

Resenha

O primeiro Hamlet

Roberto Rocha

Com o lançamento do volume *O primeiro Hamlet – in quarto de 1603*, organizado e traduzido por José Roberto O’Shea, um novo patamar de qualidade é alcançado na história das traduções brasileiras da peça mais conhecida de William Shakespeare (1564-1616).

Autor dramático mais conhecido e influente do início da Idade Moderna inglesa (séculos XVI e XVII), período, no entanto, rico em obras de excepcional qualidade artística, mas quase desconhecidas fora do universo anglófilo, Shakespeare é um dos poucos escritores elisabetanos que podem ser verdadeiramente considerados nossos contemporâneos. Suas peças são frequentemente montadas em palcos do mundo inteiro, adaptadas por diversas cinematografias nacionais (inclusive a brasileira) e reescritas para diferentes meios. Igual difusão não têm tido suas obras não dramáticas, os longos poemas narrativos de caráter erótico-amoroso *Venus and Adonis* (*Vênus e Adônis* [publicado em 1593]) e *The rape of Lucrece* (*O estupro de Lucrecia* [1594]); nem a sua lírica, que inclui o poema metafísico *The Phoenix and the Turtle* (*A Fênix e Pomba* [1601]) e a sequência de 154 *Sonetos* (1609). Curiosamente, porém, os estudiosos acreditam que Shakespeare pretendia firmar-se como autor através dessas obras.

Northrop Frye afirma que, aparentemente, a principal motivação que Shakespeare teve para se tornar um dos principais dramaturgos da mais prestigiada companhia teatral dos reinados de Elizabeth I (1558-1603) e Jaime I (1603-1625) era fazer dinheiro. Segundo o crítico, “esse seria o melhor motivo já inventado, pois mescla perfeitamente distanciamento e envolvimento”.²

Os *Lord Chamberlain’s Men*, a companhia de Shakespeare sob Elizabeth I (com a ascensão de Jaime I, ela passaria a se chamar *King’s Men*), sediada no teatro Globe e situada na periferia da Londres do início da Era Moderna, era uma empresa capitalista que fornecia diversão na forma de espetáculos teatrais

² FRYE, Northrop. *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, p. 38.

através da venda de ingressos a preços diferenciados. Não era, no entanto, a única, e tinha que enfrentar a concorrência acirrada de quase vinte outras. O teatro nessa época atraía público considerável proveniente de diferentes classes sociais (as exceções eram o monarca e os camponeses; o primeiro porque as companhias é que eram recrutadas de tempos em tempos para se apresentarem em Whitehall; os segundos porque nessa época ainda estavam presos ao trabalho no campo). Os anfiteatros a céu aberto (*public playhouses*) funcionavam no verão, e chegavam a acomodar uma plateia de três mil pagantes. Os teatros em edifícios fechados (*private playhouses*) abriam no inverno, e permitiam a acomodação da metade desse número de espectadores; os ingressos eram mais caros, e o público, de elite, mais homogêneo. Os dois espaços apresentavam mais ou menos o mesmo repertório.

Apesar da cultura do início da Idade Moderna ser fundamentalmente oral, a indústria de publicações impressas já estava plenamente estabelecida nessa época. Os textos dramáticos não deixaram de chamar a atenção de editores, impressores e vendedores de livros. Devido à escassez de fontes documentais sobre as movimentações comerciais em torno da indústria de espetáculos, é muito difícil historiar com precisão as relações entre as companhias teatrais e casas impressoras. Até o fechamento e demolição das casas de espetáculo pelos puritanos durante a Revolução Inglesa (1642-1660), paralelamente ao funcionamento das casas de espetáculo, foi produzido um número considerável de in-quartos de peças teatrais, isto é, volumes individuais com dimensões pouco superiores aos “pockets” atuais, mais acessíveis e mais facilmente manipuláveis do que os caríssimos e volumosos in-fólios.

As relações entre as companhias teatrais e as editoras ainda são foco de controvérsia entre historiadores do livro e da leitura e bibliógrafos. Os textos dramáticos pertenciam às companhias e não aos autores (muitos deles empregados por elas, como no caso de Shakespeare, ator, diretor, dramaturgo e sócio dos Lord Chamberlain’s Men e dos King’s Men), e elas relutavam em permitir sua publicação, impedindo assim que a concorrência tivesse acesso a eles.

A pirataria era prática corriqueira. Alguns autores lamentavam em prefácios e prólogos os textos truncados de suas obras apresentados nos in-quartos. Eles eram ditados por atores desempregados (os teatros eram fechados durante os períodos de surto de peste) ou anotados durante a representação por estenógrafos. Devido a isso, alguns dramaturgos tomaram a iniciativa de publicar suas obras.

A atitude dos autores com relação à publicação de suas peças era ambígua. Em prefácios de Thomas Heywood e John Marston, por exemplo, enfeixados em volumes avulsos de suas peças, os in-quartos, os autores reclamavam de terem que apresentar suas peças através de um meio que não as favorecia. Ao livro falta o que caracteriza o espetáculo teatral, a elocução e o gestual dos atores. Os autores concebiam suas peças como obras escritas para serem encenadas, não lidas. Mas companhias teatrais e casas editoras também podiam estabelecer parcerias. Parece ser este o caso da publicação da primeira edição da obra dramática completa de Shakespeare. O In-fólio, como ficou conhecida esta edição, apareceu em 1623, sete anos após a morte do autor. Os principais responsáveis por ela foram dois atores, colegas de Shakespeare, John Heminge e Henry Condell.

José Roberto O'Shea, tradutor, pesquisador e professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina, apresenta uma edição comentada do primeiro *Hamlet* que segue os passos de suas traduções anteriores – *Antônio e Cleópatra* (1997), *Cimbeline, rei da Britânia* (2002) e *O conto do inverno* (2007). As traduções resultaram de intenso trabalho de pesquisa sobre a fortuna crítica, bem como a história teatral e textual das peças; os textos são fartamente comentados, sugerindo aos leitores possíveis caminhos interpretativos, ao mesmo tempo em que explicita a interpretação do próprio tradutor, o que enfatiza o caráter didático das notas; e, finalmente, o tradutor refere-se à edição em inglês utilizada, demonstrando assim consciência aguda da dimensão material do texto e de sua importância fundamental para a produção do sentido. Todas essas características reaparecem nessa primeira versão brasileira do primeiro in-quarto de *Hamlet*.

Ao contrário de *Antônio e Cleópatra*, *Cimbeline* e *O conto do inverno*, obras cujos textos provêm de uma única fonte, o primeiro in-fólio, referido acima, *Hamlet* apresenta três versões: o primeiro in-quarto (1603), o segundo in-quarto (1604) e o texto do in-fólio. Isso não é um caso único ou raro em se tratando de Shakespeare. Das 36 peças contidas no volume de 1623, a metade era inédita. A outra metade atesta o fato de que, ironicamente, apesar de Shakespeare aparentemente não se interessar pela edição de suas peças, ele não deixou de ser um *best-seller*, como aponta David Scott Kastan: “Quando de sua morte, mais de quarenta edições de suas peças já tinham sido feitas, e três delas [...] já tinham

vido publicadas em cinco edições ou mais”.³ A conclusão que Kastan tira deste fato é que “o veículo mais legítimo para as peças de Shakespeare não é somente o teatro, mas igualmente, e talvez principalmente, o livro”.⁴

Como José Roberto O’Shea esclarece na introdução de caráter analítico-interpretativo que abre o volume, a existência de três textos de Hamlet é “fato relevante que incide sobre questões de escritura, reescritura, adaptação e encenação”.⁵ Eles são também forte evidência de que a escritura de peças teatrais no período elisabetano estava fortemente ligada aos mecanismos de produção teatral dentro de um sistema profissional capaz de reprodução e expansão com recursos próprios. Como observa José Roberto O’Shea,

a tragédia do príncipe da Dinamarca traz dentro dela mesma uma indicação clara de que, no teatro elisabetano, era corrente a prática de adaptar textos dramáticos segundo determinados propósitos, fossem eles ideológicos, políticos ou cênicos.⁶

Todavia, a decisão editorial de considerar os textos do primeiro in-quarto como parte legítima do cânone shakespeariano é recente. No entanto, é ela que torna possível a tradução agora apresentada ao leitor brasileiro. Normalmente, as edições em inglês de *Hamlet* constituem-se uma mescla dos três textos, tomando-se um deles como texto-base, geralmente o do segundo in-quarto ou o do in-fólio. O primeiro in-quarto nunca fora, até recentemente, tomado como texto-base de uma edição porque foi considerado espúrio pelos estudiosos ligados ao movimento conhecido como Nova Bibliografia, da primeira metade do século XX.

Segundo José Roberto O’Shea, “as adaptações observadas no chamado ‘in-quarto espúrio’ – na realidade, a primeira versão publicada da peça – afetam estrutura, construção de personagens e tematização, alterações que de modo geral enfatizam mais a ação do que a introspecção”.⁷ As características do primeiro

³ KASTAN, David Scott. *Shakespeare and the Book*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ SHAKESPEARE, William. *O primeiro Hamlet – in-quarto de 1603*, p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

in-quarto, relacionadas acima, antes o desaprovavam como texto canônico, pois desestabilizava a ideia tradicional da peça e de seu herói. Mais recentemente, porém, com o aparecimento de uma corrente de estudos shakespearianos centrada na *performance*, na encenação e na adaptação, o que era espúrio tornou-se qualidade. Como observa José Roberto O’Shea, “no entendimento de diversos estudiosos, [o primeiro in-quarto] configura um *script*, ao mesmo tempo mais enxuto e mais encenável do que as versões mais longas da peça – que, de fato, constituem os dois textos mais extensos de todo o cânone dramático shakespeariano”.⁸ Após esta colocação, a introdução apresenta três seções, intituladas “O primeiro in-quarto (1603)”, “Mais ação e menos introspecção” e “*Hamlet* em performance”, seguidas de extensa e atualizada bibliografia.

Qual a origem do primeiro in-quarto de *Hamlet*? Segundo José Roberto O’Shea, três hipóteses foram levantadas com relação a esta questão. A primeira supõe que ele seria “a primeira versão, ou texto completo, ou um esquete ou revisão” de uma peça perdida, a *Ur-Hamlet*, que, se supõe, possa ter sido escrita pelo próprio Shakespeare ou um seu contemporâneo.⁹ A segunda entende que ele deriva de uma “reconstrução feita de memória [...], processo que poderia ser [...] oficial ou não”.¹⁰ Finalmente, pressupõe-se que o texto do primeiro in-quarto é uma versão para a cena, uma “adaptação teatral”, mais enxuta e ágil.¹¹

Há duas visões críticas derivadas dessas hipóteses, que José Roberto O’Shea chama de “tradicional” e “revisonista”. De acordo com a primeira, o texto do primeiro in-quarto é “pirateado, truncado e corrompido, reconstituído por memória”;¹² e as alterações que ele apresenta em relação às outras versões da peça “configuram simplificações, reduções, sugerindo que os adaptadores estariam recorrendo a estereótipos” para a caracterização dos personagens principais da peça.¹³ A visão revisionista a rebate, argumentando que, segundo José

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*

Roberto O’Shea, “se tais simplificações invocam estereótipos contemporâneos, elas também refletem o horizonte de expectativa das plateias londrinas para as quais os textos foram escritos, reescritos, encenados e reencenados”.¹⁴ Para os revisionistas, o texto do in-quarto de 1603 é uma versão cênica da obra, e, portanto, conclui José Roberto O’Shea, “trata-se de um texto cujas qualidades dramáticas são marcantes e, sendo assim, merecem atenção”.¹⁵

Na segunda seção da introdução, cujo próprio título – “Mais ação e menos introspecção” – já parece refletir o direcionamento para uma abordagem mais teatral que literária do texto, é apresentada uma leitura intrínseca das qualidades dramáticas e cênicas do primeiro in-quarto. São mostradas diferenças quanto à extensão, à estrutura, aos nomes dos personagens e às rubricas. O primeiro in-quarto é a mais curta das três versões, possui quase a metade do número de linhas das outras duas, embora contenha um pequeno número de linhas exclusivas e uma cena inteira que não aparece nem no segundo in-quarto, nem no fôlio.

A sucessão dos eventos é mais linear e concisa, o que torna a ação mais ágil. No entanto, me parece problemática a afirmação de que a história é mostrada “em um único dia e uma sequência”.¹⁶ A quantidade de ação que a peça possui dificilmente pode ser imaginada como acontecendo em tão curto tempo. Mais interessante me parece ser o comentário bastante pertinente sobre a antecipação do solilóquio mais famoso da peça, “Ser ou não ser”. Para José Roberto O’Shea, “é dramaticamente lógico que, deveras abalado pela aparição e pela exigência que lhe faz o fantasma do pai, Hamlet considere a possibilidade de suicídio, e, em seguida, rejeite tal ideia e planeje agir”.¹⁷ Outras características importantes do texto são a mudança dos nomes de alguns personagens, as rubricas muito mais precisas e mais impactantes.

O primeiro in-quarto também difere das outras versões da peça quanto ao nome de alguns dos personagens. Polônio aqui é Corambis, e Gertrud, Gertred, por exemplo. Quanto às rubricas, José Roberto O’Shea as considera mais abundantes e teatrais. Mas mais importantes são as mudanças na caracterização dos

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p. 13.

¹⁶ Ibid., p. 15.

¹⁷ Ibid.

personagens. Gertred é menos ambígua do que Gertrud. Ela é claramente uma aliada do filho, conspirando com Hamlet e Horácio contra Cláudio. Cláudio, por sua vez, é um rei vilão perverso, menos hábil politicamente, um monarca mais “medieval do que renascentista”).¹⁸ Corambis é mais tolo do que o Polônio das versões mais longas. Ofélia, nesta versão, como aponta O’Shea, está ao lado do pai quando este mostra ao rei e à rainha as cartas que ela recebeu de Hamlet. Segundo alguns críticos, “a alteração produz um efeito significativo sobre a caracterização da jovem [...]. [Ela] parece aqui ainda mais frágil e vitimizada [...], ainda mais manipulada, exposta à indiscrição de ouvir a carta do amante lida para a mãe e padrasto deste”.¹⁹ Já Hamlet, “se mostra menos introspectivo e mais focado na vingança”. É, em suma, “um herói mais determinado”.²⁰ Ao final desta seção, O’Shea traz uma observação importante que explicita sua posição com relação ao primeiro in-quarto de Hamlet. Escreve ele que “se a qualidade da linguagem que constitui o primeiro in-quarto deixe a desejar diante da excelência das versões mais conhecidas, em contrapartida, a primeira versão se destaca por sua inerente teatralidade, por ser mais ação, menos introspecção, mais teatro, menos literatura”.²¹

Na última seção da introdução – “Q1 Hamlet em performance” – na qual O’Shea expõe a história cênica do primeiro in-quarto, há um fato que atesta como nenhum outro o destino teatral do primeiro in-quarto. Em 1626, há indício de uma encenação de *Hamlet* cujo texto alemão mostra indícios de uma proximidade muito maior com a primeira versão do que com o texto bem mais recente do in-fólio.

Coerente com as teses advogadas na introdução, a tradução de José Roberto O’Shea do primeiro *Hamlet* procura fazer justiça a seu caráter eminentemente teatral. Se os versos da peça são poesia, eles são também fruto do trabalho de um dramaturgo que tem plena consciência de que as palavras que emanam do corpo dos atores no palco se dirigem aos ouvidos e não aos olhos. A palavra no teatro, independente de sua densidade poética, está intimamente ligada à ação, ao

¹⁸ Ibid., p. 19.

¹⁹ Ibid., p. 20.

²⁰ Ibid., p. 20-21.

²¹ Ibid., p. 23.

gesto e ao etos dos personagens. Nas grandes peças, a densidade do texto shakespeariano está enfeixada numa forma linguística que possibilita a comunicação sem entraves, para que a interação entre o palco e a plateia atinja alta intensidade poética. O grande desafio do tradutor está em conseguir que seu texto também possua essa rara mistura de simplicidade formal e complexidade significativa. O texto de O’Shea é direto e fluente, sem ser simplificador. Assume a mescla tipicamente shakespeariana do alto e do baixo estilo, como quando, por exemplo, ele traduz “Why she would hang on him” por “Ora! Ela por ele se babava”,²² denotando fortemente o desprezo e o horror que Hamlet sente pelo imoderado apetite sexual de sua mãe com relação ao tio, e que a levou a um casamento tido como incestuoso. O tradutor também não tem pudores vitorianos em explicitar o sentido sexual das palavras de Ofélia louca quando traduz “Young men will do’t when they come to’t:/ By cock they are to blame” por “Tendo uma chance, o moço ataca; / Pau duro, e lá vem a cegonha!”.²³

Enfim, esperamos que o texto do primeiro *Hamlet*, de Shakespeare/ O’Shea, chegue muito em breve aos palcos, a fim de cumprir, também na língua brasileira, o seu destino teatral.

REFERÊNCIA

FRYE, Northrop. *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*. New York: Harcourt, Brace & World, 1965.

KASTAN, David Scott. *Shakespeare and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

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

²² Ibid., p. 58.

²³ Ibid., p. 153.