

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC**

**CURSO DE LETRAS**

**AGNALDO STEIN DA SILVA**

***HAMLET* NAS LEITURAS DE L.S. VIGOTSKI E DE HAROLD  
BLOOM**

**CRICIÚMA, DEZEMBRO DE 2010**

**AGNALDO STEIN DA SILVA**

***HAMLET* NAS LEITURAS DE L.S. VIGOTSKI E DE HAROLD  
BLOOM**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do Grau de Licenciado no curso de Letras da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientador: Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral

**CRICIÚMA, DEZEMBRO DE 2010**

**AGNALDO STEIN DA SILVA**

***HAMLET NAS LEITURAS DE L.S. VIGOTSKI E DE HAROLD BLOOM***

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Licenciado, no Curso de Letras da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Educação e as Linguagens Artístico-Culturais.

Criciúma, 2 de dezembro de 2010.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Gladir da Silva Cabral - Doutor - (UNESC) - Orientador

Prof. Gutenberg Alves Geraldês Junior - Mestre - (UNISUL)

Prof. José Reinaldo Nonnenmacher Hilário - Mestre - (UNESC)

**Dedico este trabalho a Deus, à minha família, aos meus professores e a todos os meus amigos.**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, meu Pai Celestial que sempre me guia e me ampara em todos os momentos da minha vida.

À minha mãe Orlanda Formentin Stein, ao meu pai José Agnaldo da Silva, à minha irmã Luciana Stein da Silva e a toda a minha família, cujo carinho e apoio me motivam a buscar os meus sonhos e me ajudam a encontrar o verdadeiro sentido da vida.

A todos os meus professores, cuja participação foi essencial para eu me tornar o cidadão que sou. Em especial, agradeço aos professores Carlos Arcângelo Schlickmann e Richarles Souza de Carvalho, atenciosos professores que ministraram a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, ao professor Gladir da Silva Cabral, que com imensa dedicação, sabedoria e paciência me orientou neste trabalho, e também aos professores presentes na Banca Examinadora deste trabalho.

A William Shakespeare, L.S. Vigotski, Harold Bloom e aos outros pensadores cujas ideias foram abordadas nesta monografia.

E estendo meus agradecimentos a todos os meus colegas da universidade, a todos os meus amigos, e às pessoas que, de certa forma, ajudaram na concretização deste trabalho.

**“Há mais coisas no céu e na terra, Horácio,  
Do que sonha a tua filosofia.”**

**Hamlet, I, 5**

## RESUMO

O presente trabalho consiste num estudo sobre as leituras dos críticos L.S. Vigotski e Harold Bloom a respeito de *Hamlet*, peça teatral escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare. Por meio dos livros *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, de L.S. Vigotski, e *Hamlet: poema ilimitado*, de Harold Bloom, faz-se uma análise das considerações feitas por esses autores sobre a personagem Hamlet, a obra, o papel do leitor da obra e o lugar de seu autor. A análise é seguida de um estudo comparativo das semelhanças e das diferenças existentes entre as considerações dos dois críticos, constatando-se a genialidade e pertinência de suas leituras sobre essa complexa, bela e importante obra shakespeariana.

**Palavras-chave:** Hamlet. William Shakespeare. L.S. Vigotski. Harold Bloom. Literatura Inglesa.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 <i>HAMLET</i> PARA COMEÇO DE CONVERSA.....</b>	<b>10</b>
2.1 O enredo de <i>Hamlet</i> .....	11
2.2 As personagens e os conflitos.....	14
2.3 A linguagem .....	15
2.4 A temática e o ambiente .....	16
2.5 As traduções brasileiras .....	17
<b>3 CONSIDERAÇÕES DE VIGOTSKI SOBRE <i>HAMLET</i>.....</b>	<b>18</b>
3.1 A personagem Hamlet.....	19
3.2 A obra .....	21
3.3 O leitor .....	24
3.4 O autor.....	26
<b>4 CONSIDERAÇÕES DE BLOOM SOBRE <i>HAMLET</i>.....</b>	<b>28</b>
4.1 A personagem Hamlet.....	28
4.2 A obra .....	32
4.3 O leitor .....	34
4.4 O autor.....	35
<b>5 PARALELO ENTRE DUAS LEITURAS: CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>37</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>41</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Goethe, Freud, Ernest Jones, Lacan, T.S. Eliot e diversos pensadores já expuseram seus pontos de vista a respeito da obra *Hamlet*. A trama do dramaturgo inglês William Shakespeare, cuja personagem principal é impelida a vingar a morte do pai, atrai a atenção de diversos estudiosos que percebem características variadas na peça, dentre eles o bielorusso L.S. Vigotski e o norte-americano Harold Bloom.

Vigotski e Bloom são dois grandes autores citados em diversos textos. O primeiro realizou estudos no campo da psicologia e da linguagem, enquanto o segundo contribuiu com diversas críticas e teorias sobre a literatura. O objetivo principal desta monografia é analisar e comparar as leituras de Vigotski e Bloom sobre a obra *Hamlet*, de Shakespeare. Para isso, primeiramente se verificam as seguintes características da peça: o enredo, as personagens, os principais conflitos, a linguagem, a temática, o ambiente onde a história se passa e as traduções brasileiras da peça. Nas páginas seguintes, analisam-se as considerações de Vigotski e de Bloom sobre a peça e é feito um estudo comparativo entre as opiniões dos dois autores, que consiste em abordar as relações de semelhança e divergência entre elas.

Para efetuar esta pesquisa de caráter bibliográfico, comparativo e qualitativo, utilizaram-se os livros *Hamlet*, de William Shakespeare, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, de L.S. Vigotski, e *Hamlet: poema ilimitado*, de Harold Bloom, além de outros textos que abordam a temática em questão. O livro *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, publicado pela editora Martins Fontes em 1999, é um estudo de Vigotski extraído da segunda parte da obra *Psicologia da Arte* (em português *Psicologia da Arte*, publicada pela editora Martins Fontes em 2001). Por sua vez, *Hamlet: poema ilimitado*, publicado pela editora Objetiva em 2004, contém uma crítica sobre *Hamlet* realizada por Harold Bloom, crítico literário norte-americano que estuda intensamente a obra shakespeariana. A análise das leituras dos dois críticos, bem como o posterior estudo comparativo, está subordinada à divisão de quatro tópicos: a visão da personagem Hamlet, da obra, do leitor da obra e de seu autor.

Sob o ponto de vista da formação do professor de língua inglesa, o estudo da literatura é de suma importância, pois permite não apenas o conhecimento da língua em si, senão também aspectos da história e da cultura dos povos anglofônicos. A língua não é um fenômeno isolado da cultura. Pelo contrário, a língua é instrumento fundamental na

construção da sociedade e da identidade cultural de um povo. Conhecer a literatura, o teatro, a arte desse povo é acessar as várias instâncias em que a linguagem toma corpo e se faz história.

Nesse sentido, analisar e comparar as duas leituras feitas por Vigotski e Harold Bloom sobre *Hamlet* é interessante, pois permite: conhecer e refletir sobre uma importante obra de Shakespeare, reconhecida pela crítica por aspectos como a profundidade de suas personagens e a problematização da condição humana; perceber a dimensão da criação literária, pois uma mesma obra possibilita diferentes interpretações; compreender a tensão que se cria entre dois pontos de vista distintos (embora não necessariamente opostos) a respeito de uma obra literária, principalmente por se tratarem de dois grandes escritores a lerem um clássico da literatura ocidental; estabelecer uma comparação direta das ideias desses autores que, ao que tudo indica, ainda não foi feita.

Assim, declaro que estão abertas, diante de nós, as portas para o mundo misterioso de *Hamlet*. Desejo que a nossa viagem por esse mundo seja interessante e amplie a visão que temos a respeito do príncipe dinamarquês, da cultura inglesa e do drama complexo que é a experiência humana. Longe de querer dar a última palavra sobre o assunto, este trabalho pretende abrir o debate sobre duas leituras possíveis de um clássico da literatura.

## 2 *HAMLET* PARA COMEÇO DE CONVERSA

*Hamlet* é, sem dúvida, uma belíssima peça shakespeariana que atravessou séculos e sempre é lida, montada por companhias teatrais, adaptada, reescrita e sua influência apresenta-se em obras de vários artistas e estudiosos. A história do príncipe dinamarquês ainda encanta diversos leitores de ambos os hemisférios, brindando-os com um texto cujas personagens são tão bem construídas que parecem saltar do texto e ganhar vida própria. Nessa tragédia com sutis toques de comédia, dotada de uma linguagem poética e, em certos momentos, mais cotidiana e até vulgar, Shakespeare trouxe ao palco questionamentos sobre o infundável e indecifrável universo da consciência humana que são pertinentes até os dias atuais.

Dessa obra, estudiosos de diversas áreas formulam teorias e percebem diferentes aspectos. No final do primeiro ato da peça, após ser incumbido da tarefa de vingar a morte do pai, Hamlet é encontrado pelo amigo Horácio e pelo oficial Marcelo. O príncipe dinamarquês os obriga a jurar que não contarão aos outros o que viram naquela noite. No instante do juramento, a voz do fantasma do falecido rei, debaixo da cena, diz: “Jurem!”, repetidas vezes. Diante dessa situação e das próprias palavras do príncipe, que julga desconexas, o confuso Horácio exclama: “Ó dia, ó noite! Isso é espantosamente estranho!” (SHAKESPEARE, 2009, p. 40), ao que Hamlet responde:

Portanto, como estranho, deve ser bem recebido.  
Há mais coisas no céu e na terra, Horácio,  
Do que sonha a tua filosofia. (*idem*, p. 40)

Parafrazeando a fala do príncipe, poderíamos dizer que há mais coisas em *Hamlet* do que sonha a nossa filosofia. E, em torno desses mistérios que circundam *Hamlet*, vários estudiosos têm apresentado seus pontos de vista sobre a obra, discutindo questões nela contidas e buscando argumentos e respostas para suas ideias. Como escreve Garcia, “às vezes as respostas não se encontram em cientistas, pesquisadores e doutores, mas com literatos, poetas, dramaturgos; aqueles que observam, sentem e escrevem” (GARCIA, 2005, s/p). Freud, por exemplo, estudou Shakespeare sob o viés da psicanálise. São várias as referências shakespearianas em sua obra.

Na presente monografia, são estudadas duas leituras sobre a obra: a de Vigotski e a de Harold Bloom. Além da explanação das ideias desses dois autores sobre *Hamlet*, também é apresentado um estudo comparativo entre essas ideias, no que concerne às semelhanças e

diferenças entre as leituras dos autores quanto à personagem Hamlet, a obra, o leitor e o autor. Mas antes, fazem-se necessárias algumas considerações sobre a peça, para que haja uma contextualização da obra. Este capítulo destina-se à descrição dessas considerações, com comentários a respeito do enredo da obra, suas personagens, seus principais conflitos, sua linguagem, sua temática, o ambiente onde a história ocorre e as traduções brasileiras da peça inglesa.

## 2.1 O enredo de *Hamlet*

O enredo de *Hamlet* inicia-se em Elsinor, uma cidade da Dinamarca. Num terraço diante do castelo, ao soar da meia-noite, o soldado Francisco rende seu posto ao oficial Bernardo. Logo, aproxima-se de Bernardo o oficial Marcelo, acompanhado de Horácio, um amigo do príncipe Hamlet. A presença de Horácio ali, àquela hora da noite, justifica-se pelo seu anseio de certificar a veracidade das palavras dos dois oficiais, que disseram ter visto, nas duas noites anteriores, um fantasma cuja imagem era a do falecido rei da Dinamarca. O espanto toma conta de todos quando o fantasma surge. Ele aparece duas vezes e, mesmo com a insistência dos três para que fale, permanece calado. Após o fantasma sair pela segunda vez, o que ocorre com o cantar do galo, Horácio sugere que eles procurem Hamlet, filho do falecido rei, e contem a ele o que se passou.

Hamlet fica absorto ao ouvir o que o amigo e os dois oficiais lhe relatam sobre a aparição, e decide vê-la à noite. O príncipe está revoltado pelo fato de sua mãe, a rainha Gertrudes, ter-se casado com o tio de Hamlet (Cláudio) menos de um mês após a morte do pai. Quando vai à Esplanada, à noite, o fantasma acena ao príncipe, levando-o para outra parte da Esplanada. A sós com o jovem, o fantasma conta que é verdadeiramente o falecido rei, e que sua morte não fora causada por uma picada de serpente, como todas as pessoas acreditavam, mas por assassinato. O homicida era Cláudio, irmão da vítima, que cometeu o ato pelo desejo de tomar o lugar do irmão. O pedido do fantasma é o de vingar a sua morte, que lhe causa muito sofrimento por ele não ter se redimido de seus erros antes de falecer e ter de purgá-los após sua morte. O príncipe não só atende ao pedido do fantasma como promete colocá-lo em prioridade entre todos os seus pensamentos e desejos.

A obsessão por vingar a morte do pai principia com o plano de Hamlet em fingir perder a razão. Ao crer que o sobrinho realmente enlouqueceu, o rei Cláudio chama

Rosencrantz e Guildenstern, dois amigos de Hamlet, para tentarem descobrir a causa dessa loucura, o que os dois não conseguem fazer. Polônio, um lorde camarista, associa a loucura de Hamlet ao amor que o príncipe sente por Ofélia, filha desse lorde. Há pouco tempo, ao descobrir que Hamlet tentava seduzir sua filha, Polônio a proibira de conversar com o príncipe e, segundo o lorde, essa rejeição levava o príncipe àquele estado. Ao proferir suas impressões sobre o caso ao rei, o lorde sugere provocarem um encontro entre Ofélia e o jovem príncipe e esconderem-se para ouvir o que falam quando estão a sós. A armação falha, pois Hamlet, depois de proferir seu famoso solilóquio do “Ser ou não ser – eis a questão” (SHAKESPEARE, 2009, p. 67) (que não se sabe se Hamlet falou tendo conhecimento ou não da espionagem de Polônio e Cláudio), avista Ofélia e nega possuir qualquer vínculo afetivo com ela, chegando a insultá-la. Terminada a desventurada tentativa, Polônio tem a ideia de espreitar, quando possível, uma conversa do príncipe com sua mãe.

Mesmo no intento de realizar a vingança, Hamlet ainda está confuso quanto à fidelidade contida nas palavras ditas pelo fantasma e, para desfazer-se dessa dúvida, arquiteta um plano que surge em virtude da presença de um grupo teatral que vem apresentar-se no castelo. O príncipe combina confidencialmente com um dos atores a encenação de uma peça que simula o acontecimento narrado pelo fantasma: *A morte de Gonzaga*. O objetivo do plano é observar a reação do rei Cláudio ao ver a apresentação cênica, propósito para o qual Hamlet solicita o auxílio de Horácio. O plano conquista êxito, pois, no meio do espetáculo, ao identificar-se com a trama da peça, o rei Cláudio sente-se mal e é obrigado a retirar-se.

Vendo-se desmascarado, o rei Cláudio apressa-se a enviar o sobrinho para longe do reino e solicita que Rosencrantz e Guildenstern o acompanhem até a Inglaterra, alegando que a loucura de Hamlet é perigosa para os habitantes da Dinamarca. Polônio, por sua vez, anuncia ao rei que o príncipe foi conversar a sós com a mãe, e que irá escutar a conversa dos dois sem ser visto. Quando se encontra sozinho, o rei Cláudio começa a rezar e mostra-se arrependido por ter assassinado o irmão. Hamlet, então, o vê e pensa em matá-lo, mas desiste do ato pelo fato de o tio estar rezando e ser purgado de seus pecados ainda em vida se morrer naquele instante. Ao final da oração, após Hamlet já ter saído, o rei Cláudio confessa que seu pensamento não é fiel às suas palavras, ou seja, que não está verdadeiramente arrependido e que, por isso, sua prece é inválida.

No aposento da rainha, Polônio esconde-se atrás da tapeçaria e Hamlet vai conversar com a mãe. Julgando que o filho pode querer matá-la, a rainha Gertrudes pede socorro, o que leva Polônio a fazer o mesmo, ainda escondido. Ao escutar a voz de Polônio, Hamlet o toma por Cláudio e, puxando o florete, mata-o, fingindo pensar que feria um rato. O

príncipe levanta a tapeçaria e percebe que a vítima não foi o rei, mas não demonstra qualquer sentimento de culpa por ter assassinado o lorde. Esse assassinato e as palavras ditas por Hamlet levam a rainha a crer no perigo que a sua loucura representa.

Hamlet é enviado à Inglaterra na companhia de Rosencrantz e Guildenstern e, no caminho, deparam-se com o capitão de um exército liderado por Fortimbrás, sobrinho do falecido rei da Noruega. A história de Fortimbrás ocorre paralelamente à de Hamlet. O pai de Fortimbrás duelou com o falecido rei Hamlet e, em consequência dessa luta, perdeu algumas terras e a própria vida. Fortimbrás, irado com a situação, organiza secretamente um exército almejando tomar as terras perdidas pelo pai, mas é detido a tempo por seu tio. Os soldados que iriam atacar a Dinamarca são enviados, sob a permissão do tio de Fortimbrás, à Polônia. O exército de Fortimbrás quer conquistar algumas terras polonesas e passará, com o consentimento real, por terras dinamarquesas. O fato de os soldados arriscarem suas vidas por poucas terras polonesas surpreende Hamlet e o motiva a seguir o seu plano de vingança.

No reino, Ofélia enlouquece e Laertes, um filho de Polônio que havia viajado à França, retorna para tirar satisfações sobre a morte do pai. Nisso, Hamlet consegue voltar ao reino após ter descoberto que o tio dera ordem, por meio de uma carta, para o matarem quando chegasse à Inglaterra. Hamlet, então, engendra um plano pelo qual, também mediante o envio de uma carta, Rosencrantz e Guildenstern serão assassinados quando chegarem à Inglaterra.

Ao saber que o príncipe está de volta, o rei Cláudio confia a Laertes seu desejo de livrar-se do sobrinho, e ambos consentem no acordo de matarem Hamlet, o que Laertes fará como vingança pelo príncipe ter assassinado Polônio. Hamlet, acompanhado de seu fiel amigo Horácio, vai ao cemitério, onde se depara com o enterro de Ofélia, que morreu afogada. O príncipe salta para dentro da sepultura de sua amada, o que irrita Laertes e deixa Hamlet confuso, pois este não entende o motivo de o outro se enraivecer.

Em seguida, Laertes desafia Hamlet para um duelo de floretes. O príncipe aceita, e é no duelo que se cumprirá o plano traçado por Laertes e o rei. A espada de Laertes estará embebida de uma substância mortal, que matará o príncipe ao primeiro golpe. Se acaso o príncipe não se ferir, a bebida que ele tomará para recuperar-se do cansaço da luta será envenenada pelo rei. O duelo começa, e Hamlet, a princípio, não recebe nenhum toque do florete de Laertes. O rei Cláudio oferece a bebida envenenada a Hamlet, mas este a recusa e é a rainha quem a bebe. Laertes, então, consegue ferir Hamlet, porém, no furor da luta, as armas saltam e são trocadas, de modo que Hamlet também fere Laertes com o florete embebido da substância mortal.

A rainha e Laertes morrem. Antes de morrer, Laertes conta que o culpado de tudo é o rei. O rei é ferido por Hamlet. O príncipe o obriga também a tomar da taça envenenada e o rei morre. Hamlet e Laertes trocam perdão antes de morrerem. Enquanto morre, Hamlet profetiza que Fortimbrás será o futuro rei da Dinamarca. Logo, chega Fortimbrás anunciando a vitória sobre a Polônia, e depara-se com aquela triste e trágica cena. A peça encerra com os corpos sendo levados do local, ao som de uma marcha fúnebre e, depois, salvas de artilharia.

## 2.2 As personagens e os conflitos

A personagem principal da trama é Hamlet, filho do falecido rei, incumbido de vingar a morte do pai. Há outras personagens que também são essenciais à construção da história, como o antagonista Cláudio, a rainha Gertrudes e a doce Ofélia. Como personagens secundárias, há Polônio, Horácio, os cortesãos Voltimando, Cornélio, Rosencrantz, Guildenstern e Osric, um cavaleiro, um sacerdote, os oficiais Marcelo e Bernardo, o soldado Francisco, o criado de Polônio, os atores da companhia, dois coveiros *clowns*, Fortimbrás, um capitão do exército da Noruega, embaixadores ingleses e o fantasma do pai de Hamlet. Também há as personagens que, apesar de não falarem, estão presentes em várias cenas, como é o caso de damas, cavaleiros, oficiais, soldados, marinheiros, mensageiros e servidores.

Os principais conflitos que perpassam a obra centram-se na figura de Hamlet. Há o conflito do príncipe com: o tio e a mãe, pelo casamento realizado logo após a morte do rei; o conflito causado pelas palavras ditas pelo fantasma e a sua veracidade ou não; o tio, por ter assassinado o rei; os próprios desejos de Hamlet, em virtude do que lhe pede o fantasma, o que provoca nele um conflito consigo mesmo, pois nega a sua vontade diante de outra vontade. Como afirma Schilling:

Hamlet sente-se, pois, um reparador de uma injustiça, um homem com uma missão. A ela irá dedicar todos os momentos da sua vida, mesmo que tenha que sacrificar seu amor por Ofélia e ainda ter que tirar a vida de muitas pessoas. (SCHILLING, 2002, p. 4)

Ao longo da história, surgem novos conflitos, como o de Hamlet contra Laertes em virtude do assassinato de Polônio pelo príncipe. Esse fato aproxima Laertes da posição de Hamlet, ou seja, do desejo de vingança pela morte do pai. Obviamente, não há comparação entre a complexidade psicológica desencadeada nas personagens, que, no contexto da peça, é

maior no príncipe do que no filho do lorde. Isso se deve tanto ao foco da peça na personagem Hamlet quanto ao misticismo que a envolve, ou seja, as forças do além solicitam sua ajuda e o deixam num estado de espírito deveras peculiar, ao passo que a morte de Polônio é tratada de modo prosaico e desprezível como a morte de um rato.

### 2.3 A linguagem

A linguagem da peça serve-se de fatores interessantes. Entre eles, podem-se citar os recursos poéticos presentes na própria estrutura da peça, pois 73% das palavras contidas na obra foram escritas em versos (SCHILLING, 2002, p. 1), além de canções e provérbios. Outro ponto a destacar é a diferença do nível de formalidade da língua das personagens em consequência de sua classe social. A família real, por exemplo, utiliza-se de uma linguagem padrão e bem construída, o que se percebe na fala que o rei Cláudio profere a Laertes no primeiro ato para demonstrar a afetividade que tem por Polônio:

A cabeça não é mais aliada ao coração,  
Nem a mão mais ligada com a boca,  
Do que o teu pai com este trono.  
Diz o que tu desejas.  
(SHAKESPEARE, 2009, p. 20)

Os coveiros, por sua vez, trazem um vocabulário mais simples e, muitas vezes, chulo. Verifica-se bem esse fenômeno quando um dos coveiros fala a Hamlet de um dos crânios do cemitério ao ser interrogado pelo príncipe sobre quem teria sido: “Um maluco filho da puta, esse aí” (SHAKESPEARE, 2009, p. 123). Sem dúvida, essa tradução de Millôr Fernandes para o português faz uso de extrema liberdade e expressividade. O original em inglês traz: “A whoreson madfellow's it was” (SHAKESPEARE, 1984, p. 197). Na tradução de Carlos Alberto Nunes, a resposta do coveiro à pergunta do príncipe possui um vocabulário mais formal: “Do mais extravagante louco que já se viu” (SHAKESPEARE, 19--., p. 132). Em breve, a discussão sobre as traduções brasileiras de Hamlet será feita de modo mais abrangente.

Ainda na questão da diferença de linguagem em virtude da condição econômica, Shakespeare faz uma brincadeira com uma das personagens: o cortesão Osric. Esse cortesão é, segundo Hamlet, proprietário de muitas terras férteis. Na última cena do quinto ato, ele vai falar com o príncipe sobre a proposta de Laertes de haver um duelo entre os dois. As palavras de Osric são, a princípio, de alto nível de formalidade, porém, à medida que Hamlet,



propositadamente, acentua o nível de formalidade em seu vocabulário, o cortesão vê-se confuso, pois seu grau de conhecimento de certas palavras é limitado. Hamlet zomba dele: “Ora, senhor, não entende a própria língua numa outra língua?” (SHAKESPEARE, 2009, p. 131). O autor apresenta a questão da disparidade existente, muitas vezes, entre a situação econômica e a cultural.

## 2.4 A temática e o ambiente

A temática de *Hamlet* é o ser humano. Suas dúvidas, seus desejos, suas ações perante os obstáculos mais difíceis impostos pela vida. Essa caracterização da alma humana não se dá apenas com Hamlet, mas com outras personagens, como Ofélia, que enlouquece ao ver-se numa situação de isolamento, pois fica distante do irmão, do amado e do seu pai. Da temática da peça, desmembram-se várias correntes de pensamento, diferentes leituras de uma mesma obra, verificando-se o cunho político, psicológico, religioso e outros nela contidos. Dentre os diversos pensadores que exprimiram seus pontos de vista sobre *Hamlet* estão Freud, Lacan, Jones, T.S. Eliot, Goethe, Nietzsche, Vigotski e Harold Bloom, lembrando que as leituras dos dois últimos serão os objetos de análise da presente monografia.

O ambiente em que a obra se passa é, basicamente, a cidade de Elsinor, com exceção da cena IV do quarto ato, em que não se especifica o local, descrito como uma planície da Dinamarca. A maior parte das cenas ocorre em aposentos do castelo e aos arredores deste. O pano de fundo da obra auxilia na construção do clima sombrio que permeia a tragédia. No início do primeiro ato, por exemplo, a vista é a de um terraço diante do castelo, ao soar da meia-noite. Eis um local sombrio propício para o aparecimento de um fantasma. Outro local que chama a atenção devido à sua importância é o cemitério, lugar em que Hamlet e Horácio vão na cena I do quinto ato. É o lugar onde as pessoas vão após falecerem, e lá Hamlet reflete sobre a vida e a morte.

Schilling (2002) aponta que a concepção da peça é espetacular, e os elementos que a cercam são impressionantes. Para ele:

O castelo assombrado de Elsenor, o espectro que ronda as altas torres clamando por vingança, o mal-estar e o clima de intrigas que se apossa da corte, um príncipe esquisito fingindo-se de louco, o belo achado shakespeariano de fazer teatro dentro do teatro, que o levou a encenar um pequeno drama para apurar um crime, as tramas paralelas, a visita noturna do jovem Hamlet ao cemitério, seguido do seu monólogo empunhando uma caveira, o horrível suicídio da bela e frágil Ofélia e, como conclusão, a tétrica dança da taça envenenada, sorvida em meio a um mortal duelo

que encerram com um *gran finale* a tragédia, tudo isso faz dela um dos maiores achados teatrais de todos os tempos. (SCHILLING, 2002, p. 4)

O conteúdo literário da peça também é mencionado por Shilling (2002), a beleza das imagens da peça, mantidas mesmo nas traduções e adaptações da peça, seja qual for o idioma.

## 2.5 As traduções brasileiras

No que concerne às traduções brasileiras da peça, Martins (1999) aponta que várias traduções, publicadas ou não, já foram realizadas. As primeiras ocorreram no século XIX, mas só de alguns fragmentos da obra, e baseadas nas traduções francesas, situação que se modificou no século XX, quando o estudo da língua inglesa ganhou maior importância no Brasil.

Na década de 1930, quatro peças de Shakespeare foram traduzidas, e uma delas foi *Hamlet*. A tradução foi feita por Tristão da Cunha, em 1933, sendo publicada no mesmo ano e encenada em 1948. Seguiram-se as traduções de Oliveira Ribeiro Neto (1948), Péricles Eugênio da Silva Ramos (1955), Carlos Alberto Nunes (1956), Oscar Mendes (1969, 1988 e 1989) e Geraldo de Carvalho Silos (1984), entre outras.

A tradução escolhida para auxiliar no estudo do presente trabalho foi a de Millôr Fernandes, publicada no ano de 2009 pela editora L&PM Pocket. Martins (1999) cita a tradução do autor e três de suas publicações, realizadas nos anos de 1988, 1991 e 1997. Segundo Martins (1999), que analisou oito traduções brasileiras de *Hamlet*, a tradução de Fernandes parece ser a de maior contribuição, pois ela não apenas trouxe uma linguagem coloquial à peça, uma dicção deduzida do texto original, mas rompe com as traduções demasiadamente “respeitáveis”, elaboradas, no estilo de traduções escolares. Como consta no apêndice da obra publicada pela L&PM em 2009, Millôr abandona o vocabulário erudito e prende-se mais à dramaticidade da obra, ao sentido que Shakespeare pretendia dar a ela.

### 3 CONSIDERAÇÕES DE VIGOTSKI SOBRE *HAMLET*

No artigo “A representação da natureza humana em *Hamlet* de William Shakespeare”, sem querer menosprezar a rica produção shakespeariana, Polidório afirma que “*Hamlet* é considerada a principal, ou a mais importante tragédia de William Shakespeare” (POLIDÓRIO, 2009, p. 1). Polidório (2009) corrobora essa ideia apontando elementos da peça como sua complexidade, a representação de características da nossa vida na obra, a genialidade com que a personagem Hamlet filosofa sobre a existência humana, entre outros. Uma afirmação também muito forte sobre *Hamlet* é feita por Vigotski, quando fala que a peça é a “tragédia das tragédias”. O que o leva a fazer tal afirmação são alguns fatores, como a abordagem que a peça faz sobre a trágica solidão do ser humano. Para Vigotski, em *Hamlet*:

Há tudo o que na tragédia constitui a tragédia; o próprio princípio trágico, a própria essência da tragédia, sua idéia, seu tom; o que transforma o drama comum em tragédia; o que é comum a todas as tragédias; aquele abismo trágico e aquelas leis do trágico sobre as quais se estruturam todas as tragédias. (VIGOTSKI, 1999, p. 3)

Vigotski expôs suas ideias sobre *Hamlet* no livro *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, estudo extraído da segunda parte da obra *Psicológia iscustva* (em português *Psicologia da Arte*, publicada pela editora Martins Fontes em 2001). De acordo com Japiassu (1997), o psicólogo iniciou seu estudo sobre a obra na adolescência, o que veio a ser o tema de seu trabalho de conclusão do curso de Direito e Literatura na Universidade de Moscou. “Este trabalho foi posteriormente reestruturado e incorporado à *Psicologia das artes*” (JAPIASSU, 1997, p. 35).

Por meio da chamada “crítica de leitor”, cujo foco está na própria obra e nas interpretações que o leitor faz desta, Vigotski empreende uma crítica subjetiva de *Hamlet*. O intuito de Vigotski não é racionalizar a obra, mas tratá-la como um mito, contemplando sua beleza artística e orientando a emoção de seu leitor, pois o importante para Vigotski é a impressão subjetiva e inexprimível que o leitor sente ao ler a obra. Segundo ele, e como o próprio texto shakespeariano traz, a peça jamais será decifrada (VIGOTSKI, 1999). No meio dela, ouve-se Hamlet dizer, respondendo a Polônio: “Words, words, words”. E no final, prestes a morrer, ele a sentença: “The rest is silence”.

Nesta monografia, a análise das considerações de Vigotski sobre *Hamlet* se baseia na obra *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Assim, todas as referências de Vigotski sobre essa peça são extraídas desse livro, publicado em São Paulo pela editora

Martins Fontes no ano de 1999. As considerações de Vigotski sobre a peça estão divididas, nesta monografia, em quatro pontos, referentes à visão de Vigotski sobre a personagem Hamlet, a obra, o leitor e o autor.

### 3.1 A personagem Hamlet

A personagem Hamlet, de acordo com Vigotski (1999), já aparece na trama como um homem triste antes mesmo da aparição da Sombra (é assim que Vigotski chama o fantasma do falecido pai de Hamlet). Para Vigotski, a causa dessa dor profunda vincula-se não apenas à morte repentina do pai e ao apressado casamento da mãe com o irmão do falecido, mas é um pressentimento, a sensação de que algo horrível irá acontecer, e também é um reflexo da dor que a Sombra sente no outro mundo. Antes dos dois fatos narrados, havia um outro Hamlet, que não aparece na peça, mas pode ser subentendido nas falas das personagens: um estudante da Universidade de Wittenberg, conhecedor dos livros e da ciência, que domina a espada e a arte da esgrima. “Ele mesmo diz que *há algum tempo* abandonou suas atividades e ocupações” (VIGOTSKI, 1999, p. 34). Vigotski percebe a dor de Hamlet como um sentimento deveras profundo: o príncipe se sente atraído pelo suicídio, pois não se interessa mais por coisas terrestres. É uma dor ligada ao sobrenatural e, como já citado, reflexo da dor da Sombra, que sofre no outro mundo.

Quando ouve falar da Sombra, Hamlet pressente que um mistério será revelado, e vai falar com ela. Na concepção de Vigotski, a visão da Sombra enlouquece o príncipe, põe-no a delirar. Ela o coloca no extremo entre os dois mundos, o aqui e o além. A tarefa de vingar a morte da Sombra, ou melhor, de colocar o mundo terrestre nos eixos é uma semente (além-tumular) que dá a Hamlet uma nova vida, e a essa tarefa ele se dedicará apagando tudo o que se passou em sua primeira vida. Esse segundo nascimento o torna um homem diferente: surge “o Hamlet da dor frenética, da ironia e da loucura quase dolorosa-frenética-irônica” (*idem*, p. 66), um homem “distraído, pálido, trêmulo, com um brilho lastimável nos olhos” (*idem*, p. 74).

Vigotski aborda a loucura de Hamlet, se ela é fingimento do príncipe ou não. Hamlet afirma, em certos momentos, que se finge de louco, e muitas personagens desconfiam desse fingimento por causa da coerência de certas palavras que o príncipe fala, muitas delas revestidas de ironia. Polônio afirma: “Loucura embora, tem lá o seu método”

(SHAKESPEARE, 2009, p. 53). Mas essa loucura pode ser real, consequência desse segundo nascimento. “Horácio diz que Hamlet anda delirando por causa da Sombra; na cena posterior à aparição do Espírito, percebe-se essa ‘loucura’, tanto a autêntica quanto a ‘convencional’” (VIGOTSKI, 1999, p. 80). A peça não resolve a questão sobre a veracidade ou não da loucura do príncipe. O fato é que ele vive no limiar entre dois mundos, na fronteira, no limite entre a razão e a loucura. Tem duas vidas: suas conversas são ambíguas porque sua consciência é ambígua, o que faz o príncipe parecer isentar-se da razão.

A falta de vontade do príncipe, como afirma Vigotski, é uma questão central “para a compreensão da peça e posta em relevo para a interpretação de Hamlet” (*idem*, p. 93). A privação de sua vontade relaciona-se ao seu estado místico, pois ele vive no limiar entre dois mundos, em que sua ação é determinada pela força do além. A Sombra o motiva, o encoraja a vingar-se, e essa motivação ajuda a imobilizar as vontades de Hamlet, seus desejos. Também as decisões do rei Cláudio influenciam as ações de Hamlet, como o assassinato dos cortesãos Rosencrantz e Guildenstern. Foi o rei quem mandou Hamlet, na companhia dos dois cortesãos, à Inglaterra, e a decisão de Hamlet de matar os dois veio após a descoberta do plano do rei, de matar Hamlet na chegada à Inglaterra. Todavia, há uma força ainda maior que subordina a Sombra, o rei Cláudio e todas as demais personagens: a força da própria tragédia, que é algo sobrenatural, inevitável e incorrigível.

As personagens são magnetizadas por essa força, e tudo conspira para que a vontade da tragédia se cumpra. A esse fatalismo trágico Vigotski chama de “assim requer a tragédia”. Essa força está clara na última cena da tragédia, em que Hamlet não aceitou duelar com Laertes para efetuar algum plano, mas, mesmo assim, a catástrofe aconteceu e levou as personagens aos seus destinos. E vários são os “planos fracassados, acasos, conversações, angústias decorrentes da impotência, tormentos da cegueira” (*idem*, p. 170) maquinados pelo “assim requer a tragédia”.

Outro fator analisado por Vigotski é o “esboço” dos acontecimentos trágicos na alma de Hamlet e na própria tragédia. A alma mística do príncipe prevê vários acontecimentos. No segundo ato da tragédia, por exemplo, Polônio vai anunciar a chegada dos atores, e Hamlet o chama de “Jefté”: “Jefté, juiz de Israel, que tesouro tu tinhas” (SHAKESPEARE, 2009, p. 58). Esse personagem da Bíblia citado pelo príncipe tinha uma filha que morreu em sacrifício pelo pai. Nas palavras de Hamlet, é previsto o que ocorrerá com Ofélia. A peça também antecede outras cenas catastróficas. Uma delas é quando Hamlet e Laertes lutam na cova de Ofélia, cena simbólica que passa um aspecto tumular. Os dois jovens que lutaram em cima da cova, mais tarde travam uma luta que os levará à morte, ou

seja, a segunda luta é uma “repetição”, ou melhor, uma previsão da primeira.

### 3.2 A obra

A crítica empreendida por Vigotski é de caráter estético e não científico, ou seja, é mais subjetiva, como ele mesmo reconhece em seu Prefácio (VIGOTSKI, 1999, p. XVIII). Ela não é subsidiada por conhecimentos científicos ou pensamentos filosóficos, mas pela impressão artística do leitor. Vigotski a denomina “crítica de leitor”. Essa crítica considera a obra como o objeto de pesquisa exclusivo para a extração de qualquer impressão que se tenha dela, ou seja, a obra de arte explica a si mesma.

Segundo Vigotski, a obra de arte não concentra uma única ideia, mas suscita uma variedade de interpretações. E não existe uma fórmula que penetre e unifique todas as possíveis conclusões dos leitores sobre uma obra. Essas conclusões, na crítica de leitor, são extraídas da própria obra, e não de outros elementos que a cercam, como o contexto histórico em que ela está inserida, outras interpretações de críticos a respeito dela ou a biografia do seu autor. Para Vigotski, temas dessa natureza são especiais, mas exigem um estudo à parte. Outras interpretações da obra, por exemplo, não são encontradas no livro (a não ser no prefácio da obra e em suas notas).

Para Vigotski, *Hamlet* é a “tragédia das tragédias” por conseguir tocar na profundidade do que é trágico na existência humana (o isolamento humano, sua solidão originada já em seu nascimento como um ser individual, separado de tudo o que o cerca), pelo seu tom sombrio (isso se percebe no próprio ambiente que envolve a obra, como a esplanada coberta pela noite escura e o próprio castelo assombrado de Elsinor) e por toda criação artística que envolve a peça (sua bela linguagem poética, por exemplo). Diferentemente de outros críticos, Vigotski não procura racionalizar *Hamlet*, ou seja, não quer a explicação inteligível dos acontecimentos da trama por meio de concepções psicológicas, histórico-literárias, biográficas, éticas, entre outras, mesmo que compreensíveis e conhecidas. Essas interpretações racionais, para Vigotski, esgotam o caráter irracional da obra. Por isso, sua crítica trata a peça como um mito, ou seja, uma história que contém passagens inexplicáveis cuja “obscuridade” não é tida como algo inferior a ser superado:

O mistério e o ininteligível não são véus que envolvem em brumas a tragédia, que deve ser examinada apenas *através* deles ou levantando-os (superando-os), como

ocorre em toda a crítica de *Hamlet*, mas constituem o próprio núcleo, o centro interno da tragédia. (*idem*, p. XXIX)

Esse caráter místico e envolto de mistério que cerca todas as personagens e as ações não é visto de modo racional, científico, mas de modo mais subjetivo, ou melhor, como realidade artística.

Um fator que contribui para ampliar os mistérios da peça é o modo como os acontecimentos trágicos aparecem. Vigotski percebe que a maioria desses acontecimentos, como o assassinato do rei Hamlet e a morte de Ofélia, são narrados pelas personagens e não representados ao público. Isso os torna mais ocultos, porque mais subjetivos, ou seja, dependem da visão da personagem que os conta. A cena que contrapõe essa lógica é a final, em que a tragédia acontece diante dos espectadores.

A elipse de cenas trágicas é também uma característica do teatro grego antigo. Mesmo que Vigotski não tenha discutido a relação entre o teatro grego e o shakespeariano, vale ressaltar a forte relação existente entre eles. Na leitura de *Édipo Rei*, tragédia grega escrita pelo dramaturgo Sófocles por volta de 427 a.C., há um modelo de teatro que Shakespeare certamente conheceu e no qual se baseou para escrever suas peças. Na tragédia de Édipo, jovem amaldiçoado que, sem saber, casa-se com sua mãe e assassina o próprio pai, encontram-se elementos em comum com a obra shakespeariana, como a já citada elipse dos fatos trágicos. Um pudor contra as cenas trágicas e violentas caracteriza o teatro grego: ao final de *Édipo Rei*, quando se descobre que Édipo é o assassino do pai e vive em relação incestuosa com a mãe, a rainha Jocasta, a tragédia desencadeia-se: Jocasta suicida-se e Édipo, então rei da cidade de Tebas, perfura os próprios olhos. Essas duas cenas não são mostradas ao público, mas comentadas por personagens da trama. A cena em que Édipo fere os próprios olhos faz-se conhecida pelo público por meio das palavras do Arauto:

Ele arrancou das vestes de Jocasta  
os fechos de ouro com que se adornava,  
e, erguendo as mãos, o círculo dos olhos  
golpeou. Gritava então que não veriam  
o mal causado nem o mal sofrido,  
mas no porvir-negro veriam quem não  
deviam, sem conhecer quem lhes faltava.  
Um hino funerário! E, abrindo as pálpebras,  
golpeava repetidamente os olhos.  
Pupilas rubras banham sua barba.  
Não era um gotejar sangüíneo, mas  
um chover de granizos-melanina. (SÓFOCLES, 2001, p. 101)

Outras características de *Édipo Rei* são vistas no teatro de Shakespeare: a concentração da peça nas cenas finais, a rapidez dos acontecimentos, as falas proferidas por

meio de versos, entre outras. Sob essa linha de pensamento, pode-se questionar: estaria Shakespeare querendo seguir o modelo grego? Polidório afirma categoricamente que “as diferenças entre o teatro grego e o teatro shakespeariano é clara” (POLIDÓRIO, 2009, p. 5) e aponta o deslocamento geográfico nas peças shakespearianas como um exemplo que distingue os dois teatros. Isso significa que o pano de fundo das peças de Shakespeare não é apenas a Inglaterra, terra natal do autor, mas outras partes do mundo, como a Dinamarca no caso de *Hamlet*. É possível observar outros pontos divergentes entre os dois teatros, como as cenas violentas e a quantidade de pessoas no palco, dois aspectos maiores no teatro de Shakespeare do que no teatro grego. Um exemplo de cena<sup>1</sup> violenta é a cena IV do terceiro ato, em que Hamlet discute com sua mãe, insultando-a e condenando-a pelo casamento com Cláudio, além de o príncipe assassinar Polônio nessa mesma cena, o que acrescenta o tom brutal contido nela. As cenas finais do último ato da peça também contrastam frontalmente com o pudor estético dos dramaturgos gregos.

Voltando às considerações de Vigotski, o autor declara que a elipse na representação ao público não se dá apenas com os acontecimentos trágicos da peça, mas também com todos os acontecimentos essenciais dessa. É por meio da narração das personagens que se toma conhecimento do casamento de Gertrudes com Cláudio, das primeiras aparições da Sombra aos oficiais, dos empreendimentos de Fortimbrás contra o reino dinamarquês, do amor de Hamlet por Ofélia, entre outros. Esse recurso traz à peça um clima sombrio, de confusão quanto à veracidade dos fatos, o que a enriquece e deve ser objeto central ao crítico-leitor, pois por meio da hesitação e da imobilidade que o tema é desenvolvido e aprofundado.

Na ação de *Hamlet*, como nos mostra Vigotski, domina uma espécie de lei da atração trágica que leva à morte as personagens de modo inelutável. A ação da tragédia inicia-se antes da própria peça, marcada por dois acontecimentos: o duelo do rei Hamlet com o rei Fortimbrás e o assassinato do rei Hamlet. Desde então, a lei da atração trágica, ou do “assim requer a tragédia”, encaminha os fatos em direção a uma meta: a tomada do trono por Fortimbrás, príncipe da Noruega, algo que ocorrerá após o término da peça.

Compreendida entre o seu início e o seu fim, Vigotski diz que a peça apresenta, concomitantemente, dois dramas: o familiar e o político. A peça concentra-se no drama familiar, relatando as intrigas da família real, os relacionamentos pessoais das personagens dessa família entre si e com outras personagens diretamente ligadas a ela. Entretanto, o drama

---

<sup>1</sup> Embora *Hamlet* seja dividida em cinco atos e cada ato contenha diversas cenas, é sabido que o texto original de Shakespeare não contém essas divisões que foram feitas posteriormente.



familiar reflete no drama da Dinamarca, embora este seja apresentado em segundo plano. Laertes, na cena III do primeiro ato, antes de sua viagem à França, conversa com Ofélia sobre Hamlet e afirma que o príncipe não é dono de suas vontades, pois de suas escolhas subordina-se “a segurança e o bem-estar do estado” (SHAKESPEARE, 2009, p. 28). O drama político da Dinamarca, embora deixado em segundo plano, não é menos importante do que o familiar, e é reflexo direto deste. E, pela lei do “assim requer a tragédia”, ambos os dramas são conduzidos para um desfecho funesto.

O “assim requer a tragédia”, como alega Vigotski, é o sentido da própria tragédia, sua filosofia, ou seja, seu modo de perceber o mundo e a vida. Esse sentido é um tema especial que vai além da interpretação estética proposta por Vigotski, é o sentido religioso da tragédia. Nesse ponto “termina a arte e começa a religião” (VIGOTSKI, 1999, p. 184). O “assim requer a tragédia” é a percepção da vida humana pela tragédia. E saber qual a divindade que determina as vontades dessa lei é um tema especial. Contudo, na perspectiva vigotskiana, *Hamlet* falha ao negar ao espectador/leitor a experiência da catarse, trazendo apenas inquietações diante da culpa de haver nascido e de simplesmente existir.

### 3.3 O leitor

Embora a essência do teatro seja a encenação e seu espaço privilegiado o palco e a relação com a plateia, ao vivo, no calor da performance, as peças de Shakespeare são igualmente lidas por uma vasta multidão de pessoas. Nessa perspectiva, o texto e sua relação com o leitor mereceria consideração especial.

Sem o leitor, diz Vigotski, não há obra, pois esta nasce da interpretação que o leitor lhe dá. A obra “é apenas uma possibilidade que o leitor realiza” (*idem*, p. XIX). O leitor “a reproduz, cria e elucida” (*idem*, p. XXI). O leitor é, sob esse viés, um co-autor da obra. Candido (2006), numa abordagem acerca da relação entre escritor e público, consente com essa opinião de Vigotski. Para Candido (2006), a obra só é possível na presença de um leitor “decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2006, p. 84). Na concepção de Candido (2006), a obra media a relação entre o autor e o público (leitor), mas o público é quem media a relação do autor com sua própria obra, visto que “o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros” (CANDIDO, 2006, p. 85).

Vigotski divide os leitores pertencentes ao grupo da crítica estética, ou crítica de leitor, em duas modalidades: o crítico-artista, ou seja, aquele que recria artisticamente as obras de arte com que tem contato, e o crítico-leitor, que é “poeta em silêncio”, ou seja, possui suas considerações sobre determinada obra, todavia, não a recria como obra independente.

Essa crítica de leitor não tem a obrigação de clarear ou elucidar o que o autor quis dizer com tal obra, até porque, para Vigotski, a verdadeira compreensão da obra de arte, ou seja, aquela impressão subjetiva (“sensação comovida”, como ele chama) é impossível de ser exprimida com palavras. Seu objetivo é tentar direcionar, orientar a emoção da obra ao leitor, e não desvendar o mistério da obra, o enigma de Hamlet. Por isso, a leitura da crítica de Vigotski, segundo ele, não substitui e nem é possível sem a leitura do texto original. E é também por esse motivo que, após a análise da obra, Vigotski afirma que a tragédia tornou-se mais enigmática do que quando se iniciou a análise. Contudo, esse enigma não decorre da falta de entendimento dos aspectos externos da obra que dificultavam a percepção artística desta, e sim, “de uma sensação nova, profunda e abissal do mistério decorrente da percepção dessa peça” (VIGOTSKI, 1999, p. 179).

O crítico-leitor de Hamlet, defende Vigotski, deve apegar-se não aos acontecimentos da peça, vários deles narrados pelas personagens, mas aos ecos, às sombras, à visão subjetiva que transmitem as personagens, seus reflexos, narrações, lembranças, monólogos. “Tem de subordinar-se ao estilo da tragédia e contagiar-se por ele” (*idem*, p. 15), pois o mais importante da tragédia, para Vigotski, é o seu tom, aquilo que está oculto por trás dos acontecimentos, o que o leitor experimenta e sente, o inexprimível e irracional, que só percebem níveis da alma não decifrados até hoje.

Outras leituras de *Hamlet* não estão presentes na crítica de Vigotski, a não ser no prefácio da obra e em suas notas. Para Vigotski, tanto a interpretação do autor como a de outros leitores da obra são válidas, mas ele coloca em sua crítica a sua visão da peça. Também não compara *Hamlet* com outras obras shakespearianas, e acredita que não é preciso, para entender a peça, ter contato com outras obras do autor, pois a obra de arte explica a si mesma. “Por acaso precisamos ler também *Otelo* para entender *Macbeth*? *Hamlet* é um mundo absolutamente peculiar” (*idem*, p. XXXIII). Vigotski acredita que podemos compreender a peça assim como podemos compreender aquilo que nos encanta, sem ter conhecimento sobre a opinião de outros autores a respeito da obra, a vida do autor que a escreveu ou o contexto histórico em que a peça está inserida.

### 3.4 O autor

A personalidade do autor da obra não é o mais importante, segundo a crítica de leitor. Para essa crítica, a obra, após ser criada, separa-se do seu criador. Vigotski, no prefácio da obra, cita Aikhenvald, que descreve não fazer diferença se o autor de Hamlet foi Shakespeare ou Bacon, porque isso não influencia na peça. Aikhenvald também afirma que “o autor não costuma ser seu melhor leitor. Nem sempre sabe traduzir a si mesmo da linguagem da poesia para a linguagem da prosa. O comentário que faz de seu próprio texto artístico é freqüentemente insignificante e superficial” (AIKHENVALD *apud* VIGOTSKI, 1999, p. XIX).

Isso, segundo Aikhenvald, se deve ao fato de a criação artística ser um processo mais irracional do que racional: muitos artistas surpreendem-se ao lerem as revelações que os críticos fizeram sobre sua obra e que ele próprio não havia imaginado. Nessa temática, Vigotski também descreve o comentário do filósofo Sócrates, que diz ter ido questionar os poetas sobre o que eles queriam dizer exatamente com suas obras, e percebeu que qualquer pessoa presente no local onde eles estavam poderia explicar melhor essas obras do que seus próprios criadores. Sócrates afirma, então, que a criação dos poetas não é feita pela própria sabedoria deles, e sim, devido a um dom que possuem e ao fato de comporem suas obras num estado de delírio, estado em que ficam, por exemplo, os profetas e os adivinhos.

A opinião do autor da obra, segundo Vigotski, é apenas mais uma opinião entre a de muitos leitores. Para elucidar sua opinião, ele cita a fábula *O metafísico*, de Khemnister, cuja moral descrita pelo autor da fábula é superficial, visto que é mais interessante e profunda a interpretação que Rostislav realizou da fábula. Outros exemplos indicados por Vigotski são Dom Quixote, personagem cujo criador Miguel de Cervantes ridicularizou, mas que transcendeu o escárnio e encanta várias pessoas com a sua imagem de “cavaleiro da triste figura”, e a obra de Goethe que, ao contrário da opinião de muitos, o autor alemão negava ter o intuito de inserir uma única ideia em todas as suas obras.

O crítico literário Candido (2006) argumenta que tendemos a considerar que a obra existe em si e por si, e dispensa explicações. Entretanto, apesar de afirmar que a análise de uma obra literária tem significado secundário diante da impressão indefinível que ela nos causa, acredita que a análise de fatores como a vida do autor e o contexto histórico e social que envolve a obra é necessária, pois o autor pertence a um grupo social que o influencia. Num estudo histórico dos papéis desempenhados pelo escritor e pelo público, Candido (2006)

diz que o escritor, no começo da formação literária do Brasil, era visto como um sujeito cujo trabalho de escrita era considerado uma atividade marginal à outras ocupações e, com o passar do tempo, passou a ser visto como um cidadão cuja participação no processo de Independência foi essencial, até ser tido, no reinado de D. Pedro II, como um funcionário pensionado pelo Estado, cujas obras deviam se subordinar às ideologias dominantes. Essa interessante discussão de Candido (2006) abrange o papel do escritor e do público desde o período de formação literária no Brasil até os dias atuais, mas aparece aqui apenas para elucidar a influência exercida pelo meio em que o escritor vive.

Vigotski crê que o tipo de análise empreendido por Candido (2006) é interessante, mas é um tema especial que deve ser discutido à parte, e não o aborda em sua crítica. Na crítica de Vigotski, a obra, uma vez publicada, goza de autonomia em relação ao seu autor. Assim, a obra não está limitada à intencionalidade do seu criador. Desse modo, um crítico leitor não pensa se suas opiniões a respeito da obra se aproximam das que o autor tinha quando a criou, até porque, na concepção de Vigotski, uma obra é um conjunto de símbolos que dá margem a diversas interpretações.

## 4 CONSIDERAÇÕES DE BLOOM SOBRE *HAMLET*

O crítico literário norte-americano Harold Bloom é um estudioso de William Shakespeare, a quem considera seu modelo e deus mortal. O crítico apresenta seus estudos sobre *Hamlet* em obras como *Hamlet: Poema ilimitado*, *Shakespeare: a invenção do humano* e *Como e por que ler*. A obra que serve de base para as considerações de Bloom a respeito de *Hamlet* é *Hamlet: Poema ilimitado*, publicada no Rio de Janeiro pela editora Objetiva no ano de 2004.

Como no capítulo anterior, as considerações de Bloom também estão divididas em quatro pontos, concernentes à visão da personagem Hamlet, da obra, do leitor e do autor. Em sua crítica, Bloom viaja pelos mistérios que envolvem as personagens da peça, principalmente o príncipe dinamarquês. O autor expõe suas ideias citando também outros autores, como Goethe, Freud e D.H. Lawrence.

Bloom acredita que a principal fonte de *Hamlet*, uma peça chamada *Ur-Hamlet*, foi escrita por Shakespeare em sua juventude, opinião similar a de Peter Alexander. Essa ideia refuta a opinião da maioria dos estudiosos, que defendem a possibilidade de *Ur-Hamlet* ser da autoria de Thomas Kyd, autor de *A Tragédia Espanhola*. Segundo Bloom, Shakespeare revisou seu próprio texto, e muito do conteúdo da crítica de Bloom apresenta aos leitores hipóteses reflexivas acerca do envolvimento do dramaturgo inglês com a versão final de *Hamlet*.

O crítico norte-americano traz a imagem de um Hamlet inteligente, consciente de si mesmo, e revestido de crueldade e ironia. Uma personagem solitária e questionadora, cuja complexidade é imensa. Na visão de Bloom, depois de quatro séculos, *Hamlet* ainda é o que há de mais avançado em termos de teatro.

### 4.1 A personagem Hamlet

Para Bloom (2004), há relação entre Hamlet e outras personagens shakespearianas. Tudo o que foi escrito antes de 1600 pelo autor transparece, de algum modo, em Hamlet. Desse modo, homens e mulheres como Henrique VI, Henrique IV, Júlio César, Romeu e Julieta mostram-se, em algum aspecto, na personagem Hamlet. E a influência de

Hamlet aparece, de acordo com Bloom, em oito personagens criadas após a peça dinamarquesa: Iago, Otelo, Lear, Edmundo, Edgar, Macbeth, Cleópatra e Antônio, “cujas trilhas para o abismo foram mapeadas por Hamlet” (BLOOM, 2004, p. 74), ou seja, a criação dessas personagens foi possibilitada pelo estudo introspectivo de Shakespeare ao criar Hamlet.

Bloom afirma que a personagem foi negligenciada, na infância, pelo pai. Bloom acredita que, quando estava vivo, o rei ocupava-se com a Rainha Gertrudes e também em lutas com os seus inimigos. Percebe-se isso, segundo Bloom, pela falta de palavras de amor dirigidas pelo espectro do falecido rei ao filho, não só em sua primeira aparição ao príncipe, na cena IV do primeiro ato, mas também na segunda, que ocorre no quarto de Gertrudes, na cena IV do terceiro ato. O fantasma mostra-se preocupado apenas com o estado psicológico da rainha e não com a condição do filho, a quem o fantasma entende apenas como “uma espada de vingança, nem mais nem menos” (*idem*, p. 118). Na cena do cemitério, primeira cena do quinto ato, subentende-se que o príncipe via em Yorick, o bobo da corte, a figura do pai e da mãe. A possibilidade de Hamlet ser filho de Cláudio também é apontada por Bloom. Hamlet não tem como saber, ao certo, quando iniciou o relacionamento de Cláudio e Gertrudes, algo que julga adúltero e incestuoso. Bloom ainda diz que a hesitação do príncipe em executar Cláudio “deve-se, em parte, à simples vastidão de sua consciência, mas pode também indicar uma séria dúvida, relacionada ao problema da paternidade” (*idem*, p. 21).

Visto que Hamlet não tem elementos em comum com o pai, a mãe e o tio, Bloom sugere que qualquer alteração na alma do príncipe não se deve à morte do pai e ao casamento de Gertrudes com Cláudio. Hamlet, para Bloom, foi uma criança rejeitada, educada pelo bobo da corte, mas “pai de si mesma”. Bloom não diz que essa suposta rejeição do príncipe pelos pais tenha ocasionado nele um sentimento de revolta. Sua transformação em “anjo exterminador”, argumenta Bloom, é incitada pela descoberta de que sua vida “tem sido uma busca sem objeto, a não ser a sua própria subjetividade, infinitamente crescente” (*idem*, p. 93), verdade insuportável para qualquer ser humano. E nessa perspectiva, fala Bloom, Hamlet luta contra forças desconhecidas dentro dele mesmo, luta cruel devido à consciência que tem de si mesmo.

Hamlet é um ser voltado à sua própria consciência. A força negativa de sua consciência, para Bloom, é o mal que espreita Elsinor. Ele tem consciência de tudo o que ocorre ao seu redor, da brevidade da vida, da maldade humana, do absurdo da existência humana. Ele sabe que o tio assassinou o próprio irmão para tomar seu lugar; sabe que seus colegas Rosencrantz e Guildenstern não são confiáveis, estão interessados apenas nos

“favores do Rei, suas recompensas, seus cargos” (SHAKESPEARE, 2009, p. 97), e o rei os usa como se fossem objetos; sabe que é impossível ser feliz e, ao mesmo tempo, consciente de todas as injustiças que o cercam. “Ser ou não ser – eis a questão” (*idem*, p. 67). Seria essa frase, contida no seu mais famoso solilóquio, substituível por “Viver ou não viver – eis a questão”? *De que adianta ao homem viver num mundo tão desigual, senão por medo do que o espera depois da morte?* é o que pergunta Hamlet:

Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,  
 A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,  
 As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,  
 A prepotência do mando, e o achincalhe  
 Que o mérito paciente recebe dos inúteis,  
 Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso  
 Com um simples punhal? Quem agüentaria fardos,  
 Gemendo e suando numa vida servil,  
 Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –  
 O país não descoberto, de cujos confins  
 Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,  
 Nos faz preferir e suportar os males que já temos,  
 A fugirmos pra outros que desconhecemos? (*idem*, p. 67)

O que o incomoda, para Bloom, é adequar sua grandiosidade à podridão em que a Dinamarca se encontra. E num impasse de lutar ou não lutar contra as “pontadas e flechadas do destino” (*idem*, p. 67), sua decisão é se fingir de louco: só mesmo num estado de loucura para viver num mundo insano, repleto de hipocrisia e falsidade. E o príncipe, na condição de louco, ironiza a todos aqueles “atores” que o cercam, pessoas que fingem ser o que não são, providas dos desejos mais mesquinhos e sórdidos. Contudo, vale ressaltar que, na perspectiva de Bloom, Hamlet está longe de ser uma personagem inocente e pura, mas trata-se de um sujeito articulado, inteligente, com um plano de vingança muito bem definido.

Hamlet é, na visão de Bloom, uma espécie de entusiasta do teatro, que possui noções técnicas do assunto. As indicações que dadas por ele aos atores que vêm apresentar o espetáculo na corte é uma prova disso. No entanto, essas noções cênicas também estão presentes, como é apontado por Bloom, na representação que o príncipe faz em sua própria vida. Ele representa um papel, dissimula, e a maior vítima dessa dissimulação é Ofélia, cujo tormento causado pelo príncipe a leva a loucura. Hamlet trata mal Ofélia na cena I do terceiro ato, em que Polônio e Cláudio os espreitam, a insulta mais do que o necessário para convencê-los de sua loucura. Bloom diz que não se explica a causa dessa atitude de Hamlet com Ofélia, mas vê-se que é uma crueldade do príncipe, aliás uma característica sua. Ele não se mostra chocado ao assassinar Rosencrantz e Guildenstern, os seus dois colegas da universidade. Hamlet é, sob a ótica de Bloom, um homem cruel e solitário, não quer e nem

necessita de amor, e devemos duvidar de sua capacidade de amar. Para Bloom, tanto a teatralidade autoconsciente quanto uma disposição para matar são traços marcantes de Hamlet.

A loucura de Hamlet também é posta em pauta por Bloom. Hamlet diz fingir que está louco, mas será que é verdade? Ou ele finge ao público? Bloom questiona se devemos dar crédito ao príncipe ou não, lembrando que Hamlet entende de representação e poderia usar esse conhecimento contra as pessoas. Contudo, o crítico não acredita que o príncipe realmente enlouqueceu. Hamlet é tão ilimitado para Bloom que é capaz de enganar até o público. Na visão de Bloom, o príncipe é uma personagem imensamente inteligente e forte, inclusive diante do tio, que pressupõe-se ser o seu maior rival. Na concepção de Bloom, Cláudio é um retórico de terceira categoria, fraco em frente aos comentários irônicos de Hamlet e, devido a essa fraqueza, sai histérico na maioria das cenas em que dialoga com o príncipe. A única personagem que faz par a Hamlet é o Coveiro, pois é a única que consegue encará-lo com ironia. Bloom argumenta que matar Cláudio é apenas um pretexto do príncipe, pois isso seria algo muito fácil para Hamlet.

Entretanto, o Hamlet do quinto ato, na interpretação de Bloom, é diferente do Hamlet dos outros quatro atos. É um ser mais amadurecido, dotado de uma transcendência. Isso se percebe quando ele tenta reconciliar-se com Laertes. Sua postura nesse ato pode ser chamada de “quietista, desprendida, sabiamente passiva ou o que mais o leitor quiser” (BLOOM, 2004, p. 126). Esse amadurecimento talvez decorra da proximidade da morte, da decisão de vingar a morte do pai, ou seja consequência do seu isolamento em relação às outras pessoas. Bloom afirma:

O restante do elenco não passa de uma sombra diante do Príncipe cético, intelectualizado, amante do teatro, que parece estar séculos à frente de todos, inclusive do público. Não conseguimos acompanhar o Hamlet do quinto ato, porque ele pensa de modo mais abrangente do que a maioria de nós. (*idem*, p. 114)

A personagem, diz Bloom, é a elipse sutil de Shakespeare mais preciosa, pois o cerne de seu ser é uma divergência entre diretores, críticos, atores, leitores e espectadores. Sempre há algo a mais em Hamlet. A impressão que ele nos causa, segundo Bloom, é a de que não diz tudo o que tinha de dizer. Na sua última fala, quando vê-se diante da proximidade da morte e diz que “o resto é silêncio” (*idem*, p. 139), subentende-se que ele gostaria de revelar-nos algo sobre o mundo do além. Diferentemente de outras personagens (como Édipo), Hamlet, na concepção perspicaz de Bloom, sabe mais do que o público. Ele retém uma verdade que o público não ouve. Bloom acredita que “nenhum de nós será capaz de descobrir



os limites da consciência de Hamlet” (BLOOM, 2004, p. 133). Hamlet é, sem dúvida, uma personagem complexa e ilimitada da qual ainda se tem muito a desvendar. Para Bloom, Hamlet está num patamar acima de todos os atores e espectadores na medida em que há mais Hamlet do que atores para interpretá-lo, isto é, a profundidade da personagem transcende os recursos interpretativos e a própria interpretação de um ator ou até mesmo de um leitor. Hamlet transcende todos os atores e marca os espectadores na medida em que encarna os dilemas do homem moderno diante da impossibilidade da ação. É o ser humano incapaz de agir, estancado no interlúdio de sua existência.

## 4.2 A obra

*Hamlet*, de acordo com Bloom, não foi dividida em atos e cenas por Shakespeare, o que foi feito posteriormente. Bloom afirma que ela é a peça mais longa de Shakespeare, contendo aproximadamente quatro mil linhas, mas não longa o bastante, pois encerra de um modo como se precisássemos ver mais, saber o que Hamlet tinha a nos revelar depois que diz “o resto é silêncio” (SHAKESPEARE, 2009, p. 139). A obra é deveras grande para ser considerada uma tragédia, apesar de relatar a tragédia do príncipe dinamarquês. Bloom a chama de “poema ilimitado”, e isso parece não remeter apenas ao aspecto estrutural, mas à própria essência da peça, cujo caráter elíptico contido na arte shakespeariana produz uma série de interpretações, ilimitadas na concepção de Bloom.

Como dito anteriormente, há controvérsias quanto à fonte principal da peça, que é a primeira versão de *Hamlet*. Uns atribuem essa versão a Thomas Kyd, autor de *A Tragédia Espanhola*. Bloom segue a hipótese de Peter Alexander, de que o próprio Shakespeare escreveu a primeira versão, na sua juventude. Depois de quatro séculos, a segunda versão de *Hamlet* é, na opinião de Bloom, o que há de mais avançado no mundo em termos de teatro: uma peça imitada, porém, jamais superada.

De acordo com Bloom, essa peça shakespeariana poderia ter os subtítulos *O Ensaio* ou *Sacio com Palavras meu Coração*, pois tematiza a atuação cênica. Para Bloom, Hamlet mostra-se um entusiasta do teatro, espécie de amador bem informado, que fala aos atores como atuar:

Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exhibir um espelho à natureza;

mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie. (SHAKESPEARE, 2009, p. 71-72)

O próprio Hamlet representa o papel de louco, e só o deixa de fazer na cena do cemitério, cena inicial do quinto ato. Assim, como diz Bloom, a peça trata antes da arte de representar do que da vingança. Essa posição se torna muito plausível se levarmos em conta que Hamlet praticamente dirige a peça que a trupe de atores encenaria diante de Cláudio. Há, além do fragmento citado acima, outras alusões ao teatro presentes nas falas de Hamlet.

Bloom afirma também que essa peça é repleta de elipses, aspecto que marca a arte shakespeariana. Muitas cenas da peça não são representadas ao público, e sim, narradas pelas personagens. A cena em que Hamlet demonstra estar louco diante de Ofélia pela primeira vez é apenas relatada pela moça, e não dramatizada. Mas parece que, na concepção de Bloom, as elipses da peça não se restringem à representação das cenas, e estendem-se à alma de Hamlet. Para Bloom, a personagem Hamlet é apresentada com uma série de elipses que dão margem a diversas interpretações acerca da sua personalidade. Como argumenta Schilling (2002), enquanto o escritor alemão Goethe vê em Hamlet um jovem terno e sensível incumbido de realizar uma vingança para qual não estava preparado, o médico austríaco Freud afirma que o príncipe era um jovem histérico que demonstrava ter repulsa ao sexo, e longe de ser incapacitado a matar o tio. Percebe-se, por meio da síntese das leituras de Goethe e Freud a respeito de Hamlet, que as elipses da alma da personagem possibilitam diversas interpretações. Outro exemplo são as visões de Vigotski e Bloom sobre o príncipe dinamarquês, temática da presente monografia.

A influência de *Hamlet* nos futuros escritores e artistas em geral é um legado importantíssimo e reconhecido por Bloom. Para o autor, escritores como Goethe, Ibsen, Tchekhov, Pirandello e tantos outros compuseram obras inspiradas nessa peça shakespeariana. “É difícil conceber Goethe, Tchekhov ou Joyce sem *Hamlet*” (*idem*, p. 123). Um exemplo disso é a peça *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett, que Bloom aponta como uma “desleitura criativa” de *Hamlet*:

O fim de Hamlet, no século XX, adveio do carrancudo Hamm, em *Fim de Jogo*, solipsista, olhar vidrado, temperamento obstinado e monstruoso, mas dotado de uma consciência abrangente, imensa em criatividade frustrada, acima de tudo, um grande ator, absorto em sua própria teatralidade. (*idem*, p. 124)

Percebe-se a relação da personagem Hamm, da peça de Beckett, com o protagonista de *Hamlet*, e vários artistas inspiram-se nessa peça indecifrável em que tudo é questionável, como é o caso de Tom Stoppard na construção da peça *Rosencrantz and*

*Guildestern Are Dead. Hamlet*, com sua poesia, encanto, tragédia e complexidade, se faz presente na obra de diversos artistas. É uma obra em que sempre há algo novo a ser desvelado. Bloom afirma que, se como uma caixa destampada, colocássemos a peça de cabeça para baixo e a esvaziássemos, não conseguiríamos remontar o conteúdo espalhado de modo vibrante e coerente, pois o todo da peça sempre supera a soma das partes.

### 4.3 O leitor

Para Bloom, a primeira encenação de *Hamlet*, ao que tudo indica, ocorreu em 1600, no Globe Theatre e, em 1601, Shakespeare acrescentou um comentário irônico de quase mil linhas na peça (atualmente localizado nos atos II e III) concernentes à Guerra dos Teatros, um fato ocorrido na época. Essa guerra consistiu na rivalidade entre os poetas Shakespeare e Ben Jonson, que trabalhavam em companhias diferentes. Segundo Bloom, com esse comentário correspondente a um quarto de extensão da peça foge-se à ilusão proporcionada pela representação cênica, e abre-se espaço para uma mimese da ação. Há que se considerar, porém, que o *aside*, esse recurso teatral que quebra a ilusão cênica e estabelece uma relação direta entre atores e plateia, era muito comum na época de Shakespeare. Bloom afirma que a plateia do Globe Theatre das tardes de 1601 deveria ser sofisticada o bastante para aceitar o comentário irônico que Shakespeare expandiu na peça.

Quando os atores da peça vêm oferecer seus serviços ao rei, na visão de Bloom, trata-se da própria companhia de Shakespeare, fato que o público shakespeariano da época percebia claramente nas falas das personagens. Em certa hora, há um diálogo entre Hamlet e seus amigos Rosencrantz e Guildenstern sobre uma companhia que está crescendo muito e obriga a companhia (de Shakespeare) a se deslocar até Elsinor. Hamlet pergunta aos colegas por que esses atores viajam se lucrariam mais se ficassem em sua cidade:

HAMLET: Por que isso? Enferrujaram?

ROSENCRANTZ: Não, continuam a trabalhar com o mesmo empenho. Mas é que existe agora, senhor, uma ninhada de fedelhos, filhotes de falcão, que berram textos com a voz esganiçada e são barbaramente aplaudidos. Estão na moda, e tanto vituperam contra o que eles chamam de teatro vulgar, que muito marmanjão de espada à cinta não frequenta mais nossos teatros com medo das críticas desses plumitivos. (SHAKESPEARE, 2009, p. 56)

Os “fedelhos, filhotes de falcão” são, na interpretação de Bloom, os atores da companhia Meninos da Capela, dirigida por Ben Jonson em 1600-1601.

Vale ressaltar que, dentro da crítica de Bloom, várias leituras de outros escritores são apontadas tanto para argumentar as ideias de Bloom quanto para confrontar com elas. São citados os escritores James P. Bedinarz, Goethe, Freud, Ernest Jones, D. H. Lawrence, Nietzsche, entre outros.

#### 4.4 O autor

Grande parte da crítica de Bloom aborda o envolvimento de Shakespeare com a versão final de *Hamlet*. Bloom aponta que Shakespeare atuou como o fantasma do pai de Hamlet e o Ator-Rei, e o autor identifica-se pessoalmente mais com essas personagens do que como o próprio Hamlet. Na condição de Ator-Rei, por exemplo, quando recebe docilmente as ordens de Hamlet. Nesse contexto, Hamlet seria, na visão de Bloom, uma representação do ator Richard Burbage, residente do Globe Theatre. A imensa teatralidade, revelada pelo domínio da linguagem e pela performance no palco, e a desconfiança sobre as motivações humanas são pontos em comum entre a personagem-título e o seu autor. O entendimento do príncipe sobre atuação cênica e sua obsessão de dramaturgo, em legar um nome manchado à posteridade, o que profere a Horácio na última cena, são características que também relacionam a personagem ao seu criador na interpretação de Bloom.

O descuido de Shakespeare com questões de tempo e lugar também é descrito por Bloom, e a personagem Horácio é um exemplo citado pelo crítico para exemplificar esse fenômeno. Apesar de ter sido colega de Hamlet na Universidade de Wittenberg (instituição protestante alemã, que foi frequentada por Martinho Lutero), ele afirma ter visto o falecido Rei Hamlet em batalhas contra os noruegueses e os poloneses, época que corresponde ao nascimento de Hamlet. Então ele frequentava a universidade, no mínimo, aos 47 anos? Outro exemplo desse fenômeno apontado por Bloom é o do próprio Hamlet. No início da trama, como seus colegas Guildenstern e Rosencrantz, Hamlet, como aluno da Universidade de Wittenberg não pode ter mais do que vinte anos. O fato é que, no fim da trama, o Coveiro diz que a caveira de Yurick jazia no cemitério há 23 anos, e que esse Hamlet do quinto ato possuía trinta anos. Para Bloom, Shakespeare desejava apresentar um Hamlet mais amadurecido no último ato, mas como o tempo de ação da peça não excede oito semanas, a idade de Hamlet não poderia ser essa. Entretanto, Bloom fala que “Shakespeare não se

incomoda com esse tipo de detalhe, e se divertiria à custa de nossa aritmética” (BLOOM, 2004, p. 25-26).

Outro fato já citado foi o comentário irônico que Shakespeare acrescentou à peça devido à rivalidade de sua companhia com a de Ben Jonson, em que, de acordo com Bloom, a ilusão da representação cênica abria espaço a um fato que ocorreu na época, ou seja, a Guerra dos Teatros. Nesse momento da peça, Bloom relaciona Hamlet com o seu autor, por exemplo, quando ele instrui os atores da companhia como Shakespeare fazia aos atores do Globe.

Bloom considera hipotética a relação entre a morte do pai e do filho de Shakespeare com *Hamlet*. O único filho de Shakespeare, como afirma Bloom, morreu em 1596 com apenas onze anos de idade, e o pai do dramaturgo, John Shakespeare, faleceu em 1601. No entanto, na interpretação de Bloom, existe uma forte relação entre o isolamento do príncipe e o de seu autor. Parece, pelas pesquisas de Bloom, que Shakespeare foi um solitário sociável, um observador e criador sobrenatural. Como o seu protagonista, um questionador. E Bloom crê que Shakespeare, por meio de Hamlet, tenha encontrado a si mesmo, a sua natureza, e recuado diante da descoberta, como se pode perceber em seus sonetos que, propositadamente, impedem uma incursão à interioridade do autor.

## 5 PARALELO ENTRE DUAS LEITURAS: CONSIDERAÇÕES

Após a análise das considerações de Vigotski e Bloom sobre *Hamlet*, é possível afirmar que elas foram elaboradas com genialidade. Vigotski, por meio de um texto com conteúdo denso, descreve uma crítica subjetiva espetacular, isenta do intuito de desvendar os mistérios da peça, mas com o objetivo de elucidar suas opiniões a respeito dela, contemplar sua beleza artística e orientar a emoção do leitor da peça. Bloom também nos oferece uma crítica inteligente e profunda sobre *Hamlet* que, embora possua uma linguagem mais acessível do que a de Vigotski, também é rica em conteúdo. As duas críticas são repletas de exemplos extraídos da peça, citados para comprovar e elucidar as interpretações que os autores defendem, o que torna seus argumentos mais convincentes.

Ambos os críticos relatam suas impressões sobre as personagens da peça, no entanto as duas críticas abordam mais a personagem-título. A visão que Vigotski tem de Hamlet é a de um jovem comum e entusiasmado, todavia marcado pela morte do pai e pelo casamento do tio com a mãe, os quais causam nele uma imensa dor. Conjuntamente aos dois fatos, a profunda tristeza de Hamlet advém do reflexo causado pela dor do pai no mundo do além e, após seu encontro com o fantasma do pai, transforma-se num ser místico que vive no limiar entre os dois mundos: o aqui e o além. Para Vigotski, além de um místico tristonho, Hamlet é uma personagem sem vontade própria, dominada não só pelos desejos do pai e do tio, mas pelo “assim requer a tragédia”, força magnética que conduz a peça aos seus fatos trágicos. Depois de seu encontro com o pai, Vigotski também percebe no príncipe traços de ironia e de loucura (fingida ou não).

Bloom, como Vigotski, identifica o caráter irônico de Hamlet, mas não aponta o príncipe como uma personagem marcada pela morte do pai e pelo casamento de Cláudio com Gertrudes. Para o crítico, Hamlet foi uma criança negligenciada pelos pais, mas muito autônoma, sem fortes relações com o pai, com a mãe e com o tio. O Hamlet de Bloom é um ser extremamente inteligente, dotado de conhecimentos sobre si mesmo e sobre a arte de representar, o que o auxilia em sua dissimulação de louco. Vale lembrar que o crítico não crê que o príncipe tenha realmente enlouquecido, posicionamento diferente da opinião de Vigotski. Bloom afirma que Hamlet é um ser consciente de si mesmo e de tudo o que ocorre ao seu redor. Um homem muito cruel, capaz de matar sem demonstrar arrependimento. Bloom o vê como um homem solitário, que não quer e nem precisa de amor, talvez incapacitado de amar. Minha opinião a respeito da personagem, já na primeira leitura da peça,

aproxima-se mais da visão empreendida por Vigotski, pois vejo Hamlet como um jovem rebelde, revoltado com os fatos que o cercam e desequilibrado emocionalmente diante da tarefa de vingança que lhe foi imposta. Entretanto, os dois pontos de vista são igualmente bastante pertinentes e interessantes.

No que se refere à obra, a crítica de leitor de Vigotski considera uma obra de arte como o objeto da qual o leitor extrai suas interpretações, que variam de uma pessoa para outra. Vigotski afirma que *Hamlet* consegue atingir a profundidade do trágico da existência humana, ou seja, a solidão que o ser humano sofre, e o trágico é representado de modo belo. A peça é tratada por Vigotski como um mito cujos mistérios não têm a obrigação de serem revelados, já que o verdadeiro sentido da obra é algo inexprimível na opinião do autor.

Assim como Bloom, Vigotski aponta a elipse de cenas da peça. Esse fato é mais discutido na crítica de Vigotski, que compreende nessas elipses de cenas importantes da peça, que são narradas pelas personagens, a genialidade do autor, pois isso as torna mais enigmáticas por sua veracidade depender da crença que o leitor tem na personagem que as relata. Apesar do seu comentário direto sobre a temática ser breve, Bloom parece estender o fenômeno da elipse não apenas às cenas não representadas ao público, mas à própria alma de Hamlet, cujas omissões possibilitam diversas interpretações.

Vigotski argumenta que os acontecimentos da peça, como já foi citado, são guiados pela lei magnética do “assim requer a tragédia”, da qual as personagens estão subordinadas. Bloom não aponta esse fenômeno. A discussão de Bloom também abrange a abordagem sobre a atuação cênica presente na peça, a forte influência da peça na obra de diversos artistas, as controvérsias quanto ao autor da fonte principal da peça (o que Vigotski, coerente com a teoria da “crítica de leitor”, não faria) e o tratamento da peça como um “poema ilimitado” ao invés de tragédia devido à sua extensão e, ao que parece, devido ao seu conteúdo, que permite inumeráveis pareceres na visão do crítico norte-americano.

O papel do leitor da obra, para Vigotski, é essencial, pois dele é que nasce a significação e as interpretações da obra. O leitor de *Hamlet*, sob o viés da “crítica de leitor”, deve apegar-se não aos acontecimentos da peça, mas à visão subjetiva que ecoa da alma das personagens, o que se passa por trás dos fatos, para que o leitor se deixe contagiar pela tragédia. Diferentemente de Bloom, Vigotski não compara em sua crítica as leituras que outros autores fizeram de *Hamlet*, nem relaciona a peça a outras peças shakespearianas, pois crê que cada obra possui seu universo próprio e uma obra de arte explica a si mesma. Na crítica de Bloom, além de haver comparação entre *Hamlet* e outras peças de Shakespeare e serem citados vários autores que escreveram sobre a peça, também é estudada a relação

existente entre *Hamlet* e o contexto social da época, tanto a plateia quanto a Guerra dos Teatros, fato que consistiu na rivalidade entre as companhias de Shakespeare e de Ben Jonson e que influenciou no acréscimo de um comentário irônico dentro da obra. Esse comentário deu a *Hamlet* a chance de fazer um *aside*, ou seja, uma ruptura da ilusão cênica para a mimese da ação.

Bloom também aponta as relações existentes entre Shakespeare e a obra, tanto as personagens representadas por Shakespeare na época (o dramaturgo interpretou os papéis de Ator-Rei e do fantasma do pai de Hamlet), sua relação pessoal com eles, como também a relação do autor com sua personagem principal, em que compartilha aspectos como a solidão e o espírito questionador. Outro fenômeno descrito por Bloom é o descuido de Shakespeare com questões de tempo e lugar, detalhe que, segundo o crítico, não incomodava o dramaturgo inglês. Quanto à relação entre a morte do pai e do filho de Shakespeare, duas ocorrências que se deram próximas ao período de composição de *Hamlet*, Bloom a considera hipotética.

Enquanto grande parte da crítica de Bloom compromete-se a abordar o envolvimento de Shakespeare com *Hamlet*, a crítica de Vigotski segue outra perspectiva. Segundo a “crítica de leitor”, a obra de arte desvincula-se do seu autor após ser criada e, desse modo, a personalidade do autor, bem como suas opiniões a respeito da obra, não são o mais importante. Acredito que possa haver relação entre a vida do autor e a sua obra e é interessante o estudo dessa relação, mas sou adepto da tese de que isso não é regra, e que a obra é livre de seu autor após sua criação.

Ao final da comparação dessas duas críticas fantásticas, percebem-se várias semelhanças e diferenças entre elas. Não há como escolher uma apenas como sendo superior, a melhor ou a definitiva. Cada uma traz contribuições interessantes no sentido de buscar a apropriação da obra mais importante de William Shakespeare. Mais relações entre essas críticas poderiam ser feitas, mais considerações apontadas, contudo essa tarefa fica aos outros estudiosos de Shakespeare.

Muito se escreveu e muito se tem a escrever sobre as obras shakespearianas. Sobre *Hamlet*, Vigotski, Bloom, Goethe, Freud, Nietzsche e tantos outros estudiosos já escreveram, divagando pelos mistérios que envolvem o castelo de Elsinor e seus arredores, pela noite escura da Dinamarca, deparando-se com intrigas que envolviam a família real, fatos sobrenaturais, lutas, mortes trágicas, e descobriram algo maravilhoso nisso tudo: personagens vivas, quase humanas, que falam e se questionam de modo belo sobre o ser humano.

Quantas descobertas as pessoas fizeram lendo e assistindo a *Hamlet*, quantas respostas e perguntas já realizaram, o que sentiram, o que pensaram? Realmente, ainda se tem



muito o que falar dessa peça. Caminhamos pelas suas falas, pelas suas noites escuras, pelos seus mistérios, e cada vez tudo parece mais amplo do que imaginávamos, até “ilimitado”, como disse Bloom. Retornando a cena V do primeiro ato, lá está a fala de Hamlet, dizendo a Horácio que existem mais coisas no céu e na terra do que a filosofia do amigo sonha. Permeando *Hamlet*, mergulhamos num mundo onde há mais coisas do que sonhamos encontrar.

## REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. **Hamlet: poema ilimitado**. Tradução de José Roberto O'Shea. Inclui texto original de "Hamlet", traduzido por Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 83-98.

GARCIA, Néelson Jahr. **Shakespeare: a arte da persuasão**. Versão para eBook: eBooksBrasil.com. Edição Ridendo Castigat Mores *in memoriam*, jan. 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eI.ibris/persuasao.html>> Acesso em: 26/07/2010.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano. **Educação & Sociedade**. Campinas, v. 20, n. 69, p. 34-59, dez. 1999.

MARTINS, Marcia A, P. Shakespeare in Brazilian Portuguese: *Hamlet* a case in point. **Illa do desterro**: a journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies. Edited by José Roberto O'Shea. Florianópolis, Editora da UFSC, n. 36, p.283-307, jan./jun. 1999.

POLIDÓRIO, Valdomiro. A representação da natureza humana em *Hamlet* de William Shakespeare. **Travessias**. Paraná, Unioeste, n. 006, p. 1-15, set. 2009. Disponível em: <[http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed\\_006/CULTURA/PDF/A%20representa%E7%E3o%20da%20natureza%20T%20EM%20INGLES.pdf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_006/CULTURA/PDF/A%20representa%E7%E3o%20da%20natureza%20T%20EM%20INGLES.pdf)> Acesso em: 28/10/2010.

SCHILLING, Voltaire. Interpretando Hamlet. **História por Voltaire Schilling**. Site Terra, p. 1-4, mai. 2002. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/hamlet.htm>> Acesso em: 26/07/2010.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. 15. ed. Edited by Bernard Lott M. A, Ph. D. England: Longman, 1984.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Hamleto**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: TecnoPrint, 19--.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira. Coleção Signos. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VIGOTSKI, L. S. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.