai.

HAMLET Ó hoste celestial! Ó terra! E o que mais?
Evoco o inferno? Não! Calma, meu coração,
Minhas fibras, tendões, não caduquem agora,
95 Deixem-me reto, firme! Te lembrar? Sim, pobre
Alma, enquanto a memória tiver um lugar
Nesse meu atordoadado globo. Te lembrar?
Ah, sim, do quadro da memória apagarei
Toda marca tola e trivial, todo adágio,
100 As formas todas, todas impressões passadas
Que a idade, a deferência transcreveu ali,
E tua ordem viverá única e sozinha
Nos livros e nos tomos todos do meu cérebro,
Sem mescla com coisas baixas. Sim, pelos céus!
105 Ó mulher tão perniciosa!
Patife, maldito patife e sorridente!
O meu quadro! Eu preciso anotar agora
Que se pode sorrir, sorrir e ser patife.
Pelo menos estou certo de que é assim na Dinamarca.
(*escreve*)
110 Tio, aí está você. Agora, a minha senha.
É “Adeus, adeus, adeus, lembra-te de mim”.
Está jurado.

Entram Horácio e Marcelo (chamando).

HORÁCIO Meu senhor, meu senhor.

MARCELO Príncipe Hamlet.

115 HORÁCIO Que o céu o proteja!

HAMLET (*aparte*) Seja.

MARCELO Illo, ho, ho, senhor.

HAMLET Illo, ho, ho, rapaz! Aqui, aqui, falcão.

MARCELO Como está, meu senhor?

120 HORÁCIO Que aconteceu, senhor?

HAMLET Oh, maravilhas!

HORÁCIO Perfeito, senhor, mas conte.

HAMLET Não, vocês vão revelar tudo.

HORÁCIO Pelos céus, eu não, meu senhor.

125 MARCELO Nem eu, meu senhor.

HAMLET O que vocês diriam? Nunca ninguém imaginaria
— Mas vão guardar segredo?

HORÁCIO E MARCELO Pelos céus: sim.

HAMLET Não há um canalha em toda a Dinamarca

130 Que não seja um patife consumado.

HORÁCIO Não é preciso um fantasma saindo da tumba
Para nos contar isso.

HAMLET Sim, você tem razão.

E então, sem maiores cerimônias, acho bom
Nos despedirmos logo e partirmos de vez: —

135 Vocês, seguindo seus negócios e desejos —

Pois todo homem tem negócios e desejos

De um tipo ou outro — e quanto à minha pobre parte

Vou rezar.

HORÁCIO Que palavras turbulentas, loucas, senhor.

140 HAMLET Se elas o ofendem, eu lamento muito —
De todo o coração.

HORÁCIO Senhor, não há ofensa.

HAMLET Há, sim, Horácio, por são Patrício, e ofensa

Muito grave. Agora, quanto a essa visão —

Eu afirmo a você que ele é um bom fantasma,

145 E se anseiam saber o que há entre nós,

Controlem o desejo. E agora, bons amigos,

À maneira de amigos, colegas, soldados,

Aceitem meu pedido.

HORÁCIO Sim, senhor, qual é?

HAMLET Não divulguem jamais o que viram esta noite.

150 HORÁCIO E MARCELO Mas de modo algum, meu senhor.
 HAMLET Não, quero o juramento.
 HORÁCIO Por Deus, senhor, nunca revelaria.
 MARCELO Nem eu, meu senhor, por Deus.
 HAMLET Sobre minha espada.
 155 MARCELO Mas já juramos, senhor.
 HAMLET Aqui mesmo, sobre a espada, vamos.
 ESPECTRO (*grita debaixo do palco*) Jurem.
 HAMLET Ah, há, meu rapaz! Estás aí, meu chapa?
 Vamos lá, estão ouvindo o camarada no porão?
 160 Vamos, jurem.
 HORÁCIO Senhor, proponha o juramento.
 HAMLET Que nunca falarão do que viram esta noite.
 Jurem por minha espada.
 ESPECTRO Jurem. (*Eles juram*)
 HAMLET *Hic et ubique?* Vamos mudar de lugar.
 165 Venham aqui, senhores,
 E ponham suas mãos de novo sobre a espada.
 Jurem por esta espada
 Que do que ouviram esta noite não falarão nada.
 ESPECTRO Jurem pela espada. (*Eles juram*)
 170 HAMLET Isso, toupeira. É rápido pra cavar a terra!
 Grande mineiro. Amigos, separar de novo.
 HORÁCIO Ah, dia, noite, mas isso é assombroso e estranho.
 HAMLET Se é tão estranho assim, dá-lhe boa acolhida.
 Há mais coisas no céu e na terra, Horácio,
 175 Do que pode sonhar a tua filosofia.
 Mas vamos,
 Agora de novo. E que Deus nos ajude. Nunca,
 Mesmo que eu me porte de forma estranha e louca —
 Pois talvez julgue adequado de agora em diante
 180 Vestir um disfarce grotesco de bufão —
 Nunca ao me verem cruzem os braços assim
 E nem balancem a cabeça deste jeito.
 Evitem pronunciar frases dúbias do tipo:
 “Estou bem a par...”, “Se quisesse, faria”.

185 “Poderia falar”, “Há alguém, mas não pode”.
Ou ainda um ambíguo aparte em que declarem
Que sabem algo a meu respeito. Agora, jurem,
E os ajudem na falta a graça e a compaixão.

ESPECTRO Jurem. (*Eles juram*)

190 HAMLET Descansa, alma inquieta. E agora, cavalheiros,
Com todo o meu amor me confio a vocês;
E nada que um homem tão pobre quanto Hamlet
Possa fazer pra lhes mostrar amor e estima,
Há de faltar, se Deus quiser. Vamos pra dentro,
195 E fiquem, por favor, com os dedos nos lábios.
O tempo está disjunto. Oh, despeito imundo,
Que para endireitá-lo eu tenha vindo ao mundo!
Mas, venham, vamos lá, juntos.

Saem.

Ato II

CENA I

Entra Polônio, com Reinaldo.

POLÔNIO Dê-lhe esse dinheiro e essas cartas, Reinaldo.

REINALDO Sim, senhor.

POLÔNIO Agirá com grande sapiência, bom Reinaldo,
Se, antes de visitá-lo, você se informar
5 Sobre a sua conduta.

REINALDO Era a minha intenção.

POLÔNIO Muito bem, muito bem dito. Busque saber,
Primeiro, que daneses estão em Paris,
Como vivem, com quem, com que meios e onde,
Com que companhia e custo; e, descobrindo,
10 Graças a tais rodeios e questões sagazes,
Que conhecem meu filho, avance um pouco mais,
Transcenda as perguntas vagas e específicas.
Faça crer que o conhece, assim, meio de longe,
Dizendo: “Conheço o pai dele, os seus amigos,
15 A ele também um pouco”. Entendeu, Reinaldo?

REINALDO Sim, muito bem, senhor.

POLÔNIO “Um pouco”, e acrescente ainda: “Mas não muito,
Mas se é quem estou pensando, é um tipo farrista,
Tem esse vício, esse outro” — e lhe impute as calúnias
20 Que desejar — mas, por Deus, nada tão perverso

Que o desonre — fique bem atento, não erre —
Tão só os lapsos tolos, a farra de praxe,
Que é coisa bem sabida e que acompanha sempre
A livre mocidade.

25 REINALDO Como o jogo, senhor?

POLÔNIO E o trago, a esgrima e as juras,
As brigas e os bordéis — tudo isso pode incluir.

REINALDO Mas, senhor, isso não o desonraria?

POLÔNIO Por Deus, não, basta temperar a acusação.

30 Não deve lhe imputar outro tipo de escândalo,
Que é um dissoluto, um lasso. Não, não, nada disso.
Fala de seus defeitos, mas de um modo tal
Que lembrem as manchas comuns da liberdade,
As flamas e explosões de uma mente ardorosa,
Ou o ímpeto de um sangue arisco, indomado,
35 Comum em todo jovem.

REINALDO Mas, senhor —

POLÔNIO Por que você deve fazer isso?

REINALDO Sim, senhor, gostaria muito de saber.

POLÔNIO Muito bem, eis meu esquema,

40 E acredito que seja um artefato legítimo.
Respingando em meu filho essas leves máculas
Como se fossem manchas feitas no trabalho,
Veja bem,
Esse comparsa aí que você vai sondar,
Se ele jamais viu praticando esses deslizes
45 O jovem que você calunia, observe
Se ele fecha com você nestas consequências:
“Bom senhor”, ou ainda, “amigo”, “cavalheiro”,
Conforme a expressão e o título de uso
Do homem e do país.

REINALDO Muito bem, meu senhor.

50 POLÔNIO Mas, então, senhor, se ele fizer isso ou isso... Mas o
que é mesmo que eu estava dizendo? Eu ia dizer uma
coisa. Onde foi mesmo que parei?

REINALDO Em “fechar nas consequências”.

POLÔNIO Sim, sim, fechar nas consequências, isto mesmo.
55 Vai fechar dizendo: “Conheço o cavalheiro,
Eu o vi ainda ontem” ou “um dia desses”
Ou certa vez, com este ou outro, “e, como disse,
Tinha uma jogatina”, “estava embriagado”
“Houve uma briga no jogo de tênis”, ou mesmo:
60 “Eu o vi entrar numa casa de comércio”,
Videlicet, num bordel, e assim por diante.
Nota, com uma isca falsa
Você conseguiu fregar uma carpa autêntica.
E assim nós, que somos sabidos e jeitosos,
65 Com rodeios precisos, lances e desvios,
Encontramos o norte com bons desnorteios.
Assim hás de seguir meu conselho e lição
Ao tratar de meu filho. Entendeu tudo, não?
REINALDO Sim, senhor, entendi.
POLÔNIO Que Deus o acompanhe.
70 REINALDO Meu bom senhor, adeus.
POLÔNIO E siga-o conforme as inclinações dele.
REINALDO Sim, senhor.
POLÔNIO E deixe-o tocar sua música.
REINALDO Certo, meu senhor.

Sai.

Entra Ofélia.

POLÔNIO Adeus. E então, Ofélia, o que aconteceu?
75 OFÉLIA Ah, meu senhor, senhor, estou amedrontada!
POLÔNIO Mas, pelo amor de Deus, com o quê?
OFÉLIA Senhor, eu estava costurando em meu quarto,
Quando o nobre Hamlet, o casaco desatado,
Cabeça descoberta e meias desligadas,
80 Caídas como argolas junto aos tornozelos,
Branco como sua blusa, os joelhos se batendo,
E com um olhar de aparência miserável

De alguém que foi expulso do fundo infernal
Pra falar de horrores, surgiu à minha frente.

85 POLÔNIO Louco de amor por ti?

OFÉLIA Meu senhor, eu não sei.
Mas tive muito medo.

POLÔNIO E o que foi que ele disse?

OFÉLIA Tomou-me pelo pulso e me pegou com força.
E, depois, recuando a um braço de distância,
E colocando a mão, assim, por sobre a testa,
90 Ele põe-se a escrutar de tal modo meu rosto
Como quem vai pintá-lo. Assim ficou um tempo.
E, enfim, quando mexi levemente meu braço,
E ele ergueu e baixou a cabeça três vezes,
Soltou um suspiro tão mísero e profundo
95 Que pareceu estremecer o corpo inteiro
Consumindo seu ser. Então ele me larga,
E com a cabeça voltada para o ombro
Pareceu avançar sem auxílio das vistas,
Pois buscou o exterior como quem anda às cegas,
100 E até o final fixou a luz do olhar em mim.

POLÔNIO Venha comigo. Vou procurar nosso rei.
Mas isto é um verdadeiro delírio amoroso
Cujo cunho violento a si mesmo destrói,
Carreando a vontade a ações desesperadas
105 Como qualquer paixão terrena que atormenta
As nossas naturezas. Eu lamento muito —
Você lhe disse algo duro nesses dias?

OFÉLIA Não, segui somente o que o senhor me ordenou.
Eu rejeitei as suas cartas e lhe proibi
110 Qualquer acesso a mim.

POLÔNIO Isso o enlouqueceu.
Pena eu não tê-lo sondado com mais critério
E atenção. Temi que estivesse só flauteando,
Tudo pra te arruinar. Ó diabos de suspeitas.
Ah, meu Deus, nessa minha idade é tão usual
115 Forçar um pouco o tom de nossas opiniões

Quanto pra gente moça é fato bem comum
Não ter apreciação. Venha, vamos ao rei.
Pois ocultar o fato há de gerar mais dor
Do que provocar ódio os anúncios de amor.
Venha.

Saem.

Ato II

CENA II

Trombeta. Entram o Rei e a Rainha, Rosencrantz e Guildenstern, com Acompanhantes.

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
5 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,
10 Me custa imaginar. Por isso peço aos dois,
Que foram criados desde a infância ao seu lado,
Achegados a ele na idade e nos hábitos,
Que concedam permanecer em nossa corte
Por um período, pra que, usando do convívio,
15 O atraiam às boas distrações e inda sondem,
Usando o que puderem colher da ocasião,
Se alguma coisa o aflige, que desconhecemos,
E que, aclarada, mostre o remédio apropriado.

RAINHA Cavalheiros, ele muito falou dos senhores,
20 E estou certa, não há dois homens hoje vivos

25 Aos quais se apegue mais. Se for de vosso agrado
Mostrar-nos vossa mesura e benevolência
Despendendo algum tempo em nossa companhia
Para o proveito e lucro de nossa esperança,
A visita há de ter todas as gratidões
Dignas de um rei.

ROSENCRANTZ As vossas majestades podem
Com o supremo poder que tendes sobre nós,
Tornar vossos desejos antes uma ordem
Do que um pedido.

30 GUILDENSTERN Mas ambos obedecemos,
E aqui nos entregamos com todas as forças,
Depondo aos vossos pés nosso livre serviço
Esperando vossas ordens.

REI Obrigado, Rosencrantz, gentil Guildenstern.

RAINHA Obrigada, Guildenstern, gentil Rosencrantz.
35 E, por favor, visitem imediatamente
Meu transtornado filho. Vocês, acompanhem
Estes cavalheiros, levem-nos até Hamlet.

GUILDENSTERN Queira o céu que nossa ação e presença sejam
Úteis e agradáveis a ele.

RAINHA Sim, amém.

*Saem Rosencrantz e Guildenstern (e um Acompanhante).
Entra Polônio.*

40 POLÔNIO Senhor, os embaixadores já retornaram
Exultantes da Noruega.

REI Tu tens sido sempre o pai das boas notícias.

POLÔNIO É mesmo, senhor? Garanto, meu soberano,
Que oriento meu dever como oriento minha alma,
45 Conforme ao meu bom Deus e ao meu gracioso rei;
E acredito — a não ser que este meu velho cérebro
Tenha perdido o tino antigo pra política —
Que descobri a causa, o móvel verdadeiro

Da loucura que assola o espírito de Hamlet.
50 REI Oh, me fale disso, quero muito saber.
POLÔNIO Permita que entrem antes os embaixadores.
A minha notícia será a sobremesa.
REI Faça você mesmo as graças e os faça entrar. (*sai Polônio*)
Ele diz, cara Gertrudes, que descobriu
55 A fonte e a matriz do distúrbio de seu filho.
RAINHA Eu não espero nada além do principal:
A morte do seu pai e nossa afoita união.
REI Bom, nós o sondaremos.

Entram Polônio, Voltemand e Cornélio.

Bem-vindos, amigos.
Voltemand, o que nos traz do irmão norueguês?
60 VOLTEMAND Belas retribuições de salvas e bons votos!
Tão logo nos ouviu, mandou que suprimissem
As levas do sobrinho, que pensava fossem
Um preparo marcial contra o rei polonês;
Num melhor exame, viu logo que de fato
65 Eram contra Vossa Alteza. E então, indignado
Que sua doença, velhice e sua impotência
Fossem alvos de logro, ordena que detenham
O jovem Fortimbrás, que, em pronta obediência,
Recebe a repreensão do norueguês, e faz
70 Perante o rei juramento de nunca mais
Levar a luta armada à Vossa Majestade:
Com isso, o velho rei, pleno de regozijo,
Cede-lhe mil coroas de renda anual
E sua comissão de empregar os soldados,
75 Já antes recrutados, contra o polonês;
Com uma petição, aqui bem detalhada,
(*entrega o documento*)
Pra que sejais gentil de dar livre passagem
Em vossos domínios para esse empreendimento,

80 Segundo condições de passe e segurança
Que aqui vão anotadas.
REI É de nosso agrado;
E com mais reflexão e tempo vamos ler,
Responder e ponderar sobre esta questão.
Por ora, agradecemos o exitoso esforço.
Vão descansar, que, à noite, jantaremos juntos.
85 Sejam muito bem-vindos.

Saem Voltemand e Cornélio.

POLÔNIO Eis um bom desfecho.
Meu rei, minha senhora, para perquirir
O que é a majestade e o que é o dever, por que o dia
É dia, a noite é noite, por que o tempo é tempo,
Seria só gastar o dia, a noite e o tempo.
90 Assim, porquanto a concisão é a alma da argúcia,
E o tedioso, os membros e exteriores floreios,
Eu serei breve. Seu nobre filho está louco,
Digo louco, pois fixar a vera loucura
Que outra coisa seria senão estar louco?
95 Bom, continuo.
RAINHA Mais conteúdo e menos arte.
POLÔNIO Senhora, juro não estar usando de arte.
Que ele está louco, é fato, é fato, é uma pena;
Pena que seja fato. Uh, tropo infeliz!
Mas adeus a ele, deixo de lado as artes.
100 Admitamos que esteja louco. Resta agora
Que saibamos achar a causa deste efeito,
Ou, melhor dizendo, a causa deste defeito,
Pois esse efeito defectivo vem de causas.
Assim resta que... o restante é o que se segue.
105 Sopesem,
Tenho uma filha, tenho-a enquanto for minha —
Que em avença ao seu dever e a obediência, olhem,

Me deu isto. Juntem e tirem as conclusões.

(Lê) *Ao ídolo celestial de minha alma, a mui* [110]
aformoseada Ofélia — que péssima expressão,
muito ruim, “aformoseada” é uma expressão
ruim. Mas escutem — *em seu excelente e alvo*
seio, estas etc.

RAINHA Hamlet enviou isto a ela?

115 POLÔNIO Minha senhora, aguarde um pouco, serei fiel.

Duvide que a estrela é ardente,

Duvide que o sol levanta,

Duvide que o sincero mente,

Mas não que meu amor é franco.

120 *Oh, querida Ofélia, não sou bom em versos. Não tenho*
arte para dar forma aos meus gemidos.

Mas que te amo tanto, mas tanto mesmo, acredite nisso.

Adeus. Teu para a eternidade, caríssima senhora,

enquanto essa máquina lhe pertencer, [125]

Hamlet.

Minha filha, em obediência, revelou-me isso,

E, além do mais, todas as investidas dele

Conforme seu tempo, seu meio e seu lugar,

Confiou aos meus ouvidos.

130 REI Essas declarações, como ela as recebeu?

POLÔNIO O senhor me toma por o quê?

REI Eu o tenho por um homem fiel e honrado.

POLÔNIO Eu me esforço. Que teria o senhor pensado

Se eu visse essa paixão já quase esvoaçando —

135 *É bom lembrar que notei antes de sabê-la*

Por minha filha — mas o que então pensaria

O senhor e Sua Majestade a rainha,

Se eu fizesse papel de moço de recados,

Se ensurdescesse e emudecesse o coração,

140 *Ou se olhasse esse amor com olhar complacente —*

O que pensariam? Não, fui logo à labuta,

E assim falei para a minha jovem donzela:

“O príncipe Hamlet está além da tua estrela.

145 Isso deve acabar”. Então eu lhe dei ordens
Pra que se trancasse, evitasse suas visitas,
Recusasse mensagens, brindes ou sinais;
E assim ela teve os frutos dos meus conselhos,
E ele, repelido — pra ser curto na história —,
Entregou-se à tristeza e, depois, ao jejum,
150 E passando noites desperto, enfraqueceu,
Debilitando a mente. E assim, nesse declive,
Caiu nessa loucura onde agora delira
E que todos lastimamos.

REI Acha que é isso?

RAINHA Pode ser, muito provável.

155 POLÔNIO Eu gostaria de saber se alguma vez
Eu disse assim positivamente “é assim”,
E o fato não se confirmou?

REI Não que eu saiba.

POLÔNIO Tirem isso daqui se for de um outro modo. (*aponta
para sua cabeça e ombros*)

160 Se as circunstâncias me ajudarem, mostrarei
Onde a verdade está, mesmo que esteja oculta
Nas zonas mais fundas.

REI Mas como confirmar?

POLÔNIO Vocês sabem que, às vezes, ele caminha horas
Por este salão.

RAINHA Sim, com efeito, é verdade.

165 POLÔNIO A essa hora, eu vou jogar-lhe minha filha.
Nós dois, nós estaremos atrás da cortina
Para estudar o encontro. Se ele não a ama,
E se com isso não perder o juízo, tire-me
Do Conselho de Estado, e ponha-me a cuidar
Só de fazendas e carroças.

REI Tentaremos.

Entra Hamlet, lendo um livro.

- ¹⁷⁰ RAINHA Olhem, o pobre está vindo, triste — e está lendo.
POLÔNIO Retirem-se, por favor, eu peço, retirem-se.
Vou abordá-lo agora. Deem-me licença.

Saem Rei e Rainha (E Acompanhantes)

- Como vai o meu bom príncipe Hamlet?
HAMLET Bem, graças a Deus.
- ¹⁷⁵ POLÔNIO Vossa Alteza me conhece?
HAMLET Muito bem, o senhor é o vendedor de bacalhau.
POLÔNIO Não, eu não, meu senhor.
HAMLET Quisera que fosse um homem assim honesto.
POLÔNIO Honesto, senhor?
- ¹⁸⁰ HAMLET Sim, senhor. Ser honesto, num mundo como
este, é ser um no meio de um milhão.
POLÔNIO Isso é verdade, senhor.
HAMLET Pois se o sol faz brotar vermes num cachorro morto,
que é uma carniça boa de beijar — Você [185] tem uma
filha?
POLÔNIO Tenho, meu senhor.
HAMLET Não a deixe andar ao sol. A concepção é uma bênção
— mas como sua filha pode conceber — meu amigo,
fique de olho.
- ¹⁹⁰ POLÔNIO (*aparte*) O que você quer dizer com isso? Vira e mexe
e volta à minha filha. E primeiro nem me conhece. Disse
que eu era vendedor de bacalhau. Está bem fora de si,
bem fora. Eu mesmo, quando jovem, sofri horrores de
amor, estive bem perto [195] disso. Vou falar de novo
com ele. Senhor, o que está lendo?
HAMLET Palavras, palavras, palavras.
POLÔNIO E qual a questão?
HAMLET Questão entre quem?
- ²⁰⁰ POLÔNIO Refiro-me à questão do livro, senhor.
HAMLET Só calúnia. O patife satirista aqui diz que os velhotes
têm barba grisalha, rosto enrugado. Que os olhos deles

expelem goma de âmbar e cera de ameixeira, que são isentos de juízo e que têm as [205] coxas bambas e frouxas. Acredito nisso tudo com vigor e valor, mas acho pouco gentil colocar desse jeito. Mesmo o senhor ficará um dia bem velho como eu, isso se souber andar de ré, feito caranguejo.

POLÔNIO (*aparte*) Embora isso seja loucura, possui certo [210] método. Não gostaria, senhor, de buscar abrigo fora do ar?

HAMLET Num túmulo?

POLÔNIO Bom, isso sim é estar fora do ar. (*Aparte*) Que respostas prenes de sentido. São achados da loucura, [215] que a razão e a sanidade nunca encontrariam. Vou deixá-lo agora e arranjar os meios para um encontro entre ele e minha filha. Senhor, tomo humildemente a liberdade de retirar-me.

HAMLET O senhor não pode tomar nada de mim que eu [220] não entregue de bom grado, exceto minha vida, exceto minha vida.

POLÔNIO Passe bem, senhor.

HAMLET Esses velhos estúpidos e enfadonhos.

Entram Rosencrantz e Guildenstern.

POLÔNIO Vão lá encontrar o príncipe Hamlet. Ele está lá.

225 ROSENCRANTZ Deus o salve, senhor.

Sai Polônio.

GUILDENSTERN Meu honrado senhor!

ROSENCRANTZ Meu caro senhor.

HAMLET Meus excelentes amigos. Como vais, Guildenstern?

Ah, Rosencrantz. Meus comparsas, como vão vocês?

230 ROSENCRANTZ Como os filhos comuns desta terra.

GUILDENSTERN Felizes de não sermos por demais felizes: no boné da fortuna não somos o pompom da ponta.

HAMLET E nem a sola das sandálias?

ROSENCRANTZ Não, senhor.

²³⁵ HAMLET Então vivem ali perto da cintura ou em meio aos seus favores?

GUILDENSTERN Oh, sim, sempre na porta de entrada.

HAMLET Nas partes secretas da fortuna? É verdade, é uma puta. Quais são as novas?

²⁴⁰ ROSENCRANTZ Nenhuma, senhor, salvo que o mundo está ficando honesto.

HAMLET Então, estamos às portas do Juízo Final. F Mas essa notícia não bate. Permitam-me que seja mais específico. Amigos, o que mereceram das mãos da

²⁴⁵ Fortuna para que ela os mande pra prisão?

GUILDENSTERN Prisão, senhor?

HAMLET A Dinamarca é uma prisão.

ROSENCRANTZ Então, o mundo também.

HAMLET Uma imensa prisão, repleta de claustros, cadeias ^[250] e calabouços, e a Dinamarca é das piores.

ROSENCRANTZ Não é o que achamos, senhor.

HAMLET Então, não é uma prisão para vocês. O bom e o mal não existem, é o pensamento que os faz assim. Para mim é uma prisão.

²⁵⁵ ROSENCRANTZ Mas então isso é a sua ambição que produz. É muito estreita para o seu espírito.

HAMLET Deus, eu poderia viver enclausurado dentro de uma noz e me consideraria um rei do espaço infinito — não fosse pelos meus sonhos ruins.

²⁶⁰ GUILDENSTERN Sonhos estes que são realmente ambição. Pois a essência própria do ambicioso é apenas a sombra de um sonho.

HAMLET O próprio sonho não passa de uma sombra.

ROSENCRANTZ De fato. E mesmo a ambição tem teor tão ^[265] leve e aéreo que mais consiste na sombra de uma sombra.

HAMLET Nesse caso, os mendigos são corpos, e nossos monarcas e heróis assombrosos são só as sombras desses mendigos. Mas vamos para a corte? Por [270] Deus, não consigo raciocinar.

ROSENCRANTZ E GUILDENSTERN Faremos sua escolta.

HAMLET Fora de questão. Não os colocarei junto com minha comitiva, pois, para falar honestamente, ando pessimamente escoltado.^F Mas, por devoção à [275] amizade, o que afinal vocês fazem em Elsinore?

ROSENCRANTZ Visitando o senhor, nenhuma outra razão.

HAMLET Mendigo que sou, sou ainda mais pobre nos agradecimentos, mas agradeço. E realmente, meus amigos, minha gratidão não vale um tostão [280] furado. Não foram mandados? Vieram por conta própria? É uma visita espontânea? Vamos, sejam francos comigo. Vamos, vamos. Falem.

GUILDENSTERN O que dizer, senhor?

HAMLET Direto ao ponto, só isso. Vocês foram mandados, [285] estão deixando escapar nos olhos uma espécie de confissão que o pudor mal consegue dissimular. Eu sei que o nosso bom rei e a rainha mandaram vocês.

ROSENCRANTZ Com que finalidade, senhor?

HAMLET Isso é vocês que me dizem. Mas eu os conjuro, [290] pelos direitos da nossa camaradagem, pela consonância de nossa juventude, pela obrigação de nossa afeição nunca interrompida e por tudo de caro que se possa evocar, sejam retos e diretos comigo: foram ou não foram mandados.

295 ROSENCRANTZ (*à parte para Guildenstern*) O que é que você diz?

HAMLET Não, não, eu estou de olho em vocês. Se vocês têm estima por mim, não se esquivem.

ROSENCRANTZ Senhor, fomos, sim, mandados.

300 HAMLET Eu vou dizer por quê. Que assim antecipo sua revelação, sem que se perca uma pluma sequer do

segredo que devem ao rei e à rainha. Eu perdi nesses últimos tempos, não sei por quê, todo o contentamento, larguei o hábito dos exercícios; [305] e ando com o espírito tão pesaroso que essa bela estrutura, a terra, me parece um estéril promontório; esse magnânimo dossel, o ar — olhem — esse esplêndido e suspenso firmamento, esse majestoso teto com franjas de ouro flamejante, ah, isso para [310] mim não passa de um fétido e pestilento agregado de vapores. Que obra-prima o homem! Tão nobre em sua razão, tão infindo em faculdades, em forma e movimento quão rápido e admirável, na ação tão próximo dos anjos, na apreensão tão semelhante [315] a um deus: a beleza do mundo, o paragon dos animais — mas que é isso para mim senão a quintessência do pó? O homem não me dá prazer — nem a mulher, embora os sorrisos de vocês pareçam dizer outra coisa.

320 ROSENCRANTZ Senhor, não há nada disso em nossos pensamentos.

HAMLET E por que riram quando eu disse que o homem não me dá prazer?

ROSENCRANTZ É que se o homem não lhe dá prazer, meu [325] senhor, imaginei que tratamento morno os atores receberão do senhor. Passamos por eles a caminho daqui e logo chegarão para lhe oferecer seus préstimos.

HAMLET O que fizer o papel de rei será bem-vindo — Sua [330] Majestade há de receber meu tributo, o Cavaleiro Errante usará espadim e escudo, o amado não há de suspirar em vão, o homem humoroso terminará sua parte em paz,^F o palhaço deixará tontos de gaitada os que têm gatilho solto no pulmão.^F E a dama [335] poderá falar ao bel-prazer — sem ficar atada pela versalhada branca. Quem são estes atores?

ROSENCRANTZ Os mesmos que tanto o divertiam, os atores da cidade.

HAMLET Mas por que estão viajando? Não seria melhor, [340]
para o renome e para os lucros, que ficassem por lá?

ROSENCRANTZ Creio que a interdição se deva às últimas
desordens.

HAMLET Eles não contam mais com a mesma estima do tempo
em que eu estava na cidade? São requisitados?

345 ROSENCRANTZ Não, na verdade, não são.

^FHAMLET Mas por quê? Estão ficando enferrujados?

ROSENCRANTZ Não, a catadura deles anda no ritmo costumeiro;
mas agora, senhor, apareceu uma ninhada de fedelhos,
uns filhotes de falcão, que berram [350] com estardalhaço
e são barbaramente aplaudidos.

Estão na moda e fazem tal alarde nos palcos públicos — é
assim que os chamam — que muita gente que usa espada fica
com medo dos remoques sarcásticos e nem se atreve a ir lá.

355 HAMLET Quê? Mas são crianças? Quem as sustenta? São pagas
como? A profissão, só vão seguir enquanto puderem
cantar? E não vão dizer mais tarde, quando se tornarem
atores comuns — o que é bastante provável, já que não
dispõem de melhores [360] meios — que os autores os
prejudicam ao fazê-los vociferar contra seu próprio
futuro?

ROSENCRANTZ Tem havido muito barulho dos dois lados; e o
país não vê grande pecado em atirá-los à controvérsia.
Faltou até dinheiro, por um tempo, [365] para os
argumentos, salvo se o poeta e o ator que-
brassem pau pela questão.

HAMLET Será possível?

GUILDENSTERN Oh, se jogou por essa coisa muita matéria
cinzenta!

370 HAMLET E os meninos levaram a melhor?

ROSENCRANTZ Sim, meu senhor, levaram Hércules e toda a sua
carga junto.^F

HAMLET Nem é tão estranho assim, pois o meu tio é rei da
Dinamarca, e os mesmos que, no tempo do [375] meu

pai, lhe faziam cara feia, agora dão vinte, quarenta, cinquenta ducados pelo seu retrato em miniatura. Por Deus, há algo aqui que ultrapassa o natural, se pelo menos a filosofia a pudesse desentranhar.

Toque de trombeta.

380 GUILDENSTERN Aí estão os atores.

HAMLET Cavalheiros, bem-vindos a Elsinore. Deem-me a mão. O próprio das boas-vindas é a moda e a cerimônia. Permitam-me observar com vocês toda a cerimônia, pra que minha proximidade para com [385] os atores — que, garanto, deve manter um ar meramente exterior — não pareça mais acolhedora que com vocês. Bem-vindos. Mas meu tio-pai e minha tia-mãe estão enganados.

GUILDENSTERN Em quê, senhor?

390 HAMLET Sou louco somente com o norte-nordeste. Mas quando o vento é sul, distingo um falcão de uma garça.

Entra Polônio.

POLÔNIO Saudações, cavalheiros.

HAMLET Escute, Guildenstern, e você também — pra cada [395] ouvido um ouvinte. Esse bebezão que estão vendo aí ainda nem saiu dos cueiros.

ROSENCRANTZ Talvez tenha voltado a usá-los, pois, como se diz, a velhice é uma segunda infância.

HAMLET Vou profetizar: ele vem para me falar dos atores.

400 Escutem. Tem razão, senhor, uma segunda de manhã, com efeito, foi bem nessa ocasião.

POLÔNIO Tenho notícias para o senhor.

HAMLET E eu tenho notícias para o senhor. Quando Roscius foi ator em Roma...

405 POLÔNIO Os atores acabam de chegar, senhor...

HAMLET Puf...puf.

POLÔNIO Por minha honra.

HAMLET E veio cada ator montado em seu jumento.

POLÔNIO Os melhores atores do mundo, em tragédia, [410]
comédia, história, no gênero pastoral, cômico-pastoral,
histórico-pastoral, trágico-histórico, trágico-cômico-
histórico-pastoral, com cenas indivisíveis ou com poema
ilimitado. Nem Sêneca conseguiria ser tão pesado, nem
Plauto tão leve. Nas regras, [415] mas também na
liberdade, eles são únicos.

HAMLET Ó Jefté, juiz de Israel, que tesouro tu tinhas!

POLÔNIO E que tesouro ele tinha, senhor?

HAMLET Ora,

420 *Uma filha formosa, e nada mais*
 Que amava mais que tudo e até demais.

POLÔNIO (*aparte*) Sempre minha filha!

HAMLET Não tenho razão, velho Jefté?

POLÔNIO Se o senhor me chama de Jefté, tenho sim uma
filha que amo acima de tudo.

425 HAMLET Não, isso não se segue.

POLÔNIO O que se segue, então, senhor?

HAMLET (*aparte*) Ora,

Que como que por sina
 O bom Deus já o sabia
430 E depois, o que você sabe...
 O que teve lugar, já era de esperar.

A primeira estrofe dessa piedosa canção te dirá mais
coisas, pois olha que aqui vem o que me obriga
abreviar.

Entram os Atores.

435 Sejam bem-vindos, mestres. Bem-vindos todos.
Estou feliz de vê-los assim tão bem. Bem-vindos, meus
caros amigos. Oh, meu velho amigo, teu rosto
ganhou uma longa franja desde a última vez que

te vi. Não vieste à Dinamarca para rir nas minhas
[440] barbas? O quê? Minha jovem dama, minha
dona.

Pela mãe, vossa mercê está mais perto do céu do que
quando a vi por último montada em tamancos.
Queira Deus que sua voz não esteja rachada feito
um dobrão moído até a metade. Mestres, todos
[445] são bem-vindos. Vamos, feito falcoeiro
francês, voar por sobre a presa. Vamos ouvir
algo, agora mesmo. Vamos, dê uma prova de seus
talentos, uma fala arrebatada.

PRIMEIRO ATOR Que fala, meu bom senhor?

450 HAMLET Eu ouvi você dizer um trecho uma vez, mas que nunca
foi encenado, ou foi, mas não mais de uma vez. A peça,
lembro bem, não agradava as multidões, era caviar para
a maioria. Mas era, para mim — e para outros cujos
juízos em tais matérias [455] superam os meus — uma
peça excelente, com cenas bem forjadas, composta com
contenção e perspicácia. Lembro alguém dizer que não
tinha nada ali de apimentado carregando o paladar, nem
nada no fraseado que acusasse o autor de [460] afetação,
mas declarou que era um belo método, ^Qpleno e
agradável, além de bem mais belo do que refinado.^Q Eu
gostava sobretudo de uma de suas falas — a história que
Eneias conta para Dido — especialmente quando fala da
trucidação de [465] Príamo. Se você lembra — comece
nessa linha aqui — vamos ver, vamos ver...

“O *bravo Pirro semelhante à fera hircânia*” —

Não é assim, começa com Pirro, o herói bravio —

470 “*Pirro, o herói bravio dos membros cor de breu*
Negros como seus fins, lembrando a noite lúgubre,
Quando saltou da entranha do cavalo fatal”

*Sua tenebrosa tez se maculou na púrpura
Heráldica e letal. Do topo até os pés
Cobriu-o o carmesim que terrível vazou
475 Do sangue de pais, mães, de filhos e de filhas,
Que queimou e crestou em ruas que ardião,
Relampejando a luz tirânica e maldita
Sobre a aziaga chacina. Ardendo em fúria e fogo,
Premido na couraça de coalhos de sangue,
480 Esse Pirro infernal, com olhos de carbúnculo,
Procura o velho Príamo.”*

Agora você continua.

POLÔNIO Por Deus, senhor, muito bem declamado, com ótima pronúncia e discernimento.

PRIMEIRO ATOR *E logo o encontra,*
485 *Débil golpeando os gregos. A sua antiga espada,
Rebelde ao punho, jaz, arredia ao comando,
No solo onde tombou. Em luta desigual,
Investe contra Príamo no clangor do ataque
E co'uma leve brisa da espada cruel
490 O velho cai no solo e Ílion, exaurida,
Sentindo o golpe atroz, o fogo já nas torres,
Despenca num estrondo, e seu fragor terrífico
Fere o ouvido de Pirro; e eis que sua espada,
Já prestes a cair sobre as cãs veneráveis
495 De Príamo estacou, parando em pleno ar
E assim permaneceu, retrato de um tirano,
E como que insensível à vontade e ao intuito,
Nada fez.
Mas como às vezes, quando chegam as tempestades,
500 Os céus ficam silentes, as nuvens, congeladas,
Quando calam os ventos e a terra se aquieta,
Em silêncio letal, pra então se ouvir no alto
O terrível trovão, assim, após a pausa,
O fogo da vingança em Pirro se desata
505 E os martelos ciclópicos nunca tombaram
Sobre as armas infensas e eternas de Marte*

*Com tão pouco pesar quanto a espada de Pirro
Tomba sobre Príamo.*

510 *Fora, fora, fortuna rameira. Ó deuses,
Em conselho geral, despojem seu poder,
Arranquem de sua roda o eixo, o aro e os raios.
E do alto celestial, a empurrem morro abaixo
Aos baixos infernais.*

POLÔNIO Isto é muito longo.

515 HAMLET O barbeiro vai cortar, e junto com tua barba.

Por favor, continue. Para esse aí tem que ser sempre uma
história bufa ou de putaria, senão ele pega no
sono e ronca. Continue, agora Hécuba.

PRIMEIRO ATOR *Mas quem viu, ai dor, a rainha mantilhada.*

520 HAMLET A rainha mantilhada?

POLÔNIO Muito bom.

PRIMEIRO ATOR *Fugiu com pés nus, ameaçando as chamas,*

*Com pranto ofuscante e um farrapo na fronte,
Onde há pouco estava a coroa real;
525 Pegou na corrida uma manta de cama,
Tapando os quadris secos de tantos partos.*

*Quem visse esse horror, co'uma língua acerba
De pérfida insídia acusaria a sorte;
E os próprios celestiais, se a tivessem visto,
530 Quando ela viu Pirro na vil diversão
De talhar co'a espada os membros do marido,
Aquele grito que ela lançou de súbito —
A não ser que o que é mortal já não comova —
Teria embebido o olhar flâmeo do céu,
535 Os deuses comovido.*

POLÔNIO Vejam, mudou de cor, está com lágrimas nos olhos.
Por favor, basta.

HAMLET Está bem. Em breve te farei ler o restante. —

Meu bom senhor, você poderia providenciar um [540]
bom tratamento aos atores? Está ouvindo? Quero
um ótimo tratamento, pois eles são a súplica e a
crônica dos tempos. É melhor, depois de morrer,

ter um epitáfio malfeito do que ser difamado por eles em vida.

545 POLÔNIO Senhor, eu os tratarei conforme seus méritos.

HAMLET Deus santo, homem, bem melhor que isso. Se cada um for tratado como merece, quem é que vai escapar ao chicote? Trate-os de acordo com a sua posição e dignidade: quanto menos merecerem, [550] mais sua generosidade terá mérito. Acompanha-os.

POLÔNIO Venham, senhores.

HAMLET Amigos, sigam-no. Amanhã assistiremos a uma peça.
(ao Primeiro Ator) Meu velho amigo, estás [555] me escutando? Vocês podem representar *O assassinato de Gonzago*?

PRIMEIRO ATOR Sim, senhor.

HAMLET Será amanhã de noite. Poderia, se necessário, decorar uma fala de umas doze ou dezesseis [560] linhas, que escreverei para intercalar na peça?

PRIMEIRO ATOR Sim, meu senhor.

HAMLET Muito bem (*para todos os atores*) Sigam aquele senhor, e não vão zombar dele.

Saem Polônio e os Atores.

(*para Rosencrantz e Guildenstern*) Meus bons amigos, [565] vou deixá-los até de noite. Vocês são bem-vindos a Elsinore.

ROSENCRANTZ Meu bom senhor.

Saem Rosencrantz e Guildenstern.

HAMLET Sim, Deus os acompanhe. Agora estou sozinho.

Ah, que patife eu sou, que escravo desprezível!

570 Não é monstruoso que esse ator aí consiga,
Numa simples ficção, num sonho de paixão,

Estampar na sua alma a imagem concebida
A ponto de fazer seu rosto embranquecer,
Derramando lágrimas, todo atormentado,
575 A voz trêmula, tudo em total conjunção
De forma e conteúdo? E tudo por nada!
Por Hécuba!
Quem é Hécuba pra ele e ele pra ela,
Pra ele se derramar assim. E o que faria
580 Se tivesse o motivo e as deixas da paixão
Que eu tenho. O palco viraria um mar de lágrimas,
Sua horrenda frase furaria o ouvido público,
Ficando louco o culpado e pasmo o inocente,
E o ignorante, confuso, deixando aturdidas
585 As próprias faculdades dos olhos e ouvidos.
Mas eu,
Patife frouxo e moleirão, vou definhando
Feito um zé-sonhador, apático à minha causa,
E não sei dizer nada — não, nem por um rei,
590 Cuja pessoa e vida estimada sofreram
A ruína maldita. Será que sou covarde?
Quem diz que sou um patife, quem me explode o crânio,
Arranca a minha barba, joga em minha cara,
Belisca meu nariz, metendo minhas fraudes
595 Goela abaixo até os pulmões? Quem? Cristo, eu teria,
Arre,
Que engolir tudo isso. É que tenho esse fígado
De pombo, bem macio, não tenho o fel que torna
Toda opressão amarga, senão já teria
600 Nutrido toda a grei dos abutres do céu
Co'as tripas desse cão. Carniceiro lascivo,
Biltre impenitente, cru, traiçoeiro e lúbrico!
Eu sou o próprio asno! Não é estranho, esplêndido
Que eu, filho de um querido pai assassinado,
605 Propelido à vingança pelos céus e os infernos
Fique como puta airando a alma com frases
E rogando praga feito uma bisca vadia,

Feito lavadeira! Uh, é muito nojento!
Fique atento, meu cérebro. Ouvi dizer
610 Que diante encenações indivíduos culpados
Ficaram, por arte do engenho encenatório,
Mas tão perturbados no âmago do peito
Que declararam ali, no ato, suas perfídias.
Pois o assassinio, embora mudo, falará
615 Por milagroso órgão. Farei com que a trupe,
Na frente do meu tio, simule em pleno palco
A morte do meu pai. Vou vigiar suas feições,
Esfolhar fundo as chagas. Se ele estremecer,
Saberei meu caminho. O espírito que vi
620 Talvez seja um demônio, e o demo sabe bem
Assumir formas afáveis. Sim, talvez queira,
Ao fruir minha fraqueza e melancolia,
Já que é tão poderoso sobre estes espíritos,
Me abusar, me perder. Eu preciso de fatos
625 Que sejam mais concretos. A peça usarei
Pra rápido enrascar a consciência do rei.

Sai.

Ato III

CENA I

Entram o Rei, a Rainha, Polônio, Ofélia, Rosencrantz e Guildenstern.

REI E vocês não poderiam, numa entrevista,
Saber dele as razões desse agir tão confuso,
Que atordoa tanto o sossego dos seus dias
Co'essa loucura turbulenta e perigosa?

5 ROSENCRANTZ Ele confessa que se sente perturbado,
Mas, a causa, não quer falar de jeito algum.

GUILDENSTERN E também parece pouco aberto às sondagens,
Mas antes se esquivava, com ardilosa loucura,
Sempre que o induzimos a alguma confissão
10 Tocante ao seu estado.

RAINHA Ele os recebeu bem?

ROSENCRANTZ Com toda a cortesia.

GUILDENSTERN Mas forçando bastante a sua disposição.

ROSENCRANTZ Escasso nas questões, pródigo em responder
A toda indagação.

RAINHA Testaram seu pendor

15 Por algum passatempo?

ROSENCRANTZ Rainha, vindo aqui ocorreu de passarmos
Por um grupo de atores. Contamos a ele,
E aí lhe sobreveio, ao escutar aquilo,

20 Uma espécie de júbilo. Já estão na corte,
E, segundo creio, já receberam ordem
De encenar para ele esta noite.

POLÔNIO É verdade,
E ele me insta a rogar a Vossas Majestades
De ver e ouvir a peça.

REI De todo o coração; e muito me contenta
25 Que esteja assim disposto.
Meus senhores, agucem nele esse interesse
E façam que se volte a essas diversões.

ROSENCRANTZ Sim, senhor.

Saem Rosencrantz e Guildenstern.

REI Deixe-nos também, doce Gertrudes,
Pois atraímos Hamlet até aqui, em segredo,
30 Para que fique frente a frente com Ofélia,
Como que por acaso.
Eu e o pai dela, ao modo de espiões legítimos,
Nós ficaremos onde, vendo sem ser vistos,
Possamos livremente avaliar o encontro,
35 E saber, ou por ele ou por sua conduta
Se o que o leva a sofrer realmente provém
Da aflição no amor.

RAINHA Conte com minha obediência.
Quanto a ti, cara Ofélia, anseio realmente
Que tua terna beleza seja a alegre causa
40 Do desvario de Hamlet; e espero também
Que, pra honra dos dois, os teus bens o devolvam
Ao estado costumeiro.

OFÉLIA Senhora, assim desejo.

Sai a Rainha.

POLÔNIO Ofélia, aqui. Se aprouver à Sua Majestade,

Podemos nos posicionar. Leia este livro,
45 Pra que a exibição desse exercício realce
Sua solidão. Talvez nos caiba esta censura:
Está bem provado que, com rosto devoto
E piedosas ações, até o próprio demônio
Sabemos adoçar.
REI (*aparte*) É verdade. Que açoite
50 Ardente esse assunto na minha consciência.
O rosto da rameira ornado com emplastos,
Atrás do disfarce não parece mais feio
Do que meu crime oculto atrás das belas frases.
Ó fardo tão pesado!
55 POLÔNIO Está vindo. Vamos nos retirar, senhor.

*Saem o Rei e Polônio.
Entra Hamlet.*

HAMLET Ser ou não ser: eis a questão:
Saber se é mais nobre na mente suportar
As pedradas e flechas da fortuna atroz
Ou tomar armas contra as vagas de aflições
60 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;
65 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.
70 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

HAMLET Que se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir conversa com sua beleza.

OFÉLIA Mas a beleza, senhor, com quem poderia ter [110] melhor comércio do que com a decência?

HAMLET Sim. O poder da beleza transformará antes a decência em cafetina do que a força da honestidade poderá traduzir a beleza em sua semelhança. Isso já foi um paradoxo, mas os tempos o comprovam.

115 Eu a amei um dia.

OFÉLIA De fato, o senhor fez que assim acreditasse.

HAMLET Mas não devia. Enxertem a virtude na velha cepa, o sabor acre perdura. Eu não a amei.

OFÉLIA Meu engano, então, foi bem maior.

120 HAMLET Vai para um convento. Quê! Preferes procriar pecadores? Eu próprio sou razoavelmente honesto, mas eu poderia me acusar de certas coisas que seria bem melhor que minha mãe não me tivesse parido. Sou muito orgulhoso, vingativo, [125] ambicioso, carrego mais afrontas que pensamentos para exprimi-los, invenção para dar-lhes forma e tempo pra executá-los. Que fazem tipos como eu rastejando entre a terra e o céu? Somos todos inteiros canalhas, não dês crédito a nenhum de nós.

130 Vai, anda para o convento. Onde está seu pai?

OFÉLIA Em casa, senhor.

HAMLET Então fechem todas as portas, pra que ele faça papel de palhaço só em casa. Adeus.

OFÉLIA Oh, ajudem-no, céus clementes.

135 HAMLET Se te casares, te darei esta praga como dote: que mesmo que sejas casta como gelo e pura como neve, não escaparás à calúnia. Vai para um convento, adeus. Mas se tens que casar, casa com um imbecil; pois os homens sensatos sabem bem em [140] que espécie de monstros vocês os transformam.

Pro convento, anda, rápido. Adeus.

OFÉLIA Potências celestiais, curai-o!

HAMLET Eu também ouvi falar muito das tuas maquiagens.
Deus deu a vocês um rosto e vocês fazem [145] um outro.
Vocês saracoteiam e desfilam, dão apelidos às criaturas
de Deus e explicam seus excessos como ignorância. Vai.
Basta para mim, que já estou enlouquecido. Não vai
mais haver, garanto, nenhum casamento. Os que já estão
casados — [150] com exceção de um só — continuarão
vivos. O resto fica como está. Pro convento, anda!

Sai.

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,
155 O molde do bom gosto e o modelo da forma,
O mais honrado, destruído, aniquilado!
E eu, a mais penada e infeliz das donzelas
Que sorvi o mel de seus melodiosos votos
Vejo, em vez de seu nobre e soberano senso,
160 Um gongo em desafino estrepitando tonto;
Esse rosto e perfil sem par e fluorescentes
Perdidos na demência. Oh, pobre de mim,
Por ter visto o que vi e por ver o que vejo.

Entram o Rei e Polônio.

REI Amor? Suas afeições não andam por aí,
165 Nem o que ele disse, embora algo disforme,
Faz sugerir loucura. A sua melancolia
Está incubando ovos dentro de sua alma,
E pressinto que, quando a casca rebentar,
O risco vai ser grande. Por pura precaução,
170 Tomei, sem mais demora, esta decisão:
Ele partirá rápido para Inglaterra
Pra reclamar nossos tributos sonegados.

E talvez os mares e países variegados
Com sortidas paisagens, logrem expulsar
175 Essa ideia que, tão arraigada em seu peito,
Ele martela sem parar, e que o arranca
De seu normal estado. Qual a sua opinião?
POLÔNIO Sim, isso lhe fará bem. Mas ainda creio
Que a fonte e o começo desse sofrimento
180 Nasceram da rejeição no amor. Então, Ofélia?
Já estamos sabendo o que o príncipe falou,
Ouvimos tudo. Senhor, faça ao seu talante.
Mas, se achar conveniente, após a encenação,
Deixe-o privar com sua mãe, pra que confie
185 A ela a sua dor. Ela há de lhe ser franca,
E eu, se bem lhe aprouver, ficarei escutando
Toda a palestra. Se ela nada descobrir,
Mande-o para a Inglaterra; ou mesmo o confine
Onde julgar mais sábio.
REI É uma boa instância,
190 A loucura nos grandes exige vigilância.

Saem.

Ato III

CENA II

Entram Hamlet e três atores.

HAMLET Por favor, repitam a fala como a pronunciei, com língua bem ágil. Se vocês as berrarem como muitos atores fazem, melhor é chamar o pregoeiro público pra repetir as linhas. Nem fiquem todo [5] instante cortando o ar com a mão assim, mas façam tudo com suavidade. Pois até na torrente, na tempestade e eu diria mesmo no torvelinho da paixão, convém forjar e exprimir uma temperança que traga equilíbrio. Oh, me fere a alma [10] ouvir um marmanjo co'a cachola emperucada rasgar uma paixão aos trapos e farrapos, estourando os tímpanos da plateia, que, na maior parte, não é capaz de nada além de palhaçadas e algazaras. Eu passaria o açoite nesse sujeito por [15] aumentar Termagant. Ele faz de Herodes um Herodes além da conta. Por favor, evitem isso.

PRIMEIRO ATOR Dou minha garantia a Vossa Senhoria.

HAMLET E não sejam muito mansos, mas façam do discernimento seu tutor. Submetam a ação à palavra e a [20] palavra à ação, e com ainda este cuidado: de não ultrapassarem a retidão da natureza. Pois qualquer exagero dessa monta perverte o intuito da

representação, cujo fim, desde o início até agora, foi e é
exibir um espelho à natureza; mostrar [25] à virtude suas
feições, ao escárnio a própria imagem e ao próprio
século e ao essencial do tempo sua forma e efígie. Mas,
quando se cai no exagero ou se fica em falta, o inepto
pode muito bem cair na risada, mas o judicioso só pode
se entediar, cujo [30] juízo deve pesar mais na estima do
que todo o teatro dos outros. Oh, há certos atores que vi
— e elogiados por outros e muito — sem querer falar de
modo profano, que, sem ter acento cristão, nem jeito de
cristão, de pagão ou de quem quer [35] que seja,
marchavam com tanta pompa e tantos brados que fiquei
pensando se tinham sido feitos por algum diarista da
natureza — e malfeito! — tão abominável o modo como
imitam a humanidade.

PRIMEIRO ATOR Espero que já tenhamos corrigido isso [40]
razoavelmente.

HAMLET Oh, corrijam tudo! E não deixem os palhaços falarem
mais do que é destinado a eles — que vai sempre ter um
deles que vai rir para fazer rir também quantidades de
espectadores idiotas, embora, nesse [45] mesmo
momento, tenha alguma questão fundamental na peça
para ser considerada. Isso é abominável, e revela uma
ambição lamentável no idiota que usa dessas coisas. Vão
se aprontar.

Saem Atores.

Entram Polônio, Rosencrantz e Guildenstern.

E então, senhor? O rei assistirá à peça?

50 POLÔNIO E a rainha também e imediatamente.

HAMLET Peçam aos atores pressa. (*sai Polônio*)

Poderiam vocês dois ajudar a apressá-los?

ROSENCRANTZ Sim, meu senhor.

Saem Rosencrantz e Guildenstern.

HAMLET Olá, Horácio!

Entra Horácio.

55 HORÁCIO Aqui estou, senhor, às suas ordens.

HAMLET Horácio, tu és o homem mais ponderado

Com quem eu convivi em toda a minha vida.

HORÁCIO Oh, senhor.

HAMLET Não pensa que estou te adulando,

Pois que vantagem posso eu esperar de ti

60 Que de renda só tens teus próprios dons de espírito
Pra vestir e comer. Pra que adular pobres?

Que a língua adocicada lamba a pompa insípida

E as rápidas juntas dos joelhos se curvem

Onde a lisonja vier com lucro. Estás me ouvindo?

65 Minha alma, desde que é dona da própria escolha

E sabe distinguir quem são os seus eleitos,

Marcou-te para si, pois tens sido um só homem

Mesmo sofrendo tudo ou não sofrendo nada,

Um homem que recebe os afagos e os tapas

70 Da sorte com igual gratidão. Feliz aquele

Que tem o sangue e o juízo muito bem mesclados

Pois assim não é flauta que a mão da fortuna

Dedilha ao bel-prazer. Mostrem-me quem não é

Escravo da paixão, que vou guardá-lo

75 Fundo no peito, no cerne, bem no centro,

Como faço contigo. Basta desse assunto.

À noite haverá uma peça perante o rei:

Uma das cenas se assemelha à circunstância

De que te falei sobre a morte de meu pai.

80 Eu peço que, ao assistires à encenação,

Escrutes o meu tio, com toda a argúcia e prumo

De tua alma. Se acaso a culpa que ele oculta

85 Não for desentranhada em alguma palavra,
Então o que vimos era uma alma infernal
E o que tenho na mente é mais lúgubre e vil
Que a forja de Vulcano. Espreita-o atentamente,
Que eu, eu vou cravar os olhos no rosto dele,
E depois juntaremos nossas impressões
Pra julgar sua expressão.

HORÁCIO Bem, meu senhor, se acaso
90 Alguma coisa se furtar à sua atenção
Durante a encenação, eu mesmo pago o furto.

Entram trombetas e tambores. Soa uma fanfarra.

HAMLET Estão chegando para o espetáculo. Tenho que fazer o
louco. Escolhe um lugar.

*Entram Rei, Rainha, Polônio, Ofélia, Rosencrantz,
Guildenstern e outros senhores cortesãos, com a Guarda do Rei
carregando tochas.*

REI Como tem passado o nosso sobrinho Hamlet?

95 HAMLET Excelente, que nem camaleão, comendo ar e
engordando de promessas. Não se pode nutrir capões
deste jeito.

REI Não tenho nada a ver com essa resposta, Hamlet. Essas
palavras não são minhas.

100 HAMLET Não, e agora não são nem minhas. *(Para Polônio)* O
senhor já representou certa vez na universidade, não?

POLÔNIO É verdade, senhor, e fui considerado um bom ator.

105 HAMLET Qual foi o seu papel?

POLÔNIO Representei Júlio César. Fui morto no Capitólio.
Brutus me matou.

HAMLET Mas que coisa mais bruta trucidar um bezerrão tão
capital. Os atores estão prontos?

110 ROSENCRANTZ Sim, senhor, aguardam a sua permissão.

RAINHA Venha cá, querido Hamlet, sente-se ao meu lado.

HAMLET Não, mãe amada, aqui tem um ímã mais atraente.

(*Volta-se a Ofélia*)

POLÔNIO (*à parte, para o rei*) Oh, ho. O senhor está vendo isso?

¹¹⁵ HAMLET (*deitando-se aos pés de Ofélia*) Senhora, posso me meter no seu colo?

OFÉLIA Não, meu senhor.

HAMLET ^FEu quero dizer, pôr a cabeça no seu colo.

OFÉLIA Sim, meu senhor.^F

¹²⁰ HAMLET Você acha que estava sugerindo modos grosseiros?

OFÉLIA Senhor, não acho nada.

HAMLET É um belo pensamento se deitar entre as pernas de donzelas.

¹²⁵ OFÉLIA Como, senhor?

HAMLET Nada.

OFÉLIA O senhor está alegre?

HAMLET Quem, eu?

OFÉLIA Sim, meu senhor.

¹³⁰ HAMLET Ó Deus, sou o paladino da burla e da galhofa. Fazer o quê senão se alegrar? Olhe só como minha mãe parece exultante e não tem duas horas que meu pai morreu.

OFÉLIA Não, meu senhor, já faz duas vezes dois meses.

¹³⁵ HAMLET Tanto assim? Bom, então que o demônio se vista de negro, que eu, eu vou vestir a zibelina. Céus, morto há dois meses, e ainda nem foi esquecido! Há esperança, então, que a memória de um homem possa sobreviver meio ano após sua morte. Mas, [¹⁴⁰] pela Santa Senhora, ele vai ter que erigir igrejas, ou senão será esquecido, com o cavaleiro, cujo epitáfio é “Oh, não, Oh, não, esqueceram o cavaleiro”.

Soam as trombetas. Começa a pantomima.

Entram um rei e uma rainha, a rainha abraçando-o e ele a ela.

^F*Ela se ajoelha e faz grandes protestos amorosos por meio de*

gestos.^F *Ele a levanta e inclina a cabeça no seu pescoço. Ele se estende num canteiro de flores. Ela, vendo-o dormir, afasta-se e o deixa. Então, chega um outro homem, tira a coroa do rei, beija-a, derrama veneno no ouvido do rei e o deixa. A rainha retorna, encontra o rei morto, e faz gestos de violenta dor. O envenenador acompanhado de três ou quatro figurantes retorna. Parecem lamentar com ela. O corpo morto é levado. O envenenador corteja a rainha com presentes. Ela parece por algum tempo relutante, mas por fim aceita as ofertas de amor. Saem.*

OFÉLIA Mas o que isso significa, senhor?

HAMLET Uma malícia manhosa, a mais fina perfídia.

¹⁴⁵ OFÉLIA Ao que parece, o quadro indica o enredo do drama.

Entra o Prólogo.

HAMLET Já vamos saber por esse aí. Os atores não sabem guardar segredo, contarão tudo.

OFÉLIA Ele vai ilustrar o sentido do que foi mostrado?

HAMLET Sim, e de qualquer coisa que você lhe mostrar.

¹⁵⁰ Não fique com vergonha de mostrar, ele não terá pejo de lhe dizer o que significa.

OFÉLIA Você é muito, mas muito malioso. Vou prestar atenção na peça.

PRÓLOGO *Para nós e nossa tragédia*

¹⁵⁵ *Curvamo-nos por clemência*

Rogando que a ouçam com paciência. (Saem)

HAMLET Isso é um prólogo ou uma inscrição de anel.

OFÉLIA É tão breve, senhor.

HAMLET Como amor de mulher.

Entram (os Atores) rei e rainha.

160 REI-ATOR *Trinta voltas o carro do Sol pôde dar*
Em derredor da Terra e do salgado mar,
E houve sobre o mundo trinta dúzias de Luas
A brilhar com as luzes que não eram suas,
Desde que o amor e o Himeneu deixaram ligados
 165 *Nossos corações e mãos por laços sagrados.*
 RAINHA-ATOR *Giros e giros Sol e Lua terão dado*
Antes que nosso amor tenha enfim terminado.
Mas, ai de mim, estás há dias tão doente,
Tão longe da alegria e do estado recente,
 170 *Que me aflijo por ti. Porém atribulada,*
E inquieta por ti, já não há de ser nada;
Medo e amor na mulher têm porções iguais;
Ou nenhum há dos dois ou dos dois há demais.
Mas quanto ao meu amor, já dei prova tamanha,
 175 *Quanto mais ele cresce, o temor mais se entranha.*
QOnde o amor é grande, qualquer dúvida é temor;
E onde os medos crescem, cresce o grande amor.Q
 REI-ATOR *Céus, vou deixá-la agora, amor, e sem demora,*
Minha força corpórea agora se evapora,
 180 *E tu hás de viver neste mundo sem par*
Honrada, amada; e talvez se associar
A alguém gentil como eu —
 RAINHA-ATOR *Cala, não é direito,*
Que amor assim seria traição ao meu peito.
Um segundo marido é maldição e horror,
 185 *Só casa co'o segundo quem mata o anterior.*
 FHAMLET (*aparte*) *Isso é muito amargo, e duro de engolir.F*
 RAINHA-ATOR *As instâncias que movem outro casamento*
Não se fundam no amor, mas em algum provento.
Mataria outra vez meu marido finado
 190 *Se o segundo me houvesse no leito beijado.*
 REI-ATOR *Na tua fala sinto o tom do teu pensar,*
Mas toda decisão pode bem se quebrar.
O intento não é mais que escravo da memória,

Violento ao despontar, tem curta trajetória,
195 É a fruta verde que no galho se pendura
Mas que sozinha cai quando estiver madura.
A nós mesmos convém que o que nos é devido
Nos seja pago em dia e não fique esquecido.
O que alguém se propõe no calor da paixão
200 Seu propósito esvai-se se as flamas se vão.
O excesso da alegria e também do pesar
Na sua mútua ação findam por se anular.
Onde há mais alegria, há mais abatimento,
A dor ri, o riso dói ante o menor evento.
205 Este mundo tem fim, e é coisa que atino
Que mesmo o amor transmuda ao sabor do destino;
Pois é uma questão que nos resta supor
Se o amor orienta a sorte ou a sorte orienta ao amor.
Se um grande cai, tu vês fugir o seu amigo,
210 Se um pobre cresce faz aliado do inimigo
E assim o amor depende de casualidade,
Pois quem não necessita tem sempre amizade
E quem, carente, busca um amigo vazio
O descobre em seguida um inimigo vil.
215 Mas pra dar justo fim aos pontos iniciais
A vontade e o destino andam tão desiguais
Que nossas intenções são desfeitas enfim.
Nosso pensar é nosso, mas não o seu fim
E crês jamais unir-te a um segundo marido

220 Mas isso morrerá se o rei tiver morrido.

RAINHA-ATOR O céu não me ilumine, a terra não me aleite
Dia e noite me roubem o ócio e o deleite,
^QA confiança e a fé convertam-se em aflição
Que a minha vida seja a do asceta em prisão.^Q
225 O estorvo que enlanguesce o semblante exultante
Que encontre o que eu desejo e o deixe agonizante.
Me aflijam lá e aqui a agonia perene
Se, sendo já viúva, eu me casar indene.

FHAMLET Se ela quebrasse a jura agora mesmo!^F

²³⁰ REI-ATOR *É uma jura profunda. Amor, me deixa um pouco
Minha alma já se aturde, e espero o dia oco
Iludir com o sono.*

RAINHA-ATOR *Que ele nine a tua mente,
E entre nós jamais o revés se apresente.*

Sai. Ele dorme.

HAMLET Senhora, que tal lhe parece esta peça?

²³⁵ RAINHA A dama, a meu ver, exagera em seus protestos.

HAMLET Ah, mas ela manterá sua palavra.

REI Você escutou o argumento? Não há nada atentatório?

HAMLET Nada, tudo brincadeira, envenenam por brincadeira.
Nenhum atentado.

²⁴⁰ REI E como se chama a peça?

HAMLET *Rato enrascado.* Por quê? É em sentido translato. A
peça representa um assassinato cometido em Viena —
Gonzago é o nome do duque, sua esposa é Batista —
logo verá. É uma obra de pura [245] perfídia, mas e daí?
A Vossa Majestade e a nós, que temos almas livres, ela
não atinge. Deixa o pangaré moído debandar, que nosso
lombo está intacto.

Entra Luciano.

Esse é um tal de Luciano, sobrinho do rei.

OFÉLIA Sua Alteza é ainda melhor que um coro.

²⁵⁰ HAMLET Eu seria um perfeito intérprete entre você e seu amor,
se pudesse ver os dois bonequinhos saltitando.

OFÉLIA O senhor está afiado, muito afiado.

HAMLET Só um gemido teu, e meu fio ficaria cego.

²⁵⁵ OFÉLIA Ficou mais afiado ainda, e mais cego.

HAMLET Como vocês querem que os maridos sejam. Começa, assassino! Larga tuas malditas caretas e começa. Vamos, o corvo já está corvejando, grasnando por vingança.

260 LUCIANO *Planos breus, mãos sutis, apta droga e senso de hora,
Cúmplice a conjuntura, nenhum olhar de remora
Oh, essência vil, colhida no inço da hora vaga,
Viciada e contagiada co'a hecática praga,
Tuas forças naturais e propriedades lúgubres*
265 *Usurpem de imediato essa vida salubre. (derrama o
veneno nos ouvidos do rei adormecido)*

HAMLET Ele o envenena no jardim pelos seus bens. Seu nome é Gonzago. A história existe, e está escrita num italiano primoroso. Você verá, logo depois, como o assassino conquista o amor da esposa de [270] Gonzago.

OFÉLIA O rei se levantou!

HAMLET ^FMas como, assustado com tiro de festim!^F

RAINHA Senhor, como está se sentindo?

POLÔNIO Interrompam a peça!

275 REI Tragam alguma luz! Rápido!

POLÔNIO Luzes, luzes, luzes!

Saem todos, salvo Hamlet e Horácio.

HAMLET Então que chore o cervo aflito,

E brinque o que está bem,

E um durma à noite e um outro espie,

280 Que o mundo é assim sem lei.

Senhor, não lhe parece que isso pode — junto com uma floresta de penachos e mais um par de rosas provençais em meus sapatos — me garantir uma parceria numa caterva de artistas?

285 HORÁCIO Uma meia-cota.

HAMLET Não, a cota inteira para mim.

Pois, bom Damão, tu sabes bem,

Que o reino se desfez

Do grande Zeus — e o braço e a lei
290 Quem tem é um pavão.
HORÁCIO Faltou a rima.
HAMLET Oh, bom Horácio, aposto mil libras na palavra do
espectro. Percebeste?
HORÁCIO Perfeitamente, senhor.
295 HAMLET No momento do veneno?
HORÁCIO Observei muito bem.
HAMLET Ah, ha! Música agora, tragam logo as flautas,
Porque se o rei não gosta mesmo da comédia,
Pois bem, então que fique sem gostar, meu Deus.
300 Vamos, música, música.

Entram Rosencrantz e Guildenstern.

GUILDENSTERN Meu bom senhor, conceda-me uma palavra.
HAMLET Senhor, uma história inteira.
GUILDENSTERN O rei, senhor —
HAMLET Sim, senhor, o que tem ele?
305 GUILDENSTERN Retirou-se e está um tanto destemperado.
HAMLET De tanto beber, senhor?
GUILDENSTERN Não, meu senhor, de cólera.
HAMLET Sua sabedoria se revelaria mais rica se instruisse isso
ao médico, pois, se couber a mim submetê-lo [310] às
purgações, se afundará ainda mais na cólera.
GUILDENSTERN Meu bom senhor, ponha um pouco de ordem
em seu discurso, e não dispare do assunto de modo tão
arredio.
HAMLET Estou domado, senhor. Pronuncie-se.
315 GUILDENSTERN A rainha, sua mãe, em grande aflição de
espírito, ordenou que o procurasse.
HAMLET Seja bem-vindo.
GUILDENSTERN Não, meu bom senhor, essa cortesia não é de
bom talante. Se aprover ao senhor conceder-me [320] e
uma resposta sensata, terei cumprido a ordem de sua

mãe. Se não, sua dispensa e meu retorno terão significado o fim da minha missão.

HAMLET Senhor, não posso.

ROSENCRANTZ Como assim, meu senhor?

325 HAMLET Conceder-lhe uma resposta sensata. Estou com a mente perturbada. No entanto, senhor, a espécie de resposta que posso dar está às suas ordens — ou, como o senhor diz, às ordens de minha mãe. Bom, basta disso e direto ao ponto. Minha mãe, [330] o senhor disse...

ROSENCRANTZ Ela diz o seguinte: que seu comportamento a mergulhou em grande assombro e estupor.

HAMLET Ó filho prodigioso que é capaz de assombrar a própria mãe! Mas não há nenhuma sequela ao [335] estupor dessa mãe? Diga.

ROSENCRANTZ Ela deseja privar com o senhor em seus aposentos antes que o senhor se retire ao seu leito.

HAMLET Iremos, mesmo que ela fosse dez vezes nossa mãe. Algo mais a tratar conosco?

340 ROSENCRANTZ Vossa Alteza já me teve em grande estima.

HAMLET Juro por essas duas gatunas larápias aqui que ainda tenho.

ROSENCRANTZ Senhor, qual a causa de seu destempero? O senhor, com certeza, barra a porta à sua própria [345] liberdade quando oculta a um amigo o próprio sofrimento.

HAMLET Senhor, falta-me favorecimento.

ROSENCRANTZ Mas como, se o senhor tem a própria palavra do rei em favor de sua sucessão na [350] Dinamarca?

HAMLET Sim, senhor, mas enquanto cresce o capim — o provérbio já está fedendo a bolor.

Entram os Atores com flautins.

Oh, os flautins. Passe um aqui. Vamos falar aqui, entre nós, por que essa artimanha de se colocar [355] contra o vento,

como se quisesse me atrair para uma armadilha.

GUILDENSTERN Ah, meu senhor, se meu dever ultrapassa o limite sensato é que faltam modos em minha afeição.

360 HAMLET Não estou entendendo bem. Você quer tocar esta flauta?

GUILDENSTERN Não sei tocar, senhor.

HAMLET Estou pedindo.

GUILDENSTERN Mas eu não sei, acredite.

365 HAMLET Eu insisto.

GUILDENSTERN Não sei nem dedilhar, senhor.

HAMLET É tão fácil quanto mentir. Controle os orifícios com os dedos e o polegar, sobre com a boca, e ele produzirá a música mais eloquente. Veja, aqui [370] estão as chaves.

GUILDENSTERN Mas eu não sei tirar disso nada de harmonioso. Não tenho a perícia.

HAMLET Então, olha só, que coisa mais reles você me considera. Queria tocar as minhas cordas, dar aparência [375] de conhecer minhas claves, queria extrair o cerne do meu mistério, queria me fazer soar do dó até o si todo o meu compasso. E há muita música, há um timbre primoroso nesse pequeno instrumento, mas você é incapaz de fazê-lo falar. Santo sangue, por [380] acaso você acha que é mais fácil me tocar do que a uma flauta? Me chame do instrumento que quiser, mesmo que me dedilhe, não vai conseguir me tocar.

Entra Polônio.

Deus o abençoe, senhor.

POLÔNIO Senhor, a rainha gostaria de falar com Vossa Alteza, [385] e de imediato.

HAMLET Está vendo aquela nuvem lá com uma forma quase de camelo?

POLÔNIO Pela Santa Missa, com efeito: se parece deveras com um camelo.

390 HAMLET Não seria mais parecida com uma doninha?

POLÔNIO Sim, o dorso de uma doninha.

HAMLET Ou com uma baleia.

POLÔNIO Parecidíssima com uma baleia.

HAMLET Bem, já, já estou indo lá com minha mãe. — [395]

(*aparte*) Eles me fazem de idiota a mais não poder. Vou lá agora mesmo.

POLÔNIO Eu anunciarei o senhor.

Sai.

HAMLET “Já, já”, é fácil de dizer. — Deixem-me, amigos.

Saem todos, salvo Hamlet.

400 A hora já chegou da maldição noturna
Quando abrem-se os sepulcros e o infero exala
Miasmas pelo mundo. Eu poderia agora
Engolir sangue quente e engendrar o que o dia
Tremeria só de ver. Quietos. Vamos lá.
Meu peito, não atenta contra o ventre. Não
405 Deixe a alma de Nero alojar-se em teu seio,
Que tu sejas cruel, mas não contra a matriz.
Eu vou cuspir punhais, mas não utilizá-los.
Que minha língua e alma ajam como hipócritas.
Por mais que eu a censure com frases sem tato,
410 Alma, não me permita que eu o sele com atos.

Sai.

Ato III

CENA III

Entram o Rei, Rosencrantz e Guildenstern.

REI Não gostei nada dele, e é um risco para nós
Deixar sua loucura campeando. Estejam prontos,
Que logo expedirei a missão que lhes cabe.
Irá para Inglaterra em sua companhia.
5 É dever de nosso Estado não tolerar
O túbido perigo que agora está grassando
Da loucura dele.

GUILDENSTERN Estaremos preparados.
É tarefa sacra e devota conservar
Em plena segurança as almas cujas vidas
10 E sustento provêm de Vossa Majestade.

ROSENCRANTZ Todo indivíduo singular está empenhado,
Com todos os poderes e armas da mente,
Em evitar o mal. E ainda mais o espírito
De cujo bom estado depende e deriva
15 A vida de outros mais. O fim da majestade
Nunca vem sozinho, mas arrasta num vórtice
Tudo o que está por perto. É uma roda massiva
Firme no píncaro da mais alta montanha,
A cujos vastos raios mil coisas menores
20 Se encaixam e se agregam. Mas quando despenha

Cada anexo, junta, trave ou outro apêndice
Brame em ruidosa ruína. Nunca um soberano
Expirou sem que se erguesse um pranto geral.
REI Eu rogo que se aprontem pra urgente viagem,
25 Pois temos que algemar os braços desse medo,
Que campeia sem freio.
ROSENCRANTZ Vamos nos apressar.

*Saem Rosencrantz e Guildenstern.
Entra Polônio.*

POLÔNIO Senhor, ele já foi para a alcova da mãe.
Atrás do cortinado vou me atocaiar
Pra escutar o processo. Eu garanto que ela
30 O censurará, e como o senhor já disse —
E sabiamente — além da mãe, por natureza
Tão parcial, é imprescindível que outro
Escute a conversa. Senhor, me despeço.
Antes que se recolha, irei ao seu encontro
35 Pra dizer-lhe o que vi.
REI Obrigado, senhor.

Sai Polônio.

Meu crime está infecto, um ranço sobe aos céus;
Pesa-lhe aquela velha maldição primeva
De matar um irmão! Rezar eu não consigo,
Embora a inclinação se equipare à vontade,
40 Mais poderosa, a culpa esmigalha a intenção,
E, feito um homem preso a dois fins que se opõem,
Só faço é ponderar por onde começar,
Dos dois lados perdendo. E se essa mão maldita
Ficar inda mais grossa com sangue fraterno,
45 Não terá chuva que baste nos brandos céus
Que a limpe em cor de neve. O perdão, pra que serve

Senão pra confrontar o semblante do crime?
E, na prece, o que há, afora as forças dúplices,
De buscar precaução antes que venha a queda
50 E o perdão no infortúnio? Levante a cabeça,
Essa falta é passado — mas que prece agora
Pode me servir? Como perdoar o assassinio?
Não é possível, pois ainda estou em posse
Dos bens pelos quais cometi o assassinato —
55 Minha rainha, a coroa e a própria ambição.
Como obter perdão e retendo os bens do crime?
Nos tortos cursos deste mundo, a rica mão
Do crime pode sempre enxotar a justiça,
E é comum constatar que o lucro sujo — é ele
60 Que compra a lei. Mas lá em cima é diferente.
As burlas lá são vãs, lá nossa ação revela-se
Exata como é, e somos compelidos,
Num sério face a face com nossos pecados,
A prestar testemunho. E então? O que resta?
65 Tentar a contrição. Seu poder não é grande?
Mas qual o seu poder quando não há remorso?
Oh, estado abjeto e vil, coração negro e lúgubre,
Alma atolada, que se agita pra escapar,
Mas se enterra inda mais. Venham, anjos. Ajudem!
70 Dobrem, joelhos teimosos. E tu, meu coração,
Dura fibra, vai, te abrande como o tendão
De um bebê. Ah, sim, tudo pode acabar bem.
(*ajoelha-se*)

Entra Hamlet.

HAMLET Ah, vai ser agora, agora que está rezando,
Sim, é agora mesmo. (*Desembainha a espada*)
E aí ele vai pra o céu!
75 E assim fico vingado. Isso exige exame.
Um crápula mata meu pai, e, por vingança,

Eu, o único filho, envio o mesmo crápula
Para o céu.
Quê? Isso é paga e prêmio, não uma vingança.
80 Ele ceifou meu pai, túmido, empanturrado,
Com os crimes viçando feito um maio lúbrico;
E suas contas, como ficaram? Só os céus sabem.
Mas nesse nosso mundo e modo de pensar,
Suas contas são pesadas. Então, isso é vingança,
85 Se o apanho no instante em que purga sua alma,
Preparado e maduro para a transição?
Não.
Detém-te, espada, espera o instante mais horrendo:
Quando estiver roncando, bêbado ou colérico,
90 Imerso na volúpia incestuosa do leito,
Blasfemando num jogo ou fazendo uma coisa
Sem nem um perfume sequer de salvação,
Derruba — que ele vai chutar os céus co'os pés,
Ficar co'a alma preta e manchada feito o inferno,
95 Que é pra onde ele vai. A minha mãe me aguarda.
Tal droga só protela a tua hora bastarda. (*sai*)
REI Meu verbo sobe aos céus, mas o que penso, não.
Frases sem pensamentos permanecem no chão.

Sai.

Ato III

CENA IV

Entram Rainha e Polônio.

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.
5 Eu peço, seja clara.

RAINHA Eu garanto, não tema.
Esconda-se, ele está vindo.

*Polônio esconde-se atrás da tapeçaria.
Entra Hamlet.*

HAMLET E então, mãe, do que se trata?

RAINHA Hamlet, tu ofendeste gravemente teu pai.

HAMLET Mãe, você ofendeu gravemente meu pai.

10 RAINHA Ora, vem, respondes com uma língua pueril.

HAMLET Ora, vai, pergunta com uma língua vil.

RAINHA Mas o que é isso, Hamlet?

HAMLET Mas o que é isso o quê?

RAINHA Esqueceste quem sou?

HAMLET Cristo, não, você é A rainha,
mulher do irmão do teu marido,

15 E — quisera não fosse! — mas é a minha mãe!
 RAINHA Chamarei alguém que saiba falar contigo.
 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.

20 RAINHA Mas 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!

25 RAINHA Meu Deus, o que fizeste.
 HAMLET Ora, eu não sei.
 É o rei? (*ergue a tapeçaria e descobre Polônio, morto*)
 RAINHA Mas que ação mais sanguinária e precipitada.
 HAMLET Ah, sim, sanguinária. Tão grave, cara mãe,
 Quanto matar um rei e desposar o irmão.

30 RAINHA Matar um rei?
 HAMLET Sim, senhora, foi isso mesmo.
 Tu, idiota afoito, metido, abjeto — adeus.
 Tomei-te por teu mestre. Toma teu destino.
 Vês? Há lá seus riscos em ser cheio de zelos.
 Pare de contorcer as mãos. Quieta, sente-se,
 35 Que eu vou retorcer esse seu coração, isso
 Se ele for feito de matéria permeável,
 Se o costume maldito não o couraçou,
 Tornando-o um muro imune a todo sentimento.

RAINHA Que foi que eu fiz, que ousas vibrar assim tua língua
 40 Repleto de ódio contra mim?
 HAMLET Fizeste algo
 Que desbota o rubor e a graça do recato;
 Que chama a virtude hipócrita; e arranca a rosa
 Da mais formosa fronte de um amor inocente,
 E imprime ali um labéu — torna os votos jugais
 45 Juras de jogatina. Oh, uma ação como esta,
 Ela arranca do corpo do contrato a alma

Mais profunda, tornando a santa religião
Um entulho de frases. O rosto do céu cora,
E essa massa sólida e composta, abatida,
50 Está como se no dia do grande Juízo
Cismando, doente com este ato.

RAINHA Deus, que ato

Ruge assim tão alto e retumba no prólogo?

HAMLET Olhe este retrato bem, e este outro aqui,
A efígie figurada desses dois irmãos.

55 Olha só quanta graça paira nessa testa:
Um semblante de Zeus, com cachos de Hipérion,
Uma fronte de Marte que ameaça e comanda
Um garbo semelhante ao do arauto Mercúrio
Brilhando sobre um píncaro que roça o céu!
60 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 o seu marido. Agora veja o outro,
Seu atual marido, um grão já com caruncho,
65 Infectando o íntegro irmão. Você não vê?
Depois de se nutrir nos ápices translúcidos
Engordar neste pântano? Você não vê?
E não pode ser amor, pois na sua idade
O ardor do sangue se amainou, e está, humilde,

70 Nas mãos do juízo. Mas que juízo saltaria
Disso pra isso.^Q 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,
75 Mas guardariam sempre uma dose de escolha
Pra fazer distinções.^Q Que demônio, afinal,
A enganou desse jeito, nessa cabra-cega?

^QO olhar que não sente, o sentir que não vê,
O ouvido sem visão e tato, o parco olfato
80 Ou a parte já doente de nossos sentidos

Não cairiam em tal torpor.^Q Não cora mais?
Oh, inferno em rebelião, se você pode mesmo
Se insurgir assim nos ossos de uma mãe,
Seja a virtude cera pra o ardor juvenil,
85 Derreta de vez. E não evoque a vergonha,
Quando o ardor compulsivo se lança ao ataque,
Pois ali até o gelo queima intensamente
E a razão prostitui o instinto.

RAINHA Hamlet, para,
Que estás virando meus olhos pra dentro da alma,
90 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!
95 Tuas frases são facas furando meus ouvidos.
Já chega, meu querido.

HAMLET Um monstro, um assassino,
Um escravo, que é um vintésimo do dízimo
Do seu mestre anterior, um rei-bode grotesco,
Pilantra, ladravaz do império e do governo
100 O qual surrupiou do armário a preciosa coroa
E a colocou no bolso —

RAINHA Chega!

HAMLET Um rei de trapos e farrapos.

Entra o Espectro.

Oh, venham, guardas do céu, ergam sobre mim
105 As asas. O que quereis, oh nobre figura?

RAINHA Ah, ele está louco.

HAMLET Não viestes repreender um filho negligente,
Que, em lapso de tempo e paixão, deixa escapar

O ato emergencial de vossa ordem temível
Ah, dizei!

110 ESPECTRO Não esqueças. Essa visita é só
Pra aguçar tua intenção, que vai perdendo o fio.
Mas olha, a tua mãe está cheia de assombro.
Vai, põe-te entre ela e sua alma atormentada.
A imagem afeta mais o corpo dos mais fracos.

115 Fala com ela, Hamlet.

HAMLET Senhora, o que se passa?

RAINHA Que se passa contigo,
Pra fixar assim teus olhos no vácuo sem fundo?
Lançando essas frases pelo ar incorpóreo?
E há fluidos ígneos espiando em teus olhos,
120 Como guardas que saltam ao soar de um alarme.
Os fios dos teus cabelos se erguem em sobressalto,
Como excrescências vivas. Ó filho gentil,
Vai, respinga no fogo e calor de teu transe,
O frescor da paciência. Pra onde estás olhando?
125 HAMLET Pra ele. Olhe, como seus olhos faíscam!
Diante essa causa e forma até as pedras o ouviram
Fazer sua pregação. Não olhe para mim
Que o teu rosto penado pode adular
Minha séria intenção e dar à minha ação
130 Um tom lague, lacrimoso, mas não de sangue.

RAINHA Para quem estás dizendo isso?

HAMLET Não está vendo nada ali?

RAINHA Nada, mas vejo tudo que está ali.

HAMLET E não ouviu nada também?

135 RAINHA Nada, só nós dois.

HAMLET Ah, olhe, olhe ali, ele está se afastando,
Meu pai, vestido como quando estava vivo!
Olhe lá! Lá, está saindo pela porta!

Sai o Espectro.

RAINHA Ah, meu filho, isso é tudo invenção do teu cérebro.
140 O delírio é repleto de ardis pra criar
Entes incorpóreos.

HAMLET Como o seu pulso, o meu bate no tempo certo
E num tom bem saudável. Nada do que disse
É delírio. Vamos, ponha-me logo à prova,
145 Que repito o que disse — algo que a loucura
Jamais diria. Mãe, pela graça divina,
Não vá esfregar na alma esse óleo adulator
Que acusa a minha insânia e oculta a sua falta.
E não cubra a úlcera como uma casca fina,
150 Pois invisível, embaixo, a podridão corrupta
Infecta e contamina. Aos céus confesse tudo,
Pese o que já passou, fuja ao que está por vir,
E não espalhe esterco nas ervas daninhas
Pra grassarem melhor. Perdoe minha virtude,
155 Pois que na obesidade desses tempos flácidos
Tem a virtude que pedir perdão ao vício,
Rogar-lhe que a autorize a lhe fazer o bem.

RAINHA Hamlet, tu partiste meu coração em dois.

HAMLET Joga fora de vez essa parte pior,
160 E, com a outra parte, viva na pureza.
Boa noite. E não vá pra cama do meu tio.
Se não possui virtude, pelo menos a vista.
Que esse monstro, o costume, que rói todo o senso,
Dos hábitos demônio, é também um anjo,
165 Pois no uso de ações as mais belas e boas
Fornece igualmente o hábito e o libré^Q
Que vestem muito bem. Contenha-se esta noite
Que os rigores do próximo jejum serão
Mais fáceis e os seguintes ainda mais leves —
170 Que o uso pode quase transformar a essência,
Abrigar o demônio ou ainda expulsá-lo
Co'estupenda violência.^Q De novo, boa noite,
Quando estiver disposta a receber perdão

175 Eu pedirei sua bênção. Quanto ao senhor aqui
Eu me arrependo — e muito —, mas prouveram aos
céus

Que eu fosse o seu castigo e ele fosse o meu,
Que eu fizesse a função de algoz e de ministro.
Eu cuido dele — pois terei de responder
Por sua morte. Então, boa noite outra vez.
180 Se sou cruel não é senão pra ser gentil;
Foi um péssimo início e o pior está por vir.
Só uma palavra a mais.

RAINHA O que devo fazer?

HAMLET Sobretudo não faça o que vou lhe dizer:
Vá deitar com o rei balofo no leito imundo,
185 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.
190 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
195 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.

RAINHA Fica certo que se as frases são feitas de ar
200 E o ar feito de vida, eu não tenho vida
Pra respirar o que disseste.

HAMLET Vou partir pra Inglaterra, está sabendo?

RAINHA Ai, não.

Eu tinha esquecido. Está decidido, então.

HAMLET Há cartas já lacradas, e meus dois colegas,
205 A quem confio como a presas de uma víbora,
São eles os arautos. Já estão com a trilha

E co'a tocaia prontas. Deixe a coisa andar;
Porque dá gosto ver o engenheiro ir aos ares
Junto com sua bomba. Pode ser o diabo,
210 Mas vou me enfurnar três pés abaixo das minas
E, num esturro, jogá-los na lua. Dá gosto
Ver dois navios na mesma rota se chocarem.^Q
Esse aqui me forçou a aprontar os pacotes.
Eu vou jogar suas tripas lá no quarto ao lado.
215 Mãe, boa noite. Mas como esse conselheiro
Ficou tão mais grave, tão discreto, tão mudo.
Ele que era um canalha parvo e linguarudo.
Venha, senhor: vamos dar fim a esse teu caso.
Boa noite, mãe.

Sai arrastando Polônio. A rainha permanece.

Ato IV

CENA I

[*Para a*] Rainha, entra o Rei, com Rosencrantz e Guildenstern.

REI Esses suspiros dizem algo, esses gemidos
Traduza-os para nós. Cabe a nós compreendê-los.
Onde está seu filho?

RAINHA Por favor, deixem-nos sozinhos por instantes.

Saem Rosencrantz e Guildenstern.^F

5 Ah, meu caro senhor, o que eu vi esta noite!

REI O quê, Gertrudes, como está o jovem Hamlet?

RAINHA Louco como o mar e o vento quando combatem
Medindo o seu poder. Em seu insano arroubo,
Ao distinguir um ruído atrás do cortinado,
10 Puxou o punhal, e gritou: “Um rato, um rato”,
E nesse acesso louco, sem ver o bom velho,
Ele tirou-lhe a vida.

REI Mas que ato funesto!

Se estivéssemos lá, nos teria matado.

É um risco para todos que ele fique livre —

15 Um risco pra você, pra nós, pra todo o mundo.
Céus, como responder a um ato tão brutal?

Recairá sobre nós, cujo zelo devia
Ter mantido esse jovem louco à rédea curta,
Longe do convívio. Era tal o nosso amor
20 Que não soubemos fazer o que era cabível.
Mas, como alguém sofrendo de uma peste horrível
Pra evitar que espalhasse, a deixamos sugar
Até a seiva da vida. Pra onde ele foi?

RAINHA Esconder o corpo que ele próprio matou
25 Sobre o qual — sua loucura se mostrando pura
Tal como o nobre ouro por entre os minérios
De metal mais vulgar — chorou pelo que fez.

REI Ó Gertrudes, venha comigo!
Assim que o sol tocar o cimo das montanhas
30 Nós o embarcaremos e esta ação desprezível
Nós devemos com toda a majestade e arte
Tanto tolerar quanto excusar. Guildenstern!

Entram Rosencrantz e Guildenstern.

Caros amigos, busquem logo algum reforço.
Hamlet, na sua loucura, assassinou Polônio,
35 E arrastou o seu corpo do quarto da mãe.
Procurem-no — toda calma — e tragam o corpo
Pra dentro da capela. Eu peço: sejam rápidos.

Saem Rosencrantz e Guildenstern.

Gertrudes, vamos buscar o sábio conselho
De amigos, noticiar o súbito imprevisto
40 E nossas intenções. ^QQue assim a vil calúnia
Que carrega sua seta letal pelo mundo,
Certeira como o tiro de um canhão no alvo
Erre esse nosso nome, chocando-se contra
O ar invulnerável. ^Q Oh, venha comigo.

Minha alma está repleta de angústia e desânimo.

Saem.

Ato IV

CENA II

Entra Hamlet.

HAMLET Aqui está bem guardado. (*chamados*) Mas que barulho é esse? Quem chama por Hamlet? Oh, lá vêm eles!

Entram Rosencrantz, Guildenstern e Outros.

ROSENCRANTZ O que o senhor fez com o corpo do morto?

5 HAMLET Misturei-o ao pó, que é o seu mesmo elemento.

ROSENCRANTZ Diga-nos onde ele está, para que possamos resgatá-lo e levá-lo à capela.

HAMLET Não acreditem.

ROSENCRANTZ Como? Não acreditem em quê?

10 HAMLET Que eu possa guardar seu conselho, e não o meu.

E depois, quando a pergunta vem de uma esponja — que resposta deve dar o filho do rei?

ROSENCRANTZ Sua Alteza me toma por uma esponja?

HAMLET Exato, e que chuchurreia os obséquios do rei, [15] seus prêmios, assim como sua autoridade. Mas, no fim, dignatários assim dignificam bem melhor o serviço do rei: ele os entoca, como um macaco, num canto da queixada — primeiro são abocanhados, depois deglutidos. E quando ele precisa [20] daquilo que eles

colheram por aí, ele os espreme, e aí, esponjas, vocês ficam secos de novo.

ROSENCRANTZ Não estou compreendendo, senhor.

HAMLET Fico feliz que não. No ouvido imbecil dorme a fala da patifaria.

²⁵ ROSENCRANTZ Vossa Alteza precisa nos dizer onde se encontra o corpo e acompanhar-nos até o rei.

HAMLET O corpo está com o rei, mas o rei não está com o corpo. O rei é uma coisa —

GUILDENSTERN Como uma coisa, meu senhor?

³⁰ HAMLET Uma coisa de nada. Levem-me até ele.

Saem.

Ato IV

CENA III

Entram o Rei e dois ou três [Nobres].

REI Mandeí que o procurassem e encontrassem o corpo.

É um perigo deixar esse homem às soltas.

Mas não convém puni-lo co'rigor da lei,

Ele é adorado por essa turba volúvel

5 Que ama com os olhos, nunca co'o juízo,

Que vê à frente o açoite que pune o faltoso,

Mas nunca a falta. Pra que tudo corra bem,

Sua súbita partida tem de parecer

Pensada, ponderada. Toda doença drástica

10 Encontra sua cura com remédios drásticos

Ou não encontra mais.

Entram Rosencrantz, Guildenstern e Outros.

Mas o que foi agora?

ROSENCRANTZ Senhor, não conseguimos que ele nos dissesse

Onde escondeu o corpo.

REI Mas ele, onde está?

ROSENCRANTZ Senhor, lá fora, sob guarda e a seu dispor.

15 REI Tragam-no até nós.

ROSENCRANTZ Ho! Façam entrar Sua Alteza!

Entra Hamlet com guardas.

REI Vamos, Hamlet, onde está Polônio?

HAMLET Na ceia.

REI Na ceia?! Onde?

HAMLET Não onde ele come, mas onde é comido. Há até [20]
um certo congresso de vermes políticos em cima dele.
Na dieta, o teu verme é teu único imperador: colocamos
na engorda tudo o que é criatura, pra ficarmos inflados
— e viramos um opulento repasto pra empanturrar
larvas. O monarca cevado [25] e o mendigo raquítico são
só desvairanças do cardápio — dois pratos numa só
mesa. E isso é tudo.

^QREI Ó céus! Ó céus!

HAMLET Um homem pode pescar um peixe com o verme que
comeu um rei, e comer o peixe que se nutriu [30] de um
verme.^Q

REI O que você quer dizer com isso?

HAMLET Nada senão demonstrar que um rei pode fazer sua
pomposa parada pelas tripas de um mendigo.

35 REI Onde está Polônio?

HAMLET No céu. Mande alguém lá para ver. Se o seu
mensageiro não o encontrar lá, vá você mesmo procurá-
lo em outro lugar. Mas se o senhor não
o encontrar dentro de um mês, vai com certeza [40]
farejá-lo subindo as escadas a caminho do átrio.

REI (*para alguns assistentes*) Procurem-no lá.

HAMLET Nada de pressa. Ele vai esperar vocês. (*saem os
assistentes*)

REI Hamlet, esta ação, pra tua especial segurança

45 Que nós tanto prezamos quanto lastimamos,
Esse teu ato, ele te obriga a partir
^FRápido como um raio.^F Vai e te prepara,
Que o navio está pronto e o vento é favorável,
Teus comparsas te esperam. Tudo está apontando

Para a Inglaterra.

50 HAMLET Para a Inglaterra?

REI Sim, Hamlet.

HAMLET Ótimo.

REI É isso mesmo, se conhecesse nossas intenções.

HAMLET Vejo um querubim que as vê. Mas vamos, para a [55]
Inglaterra. Querida mãe, adeus.

REI Teu amado pai, Hamlet.

HAMLET Minha mãe. Pai e mãe é mulher e marido, marido e
mulher é uma só carne. Assim, minha mãe. Vamos então,
para a Inglaterra! (*sai*)

60 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.

65 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 deves tratar
Com frieza as nossas ordens soberanas
70 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 deves curar-me. Até que eu saiba o efeito,
Que venha o que vier, viverei contrafeito.

Sai.

Ato IV

CENA IV

Entram Fortimbrás com seu exército (marchando) sobre o palco.

FORTIMBRÁS Capitão, saúde em meu nome o rei danês.

Diga-lhe que, com sua licença, Fortimbrás
Solicita escolta pra marcha prometida
Através do seu reino. Sabe onde é o encontro.
5 E se sua majestade algo quiser conosco,
Em pessoa expressaremos nossos deveres.
Faça-o saber disso.

CAPITÃO Eu farei, meu senhor.

FORTIMBRÁS Avancem lentamente.

Saem todos (exceto o Capitão)

QEntram Hamlet, Rosencrantz, (Guildenstern) e outros.

HAMLET Senhor, de quem são essas forças?

10 CAPITÃO Do rei da Noruega, senhor.

HAMLET E qual o destino, por favor?

CAPITÃO Atacar um lugar da Polônia.

HAMLET E quem está no comando?

CAPITÃO Fortimbrás, sobrinho do velho norueguês.

15 HAMLET E eles vão atacar, senhor, toda a Polônia
Ou apenas alguma fronteira?
CAPITÃO Pra falar a verdade e evitar os acréscimos,
Nós vamos conquistar um pequeno torrão,
Sem lá grande valor, a não ser pelo nome.
20 Nem por cinco ducados — cinco! — eu o arrendaria.
Não renderia isso, se fosse vendido
Inteiro ao rei da Noruega ou da Polônia.
HAMLET Então, os poloneses nem vão defendê-lo!
CAPITÃO Ah, vão. Já estão com as guarnições alertas.
25 HAMLET Duas mil almas e mais vinte mil ducados
Não bastam para pôr em questão essa palha!
É um tumor que vem de muita paz e opulência
Que, explodindo por dentro, não mostra por fora
Por que um homem morre. Senhor, eu agradeço.
30 CAPITÃO Esteja com Deus.

Sai.

ROSENCRANTZ Podemos ir, meu senhor?
HAMLET Já alcanço vocês. Vão um pouco na frente. (*saem todos, menos Hamlet*)
É incrível, cada fato que surge me acusa,
Atiçando-me a frouxa vingança. O que é um homem,
Se seu mais alto bem e seu uso do tempo
35 É dormir e comer? Um bicho, apenas isso.
De certo quem nos deu essa fala tão ampla
Que olha para o antes e o depois, não nos deu
Essa destreza toda, essa razão divina
Pra que mofasse em vão. Sim, talvez isso seja
40 Um letargo bestial, um escrúpulo covarde
Que pensa com excessiva exação nos efeitos —
Um pensar que tem um quarto de sapiência,
Três de covardia. Mas não sei por que vivo
Dizendo para mim que só falta essa ação,

45 Já que tenho a causa, a vontade, a força e os meios
Pra executá-la. Há grandes fatos me exortando,
Prova disso é esse exército grande, custoso,
Chefiado por um príncipe jovem e gentil,
50 Cujo espírito, prenhe de ambição divina,
Faz caretas de escárnio ao devir invisível,
Expondo aquilo que é mortal e que é inseguro
A tudo o que a fortuna, a morte e o risco engendram,
E só por uma casca de ovo! Sim, ser grande
55 Não é não se mexer sem ter ‘ma grande causa
Mas entrar em briga grande por uma palha,
Quando a honra está em jogo. E como é que fico?
Um pai assassinado e uma mãe maculada,
Meu sangue, minha paixão em plena ebulição,
60 E fico inerte, enquanto, pra minha vergonha,
Vejo a morte iminente de vinte mil homens
Que, por uma quimera e um ardil da glória,
Vão tranquilos pras covas, brigam por um feudo,
Onde não cabe a leva dos que vão lutar,
E que não é túmulo largo o suficiente
65 Pra enterrar todos os mortos. De agora em diante,
Meus planos sejam sangrentos ou sem talante.

Sai.^Q

Ato IV

CENA V

Entram a Rainha, Horácio e um Cavalheiro.

RAINHA Não vou falar com ela.

CAVALHEIRO Ela insiste, está
Fora de si. Seu estado merece piedade.

RAINHA O que ela deseja?

CAVALHEIRO Fala muito do pai e diz que tem ouvido
5 Que há trapanças no mundo, e urra, bate no peito,
Se enfurece com palhas, e diz coisas obscuras
Que só têm meio sentido. Sua fala é absurda,
Mas seu uso disforme leva os que a escutam
A juntarem os nexos. Vão lançando hipóteses,
10 Fundem o que ela diz com aquilo que eles pensam.
Realmente, os seus meneios, gestos, o seu olhar
Até fazem pensar que ali há um pensamento,
Que, mesmo tão confuso, é assaz perturbador.

HORÁCIO É melhor recebê-la pois pode implantar
15 Nas mentes perniciosas negras conjecturas.

RAINHA Deixem-na entrar. (*sai Cavalheiro*)
(*aparte*) A minha alma doentia onde o pecado grassa
Vê na menor tolice a sombra da desgraça.
A culpa se vigia com tanto recato
20 Que, ao temer se trair, trai o próprio retrato.

Entra Ofélia.

OFÉLIA Onde está a belíssima rainha dos daneses?

RAINHA O que se passa, Ofélia?

OFÉLIA (*canta*) *Que sinais são mais fiéis*

E distinguem o amado,

25 *A concha no chapéu,*

A sandália e o cajado.

RAINHA Ah, querida moça, por que essa canção?

OFÉLIA Como? Ouçam só isso, por favor:

Ele se foi, amiga,

30 *Está morto e apagado;*

No rosto a turfa verde

Nos pés a pedra magra.

O ho!

RAINHA Ah, não, mas Ofélia —

35 OFÉLIA Por favor, ouça.

(canta) Alva a mortalha, montanha gelada;

Entra o Rei.

RAINHA Ai, céus, veja isto, senhor.

OFÉLIA (*canta*) *Envolta em belas flores —*

Pra tumba foi, sem ser chorada

40 *Por pranto bom de amores.*

REI Como está, minha bela jovem?

OFÉLIA Muito bem, que Deus vos tenha. Dizem que a coruja é filha do padeiro. Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que podemos ser. Deus esteja em [45] vossa mesa!

REI Está devaneando sobre o pai.

OFÉLIA Por gentileza, não falemos disso, mas se acaso perguntarem o que significa, diga isto: (*canta*)

Amanhã é são Valentim,

50 *De casa saem, é madrugada;*

Jovem diante o varandim,

Me torno sua amada.
Ao levantar-se, ele se veste,
Lhe abre da porta a tramela,
55 E entra a moça, o ar celeste,
Mas, ao sair, não é donzela.

REI Gentil Ofélia —

OFÉLIA É mesmo? Sem fazer votos, vou terminar.
Por Cristo e a Santa Caridade,
60 Ah, opróbio sem pejo,
Que o jovem faça à sua vontade,
Por Deus, maldito seja!
E disse, antes de me ter
Que o enlace foi voto feito
Ele responde:
Por Deus, que assim devia ser,
Porém se entregou em meu leito.

REI Desde quando ela está assim?

OFÉLIA Espero que tudo acabe bem. Devemos ter paciência, [70]
mas só posso chorar quando penso que o depositaram
embaixo da terra fria. Meu irmão vai ficar sabendo e
assim eu vos agradeço vosso bom conselho. A
carruagem! Vamos. Boa noite, senhoras, boa noite.
Caríssimas senhoras, boa [75] noite, boa noite. (sai)

REI Por favor, sigam-na de perto e a vigiem. (sai Horácio)

Oh, esse veneno vem da dor mais profunda,
Da morte do pai dela. E agora note só,
Ó Gertrudes, Gertrudes,
80 Os males, quando vêm, não vem só o batedor,
Vem todo o batalhão. Primeiro o pai é morto,
Depois teu filho parte, ele, o autor violento
Do seu justo desterro. E o povo perturbado,
Repleto e insalubre murmurando boatos
85 Sobre a morte do velho. Ingenuidade a nossa
Enterrá-lo assim às ocultas. Pobre Ofélia,
Desraigada de si e de seu bom juízo,
Sem o qual somos vultos ou reles bichos.

90 E enfim, e não menos grave que tudo isso,
O irmão dela, em segredo, retorna da França,
E, imerso em nuvens, nutre esses prodígios todos.
Não nos falta nem quem lhe grite nos ouvidos
Infectos discursos sobre a morte do pai,
Ante os quais a necessidade, mendigando
95 Provas, não recua, pra nos lançar a culpa
De ouvido em ouvido. Ó cara Gertrudes, isto
É um tiro de estilhaço, semeando ao redor
Muita morte supérflua. (*Um ruído vindo de dentro*)
Que é isso?
Os suíços, onde estão? Mandem guardar a porta.
Entra um Mensageiro.

100 Mas que aconteceu?
MENSAGEIRO Defenda-se, senhor!
O oceano, quando ergue as águas, não engole
Os vales com tanto ímpeto e rapidez
Quanto o jovem Laerte, líder do levante,
Sobrepuja os seus homens. A turba já o aclama,
105 E como se este mundo estivesse no início,
O antigo abandonado, os usos ignorados —
Que são base e sanção de todas as palavras —
Gritam: “A escolha é nossa, Laerte será rei”.
Com mãos, chapéu e língua urram para os céus,
110 “Laerte será rei, será o nosso rei”.

RAINHA Com que alegria ladram numa pista falsa,
Oh, recuem, seus falsos cães dinamarqueses.

Um ruído vindo de dentro.

REI As portas arrebentaram.

Entra Laerte com Seguidores.

LAERTE Onde está o Rei? Senhores, fiquem lá fora.

115 SEGUIDORES Não, vamos entrar.
 LAERTE Por favor, deixem-me livre.
 SEGUIDORES Sim, sim.
 LAERTE Obrigado. Guardem a porta. (*saem Seguidores*)
 Oh, tu, rei abjeto,
 Devolve-me meu pai.
 RAINHA (*segurando-o*) Calma, meu bom Laerte.
 LAERTE Se uma só gota de meu sangue ficar calma,
 120 Me chamem de bastardo e meu pai, de corno,
 Estampem na testa pura da minha mãe
 O estigma das vadias.
 REI Laerte, por que
 Dás à tua rebelião esse ar tão gigantesco?
 Deixe-o, Gertrudes. Não tema por nossa pessoa.
 125 Há tanta divindade guarneendo um rei
 Que a traição nem consegue espiar seus desígnios,
 Não toca nem sua vontade. Pois, diz, Laerte,
 Por que toda essa fúria. Largue-o, Gertrudes.
 Fala, homem.
 130 LAERTE Onde está meu pai?
 REI Morto.
 RAINHA Mas não pelo rei.
 REI Deixe-o perguntar à vontade.
 LAERTE Como foi que morreu? Não tentem me lograr.
 Pro inferno, devoção, e pro diabo, os meus votos!
 E pras quintas mais fundas, minha graça e consciência.
 135 Que venha a danação. O meu estado é tal
 Tão extremo, que mando os dois mundos às favas.
 E venha o que vier, só penso é em me vingar
 Da morte do meu pai.
 REI Quem pode te impedir?
 LAERTE Só a minha vontade, não a do mundo inteiro!
 140 E os meios que usarei, vou regê-los tão bem
 Que farei muito com bem pouco.
 REI Bom Laerte,
 Se queres saber a verdade sobre a morte

De teu pai, estará inscrito em tua vingança
Que debes arrastar o amigo e o inimigo
145 O vencido e o derrotado, tudo ao acaso?
LAERTE Não, só os inimigos.
REI E sabes quem são?
LAERTE Aos meus bons amigos eu abrirei meus braços
E como o pelicano doador de vida
Vou nutri-los com meu sangue.
REI Agora falaste
150 Como um filho bondoso e um sério cavalheiro.
Que eu sou inocente da morte de teu pai
E que ela me magoa de modo profundo,
Isso parecerá tão claro ao teu juízo
Quanto a luz aos teus olhos. (*Um ruído vindo de dentro.*
Ouve-se Ofélia cantando)
Deixem-na entrar.
155 LAERTE Mas o que é isso, que ruído é esse?

Entra Ofélia.

Fogo, seca meu cérebro e tu, meu pranto ardente,
Queima meus sentidos e a potência dos olhos.
Por Deus, pagarão tão pesado a tua loucura
Que a balança vai virar. Ó rosa de maio,
160 Ó moça amada, irmã querida, doce Ofélia —
Será possível, céus, que o juízo de uma jovem
Seja assim tão mortal quanto a vida de um velho?
^FNo amor, a natureza é fina e quando é fina
Emite ao ser amado alguma instância rara
165 Daquilo que ela é.^F
OFÉLIA (*canta*) *Na urna seu rosto sem manto*
^FHey non noni, noni, hey nony^F
Na tumba chovendo os prantos —
Adeus minha bela pomba.
170 LAERTE Se tu estivesses sã e pedisses vingança,

Não moverias nada assim.

OFÉLIA Você deve cantar *tom-bou-tom-bou* e você *em tum-ba-tom-bou*. Oh, como fecha bem o refrão. Foi o falso intendente que roubou a filha do [175] patrão.

LAERTE Esse nada tem muito conteúdo.

OFÉLIA Tome o alecrim, é para a lembrança — por favor, amor, lembre — e aqui o amor-perfeito, para os pensamentos.

180 LAERTE Uma aula da loucura, que combina lembrança e pensamento.

OFÉLIA O funcho é pra você e as aquileias. A arruda é pra você e essa aqui é pra mim. Vou chamá-la de erva da graça dos domingos. Oh, o senhor tem que [185] usar a arruda de outro jeito. Aqui está uma margarida. Gostaria tanto de lhe dar violetas, mas murcharam todas quando meu pai morreu. Dizem que teve um bom fim.

(*canta*) *Encanta-me o canto do canoro pintarroxo.*

190 LAERTE Aflição, dor, paixão e até o próprio inferno, Tudo ela transforma em encanto e beleza.

OFÉLIA (*canta*) *Ele não volta mais?*

Não voltará jamais?

Não, é findo e morto,

195 *Vai, deita no teu horto,*
Que ele não volta mais.

A barba era de neve,

O topo um linho leve.

Partiu, está num vão,

200 *Gemer agora é vão*

Que Deus lhe dê perdão.

E a toda alma cristã. Deus esteja convosco. (*sai*)

LAERTE Está vendo isso, ó Deus?

REI Laerte, me permita partilhar tua dor,

205 Ou me estarás negando um direito. Retira-te,
E procura os mais sábios dentre teus amigos,
E os faça me escutar e julgar em tua frente.

Ato IV

CENA VI

Entram Horácio e um Cortesão.

HORÁCIO Quem são esses que querem falar comigo?

CORTESÃO Marinheiros, senhor. Dizem que têm cartas para o senhor.

HORÁCIO Deixe-os entrar.

Sai Cortesão.

5 Eu não sei de que parte do mundo viriam
 Essas saudações, salvo do príncipe Hamlet.

Entram Marinheiros.

MARINHEIRO Que Deus o abençoe, senhor.

HORÁCIO Que ele vos abençoe.

MARINHEIRO Ele vai, senhor, se apetecer a ele. Tenho [10] uma carta para o senhor. Veio do embaixador que se dirigia para Inglaterra — se o seu nome for Horácio, como me foi dado saber.

HORÁCIO (*lê a carta*) *Horácio, quando tiveres lido esta carta, dá a essas pessoas meios para chegar até o [15] rei. Eles têm*

cartas para ele. Quando não tínhamos contado ainda dois dias no mar, um pirata com grande aparato bélico nos perseguiu. Vendo que nossa vela avançava lenta demais, vestimo-nos de uma coragem forçada e, na arpoação, [20] fizemos a abordagem. Livraram-se de imediato de nosso navio, e assim fiquei sozinho prisioneiro deles. Trataram-me como ladrões misericordiosos, mas sabiam o que faziam. Tenho de lhes render serviço. Faze com que o rei receba as cartas [25] que enviei e vem até mim rápido como se estivesses a debandar da morte. Tenho palavras para falar em teu ouvido que hão de te deixar atônito, mas que são leves demais para o calibre do assunto. Estes bons e velhos camaradas te levarão [30] onde estou. Rosencrantz e Guildenstern seguem seu caminho rumo a Inglaterra. Sobre eles muito tenho a te contar. Adeus.

Aquele que tu sabes teu,

Hamlet.

35

Venham, vou mostrar-lhes onde entregar as cartas,
E rápido o bastante pra que me levem logo
Até este de quem vocês as receberam.

Saem.

Ato IV

CENA VII

REI É hora de sua consciência me eximir
E você *tem* que me abraçar como um amigo,
Pois você já ouviu, e com escuta sagaz,
Que quem matou o seu ilustre pai também
5 Queria me matar.

LAERTE Sim, parece. Mas, diga,
Por que razão não procedeu contra esses atos,
Tão criminosos, de cunho tão capital,
Se sua razão, sua segurança e tudo o mais
O instavam a tanto.

REI Foram dois os motivos,
10 Que talvez lhe pareçam fracos e sem fibra,
Mas que pra mim são fortes. Sua mãe, a rainha,
Vive do olhar do filho, e no que me concerne —
Seja para o meu bem ou pra minha desgraça —
Ela está tão ligada à minha alma e vida,
15 Que eu, tal astro sempre atento à mesma órbita,
Não me movo sem ela. O outro motivo
De eu não levar acusação à corte pública
É o amor que lhe devota a gente do povo,
Que, lavando-lhe as faltas no afeto geral,
20 Age como a fonte que muda a lenha em pedra
E o ferro, em joia rara. E, assim, as minhas flechas,

Leves, brandas demais pra essas rajadas ríspidas
Dariam uma guinada, voltando ao meu arco,
Não atingindo nunca o alvo destinado.

25 LAERTE E assim vi meu nobre pai partir para a morte
E uma irmã recair no insano desespero,
Cujo valor, se é dado ao louvor recuar,
Pairava, por suas perfeições, no alto
Píncaro do seu tempo. A desforra virá.

30 REI Não perca seu sono por isso. E não pense
Que somos feitos de um estofado mole e inerte
Pra deixar que o perigo puxe nossa barba
E fique como um jogo. Logo ouvirá mais.
Eu amei seu pai e nós mesmos nos amamos,
35 E eu espero que isso lhe ensine a imaginar —

Entra um Mensageiro com cartas.

MENSAGEIRO ^F Senhor, são cartas de Hamlet, ^F esta aqui
Para Vossa Majestade, estas para a rainha.

REI De Hamlet! Quem as trouxe?

MENSAGEIRO Dizem que marinheiros, senhor. Não os vi.

40 Cláudio foi quem me entregou. Ele as recebeu
De quem as trouxe aqui.

REI Laerte, fica e escuta.
Deixe-nos.

Sai Mensageiro.

(lê) *Altíssimo e poderosíssimo, haveis de saber que fui lançado
despido em vosso reino. Amanhã, hei de [45] pedir vossa
vênia para ver vossos régios olhos, quando poderei
recontar, não sem antes implorar vosso perdão, os
acidentes de meu súbito e mui estranho retorno. Hamlet.
O que quer dizer isso? E os outros retornaram?*

80 Mas muito essencial, pois cai bem em tua idade
A roupa negligente e leve de costume
Como, à idade grave, o traje e a zibelina,
Que indicam posse e seriedade. Há já dois meses^Q
Por aqui esteve um cavaleiro normando —
Eu mesmo já vi e combati os franceses,
85 Montam muito bem. Agora esse fidalgo
Era puro feitiço. Arraigou-se na sela,
E fez coisas tão espantosas co'o cavalo
Como se seu corpo fosse o prolongamento
Do bravo animal. O que fez foi tão incomum
90 Que eu mesmo fico longe dele na criação
De formas e artifícios.

LAERTE Era um normando, não?

REI Sim, um normando.

LAERTE Mas, por Deus, Lamord.

REI Ele.

LAERTE Eu o conheço bem.

95 É realmente a joia mais preciosa, a gema
De toda a sua nação.

REI Deu diversas declarações a teu respeito,
E falou de tal modo de tua mestria
Nas artes e nos exercícios defensivos,
Na esgrima sobretudo, que até exclamou
100 Que seria grande espetáculo se surgisse
Alguém que o enfrentasse. ^QAfiançou que na França
Não há esgrimista ágil, bom de guarda e olho,
Que se equipare a ti. ^Q Senhor, esse relato
Injetou tal inveja na mente de Hamlet
105 Que só restou a ele esperar e pedir
Teu rápido retorno pra se medir contigo.
Ora, disso se tira —

LAERTE O quê, meu senhor?

REI Laerte, tinhas afeição pelo teu pai?

Ou será que és só a pintura de uma dor,

110 Um rosto sem coração?

LAERTE Por que a pergunta?

REI Não que eu pense que tu não amavas teu pai,
Mas porque sei que o amor começa com o tempo,
E porque vejo, com fatos comprobatórios,
Que a chama e a fagulha, só o tempo as qualifica.

115 ^QHá dentro da genuína flâmula do amor
Uma mecha, um pavio que sonha em se extinguir.
Nem sempre o bem se mostra em sua bondade igual,
Pois quando ele evolui para uma pleurisia
Perece pelo excesso. O que se quer fazer,

120 Deveria ser feito enquanto houver querer,
Pois o querer tem tantos quebrantos e atrasos
Quanto há mãos, línguas, acidentes e ocasiões,
E esse “deveria” é um suspiro esbanjador
Que fere ao aliviar. Mas direto à ferida!^Q

125 Hamlet está voltando, e tu, o que farás
Pra mostrar que és filho do teu pai, mas agindo,
Não só falando.

LAERTE Vou degolá-lo na igreja.

REI Pra que um lugar pra dar asilo a assassinatos,
Melhor a vingança sem limites. Laerte,

130 Estás pronto? Então vai, te fecha no teu quarto.
Hamlet, ao retornar, saberá que voltaste;
Faremos com que alguns louvem tua excelência,
Adensando um segundo verniz ao renome
Que esse francês te deu, e os faremos duelar

135 E apostaremos nas cabeças. Desatento
Que é, tão generoso e isento de artifícios,
Não vai checar as armas — e assim sem grande custo —
Ou com certo ardil, — vais escolher um florete
Que não tenha o botão, e, num assalto astuto,

140 Premiá-lo pela morte do teu pai.

LAERTE Vou, sim,
E, com esse propósito, ungirei a espada.

Comprei de um vendilhão um óleo tão letal
Que se o fio de uma faca é nele mergulhada
Onde o sangue escorrer, não haverá emplastro
145 Tirado de ervas fortes colhidas à lua
Capaz de resgatar da morte o que sofrer
Um simples arranhão. Eu vou untar a ponta
Co'esse veneno atroz, que, se eu o ferir de leve,
Será a morte.

REI Vamos ponderar melhor
150 Que circunstâncias de tempo e espaço se ajustam
Mais a esse nosso papel. Se o plano falhar,
Traindo nossa mão na má execução,
Teremos de abortá-lo. Portanto, esse arranjo
Exige um segundo que ponha tudo em ordem,
155 Se o primeiro falhar. Espera, estou pensando,
Faremos uma aposta solene no estro
Dos dois — Já sei!
No calor do duelo ficarão com sede —
Por isso golpeia com toda a violência —
160 Caso ele peça algo pra beber, trarei
Um copo pra ocasião, porque, se ele escapar
Do golpe envenenado, um gole bastará
Pra que tudo se acerte. Mas que ruído é este?

Entra a Rainha.

RAINHA As dores quando vêm, vêm uma atrás da outra.
165 Laerte, Laerte, tua irmã se afogou.
LAERTE Se afogou? Oh, onde?
RAINHA Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado
Que espelha as folhas gris no líquido cristal.
Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas,
170 Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras,
A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,
E as castas virgens chamam dedos-de-defunto.

Quando subiu nos galhos pensos para atar
As suas guirlandas, ciumento, um ramo cedeu,
175 E então tombaram ela e seus troféus floridos
No plangente riacho. Suas roupas se abriram,
E, como uma sereia, boiou por instantes.
E aí entoou refrões de antigas cantorias
Como alguém insensível à própria agonia
180 Ou como um ente nato e de todo integrado
À água que escorria. Porém, não demorou
E suas vestes, pesando da água que bebiam,
Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas
Para os lodos da morte.

LAERTE Então, está afogada.
185 RAINHA Afogada, afogada!
LAERTE Porque dessas águas tens tanto, pobre Ofélia,
Não aceito chorar. Mas esse é o nosso estofo.
Pouco importa a vergonha, a natureza é que manda.
Estas lágrimas, quando estiverem esgotadas,
190 Não haverá mais mulher. Adeus, meu senhor,
Tenho frases de fogo prontas a incendiar,
Mas essa tolice as apaga.

Sai.

REI Vamos segui-lo,
Gertrudes. Não foi fácil aplacar sua cólera!
E temo que este fato a inflame novamente.
195 Vamos.

Saem.

Ato v

CENA I

Entram dois palhaços [o Primeiro Coveiro e o Segundo].

PRIMEIRO COVEIRO Mas ela recebe funeral de cristã se buscou salvação por mote próprio?

SEGUNDO COVEIRO Eu te digo que sim, e por isso cava rápido a cova dela. O legista examinou o caso e [5] decidiu pelo enterro cristão.

PRIMEIRO COVEIRO Mas então só pode ser porque ela se afogou em defesa própria.

SEGUNDO COVEIRO Pois é, assim acharam.

PRIMEIRO COVEIRO Por conseguinte, foi *se offendendo* e [10] não de nenhum outro modo. Pois aqui está o ponto: se eu me afogo de mote próprio, isso constitui um ato, e um ato tem três ramos: agir, fazer, executar. Argo, ela se afogou de mote próprio.

SEGUNDO COVEIRO Sim, mas ouve lá, meu mestre coveiro.

¹⁵ PRIMEIRO COVEIRO Com licença. Aqui está a água, muito bem. Aqui está o homem — muito bem. Se o homem vai até essa água aqui e se afoga, isso quer dizer que, querendo ou não querendo, ele vai, tá entendendo? Ora, se a água vem até ele e afoga [20] ele, então ele não se afoga. Argo, quem não é culpado de sua própria morte não encurta a própria vida.

SEGUNDO COVEIRO Mas isso tá na lei?

PRIMEIRO COVEIRO Mas claro que tá: na lei do inquérito [25] do legista.

SEGUNDO COVEIRO Quer saber a verdade? Se a moça não fosse nobre, não recebia funeral cristão.

PRIMEIRO COVEIRO Agora disse tudo. E é uma grande lástima que nesse nosso mundo a gente graúda [30] tenha mais condições que outros iguais cristãos pra se afogar e se enforcar. Vem cá, minha pá. Os mais antigos fidalgos não foram senão os jardineiros, os lavradores e os coveiros — eles continuam a profissão de Adão. (*ele cava*)

35 SEGUNDO COVEIRO Mas ele era nobre?

PRIMEIRO COVEIRO O primeiro a andar armado e de brasão.

^FSEGUNDO COVEIRO Armado, não.

PRIMEIRO COVEIRO Mas o quê, você é pagão? Como entender as Escrituras? As Escrituras dizem que [40] Adão cavava. Como cavar sem estar armado de uma pá?^F Vou fazer outra pergunta. Se não responder certo, te confessa e —

SEGUNDO COVEIRO Ora, vai.

PRIMEIRO COVEIRO Quem é que constrói mais sólido que [45] pedreiro, o armador e o carpinteiro?

SEGUNDO COVEIRO O construtor de forcas, que é uma engenhoca que dura mais de mil inquilinos.

PRIMEIRO COVEIRO Caiu que é uma beleza essa tua argúcia, sinceramente. Cai bem essa história de forcas.

50 E elas caem perfeito pra quem pratica o mal. Ora, não cai nada bem que tu digas que as forcas são mais sólidas que a igreja; argo, a forca te cai que é uma maravilha. Agora, retorna, vai.

SEGUNDO COVEIRO Quem é que constrói mais sólido que [55] pedreiro, o armador e o carpinteiro?

PRIMEIRO COVEIRO Responde, vai, e tira a canga.

SEGUNDO COVEIRO Ai, Madre, já vai.

PRIMEIRO COVEIRO Vamos.

SEGUNDO COVEIRO Santa Missa, não vai mais.

- 60 PRIMEIRO COVEIRO Não vai bater muito a cachola por isso, que burro nenhum ajusta o passo à base de batida. E quando te fizerem a pergunta de novo, responde “coveiro”. As casas que ele constrói duram até o dia do Juízo. Vai lá até o João e me traz [65] um caneco de vinho.

Sai o Segundo Coveiro. O Primeiro Coveiro continua cavando.

*(canta) Quando eu amava e era novo
Ah, que era doce — e oce — o dom
O tempo estreitar do meu gozo,
Nada que eu via era tão bom.*

[Enquanto ele canta,] entram Hamlet e Horácio.

- 70 HAMLET Esse sujeito não tem respeito pelo ofício, cantando desse jeito enquanto cava?

HORÁCIO O hábito tornou a coisa para ele indiferente.

HAMLET É isso mesmo: a mão que trabalha menos é mais melindrosa.

- 75 PRIMEIRO COVEIRO *Mas a idade, lenta e ladra,
Me enganhou com sua garra,
E como se eu nunca existira,
Me arrastou pra terra amara.
(ele joga fora uma caveira)*

HAMLET Essa caveira já teve uma língua, podia cantar. E [80] canalha a joga por aí na terra como se fosse a queixada de Caim, autor do primeiro assassinato. Pode até ser a cachola de um articulador político que esse bronco agora manda e desmanda, ou mesmo de alguém que achou que podia enroscar [85] até Deus. Não pode?

HORÁCIO Pode, sim, meu senhor.

HAMLET Ou de um cortesão, que vivia dizendo: “Bom dia, meu bom senhor. Como estais, meu bom senhor?”. Esse aí

pode ser um excelentíssimo fulano [90] elogiando o cavalo de um excelentíssimo ciclano, na intenção de pedi-lo emprestado, não é mesmo?

HORÁCIO Sim, meu senhor.

HAMLET Mas é claro que sim, e agora, desqueixado, espancado no quengo pela pá do coveiro, ele é todo [95] da Senhorita Vermina. Se a gente tivesse a visão arguta, veria que aqui a roda deu uma volta e tanto. Esses ossos, será que foram criados só pra virarem peça de jogo do osso? Me doem os ossos só de pensar.

100 PRIMEIRO COVEIRO (*canta*)

*Com pá e pá e enxada,
E com um sudário fino,
É bom a cova enlameada
Abrir pra o novo inquilino.
(joga fora uma outra caveira)*

HAMLET Aqui tem outra. Não será a caveira de um [105] advogado? Onde estão suas chicanas, suas cavilações, seus processos e mandatos e seus sutis ardis? Como ele pode tolerar que esse canalha brutal lhe esborde o quengo com essa pá imunda, e não o ameace com um processo por agressão. Hum, [110] esse camarada deve ter sido, no seu tempo, um grande comprador de terras, cheio de hipotecas, termos, fianças, promissórias e retomadas de posse. Será isso a retomada final de nossas posses?

O termo de nossos termos, será termos a caveira [115] suja nesses termos? E seus fiadores, mesmo duplicados, será que fiarão o que ele adquiriu pra além da largura e extensão de uma dupla fatura? Os próprios títulos de suas terras a custo caberiam nessa caixa. E aquele que herdar... não vai ficar [120] com nada?

HORÁCIO Com nem uma palha a mais, senhor.

HAMLET O pergaminho não é feito do couro de ovelha?

HORÁCIO Sim, senhor, e do couro de vitela.

HAMLET Só uma ovelha, uma vitela pra buscar segurança [125]
nessas coisas. Vou falar com esse sujeito. — De quem é
essa cova, rapaz?

PRIMEIRO COVEIRO Minha, senhor.

(*canta*) *É bom a cova enlameada* —

HAMLET É, não estás mentindo — estás metido nela.

130 PRIMEIRO COVEIRO O senhor não tá metido na cova, logo a
cova não é sua. E metido nela, eu tenho que o covo é
meu...

HAMLET Sei, tu só estás cavando um oco, metido aí no covo e
achando que ele é teu. Não, não vais me [135] encovar
com isso. Ali, metido, só cabe morto, não cabe vivo.

PRIMEIRO COVEIRO Um vivo desmentido que já volta pro
senhor.

HAMLET Pra que homem tu estás cavando a tumba?

140 PRIMEIRO COVEIRO Pra homem nenhum, senhor.

HAMLET Pra que mulher, então?

PRIMEIRO COVEIRO Pra nenhuma também.

HAMLET Quem vai ser enterrado nela?

PRIMEIRO COVEIRO Alguém que foi uma mulher, senhor; [145]
mas que a paz guarde sua alma, já está morta.

HAMLET Esse patife é todo minúcias. Vou seguir o mapa e o
pontilhado, senão vamos nos enredar em trocadilhos.
Por Deus, Horácio, eu venho notando isso há três anos,
nosso tempo ficou tão cheio de [150] rebuscos e finuras
que a ponta do pé do camponês
já dá no calcanhar do cortesão, de modo tal que até lhe
esfola os calos. Desde quando você é coveiro?

PRIMEIRO COVEIRO De todos os dias do ano, foi desde o dia em
que velho rei Hamlet derrotou Fortimbrás.

155 HAMLET Isso há quanto tempo?

PRIMEIRO COVEIRO E o senhor não sabe? Qualquer palhaço
sabe. Foi no mesmíssimo dia em que nasceu o jovem
Hamlet — aquele que ficou louco e foi mandado pra
Inglaterra.

160 HAMLET Ah, é. E por que foi mandado pra Inglaterra?

PRIMEIRO COVEIRO Ora, porque ficou maluco. Lá ele vai recuperar o juízo. E, se não recuperar, também não tem importância.

HAMLET Por quê?

165 PRIMEIRO COVEIRO É que lá nem vão notar. Lá todos são loucos.

HAMLET Como foi que enlouqueceu?

PRIMEIRO COVEIRO Dizem que de um jeito estranho...

HAMLET Estranho como?

170 PRIMEIRO COVEIRO Até perdendo o juízo.

HAMLET Mas em que solo se nutriu essa loucura?

PRIMEIRO COVEIRO Ora, no da Dinamarca. Eu sou coveiro já há trinta anos, de rapaz a homem-feito.

HAMLET Quanto tempo um homem fica embaixo da terra [175] antes de apodrecer?

PRIMEIRO COVEIRO Olha, se já não estava podre antes de morrer — hoje tem corpo pustulento que nem espera o enterro —, dura uns oito ou nove anos. Um curtidor vai te durar uns nove anos.

180 HAMLET Por que mais que os outros?

PRIMEIRO COVEIRO Ora, é que o couro dele tá tão curtido pela profissão que a água custa a penetrar — e a água é o que corrompe rápido o filho da puta do cadáver. Olha só esse crânio aqui. Já tem vinte e [185] três anos debaixo da terra.

HAMLET Quem era?

PRIMEIRO COVEIRO Um filho da puta amalucado. Quem o senhor acha que era?

HAMLET Não sei, quem?

190 PRIMEIRO COVEIRO Pra peste com esse patife enfurecido! Uma vez me derramou na cabeça um garrafão inteiro de vinho do Reno. Esse crânio, senhor, foi o crânio de Yorick, o bobo do rei.

HAMLET Isso? (*Pega o crânio*)

195 PRIMEIRO COVEIRO Isso aí.

HAMLET Ai, céus, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um tipo cheio de chistes e de incomparável verve.

Me carregou na garupa mais de mil vezes, e agora — me repulsa só de imaginar. Me dá náuseas.

200 Aqui pendiam os lábios que eu beijei sei lá quantas vezes. E agora, onde estão tuas chacotas, tuas cambalhotas, onde as cantigas, teus lampejos de alegria que faziam os convivas cair na gargalhada? Não há mais ninguém pra zombar das tuas [205] caretas? Ficou com o queixo solto! Vá lá, dê uma volta até o quarto de minha dama e lhe diga que, mesmo que ela ponha uma placa grossa de pintura, essa vai ser a sua silhueta no final. Vê se ela ri disso! Horácio, por favor, me diz uma coisa.

210 HORÁCIO O quê, senhor?

HAMLET Você acha que Alexandre também ficou com essa aparência embaixo da terra?

HORÁCIO Com essa mesma.

HAMLET E que fedia assim? Puh! (*Joga fora o crânio*)

215 HORÁCIO Assim mesmo.

HAMLET A que usos vis podemos retornar, Horácio! Mas quê? Será que a imaginação não pode rastrear a nobre cinza de Alexandre, até encontrá-lo tapando o furo de um barril?

220 HORÁCIO Isso é usar de bastante engenho nas deduções.

HAMLET Não, nem um pouco. É só seguir a trilha com cuidado, que a sequência é muito lógica: Alexandre morreu, Alexandre foi enterrado, Alexandre retornou ao pó, o pó é terra, da terra se faz o barro.

225 Por conseguinte, por que o barro no qual ele se transformou não pode tapar o furo de um barril?

César dominador, morto e tornado barro,

Virou do furo tampo vedando ar no jarro.

A terra que causou assombro em teu tempo

230 É só pó cimentando um muro contra o vento?

Quieto, quieto, o rei está chegando, a rainha
E os cortesãos.

*Entram carregadores com um esquife, Padre, Rei, Rainha,
Laerte e Cortesãos.*

Quem estão conduzindo assim,
Co'esses ritos sumários? Isso pressagia
Que o corpo que escoltam, com mão desesperada,
235 Tirou a própria vida. Era alguém de alta estirpe.
Vamos nos esconder e observar um pouco.

LAERTE Quais as outras cerimônias?

HAMLET Esse é Laerte, um jovem nobilíssimo. Observa.

LAERTE Quais as outras cerimônias?

240 PADRE As honras sepulcrais já foram estendidas
Pra além do que nos cabe. A morte foi suspeita.
Se uma voz superior não quebrasse o costume,
Seria colocada em chão não consagrado
Até soar a trompa e, em vez de preces pias,
245 Teria contra si pedras, lascas e cacos.
Outorgaram-lhe até a virginal guirlanda,
As flores espargidas e a volta à morada
Com sino e funeral.

LAERTE Nada mais a fazer?

PADRE Não. Seria violar

250 O mortuário ofício entoar um grave réquiem
Por seu descanso, como se faz pelas almas
Que partiram em paz.

LAERTE Deponham-na na terra,
E que de sua carne bela e imaculada
Brotem as violetas. Ouve, padre grosso,
255 Tu vais urrar no inferno — e minha irmã será
Um anjo servindo Deus.

HAMLET Quê, a bela Ofélia!

RAINHA (*espalhando flores*) Flores para uma flor. Adeus!

Quis que fosses a esposa de meu nobre filho,
E sonhei em ornar o teu leito nupcial
260 Mas nunca florir tua tumba.

LAERTE Oh, tripla desgraça,
Tombe trinta vezes sobre a cabeça pérfida,
Cuja ação criminosa roubou tua razão
Tão perspicaz. Esperem pra jogar o pó,
Eu quero inda abraçá-la, só mais uma vez.
(*pula para dentro do túmulo*)

265 Agora joguem pó sobre mortos e vivos,
Até que sobre o plaino se erga uma montanha
Mais alta que o Pelião ou a fronte celeste
Do Olimpo azul.

HAMLET Mas quem é esse cuja dor
Fala nesse rompante e cuja voz aflita
270 Conjura o astro errático e o faz se deter
Para escutá-lo atônito. Aqui estou, sou eu,
Eu, Hamlet, o danês.

LAERTE (*luta com Hamlet*) Pra o inferno com tua alma!

HAMLET Tu não sabes rezar.

Mas tira, vamos, teus dedos do meu pescoço,
275 Pois embora eu não seja ríspido e impulsivo,
Tenho algo perigoso que a tua prudência
Faz muito bem em temer. Vamos, tira a mão.

REI Separem os dois!

RAINHA Hamlet! Hamlet!

280 TODOS Cavalheiros!

HORÁCIO Meu bom senhor, calma!

HAMLET Por esta questão vou sempre lutar com ele,
Até que minhas pálpebras não pisquem mais.

RAINHA Mas, meu filho, que questão?

285 HAMLET Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos,
Com todo o seu amor, mas nunca atingiriam
A minha soma. O que vais fazer por ela?

REI Ele está louco, Laerte.

RAINHA Pelo amor de Deus, deixem-no.

290 HAMLET Santo Sangue, vai, mostra o que queres fazer.
Vais chorar, jejuar, lutar, te lacerar?
Comer um crocodilo, vais beber vinagre?
Eu vou. Vieste aqui para choramingar,
Pra me afrontar saltando dentro desse túmulo?
295 Deita vivo na cova dela, eu faço o mesmo.
Já que tua arenga era sobre picos, empilhem
Mil acres sobre nós, até que o nosso chão,
Chamuscando a cachola na alta zona tórrida,
Transforme o Ossa numa verruga. Vai, berra,
300 Eu também sei gritar.

RAINHA Isso é pura loucura,
E esse acesso durará ainda algum tempo.
Em breve, tão paciente quanto a pomba branda,
Que vê seu par dourado eclodir de seus ovos,
Há de retomar de novo o silêncio.

HAMLET Escuta,
305 Senhor: por que razão você me trata assim?
Eu sempre o estimei. Mas o que importa agora?
Que faça Hércules o que é de seu jaez,
O gato há de miar e o cão terá sua vez.

Sai.

REI Bom Horácio, eu te peço, fique ao lado dele.

Sai Horácio.

310 (*para Laerte*) Nutre tua paciência co'assunto de ontem à noite.
Que logo encontraremos o pronto desfecho. —
Minha boa Gertrudes, vigia o teu filho.
Esta tumba terá um mausoléu perene.
Em breve nós teremos um tempo de paz;
315 A paciência até lá será mais eficaz.

Saem.

Ato v

CENA II

Entram Hamlet e Horácio.

HAMLET E quanto a isso basta. Agora, o outro assunto.

Bom, tu te lembras bem de todos os detalhes?

HORÁCIO Como não vou me lembrar.

HAMLET Caro, havia em meu peito uma espécie de embate

5 Que me roubava o sono. Estava, acho, pior
 Que o amotinado nas galés. Fui impulsivo:
 Bendita impulsão — pois a imprudência às vezes
 Nos ajuda, quando perdem o vigor nossos
 Planos bem tramados. E isso nos ensina
10 Que há uma divindade forjando nossos fins,
 Mesmo que nossas tramas sejam toscas.

HORÁCIO É fato.

HAMLET Ao sair da cabine,

 No escuro, coberto no albornoz de marujo,
 Procurei-os, tateando, e achei o que queria.
15 Pus a mão no pacote e, enfim, me retirei
 Para a minha cabine. Ali, o meu temor
 Dispensando o decoro, ousei romper o lacre
 Do despacho real, onde encontrei, Horácio —
 Ó régia canalhice! — uma ordem precisa,
20 Besuntada com toda espécie de motivo

25 Tocante à segurança do inglês e danês,
E argh! com uns demos e diachos a meu respeito,
Pra que, ao fim da leitura, sem perda de tempo,
Sem esperar nem mesmo a afiação do machado,
Cortassem-me a cabeça.

HORÁCIO Mas será possível!

HAMLET Aqui está o despacho. Leia com mais tempo.

Mas queres ouvir como foi que eu procedi?

HORÁCIO Por favor.

30 HAMLET Estando enredado assim nessas vilanias,
Meu cérebro não tinha nem composto um prólogo,
E já entrou em cena. Então eu me sentei,
Forjei uma nova carta, escrevi com primor.
Como nossos notáveis, já olhei com desprezo
Esses garbos da escrita — e fiz tudo o que pude
35 Pra esquecer as lições. Mas, desta vez, senhor,
Foram de grande serventia. Queres ver
O teor do que escrevi?

HORÁCIO Sim, meu bom senhor.

HAMLET Um sincero clamor da parte deste rei,
Visto que a Inglaterra é seu fiel tributário,
40 Que o amor que os une deve florir como palmas,
Que a paz deve usar sempre a guirlanda trigal,
Que se deve manter o pacto de amizade
E que há outros argumentos de grande talante,
Pra que à vista e à ciência dos atuais assuntos,
45 Sem mais meditação, ou menor, ou maior,
De imediato ele ponha à morte os emissários
Sem dar tempo à confissão.

HORÁCIO Como foi lacrada?

HAMLET Ora, até nisso o céu assumiu o controle.
Eu tinha em minha bolsa o selo do meu pai,
50 Modelo do sinete do reino danês.
Dobrei a carta exatamente como a outra,
Assinei, timbrei, e furtivo a pus no berço
Sem deixar pista alguma. No dia seguinte,

HAMLET Eu agradeço humildemente, senhor. — Conhece esta libélula?

85 HORÁCIO Não, meu bom senhor.

HAMLET Tanto mais puro é teu estado, pois é um vício conhecê-la. Ela é dona de muitas e férteis terras. Deixa um bicho virar senhor dos bichos, que logo vai estar comendo num tacho à mesa do rei. É um ^[90] casca-grossa, mas, como já disse, possui vastas áreas de bosta.

OSRIC Prezado senhor, se Vossa Senhoria pudesse dispor de algum lazer, eu lhe confiaria algo de Sua Majestade.

95 HAMLET Senhor, eu a receberei com toda a diligência de espírito. E dê ao seu chapéu o devido uso: na cabeça.

OSRIC Agradeço a Vossa Alteza, mas faz tanto calor.

HAMLET Não, acredite, está muito frio, há esse vento ^[100] norte.

OSRIC Sim, senhor, um frio moderado, é verdade.

HAMLET Mas creio mesmo assim que, para a minha compleição, está quente e abafado.

OSRIC Deveras, meu caro senhor, está muito quente e ^[105] abafado, tanto que... não sei como dizer. Senhor, Vossa Majestade ofertou-me a incumbência de significar a Vossa Alteza que apostou grande soma em vossa cabeça. Senhor, eis aqui a matéria —

HAMLET (*fazendo-lhe sinal para colocar seu chapéu*) Eu ^[110] rogo que não se esqueça —

OSRIC Não, meu senhor, asseguro-lhe que assim estou bem mais à vontade. ^QSenhor, acaba de chegar em nossa corte Laerte — acredite, um absoluto cavalheiro, pleno das mais excelentes distinções, ^[115] de trato o mais amável e de notável aparência. Com efeito, para falar a seu respeito com franqueza, ele é o mapa e o calendário da fidalguia. Pois encontrará nele qualquer continente que um cavalheiro desejasse vislumbrar.

120 HAMLET Senhor, essa definição não sofre nenhuma perda em sua expressão, ainda que eu saiba que dividi-lo como num inventário aturdiria a aritmética da memória,

ficando o barco à deriva, em vez singrar a todo pano. Mas, para ser genuíno no encômio, [125] eu o tenho por uma alma de primo escol, e sua infusão, para dele falar com verbo verdadeiro, é de tal raridade e escassez que só encontra no seu reflexo o seu igual, sendo que quem o segue não passa de sua sombra, e nada mais.

130 OSRIC Sua Alteza o descreve de modo impecável.

HAMLET E a concernência, senhor? Para que embrulhar o cavaleiro com nosso hálito grosseiro?

OSRIC Senhor?

HORÁCIO Não podemos nos entender noutra linguagem?

135 Realmente, não precisa tanto esforço, senhor.

HAMLET De que importa a menção desse cavaleiro?

OSRIC De Laerte?

HORÁCIO Ele já está com a bolsa seca, o palavreado dourado se esgotou.

140 HAMLET Sim, dele, senhor.

OSRIC Eu sei que o senhor não é ignorante —

HAMLET Muito me alegraria que soubesse, senhor. Mas, por deus, se soubesse, o senhor não me recomendaria muito. E então, senhor?^Q

145 OSRIC O senhor não é ignorante da excelência de Laerte

^QHAMLET Não ousou confessá-lo, pois teria que competir com ele em excelência. Para conhecer bem um homem é preciso conhecer a si mesmo.

OSRIC Senhor, quero dizer excelência nas armas; mas, [150] quanto à reputação que lhe atribuem os que estão a seu serviço, não tem rival igual.^Q

HAMLET Qual é a arma dele?

OSRIC Florete e punhal.

HAMLET São duas armas aí. Mas tudo bem.

155 OSRIC O rei apostou com ele, senhor, seis cavalos berberes, contra os quais Laerte garantiu, me parece, seis floretes e punhais franceses, com todos os acessórios, tais como cintas, tiras e tais. Três dessas cargueiras são do mais

alto gosto, combinam à [160] maravilha com os punhos.
São cargueiras mui refinadas, concebidas com engenho.

HAMLET O que você chama de cargueiras?

HORÁCIO ^QEu sabia que o senhor, antes de terminar, buscaria se
edificar com algumas notas marginais.^Q

165 OSRIC “Cargueiras”, senhor, são os boldriés.

HAMLET O termo seria mais congênito ao objeto se a gente
pudesse carregar a tiracolo a carga de um canhão.
Enquanto isso, vamos chamar de boldriés. Mas vamos
adiante. Cavalos berberes contra seis [170] espadas
francesas, seus acessórios e três cargueiras de fino talhe
— é uma aposta francesa contra a dinamarquesa. Por
que isso tudo está “em jogo”, como o senhor diz?

OSRIC O rei, senhor, apostou que, numa dúzia de passes [175]
entre Vossa Alteza e Laerte, este não excederá o senhor
em mais de três toques. Ele ficou com nove sobre doze, e
a coisa seria logo posta à prova assim que Vossa Alteza
condescendesse em dar sua resposta.

180 HAMLET E se minha resposta for não?

OSRIC Refiro-me, senhor, à aceitação de sua pessoa no desafio.

HAMLET Senhor, vou passear um pouco no salão. Se agradar a
Vossa Majestade, está no horário dos meus [185]
exercícios. Que venham os floretes, se o cavaleiro
estiver disposto e se o rei mantém seu propósito, vou
vencer para ele, isso se puder. Se não, ganharei apenas a
vergonha e algumas estocadas a mais.

190 OSRIC Devo transmitir tudo nesses termos?

HAMLET Assim mesmo, senhor, e com os floreios que convierem
à sua natureza.

OSRIC Recomendo meus serviços a Vossa Alteza.

HAMLET Certo, certo. (*sai Osric*)

195 Ele faz bem em se recomendar, nenhuma língua o faria em seu
lugar.

HORÁCIO E lá vai o ventoinha co’a casca de ovo na cabeça.

HAMLET Ele já cortejava a teta antes de mamar. Como tantos outros da mesma ninhada que esses tempos [200] bodosos adoram, ele adotou o tom da moda e, nos encontros casuais, esse espumoso aglomerado que o conduz de lá pra cá nas opiniões mais ventiladas e peneiradas. Mas basta testá-las com um sopro, que as bolhas explodem.

*Q*Entra um Fidalgo.

205 FIDALGO Meu senhor, Sua Majestade confiou seus cumprimentos através do jovem Osríc, o qual informa a ele que o senhor o aguarda no salão. Manda saber se o senhor continua disposto a se bater com Laerte ou se deseja aguardar mais tempo.

210 HAMLET Mantenho firme o meu propósito, que aguarda apenas a vontade do rei. Se estiver preparado, eu também estou. Pode ser agora ou em qualquer momento, desde que eu esteja apto como agora.

FIDALGO O rei e a rainha estão descendo com a corte.

215 HAMLET Em boa hora.

FIDALGO A rainha deseja que, antes de iniciar o embate, Vossa Alteza dê mostras de cortesia a Laerte.

HAMLET Ela me instrui com propriedade. (*sai Fidalgo*)^Q

HORÁCIO Vai perder, senhor.

220 HAMLET Não creio. Desde que ele foi para a França, treinei, estive em contínua prática. Ganharei nos pontos extras. Mas não podes imaginar a dor aqui no meu coração. Mas não importa.

HORÁCIO Mas não, meu senhor —

225 HAMLET Não passa de besteira, é uma espécie de apreensão que perturbaria talvez uma mulher.

HORÁCIO Se há alguma apreensão em sua mente, obedeça. Providenciarei para que não venham, direi que não está preparado.

²³⁰ HAMLET De modo algum, desafiamos o augúrio. Há uma providência especial na queda de um pardal. Se vier agora, não virá mais; se não está por vir, será agora; se não vier agora, ainda virá. Prontidão é tudo! Se homem algum conhece o que está [235] deixando, que importa partir antes da hora? Que seja.

Uma mesa preparada. Trombetas, tambores e Cortesãos com almofadas. Entram o Rei, a Rainha, Laerte, [Osric] e todo o Conselho e Servidores com floretes e punhais.

REI Venha, Hamlet, receba de mim esta mão. (*põe a mão de Laerte na de Hamlet*)

HAMLET Dê-me o seu perdão, senhor. Sim, eu o ofendi,
Mas me dê seu perdão tal qual um cavalheiro.
240 Este conselho sabe e o senhor está ciente
Que sofri o flagelo da crua loucura.
Se fiz algo
Que incitou sua honra, seu sangue e desgosto,
Então declaro aqui que tudo foi loucura.
245 Hamlet ofendeu Laerte? Não, nunca Hamlet.
Se Hamlet é tolhido de seu próprio eu,
E, já fora de si, faz ofensa a Laerte,
Hamlet não fez nada, nega jamais ter feito.
Mas quem então agiu? A loucura. Se é assim,
250 Hamlet pertence à parte que foi ofendida.
A loucura é a inimiga deste pobre Hamlet.
Senhor, perante estes presentes, me permita
Que a minha isenção em males meditados
Me anistie em seus generosos pensamentos,
255 Já que as minhas flechas, ultrapassando o teto,
Feriram meu próprio irmão.

LAERTE

Estou satisfeito
Quanto ao sangue que dá razões tão poderosas
Pra minha vingança. Mas, no tocante à honra,

Fico à parte, não quero reconciliação,
260 Até que alguns bons mestres de notória honra
Mostrem sua voz e os precedentes de paz
Que resguardem meu nome. Mas até lá
Recebo como amor o amor que agora oferta,
E prometo estimá-lo.
HAMLET Eu o recebo aberto,
265 E esta aposta de irmãos jogarei com lisura.
Os floretes, vamos.
LAERTE Vamos, um pra mim.
HAMLET Vou servir de realce. Na minha imperícia,
Sua mestria, como um astro na noite negra,
Terá um brilho extra.
LAERTE Agora está me zombando?
270 HAMLET Por esta minha mão, não.
REI Entrega os floretes, jovem Osric. Primo Hamlet,
Sabes qual é a aposta?
HAMLET Sei bem, meu senhor.
Sua Majestade apoiou a parte mais fraca.
REI Isso não me amedronta. Eu já vi os dois.
275 Mas se ele melhorou, temos os pontos extras.
LAERTE Este é muito pesado. Passe-me um outro.
HAMLET Este me serve. Todos os floretes têm o mesmo
comprimento?
OSRIC Sim, meu bom senhor. (*preparam-se*)

Entram Servidores com jarras de vinho.

280 REI Ponham sobre esta mesa os cálices de vinho.
Se Hamlet der o primeiro ou segundo toque
Ou golpear em revide ao terceiro recontro,
Que todos os canhões disparem nas muralhas:
O rei brindará pelo ânimo de Hamlet,
285 E se porá na taça uma pérola rara,
Mais rica que a que quatro sucessivos reis

Ostentaram na coroa danesa. As taças.
 Que os tambores falem co'a pomposa trombeta,
 E a trombeta com o canhão que está lá fora,
 290 Os canhões com os céus, e os céus com a terra.
 "O rei brinda por Hamlet" — Agora, comecem.
 E, vocês, juízes, não descuidem de nada.
 HAMLET Em guarda, senhor.
 LAERTE Em guarda, senhor. (*lutam*)
 295 HAMLET Um.
 LAERTE Não.
 HAMLET Juízes!
 OSRIC Tocou. Um toque bem visível.
 LAERTE Muito bem. De novo.
 300 REI Pare. A bebida! Hamlet, essa pérola é sua.
 À tua saúde! (*tambores; trombetas e tiros*)
 Deem a taça a Hamlet.
 HAMLET Só um assalto mais. Deixe-a aí por enquanto.
 Em guarda. (*lutam novamente*)
 Mais um toque. Que você diz?
 305 LAERTE Tenho que reconhecer.
 REI Nosso filho vencerá.
 RAINHA Está suado, sem fôlego.
 Aqui, Hamlet, toma o meu lenço, enxuga a testa.
 A rainha brinda à tua fortuna, Hamlet.
 HAMLET Minha boa senhora.
 310 REI Gertrudes, não beba!
 RAINHA Com as minhas desculpas, por que não, senhor?
 (*ela bebe e oferece a taça a Hamlet*)
 REI (*aparte*) É a taça envenenada. Já é tarde demais.
 HAMLET Não, ainda não, senhora, daqui a pouco.
 RAINHA Venha, que eu vou enxugar teu rosto.
 315 LAERTE Vou acertá-lo agora, senhor.
 REI Eu não creio.
 LAERTE (*aparte*) E vou fazer quase contra a minha consciência.
 HAMLET Pra terceira, Laerte. Você só brincou.
 E, por favor, ataque com mais violência

Porque desse jeito está é me mimando.

320 LAERTE Achas mesmo? Vamos, venha. (*lutam*)
 OSRIC Nenhum toque.
 LAERTE Então, tome essa. (*Laerte fere Hamlet; então, no confronto, trocam as armas.*)
 REI Separem os dois. Estão enfurecidos.
 HAMLET Nada disso. Venha de novo. (*Ele fere Laerte. A rainha cai.*)

325 OSRIC Mas como, a rainha, acudam, acudam.
 HORÁCIO Os dois estão sangrando. Como está, senhor?
 OSRIC Como está, Laerte?
 LAERTE Como uma perdiz presa na própria armadilha.
 Morto e com justiça por minha traição.

330 HAMLET Como está a rainha?
 REI Desmaiou vendo o sangue.
 RAINHA Não, não, a taça, a taça. Ah, meu amado Hamlet,
 A bebida, a bebida, eu fui envenenada! (*morre*)
 HAMLET Ah, perfídia! Oha! Vamos, tranquem as portas!
 É traição! Tragam o traidor. (*sai Osric*)

335 LAERTE Hamlet, ele está aqui. Hamlet, foste abatido.
 Não há poção no mundo que te salve agora,
 E não resta nem meia hora de vida.
 O instrumento traidor está na tua mão,
 Sem ponta, envenenado. O torpe stratagem
 340 Voltou-se contra mim. Olha, eu estou caído,
 E não vou me erguer mais. Tua mãe bebeu veneno.
 Não posso mais. O rei, é o rei o culpado.
 HAMLET Uma arma envenenada. Trabalha, então, veneno. (*ele fere Cláudio*)
 TODOS Traição, traição!

345 REI Oh, defendam-me, amigos, eu só estou ferido.
 HAMLET Toma, assassino incestuoso, danês maldito,
 Bebe essa poção toda. A pérola está aqui?
 Siga a minha mãe. (*Cláudio morre*)
 LAERTE Ele teve o merecido.
 Esse é o veneno que ele próprio destilou.

350 Compartilhe comigo o perdão, nobre Hamlet,
Nem minha morte, nem a do meu pai recaem
Sobre ti, e nem mesmo a tua sobre mim.

HAMLET Que os céus te livrem dela. Eu te sigo. Estou morto,
Meu caro Horácio. Rainha infeliz, adeus.

355 E vocês, brancos, trêmulos ante este evento,
Atores calados, público desta ação.
Se eu tivesse tempo — mas a morte verduga
Cruel não brinca nunca — ó, eu lhes diria,
Mas deixa. Eu estou morto, Horácio, e tu estás vivo.

360 Dá parte a meu respeito e sobre minha causa
Aos que não a conheçam.

HORÁCIO Não conte com isso.
Sou muito mais romano que dinamarquês.
Ainda há um resto aqui.

HAMLET Se tu és mesmo um homem,
Passa este copo. Larga, pelos céus, me dá.

365 Deus, Horácio, meu nome ficará manchado,
Se tudo o que ocorreu continuar ignorado.
Se jamais me estimaste em teu coração,
Vai, ausenta-te um tempo da felicidade,
E neste mundo duro arqueja mais um pouco

370 Pra contar minha história. (*ruídos distantes de
marcha e tiros dentro*)

Que é este ruído bélico?

Entra Osric.

OSRIC O jovem Fortimbrás, chegando da Polônia
Com triunfo, dá aos embaixadores ingleses
Essa salva guerreira.

HAMLET Estou morrendo, Horácio,
O potente veneno destrói meu espírito.

375 Não vou viver pra ouvir notícias da Inglaterra,
Mas predigo que a escolha irá a Fortimbrás.

Meu voto agonizante recai sobre ele.
Conte-lhe tudo e os fatos, grandes ou pequenos,
Que terminaram aqui. E o resto é só silêncio. (*morre*)
380 HORÁCIO Perece um nobre peito. Boa noite, príncipe,
Que, voando, os anjos cantem para teu descanso.
(*ouvem-se marchas*)
Por que estes tambores?

Entram Fortimbrás, Embaixadores ingleses e Soldados com tambores e insígnias.

FORTIMBRÁS Que visão tenho aqui?

HORÁCIO Mas o que queres ver?
Se é assombro ou desastre, cessa tua procura.

385 FORTIMBRÁS Esse açougue clama rechaço. Ó morte ufana,
Que banquete te espera em teu claustro infernal,
Pra que abatas, num golpe assim tão carniceiro,
Tantos homens de estirpe.

EMBAIXADOR A visão é terrível,
E chegam com atraso as novas de Inglaterra.

390 E já não ouve mais quem nos devia ouvir
Noticiar que já estão suas ordens cumpridas
E que Rosencrantz e Guildenstern já estão mortos.
Quem nos agradecerá?

HORÁCIO Não a minha boca,
Inda que ela tivesse o dom de agradecer-lhes.
395 Ele nunca deu ordem pra que fossem mortos.
Mas já que, justo agora nesse instante sevo,
Tu das guerras na Polônia e tu da Inglaterra
Acabam de chegar, ordenem que estes corpos
Sejam alçados no estrado pra visão geral,
400 E que ao mundo que o ignora eu possa dizer
Como isso aconteceu. E vão ouvir de ações
Carnais, sanguinolentas, antinaturais,
De juízos fortuitos, matanças casuais,

405 De mortes maquinadas por coações e ardis
E, enfim, sobre planos baldados que se voltam
Contra o próprio inventor. Sim, tudo isso posso
Relatar com rigor.

FORTIMBRÁS Vamos rápido ouvi-lo,
E chamar os mais nobres pra que ouçam o relato.
Quanto a mim, com pesar, abraço a minha sorte.
410 Tenho direitos memoriais sobre este reino
Que a propícia ocasião me incita a conclamar.

HORÁCIO Haverrei de falar também de tudo isso,
Seguindo a voz de Hamlet, que outras moverá.
Mas, agora que as mentes ainda estão febris
415 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,
420 Que os refrões marciais e os rituais guerreiros
Ergam alto o seu nome.
E recolham os corpos, pois esta visão
Se ela cabe às batalhas, aqui dá aversão.
Vai, peça aos soldados que atirem.

^F*Saem marchando, [carregando os corpos,] depois um tiro de
salva de artilharia.*^F

Notas

ATO I • CENA I

- 1 *Quem vem lá?:* O cotejo da passagem feita por Coleridge é ainda válido hoje: “Compare-se a linguagem simples da vida comum, com a qual o drama abre, com a lírica selvagem da abertura de *Macbeth*. A linguagem é informal: nenhuma descrição poética da noite, nenhuma informação elaborada transmitida de um falante ao outro sobre o que tinham diante de suas percepções imediatas” (Coleridge, p. 140).
- 9 *Estou até co’a alma doente:* De “*sick at heart*” [doente no coração, doente até o coração], a primeira entrada do motivo da “doença” (real e simbólica) que permeia a peça.
- 22 *Uma parte dele:* Um gracejo de Horácio em que ressoam diversas sugestões: 1) tomado pelo frio (e talvez pelo sono), ele não está ali por inteiro; 2) uma menção à separação entre alma e corpo (menos provável); 3) possivelmente uma resposta irônica ditada pelo ceticismo acadêmico de Horácio, que sugere estar ali em corpo, mas não em crença. A descrença de Horácio repousa, neste momento, no ceticismo do homem culto em relação às crendices e imaginações da gente do povo.
- 24 *Pois então, surgiu de novo a coisa esta noite?:* A “coisa” traduz aqui “*this thing*”. No texto original, o Espectro será também referido por meio do pronome pessoal neutro indeterminado, *it*, o que sugere a indistinção, para os guardas e os outros, de sua natureza (animal,

fantasmagórica ou humana) ou de seu gênero. O uso do termo “thing” reflete, concomitantemente, a incredulidade cética de Horácio; ver nota seguinte.

- 26 *Horácio diz que tudo é fantasia nossa:* O termo “fantasia” expressa a descrença de Horácio nas aparições de fantasmas e espectros. Nesse ceticismo, percebe-se o erudito treinado em Wittenberg, centro intelectual do protestantismo no período. Habitado a testar e ponderar sobre fenômenos supostamente sobrenaturais, Horácio não desperdiça oportunidades de ironizar as credences populares sobre aparições, espectros e/ou fantasmas. Com o aparecimento do Espectro, porém, Horácio, derrubado em sua tese cética, evocará, numa curiosa recaída, os cataclismos que advieram da morte da figura histórica e clássica de Júlio César. No período elisabetano, a visão cética acerca da bruxaria e das aparições sobrenaturais, embora rara, foi defendida por Reginald Scot em *The Discoverie of Witchcraft*, de 1587, e na sua obra apêndice, *Discourse upon Devils and Spirits*.
- 32 *Fale com ela:* Era crença comum entre elisabetanos que fantasmas podiam falar apenas quando interpelados. Não é, portanto, uma razão genérica que leva as sentinelas a escolher Horácio para a interpelação. Ele é um scholar, domina o latim e os procedimentos padrões para exorcizar o fantasma, caso se comprove sua natureza demoníaca (Ver Jenkins, p. 424; Hibbard, p. 146; Wilson2, pp. 75-6).
- 38-40 *Na noite passada, [...] este mesmo ponto do céu:* O “astro remoto a oeste do polo” é a estrela Capela, e o polo é uma forma concisa para estrela polar.
- 49 *Quem és tu que usurpas esta hora da noite:* Horácio evoca, involuntária e inconscientemente, a usurpação do trono de que o próprio velho Hamlet foi vítima. A ofensa mencionada por Marcelo, uma linha abaixo, explica-se por esse mesmo tratamento, assim como pela posição algo soberba que Horácio assume quando, usando o simples “tu” (*thou*), em vez do pronome mais respeitoso, “you”, obriga o Espectro a falar.
- 50-1 *Forma bela e belicosa,/ Com que a majestade do sepulto danês:* Todos esses qualificativos se somarão a outros ao longo da peça. Hamlet

perguntará, na segunda cena, detalhes ainda mais específicos: cor do cabelo, tipo de vestes, movimentos, detalhes que configuram a antropomorfia do Espectro e que o tornam uma figura real. Dover Wilson contrastou esse intenso realismo físico com a tradição anterior de aparições fantásticas no teatro elisabetano. Para ele, o modo como o espectro é apresentado é uma “inovação revolucionária na história da literatura dramática”, que contrastava com o “boneco, emprestado de Sêneca, uma espécie de João-saltador(*Jack-in-the-box*)que pulava do Tártaro” (Wilson², p. 55). Sua função fora muito mais narrativa, aparecendo logo no prólogo das peças, seguindo o padrão que o próprio Sêneca herdara de Eurípides — que se pense nas peças de Eurípides, *Hécuba* (fantasma de Polidoro) e *Hipólito* (aparição de Afrodite, que conta não apenas o presente como suas intenções futuras). Em contraste, a substancialidade do fantasma shakespeariano, além de dar-lhe um verniz cristão (em função da piedade envolvida nos sentimentos de débito e culpa), transforma-o em algo bem diverso do fantasma da maquinaria dramática. É uma figura humanizada na sua sobrenaturalidade.

62 *Até sua armadura:* A passagem sugere ainda a figura medieval e arcaica de um rei armado (imagem já bastante anacrônica no contexto cortesão da peça), sereno em sua violenta soberania, que não hesitou em usar a força contra adversários quando vivo. A ferocidade guerreira do velho Hamlet é um dos fatos de fundo que moldam, por contraste, a visão que fazemos do próprio jovem Hamlet como um homem de uma nova era. O fantasma de um velho que vem pedir vingança contrasta com a atitude ponderativa, algo hesitante, irônica e complexa do jovem Hamlet.

72 *erupção neste Estado:* O nexo feito por Horácio entre a aparição e uma possível “erupção do Estado” (cataclismo, calamidade) pertence a uma das visões contemporâneas sobre o sentido das aparições. Para Lavater, autor de *Of Ghostes and Spirites Walking by Nyght* (trad. inglesa de 1572), se os fantasmas “não são vãs persuasões ou coisas naturais, então são avisos de Deus” (Jenkins, p. 170).

73-81 *Vamos, sentemos, [...] em consórcio co’o dia:* A vigilância estrita que ocupa as noites e a atividade da construção naval e bélica estendem-se até os dias comumente dedicados à devoção (domingos), violando a lógica da semana devota cristã que prevê o descanso no sétimo dia.

Shakespeare desenvolve em toda a primeira cena uma rede de figuras que tratam da agitação cósmica, da crise do Estado e assim por diante.

- 82-110 *Isso eu posso [...] De toda agitação febril neste país*: Na passagem, além dos termos jurídicos, numerosos, que realçam a ideia de contrato entre os dois disputantes (*sealed compact, well ratified, moiety competent, forfeit* etc.), o fraseado de Horácio, formal e rígido, revela seu domínio linguístico das nuances jurídicas e dinásticas.
- 83 *boato*: O boato, assim como toda atitude de espionagem e especulação acerca da ação alheia, será um dos subtemas insistentes na peça (Hibbard, p. 149, n. 80).
- 85-6 [...] *o norueguês Fortimbrás/ Açulado de orgulho e pronto à emulação*: A aglutinação no nome de Fortimbrás com “forte” e “braço” revela a natureza simbólica desse jovem príncipe para o qual a reparação da “ofensa” passada deve ser feita com “braço forte”. Na linha 105, o jogo de palavras fica explícito: o jovem buscará reconquistar as terras perdidas por seu pai “com a força do braço” (*by strong hand*). Fortimbrás pertence ao catálogo de heróis e/ ou vingadores que abundam nas peças shakespearianas. Em *Ricardo II*, Bollingbroke, jovem que ascenderá ao trono como Henrique IV, retorna de seu exílio para destronar Ricardo II, que desapropriara as posses de seu pai. O sucesso desses homens que reivindicam para si ideais medievais de honra e excelência monárquica nem sempre está garantido. Em *Henrique IV*, Hotspur, o filho de Henry Percy, conde de Northumberland, que se rebela contra Henrique IV, fracassa diante de Hall, filho do rei. O jovem Fortimbrás, entretanto, aparece de forma recuada em *Hamlet*, sendo um antípoda de Hamlet, um espírito do mundo pós-reformista.
- 101 *foras da lei*: Traduz “*lawless resolute*” (Q1 e Q2), “gente sem lei”. Em F1: “*landless*” [sem-terra]. A expedição de Fortimbrás é comparável a um *push* que arregimenta no caminho os vagantes, *foras da lei* ou *sem-terra* (F1) nos campos e estradas do reino. A alusão não deixa clara a natureza dessas pessoas. Mais provavelmente é uma alusão aos *vagrands*, população ociosa, desligada de suas terras de origem e sem senhor, que legalmente podiam ser presos e castigados pelas autoridades locais. Tomás Morus tratou, no diálogo entre o cardeal e Rafael, em *Utopia*, dos hábitos de arregimentação militar dos *lawless*

[sem-lei] junto às comunas e aos burgos. O cardeal retruca a crítica de Rafael aos métodos dispensados pelos monarcas ingleses aos seus súditos: “Mas temos um interesse primordial em manter essa gente aquecida. Se surgir uma guerra, é neles que residem a força e a resistência do exército, pois são capazes de muito mais coragem e heroísmo que os camponeses e operários”. Ao que Rafael replica: “É o mesmo que afirmar que pelo amor à guerra devemos manter aquecidos os ladrões, que não irão faltar enquanto vocês tiverem soldados” (Morus, pp. 29-30). As reformas agrárias ao longo do século XVI lançaram na estrada e na desocupação um imenso número de antigos lavradores. Shakespeare resgata, romanticamente, esse fenômeno em várias obras, em particular nas perambulações e vagabundagens do jovem Hall e de seu rechonchudo amigo Falstaff, mas ali a ênfase é menos na bandidagem do que no rito de passagem do jovem príncipe. Em *Rei Lear*, Edgar adquire a “mais baixa e pobre forma”, a de um *Bedlam beggar*, um mendigo louco (referência ao hospital psiquiátrico Bethlem). Ver John Pound, 1975.

- 103 *sólido estômago*: De “*that has stomach in’t*” [que tenha estômago]. O estômago era considerado o centro da coragem e do destemor. Os alistados são a “carne e sangue” (*food and diet*) para seu empreendimento.
- 105 *com a força do braço*: Uma alusão ao nome de Fortimbrás. Ver nota para versos 85-6.
- 111-28 *A mim também parece que se passa assim [...] Aos nossos territórios e concidadãos*: Apenas na edição Q1.
- 116-28 *No elevado e tão próspero estado de Roma [...] Aos nossos territórios e concidadãos*: Embora a citação culta de Horácio evoque um evento da Antiguidade, os fatos soam familiares para o imaginário cristão do século XVII, com suas figurações apocalípticas e escatológicas associadas à morte de Júlio César. A ideia de desordem e desorganização do tempo e do Estado (ver nota para a linha 72) encontra ressonância na série de cataclismos e acontecimentos sobrenaturais em Roma. Essa desordem cósmica prenuncia acontecimentos semelhantes aos que agora assolam a Dinamarca. Observe-se, em particular, a sintaxe fina de Shakespeare em “*Was sick almost to doomsday with eclipse*” [Estava doente, quase túrbida de

eclipse], que, numa referência bíblica à segunda vinda de Cristo (*doomsday*), funde numa única formulação a ideia de doença, morte e de desregramento cósmico. A frase poderia ser analisada imaginando-a sem os seus correspondentes metafóricos, como, para dar um exemplo hipotético, *Was sick almost to death with cancer*. Os temas da doença e da podridão doentia e moral fundem-se, na subcorrente simbólica da peça, ao da desordem do Estado e do cosmos. A associação de Horácio ajuda a criar o clima de perplexidade, sem ter, porém, função de evidência.

- 131-42 *Se tu sabes falar [...] Fala, fica e fala*: Horário lança as três hipóteses correntes na época para a aparição dos fantasmas. A primeira (“Se algo de benéfico é preciso fazer”), a hipótese reparativa, reflete a crença de que os espectros retornam para operar algum tipo de retratação, só retornando ao lugar de origem (purgatório?) após ter seus desejos realizados. A segunda é de caráter profético: os espectros são aparições que vêm ao mundo dos vivos alertar sobre acontecimentos futuros ou correntes, buscando alterar o curso dos acontecimentos. Thomas Browne, em *Religio Medici*, afirma “que aqueles muitos prodígios e prognósticos ominosos mais que preveem a ruína dos Estados, de príncipes e de pessoas privadas, são as premonições caridosas de anjos bons” (Jenkins, p. 430). Na terceira, consta a superstição popular de que os fantasmas surgem para resgatar tesouros escondidos em vida. No início do segundo ato de *O judeu de Malta*, de Marlowe, Barrabás lembra de uma velha que costumava lhe contar histórias fantásticas “e falar de espíritos e fantasmas que caminham à noite/ Sobre a localidade onde tesouros foram enterrados” (McGee, p. 51). Nos três casos parece estar suposta a intenção benigna do Espectro, e, pelo menos por enquanto, Horácio não faz menção à sua possível natureza demoníaca. As três frases de Horácio estão em paralelismo sintático e rítmico, reforçando o caráter mágico-conjuratório. No tocante à possível origem do Espectro no purgatório, essa hipótese encontrará alguma confirmação na quinta cena desse mesmo ato, quando o Espectro fará menção aos fogos do purgatório de onde momentaneamente se apartou. Com o advento da Reforma na Inglaterra, a concepção trina do além, que inclui o paraíso (Céu), o inferno e o purgatório, tornou-se objeto de crítica e foi rejeitada inteiramente pela Igreja reformada da Inglaterra. A consequência da eliminação do purgatório entre teólogos protestantes significou a rejeição também da ideia de que almas penadas saídas do purgatório pudessem retornar à terra. No contexto

das discussões eruditas e teológicas sobre o assunto, havia, grosso modo, três teorias sobre as aparições: a cética, a católica e a protestante. A tese cética foi defendida por Reginald Scott em *The Discoverie of Witchcraft*, obra de 1587, que postulava que aparições eram ilusões mentais ocasionadas pela perturbação do espírito. A visão católica, defendida sobretudo por Pierre Le Loyer, tinha certa complexidade e permitia duas interpretações para as aparições. Embora reconhecessem que “fantasmas pudessem ser demônios enrustidos, vindos do inferno para tentar e destruir na terra” (Frye, p. 19) — mostrando assim profunda desconfiança em relação a tais aparições —, os católicos contemplavam a possibilidade da vinda de almas penadas do purgatório. Sua crença no purgatório permitia um “estado intermediário entre a terra e o céu do qual uma alma humana poderia retornar” (Frye, p. 19). É sobre o pano de fundo dessa tese que o fantasma do velho Hamlet falará dos “fogos” purgativos de onde saiu. Para os convertidos ao protestantismo, por sua vez, os fantasmas eram, no mais das vezes, aparições demoníacas travestidas de fantasmas. Embora católicos e protestantes concordassem que Deus tinha o poder de enviar uma alma do inferno ou do paraíso para visitar o mundo dos vivos, as consequências tiradas disso eram diferentes para cada um. Para os católicos, isso acontecia raramente e, para os protestantes, nunca. A visão protestante foi exposta por Ludwig Lavater, pastor protestante em Zurique, que escreveu *De spectris*, obra traduzida em 1572 para o inglês sob o título *Of Ghostes and Spirites Walking by Nyght*, reeditada em 1596, três ou quatro anos antes da composição de *Hamlet*. Nos países reformados as aparições eram geralmente consideradas superstições papistas. A visão protestante era contrária à ideia de um retorno das almas do outro mundo. O próprio futuro rei da Inglaterra e rei da Escócia, James VI, escreveu um longo tratado, *Demonologia* (1597), onde declara que em sua época as feiticeiras eram mais numerosas, mas os espectros, bem mais raros. As visões oficiais, contudo, talvez não refletissem o tecido complexo de crenças do mundo elisabetano e jacobino. As crenças populares se mantiveram vivas por séculos ainda, influenciando as representações artísticas e teatrais. É curioso notar, contudo, que a introdução dos espectros no teatro elisabetano ocorre não sob o influxo dessas crenças, mas pela influência massiva dos fantasmas da tragédia de Sêneca entre os anos 1580 e 1590. É difícil saber como essas figuras teriam sido percebidas, sobretudo pela censura do período. Era possível, no teatro elisabetano, representar espectros “bons” de mortos originários do purgatório? McGee busca demonstrar que havia uma forte censura que

se preocupava em adequar as “aparições” no teatro às concepções teológicas, acrescentando que, para o público da época, uma aparição era imediatamente interpretada, seguindo concepções já enraizadas da teologia protestante, como um ser demoníaco. Porém, em que medida Shakespeare não tirava proveito da dubiedade do assunto, sobretudo de uma esfera “ficcional” intocada pelo rigor dos censores e das concepções nucleares dos teólogos? Mesmo que ainda aberta a questão, é difícil imaginar que o público interpretasse tão automaticamente as imagens do velho Hamlet. Certo resíduo de dúvida devia persistir até o final. Stephen Greenblatt buscou explorar o sentimento residual do luto como um componente dramático fundamental da aparição em *Hamlet*. Sobre o assunto, ver Dover Wilson, 1961; Roy Battenhouse, 1951; Arthur McGee, 1987; e Stephen Greenblatt, 2009.

- 148-50 *Sendo tão majestoso [...] invulnerável*: Lavater assinala que algumas pessoas, quando se veem diante de espectros, tentam afastá-los com espadas, “não considerando [...] que os espíritos não são em nada feridos por armas” (Jenkins, p. 175).
- 150 *ar invulnerável*: A caracterização do Espectro como insubstancialmente feito de ar encontra eco nas concepções da época. Assim, Le Loyer escreve que, se as almas aparecem aos homens, não são mais do que um fantasma de ar de que se revestiram. Do mesmo modo, Tallepié afirma que os corpos dos espíritos revestem-se de ar quando desejam aparecer (Jenkins, p. 176).
- 161 *O presente objeto*: Traduzo “*object*” com o termo equivalente em português, mas assinalo que a palavra era usada na acepção de um “espetáculo que excita uma forte reação emocional de horror, terror e admiração” (Jenkins, p. 175, n. 161).
- 162-9 *A coisa se esvaiu [...] De tão sagrada e abençoada que é esta hora*: Após ver comprovados os relatos dos soldados, Horácio parece abraçar *in toto* a visão tradicional popular, segundo a qual, após o canto do galo, os espíritos da meia-noite retornam ao seu confinamento e abandonam a superfície do mundo humano. A tradição é antiga e vem associada à aparição do Senhor no mundo. Encontra-se em *Ad Galli Cantum*, de Prudêncio e, já no século XVII, em Le Loyer, que o chama de “*oiseau céleste*” (Jenkins, p. 431). Como anunciador da luz, o galo é o arauto de Cristo. Embora Jenkins assinale não existir nenhuma

autoridade contemporânea para a associação entre o canto do galo e a noite de Natal, a menção ao nascimento do Senhor ao lado de espíritos, bruxas e outros seres sobrenaturais (incluído aqui o fantasma de mortos) encontra uma relação possível em fenômenos mítico-sociais arcaicos. Já em *Ad Galli Cantum*, o canto do galo está associado ao desaparecimento dos espíritos maléficos assim como ao próprio Cristo. Esse elo será encontrado em antigas baladas inglesas, como *St. Stephen and King Herod* e *The Carnal and the Crane* e *The Wife of Usher's Well*. A tradição de associar o canto do galo a Cristo pertence ao vasto uso de estratégias com as quais o cristianismo substituiu antigos mitos. Marcelo associará o canto do galo ao Natal, ao período invernal em que é celebrado o nascimento do Senhor (“esse pássaro clarina a noite inteira...”), período em que os seres fantásticos não se arriscam a atravessar a noite.

ATO I • CENA II

- I-39 *A retórica de Cláudio:* A ambiguidade da fala de Cláudio é óbvia no próprio discurso oximórico que busca conciliar antiteticamente o luto da morte recente e o seu casamento. Que se observe, por exemplo, a interpolação, no meio de uma única construção (“Nós tomamos [...] como nossa esposa”), de encadeamentos de antíteses que combinam o fúnebre com o festivo. Cláudio teme, antes de tudo, a desagregação do reino. Tradicionalmente, o período interino entre um reinado e outro (interregno) é um momento de profunda instabilidade, sendo um tema constante nas peças históricas de Shakespeare e na própria tradição política do teatro elisabetano desde *Gorboduc*, de Thomas Norton e Thomas Sackville. A campanha aparelhada pelo jovem Fortimbrás preenche essa tela de fundo em *Hamlet*. Ao se referir ao luto com a imagem de um reino inteiro “contracto” num só rosto de aflição, é sugestão óbvia de que a contração do rosto (do reino) simboliza também, seguindo a acepção de *contract* [contrato], um contrato ou pacto de que todos na corte são copartícipes. Daí em diante sobejam termos de caráter copulativo que aludem à conjunção do reino, à necessidade de conciliações que lhe mantenham a coesão interna, mas também, em negativo, ao seu contrário, o estar “fora do eixo” e sem rumo, à mercê dos inimigos e da instabilidade. A própria rainha é uma

jointress, uma rainha-adjunta, um artefato que beneficia um elo de poder, que afiança uma ligação benéfica à estabilização.

- 7 *Junto lembrando ao mesmo tempo de nós mesmos*: O emprego de Cláudio do “nós” majestático assinala não apenas uma convenção monárquica indicando a soberania dos reis, mas a unidade entre o soberano régio, seus conselheiros nobres e seus próprios súditos.
- 9 *Adjunta*: Esposa que partilha a propriedade com o marido, mas aqui a ideia de que ele “herda” a parte de seu irmão é sugestiva (Edwards, p. 95, n. 9).
- II-3 *Com um olho [...] dolência*: Nas fórmulas oximorísticas de Cláudio repercute uma remota sabedoria, ubíqua nas coleções proverbiais do período. Rir com um olho e chorar com o outro era não raro associado às representações pictórico-emblemáticas da Fortuna. Embora Harold Jenkins argumente que, malgrado os semitons sugestivos, não há hipocrisia em tais palavras, apresentando exemplos outros de frases igualmente ambíguas, que outro nome dar a essa ligeira e precavida desobrigação ao luto? “A morte no Renascimento não era imediatamente dispensada ou facilmente esquecida, mas envolvia rituais sociais e litúrgicos designados [...] a dignificar o derradeiro *rite de passage*. Esses ritos sociais eram observados não apenas por algumas horas ou poucos dias, mas por semanas e até meses. Para a morte de um rei, todo o reino deveria realmente ficar ‘contracto num só rosto de aflição’” (Frye, pp. 83 ss.).
- 65 *Quase da mesma cepa, não do mesmo corpo*: Traduzi a fórmula enigmática em que Hamlet brinca com os termos informais de “kin” e “kind” deslocando a tradução para um campo simbólico-semântico diferente, o das referências ao “corpo” e ao “tronco” (cepa) familiar. A mensagem velada de Hamlet está aberta a interpretações, mas, em essência, seu objetivo é ressaltar a confusão parental, incestuosa, em que o próprio Cláudio parece se enredar na declaração imediatamente anterior, agredir com isso Cláudio (e sua mãe) e sugerir uma diferença de “estirpe”, se não ética e de nascença, entre ele e o novo rei.
- 76-86 *Parece! [...] e traje da aflição*: Hamlet toma de modo oblíquo o termo “parece” de Gertrudes, postulando uma oposição radical entre o

“parecer” e “ser”, entre “aparência” e “essência”. Historicamente, sua exclamação colide com os hábitos fúnebres contemporâneos, marcados pela pompa, e parece proclamar o sentimento como único elemento comprobatório de luto. Ver “Introdução”.

109 *Sois vós o que mais perto estais de nosso trono:* O termo “immediate” significa “o mais próximo na sucessão (do trono)”. Segundo Jenkins, não há contradição entre o comprometimento de Cláudio e os preceitos da monarquia dinamarquesa, que é eletiva, e não hereditária. A voz de Cláudio não tem valor eficaz definitivo, ainda que, pelo seu prestígio, deva ter peso estimável sobre a futura eleição do seu sucessor. Mas essa aparente generosidade de Cláudio, sem dúvida, é recebida por Hamlet como uma esmola ofensiva.

113 *Wittenberg:* Universidade de Wittenberg, famosa como a universidade de Lutero e do Dr. Faustus.

129-59 *Ah, se esta carne [...] tenho que calar:* Tanto neste trecho como em outros solilóquios de Hamlet surgem arroubos e pensamentos suicidários. Entretanto, aqui o flerte com o autocídio se expressa por imagens de dissolução corporal, que fantasiam uma transubstanciação (temida e desejável) do corpo de um estado sólido (ou sujo) para um estado líquido e límpido (de orvalho). Parte da compreensão do trecho passa pelo estabelecimento do adjetivo que modifica *flesh* [carne], que possui duas versões diferentes: *solid* [sólido], no Primeiro in-fólio (F1), e *sallied*, no Segundo in-quarto (Q2), sendo que este último foi interpretado como *sullied* [sujo, maculado] por diversos críticos, que se embasaram na recorrência desse termo na obra de Shakespeare. Essa correção, adotada pela edição de Jenkins, evoca o sentimento do corpo maculado, contaminado, constante em todo o solilóquio, que se relaciona ao nojo sexual e reprodutivo que o jovem nutre por sua mãe. Já *solid* [sólido] ajusta-se melhor com a série ulterior de imagens de dissolução e transubstanciação, inspiradas no imaginário alquímico da época, inclusive usando um verbo — *to resolve* — que pertence ao vocabulário especializado desse saber. O verbo refere-se à “re-solução” (o passar de uma solução alquímica para uma outra fenomenologicamente superior ou inferior) pela qual passa uma substância, no caso presente, de um elemento sólido para um elemento líquido e primário.

- 132 O *cânon*: O sexto mandamento, contra o assassinato e o suicídio.
- 133-4 *Que tediosos [...] mundo!*: Essa declaração foi confundida com o *spleen* romântico e decadentista e com outras variantes. Para os elisabetanos, o sentimento não era desconhecido. La Primaudaye, em *The French Academy* (Jenkins, p. 188), afirma que “quando o pesar é imenso, traz consigo um desgosto e o tédio, que levam um homem a odiar e ficar cansado com todas as coisas... Alguns chegam a odiar a si mesmos e a cair em desespero, sim, e muitos se matam e destroem a si mesmos”.
- 135 *É um jardim onde se alastra o inço*: A metáfora paradisíaca do jardim evoca, para a sensibilidade elisabetana, influenciada pelo interesse do pensamento religioso protestante no relato da expulsão e no pecado original, o estado anterior à queda. De um estado de inocência, pré-pecaminosa, o homem passa para um estado de falta que se torna a herança comum das gerações futuras. Com relação a mãe, sua mensagem é clara: para ela a inocência paradisíaca não é mais possível. O solilóquio é assim um sutil rosário que liga o tédio pela vida, o horror à existência e a abominação sexual (de um filho em relação à mãe).
- 140 *Um Hipérion na frente de um sátiro*: Hipérion é filho de Urano e de Geia, tendo gerado o Sol, a Lua e a Aurora. Hamlet o identifica a um ser celestial, associado com o sublime e seus sentimentos sublimados em relação a seu pai. A definição de Cláudio como um “sátiro” é denigradora, sublinhando sua sexualidade. Chamados também na Antiguidade de “silenos”, os sátiros eram seres ou gênios incorporados aos cortejos dionisíacos e representados com um corpo metade humano, metade animal (cavalo ou bode), dotados de cauda e de membro viril ereto de tamanho sobre-humano. Amigos das danças, sempre embriagados, lúbricos ao extremo, não davam descanso às ninfas e às ménades, que perseguiam para satisfazer seus desejos. Nada mais inquietante para o filho de Gertrudes. A descrição algo mítica de um rei semelhante a Hipérion e de um Cláudio sátiro constitui uma cisão categórica entre os dois extremos morais.
- 141-2 *jamaís tolerarial Que os ventos lhe roçassem rudemente o rosto*: Referência aos cuidados dispensados a Gertrudes pelo velho Hamlet. A julgar pela fonte inspiradora dos termos, que evocam a *Mary*

Magdalene, de Wager (“Meus pais... não suportavam que o vento soprasse em mim”), Hamlet parece involuntariamente fazer uma associação interna ou simbólica, se não entre Gertrudes e Madalena, pelo menos entre um núcleo simbólico sensível pertencente às duas figuras. É conhecido o phátos lutuoso que a tradição pictórica e literária dedicou a essa personagem e o quanto o tema das suas lágrimas sinceras foi sempre índice de dissolução no sofrimento puro. Sua origem (lendária) como prostituta e seu luto extremo ao pé da cruz levaram escritores a explorar a ambiguidade da mulher cuja entrega e doação extrema é comparável à violência de seu luto. Essa entrega, contudo, é sem limites de parceiro. Assim como a generosidade de Madalena não tem limites, seu amor é universal, não escolhe parceiros, mas pertence, no fantasma masculino, a uma esfera feminina indiferenciada e amoral (e não imoral). O tema das lágrimas — ubíquos nas narrativas e quadros do tema — reaparece linhas adiante, onde Hamlet, perplexo diante da duplicidade de Gertrudes (que chorou o marido e meses depois se casou com Cláudio), lembra as lágrimas de Níobe. Ver em particular Pieter Bruegel, o Velho, *A procissão para o calvário* (1564), onde Madalena aparece em primeiro plano, de costas, e também a sequência de Madalenas de Georges de la Tour.

149 *Feito uma Níobe*: Ver nota anterior. Níobe é, nos mitos arcaicos gregos, a filha de Tântalo, irmã de Pélope. Após gerar com Anfión sete filhos e sete filhas, declarou, com excessivo orgulho, que era superior à deusa Leto, que tivera apenas um filho e uma filha. Leto se vinga através de seus filhos Ártemis e Apolo, que matam os jovens com suas flechas. Profundamente arrasada pela morte de seus filhos, Níobe se retira para junto de seu pai. É transformada pelos deuses em rochedo, mas, como seus olhos continuam a derramar lágrimas, transforma-se numa nascente. Hamlet vê algo de paradoxal em Gertrudes, que sente a morte do marido (e de cujos sentimentos ele gostaria de duvidar, mas não pode inteiramente) e que, com os mesmos sentimentos, casa-se com Cláudio.

150 *um animal sem o dom da razão*: O tema da animalidade do humano ocupa o primeiro plano no discurso de Hamlet. O homem se distingue dos animais pela sua capacidade de praticar o luto, que é um ato moral e não apenas emocional. Em Aristóteles, a definição do humano como ser racional, dotado de linguagem, exclui, obviamente, do plano ético a animalidade. A animalidade no humano, contudo, foi sempre um

comparativo sedutor. Se Hamlet lembra o animal desprovido de “discurso da razão” é porque o caráter da atitude de sua mãe não lhe parece ser explicável através de um discurso ético, moral, mas, muito ao contrário, o comportamento materno, aos seus olhos e sentimentos, extravasa para uma região intocada pelo julgamento ético e pela culpabilização. Ao contrário do humano responsável, que é também julgável, o homem animalizado é extraético. Cícero, em *De Officiis* (I.IV.II), define essa distinção de tanta influência no século XVI.

- 151 *Teria chorado mais*: O luto, na época elisabetana, era uma prática repleta de protocolos incontornáveis. Na Inglaterra renascentista, era “impossível enterrar um rei e uma rainha em menos de um mês depois de sua morte” (Frye, p. 83). Sentimentos de inquietude e inadequação com relação a essa cultura do luto são visíveis na peça: quer no discurso inicial de Cláudio, que se preocupa retoricamente em conciliar o luto com o casamento; quer na admissão algo desolada e constrangida de Horácio de que as bodas de Cláudio e Gertrudes vieram “logo em seguida”; quer na colocação brutal de Hamlet de que “A carne assada do velório/ Foi servida já fria nas mesas nupciais” e em outras passagens (Frye, pp. 82-8).
- 185 *No olho da minha mente*: O olho da mente (*oculus mentis*) era a visão imaginada ou projetada, associada não raro, na teologia, ao olho mental de Deus, a partir do qual o Criador projetou sobre o vazio sua própria ideia perfeita do mundo. Hamlet lhe dá o sentido de imaginação e lembrança nessa passagem.
- 189 ss. *Senhor, acho [...] à noite [...]*: Reforça-se, na passagem seguinte, o caráter fisicamente humano do Espectro e sua identificação total com o rei morto. A reação de Hamlet é, antes de tudo, investigativa. Busca certificar-se de detalhes (cor da barba, vestimentas etc.) como se quisesse testar o relato e ficar certo de que tudo não foi uma alucinação, conduta cuidadosa que estava contemplada nos tratados sobre espectros do período.
- 238 *Bem mais, bem mais*: Notável a diferença de percepção de Horácio, Marcelo e Bernardo, que revela as distensões e reduções do tempo psicológico.

- 245 *mesmo que o inferno abra a goela*: A imagem do inferno que abre a bocarra para engolir os homens condenados era comum na iconografia medieval. Nesse momento, a despeito das precisões debitadas pelos amigos, Hamlet não deixa de suspeitar que o espectro possa ser demoníaco.

ATO I • CENA III

- I-51 *Os discursos de Laerte a Ofélia*: A atmosfera de intimidade e aparente doçura entre Laerte e Ofélia contrasta com a rispidez das palavras de Polônio na segunda parte da cena. As palavras de Laerte no início do diálogo evocam sutilmente um imaginário de crescimento em poucas linhas (*crescent, grow, waxes, grows wide*), implicam vagamente certas sugestões de maturação sexual de Hamlet; tais imagens raramente aparecem, na obra de Shakespeare, sem sugestiva referência ao crescimento sexual, à procriação e à proliferação associada ao perigo de uma sexualidade voluptuosa. O próprio Hamlet, em seu primeiro solilóquio, fala da procriação ininterrupta e descontrolada da natureza. “Crescent” é um termo que com frequência aparece associado à constelação imagística “lunar”, mas possui, em acréscimo, desmembramentos contraditórios. Em primeiro lugar, a lua como o “arco” da deusa casta Diana (é, nesse sentido, possivelmente que Laerte, diz a sua irmã que até a mais casta donzela evita mostrar sua beleza aos lampejos da lua). Ver também a *cold fruitless moon* referida em *Sonho de uma noite de verão*, I.I.73 e em outras passagens desta peça. Em segundo lugar, trata-se da lua como astro inconstante, cujas mutações são signo de instabilidade moral, mas também da inconstância no desejo. O terceiro, bem menos alegórico, mais simbólico e metafórico, faz da lua (cheia) uma figura sugestiva de um estado voluptuoso, propício à união sexual. Em *Sonho de uma noite de verão*, peça composta para celebrar um casamento nobre, a presença constante desse núcleo imagístico permite diversas associações, com imagens de maré descontroladas e outras (ver, em particular, II.I.85-100 e, mais adiante, em II.I.103 ss.: *Therefore the moom, the governess of floods,/ Pale in her anger, washes all the air,/ That rheumatic diseases do abound* [E assim a luz, regente das águas,/ Pálida em sua ira, lava o ar inteiro,/ E doenças reumáticas sobejam]).

- 12 *quando o templo se ergue*: O templo do corpo como residência do espírito é uma imagem escritural conhecida. Ver 1Cor 3,16-7; 6, 19: “Teu corpo é o templo do Santo Espírito que está em ti”.
- 13 *O serviço interior*: A metáfora religiosa e cultual continua a do templo: trata-se do serviço religioso, correspondendo aqui à mente que reside no corpo.
- 24 *Do qual ele é a cabeça*: O indivíduo principesco é o mais poderoso, mas também aquele cujo poder é controlado por forças que o ultrapassam. Seu nascimento real impede-o de agir como as pessoas comuns que escolhem seus afetos segundo suas preferências.
- 55-83 *Conselhos de Polônio a Laerte*: Nos conselhos de Polônio ao filho, revela-se o típico cortesão que domina a medida da mundanidade e que age segundo o tom dos acontecimentos. Entretanto, é impossível não escutar no seu tom o espírito sentencioso que, muito mais do que aconselhar, gosta mesmo é de verbalizar sua pretensa sabedoria, num exibicionismo moral hilário. As fórmulas e máximas morais parecem salpicar de seu discurso um pouco à maneira do “medalhão” machadiano, aliás, inspirado nessa célebre cena.
- 88-9 *Afinal, o que foi [...] nobre Hamlet*: A primeira troca entre Polônio e Ofélia revela a diferença de registro de ambos. Shakespeare realçou o aspecto sublime do discurso de Ofélia. Ao contrário de Laerte, que com delicada sutileza sugere à irmã sua reprovação às investidas de Hamlet, Polônio é direto e mesmo grosseiro. Busquei, na tradução, realçar as características vocais e tonais dos dois personagens.

ATO I • CENA IV

- 4 *Não, já soou o sino*: O horário é o mesmo da primeira aparição do fantasma.
- 12 *Mas isso é um costume?*: A pergunta de Horácio sobre os hábitos beberões dos dinamarqueses, que incluem brindes e patéticos

acompanhamentos musicais, reflete inúmeros relatos (caricatos e parciais) de ingleses que visitaram o país no final do século XVI e início do XVII.

- I 7 *Essa farra beberona*: Alusão à reputação de beberrões dos dinamarqueses. As referências contemporâneas abundam, talvez tingidas pela parcialidade caricata dos comentaristas: assim Fynes Moryson diz que “Os dinamarqueses ultrapassam (se isso é possível) seus vizinhos saxões nos excessos da bebida” (*Itinerary*, 1907-8, edn IV. 67). Entretanto, embora essa apreciação fosse lugar-comum na época, a fonte mais direta das referências é, segundo Harold Jenkins (Jenkins, p. 448), *Pierce Penniless*, de Nashe, que “descrevendo os dinamarqueses como ‘beberrões barrigudos’ diz como os sagazes e espirituosos italianos detestam essa geração de porcos”. A forma do raciocínio de Hamlet já se encontra nessa obra. Para este autor, trata-se, na passagem em questão, de mostrar que um indivíduo, mesmo possuindo as melhores qualidades e virtudes, verá tais qualificações sobrepujadas por um único defeito se o indivíduo se entregar ao hábito da bebida.
- 25 *Mancha de nascença*: A linguagem é predominantemente a da medicina do século XVI. Entretanto, a menção a “marcas” de nascença evoca, no contexto teológico do protestantismo, a herança da mácula do pecado original. A colocação de Hamlet de que os homens com essa marca não são culpados soa mais laica que religiosa. No século XVI, a “marca de nascença” como sinal herdado da falta adâmica era considerada universal. Fausto, na peça de Marlowe, traduzindo a *Vulgata*, diz que “Se dissermos que não temos pecado, enganamo-nos, e não há nenhuma verdade em nós” (I.I.42-3). Richard Hooker, clérigo e escritor contemporâneo, escreveu que “Adão é em nós uma causa original de nossa natureza e da corrupção da natureza que causa a morte; [...] A pessoa de Adão não está em nós, mas sua natureza, e a corrupção de sua natureza derivada em todos os homens por meio de propagação” (Hoover, p. 181).
- 40-3 *Quer sejas [...] tão ambígua*: Os quatro versos, com seus contrastes lado a lado, revelam as duas possíveis naturezas do Espectro: ou trata-se de um demônio (*goblin*) maldito ou um anjo cuja aparição traz a bênção divina e a salvação. A dúvida sobre a identidade do fantasma fica clara na sua forma “questionável”, “duvidosa”.

- 47 *tua ossada benta, selada na morte*: Literalmente, “teus ossos canonizados”. Há, no período, uma crença tradicional segundo a qual os fantasmas retornam para exigir um enterro apropriado. O uso de termos funerários por Hamlet sublinha sua preocupação com as formalidades do enterramento de seu pai, se foram ou não seguidas conforme o costume. Se os ossos foram canonizados e todas as exéquias confirmadas, isso constituiria um sinal de que a aparição é questionável (e possivelmente um demônio). Os rituais fúnebres de nobres, na época elisabetana, não haviam perdido a pompa, o ritual e a solenidade da antiga cultura católica, a despeito dos esforços de muitos pregadores em remover as práticas ditas “supersticiosas” que, no entendimento do pensamento protestante, não possuíam nenhuma ingerência sobre o mundo dos mortos ou das almas partidas. Em *Hamlet* há inúmeras menções a rituais inacabados: Polônio é enterrado “às pressas” e o próprio Laerte, ao retornar, faz menção à negligência do rei para com os rituais devidos ao velho conselheiro. Ofélia, sobretudo, não recebe os rituais apropriados e só é enterrada em solo consagrado, segundo o padre, graças à influência de um poderoso (possivelmente o próprio Cláudio).
- 70 *Ou para o tenebroso cimo do penhasco*: A associação entre penhascos à beira-mar (*cliff*), a perda de si e pulsões suicidárias é comum em Shakespeare. Em *Rei Lear*, Gloucester suicida-se diante de um penhasco imaginário, que é descrito imaginativamente pelo seu filho travestido de Poor Tom. No caso presente, a perda da autossoberania está associada, naturalmente, à possibilidade de o fantasma ser um demônio enrustido.
- 83 *leão nemeu*: Lendário leão que foi morto por Hércules no seu primeiro trabalho.
- 87 *imaginação*: O termo refere-se sobretudo às fantasias de um homem enlouquecido, possivelmente por um mau espírito.

10 *Fadado por certo termo a andejar à noite:* Ver nota para as linhas 131-41. A declamação do Espectro carrega inúmeras contradições que estão propensas a excitar a dúvida ou a cautela de Hamlet (e talvez do público da época). A errança *post mortem* nas concepções (e crenças populares) anteriores à Reforma estava reservada àqueles que “não haviam se beneficiado de uma morte natural e que, portanto, haviam efetuado dentro de condições anormais a passagem da vida à morte — portanto, os defuntos mal integrados em seu novo universo” (Delumeau, *La Peur en Occident*, p. 117). Essa concepção era tão viva que o cadáver de uma pessoa assassinada podia ser considerado como não totalmente inerte. Assim, os ferimentos de Henrique VI começam a sangrar quando seu assassino Ricardo aproxima-se do corpo (*Ricardo III*, 1.11.55-61). No entanto, a alusão do Espectro aos jejuns nas chamas e à obrigação de perambular à noite sugere sua origem no purgatório, o locus de purgações que, após a morte, intermediava o caminho dos fiéis rumo aos céus. Não obstante, a espectrologia foi, durante a Reforma, um tema importante nas controvérsias entre católicos e reformistas em torno da alma e do destino dos mortos. Segundo alguns críticos, em particular McGee, não se poderia seriamente colocar em cena um espectro purgacional no teatro elisabetano, sem sofrer cortes e até represálias da censura religiosa e estatal. Para Dover Wilson, que se baseava em particular na afirmação do espectro que diz ter sido levado à morte *unhouseled, disappointed, unaneled* [sem sacramento, sem unção, sem confissão], este era, antes de tudo, a forma cristianizada do fantasma clássico senequiano. Battenhouse, numa visão mais esteticista, vê o fantasma como originário não simplesmente do purgatório católico, mas de uma região feita para fascinar a imaginação e o entendimento do intelectual humanista do Renascimento. Stephan Greenblatt há alguns anos escreveu um volume retomando o problema. *Hamlet in the Purgatory* dá uma guinada para além das discussões histórico-teológicas (sem excluí-las), concentrando-se no sentimento de perda que se cristalizou na concepção de purgatório. McGee, por sua vez, é menos tolerante com qualquer esteticismo permissivo e postula que a pretensa identidade católica do espectro não seria recebida pelo público “reformado” como veraz, mas tenderia a ser vista como um demônio enrustido.

12-3 *Até que os tetros crimes feitos em meus dias/ Queimem e se depurem:* Ainda a sugestão de que o pai de Hamlet encontra-se no purgatório,

onde as suas faltas terrenas (*days of nature*) são purgadas. Os “crimes” não são obrigatoriamente crimes mortais, mas “imperfeições”.

- 16 *extirparia a alma*: “*Harrow up*” é um verbo usado especialmente na linguagem da agricultura, na técnica do arado: é o efeito da passagem desse instrumento pela terra, extraindo a crosta superficial para fora. As ideias que se seguem são todas de um mundo que se revira e sai de sua ordem normal, reverberando as sugestões de desordem cósmica implícitas em toda a peça. Ver em particular as metáforas seguintes dos olhos que saltam como estrelas de suas esferas.
- 21 *eterno brasão*: O substantivo “*blazon*” tem dois significados principais. O primeiro, mais evidente, sugere o “anúncio” ou a “revelação” acerca do terrível mundo do além. Mas ressoa no termo o verbo “*to blaze*” [resplender] assim como insígnia (medieval).
- 25 *Vinga esse assassínio*: Pouco se conhece do chamado *Ur-Hamlet*, o Hamlet pré-shakespeariano que foi encenado por volta de 1596, salvo a alusão que Thomas Lodge faz, em *Wit's Misery*, de um espectro de rosto pálido que “berrava miseravelmente no Theatre, como uma vendedora de ostras: Hamlet, vingança”. Esse pedido patético era fórmula comum em um teatro influenciado pelas formas da tragédia de Sêneca. Em outras peças anteriores a *Hamlet*, como *Tragédia espanhola*, *The Misfortunes of Arthur*, *Lochrine*, *The Battle of Alcazar*, apresentavam-se situações semelhantes. A exortação patética por vingança era, para o público elisabetano, um elemento bem mais problemático. (Ver “Introdução”). McGee afirma que um fantasma pedindo vingança era interpretado pelo público “reformado” como uma figura infernal essencialmente má. Outra visão encontra-se no livro de Roland M. Frye, que admite que seria difícil ao público escolher entre uma ou outra hipótese. Shakespeare teria tido a intenção real de manter sob suspeita a identidade do fantasma. Isso não quer dizer que aquilo que o espectro-demônio diz (se aceita essa hipótese) seja de todo inverdade. A crítica costuma lembrar a célebre afirmação de Banquo, após o encontro dele e de Macbeth com as *weird sisters* [bruxas], ...*oftentimes, to win us to our harm, / The instruments of Darkness tell us truths* [...com frequência, para ganhar-nos para o mal, / Os instrumentos da Escuridão dizem-nos verdades] (*Macbeth*, I.III.123-4).

- 28 *inatural*: De “*unnatural*”; assassinato contra o próprio sangue.
- 29-30 *asas bem mais rápidas/ Que a meditação*: Hamlet desenvolve uma fórmula comum na época e que remonta aos antigos, como, por exemplo, no primeiro estásimo do chamado “hino aos assombros” de *Antígona* (Sófocles, v. 353). A frase exclamativa de Hamlet comporta a tese e a antítese de seu comportamento: se, de um lado, ele não será rápido em sua vingança, por outro, mergulhará na “consciência” e na “rapsódia de palavras” que paralisarão sua ação.
- 32-3 *E serias mais [...] ribas do Letes*: O Letes é evocado aqui como o rio infernal dos antigos, cuja travessia pelos mortos provoca-lhes o esquecimento de tudo o que viveram no mundo. Um possível esquecimento de Hamlet em completar sua tarefa vingativa é comparado à condição do “inço adiposo/ gordo/ denso/ grosso” (*fat weed*) que se enraíza nas barrancas do Letes. O termo “duller” sugere letargia, indiferença e/ ou preguiça narcótica, algo que no contexto específico da peça remete à acídia, à perda da vontade. O termo “weed”, por sua vez, é um termo onipresente na peça: a sexualidade materna, por exemplo, é vista pelo próprio Hamlet como um “inço”, uma erva daninha que cresce no “jardim” da natureza. “É um jardim onde se alastra o inço/ Que explode em grãos. Só há o que é podre o corrupto/ Dominando ali” (I.II.135-7). As ideias de “gordura”, preguiça e indiferença aparecem amiúde combinadas com a de “covardia” em *Hamlet*, expressando um estado de “esquecimento” em relação aos imperativos do dever, uma situação narcótica ou de sedação em que a realidade e os fatos perdem sua importância, arrastando o indivíduo à inação.
- 35-6 *Foi divulgado [...] cobra me picou*: As sugestões da cena bíblica da grande sedução do gênero humano pela serpente são constantes em *Hamlet*. Ver em particular o primeiro solilóquio de Hamlet em I.II.129 ss.
- 38 *Abusam do ouvido danês*: O *ear of Denmark* [ouvido da Dinamarca] faz referência ao ouvido do rei, cujo assassinato foi, sugestivamente, pela inoculação de veneno no canal auditivo. É referência também ao ouvido (escuta) do povo com voz (nobres) que recebe um testemunho falso sobre o “processo de morte” (isto é, a investigação acerca da(s) causa(s) da morte do velho rei).

- 43 *Com feitiços e ardis*: Quando se espera do Espectro que descreva seu processo de morte, ele passa a lembrar, com fúria emotiva e ciumenta, como Cláudio seduziu Gertrudes. Qualquer que seja a natureza do fantasma, sua imagística paranoica apela para imagens supersticiosas sobre a natureza da sedução. O que ele lamenta é menos a perda da esposa do que a sedução propriamente dita — e a sedução da *vontade* dela. No inglês elisabetano, *will* pode significar também desejo (sexual). Em outras palavras, a vontade e o desejo da rainha foram arregimentados pelos feitiços de Cláudio. Nas exclamações, patéticas, ressoa a própria fantasia de Hamlet com a sexualidade materna (e feminina) como aquela que é incapaz de diferenciar seu parceiro. Formulações semelhantes são feitas por Iago e pensadas por Otelo. É notável a sonoridade demoníaco-picante dos primeiros versos (*beast, witchcraft, wit, gifts*), que busquei reconstruir em português.
- 47 *que queda foi aquela*: A evocação da ideia de “queda” será reforçada, no verso 50, pelo termo “decline” [declínio], conformando um conjunto simbólico no qual ressoa, mais uma vez, a sugestão simbólico-religiosa do pecado original.
- 54 *Por mais que o vício o chame co’a entonação dos céus*: Um tema constante em *Hamlet* (e em diversas outras peças de Shakespeare) é a sedução que usa dos instrumentos do bem para seduzir. Assim o demônio “sabe bem/ Assumir formas afáveis” (II.II.595-6). A intuição sobre a natureza de Cláudio, precisa e inquietante, mostra como em *Hamlet* o mal, em contraste com outras representações suas na obra de Shakespeare, já não pode ser visto com contornos nítidos e evidentes, como um mal puro.
- 58 *estou sentindo o aroma da manhã*: No imaginário corrente das aparições, os espectros devem se retirar no horário do nascer do sol.
- 61 *minha hora segura*: No original, “*secure hour*”, ou seja, hora de lazer, hora de tranquilidade, mas com trocadilho, já que *secure* também significa “seguro”. Havia um provérbio que explorava as potencialidades ambíguas do termo: *The way to be safe is never to be secure* (Tilley W, p. 152 apud Jenkins, p. 219).

- 62 *ébano*: Tradução para “*hebenon*”, é uma solução conjectural escolhida a partir de um leque de possibilidades interpretativas para o termo do original. Não existe no ébano nenhum sumo venenoso, e possivelmente Shakespeare o utilizou a partir de inúmeras associações ou de sugestões intertextuais da época (Ver Jenkins, p. 456).
- 63-70 *E nas portas dos meus ouvidos [...] O sangue tênue e são*: O envenenamento por via auricular foi possivelmente sugerido a Shakespeare através dos relatos da morte do conde de Urbino, em 1538, supostamente envenenado pelo ouvido (Jenkins, p. 102). O processo de morte do rei é comparado a uma desagregação corporal que se dá pela destruição da homogeneidade ou integralidade (*wholesome*) do sangue do monarca. Ao ingressar na corrente sanguínea, o veneno cria “coágulos” (semelhantes àqueles que os ácidos precipitam no leite). Num continuum imagístico que vai do microcosmo (do corpo do rei) ao macrocosmo (do país), a irrupção de chagas e crostas na pele simboliza, por extensão, o próprio tecido político que se rompe e se dissolve sob o efeito do ato criminoso. Para referências e associações entre o corpo do rei e o corpo político, ver *Hamlet*, IV.II.26, e Ernest H. Kantorowicz, 1988.
- 72 *crosta leprosa*: De “*lazar-like*”, literalmente, “semelhante a Lázaro”. Lázaro, personagem bíblico, tornou-se, na Idade Média, padroeiro dos leprosos, seguindo a parábola do rico Epulão e do leproso Lázaro (Lc 16,19-31).
- 76-9 *Ceifado [...] pesando na alma*: Os rituais católicos eram a penitência, o viático (comunhão) e a extrema-unção. Foram todos eliminados na Igreja reformada da Inglaterra. Como consequência, dificilmente um autor se arriscaria a fazer uma menção forte a tais ritos sem que ela pudesse ser antecipadamente colocada em dúvida pelo público. Shakespeare é habilidoso, contudo, em esconder menções diretas ao purgatório, mencionando apenas os “fogos” depuradores, elementos constantes também em formas do inferno dos pagãos.
- 81 *Se tu amas teu nascimento*: De “*if thou has nature in thee*”, literalmente “Se tens natureza em ti”, isto é, “se sentes algo por tua origem”.

- 91 *E lembra-te de mim*: Ver nota para as linhas 32-3.
- 93 *Evoco o inferno?*: Com a partida do Espectro, Hamlet se pergunta se fará uma aliança com o inferno. A dúvida sobre a natureza do fantasma retorna depois de sua partida.
- 97 *atordoadado globo*: O “globo” é uma referência à mente ou à cabeça do próprio Hamlet, mas também ao globo universal (“globo confuso”) e ao The Globe, teatro onde *Hamlet* foi encenado pela primeira vez. Cláudio fará referência à “*distracted multitude*” [a multidão confusa/aturdida], sugerindo o caráter informe, influenciável e incontrollável das multidões.
- 108 *Que se pode sorrir*: Embora Shakespeare tenha feito Ricardo de Gloucester (Ricardo III) se expressar de modo semelhante em outra peça — “*I can smile, and murder whiles I smile*” (*Henrique VI*, parte 3, III.II) —, a afirmação de Hamlet revela o caráter proteiforme de Cláudio. O mal na Dinamarca é difuso, não se confunde com figuras claramente perversas como o demoníaco usurpador Ricardo de Gloucester.
- 107 *O meu quadro!*: Trata-se da lousa de escrever, um pequeno quadro feito de ardósia que era usado nas escolas e substituía o caderno e a pena com tinteiro.
- 118 *Illo, ho, ho [...] falcão*: *Hillo* é uma apelação bastante coloquial. Hamlet imita a expressão de Marcelo. “*Come, bird, come*” era o grito do falcoeiro ao chamar de volta o falcão, mas que podia ser usado também para chamar pessoas em geral. Os discursos seguintes de Hamlet se caracterizam por uma violenta sequência de *non sequitur*, que são um desenvolvimento daquilo que ele chamará de “*antic disposition*”.
- 130 *patife consumado*: Hamlet hesita no meio da frase e a termina pleonasticamente repetindo o que já fora afirmado no início. Pula de um termo a outro. Depois da resposta de Horácio, aceita o remendo, faz uma encenação de despedida, comentários genéricos, lançando mão de clichês sobre o humano, e diz que vai rezar! Tudo isso faz pensar num misto de nervosismo e comicidade, mas também de teatralidade.

Essa teatralidade fica clara até mesmo na sua confissão de sinceridade: “*I am sorry they offend you, heartily — Yes faith, heartily*” [Se elas o ofendem, eu lamento muito –/ De todo o coração], afirmação que funde não sei o quê de teatral e de honesto a um só tempo.

- 142 *Há, sim, Horácio, por são Patrício*: Ao evocar são Patrício — santo padroeiro do purgatório — e afirmar que o fantasma é bom, Hamlet parece aceitar que o lugar de origem do Espectro é o purgatório. Porém, isso não é tão claro: depois de partir, o fantasma gritará do fundo do porão, mudando de posição constantemente. No teatro elisabetano, o porão era usado para representar espacialmente o inferno. A fala jocosa e histérica de Hamlet para o fantasma, a menção que faz das andanças dele por debaixo da terra, lembram muito mais a agilidade de demônios subterrâneos e bem menos o *modus operandi* de almas penadas do purgatório. Ver Greenblatt, p. 234.
- 154 *Sobre minha espada*: A cruz da espada, simbolizando a cruz de Cristo, era usada para juramentos.
- 158 *Estás aí, meu chapa?*: Um bom camarada. A expressão tem tom de familiaridade, uma amenidade que um homem culto usaria com um camponês inculto ou com um servo confiável.
- 162 *Eles juram*: Nos três juramentos, Hamlet pede que prometam manter silêncio: no primeiro sobre o que viram, depois sobre o que ouviram e finalmente sobre o que sabem acerca de Hamlet (Jenkins, p. 459).
- 164 *Hic et ubique*: Em latim, literalmente, “aqui e em todo lugar”. Hamlet está se dirigindo à voz espectral que, agora, mudou de lugar dentro do porão do teatro. O Espectro parece dotado de uma capacidade demoníaca de atravessar o subsolo em fração de segundos. Harold Jenkins assinala que a sentença latina pode ser uma fórmula conjuratória e acrescenta que somente Deus e o diabo podem estar “aqui e em todo lugar” ao mesmo tempo. Para Greenblatt, as palavras “referem-se, em caçoada, ao poder divino de violar as leis da física, um poder que se tornou uma questão na Reforma na disputa sobre a doutrina luterana da ubiquidade de Cristo”. Se a referência faz sentido, o gracejo de Hamlet seria no mínimo inquietante, associando o fantasma de seu pai à capacidade da onipresença divina. O mesmo

autor assinala que há ainda uma segunda referência possível: *hic et ubique* era uma forma de conjurar o perdão divino para todas as almas aqui e em todos os lugares — numa referência indireta à ideia de purgatório: *Avete, omnes animae fideles, quarum corpora hic et ubique requiescunt in pulvere*, [Salve, todas almas fiéis, cujos corpos aqui e em todo lugar descansam no pó] (Greenblatt, p. 235).

- 170-1 *Isso, toupeira [...]* *Grande mineiro*: Ainda referência aos dons “subterrâneos” e infernais do fantasma, os quais Hamlet reforça ao chamá-lo de “grande mineiro” (*worthy pioner*). Um *pioner* era um soldado de infantaria que acompanhava a vanguarda do exército e que, portando pás e outros instrumentos, abria minas. Lavater (*Spectris*) narra diversas histórias em que mineiros se viram diante de espectros e espíritos subterrâneos que, como eles, encontravam-se absortos em longas e aplicadas labutas nos intestinos da terra.
- 173 *Se é tão estranho assim, dá-lhe boa acolhida*: Hamlet revira a afirmação de Horácio de que as palavras do amigo são “*wondrous strange*” [terrivelmente estranhas], retrucando que ele então deve dar boas-vindas ao que é estranho. Na afirmação, há ressonância de Mt 25,35 — “Eu era um estranho, e tu me acolheste” —, que possui inúmeros prolongamentos em outros escritos contemporâneos.
- 180 [...] *disfarce grotesco de bufão*: O termo “antic”, traduzido aqui por “grotesco” e “bufão”, não tem tradução exata. Possui a mesma raiz etimológica de “antigo” e significou, no seu uso metafórico inicial, máscaras grotescas.
- 181 *cruzem os braços*: Nas figurações da época, braços cruzados estavam associados à melancolia e aos sintomas que os contemporâneos de Shakespeare atribuíam a essa moléstia ou predisposição.
- 192 *tão pobre quanto Hamlet*: Alguns críticos tomaram ao pé da letra a afirmação de Hamlet, vendo nela uma espécie de declaração de humildade. Mas tudo faz parte do histrionismo e da teatralidade de Hamlet, que dirige o riso contra si mesmo.
- 196 *O tempo está disjunto*: Literalmente, “fora da juntura”, ou ainda “fora do eixo”. A ideia reforça a subcorrente imagística da desestruturação

do reino.

ATO II • CENA I

- 25 *esgrima*: A prática da esgrima (*fencing*), associada hoje a artes nobres, podia ser listada entre os hábitos mundanos perigosos e desaconselháveis. Vinha associada à dança, ao tênis e às lutas de urso em muitos escritos. Natural, portanto, que Polônio a mencione como uma falta venial.
- 59 *jogo de tênis*: É bastante comum a referência ao esporte em Shakespeare, e muitas vezes associado à França, onde as quadras eram numerosas.
- 78 *o casaco desatado*: O *doublet* era fechado com uma fila de botões na frente. Aparecer com ele desapertado era chocante num mundo onde tais aparências eram ciosamente controladas e observadas.
- 79 *Cabeça descoberta*: O chapéu era usado mesmo em ambientes interiores.
- 82-4 *E com um olhar [...] horrores*: Muitos críticos assinalaram que o estado alarmante de Hamlet lembra as descrições contemporâneas de jovens tomados pelo humor melancólico. Dover Wilson, entretanto, vê na atitude dele a *antic disposition* que ele prometera “vestir”, e rejeita, com razão, a imagem de um Hamlet que sofre de amor não correspondido. É de supor que o comportamento de Hamlet diante de Ofélia reflita a ambiguidade de seu estado: é ao mesmo tempo um pedido de socorro e uma recusa a esse socorro (ele não pode confessar ainda o que viu e viveu). Por outro lado, o olhar terrível e escrutinador que lança sobre Ofélia já prenuncia a cena do convento (III.I), onde Hamlet, contaminado pela lembrança torturante do incesto materno, rejeita violentamente a jovem. O encontro de Hamlet com Ofélia é também uma devastadora despedida dos sentimentos genuínos do amor: o seu último olhar, que lembra o de Orfeu (Met., x. 57 — *flexit amans oculos*) ao perder Eurídice no inferno, é uma emblemática antecipação de sua violenta atitude na cena do convento.

delírio amoroso: Embora Polônio fique cognitivamente aquém na sua compreensão do “mal” de Hamlet, sua descrição do processo de dissolução mental causada pela “êxtase do amor” é compatível com as descrições padrão da época para a melancolia. A Inglaterra elisabetana teve fixação pelo temas das paixões do espírito. No primeiro tratado renomado, o *Treatise of Melancholy*, Timothie Bright diz que em tais moléstias “a fantasia tomada por fumos aterrorizantes e toda a força do espírito encerrada na masmorra da escuridão melancólica, imagina tudo negro, preto e repleto de temores” (Bright, p. 189). Outro nome, mais próximo do período de encenação de Hamlet, foi o de Thomas Wright, que publicou *Passions of the Minde* [Paixões de espírito] em 1601, dedicado especialmente à melancolia. A obra do gênero mais conhecida hoje é *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton, mais tardia, de 1621. Embora o termo “melancolia” origine-se no sistema dos humores, a melancolia elisabetana era um fenômeno vasto que incluía desde a simples tristeza até um conjunto de afecções as quais classificaríamos hoje de modo mais estratificado. Robert Burton estuda a *love-melancholy* [melancolia amorosa] através da exposição de causas, as quais eram as mais variadas, desde o clima e a alimentação até o efeito contagiante da beleza. A reação de Polônio, que associa imediatamente o estado de Hamlet a um desarranjo do seu humor melancólico, apenas ilustra, ao que parece, o prazer de Shakespeare em ironizar as categorizações mentais da época. Finalmente, é importante observar que o “melancólico” como tipificação artística — não como sintoma — fez parte dos tipos do teatro elisabetano. Jacques, em *You Like It*, encarna seus traços mais notáveis.

ATO II • CENA II

- 40 *Entra Polônio*: Diferentemente do que se esperava da cena anterior, Polônio entra sozinho, sem Ofélia. Shakespeare parece ter mudado de ideia no curso da composição.
- 47 *Tenha perdido o tino*: “*Hunts not the trail*” é uma expressão comum na arte da caça, significando algo como “farejar o caminho” ou “seguir o rastro”. Polônio, embora prático na polidez da vida cortesã, gosta de se

apropriar do registro da caça para enfatizar, em autoelogio, sua argúcia e artimanha.

- 86-95 *Meu rei, minha senhora [...]* Bom, *continuo*: Dr. Johnson assinalou que o “tipo de oratória [de Polônio] é realmente criada com o fim de ridicularizar a prática daqueles tempos, de prefácios que não faziam nenhuma introdução e de métodos que confundiam em vez de explicar” (Johnson, p. 240).
- 90 *a concisão é a alma da argúcia*: A frase de Polônio tem valor de adágio e evoca as controvérsias contemporâneas que opunham, no campo da retórica, o culto da brevidade e a eloquência ciceroniana. Ver M. W. Croll, 1921; Jenkins, p. 462. Contraditoriamente, tudo o que lhe falta é brevidade, o que fica assinalado no protesto da rainha: “mais conteúdo e menos arte”.
- 98 *tropo infeliz*: A “figura” aqui é uma figura de estilo da anadiplose, no caso, a coincidência cacofônica de “tis”. Polônio arrebica o seu discurso, que se perde em redundâncias pernósticas.
- 100 *louco*: Polônio se enreda nas malhas das sutilezas lógicas baseadas em fórmulas de causalidade. Todos os termos, que soam, em inglês, profundamente latinizantes — “cause”, “defect”, “effect” e “defective” —, sonoramente semelhantes, estão combinados de modo pleonástico.
- 109-25 *A carta de Hamlet*: Jenkins assinalou que a carta de Hamlet parece muito mais uma paródia de correspondência amorosa e traz algum desapontamento quando pensamos naquilo que Ofélia dirá mais tarde sobre ser Hamlet o mais bem apresentado de todos os homens da corte. A pretensiosa crítica de Polônio, mais voltada à forma que ao conteúdo, é pouco perspicaz. Consegue detectar apenas sua dimensão afirmativa — o amor de Hamlet, sua confissão de sinceridade —, mas de certo modo algum escárnio emana do afetado panegírico (“Ao ídolo celestial de minha alma, a mui aformoseada [*beautified*] Ofélia”), que imita uma retórica que o próprio Polônio, em sua ciosa juventude, teria usado de muito bom grado. O velho conselheiro teria evitado usar a palavra “beautified” (ver nota seguinte), a cuja propriedade estilística ele objeta. O domínio de Hamlet da arte epistolar (e seus truques) é ilustrado por ele próprio em v.ii.31-5, onde se gaba, com certa

fatuidade, de seu talento em imitar os trejeitos rebuscados dessa elaboradíssima artesanaria. A carta é uma confissão, um sinal endereçado a Ofélia, a Polônio e a Cláudio, e uma chantagem velada na forma de um enigma. A teatralidade de Hamlet já se encarnou no seu modo de expressão e tornou-se indistinguível dele. Ver, para uma interpretação que ressalta *ad absurdum* a dimensão “teatral” de Hamlet, Harold Bloom, 2003.

110-1 *aformoseada*: Alguns comentaristas no século XVIII buscaram emendar o termo “beautified” que, em função de sua proximidade com atributos “celestiais”, poderia ser uma corruptela para *beatified* [beatificada]. Theobald, por exemplo, assinalava que a palavra “beautified” comportava duas ideias distintas: como algo aplicado a uma mulher feita de “belezas artificiais” ou a uma pessoa rica em “encantos nativos” (Theobald, l. 1139). Ele finalmente encontra na palavra “beautified” um substituto possível, argumentando que a objeção de Polônio teria significado religioso, ou seja, uma objeção ao uso profano de uma expressão reservada à Virgem. A emenda de Theobald não é mais aceita hoje e choca-se contra a autoridade de todas as versões textuais da peça. No entanto, a quase geminação sonora entre *beautified* e *beatified* — fortalecida pelas menções quase religiosas à Ofélia — talvez seja intencional da parte de Hamlet. Os termos platônicos ou religiosos com que Hamlet faz seu elogio flertam com concepções altamente idealizadas do feminino, muito corriqueiras na poesia amorosa contemporânea, sobretudo entre os grandes sonetistas. Ao mesmo tempo que, em sua afetadíssima carta, exerce discretamente seu escárnio e seu ressentimento secreto, o idealismo e a sublimação do feminino são a face reversa mais evidente. Esse fundo está na base de sua repulsa sexual, de sua misoginia e de sua misantropia.

113 *etc.*: Era comum no cabeçalho de cartas o uso do “etc.” em lugar de uma sentença formal. Elvio Funk, em contrapartida, interpreta, na nota para a passagem, que possivelmente o “etc.” não está na carta, mas que “implica termos de intimidade, que Polônio não quer dizer em presença da rainha” (Shakespeare, *Hamlet*. Trad. de Elvio Funk, p. 86).

116-8 *Duvide*: Aqui, no sentido de “suspeitar”. Com relação à sinceridade da carta de Hamlet, por um lado, ela comporta termos irônicos que parecem endereçados a Cláudio e a Polônio e, por outro lado, sua sinceridade parcial não deve ser posta em dúvida. O segundo verso

alude à crença ortodoxa na astronomia ptolomaica, segundo a qual o Sol move-se ao redor da Terra. A referência à forma estática da astronomia ptolomaica encontra oposição simbólica, na peça, nas inúmeras referências ao colapso do reino e ao imaginário da desordem. Tillyard, em seu *Elizabethan World Picture*, sintetizou o conjunto de “ideias de ordem” no período, que refletia uma concepção piramidal da sociedade e do cosmos, abrangendo as chamadas “correspondências”, os poderes celestiais, o macrocosmo relacionado ao “Corpo Político”.

- 120 *não sou bom em versos*: Ou seja, ele é incapaz de contar bem o número de versos, uma referência à sua pouca habilidade como versejador.
- 124 *máquina*: A expressão tinha, para os elisabetanos, um sentido menos prosaico que hoje. Refere-se à mecânica inteira do corpo como um conjunto que funciona harmonicamente e à complicada estrutura composta de muitas partes. Timothie Bright, em *A Treatise of Melancholy* (1586), via a natureza do corpo como uma máquina ou um engenho (*engine*) que se conecta à “alma” por intermédio do “espírito”. Ele compara sua ação à do relógio (Dowden, p. 66). É no sentido de uma “máquina” que John Donne se refere ao corpo no seu célebre poema “O êxtase”, onde descreve os momentos da inter-relação extática (fora dos corpos) das almas de dois amantes, sem excluir, no final do encontro, o corpo que ele chama de “liga” — o lugar onde o nó da alma se entrelaça. Ao contrário de Donne, que no final desse poema reserva um lugar benéfico para o corpo, o uso que Hamlet faz do termo está tingido de desprezo.
- 138 *moço de recados*: Traduz “*table-book*”, literalmente, uma lousa para fazer anotações, a mesma mencionada por Hamlet em I.v.107. Aqui, o sentido é de “bilhete”, ou ainda aquele que passa a informação, um intermediário, um atravessador ou até um “casamenteiro”. A menção tanto à escrivania quanto ao *table-book* levou muitos críticos a lerem ali a atitude de quem guarda informações para si, no interior de seus aposentos. Harold Jenkins interpreta o termo no sentido de alguém que preenche a função de intermediário (possivelmente “alcoviteiro”).
- 143 *estrela*: No sentido de “fortuna”. Referência à diferença de origem e posição social entre os dois amantes. Semelhante à argumentação de Laerte em I.III.

- 149-51 *Entregou-se à tristeza [...] a mente*: Polônio descreve os estágios do caso clássico de melancolia: depressão, perda de apetite, insônia, debilidade, delírio, furor enlouquecido. Em *Romeu e Julieta*, Montéquio descreve o estado de melancolia amorosa de Romeu: “...ele foi visto muitas vezes ali na aurora/ Com lágrimas que aumentavam o orvalho matinal/ Acrescentando às nuvens mais nuvens com seus profundos suspiros./ Mas assim que o sol todo sorridente/ no longínquo ocidente começou a descortinar/ Os sombrios cortinados do leito de Aurora,/ Para longe da luz meu pesaroso filho dirige-se à nossa casa,/ e sozinho em seu quarto se fecha/ tranca as janelas, barrando a bela luz diurna,/ fazendo para si uma luz artificial” (*Romeu e Julieta*, I.I.151-60). Entretanto, se Montéquio tem a comprovação ocular dos sintomas, graças a seu acesso e proximidade ao filho, Polônio, livresco, limita-se a enumerar a série de sintomas encontrados por ele nos tratados, forjando conclusões às pressas, mais interessado em exibir sua erudição do que em diagnosticar os fatos.
- 158 *Tirem isso daqui*: As palavras vinham possivelmente acompanhadas de um gesto em que o ator aponta para a cabeça e o tronco, ou seja, “cortem minha cabeça, se não for assim”. Mas pode estar se referindo ao seu posto e à sua pessoa: “Separem-me de meu posto, caso esteja dizendo uma inverdade”. A última possibilidade é reforçada pelas seguintes afirmações de Polônio: “E se com isso não perder o juízo, tire-me/ Do Conselho de Estado, e ponha-me a cuidar/ Só de fazendas e carroças” (II.II.167-9).
- 161 *zonas mais fundas*: Referência ao centro da Terra, que era considerado o lugar mais inacessível e distante da luz solar.
- 164 *vou jogar-lhe minha filha*: Como se joga uma isca para atrair a caça, Polônio joga sua filha para Hamlet, para a voracidade do “caçador”. Polônio tem uma inclinação particular por tais expressões. (Ver I.III.115; II.I.62-3).
- 165 *cortina*: “Arras”, no original, refere-se a um tipo de tapeçaria, originária da cidade francesa de Arras, que era estendida nas janelas de palácios de fidalgos.

- 176 *vendedor de bacalhau*: Ainda é possível encontrar quem leia a palavra “fishmonger” [peixeiro] sem maiores ecos “sexuais” acerca de Ofélia. Para Edwards (1985), por exemplo, o que vale é o despropósito do termo, que coloca Polônio na posição da gente simples dos comerciantes. Por muito que o termo seja por si só eficaz satiricamente, a densidade de alusões sexuais a Ofélia nos diálogos seguintes recomenda uma interpretação mais larga. Coleridge e outros interpretaram o termo como “pescador”, em contraposição ao uso comum do termo na época de Shakespeare. Infere-se então que Hamlet está se referindo à espionagem de Polônio, o qual tenta “pescar” informações dele. Entretanto, *fishmonger* significava, entre outras coisas, *wencher*, ou seja, o homem dado a frequentar prostitutas, tal como aparece em *Irish Hubbub*, de Barnaby Rich: “*Senex fornicator, an old fishmonger*” [velho fornicador]. Há várias incidências do termo no sentido de “cafetão” ou de “cafetina”, o que faz sentido se pensarmos, com Dover Wilson, que Polônio planejou “jogar” (como isca) sua filha ao príncipe. Observe-se que entre a ideia de prostituição e de procriação, e a de luxúria e concepção, as fronteiras eram tênues na linguagem elisabetana. A ideia de que a proximidade do mar ou com peixes beneficia o erotismo e a procriação é antiga e levou Joubert, em seu livro sobre os erros populares (*Seconde partie des erreurs populaires*, 1600, p. 169), a considerar “*que l’usage du poisson engendre beaucoup de semence*” (Malone 1899, 1211) (Wilson2, Lviii).
- 178 *um homem assim honesto*: Hamlet dá uma resposta ambígua, aproveitando as múltiplas significações de *fishmonger*, que pode se referir a um comércio honesto ou não (no caso de se tratar do significado aviltante do termo).
- 183-8 *Pois se o sol faz brotar vermes num cachorro morto [...] bênção*: Um *non sequitur* de Hamlet. Dentre as várias ideias do sol que a época elisabetana herdou das concepções arcaicas, está a de que o astro é a fonte de toda a vida procriativa. Assim, na *Fairy Queen*, de Spencer (III.VI.9), ele é chamado de “Grande pai da geração [...] autor da vida e da luz”. No entanto, o poder procriativo do sol, no conjunto dessas concepções, não era responsável pela geração de formas fétidas e corruptas de vida. O sol era o “operador”, como fica claro em *Antônio e Cleópatra*: “A tua serpente do Egito é procriada agora pela lama por intermédio da operação do teu sol” (II.VII.26). “Oh, sol abençoado e gerador, arranca da terra a pútrida umidade” (*Timão de Atenas*,

IV.III.1-2). Stubbes, em *Anatomy of Abuses*, afirma que “o fedor de uma carcaça morta (sic)” não vem do sol, mas de sua “própria corrupção” (Jenkins, p. 466). O raciocínio de Hamlet integra a mesma grade simbólica de outros discursos misantropos seus, por exemplo, aquele que o faz relacionar o mundo a um “jardim cheio de ervas daninhas”, um mundo excessivamente fértil onde só cresce o que é grosseiro e desprezível. Finalmente, a própria ideia de concepção — idealizada no contexto cristão — é maculada pelas palavras de Hamlet. A concepção é uma bênção, mas ela se assemelha para ele à procriação de vermes na carcaça, uma paródia brutal da encarnação (Adelman, p. 22).

- 188-91 *concepção*: Hamlet explora a ambiguidade da palavra “conception” [concepção], que significa a um tempo a formação de ideias na mente e a reprodução. O verbo *conceive*, por sua parte, pode significar também imaginar, pensar e conceber na acepção de gerar. O termo, contudo, está fortemente associado à tradição cristã e sobretudo católica da “imaculada conceição” cuja ampla temática aparecera já, de modo velado, na carta de Hamlet e na sua idealização de Ofélia.
- 199 *Questão*: Hamlet se equivoca intencionalmente.
- 201 *Só calúnia*: Muitos comentaristas identificaram Juvenal como o satirista em questão, mas a semelhança com a Sátira x 188 ff. é hipotética. “Todos os velhos têm um aspecto apenas: uma voz fraca, membros trêmulos, crânio liso, nariz úmido como o de recém-nascidos.”
- 203 *goma de âmbar*: Segundo os herbários da época, a *plum-tree* expelia gosma. Possivelmente os termos em questão eram proverbiais.
- 208 *andar de ré*: Hamlet inverte as posições e as idades, mas, com a ideia de “andar de ré”, evoca sub-repticiamente o tema do retorno à infância: se Polônio fosse tão velho quanto Hamlet, isso lhe permitiria voltar à infância. O assunto aparece novamente no mesmo ato, quando Hamlet, a respeito de Polônio, dirá: “Esse bebezão que estão vendo aí ainda nem saiu dos cueiros”. A que Rosencrantz responde: “Talvez tenha voltado a usá-los, pois, como se diz, a velhice é uma segunda infância” (II.II.397-8).

- 210-1 *Buscar abrigo fora do ar*: Polônio revela sua suspeita de que Hamlet estaria louco. O ar fresco era considerado daninho para pessoas inválidas.
- 238 *secretas*: O termo “privates” aponta para duas acepções em inglês. Pode significar as partes “privadas” do corpo e súditos ordinários, sem posição ou cargo público.
- 238-9 *puta*: Numa longa tradição pictográfica dos séculos XVI e XVII, a Fortuna era figurada emblematicamente como uma mulher (não raro desnuda), com um rosto dividido em duas faces que simbolizavam seus dois aspectos, o venturoso e o desventurado. Era a chamada *Fortuna bifrontis*, como aparece em algumas gravuras no *Livre de Fortune* (1568), de Jean Cousin. Em algumas figuras, como a *Emblemati Nobilitati et Vulgo*, de Theodor de Bry, de 1592, ela aparece como uma mulher em pé, a equilibrar-se sobre uma instável esfera apoiada sobre uma concha, numa possível associação pictórica com uma longa tradição representativa de Vênus em seu momento de nascimento (em particular, *O nascimento de Vênus*, de Botticelli). No *Emblematum Líber* (1593), de Theodor de Bry, há uma imagem da Fortuna coroada pela máxima *Expers Fortunae est Sapientia* [Livre da Fortuna é a Sapiência]. A figura é altamente erotizada, trazendo igualmente o emblema da vela da inconstância, que paira sobre uma galera repleta de dádivas recebidas por uma Fortuna-cortesã. A brincadeira de Hamlet que sexualiza ao extremo a Fortuna liga-a, de modo indireto, às imagens maternas de sexualidade. Ora, Hamlet foi, ele próprio, prejudicado pelo casamento de sua mãe com Cláudio, uma união em cujo traço erótico e voluptuoso ele vê a mesma fortuita e indiferente operação “prostituída” da Fortuna. Para imagens e a discussão sobre o tema da Fortuna em *Hamlet*, ver Frye, pp. 111-31. Ver, sobre as imagens maternas em *Hamlet*, Adelman, p. 20.
- 241 *ficando honesto*: Para alguém que há pouco declarou que “Ser honesto, num mundo como esse, é ser um no meio de um milhão”, a afirmação de Rosencrantz deve vir na forma de algo inverossímil para o público pessimista.
- 241-2 *Honesto [...] Juízo Final*: Ou seja, se o mundo se tornou honesto, é porque há algo errado e, portanto, devemos estar no fim dos dias.

245 *prisão*: O sentimento de estar aprisionado era considerado um sintoma de melancolia.

2 55 *sua ambição*: Na época elisabetana, a “ambição” era um termo ambíguo: se por um lado era a expressão da vontade na forma da *virtù* aristocrática (conforme a glorificação da virtude individual-aristocrática), por outro lado suscitava os temores da ostentação da glória. Dover Wilson lembra, a propósito, uma passagem de Bacon, no ensaio “Da ambição”, onde este define a ambição como uma cólera, “um humor que faz os homens ativos, fervorosos, cheios de alacridade e agitação, se não for detida. Mas se for detida e não puder seguir sua marcha, fica adusta, e portanto malsã e venenosa. Assim, os homens ambiciosos, se encontram o caminho aberto para sua ascensão e conseguem avançar, tornam-se antes ocupados do que perigosos. Mas se são parados em seus desejos, ficam secretamente descontentes, e passam a olhar as coisas humanas com um olhar malsão, e ficam mais felizes quando as coisas andam para trás” (Wilson, pp. 116-7).

259-69 *sonho [...] sombras desses mendigos*: O diálogo parece caminhar para uma espécie de aprofundamento filosófico — com fortes tonalidades risíveis em virtude do exagero das deduções —, até que, finalmente, Hamlet, num jogo associativo típico, liga o destino dos mendigos ao dos reis e dos heróis — levando o tema para a carnavalização e para o *argumentum ad absurdum*. Já que a ambição é a “sombra de uma sombra”, então a única coisa substancial deve ser o ser que não possui ambição (os mendigos), e os ambiciosos não são mais que sombras.

301 *pluma*: Metáfora: ficar intacto.

302 ss. *Eu perdi*: Geralmente lida como uma reflexão sobre a condição melancólica, o discurso seguinte está no limite entre sinceridade e artifício. A passagem talvez deva ser lida como um dos aspectos da hiperteatralização do caráter de Hamlet. Embora talvez não esteja sendo insincero quanto ao seu estado (indiferença diante da natureza, sentimento da nulidade do ser humano, confissão do próprio desespero), Hamlet oculta as causas reais para amplificar o mistério sobre seu estado. Por outro lado, seu discurso é uma peça (retórica) conhecida no período. É a reelaboração do topos antigo das “deína” (ver em particular o segundo hino de *Antígona*, em Sófocles, onde são cantados os “assombros” ou “maravilhas” do homem), do caráter

assombroso e admirável do gênero humano, que, através das técnicas diversas, é capaz de transcender os limites do reino animal. Na tradição antiga, esse poder excepcional esteve sempre a perigo de ser interpretado como desmedida (*hybris*). O topos do “homem assombroso” ressurgiu na Renascença em inúmeros textos, e o mais conhecido de todos é *De Dignitate Homini*, de Pico della Mirandola. Seu livro postulava que, na escala dos seres, o homem encontrava-se a meio caminho entre o divino e o bestial, sendo de todas as criaturas a única capaz de trilhar seu próprio caminho. Após completar a criação do mundo, Deus teria criado o homem, que meditaria sobre os mistérios e a grandeza de Deus: à mais nova criatura, contudo, Deus não havia dado nem forma nem função específica, cabendo ao próprio homem criá-la através de seu livre-arbítrio, podendo descer à forma mais baixa ou se erguer à mais elevada. O fundo humanista dessa concepção do homem o coloca numa posição privilegiada, bem diferente da visão pessimista do homem contaminado pelo pecado original, que será enfatizado após a Reforma. Shakespeare não conheceu o texto de Mirandola, mas, no final do século XVI, aparece o livro *Le Théâtre du Monde*, de Launay, chamado também de Boaistua. A abertura dessa obra consiste num negativo perfeito das primeiras frases de *De Dignitate Homini*: “Muitos antigos filósofos, gregos, latinos e bárbaros, após ter diligentemente contemplado todas as sortes de animais e estudado com curiosidade seus modos de viver e comparado sua condição e natural com o nosso, exclamaram que entre todos os que respiram e que se arrastam sobre a terra não há nenhum tão miserável quanto o homem”. O retrato que se segue a essa abertura bombástica acompanha o mesmo plano comparativo de Pico della Mirandola, colocando lado a lado o mundo dos animais e o mundo dos homens, mas agora para a diminuição do segundo. O desfile de horrores no livro de Launay inclui considerações sobre a excepcionalidade da gestação do homem, considerado por ele como um aborto prematuro — imagem que terá considerável influência nos discursos de Segismundo em *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca. A insistência sobre temáticas uterinas são constantes em *Hamlet*. Em tese, Hamlet espousa muito mais as concepções de Pico della Mirandola do que o pessimismo abominável de Launay, pois, em vez de desmontar teses como a da natureza semiangelical do homem, contenta-se em dizer que o problema está *nele*: é o seu modo, de Hamlet, de captar a realidade do mundo e do homem, que o impede de ver aquilo que ele não nega. Passa de uma argumentação objetiva para uma subjetiva.

- 304 *larguei o hábito dos exercícios*: No entanto, ele dirá em V.II.221 “Estive em contínua prática”.
- 305-II *essa bela estrutura [...] vapores*: Bright, em *A Treatise of Melancholy*, fala deste estado: “O corpo assim possuído com a [...] escuridão da melancolia obscurece o sol e a lua, e todos os planetas de nossas naturezas, de tal modo que, se eles aparecem, aparecem obscurecidos, e com mais da metade eclipsada por essa nuvem de escuridão, erguendo-se desse terrível lago” (Bright, p. 106).
- 306 *estrutura*: A ideia é a de “cosmos” na sua acepção do grego, como ordem, ordenação.
- 308 *majestoso*: Adornado, decorado. Trata-se de um termo arquitetônico aplicado a tetos e forros de tetos.
- 329 *O que fizer o papel de rei*: A notícia da chegada dos comediantes deflagra em Hamlet uma súbita euforia teatral.
- 332 *o homem humoroso*: Traduzi “*humorous man*” por “homem humoroso” buscando evitar qualquer confusão com “humorista”, no sentido de piadista ou comediante. O *humorous man* é o homem governado pelos “humores” e por caprichos. Os humores eram substâncias corporais que a medicina da época considerava presentes no corpo humano e que definiam o que hoje chamaríamos de “caráter”. Ver, sobre a teoria dos humores e sua longa história a partir da doutrina dos elementos, Raymond Klibansky; Erwin Panofsky e Fritz Saxl, 1989.
- 336 *versalhada branca*: Verso não rimado.
- 337-8 *os atores da cidade*: Muitos comentaristas viram nisso uma referência de Shakespeare à sua companhia, mas é incerto que o seja, porquanto a trupe dos “trágicos da cidade” apresenta peças fortemente alegóricas, com personagens assaz tipificados e alusivos e com estrutura formal altamente poetizada, que contrasta com o naturalismo shakespeariano. O mais possível é que, ao colocar numa *mise en abîme* os comediantes, Shakespeare estivesse relembrando o estado do teatro londrino há

muitas décadas ou ainda imitando a forma mais simbólica e poetizada das *masques*. (McGee, p. 104).

- 342 *desordens*: O termo “innovation” tem a acepção de desordem, até mesmo de “rebelião”. No período, rebeliões, instabilidades e outros acontecimentos públicos levaram as autoridades, por precaução, a proibir a abertura dos teatros. As trupes que, por causa dessas medidas, ficavam sem seus ganhos corriqueiros, eram obrigadas a pegar a estrada pelo interior do país. Pode haver aqui uma alusão à insurreição de Essex (fevereiro de 1601), que, entretanto, não levou à interdição de nenhuma companhia de teatro. Mais possivelmente é uma alusão às práticas corriqueiras do Conselho Privado (principal conselho da rainha), que, sob influência das autoridades de Londres, costumava banir as peças por razões diversas. O fato de a rebelião de Essex não ter levado ao fechamento dos teatros e o caráter ultrapassado da atuação da trupe levaram o crítico McGee a explicar a presença da trupe como uma retomada nostálgica de Shakespeare daquilo que fora o teatro de décadas antes (McGee, pp. 104-5).
- 348-9 *ninhada de fedelhos*: Referência direta às Children of the Chapel [Crianças da Capela], que começaram a atuar no teatro dos Blackfriars por volta do final de 1600. Foi a partir do início do século XVI que um coro de crianças passou a encenar interlúdios na corte, tendo perdurado tal prática até a década de 1590, quando as trupes de crianças entraram em suspensão temporária, retornando somente em 1600. Esse retorno não significou, contrariamente ao que faz sugerir a atual passagem, uma ameaça real às companhias de adultos (como a que encenava no Globe). Nessa passagem, a menção à nova “moda” está relacionada ao acontecimento maior da chamada Guerra dos Teatros (*poet’s war*), que ocorre após o retorno e o mais novo sucesso das companhias infantis. A Guerra dos Teatros opôs principalmente Ben Jonson, de um lado, e John Marston e Thomas Dekker, do outro, que se enfrentaram, produzindo peças em que cada um dos opositores era satirizado. As de Ben Jonson eram encenadas pelas Children of the Chapel no segundo teatro dos Blackfriars. A animosidade talvez não fosse totalmente sincera e deve ter servido para aquecer os lucros e as temporadas com as diatribes, bem ao gosto do grande público, que amava ver nomes denegridos e famas derrubadas (Gurr, pp. 49-55).

- 351-2 *alarde nos palcos públicos*: Os atores juvenis encenaram *Cynthia's Revels* no inverno de 1600 e *Poetaster* na primavera de 1601. Ben Jonson satirizou nessas encenações as peças e os atores dos teatros regulares e especialmente os dramaturgos Marston e Dekker (ver Jenkins, p. 256). Também em *Cynthia's Revels* (Ind. 182; IV.III.118), um dos meninos atores usa o termo “common stages” de modo desdenhoso para se referir ao teatro dos adversários da Guerra dos Teatros.
- 356-7 *enquanto puderem cantar?*: Referência a uma das atribuições das trupes de meninos, que foram originalmente coros juvenis. A transformação dos tradicionais coristas-meninos em atores não era uma prática consensual e resultou em processos de pais contra os empresários teatrais (Gurr, pp. 49-55). Hamlet refere-se à quebra da voz dos meninos na adolescência, que os obrigava a abandonar o coro e entrar nas companhias dos “adultos”.
- 361 *vociferar contra seu próprio futuro?*: Ou seja, os meninos um dia se tornarão atores adultos e serão prejudicados pelos seus atuais ataques às companhias de adultos.
- 364 *Faltou até dinheiro*: As únicas peças rentáveis seriam aquelas cujos autores investiam contra seu adversários, incitando o gosto do público pelas querelas.
- 371-2 *Hércules e toda a sua carga junto*: Hércules era representado muitas vezes segurando o globo terrestre, substituindo Atlas enquanto este roubava as maçãs das Hespérides. A imagem, portanto, se refere ao sucesso dos atores juvenis que acabaram levando consigo não apenas o mundo inteiro, mas o seu carregador junto. Segundo outras fontes, o Hércules-porta-mundo era um dos símbolos ou estandartes do Globe Theatre.
- 387-8 *Meu tio-pai e minha tia-mãe estão enganados*: Hamlet sublinha a indefinição parental deflagrada pela relação imoral e incestuosa de seu tio e sua mãe.
- 390-1 *Sou louco [...] vento é sul*: Segundo crenças do período, a loucura seria regida pelas mudanças do tempo.

- 391-2 *distingo um falcão de uma garça*: Hamlet alerta aos dois espiões que não perdeu a razão e sabe bem distinguir uma coisa da outra, em particular um espião de um amigo. Em “*I know a hawk from a handsaw*” — que virou um provérbio em inglês graças à sua eficácia sonora —, *hawk* significa “falcão”, mas há dúvidas sobre o sentido de *handsaw*, que pode significar tanto um pequeno serrote quanto uma garça (através da corruptela de *heronshaw*). Possivelmente, a confusão é voluntária da parte de Hamlet.
- 400-1 *Tem razão [...] ocasião*: Hamlet simula uma conversa com Rosencrantz, para dar a impressão a Polônio de que nada sabe acerca da vinda dos atores.
- 403 *Roscius*: O mais famoso dos atores de Roma, que morreu em 62 a.C. Tornou-se na Renascença o modelo maior de ator.
- 408 *E veio cada ator montado em seu jumento*: Possível menção a uma balada, que aqui serve como apêndice à frase exclamativa anterior de Polônio.
- 409-13 *tragédia [...] poema ilimitado*: A enumeração de Polônio menciona alguns dos gêneros que a companhia de Shakespeare praticava, mas sua intenção dramática última é ironizar as “saladas” de gênero da época, assim como as obsessões classificatórias.
- 412 *cenar indivisíveis*: Uma peça que observa as regras de espaço segundo regras clássicas, em contraste com o “poema ilimitado”, que não respeita nenhuma espécie de unidade.
- 416 *Jefté*: Jefté (Jz 11,30-40) sacrificou sua filha, que lamentou a perda da virgindade. Mais uma vez, Hamlet trata indiretamente de Ofélia e sobretudo do comportamento ambíguo de Polônio em relação a ela.
- 440 *Minha jovem dama*: Na verdade, um menino-ator que fazia o papel de mulher, procedimento padrão no teatro elisabetano e jacobino.
- 443-4 *rachada feito um dobrão moído até a metade*: Uma expressão comum que se referia ao hábito de agastar as moedas de ouro para a retirada

do metal. As moedas perdiam o valor quando o desgaste atingia a coroa do soberano representado.

450 *Eu ouvi você dizer um trecho:* As qualificações ideais da peça — sutileza (*caviar*), boa ordenação, propriedade de estilo (*modesty*) e ausência de apimentados grotescos e de afetação — seguem, em certa medida, as diversas regulações que, já no século XVI, fundiam o ideal antigo à preocupação crescente com o decoro (já sensível na época elisabetana, sobretudo no meio da corte). Na estrutura da peça, o mundo “real” é o da corte da Dinamarca, e o mundo “ficcional” é do teatro dentro do teatro com formas muito mais estilizadas. É possível imaginar, contudo, que os atores, se não na sua declamação da história de Eneias, pelo menos na encenação, não acataram os conselhos de Hamlet e seguiram um estilo cênico muito mais próximo das *masques* cortesãs do que do “naturalismo” hamletiano. O rico contraste entre as formas do teatro dos atores e o próprio teatro shakespeariano deve ter produzido no público um efeito de perspectiva estilística considerável. Por outro lado, sua utilização na peça mostra o nível de consciência que Shakespeare tem de sua arte e das modificações naturalísticas às quais submeteu a expressão teatral de sua época.

463 ss. *Eneias conta para Dido:* A fonte que inspira o tema é o segundo livro da *Eneida*, de Virgílio, onde são narradas a destruição de Troia e a morte de Príamo. Essa fonte antiga está, contudo, modulada pela influência significativa, sobretudo estilística, de *Dido, a rainha de Cartago* (1594), de Marlowe (Marlowe, *Dido*, 57-62). Os anos que separam essa peça de *Hamlet* são poucos, mas significativos para a evolução da expressão no teatro inglês. Ao imitar, no enquadramento da declamação, o estilo de Marlowe, Shakespeare o torna ainda mais épico e mostra também sua inadequação com o novo “realismo”. Muitos críticos, entre eles Hibbard, assinalaram o gosto arcaico da passagem, principalmente se contrastada com o naturalismo modalizado defendido por *Hamlet*. Um cotejo simples entre a mesma cena em Marlowe e Shakespeare revela que este intensificou os elementos simbólicos, complexificou o vocabulário e preencheu o texto de alusões e metonímias, dando ao excerto um sabor algo “barroco”. Assim, já no início (“*he whose sable arms,/ Black as his purpose, did the night resemble*” [“Pirro, o herói bravio dos membros cor de breu/ Negros como seus fins, lembrando a noite lúgubre”]), as repetições de qualificativos de *sable* e de *black* e de *night*, dentro da extensão de

apenas dois versos, revelam a exagerada iteração semântica. Esses aspectos não estavam ausentes no páthosretórico de Marlowe, mas eram mais moderados e permitiam uma leitura ou audição mais corrida e clara. Possivelmente, o público londrino via nessa declamação densamente poética e metafórica o estilo de outros tempos, de modo que se configurava no espaço teatral a rica copresença de três tempos “estilísticos”: o do público (o real), o de Elsinore (o fictício “realista” e “atual”) e o da narração de Eneias (o poético “heroico” e “antigo”). Para McGee, o emprego de atores, tanto na declamação como n’*O assassinato de Gonzago*, seria um abandono nostálgico ao cenário teatral da geração anterior. Mais adiante, na peça dentro da peça, os elementos das *masques* atestam a intenção de Shakespeare de oferecer ao seu público diferentes camadas contrastivas, que correspondem a tempos estéticos e históricos diferenciados. A declamação tem, por outro lado, funções precisas no interior da peça. Prepara o complô de Hamlet contra o rei e serve para motivar o solilóquio seguinte de Hamlet, onde ele contrasta a emotividade do ator com uma simples ficção e sua própria inércia e indiferença (nos sentimentos inclusive) diante dos fatos verídicos do assassinato de seu pai e da “prostituição” de sua mãe. A temática da história de Eneias apresenta, além disso, paralelos com os dilemas do próprio Hamlet. Seu tema principal é a morte de pais. Pai de cinquenta filhos, Príamo é uma figura modelar paterna, e sua morte amplifica a destruição de Troia em dimensões trágicas. Por outro lado, a imagem firme, trágica e fiel de Hécuba, cujo sofrimento intenso ante o marido sacrificado e cuja revolta assumem dimensões grandiosas, produz um vivo contraste com a volubilidade e a voluptuosidade que Hamlet vê em Gertrudes.

467 *fera hircânia*: A Hircânia é uma região na costa sul do mar Cáspio, famosa na antiga literatura pelos seus tigres. Tanto a Dido virgiliana como a de Marlowe denunciam Eneias, ao ser abandonada, de ter sido amamentado pelas feras.

471 *cavalo*: O cavalo de madeira, construído pelos gregos, usado para invadir Troia.

473 *Heráldica*: Referência à heráldica e aos brasões.

480 *olhos de carbúnculo*: Trata-se de uma gema vermelha mítica, de um rubro dardejante que, acreditava-se, brilhava na escuridão. Em

Shakespeare, o termo, aplicado aos olhos, sugere algo ameaçador.

- 496 *retrato de um tirano*: Imagem de imobilidade atroz, de um rosto cruel que a representação pictórica (*painted*) congelou no instante de fúria.
- 498 *Nada fez*: Alguns comentaristas lembraram uma atitude semelhante de Pirro em *Dido*, de Nashe e Marlowe. Shakespeare, contudo, dá ao acontecimento um significado diverso. Em *Dido*, Pirro, após matar Príamo, retira-se e repousa sobre sua espada, e, momentaneamente desconectado da fúria guerreira, contempla o espetáculo de morte e destruição. Na passagem atual, a “parada” de Pirro ocorre numa fração de segundo antes de ele imolar o velho Príamo, num silêncio eloquente. O ato de Pirro pode finalmente constituir o momento de reflexão do vingador, o momento em que traz para si a consciência, a fim de que a imolação não seja meramente um ato de violência, mas de justiça vingativa. O verso seguinte (“E como que insensível à vontade e ao intuito”), deixa clara uma suspensão da vontade ou do desejo mortífero. Essa “suspensão”, seguida da vingança, faz eco com a atitude de Hamlet em III.III., que tem a oportunidade de matar Cláudio, mas desiste quando está já com a espada erguida. Novamente, Shakespeare põe em contraste o “mundo épico” (com atos claros e sentimentos genuínos) e o mundo “moderno”.
- 504 *O fogo da vingança em Pirro se desata*: O filho de Príamo, Páris, é responsável pela morte de Aquiles, pai de Pirro. Embora o tema da vingança não estivesse realçado em textos clássicos, ganhou importância em *Dido*, de Nashe e Marlowe, onde Pirro molha a sua bandeira com o sangue do velho rei recém-imolado.
- 505 *martelos ciclóticos*: Os ciclopes eram gigantes que trabalhavam para Vulcano, rei metalúrgico.
- 509 *fortuna rameira*: Ver nota para II.II.23 5-6.
- 511 *roda*: Roda da Fortuna. Ver nota II.II.23 5-6.
- 519 *mantilhada*: Em inglês, *mobled*, literalmente “recoberta” ou “coberta com um manto”, simbolizando aqui o decoro da rainha. O termo no

particípio era raro e, por isso, Hamlet repete-o e o saboreia na linha seguinte, talvez como um neologismo poeticamente eficiente.

- 523 *Com pranto ofuscante*: Traduz *bisson rheum*. “Bissom” é um termo arcaico que significa “cego”, e “rheum” é qualquer descarga de líquidos corporais, mas, em Shakespeare, geralmente em referência às lágrimas.
- 526 *secos de tantos partos*: Literalmente, “que serviu para várias procriações”, de *overteem* [hipergestar, hiperprocriar]. Ou seja, os quadris (*loins*) de Hécuba garantiram inúmeras procriações e agora, chegada a velhice, estão lisos e secos (*lank*) de tantos partos. A referência aos quadris de Hécuba encontra ressonância no imaginário materno-sexual que obceca Hamlet. Hécuba aparece, num fundo de referências nebulosas, como um modelo ideal de esposa, quer pela intensidade sincera de seu sofrimento, quer pela assexualidade e esterilidade de sua velhice.
- 533 *A não ser que o que é mortal já não comova*: Uma menção à doutrina epicurista, segundo a qual os deuses vivem calmos, intocados e indiferentes à sorte dos humanos.
- 534 *olhar flâmeo*: O sol, a lua e as estrelas. Literalmente, *milch* significa leite, sugerindo o lacrimejar dos astros celestiais.
- 536-7 *está com lágrimas nos olhos*: Há uma tradição antiga, revisitada aqui por Shakespeare, que acreditava que um ator, derramando lágrimas, atestava sua excelência. Há inúmeras menções a esse talento particular em Platão (Íon), em Cícero e em Montaigne. A imagem mais conhecida foi transmitida aos elisabetanos pela célebre tradução de Florio dos *Ensaio*s de Montaigne (*Essays*, trad. Florio, III.4): “Quintiliano relata ter visto comediantes tão mergulhados em seu papel aflito que prantearam ao retornar aos camarins”.
- 548 *escapar ao chicote?*: As palavras de Hamlet não são de modo algum gabolices, mas uma prática oficial da época, que se reservava a atores não licenciados, considerados vagabundos.
- 568 *ss. O solilóquio de Hécuba*: Hamlet vê na declamação emocionada do ator um estado de espírito antípoda ao seu. Enquanto o ator se

emociona com um “sonho de paixão”, Hamlet, segundo seu próprio sentimento, está insensível à sua causa. A comparação é particularmente interessante porque atrai nossa atenção à diferença entre a emoção genuinamente trágica da história de Hécuba e os sentimentos reativos, frutos de uma peça-problema, como *Hamlet*.

572 *Imagem concebida*: Em inglês contemporâneo, *conceit* significa uma imagem mental.

587 *frouxo*: A palavra “dull”, traduzida por “frouxo”, é usada pelo Espectro em I.v.32 ao se referir à possibilidade de Hamlet esquecer seu dever vingativo.

597-8 *fígado de pombo*: Era crença na época que pombas eram animais dóceis porque não secretavam fel, fonte da raiva.

610-3 *Indivíduos culpados [...] suas perfídias*: Há inúmeros textos do período com situações em que “consciências culpadas” revelam sua culpa ao verem encenados crimes semelhantes aos seus. No Plutarco traduzido por North, há o caso do sanguinário tirano Alexandre de Feare, que reage emotivamente a uma encenação. Mas, segundo Jenkins, as analogias mais próximas estão em *A Warning for Fair Women* (1599), que conta como uma mulher ficou tão comovida com uma tragédia que confessou ter assassinado o próprio marido.

622 *melancolia*: Robert Burton descreve como um dos sintomas da melancolia, num primeiro momento, a *falsa cogitatio*, os conceitos falsos e ociosos que, com a evolução da doença, vão se amplificando até se transformarem em *falso cogitata loqui*, quando o doente passa a falar consigo mesmo, usando voz desarticulada.

ATO III • CENA I

44-6 *Leia este livro [...] sua solidão*: Na pictografia elisabetana, era convenção representar uma jovem lendo para significar sua devoção religiosa.

- 49-50 *Que açoite [...] minha consciência*: Esta é a primeira indicação que Cláudio dá de sua culpa no assassinato do velho Hamlet.
- 56 *Ser ou não ser*: O primeiro sentido de “ser” aqui é “existir”, “continuar vivendo”. A divagação de Hamlet é fundamentalmente existencial e ética.
- 57 *na mente*: Busquei manter “na mente” entre o adjetivo “mais nobre” e o verbo “suportar” para replicar a indefinição do original, onde não está claro se esse adjunto se conecta ao verbo ou ao adjetivo.
- 58 *fortuna atroz*: Literalmente, “fortuna ultrajante”. Ver sobre a Fortuna em nota para II.II.238-9.
- 60 *dar-lhes fim*: Ao se opor às vagas da aflição, o homem encontra o fim para a mesma aflição, porém através da morte.
- 63 *consumação*: No sentido de “findar”, “morrer” ou “aniquilar-se”. O termo foi usado por Florio para traduzir a palavra “anéantissement” em Montaigne.
- 67 *Vórtice mortal*: Traduz “*mortal coil*”. *Coil* pode significar “tumulto”, “agitação” (humana, mundana) ou ainda, na linguagem náutica, algo que se enrola ao redor de nós, como uma corda. Este segundo sentido é fortalecido pelo verbo *shuffled off* [varrer, livrar de], jogar fora a “camada mortal”.
- 75 *quitar sua quietude*: “*Quietus*” (traduzido aqui de modo não sintético) significa a quitação de uma dívida, mas, foneticamente, ressoa na palavra o termo “quiet”, quieto, sossegado, com fortes ressonâncias religiosas, no sentido do “sossego final”, do “silêncio final” (*The rest is silence*).
- 79-80 *nenhum viajante retornou*: Essa afirmação de Hamlet deixou muitos críticos estarecidos, já que o encontro com o Espectro não lhe permitiria apresentar a questão de modo tão seguro.

- 80 *nos congela a vontade*: A questão da “vontade” de tirar a vida é desviada para uma reflexão sobre a perda da vontade na ação. Essa reflexão ocorre por meio de deslizamentos que o leitor a custo percebe. Hamlet conclui que a indecisão sobre permanecer vivo ou não em circunstâncias degradantes depende de que não sabemos o que vem com o “sonho da morte”: essa incerteza nos faz preferir aquilo que já temos, um sofrimento que pelo menos é conhecido. Mas Hamlet expressa isso com termos — *puzzles the will* — que mostram que a decisão independe de uma decisão racional. Ela é influenciada por um fator, o medo da morte que “congela a vontade”. Na expressão “*puzzles the will*”, “will” é, pelo menos por enquanto, a vontade ou a decisão de se matar, vontade detida agora pela inquietação diante da ignorância acerca do porvir no “vórtice mortal”. O termo “*vontade*” é muito forte para Hamlet, e está associado à vontade como um instrumento de ação: a mesma vontade pueril que ele vê em Fortimbrás e que ele crê precisar para levar adiante sua vingança. Ao mencionar as “empreitadas de grande vigor e valor”, a vontade, agora, é algo que está ligado à ação no mundo, e não mais à vontade para a morte. Há um fio lógico no fundo da consciência de Hamlet: se a morte é a materialização do medo que traz a indecisão, é possível que no fundo da covardia e da perda da vontade ética esteja o fato de que não conseguimos nos desvencilhar da esperança — o estado de “esperar”.
- 83 *a consciência faz todos nós covardes*: “Consciência” é o termo-pivô em que ocorre uma virada na reflexão de Hamlet, de um pensamento sobre o suicídio para um pensamento sobre a ação. Portanto, consciência é, a um tempo, “consciência moral da ação” e “consciência da morte” e consciência como “faculdade cogitativa” (que se define em oposição à vontade como faculdade volutiva). Neste último caso, consciência é a capacidade de ter ciência sobre as diversas questões envolvidas na vida, no mundo moral e na ação. Há uma associação contínua entre consciência e covardia em diversas peças de Shakespeare. Assim, em *Ricardo III*: “*It makes a man a coward*” (I.IV.134); “*coward conscience*” (V.III.179). Para analisar a passagem e o uso de *conscience*, é preciso analisar sua inserção no solilóquio. Hamlet parece oscilar entre definir a consciência como um ato de atenção excessivo que leva à inação — tal é o sentido da associação com os grandes empreendimentos baldados — e como um temor antecipatório em relação às consequências possíveis dos atos. De um discurso refletindo sobre a possibilidade de extinguir a própria vida pelo suicídio, ele passa para

considerações acerca da ação, problema que discretamente tangencia as questões por ele tratadas no solilóquio de Hécuba sobre sua procrastinação.

- 85 *Ganha o tom doentio do pensamento pálido*: O uso de “pensamento” aqui deixa clara sua relação, nas associações de Hamlet, com “consciência”, com o ato de considerar e pensar, estado próprio da melancolia.
- 89-90 *Ninfa [...] pecados*: Embora Dover Wilson, entre outros críticos, veja na frase de Hamlet ironia e afetação, a fórmula com “ninfa” foi usada por Shakespeare em situações onde é impossível suspeitar de qualquer ironia: *Dois fidalgos* (v.IV.12) e *Romeu e Julieta* (IV.III.3).
- 90 *Meu bom senhor*: A chamada “cena do convento”, cuja denominação provém das exclamações ferozes de Hamlet (“Vai para um convento!”) no final do diálogo, foi motivo de constantes controvérsias. A afirmação de alguns críticos de que “a conduta de Hamlet para com Ofélia é a consequência da conduta dela para com ele” (Jenkins, p. 281) deve ser relativizada. Por outro lado, a visão de Dover Wilson de que nada, nem o ressentimento de Hamlet para com sua mãe, explica tanta violência contra Ofélia, funda-se na suposição duvidosa (sobretudo em se tratando de Shakespeare) de que as explosões emotivas de Hamlet devam ser proporcionais às suas supostas causas. T.S. Eliot (embora não referindo a atual cena) fez uma apreensão semelhante quando afirmou que “Hamlet (o homem) está dominado por uma emoção que é inexprimível, por estar em *excesso* com os fatos tal como surgem” (Eliot, nesta edição, p. 38).
- 93-103 *Meu senhor [...] você é decente?*: Hibbard assinala que há dois sentidos para o termo “honest”: (1) você está falando a verdade?; (2) você é casto?. O primeiro sentido responde à sensação premente, para Hamlet, não de que Ofélia está mentindo (se ele enviou um dia as cartas), mas que Ofélia rebusca demais suas respostas, deixando entrever certo formalismo ou certa cerimônia culpável. Essa cerimônia passa de uma camada de idealização amorosa que envolve todos os atos e pensamentos de Ofélia e contribui para o seu cegamento. Entretanto, Hamlet fareja algo errado no tom e na fala de Ofélia. A palavra aponta para o segundo sentido, e Hamlet, aproveitando, desvia para o tema obsessivo da sexualidade feminina e, num átimo, sua desconfiança se

transfigura, colando a imagem de Ofélia à imagem do feminino fraco — de Gertrudes. E Hamlet mergulha profundamente na imagem fantasmática da mulher “desonesta”. O que se segue é a consequência do seu surto. O tema do ciúme sexual provocado por “imaginações” (fantasmas) foi trabalhado diversamente por Shakespeare. Embora, em *Hamlet*, a fantasia encontre certa confirmação na volúpia que une Cláudio e Gertrudes, em *Otelo* o ciúme é uma construção fantasmático-demoníaca, produto evidente da fantasia.

107

ss. *Que se você é decente e bela*: Há aqui um complexo jogo de associações e figuras de equívoco, cujas ramificações Hamlet, num repto, religa. Detalho os termos do jogo paradoxal de Hamlet. 1) *honest* pode ser “honesta” e “casta”; 2) *fair* varia entre “bela” e “franca”, “sincera” e “justa”. Uma das razões por que Ofélia retruca desconcertada (“O que quer dizer, Vossa Alteza?”) é porque as duas perguntas de Hamlet usam termos ambíguos que levam à equivocação. Mas quando ele pergunta se ela é *fair*, o sentido predominante (não único) é uma variação de *are you honest*. A réplica dela, num primeiro momento, pode ser puramente moral, com alguma intuição de que há algo mais concentrado nos adjetivos de Hamlet, pronunciados de modo tão incisivo. Ora, se é possível ler a pergunta *Are you fair* como “Você é bela?”, então a pergunta parece absurda e deslocada — é um *non sequitur*. Qual o sentido de Hamlet perguntar a Ofélia se ela é bela a não ser porque, religando os dois sentidos do termo em inglês, pode deslizar para o seu tema obsessivo — a sexualidade de Ofélia e de sua mãe? Ofélia, em dúvida sobre o sentido da pergunta de Hamlet, retruca, mas nisso Hamlet toma o mero fato de ela responder como um sinal de leviandade e vaidade, assumindo que sua própria pergunta não deveria receber a atenção de alguém que fosse realmente *fair* e *honest* [sincera/ decente e honesta]: “Que se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir conversa com sua beleza”. Se Hamlet fala de uma honestidade que não permite que dirijam a palavra para a “beleza”, Ofélia pergunta se haveria um comércio tão bom quanto o que há *entre* a beleza e a honestidade. Hamlet propõe a *reclusão* da beleza para que possa existir a honestidade, ao passo que Ofélia, expressando-se no registro platônico-amoroso, se pergunta se os dois não vão juntos. O termo “commerce”, que Ofélia usa no sentido de “relação”, “contato social”, será manipulado por Hamlet na linha seguinte, quando faz referência aos cafetões e ao comércio sexual. O pessimismo de Hamlet responde às pressões da peça, mas encontra reflexo também nas formas

proverbiais da época, que apontavam a incompatibilidade entre beleza e castidade. No livro *Civil Conversation*, tradução do conhecido livro de Stefano Guazzo, aparece a seguinte formulação: “A beleza gera tentação, a tentação desonra: pois é um fato quase impossível, e raramente visto, que estes dois inimigos, a beleza e a honestidade, combinem” (Jenkins, p. 493). A ideia virou uma espécie de proposição comum para paradoxos. Donne, em seus *Paradoxes and Problems*, problema 7, formula a pergunta “Por que o mais belo (*fairest*) é o mais falso (*falsest*)?”, forçosa proposição que, parece, teria aceitação nada restrita.

- III-4 *Sim. O poder [...] os tempos o comprovam*: A resposta de Hamlet contesta a concepção platônica inscrita discretamente na ideia de Ofélia de um “comércio entre a beleza e honestidade”. O curioso é que o arcabouço de sua ideia de que a beleza transformará a decência em cafetina é a inversão de um conceito teológico contemporâneo, segundo o qual a presença de um ente superior (honestidade) junto a um ente inferior faz com que o superior supere o inferior. A ideia, por exemplo, da migração da “alma” da parte imortal da realeza que se encarna no corpo mortal do rei fazia prevalecer, na teoria dos dois corpos do rei, a parte perfeita, afastando as imperfeições (Kantorowicz, p. 26).
- II5 *Eu a amei um dia*: A afirmação aparentemente extemporânea de Hamlet, que Ofélia confirma (“De fato, o senhor fez que assim acreditasse”), aponta para o pano de fundo imaginário do platonismo amoroso. Mas como o que prepondera é o pessimismo de Hamlet acerca da “honestidade” e da “beleza”, o mesmo olhar pessimista e desconfiado que lança sobre Ofélia lançará agora sobre seus próprios sentimentos.
- II7-8 *Mas não devia [...] eu não a amei*: Ele estende as consequências disso para si mesmo, numa atitude de autoacusação. Numa típica generalização, ele próprio se vê como o filho de um mundo caído, onde tais paradoxos são possíveis e, portanto, não pode mais crer que os sentimentos que o ligaram (talvez) a Ofélia sejam honestos. Por isso, a súbita reviravolta do “amei” para um “não a amei”. Hamlet costuma edulcorar seus sentimentos reativos com formulações de cunho teológico. Aqui, especificamente, a máxima de Hamlet — “Enxertem a virtude na velha cepa, o sabor acre perdura” — nos reporta à

concepção bastante enfatizada na Europa da Reforma de que a contaminação inicial do homem tornou impossível qualquer espécie de “implante” de virtude posterior. Tentativas artificiais de resgatar o bem original são sinais apenas do orgulho dos homens, que só podem encontrar salvação através da graça divina, concedida gratuitamente e independente dos esforços pessoais de cada um. As metáforas da horticultura (enxerto, velha cepa) abundam na peça e remetem igualmente ao imaginário reprodutivo. Refletindo no pensamento “teológico” que serve de substrato para as exclamações de Hamlet, fica mais claro por que o jardim proliferante do seu primeiro solilóquio é apenas um simulacro do verdadeiro Jardim do Éden. Sobre a menção ao “enxerto”, Hamlet se refere à técnica de enxertar um rebento ou uma galocha tirada de uma macieira boa no tronco de uma árvore.

120 *Vai para um convento:* Onde ela se conservará casta e não procriará pecadores. Em alguns textos da época, *nunnery* aparece no sentido de prostíbulo, o que cria uma sugestão de fundo nessa passagem. Concordo com Jenkins, no entanto, que não convém exagerar o valor imediato do termo.

127-8 *Que fazem tipos como eu rastejando entre a terra e o céu?:* Em muitas hierarquias teológicas, o homem ocupava um lugar intermediário entre a animalidade e a divindade. Algumas correntes do Renascimento, seguindo Pico della Mirandola, encontraram nessa qualidade intermediária do homem a virtude que o torna particularmente admirável.

130-1 *Onde está seu pai?:* A pergunta de Hamlet não demonstra que ele saiba que está sendo espiado. Para alguns comentaristas, Dover Wilson entre eles, Hamlet estaria consciente da espionagem desde o início; para outros, ele tomaria consciência por volta da linha 103. A menção ao pai de Ofélia, nesse momento, é um dos aspectos da *antic disposition* de Hamlet, que introduz assuntos *ex abrupto*, nem sempre de modo consequente. É possível que a pergunta seja uma retomada, por parte de Hamlet, do assunto obscuro sobre a “concepção”, na sua conversa anterior com Polônio (Ver Jenkins, p. 497).

143 *tuas maquiagens:* É possível encontrar ataques semelhantes ao uso dos cosméticos pelas mulheres em inúmeros textos contemporâneos. Em Guazzo, *Civil Conversation*: “Uma mulher, ao tirar a cor e a

compleição que Deus lhe deu, coloca em si aquilo que pertence a uma prostituta”. As fontes são diversas, e até mesmo nas *Homílias* (que eram lidas durante os cultos) havia uma “Contra os excessos da indumentária”, que trata especificamente do uso de cosméticos (Jenkins, p. 497).

- 146-7 *explicam seus excessos como ignorância*: Colocação que revela o desconforto de Hamlet com o que lhe parece ser, em seu delírio misógeno, o aspecto inconsciente, não meditado e amoral (diferente de “imoral”) do erotismo feminino.
- 150 *com exceção de um só*: Referência ao rei.
- 152-3 *O olho [...] do sábio*: A enumeração das qualidades “perdidas” de Hamlet, que perfazem as virtudes próprias do homem de corte (áulico), do tipo ideal masculino.
- 160-2 *Um gongo em desafino [...] demência*: A suposta loucura de Hamlet se expressa com a metáfora da música *fora do tom* e com uma sugestão onomatopaica no original. A comparação da loucura com a música desafinada era comum e encontra-se em alguns tratados sobre a melancolia. É assim que Cordélia fala de Lear, como estando com os seus sentidos “sem tom e discordantes” (*Rei Lear*, IV.VII.16).
- 164-6 *Amor? [...] loucura*: Os sinais para o rei são claros: embora Hamlet fale sem muita forma (“*lack’d form a little*”), seu discurso parece o de quem está em poder de suas capacidades mentais.
- 173 *os mares*: Reconhecido como um dos processos curativos da melancolia.

ATO III • CENA II

- I *repitam a fala*: A menção à natureza no discurso de Hamlet levou críticos e sobretudo diretores no século XIX a confundir o termo “natureza” com naturalismo — este último, no sentido de realismo

mimético. Hamlet não faz a defesa de uma encenação “naturalista”, que imita *diretamente* a gestualidade e o modo de falar cotidiano, mas de uma “naturalidade” no interior de uma codificação retórica do gesto: ou seja, ele pede aos atores que coadunem o gesto com a palavra e vice-versa, segundo preceitos de decoro que eram comumente partilhados. Ainda que seja justo falar de um “naturalismo” shakespeariano, a atuação respondia a outras demandas. Ela não era a árdua criação do ator moderno, que de forma intuitiva descobre interiormente o movimento apropriado do gesto. O ator elisabetano tirava sua eficácia do conhecimento de um catálogo retórico e gestual amplamente conhecido e consensual. Esse consenso sobre o que era um bom atuar era tão grande que muitos espectadores faziam apostas em atores: a eficiência do gesto era, por assim dizer, mensurável. Assim, Shakespeare não era um oponente da tradição retórica do atuar, e o que Hamlet defende é moeda corrente da época. Heywood, em *Apology for Actor* (1612), escreve quase no mesmo tom de Hamlet: “Esta é a ação vantajosa em qualquer pessoa que professa essa qualidade, não usar nenhum movimento impudente ou forçado em nenhuma parte do corpo, nem ríspido ou outro tipo de gesto violento, e nem [...] ficar parado duro como um tipo engomado, mas qualificar tudo de acordo com a natureza da pessoa personificada: pois nos truques que exageram a atuação (*over-acting tricks*) e nos jogos que exageram os hábitos humorais *grotescos* (*antic*), homens com as melhores habilidades, e melhores opiniões e reputações, caem nas mais violentas absurdidades”. Ver uma longa discussão sobre o problema em B. L. Joseph, *Elizabethan Acting*. Londres: Oxford University Press, 1951, pp. 146-53. Ver também Thomas Heywood, 1941, p. 31.

- 5 *cortando o ar*: “Fatiar/ cortar o ar” é o movimento repetitivo do ator que gesticula exageradamente e move o braço sem graciosidade. A expressão provém, por desvios diversos, de Quintiliano: *Solet esse et pigra et trepida et secanti similis* [Há outros ainda cujas mãos são preguiçosas e trêmulas ou que parecem cortar o ar]. Era um clichê crítico comum na arte retórica do período. Assim como a voz devia possuir uma “flexão” apropriada, os braços deviam se ajustar às palavras. Ver B. L. Joseph, p. 147.
- 10 *marmanjo*: De *robustious*, literalmente “um sujeito turbulento”, mais dado ao estardalhaço do que às demonstrações vivas de espírito.

- 10 *co'a cachola emperucada*: As perucas eram usadas no teatro como parte do paramento teatral.
- 12 *os tímpanos da plateia*: Plateia traduz aqui *groundlings*, que são aqueles que assistem à peça na parte inferior, junto ao palco, ou seja, como o termo sugere, no chão (*ground*). O *groundling* era geralmente frequentado pelo público de menos posses, ao passo que aqueles que tinham algum ganho maior sentavam nos assentos altos. Os *groundlings* estavam mais próximos dos atores, portanto mais sensíveis aos gritos e berros destes.
- 15 *Termagant*: Personagem tipificada de inúmeras peças medievais, chamadas de “mistérios” (*mystery plays*). Era um sujeito ruidoso que aparecia acompanhado de Mahound, uma falsa deidade dos maometanos.
- 15 *Herodes*: O antigo personagem bíblico era outra figura tipificada dos *mystery plays* e caracterizava-se por sua violência e irascibilidade.
- 24 *espelho à natureza*: A defesa de um teatro que espelhe a natureza não deve ser compreendida de modo estrito como um teatro realista, mas como um teatro que, através da estilização das suas formas — inclusive retóricas e cênicas —, permite à natureza humana ver a si mesma. O que interessa não é o espelhamento em si mesmo, mas a capacidade cênica de produzir a identificação de vícios e virtudes. A intenção de Hamlet é colocar um espelho diante de Cláudio, o qual, entretanto, não dará a perfeita imagem de Cláudio. Webster, no prefácio de *White Devil*, defende “a imitação verdadeira da natureza, sem transformar a natureza num monstro”, isto é, numa simples deformação que impede as nuances da realidade. Ver nota para III.II.1.
- 37 *diarista da natureza*: “Diarista” traduz aqui *journeyman*, que significa um trabalhador empregado que não possui as mesmas habilidades técnicas de um mestre-artesão. Ou seja, a experiência de ver o exagero dos atores e ver personagens tão caricaturais e exagerados levou Hamlet a imaginar uma humanidade feita não por um supremo artesão (Deus), mas por algum inábil trabalhador.

- 70 *Mesmo sofrendo tudo ou não sofrendo nada:* O jogo de palavras com *suffer* [suportar, sofrer] permite aqui quatro combinações semânticas. Ou seja, Horácio ao suportar/ sofrer tudo, não suporta/ sofre nada. O essencial é que Hamlet vê em seu amigo qualidades estoicas. A evocação do “sofrimento” denota, a despeito das suas ressonâncias aparentemente cristãs, uma virtude bem mais estoica. Não se trata de um elogio à aceitação (e até da procura) do sofrimento como uma qualidade em si, mas como atitude do homem sábio que conhece as emoções e sabe dirigi-las com sabedoria. Essa sapiência não se caracteriza simplesmente por *resistir* a uma força passional, mas pela soberania que sua consciência possui sobre as emoções. Horácio possui, na percepção de Hamlet, a capacidade de estabelecer um núcleo harmonioso entre o sangue (paixão ou impulso, essencial para a vida) e o juízo que, na ética estoica, é a faculdade que decide a partir do conhecimento. Mas esse domínio parece pressupor também um “sofrer” ou ainda um “padecimento”, como sugere o *suffering all*, ou ainda uma “passividade” sábia, não a passividade do indiferente entediado ou inepto, nem a do mártir, mas a do sábio para quem os golpes da fortuna tornam-se menos dolorosos porquanto ele não nutre expectativas imaginárias e antecipações do medo ou da ambição.
- 81 *Escrutes o meu tio:* O pedido de Hamlet faz sentido se pensarmos que reflete a ideia que tem do amigo como alguém capaz de observar racionalmente, sem deixar a paixão influir na sua percepção da realidade.
- 86 *forja de Vulcano:* Menção à forja ou oficina de Vulcano, tradicionalmente descrita como escura e esfumaçada, portanto, semelhante às supostas “imaginações” de Hamlet.
- 93 *fazer o louco:* No original, “*I must be idle*”, com duplo sentido de “não estar ocupado (conspirando)” e “louco”, “doido”.
- 96-7 *nutrir capões:* Hamlet aproveita a ambiguidade do verbo *fare* [passado e comido], usado por Cláudio no primeiro sentido (“Como tem passado...”). Hamlet responde que tem passado de/ comido “ar” como o camaleão, seguindo a crença contemporânea de que o camaleão nutre-se de ar. *Air* [ar] pronuncia-se em inglês como *heir* [herdeiro], o que torna a ironia ainda mais patente no original. Ou seja, tem vivido das promessas que Cláudio lhe fez sobre ele ser o próximo no trono.

Finalmente, a menção aos capões (galos castrados) revela como em Hamlet a decepção com sua posição dinástica e o sentimento de ter sido “castrado” são as duas faces de um mesmo ressentimento.

- 116 *me meter no seu colo?*: Hamlet rejeita o convite de sua mãe de sentar ao lado dela, pois é chamado pelo “ímã mais atraente” de Ofélia, numa típica encenação de substituição da figura materna-erótica.
- 126 *nada*: No original, “*nothing*”, provavelmente com jogo de palavra em *thing*, que pode sugerir também o órgão sexual masculino. Ver “Introdução”.
- 136 *vestir a zibelina*: A zibelina era a um tempo signo de opulência e de luto. Alguns críticos acentuaram o segundo sentido, como se Hamlet estivesse, a exemplo de sua mãe, propondo deixar o luto (num registro, obviamente, de pura ironia) e vestir algo mais opulento que o seu casaco preto.
- 142 *o cavalinho*: O *hobby-horse* era uma figura tradicional das chamadas *morris dances*, do folclore tradicional, que foram paulatinamente suprimidas pela cultura protestante da Inglaterra ao longo dos séculos XVII e XVIII. Semelhante, no seu modo de vestir, ao boi do nosso boi-bumbá, o cavalinho ficava preso à cintura do folião, que tinha as pernas cobertas por um longo pano, ao lado do qual desciam longas patas de tecido. Afora por sua sugestão carnavalesca, a referência ao *hobby-horse* é obscura. Aparentemente, era um bordão que se repetia para assinalar um esquecimento (de alguém, de algo).
- 142 rubrica após *Começa a pantomima*: O *dumb-show* — teatro mudo, espécie de pantomina — era um modelo comum na primeira geração de dramaturgos elisabetanos. Origina-se nos gêneros teatrais medievais que encenavam desde burlas até assuntos bíblicos. Na sua forma, o *dumb-show* deve ser exagerado na expressão, marcado por uma simbólica adensada, gestos tipificados e apelo alegórico. Esse gênero foi transposto para o ambiente do novo teatro londrino de modo controlado. Em *Gorboduc*, de Thomas Norton e Thomas Sackville, encenado em 1561-2 no Inner Temple, o *dumb-show* é uma representação alegorizada que traz uma espécie de *mensagem cifrada*. Em *Hamlet*, ele não segue a forma mais tradicional. Antes de tudo, não

é alegórico, e a mensagem que comporta se repetirá na cena que se segue de uma forma discursiva. A crítica se perguntou sobre sua função dramática, visto que o *dumb-show* não provoca a reação de Cláudio. A pergunta talvez não seja bem formulada, pois a teatralidade permite uma causalidade não realista, baseada no psicológico.

146 *Já vamos saber por esse aí*: Era hábito fazer suceder aos *dumb-shows* uma apresentação em verso, expondo o argumento da peça ou seu sentido. O que se passa, contudo, não corresponde a esse modelo, levando Hamlet a se perguntar se se trata de um prólogo ou de uma inscrição de anel (*posy of a ring*); ver nota seguinte.

157 *Inscrição de anel*: No original, “*posy*” é a inscrição, geralmente em versos, gravada na parte interna de uma aliança. Hamlet se refere à brevidade e ao formalismo fechado dos versos introdutórios dos atores.

160 *o carro do Sol*: Literalmente, “o carro de Febo”.

237 *Não há nada atentatório?*: Primeiro sinal de inquietação da parte do rei, que parece provocado pelas sugestões de fraqueza da rainha. A menção a um novo casamento, mesmo que sem nenhuma referência a assassinato, toca na desconfiança de Cláudio.

241 *Rato enrascado*: “*Mousetrap*”, literalmente, “armadilha para ratos”. Possivelmente a expressão tem ressonâncias no simbolismo teológico da armadilha para ratos em Santo Agostinho, que descreve a cruz de Cristo como a ratoeira do demônio, que é capturado pela sua própria corrupção.

241-2 *É em sentido translato*: Em sentido metafórico.

242-3 *um assassinato cometido em Viena*: A peça *O assassinato de Gonzago* (*The Murder of Gonzago*) foi possivelmente baseada no assassinato real do duque de Urbino em 1538. No entanto, o nome de Gonzago corresponde, na história real, ao do assassino Luigi Gonzaga, parente da esposa do duque, Leonora Gonzaga. Entretanto, há uma série de inconsistências. O anúncio de que se trata do assassinato de um duque não se confirma na peça, onde o que aparece no cabeçalho da fala é o rei (Ver Jenkins, p. 507).

- 248 *sobrinho do rei*: Ao chamar Luciano de sobrinho do rei, Hamlet sobrepõe ao relato do assassinato do velho Hamlet uma ameaça contra o próprio Cláudio. Assim, Luciano pode ser, ao mesmo tempo, Cláudio como assassino, mas também Hamlet como vingador.
- 249 *melhor do que um coro*: O coro é raramente usado em Shakespeare. No caso de *Henrique V*, o prólogo introduz a peça e ali o público é convidado a imaginar as cenas abertas que a parafernália teatral (escassa no período) é incapaz de reproduzir.
- 251-2 *bonequinhos saltitando*: Hamlet, que, segundo Ofélia, age como se fosse o coro ou intérprete, faz referência ao teatro de marionetes (*puppet-show*), em que o “intérprete” era um homem que fornecia um acompanhamento verbal à ação dos bonecos ou que ainda fazia ventriloquismo, elucidando a ação para o público. Hamlet diz que ele faria a “voz” (intermediação ou servir de proxeneta) entre Ofélia e seu amante, mas à condição de que ele veja os dois bonecos/ marionetes flertando — ou ainda, fazendo sexo. A associação entre os bonecos/ marionetes e o erotismo era comum e fazia parte do imaginário do jogo sexual (*sport*).
- 253 *muito afiado*: O termo “keen” é usado diversamente por Ofélia e Hamlet. Ofélia se refere ao “fio” da ironia (afiada) de Hamlet, ao passo que este o usa no sentido de desejo sexual, o que seria algo como “o fio” do desejo.
- 258 *o corvo já está crovejando*: O corvo era considerado um símbolo ominoso. Assim em *Macbeth*: “O próprio corvo está rouco/ O qual grasna a fatal entrada de Duncan”. Em *The Barrons Warres*, de Drayton: “O ominoso corvo com grito lúgubre,/ Por entre seu rouco bico fala de horrores futuros”. São muitas as aparições em inúmeros outros autores. O simbolismo do corvo tinha, contudo, implicações maiores. Numa fábula conhecida na época, o corvo pede as plumas de outros pássaros e se gaba de sua fineza. Os outros pássaros, furiosos, retomam suas penas e o corvo fica nu (McGee, p. 115).
- 263 *co’a hecática praga*: A triforme Hécate é a deusa do mundo dos inferos e presidia os artifícios mágicos, associados à feitiçaria. Teve particular

importância no imaginário de Shakespeare, possivelmente via Ovídio (*Metamorfoses*, VII).

- 271 *O rei se levantou!:* A reação de Cláudio lembra um fato correspondente da época, quando a rainha Elizabeth, assistindo a uma peça que se provou “escandalosa”, retirou-se aos seus aposentos, acompanhada pelos portadores de tochas, deixando os atores no escuro (Jenkins, p. 304).
- 277 *Então que chore [...] assim sem lei:* As linhas são possivelmente de uma antiga balada perdida.
- 282 *floresta de penachos:* O uso de plumas nos chapéus era típico da indumentária dos atores.
- 291 *Faltou a rima:* A rima esperada seria *ass* [burro, asno].
- 307 *de cólera:* “*Distempered*” significa, em linguagem médica da época, mal-humorado, com os humores alterados, mas Hamlet toma a colocação na acepção de bêbado. Finalmente, quando Guildenstern diz que ele está *com* cólera, Hamlet lê de modo enviesado, no sentido de que o rei está com o humor colérico alterado (a chamada bile negra) — na acepção de humores corporais. Por isso aconselha uma purgação, processo médico que consiste em purgar o corpo do excesso desse humor. Cláudio precisa se “purgar” por meio da confissão.
- 351-2 *enquanto cresce o capim [...] bolor:* O provérbio original sobre o qual Hamlet improvisa é “*While the grass grows, the horse starves*”: “Enquanto a grama cresce, o cavalo está à míngua” (Tilley, p. 423).
- 356 *artimanha de se colocar contra o vento:* Possível referência a uma técnica de caça em que o caçador, por astúcia, se coloca na direção contrária ao vento para não ser detectado pela presa.
- 360-1 *Você quer tocar esta flauta?:* Embora a passagem se sustente em seu efeito dramático, a menção à flauta e ao “governo” do instrumento musical evoca a temática da Fortuna que percorre toda a peça, a começar pelas ironias sobre a Fortuna-prostituta no diálogo entre Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz em II.II.238-9. O tema, antigo,

aparece já em *Proverbi Figurati* (1678), onde um jovem dança ao lado de um músico que toca um alaúde. A imagem ilustra o ditado *Assai bem balla, a cui fortuna suona* [Baila muito bem aquele a quem a fortuna favorece]. Em outra representação do século XVI, *Morosophie* (1553), de Guillaume de la Perrière, um jovem dança ao lado de uma Fortuna vendada e desnuda, que toca a flauta e equilibra uma esfera na ponta do pé esquerdo (Frye, pp. 199-20).

ATO III • CENA III

- 15-23 *O fim da majestade [...] pranto geral*: A imagem cataclísmica de uma roda que se precipita e leva junto em sua queda tudo em volta evoca as imagens pictóricas contemporâneas da roda da fortuna.
- 36-72 *Meu crime está infecto [...] tudo pode acabar bem*: Escrúpulos de consciência agudos surgem em Cláudio depois que assiste à peça. Ao longo do discurso, contudo, ele ficará ciente de que, a despeito de sua vontade (frágil) de rezar, qualquer resgate lhe está vedado. Seu caso, porém, é problemático. Ele não apenas cometeu um dos crimes mais graves (o fratricídio) e mais “primevos” (*primal*), como é um regicida. Suas ligeiras dores de consciência não são suficientes para levá-lo a renunciar àqueles privilégios que seu crime lhe garantiu: o trono e “sua” rainha. Afora isso, a contrição de Cláudio é imperfeita e incompleta, e sua evocação aos anjos, inócua, pelo menos para o pensamento teológico da época. A graça divina não se obtinha rezando para anjos intermediários. A *Homily of Repentance* [Homilia do Arrependimento] previa o “arrependimento de Caim e de Judas”, que se fazia “sem Cristo” e era, portanto, inoperante. Todos esses elementos tornam a encenação de arrependimento de Cláudio exatamente o que é: uma encenação para si mesmo, cuja ineficácia ele mesmo descobre (McGee, p. 124). Por outro lado, a tentativa de contrição de Cláudio revela a complexidade de seu caráter. Sua atitude (algo teatral e torturada) de se ajoelhar revela-se, ao final, mais um ímpeto momentâneo que uma entrega sincera.
- 41 *dois fins que se opõem*: A força dúplice da prece é a de prevenir e a de perdoar o pecado.

- 45-6 *Não terá chuva [...] cor de neve*: A indagação de Cláudio sobre a eficácia da prece é precisa e segue pari passu concepções piedosas da época acerca da súplica. Ao se perguntar se existe um modo de lavar suas mãos criminosas, lembra que a misericórdia é possível. Na verdade, a absolvição para o fratricídio não está incluída dentre os dois tipos de preces previstos no cânon do período (ver nota anterior). É o próprio Cláudio, ademais, que, além de se perguntar se seu crime é absolvível, lembra que não pode ou não consegue se desfazer dos benefícios trazidos pelo assassinato.
- 60-2 *Mas lá em cima é diferente./ As burlas lá são vãs, lá nossa ação revela-se/ Exata como é*: Há na passagem um sutil trocadilho. Literalmente, seria “Lá a ação jaz/ é apresentada em sua verdadeira natureza”, mas também, forçando um pouco, “Lá, a ação mente em sua verdadeira natureza”.
- 68 *Alma atolada*: No original, “*limed soul*” é uma expressão proveniente da terminologia da caça. O *lime* era uma substância aderente e grudenta que servia para caçar passarinhos: eles ficavam presos na substância, sem conseguir fugir. Tornou-se uma metáfora comum, de teor moral e religioso, possivelmente a partir de Santo Agostinho, em cuja obra a imagem serve para expressar o estado morto da alma, presa aos prazeres mundanos e incapaz de se aproximar de Deus (Jenkins, p. 316).
- 73-96 *Ah, vai ser agora [...] hora bastarda*: A verossimilhança da situação com dois personagens no palco, ignorantes da presença de um e do outro, funda-se em regras cênicas não realistas e pressupõe um momento de cumplicidade reflexiva entre Hamlet e o público.

ATO III • CENA IV

- 14 *mulher do irmão do teu marido*: Segundo o *Book of Common Prayer*, orientação devota central da Reforma religiosa inglesa, uma mulher não podia se casar com o irmão de seu marido.

- 35 *vou retorcer esse seu coração*: Hamlet usa não o termo “heart” [coração] no sentido emocional, mas como centro da intuição que permite a escolha segundo a consciência. Está aqui em oposição a *custom* [costume ou hábito]. A moralidade evocada por Hamlet é a da fidelidade ao *sense*, à sensibilidade perceptiva ou intuitiva, cujos princípios podem ficar ocultos por uma grossa camada de mentiras, ilusões e costumes.
- 48 *entulho de frases*: Literalmente, “rapsódia de palavras”, ou seja, um acúmulo de palavras sem sentido nem fundamento moral. Mas, com a expressão, Hamlet parece se referir à perda de sentido de tudo como consequência da falta de sua mãe. A expressão origina-se da tradução de Florio dos *Ensaio*s de Montaigne: “aquelas misturanças de montes de coisas, ou como os gregos as chamam: rapsódias” (Jenkins, p. 321).
- 49-51 *E essa massa sólida [...] com este ato*: Em um substrato apenas sugestivo, há considerável impregnação imagística de temas típicos da figuração cristã do Juízo Final, caracterizada pela “consternação” celeste diante dos pecados humanos. Constante em toda a peça, essa imagística encontra-se, por exemplo, no discurso de Horácio, em I.I.115-28, e, alusivamente, em outras passagens, sempre produzindo elos simbólicos entre os negócios humanos e os eventos cataclísmicos. A “solidez” e a “massa composta” são possivelmente termos da doutrina dos elementos primordiais, que, na terra, encontram-se misturados ou compostos. A metáfora da mistura era de uso corriqueiro em textos do período para se referir à união entre alma e corpo: sua forma composta era tida como problemática, e muitos poetas exploraram os paradoxos potenciais da questão. O composto, nessa passagem, refere-se ao próprio estado de Gertrudes, que levou o “corpo do contrato” a virar uma “rapsódia de palavras”. Ver, sobre implicações com a alquimia, a nota para I.II.129-59. A metáfora de dissolução e de transformação dolorosa através de um acontecimento cataclísmico constitui muitas vezes uma base para efeitos cênicos gigantescos, como a grande tempestade catártica no centro da tragédia *Rei Lear*. A passagem atual tem sido amplamente discutida por comentaristas que discordam sobre o sujeito de “*Is thought-sick at the act*”. Qualquer que seja o sujeito, a metáfora evoca a desolação profunda do momento escatológico e o pesar profundo com o qual a divindade o efetiva. Para uma discussão, ver Jenkins, p. 515.

- 56 *Hipérion*: A imagem idealizada do pai repete sugestões do primeiro solilóquio de Hamlet, em I.II.140. Hamlet realça a suposta *gravitas* do velho Hamlet, comparando-o a Mercúrio, deus que costumava ser representado pairando sobre o monte Atlas em figuras que realçavam sua luminosidade. A idealização do velho rei é patente, porém não há razão para pensar, com René Girard e outros críticos (inspirados talvez no tema-chave da nota de Freud em *A interpretação dos sonhos*), que Hamlet, por ser incapaz ele próprio de diferenciar os dois, exagera na comparação, como para se convencer. Ver Girard, *Le Feux de l'envie*, pp.335-6.
- 69 *O ardor do sangue*: O sangue como fonte do desejo sexual. Hamlet se refere ao apogeu da sexualidade de Gertrudes, que não seria mais uma prática apropriada a uma mulher que ultrapassou o “climaterium”.
- 71 *Eu sei que você tem sentidos*: A capacidade racional e moral. A questão colocada por Hamlet busca dominar o que lhe parece um paradoxo: o fato de sua mãe possuir, como ser humano, sentidos naturais, mas não ter acesso àquela parte deles que lhe permitira fazer uma escolha sensata. Conclui, portanto, que os sentidos dela estão turbados — ou “enfeitiçados” pelo demônio, uma pergunta retórica, talvez, mas que reflete a fantasia de Hamlet.
- 88 *E a razão prostitui o instinto*: Se a razão está corrompida em sua essência, na sua mais funda raiz, então ela se torna um instrumento a serviço do *will* — ou seja, do desejo sexual. Hamlet diversas vezes faz referência à corrupção como um mal que atinge a raiz do ser, como diante de Ofélia: “Enxertem a virtude na velha cepa, o sabor acre perdura” (III.I.117-8).
- 98 *rei-bode grotesco*: Traduz associativamente Vice, um personagem do teatro medieval (*moralties*) que encarnava o mal na sua faceta burlesca.
- 103 *Entra o Espectro*: O Espectro aparece dessa vez apenas para Hamlet, permanecendo invisível para Gertrudes. Muitos críticos viram nessa diferença um sinal de que Hamlet estaria de fato enlouquecendo. Entretanto, os tratados de espectrologia do período previam o tipo de

aparição em que o fantasma (geralmente demoníaco, nos tratados de conversão protestante) elegia a pessoa que poderia vê-lo.

- I 14 *A imagem afeta mais o corpo dos mais fracos*: “Conceit” é um dos termos para “imaginação”, uma faculdade que, segundo os contemporâneos de Shakespeare, é capaz de alterar interiormente uma consciência e impeli-la a cometimentos desastrosos.
- I 19 *fluidos ígnios*: Literalmente, “espíritos”. Os espíritos eram, nas concepções médicas da época, partículas atômicas que faziam parte do organismo corporal e eram responsáveis pela sensibilidade.
- I 53 *E não espalhe esterco nas ervas daninhas*: Mais uma vez, Hamlet repete a lógica do *unweeded garden*, o jardim sujo de ervas daninhas (I.II.135-7), acrescentando a ideia de adubo que beneficia o crescimento do vício.
- I 62 *Se não possui virtude, pelo menos a vista*: “Assumir” uma virtude é realmente representar para si esse estado através de atos de abstinência que, graças ao hábito, quebram a inércia do vício e tornam a “próxima abstinência” mais fácil.
- I 63 *o costume*: A fonte conceitual do imperativo de Hamlet é, por vias indiretas, a *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. O hábito, em si mesmo, não é o conteúdo da virtude e do vício, mas a série de atos pelos quais boas ou más condutas são assimiladas.
- I 96 *o lendário macaco*: Segundo Jenkins, a fábula que dá origem à passagem de Hamlet devia ser sobre um macaco que tenta imitar o voo dos pássaros, com resultados desastrosos no final. É o que poderá acontecer com Gertrudes se ela abrir o segredo guardado dentro do cesto.
- 208 *o engenheiro*: O termo significa basicamente engenheiro do exército, aquele que produz artefatos bélicos.
- 209 *bomba*: No original, “*petard*”. Do francês, era um engenho explosivo de invenção recente usado para romper muralhas.

- 213 *aprontar os pacotes*: “*Packing*”, além de significar “fazer os pacotes” (para partir às pressas), sugere o ato de fazer complô. Mas, obviamente, o “pacote” aqui é o corpo de Polônio.
- 214 *jogar suas tripas*: Esse tratamento ofensivo era mais chocante nas versões-fonte de Belleforest e de Saxo Grammaticus, onde o corpo é esquartejado e lançado aos porcos.

ATO IV • CENA I

- 7 *Louco como o mar e o vento*: A afirmação de Gertrudes pode ser um artifício para esconder a verdadeira natureza de sua transformação. Mas, após ver seu filho assassinar Polônio, censurá-la rudemente e ter uma visão do pai morto, a declaração ganha tons de sinceridade.

ATO IV • CENA II

- 5 *Misturei-o ao pó*: Ressoa na passagem o trecho do Gn 3,19: “Porque és pó, e pó te hás de tornar”. A menção ao pó, assim como a citação da passagem, era comum no rito de enterramento.
- 10 *guardar seu conselho*: Adaptação do provérbio de que um homem incapaz de esconder seus próprios segredos não pode esconder os dos outros: “O conselho/ segredo que tu gostarias que outro guardasse/ seguisse primeiramente guarde/ siga tu mesmo” (Jenkins, p. 337). *Counsel* tem o sentido ao mesmo tempo de “conselho” e de “segredo”, e *keep* de “seguir” e de “conservar/ preservar”, de modo que as traduções possíveis se combinam multiplamente: seguir um conselho/ manter um conselho/ conservar um segredo. Obviamente, toda a confusão semântica é deliberada.
- 11 *uma esponja*: Suetônio conta sobre o uso que o imperador Vespasiano fazia de seus subalternos, oferecendo-lhes os mais altos postos para que, já enriquecidos, se tornassem vítimas mais lucrativas do próprio

imperador. Em várias gravuras contemporâneas aparecem reis espremendo esponjas, tendo ao fundo os subalternos imolados ou degolados.

12 *dar o filho do rei?*: Hamlet reage ao tratamento displicente de Rosencrantz, afirmando sua posição social como filho do rei. Daí em diante, Rosencrantz se dirige a ele usando sempre o *my lord* [meu soberano, meu senhor, meu suserano].

27-8 *O corpo está com o rei, mas o rei não está com o corpo*: O que parece uma colocação críptica comum na tradição do *nonsense* é, na verdade, um denso condensado de trocadilhos significativos. A menção de Rosencrantz ao corpo de Polônio e sua afirmação de que, encontrado o corpo, ele se dirigirá ao rei, dá subsídios a um jogo de palavras de Hamlet, em que o corpo passa a significar a um tempo o corpo de Polônio, o corpo físico do rei e o corpo místico do rei. Ou seja, num primeiro momento, Hamlet limita-se a informar que o corpo de Polônio está por perto, embora não imediatamente visível. Mas sua colocação logo cai na linguagem jurídica de então sobre a natureza do rei. Nas doutrinas políticas da época elisabetana, a doutrina dos “dois corpos do rei” postulava a existência, em um monarca, de um “corpo natural” e de um “corpo político”. O primeiro era o corpo perecível, fadado à morte física, ao passo que o segundo era perene e vivia mesmo após a morte de um rei. O corpo político do rei correspondia ao seu ofício, ao seu investimento político, independente do seu corpo físico. Com a morte do rei, segundo essa concepção jurídica, o seu corpo político permanecia vivo, sendo transferido do seu corpo físico para um outro. No fundo dessa concepção está a distinção moderna entre Estado e governo, entre a entidade abstrata (supostamente perene) do Estado e a função do governar. As palavras de Hamlet podem ser lidas do seguinte modo: “O corpo (natural) está com o rei, mas o rei não está com o corpo (político). O rei é uma coisa... de nada”. Ou seja, o rei está nu, está desinvestido de sua natureza política e inclusive da mística monárquica que lhe garante o direito à regência, servindo isso de justificativa para que Hamlet pratique sua vingança sem temer ele próprio ser acusado de regicídio. Esse argumento foi utilizado pelos revolucionários contra Carlos I. Ver sobre o assunto a longa nota de Jenkins, p. 525, e Kantorowicz, p. 45.

ATO IV • CENA III

- 17-26 *Na ceia [...] isso é tudo:* Ao ser perguntado sobre o lugar onde escondeu o corpo de Polônio, Hamlet responde que ele está na ceia, não onde ele come, mas onde é comido. Na alusão, ressoa o tema da Santa Ceia, mas há ainda outros aspectos irônicos. O corpo de Polônio está em um local em que está ocorrendo uma convocação de “vermes políticos”. *Politie* possui um sentido mais pejorativo no inglês da época. Mesmo assim, o conjunto evoca as próprias convocações do Parlamento na Inglaterra e mesmo uma tradição pictográfica em que o corpo do rei é constituído pela soma de todos os seus súditos. Se o corpo do rei é constituído pelo seu “corpo político” (ideia cada vez mais abrangente no período; ver nota para IV.II.26-7), esse mesmo corpo político, múltiplo e incontrolável, pode ser, também, aquilo que o devora e o destrói. Por outro lado, o termo “worms” [vermes] é uma referência indireta à *Dieta de Worms*, uma reunião do Reichstag do Santo Império Alemão convocada pelo imperador Carlos V em 1521 para ouvir Lutero defender sua doutrina.
- 54 *querubim:* Uma sugestão de que Hamlet é capaz de ver mais do que Cláudio pode supor. Os querubins pertenciam, na hierarquia dos anjos, à segunda ordem, notáveis pelo seu conhecimento e pela penetração de sua visão. No *Paraíso perdido* (XI, 128-31), Milton os descreve com quatro rostos, o dobro da figura alegórica da Prudência, e com infinitos olhos, superando Argos em sua visão.
- 55 *Querida mãe, adeus:* Hamlet se dirige a Cláudio chamando-o de mãe, invertendo sarcasticamente as posições paterna e materna. Quando Cláudio retruca abruptamente, ofendido pela confusão, Hamlet lembra uma passagem do Gênesis (2,24) e de Mateus (19,5-6) onde há referência semelhante, a de que marido e mulher são uma só carne.

ATO IV • CENA IV

- 3 *Solicita escolta pra marcha prometida:* A geografia elisabetana era suficientemente confusa para permitir esse engano de Shakespeare, de

colocar a Dinamarca entre Noruega e Polônia. Quaisquer que sejam as razões para esse equívoco, convém analisar a cena em sua lógica interna.

- 8-6 6 *Entram Hamlet [...]* Sai: Apenas na edição Q2. Ao ver a figura marcial de Fortimbrás, Hamlet é levado a se comparar com esse potencial rival, ao qual parece devotar certa simpatia. Ele se impressiona com as ambições de conquista do jovem Fortimbrás, que são desproporcionais em relação a seus possíveis ganhos reais — o que o leva, por sua vez, a uma reflexão sobre a natureza da grandeza e da honra, como virtudes “gratuitas”. Fortimbrás é, em parte, a figura emblemática do herói antigo, guerreiro, com atos regidos pelo princípio da honra, mas também com aspectos brutais, ao passo que Hamlet, com sua complexidade psicológica capaz de refletir sobre as estruturas éticas e morais simples, encarna o homem complexificado, ponto de chegada da tragédia shakespeariana.
- 26 *pôr em questão essa palha!*: Reflexão conhecida no período, ela é um eco de Montaigne na tradução de Florio. Montaigne afirma que “estamos diariamente acostumados a ver em nossas guerras milhares de nações estrangeiras, por uma pequena soma de dinheiro, arriscando seu sangue e suas vidas em querelas que não lhes interessam” (Florio, II.23).
- 27 *tumor*: O “*imposthume*” é uma espécie de furúnculo ou abscesso em qualquer parte do corpo. A relação entre paz e abscesso, contudo, é bastante estranha para o leitor atual. Na época, aparecia por associação aos tratados médicos que descreviam esses abscessos acentuando o seu caráter “interior”: ou seja, seus males se desenvolviam fora da vista, ocultando o problema grave que, finalmente, levaria a graves complicações médicas. A fórmula passará a ser usada para expressar, em nível político e social, os males “invisíveis” a olho nu. Em *The Hurt of Sedition*, que será republicado nas *Crônicas* de Holinshed, há a seguinte passagem: “A sedição [...] é o abscesso do reino, que quando explode interiormente, leva o Estado a cair no perigo de não poder se reerguer” (*Chronicles*, 1587, III.1054). Finalmente, Fulke Greville, em *A Treatise of Monarchy*, st. 573, fala dos “humores inchados de uma paz”. O que Hamlet parece dizer é que o ser humano, na paz, está fadado a produzir o desejo do conflito, como um repetitivo movimento circular nefasto da natureza humana, e

talvez incontornável. A insensatez das razões alegadas para o início de um conflito talvez não encontre uma razão íntima maior do que os sentimentos de angústia, da expectativa produzida por uma longa paz, e que levam ao “esquecimento” ou apagamento das possíveis consequências de um conflito armado.

- 3 3 *Atiçando-me a frouxa vingança*: Hamlet parece inverter sua opinião negativa sobre os empreendimentos levados a cabo por uma “palha”. O que antes era explicável como uma pústula produzida pelo excesso de paz e riqueza, agora parece, sob o efeito da lembrança de sua “vingança” esquecida, uma virtude.

- 33-5 *O que é um homem [...] e comer?*: Num primeiro momento, Hamlet se impressiona com a esterilidade do empreendimento de Fortimbrás, mas depois, lembrando seu débito com a vingança, inverte essa reflexão. Sua pergunta inicial é fundada na distinção de Cícero (*De Officiis*, I.IV.II) entre os animais e os homens. Se os homens são distintos dos animais pelo seu uso da razão, que se caracteriza pela capacidade de vislumbrar o “antes” (passado) e o “depois” (futuro), não é possível, conclui Hamlet, que essas faculdades excepcionais sejam uma possessão vã — elas devem ter uma utilidade. Os animais são caracterizados pelo “esquecimento bestial”, inadmissível em seres éticos como os homens. Hamlet faz uma autoacusação de ter caído justamente nesse esquecimento bestial. Entretanto, ele desconfia de que a razão de sua procrastinação na vingança se deve a um hábito de pensar excessivamente nas circunstâncias e nas situações envolvidas. Essa capacidade está, aliás, relacionada à faculdade humana de pensar o antes e o depois (a imagem de Jano, o deus romano que emblematizou a prudência, era apresentada como uma cabeça com dois rostos, olhando para a frente e para trás) — e mesmo de se perder nesse tempo virtual. Este último aspecto foi sugerido a Shakespeare, mais uma vez, possivelmente, por um eco de Montaigne na tradução de Florio (I.23): “Uma sabedoria por demais precisa e tão precisamente circumspecta é um inimigo mortal da execução arrogante”. Sempre autopunitivo, Hamlet se pergunta se esse hábito de ponderação não é na verdade um aspecto oculto da covardia que se esconde por detrás de uma suposta prudência. Hamlet fará aqui uma das formulações que mais ocuparam os comentaristas: “*Rightly to be great/ Is not to stir without great argument,/ But greatly to find quarrel in a straw/ When honour’s at the stake*”; literalmente, “Ser grande com justiça [retamente]/ É não se

mexer [mover] sem grande argumento/ Mas com grandeza encontrar uma disputa numa palha/ quando a honra está em questão”. O que está em questão é a ideia de grandeza no modo como essa virtude se define na ação e na reflexão da ação. A conclusão parece clara: não há nenhuma grandeza em se abster da ação cujas razões de ser são insuficientes do ponto de vista pragmático. Finalmente, o modo interpolado da expressão de Hamlet talvez mereça atenção por revelar não apenas confusão, mas um sujeito mais complexo que passa a refletir não apenas sobre a realidade (moral ou agencial), mas também sobre o próprio ato de reflexão e suas consequências.

ATO IV • CENA V

- 23 ss. *As canções de Ofélia*: As canções de Ofélia são um dos momentos mais inquietantes de toda a obra de Shakespeare. Nelas, o pesar pela morte do pai (“Ela fala muito de seu pai”) e a tristeza pelo amor perdido mesclam-se com uma alucinada evocação de uma sedução ilusória que teve consequências funestas. A elevação ingênua e mórbida das canções ultrapassa os fatos específicos, ao mesmo tempo que aludem a eles pela sutil mecânica das fantasias, desencadeadas pela perda do controle racional. Três das cinco canções são sobre a morte, sendo a primeira especificamente sobre morte e sobre o enterro de um “verdadeiro amor” (Jenkins, p. 530), existindo, portanto, desvios imaginários evidentes, deslizamentos da figura do pai para a figura do amado. Outras canções tratam de um amado que abandonou sua amada. As esperanças profundas que Ofélia reservara a Hamlet aparecem no fundo das canções, submetidas a sombrias formulações fantasmáticas da jovem que, depois de seduzida, é deixada à mercê e sozinha. A afirmação de Coleridge de que há aqui “a conjunção desses dois pensamentos que nunca haviam existido separadamente, o amor por Hamlet e amor filial dela”, consegue captar, com efeito, como a figura paterna e o amante são aspectos de uma única imagem na inconsciência de Ofélia.
- 23-6 *Que sinais [...] cajado*: Alusões indiretas à morte de Polônio e seu enterro incompleto feito às pressas e ao amor desgraçado de Ofélia e Hamlet, apresentado em sugestões de uma jovem que procura o seu

amado, na tradição do *Cântico dos cânticos*. Finalmente, a implicação irônica é notável aqui, uma vez que Ofélia canta diante da rainha, que justamente barateou os seus sentimentos genuínos num segundo amor substituto. A balada pertence ao gênero do duólogo, com pergunta e resposta, forma popular bastante conhecida. Em exemplos semelhantes da época, o papel dos sexos era invertido, e o lamento vinha de um jovem. Shakespeare, ao adaptá-lo aos seus fins dramáticos, possivelmente inovou o gênero. As versões do duólogo se sucedem assombrosamente, substituindo-se, e produzem um anticlímax alucinante através de uma linguagem estranhamente familiar. A segunda estrofe, em particular, é uma das imagens mais terríveis da morte no teatro e na poesia, que funde crueza constativa com sugestões telúricas insondáveis.

- 25 *A concha no chapéu*: Sinal do peregrino que havia viajado pelos mares. Em antigas histórias, era um truque dos amantes para se ocultarem como peregrinos.
- 43 *a coruja é filha do padeiro*: Menção deformada de uma lenda folclórica conhecida que conta como Cristo pediu pão à filha do padeiro. Esta tomou o cuidado de não lhe dar uma quantidade excessiva, transformando-se assim numa coruja. As palavras seguintes de Ofélia seriam uma reflexão delirante sobre sua metamorfose? Acreditava-se que a coruja só cantava no inverno e, ao contrário de pássaros primaveris como o rouxinol e o cuco, é vista como um pássaro que lamenta a morte do amor — como é o caso de Ofélia (Jenkins, p. 533). Finalmente, o canto da coruja era associado à perda da virgindade, outro tema das canções de Ofélia. “Portanto, a identificação da coruja como filha do padeiro pode conectar o fim do amor com a perda da castidade, evocando o que Hamlet disse sobre a transformação da honestidade” (Jenkins, p. 12).
- 43-4 *Sabemos o que somos, mas não o que podemos ser*: Na sentença incompreensível de Ofélia ressoa a passagem em 1Jo 3,2: “Agora somos os filhos de Deus, e ainda não é aparente o que seremos”.
- 49-56 *Amanhã é são Valentim [...] não é donzela*: O dia de são Valentim tem origem em ritos e celebrações de fertilidade, e foi inserido no conjunto de manifestações simbólicas do amor cortesão. Numa peça em que o tema da fertilidade e da luxúria é tão onipresente, a evocação tem

função simbólica anticlimática. Não se conhece nenhum similar à canção do dia de São Valentim, cantada por Ofélia, mas é possível que siga modelos preexistentes. Há lugares-comuns, como a forma proverbial da linha 55, que se encontra, por exemplo, na *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton III.II. 5(3). A imagem da jovem que vai até a janela do amado parece uma inversão de papéis do modelo (mais comum no cancionero), em que o amado que vai até a janela da amada. O tema principal é a perda da honra e da virgindade e, finalmente, o abandono vilipendioso por parte do amante, após ter seduzido a virgem. O canto que, novamente, inicia no tom encantatório e amoroso, transmuda-se num retrato negro de uma jovem seduzida. Não há nenhuma razão para crer que Ofélia esteja contando uma suposta sedução real de Hamlet, pois se trata da expressão — explícita e subliminar — da emergência do terror fantasmático que lhe foi inoculado paulatinamente pela sucessão de três figuras exemplares e paradigmáticas para ela: Laerte, Polônio e, finalmente, num arremate fatal, Hamlet, aquele que poderia ter lhe dado guarida.

- 59 *Por Deus: Cock* é uma corruptela de *God* [Deus], mas há também uma alusão ao órgão sexual masculino.
- 73 *A carruagem*: Reclusa na sua luminosa redoma de loucura, Ofélia parece alucinar sua situação como a de uma grande dama que manda chamar o coche. Em *Tamburlaine* (v.I.315), de Marlowe, a personagem Zabina, enlouquecida, chama o seu coche para se unir a seu marido morto.
- 86 *Enterrá-lo assim às ocultas*: O enterro de Polônio, feito às ocultas, violou os ritos fúnebres habituais. É constante na peça o padrão de rituais corrompidos pelas contingências e por lutos não continuados, como o de Gertrudes. A Inglaterra dos Tudor e dos Stuart esteve marcada pela persistente preocupação com os rituais fúnebres, em virtude do despojamento cada vez maior que eles sofreram sob influência do protestantismo. É possível que, com a abolição de alguns rituais católicos, boa parte do povo tenha se sentido subtraído de um meio concreto e criatural para a expressão de seu pesar. Entretanto, o *Book of Common Prayer* era peremptório em determinar o absoluto respeito aos rituais devidos. O termo “hugger-mugger” — cuja acepção varia entre “confusamente”, sem as devidas distinções e ritos e feito de modo “misturado”, desordenadamente — é provavelmente um eco do

Plutarco traduzido por North (*Vida de Bruto*), que havia sido usado pouco tempo antes por Shakespeare em *Júlio César*.

- 99 *Os suíços*: Os suíços serviam como mercenários e guardas reais em cortes estrangeiras, a exemplo da própria guarda suíça papal.
- 123 *ar tão gigantesco*: A evocação de uma nova afronta semelhante à da gigantomaquia mítica sugere naturalmente um crime de lesa-majestade.
- 125 *Há tanta divindade guarneecendo um rei*: O direito divino dos reis é evocado por Cláudio, um usurpador que matou o próprio rei, seu irmão — o qual, aliás, não contou com a proteção divina que Cláudio evoca. Sua hipocrisia é, contudo, poderosa, e será um instrumento eficaz para convencer Laerte. Em *England's Mourning Garment* (E2v-3), Chettle conta o episódio em que um barco onde se encontra a rainha Elizabeth foi atingido por um tiro. Quando já todos gritavam “traição”, ela lhes disse “de não temer nunca, pois se o tiro foi dirigido a ela, eles não deverão atirar novamente: tinha tal majestade a sua presença [...] que ela [...] era como todos os príncipes são, ou deveriam ser, tão repleta de plenitude divina, que a moralidade culpada não deve atingi-la senão com olhos ofuscados”. Na rebelião de Essex, teria afirmado que “Ele [Deus] a havia colocado naquele assento e lá a manteria”. As palavras de Cláudio estão bem longe de simples perfumaria teatral, mas fazem parte da performancedo poder real contemporâneo.
- 134 *minha graça*: Na teologia cristã, a graça divina é uma concessão feita por Deus aos homens e que lhes garante a salvação. Quando Laerte proclama de modo colérico que, nas condições extremas atuais, recusa até mesmo a graça (divina), está cometendo, do ponto de vista da plateia contemporânea, vários pecados irremissíveis, entre eles a soberba, o orgulho e a cólera. Por outro lado, do ponto de vista de boa parte do protestantismo, a exclamação de Laerte seria considerada inócua, uma vez que, na esteira das teorizações sobre a graça de Santo Agostinho, o homem é incapaz tanto de comprar a graça, mesmo através de boas ações, como de rejeitá-la. De qualquer modo, a exclamação — como muitas semelhantes do próprio Hamlet em diversos momentos — teria soado como extremada, expressão do descontrole pecaminoso da ira e um sinal da herança do pecado original. É interessante observar, ao mesmo tempo, que a cólera algo

crua de Laerte, de certo modo “justa” — do ponto de vista dos fatos —, mas também inconsequente e imprudente, é colocada em franco contraste com a frieza astuta de Cláudio.

- 148 *E como o pelicano doador de vida*: Em diversas fábulas tradicionais, o pelicano nutre seus filhotes em seu próprio seio (sic), muitas vezes reavivando-os quando estão próximos de morrer.
- 156 *Fogo, seca meu cérebro*: Na fisiologia da época, o cérebro era considerado úmido e frio, de modo que seu superaquecimento correspondia a um ofuscamento dos sentidos.
- 163-5 *No amor [...] daquilo que ela é*: Johnson considerava essas linhas “obscuras e afetadas”. Os três versos soam afetadamente poéticos e parecem tirados de um soneto. O sentido é o seguinte: a natureza humana no amor é fina (sensível), e quando assim é, envia uma parte preciosa de si mesma como um dom para aquele que ela ama. A colocação “poetizada” de Laerte é apenas o prólogo para os comentários seguintes. É óbvio que, junto com o terror e a revolta diante da loucura da irmã, ele nutre um sentimento de vago maravilhamento pela “beleza” dessa loucura (“*Thought and affliction, passion, hell itself/ She turns to favour and to prettiness*” [Pensamento e aflição, paixão, o próprio inferno/ Ela transforma em beleza e favor]). Ofélia de certo modo devolve ao irmão a imagem de pureza inócua, agora caricaturada pelo delírio, que ele mesmo havia lhe sugerido como sendo a melhor conduta para uma jovem donzela.
- 165 *Na urna [...] os prantos*: Embora não se conheça nada semelhante em diversas tradições de seletas de cantigas do período, é provável que essas linhas também pertençam a essa tradição. O *Hey non nony* e outros sons semelhantes correspondem a introduções musicais feitas no palco. Sugerem, infantis, a natureza regressiva da loucura de Ofélia.
- 173 *Tom-bou-tom-bou*: Outro refrão de balada que Ofélia, em seu devaneio, pede para os outros cantarem. Essa forma de refrão aparece na balada do rei Edgar em *Garden of Goodwill* (Song 3), de Deloney. *When as King Edgar did govern this Land,/ Adown, adown, down, down, down;/ And in the strength of his years he did stand,/ Call him down a*. O refrão *adown* que se repete, marcando os pés do verso, é

equivalente prosodicamente ao *call him down a* usado por Ofélia, revelando seu caráter formal. Esse espetáculo de Ofélia ensinando as canções para os presentes é por si só um devaneio feérico impressionante. Mesmo assim, sou simpático à opinião de Dover Wilson de que as repetidas sugestões de queda — *a-down* — são alusões feitas na loucura das mortes anteriores e do próprio afogamento futuro de Ofélia. Embora concorde com Jenkins de que não se deva ler literalmente a passagem, as alusões à queda me parecem intensas e sugestivas. Há nesses refrões algo de profundamente melancólico e inócuo que produz uma tensão constrangedora.

173 *como fecha bem o refrão*: Em desuso nesse sentido há pelo menos quatro séculos, *wheel* significa refrão, aquele tema, sonoro ou semântico, que retorna numa estrofe no final. Ofélia apenas exclama o quanto o refrão cai bem com o resto da canção.

182 ss. *Distribuição de flores de Ofélia*: O simbolismo floral era comum na Inglaterra elisabetana e aparece, entre outras obras, no poema “A Noddy Always Sweet”, publicado em *A Handful of Pleasant Delights* (1584), de Clement Robinson, e no começo de *A Quip for an Upstart Courtier* (1592). Se, no caso do alecrim e do amor-perfeito, Laerte parece ser o único destinatário, há dúvida sobre quem recebe o funcho, as aquileias, a arruda e a margarida. O segundo problema diz respeito ao sentido simbólico de cada uma das flores e a relação que entretém com os personagens presenteados. O alecrim simbolizava a lembrança, pois se supunha que fortalecia a memória. Relaciona-se com a lembrança dos mortos, talvez de Polônio. No tema, ressoam as palavras do Espectro, que, em duas oportunidades na peça, exige de Hamlet não ser esquecido. Em inglês, a palavra “pansies”[amor-perfeito] assemelha-se a *pensées*, “pensamentos” em francês, o que sugere os pensamentos (torturados) de Laerte desencadeados pela morte de seu pai, assim como os sentimentos amorosos. Um dos nomes de *pansies* em inglês é *love-in-idleness* [amor no ócio], que sugere as ponderações do amante na ausência do amado. Se a primeira distribuição é clara, as que se seguem, que se iniciam com a fórmula “para você”, são difíceis de definir, quer no tocante à identidade do destinatário, quer no que significam ou emblematizam. O primeiro par de flores distribuídas é o do funcho e das aquileias, e o segundo par é o da arruda e margarida. Muitos comentaristas acreditam que o funcho e a aquileia estariam destinados ao rei, ao passo que a arruda, à rainha. Em alguns tratados

florais do período, o funcho simboliza a adulação, ou, mais genericamente, insinceridade, engano, particularmente no adultério. Jenkins extrai de *A Quip*, de Greene, uma passagem sobre o funcho em que a infidelidade está associada à “fraqueza” feminina, o que permite talvez concluir que o funcho está destinado a Gertrudes. Jenkins firma sua tese numa série de deduções baseadas em alusões de textos florais que ele conecta, finalmente, com a imagem que nos é dada da rainha pelas opiniões e exclamações de Hamlet. A alegoria implícita no funcho encontra alguma confirmação na aquileia, uma flor que tem seus nectários em formato de cornos, sendo assim associada à traição amorosa (*cuckoldry*). O exemplo dado por Jenkins, uma passagem de *All Fools* (“...Que é isso, uma aquileia?/ — Não, essa flor ingrata não cabe em meu jardim./ — Hum, mas no meu sim, talvez”, em II.I.234-6), sublinha que o “corneamento” diz respeito ao homem e que a flor está associada à mulher adúltera. No entanto, muitos críticos, Malone em particular, acreditaram que o funcho e as aquileias são entregues a Cláudio. Conforme Malone, elas seriam dadas a Cláudio, que havia “corneado” o seu irmão. O problema de atribuir as duas flores a Gertrudes é que sua “responsabilidade” moral não é comprovada, mas apenas sugerida nos julgamentos duvidosos de Hamlet. A posição passiva de Gertrudes dá margem a dúvidas sobre sua culpa. Portanto, é mais provável que o primeiro par seja entregue a Cláudio. Nesse caso, resta atribuir a arruda a Gertrudes. A arruda estava associada, no imaginário floral popular, ao arrependimento e ao pesar (*rue* é arruda, em inglês; *to rue* significa mostrar piedade). Essa flor seria dada a Cláudio, numa alusão à necessidade de arrependimento pelos seus crimes. Entretanto, a situação de Cláudio, um assassino, é irremissível, e ele próprio o reconhece. Ofélia faz menção a outra denominação de arruda, como “a erva da graça”, que era usada em cerimônias religiosas para a purificação dos aflitos. Gertrudes, ao contrário, na sua posição ambígua, pode ter acesso a algum tipo de remissão, mas que só é possível através do arrependimento e da dor. Finalmente, a margarida é a flor do amor, embora, numa alusão de Greene, em *A Quip*, ela seja denominada de “margarida dissimuladora”. Essa alusão pressupõe, contudo, apenas um aspecto do amor, ou seja, o jogo que às vezes lhe é intrínseco. Possivelmente, ambos os sentidos sejam possíveis, encontrando ressonância no canto de Ofélia do dia de São Valentim. Essa flor seria entregue a Cláudio. Quanto às violetas, estavam associadas à fidelidade, de modo que o recipiente talvez seja a rainha. O fenecer das violetas após a morte do pai de Ofélia explica-se pelo fato de que o elo de confiança entre ela e Hamlet se rompeu. Todas as

implicações na distribuição e no sentido das flores não devem ser tomadas de modo definitivo. Shakespeare joga livremente com seu sentido. É preciso superar a visão dos atos de Ofélia como simplesmente “belos” e ler na sua fala — principalmente sua sugestão crítica aos tortos de Gertrudes — como *a* leitura verídica sobre a rainha. Ofélia introjetou a culpa de sua feminilidade e, se há alguma atitude moralista em suas alegorias florais, essa deve ser vista através das lentes contorcidas da loucura — algo sábia, mas também deformada pelo sofrimento.

- 185 *de outro jeito*: A partir de “difference”, termo que pertence à linguagem heráldica nas descrições de brasões de arma. Uma *difference* era uma distinção feita sobre o brasão para distinguir alguém que pertence a um ramo diferente da família. O sentido aqui parece bem mais para assinalar a função específica da flor e a qualidade que se quer ressaltar conforme o indivíduo que a utiliza.
- 189 *Encanta-me o canto do canoro pintarroxo*: Há várias versões contemporâneas dessa canção. Entretanto seu texto inteiro é desconhecido. O tema amoroso é explicitado pelo pintarroxo, que denomina o amado. Embora a passagem devesse ser conhecida pelo público na sua versão jubilatória, a súbita irrupção de uma canção alegre provoca, com sua euforia encantatória, um efeito dramático terrível, após a distribuição das flores, e está marcado pelo caráter desarmônico (“atonal”) dos discursos de Ofélia.
- 190 *Aflicção*: De *thought*, não significa apenas pensamento, mas também o ato de cismar melancolicamente, tristeza, pesar, como em III.IV.51 (*thought-sick* [cismando, doente com este ato]) e em muitas outras passagens em Shakespeare.
- 192 *Ele não volta mais?*: A canção é originária da chamada tradição *Drury Lane*, coletada por Linley e Chappel.
- 216 *Sem troféu*: Segundo um costume antigo em que as relíquias do morto eram expostas nas igrejas, junto com objetos simbólicos, como o elmo, a espada e o brasão.

- 216 *brasão*: De *hatchment*, uma placa onde o brasão de armas do morto era apresentado do lado de fora da casa onde era velado e, mais tarde, sobre o túmulo.

ATO IV • CENA VI

- 1-37 Na versão do primeiro in-quarto, essa cena é substituída por uma em que Horácio noticia à rainha sobre a carta que recebeu de Hamlet e sua chegada. Um dos detalhes que tornam essa versão curiosa é que a rainha toma consciência dos planos de Cláudio de matar Hamlet, explicitando assim a natureza perversa de seu marido. O efeito é curioso para o leitor habituado à inocuidade das opiniões, sentimentos e posições de Gertrudes (nas versões Q2 e F1).
- 8 *Que ele vos abençoe*: A réplica de Horácio está tingida de certo sarcasmo. A resposta natural seria *and you also* [e você também], como em *The Hog Hath Lost his Pearl*, III (*Collier's Dodley*, VI, 368). O crítico supõe que o humor de Horácio se dirija ao marinheiro, cujas vestimentas denunciavam o pirata, que, portanto, realmente precisa da bênção de Deus.
- 10 *embaixador*: O próprio Hamlet que assume secretamente essa identidade.

ATO IV • CENA VII

- 9-24 *Foram dois motivos [...] alvo destinado*: A resposta de Cláudio à pergunta de Laerte é notável pelo modo como revela a intrincada relação entre o político, o estratégico e o familiar, mostrando como cada decisão ativa aquilo que para nós constituiria duas esferas distintas.
- 14 *Ela está tão ligada à minha alma e vida*: O adjetivo *conjunctive*, traduzido por “ligada”, refere-se à linguagem astronômica, como *in*

conjunction [em conjunção].

- 15 *atento à mesma órbita*: A *sphere*, traduzida aqui por órbita, é a linha que, na astronomia ptolomaica, demarcava o caminho dos planetas em seus movimentos circulares em torno da Terra.
- 44 *despido*: Possivelmente, sem os seus pertences.
- 81 *zibelina*: Roupas sóbrias. A zibelina era uma pele usada por homens em posição dignatária e grave, ou ainda, que simboliza o luto em função de sua cor negra.
- 85 ss. *esse fidalgo*: É sugestiva a referência ao normando como um ser centáurico, cujo modo de montar, colado ao cavalo, faz com que se assemelhe a um ser intermediário entre o homem e o animal. O normando está *demi-natur'd* com o bravo animal, ou seja, fundido a ele como se compartilhasse sua natureza.
- 93 *por Deus, Lamord*: Diversos comentaristas tentaram ver nesse nome uma alusão a algum personagem contemporâneo, mas não há comprovações. O que interessa é o modo alusivo, sorrateiro com que Cláudio relembra a figura de Lamord, cuja visita à Dinamarca parece ter causado furor e admiração.
- 108-10 *Laerte, tinhas afeição [...] sem coração?*: Cláudio soma, à sua adulação discreta das virtudes de Laerte, certa dúvida, lançada no ar como um veneno, sobre os verdadeiros sentimentos do filho em relação ao pai. O efeito, como se verá adiante, é explosivo.
- 111 *Não que eu pense*: Cláudio desvia habilmente das sugestões implícitas e deliberadas de sua pergunta anterior. Elas já haviam cumprido sua função de incendiar a mente de Laerte com conteúdos intoleráveis.
- 115-9 *Há dentro [...] pelo excesso*: Não é o passar do tempo que extingue o amor, mas o seu excesso. A metáfora usada provém da ideia de pavio, que, queimando em excesso, esgota a fonte da luz (do amor).

- 118 *pleurisia*: Nos termos médicos, uma doença, a inflamação da pleura. No entanto, por um engano interpretativo, a palavra era associada aos termos em latim *plus* e *pluris*, gerando a confusão com uma espécie de superfluidade.
- 127 *Vou degolá-lo na igreja*: Laerte está dizendo que o mataria *até* mesmo dentro de uma igreja. Os santuários eram, pelo menos na tradição bíblica, lugares de imunidade, onde pessoas que haviam cometido crimes podiam se abrigar temporariamente, o último lugar onde um assassinio podia ser perpetrado. Entretanto, o exemplo contrário era possível. Assassinatos perpetrados dentro do recinto sagrado não eram incomuns, e os casos italianos eram nesse sentido eloquentes (Ver, sobre assassinatos políticos na Itália do Renascimento, Lauro Martines, 2003, e “Introdução” neste volume).
- 128-9 *Pra que um lugar [...] vingança sem limites*: Possivelmente a afirmação tem dois sentidos: 1) Nenhuma igreja deve proteger um assassino (como Hamlet); 2) Nenhuma igreja deve ser considerada um santuário onde a vingança não pode ser perpetrada, até mesmo a degola.
- 147 *Eu vou untar a ponta*: O uso de veneno em armas era considerado um procedimento bárbaro (Plutarco, 1911, 117), fato que realça o caráter ilegal do ato planejado por Laerte.
- 167-84 *Por sobre uma nascente [...] da morte*: A morte de Ofélia, junto às águas da fonte, tem sentido emblemático. O salgueiro é, tradicionalmente, “uma árvore triste, onde aquele que perde seu amor faz suas guirlandas de luto” (Fuller, 1662, p. 144). A descrição subsequente confirma esse sentido simbólico: o salgueiro paira sobre as águas nítidas e especulares (*glassy*), retomando um tema muito desenvolvido da jovem (ou do jovem) junto à fonte. Boa parte das flores referidas não tiveram seu simbolismo identificado. *Nettles* [urtigas] aparece em outras passagens de Shakespeare associadas à dor, ao veneno ou à traição. Para as margaridas, ver nota sobre distribuição de flores de Ofélia, IV.v.173 ss. A *crow-flower* [traduzido aqui por “ranúnculo”] está possivelmente associada à tristeza. As *long purples* [“orquídeas púrpuras”, na tradução], talvez *Orchis mascula*, uma espécie de orquídea selvagem, não tiveram seu sentido identificado até hoje, mas alguns autores sugeriram, a partir de outras denominações recebidas pela mesma flor, um sentido fálico. Dramaticamente, o

discurso de Gertrudes é de estranhamento lírico e contrasta com o tom realista, cru e conspiracional de Cláudio e de Laerte, e carrega alto teor de idealização.

- 186 *Porque dessas águas*: Não se trata de uma mera menção à água onde Ofélia se afogou, mas à sua natureza, simbolicamente semelhante à das ninfas. Na literatura bucólica e ovidiana, o elemento líquido das fontes primevas traduz os anseios de retorno a um estado elementar que corresponde ao do ser intocado pela sexualidade inquietante.

ATO V • CENA I

- 1 *funeral de cristã*: Suicidas não tinham direito ao funeral cristão e não eram enterrados em solo consagrado, mas nas encruzilhadas com uma estaca atravessando-lhes o corpo, uma prática que durou até o século XIX.
- 2 *por mote próprio*: Busquei recriar os erros do jargão do coveiro. *Willfully* significa, *stricto sensu*, “por vontade própria”. Aproveitei para introduzir, a partir do clichê latinista *moto proprio*, um erro do coveiro: “mote próprio”. Em outras passagens, o uso indevido dos termos justifica essas recriações. Do mesmo modo, busquei empregar um português mais popular para dar realce à expressão comum dos dois coveiros. A suposição de que Ofélia teria se matado não se confirma no relato de Gertrudes sobre seu afogamento, considerado ali accidental. Trata-se de um caso ambíguo, pois o destino de Ofélia, sua loucura, sua inconsciência alucinada e o risco que correu ao colher as flores dão a entender, sub-repticiamente, que por detrás do acidente há uma entrega à morte. Os palhaços, contudo, acreditam no suicídio, ainda que o legista tenha deliberado de outra forma, e nesse sentido eles servem como elementos reflexivos — rasteiros, sem dúvida, em sua logicidade que imita comicamente as argumentações da dialética jurídica — sobre o que é tirar a própria vida e o que é receber a morte por acidente.
- 9 *se offendendo*: O coveiro troca o termo jurídico *se defendendo* por *se offendendo*. Adotamos aqui a forma do FI, *se offendendo*, em vez da

forma menos sugestiva do Q1, *so offended*.

- 11 *se eu me afogo de mote próprio*: A argumentação do coveiro leva ao ridículo as explanações dos argumentos sobre o suicídio no caso jurídico contemporâneo de *Hales versus Pettit*. Sir James Hales afogou-se em um rio em Cantuária. Um processo, que se encontra nos *Reports* (1816, 1.253-64), de Plowden, foi então aberto para contestar uma pena póster, que consistia numa multa pelo crime de suicídio. Parte da estrutura argumentativa do documento de defesa serviu possivelmente de inspiração para a divisão do coveiro de um ato em três ramos (partes). Segundo o conselho de defesa, um ato de autodestruição “consiste em três partes. O primeiro é a imaginação, que é uma reflexão ou meditação da mente, se é conveniente ou não para ele destruir a si mesmo e de que modo isso pode ser feito. O segundo é a resolução, que é a determinação da mente de destruir a si mesma e de fazê-lo deste ou daquele modo. O terceiro é a perfeição, que é a execução daquilo que a mente resolveu fazer. E essa perfeição consiste em duas partes, isto é, o início e o fim. O início é a atualização do ato que causa a morte, e o fim é a morte, que é a única sequela para o ato” (Plowden, 259) (Jenkins).
- 13 *Argo*: Uma corruptela inculca do termo “ergo” [logo], do latim. O termo no original, “Argal”, permite um trocadilho com o nome de um lógico elisabetano, John Argall.
- 34 *profissão de Adão*: Em *Henrique VI* (segunda parte, IV.II.129), Cade, respondendo à acusação de Sir Humphrey de que ele não tem origem nobre e que o seu pai era um caiador, afirma que “Adão era um jardineiro”, mas ali com a intenção de minorar a acusação. A questão sobre a nobreza ou plebeísmo de Adão tornou-se proverbial, aparecendo como um argumento de que todos, no início, eram plebeus, desqualificando assim os títulos. O tema encontra-se em discursos como o de John Ball durante a Revolta Camponesa (Holinshed, 1587, III.437). O coveiro de Shakespeare inverte a lógica do raciocínio, sugerindo que Adão foi o primeiro a estar “armado” (*to bear arms*), explorando a ambiguidade do termo “arms”: “armas” (ou seja, um atributo dos fidalgos) e “braços”, em inglês. Roland Mushat Frye encontrou uma das poucas imagens de coveiros que existe, a de Robert Scarlett, que enterrou muitos nobres, entre os quais Maria dos Escoceses e Catarina de Aragão. No retrato, ele aparece segurando na

mão esquerda uma pá e na direita um molho de chaves. Ele se encontra defronte de uma caveira que está jogada no chão (como em *Hamlet*), e junto a ele há um escudo que sugere que ele “tinha algumas pretensões para a fidalguia”, não muito diferente portanto dos coveiros-*clowns* da atual passagem (Frye, p. 226).

- 47 *engenhoca que dura*: “Frame”, traduzido aqui por “engenhoca”, é um termo ambíguo, significando tanto a força como um prédio (em construção).
- 66-9 *Quando eu amava [...] tão bom*: Os três trechos de canção do palhaço são uma versão alterada de algumas estrofes do poema de Thomas Lord Vaux “The Aged Lover Renounceth Love”, que apareceu em *Songs and Sonnets* ou no *Tottel’s Miscellany* em 1557.
- 79 *Essa caveira*: A cena inteira, dominada pela imagem das caveiras e covas, atualiza a tradição do *memento mori* [Lembre da morte]. Luís de Granada descreveu o teatro da morte em seu *Libro de la oración y meditación*, que foi traduzido em 1582, f. 202-4: “Então eles fazem um buraco na terra de sete ou oito pés... e com aquele pequeno quarto deve o corpo se contentar”. O modo como a cena inteira foi apresentada por Shakespeare era uma inovação por volta de 1600, mas mesmo assim não era uma criação *ex nihilo*. Havia uma tradição antiga que representava um jovem com uma caveira. A mais conhecida imagem é o quadro *A Young Man with a Skull*, de Frans Hals, que, feita em 1641, estava apenas retomando uma antiga temática. O tema aparecia muitas vezes na pintura religiosa como um atributo dos santos, como no *São Jerônimo* de Dürer. São conhecidas também as fabulosas Madalenas de Georges de La Tour, que exploram a presença da caveira com dramatismo psicológico incomum. Um caso ainda mais notável é a célebre anamorfose de Holbein em *Os embaixadores*. Um estudo sobre a iconografia do assunto encontra-se em Frye, pp. 206 ss.
- 81 *queixada de Caim*: Segundo uma lenda medieval, possivelmente originária da Inglaterra, Caim teria matado Abel com a mandíbula de um asno. A menção a Caim é apropriada numa peça onde o fratricídio é um dos temas centrais.

- 82-3 *articulador político*: O sentido em Shakespeare de *politician* [político] é quase sempre pejorativo.
- 98 *jogo do osso*: Não há nenhum correspondente em português para *loggets*, um jogo em que se lançavam pedaços de madeira ou de osso. O “jogo do osso” é uma tradição no sul do Brasil.
- 105 *chicanas, suas cavilações*: No original, “*quiddities*”, “*quilities*”; argumentos especiosos e astutos, com distinções sutis que chegam ao ridículo.
- 111 *comprador de terras*: A terra era a propriedade que distinguia a posição social. No caso, o comprador de terra é uma referência aos advogados que enriqueciam usando seu conhecimento legal e buscavam ascensão social e reconhecimento na compra de propriedades fundiárias.
- 105-20 *termos jurídicos*: A *recognizance* é um contrato que cientifica o reconhecimento de um débito, e o *statute* assegurava o débito incidindo sobre as terras do devedor. *Fine* é uma ação que leva a um acordo que se chamava *finalis concordia*, e a *recovery* era um processo para obtenção de posse. Eram procedimentos para efetivar a transferência de domínios. No final da sequência, contudo, *fine* passa a ter sentido de “final”, como morte, daí o trocadilho com “termo” que se segue. Na tradução desse trecho adotei a boa solução de Millôr Fernandes.
- 117 *dupla fatura*: *Pair of indentures* era um certificado ou contrato duplicado numa única folha que era cortada em denticões, a fim de que, depois que as duas metades fossem reunidas, fosse provada a sua validade. Ou seja, nenhum comprador de terra ganha, ao final, com sua morte, um espaço maior do que o previsto nesse documento.
- 130 *estás metido nela*: O trocadilho com o verbo *to lie* [jazer e/ ou mentir] possibilita uma troca ágil de palavras entre Hamlet e o coveiro. Busquei reproduzir o trocadilho com o jogo “metido na cova” / “mentindo na cova”, assim como a sequência de termos similares para cova e buraco, supondo que a pronúncia pode gerar confusões óbvias em português.

- 149 *há três anos*: Dover Wilson e Dowden associaram essa “mudança” do camponês aos Poor Law Acts [Atos dos Pobres] de 1597 e 1601, que obrigaram as paróquias a sustentar os pobres através de taxas a serem pagas pelos donatários de terras. Jenkins assinala, contudo, que, no caso do comentário de Hamlet, trata-se simplesmente de uma confusão sobre as diferenças de classes, o que não estava contemplado nos Poor Law Acts.
- 196 *Ai, céus, pobre Yorick*: A proximidade afetiva de Hamlet com Yorick dá um tom comovente ao espetáculo dos discursos mortuários de Hamlet, até aqui irônicos. Yorick é um próximo, cuja existência *teve valor* para o jovem Hamlet. A morte assim deixa de ser um ente abstrato, um elemento lógico e retóricousado por Hamlet para ultrajar a vacuidade da vida, e passa ser um índice de perda, de irremediável dor. Partindo do espetáculo clichê do *memento mori*, Shakespeare encaminha a cena para o que interessa: a morte como perda e débito eterno com aquele que morreu. Por outro lado, a lembrança do *jester* ou do *fool* que divertiu sua infância completa uma sutil quadrangulação metatemática em torno da “loucura-in-sanidade” (Ofélia), da *antic disposition*, deliberada e consciente em *Hamlet*, agora acrescida de elementos cômicos e burlescos evidentes. Essa quadrangulação que revela as diversas apreensões da loucura e do burlesco e o privilégio que a *folatrie* (daí o termo “folia”, em português, e de *folie*, em francês, assim como *fool*, em inglês) teve ao longo da Idade Média e do século XVI permitem inúmeros jogos verbais. Menciono dois textos fundamentais que operam uma crítica das “aparências” através do tema da loucura-bufonaria: a *Nave dos loucos*, de Brandt (1497), traduzida em diversas línguas, e finalmente, a obra-mor do gênero, pela sua repercussão intelectual, o *Elogio da loucura*, já que se trata *também*, na obra de Erasmo de Rotterdam, de uma loucura burlesca e carnavalizada. A temática da estultícia era uma noção múltipla, que podia ser usada positiva ou negativamente. Era índice da “loucura” humana incapaz de ver o absurdo de suas ações, mas também uma espécie de sabedoria velada através de ditos satíricos, cômicos e de outra ordem. O *fool* de *Rei Lear* pertence a esse segundo tipo. Finalmente, os elisabetanos distinguiram entre os *natural fools* — loucos-palhaços de nascença — e os *artificial fools* — *entertainers* profissionais que se faziam de loucos. A lista é considerável, e um resumo dela pode ser lido em McGee (pp. 78-81), com detalhes curiosos que ilustram o fascínio da época por esses tipos. Sobre a

relação entre a loucura e o burlesco e a aparição da loucura patológica, com um plano histórico de fundo, ver Michel Foucault, 1978.

- 207-8 *placa grossa de pintura*: Hamlet passa da lembrança do bobo para a lembrança da sua “dama”. Embora o tema principal, desde sua crítica sarcástica aos advogados e outros, concentre-se na vacuidade dos artifícios humanos que são anulados pela morte, seu discurso ganha um tom cada vez mais grave e comovido. Da consciência da morte como comprovação da vacuidade ele passa para o sentimento da perda dos entes amados, permitindo uma sutil preparação para a cena terrível do enterro de Ofélia, que lhe apresentará a perda irresgatável, agora sem atenuantes cômicos. A menção às pinturas como artifícios das “aparências” humanas está em toda a peça e renova a fantasmática misoginia de Hamlet, mas agora num registro irônico, distante, aparentemente apartado do núcleo de ressentimentos que emergem dos embates com Ofélia e sua mãe. Hamlet acusa Ofélia, na cena do convento, de usar maquiagens. Nesse momento, contudo, sua lembrança da pintura espessa reporta a um dos motivos do *memento mori*, que apresentava uma caveira ao lado de uma mulher em sua *toilette*. A reprovação, sobretudo de religiosos, do hábito da pintura é visível na descrição que o jesuíta Anthony Rivers faz, no Natal de 1600, da rainha Elizabeth, que estava “em alguns lugares com uma grossa camada” (Jenkins, p. 554).
- 211 *Alexandre*: A meditação sobre a morte sempre incluiu o nome de Alexandre, o Grande, desde o *Diálogo dos mortos*, de Luciano, XII-XIV.
- 214 *E que fedia assim?*: Em sua descrição de Alexandre, Plutarco menciona sua beleza física, que vinha acompanhada de um doce perfume natural.
- 233 *ritos sumários?*: Os ritos dedicados a Ofélia, sumários, incompletos e mutilados, são degradantes. A ela são negados o réquiem e o serviço completo dedicados aos mortos, por existir uma forte suspeita acerca das circunstâncias de sua morte. Ritos sumários são constantes na peça: o velho Hamlet teve seu luto interrompido pelas festanças das bodas de Cláudio e Gertrudes; Polônio foi enterrado às pressas. Agora a própria Ofélia sofre o mesmo desleixo.

- 241 *Pra além do que nos cabe:* Referência à sanção dada aos membros da Igreja de officiar as cerimônias fúnebres. A proibição de officiar o serviço fúnebre para suicidas estava prevista nas leis religiosas e foi confirmada ainda no *Prayerbook* de 1662, que é precedido pelo seguinte: “Há de ser notado aqui que os ofícios seguintes não devem ser usados para os que não foram batizados ou excomungados ou para aqueles que atentaram contra si mesmos com mão violenta” (*The Order for the Burial of the Dead*).
- 246 *virginal guirlanda:* A *crance* era uma guirlanda ou um rosário usado para significar a condição virginal e casta da jovem enterrada. Era colocada junto ao caixão e depois exposta na igreja.
- 267 *Pelião:* Montanha famosa da Grécia, que aparece nas narrativas míticas gregas e nas narrativas da gigantomaquia.
- 269 *Fala nesse rompante:* O termo “emphasis”, que traduzimos aqui por “fala nesse rompante”, provém da retórica e das técnicas de escrita do período. Após o espetáculo hamletiano da *vanitas* humana, junto com os coveiros e as caveiras, Hamlet depara com o corpo real de uma pessoa por cuja morte ele é em parte responsável.
- 298 *zona tórrida:* Na concepção cósmica antiga, a zona ardente é aquela onde o Sol se move e que corresponde à zona tropical na Terra.
- 299 *o Ossa:* Outra montanha pertencente aos mitos antigos.
- 299 *numa verruga:* A imagem comparativa entre o Ossa e uma verruga é um eco de Erasmo, *Colloquia*, *Naufragium*, onde a tempestade é descrita com ondas tão elevadas que fariam os Alpes parecerem verrugas.
- 307 *Que faça Hércules:* A colocação críptica de Hamlet retorna em parte à sua antiga *antic disposition* (disposição louca-burlesca-grotesca, traduzida aqui como “um disfarce grotesco de bufão”), mas também afirma, obscuramente, que não se pode evitar que uma criatura aja segundo seus próprios modos.

ATO V • CENA II

- 10-1 *Que há uma divindade [...] toscas:* Há uma aparente virada na concepção de Hamlet sobre os fins humanos e sua ligação com a vontade divina. Em III.II.208, havia afirmado que “nosso pensar é nosso/ mas não o seu fim”. Ver também I.II.133-7; II.II.298-303. Hamlet estaria apenas usando o linguajar teológico para expressar o acaso e os acidentes que o salvaram do assassinato? O contraste entre a concepção de livre-arbítrio e de providência divina foi um dos complexos conceituais mais retomados no âmbito religioso e teológico. Nos provérbios (10.6.9) da *Bishops’ Bible*, encontra-se a seguinte formulação: “O homem formula um caminho em seu coração: mas é o Senhor que ordena seus atos”.
- 41 *guirlanda trigal:* Símbolo da abundância e da prosperidade com que se representava normalmente a paz.
- 52 *a pus no berço:* Traduzi perifrasticamente a denotação envolvida no termo “changeling”. Na linguagem feérica, o *changeling* era uma criança que as fadas usavam de substituto para outra que elas próprias haviam sequestrado.
- 146 *Não ousei confessá-lo, pois teria que competir com ele em excelência:* Ou seja, um homem para julgar a excelência do outro deve conhecer sua própria excelência, o que pressupõe autoconhecimento.
- 155 *cavalos berberes:* Raça de cavalos valiosa, célebre então pela rapidez.
- 171-2 *uma aposta francesa contra a dinamarquesa:* A aposta francesa são aqueles prêmios que Laerte trouxe consigo da França. Por outro lado, a aposta danesa tem como contraparte prêmios como os cavalos daneses, muito apreciados e objeto de exportação à época.
- 174-9 *O rei, senhor, apostou:* Os termos da aposta foram objeto de diversas interpretações, mas boa parte dos comentaristas atuais concorda que o problema continua sem solução. Segundo Hibbard, “a estipulação inicial é inteligível o bastante. Para vencer, Laerte deve ganhar pelo menos oito dos doze passes. Mas não há modo como essa estipulação

possa ser harmonizada com a linha doze por nove”. Ao que parece, o próprio Shakespeare estava confuso a respeito do assunto, mas, como Hibbard assinala, “oferecer a Hamlet vantagens constitui um insulto à sua habilidade, que tem como fim forçá-lo a aceitar o desafio” (Hibbard, p. 342).

- 197 *ventoinha co’a casca de ovo na cabeça*: Inicialmente, como o quer Dover Wilson, uma alusão ao fato de que Osric sai com o chapéu, mas a expressão é proverbial e alude à ventoinha, pássaro que deixa o seu ninho logo após o nascimento, tendo se tornado, segundo Jenkins (p. 405), símbolo da pretensão juvenil.
- 198 *Ele cortejava a teta antes de mamar*: Fulwell, em seu livro *Art of Flattery*, afirma que os bebês, no período da amamentação, parecem adular suas amas para receber o peito, oferecendo assim um “momento fundador” do hábito da adulação.
- 230 *desafiamos o augúrio*: Ou seja, “Nós desafiamos *todo* augúrio”, não importando se ele nos parece, segundo nossa visão da vida, bom ou ruim. E toda a argumentação seguinte ilustra essa decisão que, para Horácio, choca-se contra a suposta falta de preparo de Hamlet para o duelo.
- 230 *Há uma providência especial na queda de um pardal*: Já em v.ii.6-11, Hamlet lembra que alguns de seus atos (em particular os que o livraram da perfídia de Cláudio e redundaram na morte de Rosencrantz e Guildenstern) estão associados a uma “divindade forjando nossos fins”. É impressionante a virada nos termos de Hamlet, que passa a falar vocábulos carregados pelo jargão teológico. A concepção esboçada aqui se encontra em Calvino, que lembra como um indivíduo, graças ao conselho de Deus, consegue fugir de ladrões ou feras selvagens e de outras desgraças semelhantes (Frye, p. 255). Mais adiante, ele lembrará, com respeito ao seu estratagema de usar o selo real para enganar os dois traidores: “*Why, even in that was heaven ordinant*” [Ora, até nisso o céu assumiu o controle] (v.ii.48). Todas essas passagens preparam a atual afirmação, explícita para o público elisabetano: “*There is a special providence in the fall of a sparrow*” [Há uma providência especial na queda de um pardal] (v.ii.215). O exemplo do pardal também tem longa história nos escritos religiosos, e Calvino em particular insiste nele nas *Instituições* (I, esp. xvi.1.xvii 6).

O uso de termos religiosos por Hamlet gerou a questão de se ele teria encontrado no discurso religioso uma explicação para os seus atos e os próprios acontecimentos do acaso. McGee, que comparou essas afirmações com textos de época, assinala que há uma total incompatibilidade entre a lógica devota e teológica e as palavras e os atos de Hamlet. A ideia de uma aposta em duelo, uma prática violenta que era totalmente contrária às leis religiosas, não comportava tal abertura. McGee cita, em particular, textos de 1608, como o *Compendium Maleficarum* de Francisco Maria Guazzo, ou ainda de protestantes como o bispo Hooper, onde se afirma que toda vingança privada entre pessoas privadas é proibida. Qualquer ideia de salvação, portanto, estaria excluída, pelo menos dentro do contexto teológico. McGee firma sua posição lembrando que a peça não poderia ter passado pela censura (ativa na época) se as afirmações pseudorreligiosas pelas quais um vingador se apropria do discurso religioso não fossem imediatamente decodificadas pelo público como enganos ou blasfêmias. O que Hamlet afirma logo adiante (“*If it be now, ‘tis not to come — if it be not to come, it will be now — if it be not now, yet it will come*” [Se vier agora, não virá mais; se não está por vir, será agora; se não vier agora, ainda virá], v.ii.231 ss.) seria, segundo McGee, uma espécie de “venha o que vier” que espelha a afirmação de Laerte: “*Conscience and grace to the profoundest pit!*” [E pras quintas mais fundas, minha graça e consciência] (iv.v.134). Todas essas afirmações, longe de refletirem uma “prontidão” para os desígnios divinos e para as leis da providência, seriam o que os elisabetanos chamavam de *despair*, e que, tanto para católicos como para protestantes, era um estado de perda de confiança em Deus. Havia ainda no Artigo xvii dos Trinta e Nove Artigos de fé da Igreja Anglicana uma interessante colocação que assinala o perigo, para a Igreja, de um homem sentir que seu destino está predestinado (por Deus), o que poderia levá-lo a evitar uma boa vida e perder a chance de salvação. A análise de McGee que conclui pelo “engano” profundo de Hamlet, que se apossa de um discurso para ilustrar seu ato, concorda em certos momentos com a tendência da crítica. Mencionemos um comentário penetrante de Yves Bonnefoy sobre a passagem: “Pode-se pensar que a morte é o assunto, e de um modo que não parece contradizer os ensinamentos tradicionais, pois o pensamento medieval gostava de lembrar que, quando o homem empreende, é Deus, em última instância, que decide. [...] Mas o cristianismo confiava à Providência o resultado do ato e não sua preparação, que ele pedia ao contrário que fosse submetido à reflexão e que fosse relacionado aos

valores. [...] Se [Hamlet] lança mão de uma fórmula tradicional, é para revirá-la para fins cuja natureza é inteiramente diversa, e desta vez autenticamente, totalmente, fatalista” (Bonney, pp. 13-4).

233 *Prontidão é tudo!:* Boa parte da crítica associa a exclamação *readiness is all* à “importância de estar pronto para encarar a morte em qualquer momento” dentro de um contexto devocional e que pertence ao “ensinamento da Igreja por séculos” (Hibbard, p. 344). Nesse sentido, a *readiness* de Hamlet se articularia com as suas diversas menções à providência divina e à morte. Roland M. Fry lembra passagens similares no *Novo Testamento* (Mt 24,42; no Ap 3,2 e outras passagens) e rastreia o tema em São Paulo (2Tm 4,6), desembocando em Lutero, que escreve que os cristãos “deveriam comportar-se como aqueles que estão sempre prontos para a morte”. Entre os próprios contemporâneos anglicanos, o tema reaparece com a mesma força, realçando a necessidade da prontidão para a morte e o julgamento final. Tratar-se-ia, portanto, do momento culminante de uma tomada de decisão de Hamlet, que é feita agora segundo sua consciência. Após se certificar do imperativo da vingança e de estar certo da culpabilidade de Cláudio, ele se lança conscientemente a uma ação vingativa que não pode temer nem mesmo a morte — assim, *readiness is all* é, ao mesmo tempo, uma aceitação da morte e uma aceitação da ação. E Hamlet buscaria articular seus arrazoados com as próprias ideias correntes acerca da “providência especial”. Mas McGee (e Bonney) prefere mostrar a contradição “teológica” de todas as afirmações (pseudo-) devotas de Hamlet, calcando sua análise no cotejo com escritos teológicos da época que condenavam peremptoriamente o duelo, assim como a associação da Providência Divina com qualquer ato violento gratuito. A mistura, na passagem, de termos típicos da pregação religiosa (em particular a menção à *special providence*), com afirmações em prol de uma ação violenta e com uma linguagem que, em Shakespeare, vem muitas vezes associada a valores viris (entretanto, condenados na esfera devota e moral do cristianismo reformado), seria vista pelo público contemporâneo, segundo McGee, como meramente blasfematório.

239 *ss. Dê-me o seu perdão:* Como sempre, a atitude de Hamlet para com Laerte está marcada de ambiguidade. Quando, na cena anterior, lamenta diante de Horácio ter iniciado o conflito com Laerte, ele lembra, mesmo assim, que ficara repugnado com a ênfase do discurso

do Laerte. Agora, se não há *stricto sensu* duplicidade, o discurso de Hamlet soa estranhamente artificial, lançando mão do argumento da “loucura” e da perda de identidade própria, que o teriam levado a cometer os crimes passados. A primeira questão é que espécie de loucura é a de Hamlet, pois não é a perda total da razão, a alucinação pura e simples que encontramos em Ofélia. Somente isso torna seu argumento falso em parte. Conhecemos bem a teatralidade de Hamlet, e eis aqui talvez mais um de seus momentos. O que é notável é seu estilo “lógico”, desfiado por meio de frases condicionais e que, em certa medida, repete a lógica do *ergo* [logo] dos coveiros, um estilo que não traz nenhum atenuante emocional, nenhuma palavra de piedade. A frieza é óbvia, e não dá de modo algum a medida do pesar de Hamlet. Essa percepção, contudo, deve ser colocada num contexto em que Hamlet talvez esteja consciente da trama montada, o que faz de seu pedido um discurso fadado ao fracasso.

285 *pérola rara*: Tradução para “*union*”, uma pérola de dimensão grande, boa qualidade e alto valor que, dissolvida no vinho, servia para celebrar ocasiões propícias.

362 *sou muito mais romano que dinamarquês*: Horácio explica sua vontade de morrer ao lado de Hamlet como reflexo de sua educação estoica.

365 *meu nome ficará manchado*: Hamlet vê em Horácio a “voz” que vai inocentá-lo perante a opinião. Essa é uma típica reação dos heróis shakespearianos quando à beira da morte. Numa crítica conhecida, T.S. Eliot via na morte de Otelo um caso típico de autoengano (*self-deception*), uma tentativa de fugir à realidade por meio de uma autoaclamação trágica. Embora seja impossível falar de simples autoengano em Hamlet, o fato é que, nesse último momento, sua preocupação volta-se para a sua “memória” junto aos vivos (pouca preocupação devota com o seu *post mortem*), numa contradição delicada com suas brigas junto ao túmulo de Ofélia e de modo geral na cena dos coveiros.

377 *Meu voto agonizante recai sobre ele*: Hamlet dá sua voz em favor da sucessão de Fortimbrás no trono da Dinamarca. O ato de prestar a “voz” na sucessão refletia uma preocupação do período com a sucessão de Elizabeth, que nomeou James I como seu sucessor no leito de morte.

- 379 *O resto é só silêncio*: *Rest* traduzido aqui no seu primeiro sentido. A frase pode ser lida também como “o descanso/ repouso é silêncio”. A primeira frase reporta a uma visão pessimista do *post mortem* e reverberará na frase seguinte de Horácio: “*Now cracks a noble heart. Goodnight, sweet prince,/ And flights of angels sing thee to thy rest*” [Perece um nobre peito. Boa noite, príncipe,/ Que, voando, os anjos cantem para teu descanso]. A imagem de Horácio evoca associações tradicionais, antigas e modernas. O *rest* [repouso] era um equivalente ao repouso celestial que aparece em diversas passagens bíblicas. Mais adiante, a menção ao “voo dos anjos” está em muitas obras pictóricas de diversos períodos. É o caso de *As crianças mortas carregadas ao céu pelos anjos*, de Rubens. Em termos puramente teológicos, segundo as concepções topológicas da existência após a morte, Hamlet dificilmente seria encaminhado aos céus. Trazendo às costas a responsabilidade de diversos assassinatos, seu destino é no mínimo duvidoso.
- 401 *E vão ouvir de ações*: O discurso de Horácio, ainda que preciso com relação ao conteúdo — assassinatos, atos antinaturais etc. — está moldado estilisticamente com a grandiloquência epidítica usada para honrar heróis. A presença de hinos marciais está em curioso contraste com a sorte de Hamlet e de todos os envolvidos nela. O destino de todos está marcado pelo acaso, pelos assassinatos “casuais”, por julgamentos acidentais — enfim, por uma sequência de “enganos” e mal-entendidos surpreendentes. Entretanto, Horácio, a quem está destinado dizer, com Fortimbrás, as últimas palavras da peça, reserva a um público ávido de catarses militares um substituto estilístico poderoso, ainda que inútil.
- 418 *Pois, se tivesse [...] mostrado realeza*: Ou seja, Fortimbrás lembra que Hamlet, se tivesse sido posto à prova, mostraria os seus dons marciais e viris. É nesse “se” que, hoje sabemos, reside todo o mistério da peça de Shakespeare.

Abreviações e referências bibliográficas

EDIÇÕES DE SHAKESPEARE REFERIDAS

- Q1 SHAKESPEARE, William. *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke*, 1603.
- Q2 ——. *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie. 1604 (sem corr.), 1605 (corr.).
- F1 ——. O Primeiro in-fólio, 1623.
- Dowden DOWDEN, Edward (Org.). *Hamlet*. The Arden Shakespeare, 1899.
- Edwards EDWARDS, Philip (Org.). *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge University Press, 2003.
- Hibbard HIBBARD, G. R. (Org.). *Hamlet*. Oxford University Press, 1994.
- Jenkins JENKINS, Harold (Org.). *Hamlet*. Arden Shakespeare, Second Series. Nova York: Routledge, 1989.
- Theobald THEOBALD, Lewis (Org.). *Works*, 1733. 7 v.
- Thompson-Taylor THOMPSON, Ann; TAYLOR, Neil (Orgs.). *Hamlet*. Arden Shakespeare, Third Series. Thomson Learning, 2007.
- Wilson2 WILSON, Dover (Org.). *Hamlet*. The Cambridge Dover Wilson Shakespeare. Cambridge, 2009.

ESTUDOS E OUTRAS OBRAS MENCIONADAS NO VOLUME

- ADELMAN, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*. Nova York: Routledge, 1992.
- BATTENHOUSE, Roy. "The Ghost in Hamlet: A Catholic 'Linchpin'?" *Studies in Philology*, v. 48, n. 2, pp. 161-92, 1951.
- BLOOM, Harold. *Hamlet. Poem Unlimited*. Nova York: Riverhead, 2003 [Ed. bras.: *Hamlet: Poema ilimitado*. Trad. de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.]
- . *Shakespeare: The Invention of the Human*. Nova York: Riverhead, 1998. [Ed. bras.: *Shakespeare: A invenção do humano*. Trad. de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.]
- . *William Shakespeare's Hamlet*. Nova York: Infobase Publishing, 2009.
- BOAISTUAU, Pierre. *Le Théâtre du monde: Où il est fait un ample discours des misères humaines*. Anvers: Chez la Veuve & Jean Mourentorf, 1596.
- BONNEFOY, Yves. "Readiness, Ripeness: *Hamlet*, *Lear*". In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet. Le Roi Lear*. Paris: Gallimard, 1978.
- BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeareana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth*. Trad. de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BRIGHT, Timothie. *A Treatise of Melancholy*. Londres: Vautrollier, 1586.
- BURTON, A *anatomia da melancolia*. Trad. de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011-3. 4 v.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANTOR, Paul A. *Shakespeare: Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Coleridge's Writings on Shakespeare*. Nova York: Capricorn Books, 1959.
- COX, John D. *Seeming Knowledge: Shakespeare and Skeptical Faith*. Waco, TX: Baylor University Press, 2007.
- CROLL, M. W. "Attic Prose in the 17th Century". *Studies in Philology*, v. 18, n. 2, pp. 79-128, 1921.
- CROSMAN, Robert. *The World's A Stage: Shakespeare and the Dramatic View of Life*. Palo Alto, CA: Academica Press, 2005.
- CURRAN, John E. *Hamlet Protestantism and the Mourning of Contingency: Not to Be*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013.
- DELUMEAU, Jean. *La Peur en Occident, xive-xviii siècles*. Paris: Fayard, 1978.
- ELIOT, Thomas Stearns. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1921.
- FOAKES, R. A. *Hamlet Versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- FRYE, Roland Mushat. *The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- FULLER, Thomas. *The History of the Worthies in England*, 1662.
- FULWELL, Ulpian. *Ars Adulandi, The Art of Flattery: A Critical Edition*. Org. de Roberta Buchanan. Salzburg: Universidade de Salzburg, 1984.
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare after All*. Nova York: Random House, 2008.
- GIRARD, René. *Shakespeare: Les Feux de l'invie*. Paris: Grasset, 1990.
- GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- GREENBURG, Bradley. "T.S. Eliot's Impudence: Hamlet, Objective Correlative, and Formulation". In: BLOOM, Harold. *William Shakespeare's Hamlet*. Nova York: Infobase Publishing, 2009, pp. 109-34.
- GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. 4. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos 155).
- . *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HELIODORA, Barbara. *Barbara Heliodora: Escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Textos 20).
- HEYWOOD, Thomas. *An Apology for Actors* (1612). Ed. de Richard H. Perkinson. Nova York: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1941.
- HOENIGER, F. David. *Medicine and Shakespeare in the English Renaissance*. Londres: Associated University Press, 1992.
- HOOKE, Richard. *The Works of Mr. Richard Hooker v3: In Eight Books of the Law of Ecclesiastical Polity*. Londres: W. Clarke, 1821.
- JOHNSON, Samuel (Org.). *The Plays of William Shakespeare in Eight Volumes*. Londres: J. and R. Tonson, 1765. 8 v.
- JOSEPH, B. L. *Elizabethan Acting*. Londres: Oxford University Press, 1951.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: Um estudo da teologia política medieval*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Trad. de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KINNEY, Arthur. *Hamlet: New Critical Essays*. Nova York: Routledge, 2002. (Shakespeare Criticism v. 27).
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.
- KNIGHT, G. Wilson. *The Wheel of Fire*. Nova York: Routledge, 2005.
- KNIGHTS, L. C. "Hamlet" and Other Shakespearean Essays. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

- KOTT, Jan. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LACAN, Jacques. “Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*”. Org. de Jacques-Alain Miller e James Hulbert. *Yale French Studies*, n. 55/56, pp. 11-52, 10 jan. 1977.
- LACAN, Jacques. *Hamlet por Lacan*. Trad. de Cláudia Berliner. Campinas: Liubliú, 1986.
- LAOUTARIS, Chris. *Shakespearean Maternities: Crises of Conception in Early Modern England*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- LEE, John. *Shakespeare’s Hamlet and the Controversies of Self*. Nova York: Clarendon Press/ Oxford University Press, 2000.
- LUCIANO. *Diálogo dos mortos*.
- MARTINES, Lauro. *Abril sangrento*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- MAUS, Katharine Eisaman (Org.). *Four Revenge Tragedies*. Oxford/ Nova York: Oxford University Press, 1998. (Oxford World’s Classics).
- . *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- MCGEE, Arthur. *The Elizabethan Hamlet*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- MONTAIGNE. *Ensaaios*.
- MORUS, Tomás. *A Utopia*. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- MUIR, Kenneth. *The Sources of Shakespeare’s Plays*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- PLUTARCO. *Moralia*. Trad. de Philemon Holland. Londres: Everyman, 1911.
- POUND, John. *Poverty and Vagrancy in Tudor England*. Londres: Longman, 1975.
- PROSSER, Eleanor. *Hamlet and Revenge*. Stanford: Stanford University Press, 1971.
- REPLOGLE, Carol. “Not Parody, Not Burlesque: The Play within the Play in ‘Hamlet’”. *Modern Philology*, v. 67, n. 2, pp. 150-9, 10 nov. 1969.
- SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night’s Dream*. Ed. de Harold F. Brooks. Londres: Routledge, 1996. (Arden Shakespeare).
- . *Hamlet*. Trad. de Elvio Funk. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- . *Hamlet. Le Roi Lear*. Trad. de Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1978.
- . *O primeiro Hamlet: In-quarto de 1603*. Trad. José O’Shea. São Paulo: Hedra, 2010.
- SHAKESPEARE, William. *The First Quarto of Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SHAPIRO, James. *1599: Um ano na vida de William Shakespeare*. São Paulo: Planeta, 2011.
- SÓFOCLES. *Antígona*.

- TILLEY, Morris Palmer. *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1959.
- TILLYARD, E. M. V. *The Elizabethan World Picture*. Londres: Chatto & Windus, 1973.
- TROMLY, Frederic B. *Fathers and Sons in Shakespeare: The Debt Never Promised*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- WALTON, Curtis Brown. *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honour*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- WILSON, J. Dover. *What Happens in "Hamlet"*. Londres: Cambridge, 1961.
- WOODBIDGE, Linda. *English Revenge Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Copyright © 2015 by Companhia das Letras

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Penguin and the associated logo and trade dress are registered and/or unregistered trademarks of Penguin Books Limited and/or Penguin Group (USA) Inc. Used with permission.

Published by Companhia das Letras in association with Penguin Group (USA) Inc.

TÍTULO ORIGINAL

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark

PREPARAÇÃO

Mariana Delfini

REVISÃO

Mariana Zanini

Jane Pessoa

VERSÃO DIGITAL

Rafael Alt

ISBN 978-85-8285-251-4

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

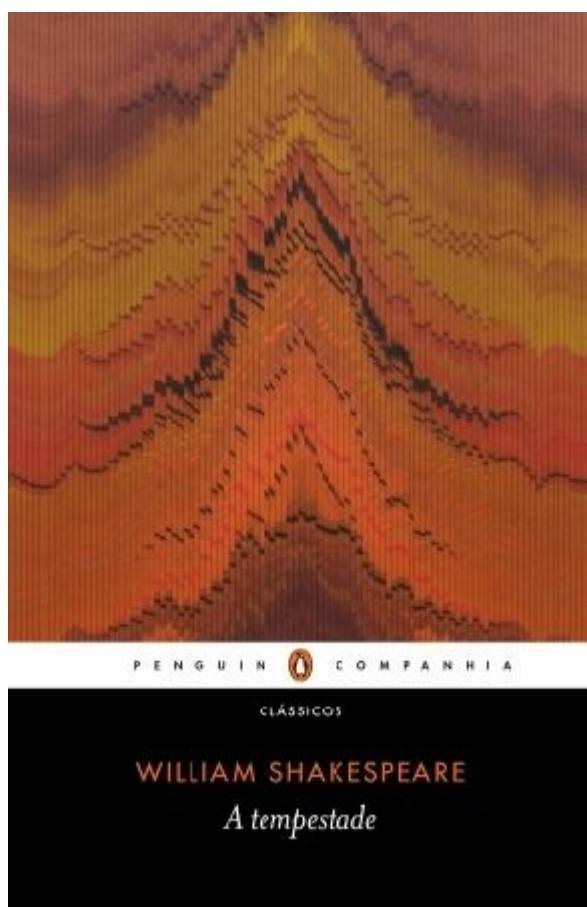
04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.penguincompanhia.com.br

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br



A tempestade

Shakespeare, William

9786557824573

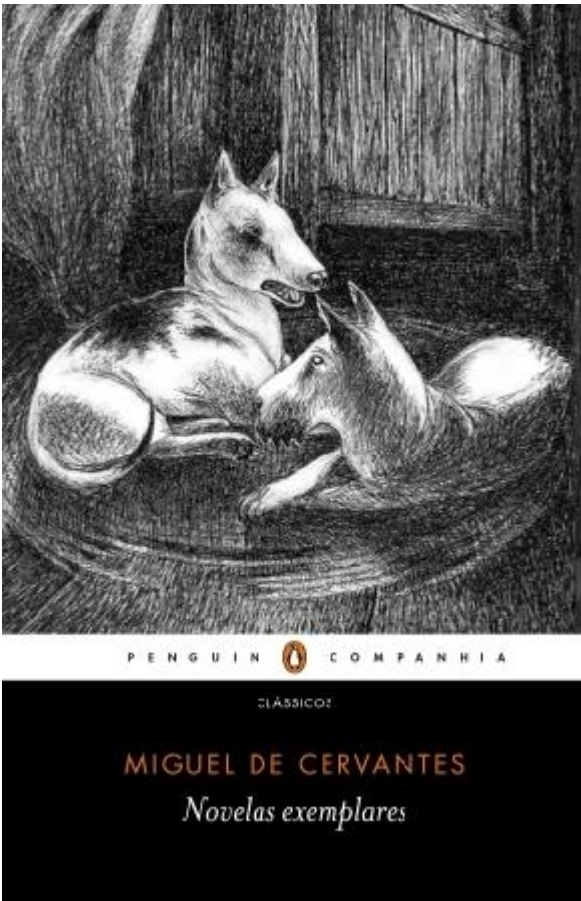
280

[Compre agora e leia \(Publicidade\).](#)

Repleta de mistérios, esta peça tem como cenário uma ilha habitada por um poderoso feiticeiro em busca de vingança. Embora seja um dos textos mais breves do autor, sua trama é cheia de reviravoltas que abordam os temas universais da liberdade e do perdão. Considerado o último texto escrito pelo lendário William Shakespeare, *A tempestade* segue provocando interpretações

radicalmente diversas, que vão da releitura fantástica de Neil Gaiman, passando pela psicanálise e chegando ao feminismo pós-colonial de Silvia Frederici. Em uma ilha desabitada que pertencia a uma velha bruxa, Próspero, o antigo duque de Milão, provoca uma tempestade sobrenatural que naufraga o navio onde se encontra seu irmão, que lhe usurpou o título real. É o primeiro passo de um projeto de vingança que sofre diversos imprevistos — em parte graças à figura misteriosa de Calibã, um dos personagens mais instigantes do autor. Escravo deformado, filho da bruxa que governara a ilha, seu ódio pelo duque é interpretado pelos críticos contemporâneos à luz da revolta dos povos colonizados. A tempestade evoca tanto discussões extremamente atuais sobre a relação entre os seres humanos e a natureza, que segue misteriosa para os olhos científicos e desencantados do homem ocidental, quanto questões de disputas políticas, desforra e até uma história de amor temperada pela magia, mantendo um movimento constante no enredo e divertindo os leitores de todas as épocas. A tradução do premiado José Francisco Botelho valoriza a métrica, dando características oratórias diferentes a cada personagem e reconstruindo o marejar das ondas que circundam a ilha onde se passa a ação. Ao mesmo tempo, sua fluidez e clareza oferecem um Shakespeare acessível para leitores de todas as idades e para aqueles que nunca leram uma obra do autor. "A magia em A tempestade é real (...) O livro traz muitas questões sem resposta." — Margaret Atwood "Uma obra que apela à imaginação." — Samuel Coleridge

[Compre agora e leia \(Publicidade\)](#).



Novelas exemplares

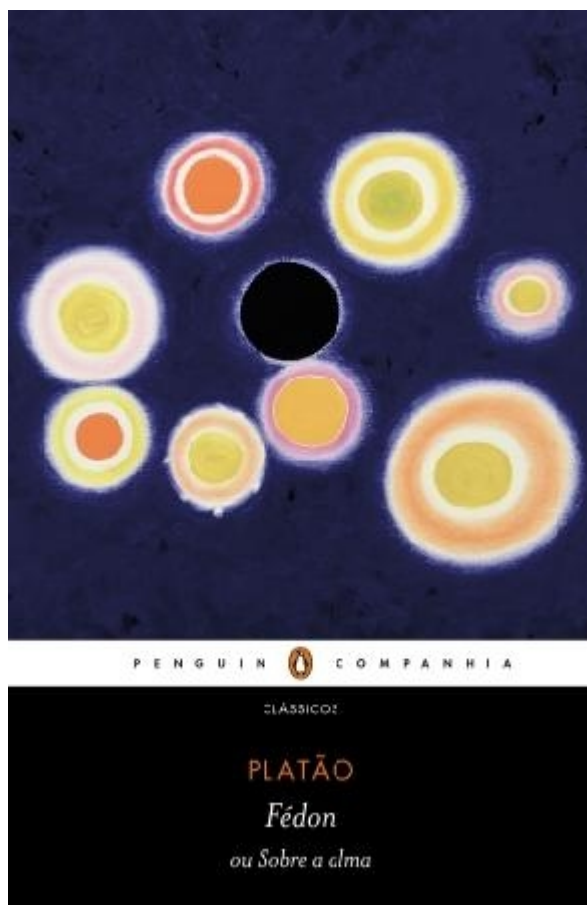
Cervantes, Miguel de
9788582852057
672

[Compre agora e leia \(Publicidade\).](#)

Neste clássico da literatura mundial, Miguel de Cervantes mescla temas, vozes e gêneros — assim como fez em Dom Quixote — e presenteia o leitor com doze novelas, que maravilham pela sátira, reflexão e engenhosidade narrativa. Entre a publicação do primeiro e do segundo volume de Dom Quixote, Miguel de Cervantes lançou, em 1613, as doze novelas aqui agrupadas, valendo-se dos recursos

já conhecidos de sua produção literária, como a mistura de gêneros (novela sentimental, pastoril, mourisca, picaresca) e o humor único característico de sua escrita, produzindo histórias que divertem tanto o leitor comum quanto aquele mais sagaz. Abordando diferentes temáticas, o autor dá voz a figuras à margem da sociedade envolvidas em aventuras picarescas, como os lendários trapaceiros Rinconete e Cortadillo, que se filiam a uma trupe de ladrões, ou as personagens femininas que, apesar de reféns da condição social na qual estão inseridas, tentam lutar por sua honra e fazer valer suas vontades. Por fim, a esses episódios junta-se o curioso diálogo entre dois cães que conversam com muita graça enquanto explicitam uma visão crítica da sociedade naquele período. O resultado é um clássico que alia sátira, peripécias desvairadas, reflexão e inovação literária. As Novelas exemplares são uma excelente porta de entrada para o universo cervantino, que ocupa espaço central na literatura e segue inigualável.

[Compre agora e leia \(Publicidade\)](#).



Fédon

Platão

9788582852361

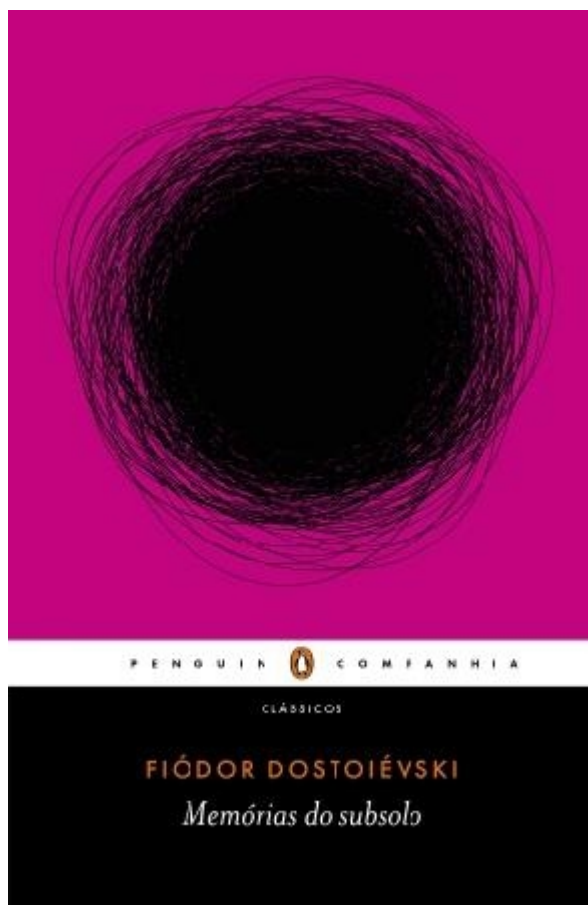
504

[Compre agora e leia \(Publicidade\).](#)

Existe vida após a morte? A nossa alma é imortal? A virtude de uma pessoa em vida pode influenciar o que virá depois? Todas essas questões existenciais permeiam um dos mais famosos diálogos de Platão. Um acontecimento dramático serve de ponto de partida para este clássico central à cultura e filosofia grega: Sócrates está às vésperas de sua morte, após ter sido condenado a beber veneno.

Platão, seu discípulo, recria esse momento angustiante e belo em uma série de discussões dialéticas. Nesta nova tradução, ao mesmo tempo rigorosa, que leva em conta séculos de estudos platônicos, e acessível, com uma fluência para leitores não versados em filosofia, Fédon se revela como uma obra-prima do debate e da reflexão metafísica.

[Compre agora e leia \(Publicidade\)](#).



Memórias do subsolo

Dostoiévski, Fiódor

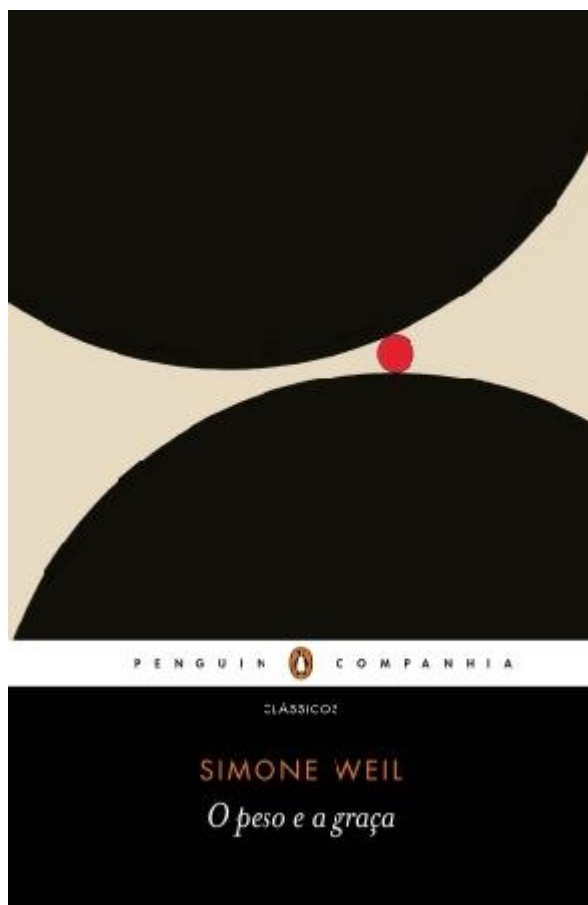
9786557825280

184

[Compre agora e leia \(Publicidade\)](#).

Novela que traz vários temas que aparecem em obras maduras de Dostoiévski, como Crime e castigo e Os irmãos Karamázov, Memórias do subsolo é considerado por muitos como o ponto de virada na carreira do autor. Lançado originalmente em 1864, enquanto Dostoiévski morava em Moscou e sua esposa estava nas últimas semanas de vida, Memórias do subsolo é considerado por muitos o ponto inicial da segunda fase do autor — na qual publicaria suas mais aclamadas obras. Alienado da sociedade e paralisado pelo peso da própria insignificância, o narrador deste livro conta a história de sua conturbada vida. Com fina ironia, ele relata sua recusa em se tornar mais um trabalhador e seu gradual exílio da sociedade que o cerca. Escrita em poucas semanas, esta novela arrebatadora explora, com a maestria única de Dostoiévski, as profundezas do desespero humano. Tradução do russo, apresentação e notas de Rubens Figueiredo.

[Compre agora e leia \(Publicidade\)](#).



O peso e a graça

Weil, Simone

9788582852316

276

[Compre agora e leia \(Publicidade\).](#)

Compilado póstumo dos escritos presentes em treze cadernos pessoais de Simone Weil, *O peso e a graça* ocupa espaço central na obra da filósofa francesa por reunir muitas de suas ideias mais agudas e a alçar ao renome mundial. Simone Weil é uma pensadora que vem sendo redescoberta como uma das vozes mais marcantes do século XX. Pacifista militante, ela trabalhou no chão de fábrica

para entender o sofrimento do operariado e, além de escrever ensaios político pungentes, ocupou-se de reflexões filosóficas fragmentárias, infundidas pela mística. Escrito em dezenas de cadernos ao longo de anos e organizado por Gustave Thibon conforme os diferentes temas abordados, O peso e a graça traz anotações que Weil fez para si mesma e que remetem à eudemonia de Meditações, de Marco Aurélio, composto de "exercícios espirituais". É neste livro, por exemplo, que ela desenvolve o que entende por "atenção", e onde defende o ateísmo como uma espécie de purificação na jornada intelectual. Complexo e paradoxal, o pensamento de Simone Weil transmite a angústia de uma vida breve preocupada com questões existenciais que nos perturbam até hoje.

[Compre agora e leia \(Publicidade\)](#).