

Rui Carvalho Homem

Universidade do Porto

Hamlet: a peça e o livro*

Para quem tenha um envolvimento profissional com o ensino da literatura, num ambiente em que prevalece a inquirição céptica do cânone a partir de posições teórico-críticas inspiradas pelo que alguns designaram como as “hermenêuticas da suspeita”, é hoje uma oportunidade relativamente rara ser convidado a falar, nesses termos exactos, de “grandes livros”. Quando o “grande livro” em causa contém uma peça de teatro, acresce a essa eventual reserva a resistência, que desde meados do séc. XX se revelou também crescente, à consideração de que um texto dramático possa, sem uma consequência fortemente redutora para o entendimento das condições específicas da sua semiose, ser tratado como um objecto literário (*tout court*).

O que se segue obedecerá ao simples propósito de produzir algumas considerações sobre os termos em que hoje nos podemos dirigir a *Hamlet* como um “grande livro”. Comece-se por reconhecer o óbvio: a atracção continuada de um dos textos imaginativamente mais produtivos e com maior consequência na história da literatura e do teatro. Assinale-se também que somos herdeiros (certamente afortunados) de uma conformação cultural em cujo âmbito (em particular nos últimos dois séculos, e não apenas no mundo de expressão inglesa) Shakespeare se tornou instância máxima do culto da figura autoral; e em que a *Hamlet* e a Hamlet é em regra atribuído o lugar respectivamente de seu *opus magnum* e de personagem que supostamente melhor representa (por sinédoque) a complexidade do desígnio artístico do dramaturgo e de toda a sua obra. Mas note-se, por outro lado, que esta herança encontrou em décadas recentes acolhimentos distintos: a verificação do impacto cultural ímpar e imaginativamente produtivo (na literatura, na história intelectual, nas artes) de um texto como *Hamlet* só assume hoje cariz celebratório e registo encomiástico fora do discurso especializado.

Releva tal circunstância, justamente, do fosso que se abriu, no discurso académico sobre um autor hiperacanónico como Shakespeare, entre a persistência (hoje minoritária) de um discurso crítico estribado no cânone e a plétora de leituras decorrentes das

* O presente artigo tem a sua origem numa palestra proferida em Janeiro de 2003 a convite da Universidade Católica Portuguesa, no âmbito de um ciclo dedicado a *Grandes Livros*. Optou-se por preservar algumas marcas de oralidade próprias da sua apresentação original perante um público diversificado nos seus interesses e na relação estabelecida com a literatura. Tais marcas incluem, no parágrafo de abertura, referências ao contexto e à circunstância da própria palestra.

referidas “hermenêuticas da suspeita”, nomeadamente o cepticismo historicizante e contra-canónico dos “novos contextualismos”.¹ Em paralelo, o autor em causa encontrou, singularmente (no sentido de tal se não verificar na mesma escala com outros autores das várias tradições literárias do mundo), vias da sua continuada aclamação em âmbitos extra-académicos, e menos motivados para a sua inquirição céptica: refiro-me, por um lado, ao acolhimento que Shakespeare e a sua obra encontram com frequência num certo discurso institucional; por outro, a uma gama muito ampla de práticas e de artefactos da cultura de massas – desde produções das suas peças inseridas na indústria turística, dirigidas aos públicos mais amplos (distintas das propostas mais radicais da sua releitura cénica que têm emergido no interface entre o teatro profissional e a universidade), aos artefactos mais simples com que se faz o *merchandising* da chamada “indústria Shakespeare” (ver, por exemplo, Hawkes, 1986: *passim*). A iconografia produzida por essa indústria tem índices de reconhecimento imediato que dificilmente encontrarão paralelo: poucas representações visuais reportadas à literatura e ao teatro serão tão rapidamente identificáveis quanto a do homem de testa alta, colarinho quinhentista, eventualmente de pena na mão, e a do jovem fidalgo pensativo, vestido de negro e contemplando uma caveira (a iconicização desta imagem é suficientemente forte para admitir variações, ou mesmo a substituição de uma das suas feições fundamentais, sem que se perca a sua capacidade de significar “Hamlet”, como se comprova com a imagem de fundo de ecrã de um site dedicado a edições electrónicas de Shakespeare que nos confronta com “Hamlet contemplando um rato” – de computador (ver <http://ise.uvic.ca/shakespeare>).

A diversidade de formas e de *media* que a bardolatria veio assumindo a diferentes níveis das práticas culturais contemporâneas resulta também, e como é óbvio, de ter como objecto um autor e um conjunto de criações de *literatura dramática*, ou seja, que se nos propõe como texto mas se dirige a uma actualização plena que é cénica, e que assim convoca recursos próprios de outros *media* e de outras linguagens, que não apenas a verbal. Mas os contornos específicos do ícone de Hamlet delicadamente pensativo reflectem uma relação culturalmente complexa entre essas linguagens: com efeito, uma forte tradição de palco na caracterização física e psicológica de uma personagem em cena resulta em importante medida de uma tradição de leitura de *Hamlet* na página, enquanto literatura. Sabemos que assim é a partir da vasta consequência deste texto que nos é dada a conhecer pela historiografia literária e pela conformação específica assumida pelas leituras que essa tradição de leitura integra; e sabemos-lo ainda por pronunciamentos de alguns dos seus principais protagonistas, mesmo que nem em todos os casos tão extremos quanto os de Hazlitt, que declarava em 1817: “We do not like to see our author’s plays acted, and least of all, *Hamlet*. There is no play that suffers so much in being transferred to the stage. Hamlet himself seems hardly capable of being acted” (Jump, 1968: 29).

A insatisfação de Hazlitt revelava o entendimento (seu e de outros) de que a dinâmica de palco e as concretizações cénicas que ela exige ficariam sempre aquém do drama poético de Shakespeare encontrado na página, e era como se a suposta “incapacidade de agir” de Hamlet (que se tornará um dos lugares-comuns mais influentes

¹ Reporto-me ao uso destas expressões, nomeadamente, por Howard Felperin, 1990: *passim*.

da crítica shakespeariana) se oferecesse como epítome dessa incompatibilidade com o palco. Ou não fosse, precisamente, a leitura de Hamlet como nobre príncipe melancólico, meditativo, cuja interioridade é tomada e proposta como o palco mais decisivo dos conflitos que na sua tragédia se encenam em importante medida uma criação que tem os seus inícios em finais de setecentos e o seu ponto culminante em meados do séc. XX. Dominante ainda que não exclusivamente, esse é Hamlet reconstruído à imagem e semelhança dos Românticos – ou não tivesse Coleridge declarado, famosamente: “I have a smack of Hamlet myself” (Bate, 1992: 161). Trata-se, afinal, da tradição crítica prevalecente com referência a *Hamlet* e a Hamlet, que se desenvolve a partir de Goethe (em *Wilhelm Meisters Lehrjahre*) e de Schlegel; que terá esteios importantes em Coleridge e Hazlitt; que cruza toda a era Romântica e será inflectida e reforçada na viragem para o séc. XX com a obra de A. C. Bradley (provavelmente o contributo crítico singular de maior consequência nos estudos shakespearianos desde os inícios até, pelo menos, meados do séc. XX) – para além de vir a encontrar encaminhamentos influentes com a psicanálise.

É num ambiente de inquestionável favor em relação a esta tradição crítica que se dá historicamente a institucionalização e academicização dos estudos shakespearianos – com o surgimento, no último quartel do séc. XIX, das primeiras associações Shakespeare, com o acolhimento do estudo de Shakespeare nos *curricula* universitários ingleses e norte-americanos, e com a publicação de trabalhos de grande erudição e de grande rigor filológico no esforço de tratamento, fixação e estudo do texto shakespeariano (aquele conjunto de tarefas e conseqüimentos a que M. C. Bradbrook chamou “the Industrial Revolution of Shakespearean studies” [citada por Taylor, 2001: 1]). A consequência mútua entre esse contexto académico e institucional e a referida tradição crítica apenas reforça o quanto esta se estriba no encontro de *Hamlet* e de Hamlet no texto, *na página*, enquanto literatura, mesmo que a leitura que lhe é característica tenha concretizações cénicas ou cinematográficas, como sucederá ao plasmar-se na memória visual de massas com o *Hamlet* de Laurence Olivier, de 1948. Recorde-se que o filme se inicia com a leitura em *voice-over* de um dos passos “instáveis” deste texto (um passo que chega até nós por constar do chamado *Second Quarto* de *Hamlet*, de 1604-5, mas não do *First Folio* de 1623), aquele momento de 1.4.23 segs. sobre “that particular fault”, uma falha que macularia homens de outro modo admiráveis – passo este a que Olivier apunha (famosamente) a frase: “this is the tragedy of a man who could not make up his mind”. E note-se ainda que toda a estratégia de caracterização de Hamlet no filme de Olivier põe em evidência que uma forma de ler cujo favor é coincidente com o desenvolvimento e apogeu do chamado “character analysis” terá de encontrar o seu ponto fulcral nos solilóquios, tomados como momentos de revelação da personagem na sua interioridade, lidos como texto lírico, simultaneamente abstraíveis da tragédia e fundamentais para a sua classificação como tragédia de inacção; veja-se a saliência que era dada por Goethe, em *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, a “the strongest passages, the soliloquies, and those scenes in which force of soul, vehemence and elevation of feeling have the freest scope; where the agitated heart is allowed to display itself with touching expressiveness” (Bate, 1992: 303). Criticamente maximizados, os solilóquios assumem nesta influente tradição uma importância para a leitura de *Hamlet* que excede e ofusca a sua inegável funcionalidade dramática (para além de se

situar muito além do que a sua extensão textual poderia sugerir: estatisticamente, os solilóquios não excedem seis por cento do texto de *Hamlet*, que nem sequer é a tragédia de Shakespeare que mais monólogo incorpora [O’Toole, 2002: 43]).

Reitere-se que, à luz dos propósitos que norteiam o presente texto, a menção alongada a esta tradição de leitura encontra a sua justificação justamente na medida em que dá o primeiro plano a *Hamlet* como objecto literário. O que se segue inserir-se-á num recente recuperar do interesse pela obra de Shakespeare *enquanto livro(s)* e visa sublinhar como disciplinas próprias do tratamento textual de um objecto como *Hamlet* podem ser resgatadas dos contextos arcanos a que em regra são remetidas para potenciarem uma leitura perceptiva do texto dramático shakespeariano em contextos que não têm forçosamente de ser de grande especialização. Em concreto, nada haverá de novo nos passos de *Hamlet* a que se optará por dar saliência, e quase se dirá o mesmo das dimensões da leitura a seu respeito convocadas – serão, de algum modo, lugares obrigatórios do tratamento crítico deste texto; mas a revisitação desses passos, bem como algumas das reflexões por eles suscitadas, devem muito a um contexto teórico-crítico em que se saúda o reencontro de metodologias e perspectivas próprias da erudição textual e da teorização e crítica literárias (ver, a este respeito, Bell, 2002: 27-33), e de que são emblemáticos alguns estudos recentes, cuja ênfase se revela desde o(s) título(s): *Shakespeare and the Book*, de David Scott Kastan (2001), *Shakespeare at Work*, de John Jones (1995). De uma forma mais difusa, o que se segue reconhece também uma dívida ao argumento de Joseph Loewenstein sobre o emergir na cultura inglesa de inícios da Idade Moderna de um quadro específico de relações de propriedade intelectual centrado no livro (o emergir de formas de identificação autoral com a matéria impressa que permitem a Loewenstein falar de “the bibliographical ego” [Loewenstein, 2002: 1]).

A ênfase recuperada e reconfigurada, dentro dos estudos do drama isabelino, nas tarefas e nos objectos da crítica textual, bem como numa história cultural e intelectual da posse e do poder bibliográficos, deve confessadamente algo à sedução (mesclada de algum horror) que esta viragem de milénio experimenta face ao tão propalado iminente desaparecimento do livro (Kastan regista alguns exemplos do tratamento jocoso dessa eventualidade [Kastan, 2001: 1-2]). Mas a referida ênfase desenvolve-se também, deliberada e conscientemente, contra a quase exclusiva valorização nas últimas décadas do estatuto teatral dos textos dramáticos de Shakespeare e dos dramaturgos seus contemporâneos – textos tomados como *playscripts*, como objectos só investíveis de significação quando considerados da perspectiva da sua actualização cénica. Claro que essa parcialidade pelo teatro procura um importante aval na própria génese destes textos – como é bem sabido, produzidos nos finais do séc. XVI e inícios do séc. XVII para o palco, publicados por entre acidentes e vicissitudes várias, e na total ausência (tanto quanto se sabe) de patrocínio, acompanhamento, ou (muito menos) controle autoral sobre a “genuinidade” do texto publicado sob o nome do dramaturgo. O contraste entre a total ausência de provas de que Shakespeare alguma vez se tenha (pre)ocupado com a publicação dos seus textos dramáticos² e o empenho de alguns dos dramaturgos seus contemporâneos em promover e acompanhar a publicação das respectivas peças – o caso de Ben Jonson é o mais conhecido, mas de forma alguma

² Caso diferente é o dos poemas narrativos e dos sonetos – cf Kastan, 2001: 6.

o único – consolida o referido aval para o reconhecimento de valor exclusivamente teatral aos textos dramáticos shakespearianos e a concomitante sugestão, a que alguns dão voz, de que será fútil um exercício de leitura de tais textos enquanto “livros”.

Esta invocação da gênese e das condições primeiras de recepção oculta, contudo, a grande popularidade *enquanto objectos de leitura* de que (mesmo que *malgré lui*) as peças de Shakespeare gozaram logo no seu tempo de vida: a estatística de edições de textos dramáticos nas primeiras décadas do séc. XVII evidencia que essa popularidade não encontra paralelo na obra de qualquer outro dramaturgo da época (Kastan, 2001: 10-21), e o sucesso junto de um público leitor desde o primeiro momento confirma-se com a indignação do Puritano William Prynne em *Histriomastix*, de 1633, pelo facto de haver edições de Shakespeare “new-printed in farre better paper than most Octavo or Quarto *Bibles*” (citado por Brooks, 2000: 14). De uma perspectiva mais ampla, a argumentação em causa elide também a dimensão na qual os sentidos que podemos ler em Shakespeare integram a tradição da sua leitura, a consequência que encontrou nos leitores de vários séculos e de muitos lugares e na plétora de textos que o constituem em intertexto. Se essa longa consequência evidencia que Shakespeare não é “nosso contemporâneo” (para contrariar o título de um dos livros mais famosos na história da crítica shakespeariana), também põe em relevo que nós não somos contemporâneos dele: não podendo recuperar as condições de recepção que as suas peças tiveram no seu tempo de primeira representação (e/ ou de primeira publicação), lemo-lo inapelavelmente da perspectiva do nosso tempo e do nosso lugar da leitura, mas também na consciência dos tempos e dos contextos de recepção que se interpõem historicamente entre a gênese destes textos e o encontro que hoje e aqui temos com eles. E se essa percepção temporal resgata da irrelevância uma longa tradição da leitura, também nos dispõe a um exercício de descoberta da circunstancialidade genética do drama shakespeariano enquanto livro(s).

O confronto com tal circunstancialidade, através da evidência documental de inícios do séc. XVII, dá relevo à consciência que já então se manifesta quanto à distinção entre texto dramático numa forma representável e numa forma lisível. É verdade que sucessivos frontispícios, prefácios e dedicatórias a edições de textos dramáticos em inícios de seiscentos justificam a publicação do texto com base na popularidade de que as peças terão gozado no teatro: o rosto da edição de *Hamlet* publicada em 1603 (o chamado *First Quarto*) promete “The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke As it hath beene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London: as also in the two Vniuersities of Cambridge and Oxford, and else-where by William Shake-speare”. Mas não é menos verdade que igualmente insistem na autonomia e na vantagem do texto publicado (um texto que importa vender...) com referência à maior perfeição e completude do que se apresenta sob forma impressa; o rosto do chamado *Second Quarto* de *Hamlet* (1604-5) não só anuncia “quase o dobro” do que antes se dera a conhecer, como procura a origem legitimadora do texto na escrita, que não no palco: “Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie”³; e o rosto da edição de *The Ducchess of Malfi*, de John

³ Reporto-me à transcrição do rosto dos *Quartos* de *Hamlet* disponível em [http:// web.uvic.ca/shakespeare](http://web.uvic.ca/shakespeare).

Webster, de 1623, promete “The perfect and exact Coppy, with diuerse *things Printed*, *that the length of the Play* would not beare in the Presentment” (Kastan, 2001: 8).

Porventura o exemplo maior deste reclamar de uma valia própria para o texto que se oferece à leitura, mas que não deixa de apelar para a memória de uma popularidade enquanto texto para o palco, dá-se a conhecer nas dedicatórias e outros textos apologéticos do chamado *First Folio* de 1623, a primeira iniciativa de publicação de uma “obra dramática (quase) completa” de Shakespeare, sete anos após a morte do dramaturgo. Conforme John Hemminge e Henry Condell, que promoveram a publicação, declaram ao recomendá-la “To the great Variety of Readers”,

these Playes haue had their triall already, and stood out all Appeales; and do now come forth quitted rather by a Decree of Court, then any purchas'd Letters of commendation (...) It had bene a thing, we confesse, worthie to haue bene wished, that the Author himselfe had liu'd to haue set forth, and ouerseen his owne writings; and so to haue publish'd them, as where (before) you were abus'd with diuerse stolne, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of iniurious impostors, that expos'd them: euen those, are now offer'd to your view cur'd, and perfect of their limbes; and all the rest, absolute in their numbers, as he conceiued the[m].⁴

Este texto efectivamente fundador da leitura de Shakespeare recomenda o próprio autor como um livro (“Reade *him*, therefore; and againe, and againe”⁵), reclamando ainda para a escrita shakespeariana a condição de criação impoluta e perfeita desde a primeira e original, mas também definitiva, enunciação: “And what he thought, he vttered with that easinesse, that wee haue scarce receiued from him a blot in his papers”.⁶

O mesmo texto, como se viu, afirma o seu valor com base na reposição de uma verdade textual que terá sido traída por publicações anteriores – sempre, supostamente, à revelia da vontade do Autor que com a publicação do Folio se comemora e se memorializa (“*This Booke, / When Brasse and Marble fade, shall make thee looke / Fresh to all Ages*”, declara em versos apologéticos o poeta Leonard Digges⁷). Mas esse sentido de desagravo e este propósito de monumentalização recordam-nos, afinal (pela sua própria necessidade), como, na ausência de manuscritos, de qualquer registo de uma vontade autoral, ou de uma história textual incontroversa, os textos dramáticos shakespearianos se nos apresentam como objectos instáveis, plurais, de fixação nunca definitiva.

O caso de *Hamlet* é, a este respeito, paradigmático. Quase como um reflexo da tantas vezes irresistível tentação de quantificar, o “livro” de *Hamlet* é-nos muitas vezes recordado como “o maior” (o mais extenso) dos textos dramáticos shakespearianos – e isso facilmente se deixará verificar na maior parte das edições críticas a que temos acesso. Contudo, não o é na versão que nos é oferecida do texto de *Hamlet* no *First Folio* de 1623, mas tão somente no chamado *Second Quarto* (indecisamente datada de 1604-5, por alguns dos exemplares que sobreviveram ostentarem uma data e outros outra) que se supõe terá sido revista e abreviada para republicação em 1623.

⁴ “The Prefatory materials to the First Folio – Signature A3”, <http://web.uvic.ca/shakespeare>.

⁵ Destaque nosso.

⁶ “The Prefatory materials to the First Folio – Signature A3”, <http://web.uvic.ca/shakespeare>.

⁷ “The Prefatory materials to the First Folio – Signature B1”, <http://web.uvic.ca/shakespeare>.

Recordem-se, em breves linhas, os dados essenciais deste capítulo da história textual shakespeariana: em 1603 o texto de *Hamlet* tem a sua primeira publicação, em formato *Quarto*, uma edição hoje em regra designada como “the bad Quarto” devido às inconsistências (dramáticas, literárias, retóricas, por vezes lógicas) do texto que apresenta. Se essas inconsistências se deixam perceber no confronto imediato com o texto do *First Quarto*, resultam ainda mais nítidas quando se procede ao cotejo com o *Second Quarto*, de 1604-5, e com o já mencionado *First Folio* (1623), que em vários passos permitem perceber os equívocos que maculam Q1 (tido em regra como consagrando um texto em parte reconstituído de memória (eventualmente por actores)). Embora desde inícios do séc. XX Q2 tenha com maior frequência sido tomado como o texto de referência para edições de *Hamlet*, e recentemente uma edição crítica de grande circulação tenha optado por se basear em exclusivo no *Folio* (Hibbard, 1994 [1987]), há margens de não-sobreposição entre Q2 e F1 que não são despreciables – na medida em que incluem passos “memoráveis”, com considerável impacto na história da leitura desta peça.

Ao organizar uma edição de *Hamlet*, a opção por abandonar o tradicional procedimento eclético e publicar um texto baseado em exclusivo em Q2, ou em F1 (ou, mais rara e excentricamente, em Q1), poderá reclamar-se de uma maior coerência: um *Hamlet* eclético é um texto que provavelmente nunca existiu, nem no teatro, nem nas edições “originais”. Mas essa opção amputa o texto de alguns dos seus passos que ficaram na memória, seja de espectadores, seja de leitores; por outro lado, é duvidoso que a alternativa de publicar autonomamente os dois (ou os três) textos possa ter em conta, com alguma razoabilidade, as expectativas do leitor não-acadêmico.⁸

Claro que, num momento cultural tão seduzido por textos imperfeitos ou truncados, por textos paródicos, por burlescos, por textos que subvertam a perfeição exaltada do cânone, Q1 não deixa de ver a sua condição de “bad Quarto” convertida em factor de culto, mais do que de opróbrio – uma razão mais para iniciativas de publicação (e de tradução) que em anos recentes se lhe dirigiram, bem como para estudos que revalorizam os textos tradicionalmente recusados pelos especialistas como “maus” (ver Maguire, 1996; Charney, 1988). Com a sedução acrescida da sua prioridade cronológica: nos últimos anos, tem sido dedicada grande atenção a adaptações e burlescos de Shakespeare, em diferentes tempos da sua recepção (ver Fischlin/ Fortier, 2000; Schoch, 2002); mas a sensação que se oferece ao leitor não especializado quando se lhe apresenta a versão do solilóquio “To be or not to be” em Q1 não equivalerá à da proposta de um burlesco de Shakespeare publicado em nome do próprio Shakespeare, mas estranhamente antes do texto canónico, permutando-se as respectivas condições? Haverá exercício mais excitante do que encontrar a versão demótica, sintacticamente

⁸ Em anos recentes, editoras responsáveis por algumas das edições críticas da obra de Shakespeare mais conhecidas e respeitadas optaram por publicar, paralelamente (ou como um desdobramento da sua colecção), os textos alternativos de algumas das peças em que as variantes textuais são em número e com importância suficiente para sustentar o argumento da autonomia dos dois textos; um exemplo dessa opção é oferecido pelo Cambridge University Press. No que respeita especificamente a *Hamlet*, a preocupação em oferecer os dois textos (Q2 e F1) na sua autonomia e integralidade é também visível na seguinte edição recente: Jesús Tronch-Pérez (ed.), *A Synoptic Hamlet: a Critical-Synoptic Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of Hamlet* (Valencia: SEDERI/ Universitat de València, 2002).

irregular (mas porventura menos lírica e mais interpelativa do público) do mais famoso solilóquio de toda a literatura dramática, reconhecível mas estranhamente inflectido desde os seus primeiros versos?:

To be, or not to be, I there's the point,
 To Die, to sleepe, is that all? I all:
 No, to sleepe, to dreame, I mary there it goes,
 For in that dreame of death, when wee awake,
 And borne before an euerlasting Iudge,
 From whence no passenger euer retur'nd,
 The vndiscovered country, at whose sight
 The happy smile, and the accursed damn'd.
 But for this, the ioyfull hope of this,
 Who'd beare the scornes and flattery of the world,
 Scorned by the right rich, the rich cursed of the poore?
 (...)
 I that, O this conscience makes cowardes of vs all⁹

Claro que é uma excitação possibilitada pelo conhecimento do outro texto (em Q2 ou em F1), daquele que permite reconhecer neste o desvio, a versão truncada – e no outro a “completude”, a “perfeição” retórica dos enunciados. Mas é a complexidade de história textual responsável por este efeito em relação a um dos passos mais famosos da história da literatura que contribui para dar às edições críticas com que em regra trabalhamos (mesmo as mais populares, vendidas aos milhares de exemplares para todo o mundo) os extensos rodapés que nos apoiam (mas que também nos ensombram, por vezes sobrecarregam) a leitura. É, contudo, através das notas textuais que qualquer leitor, académico e não-académico, pode começar a chegar à compreensão, em concreto, de como o texto deste “grande livro” de *Hamlet* permanece instável, se refaz (nalguma medida) de edição para edição, com variantes que não são despidiendas – e essa descoberta não terá de ser fonte nem de tédio, nem de angústias, podendo antes tornar-se factor de percepção e de fruição acrescida dos usos da linguagem e da retórica dramática sobre a qual a vasta consequência deste texto se construiu.

O leitor que, por acidente ou curiosidade, faça a sua leitura transitar, por exemplo, da edição de T. J. B. Spencer na colecção *The New Penguin Shakespeare* (1980), baseada em Q2, para a de G. R. Hibbard em *The Oxford Shakespeare*, colecção *World's Classics* (1987; 1994), baseada em F1, terá com certeza várias surpresas, que podem começar na primeira cena da peça: por força da sua opção de tomar o *Folio* como “control text”, a edição de Hibbard exclui desde logo um passo famoso (1.1.108-25) e que detém a relevância especial de ser um dos instrumentos de datação de *Hamlet* por se supor que a referência a Júlio César que dele consta indicará a prioridade cronológica do *Julius Caesar* de Shakespeare. Mas o leitor disponível para a descoberta de variantes assumíveis como instrumentos de inquirição do texto e de enriquecimento do seu potencial de significação poderá achar mais estimulantes ainda os casos em que a diferença se estabelece não por presença/ ausência, mas antes por alternativas de fixação a partir de grafias e/ ou morfologias equívocas nos textos seiscentistas de referência.

⁹ *Hamlet*, First Quarto, Signatures D4v, E1r, [http:// web.uvic.ca/ shakespeare](http://web.uvic.ca/shakespeare).

Por coincidência ou não, em *Hamlet* as ocorrências mais famosas de tais dúvidas situam-se em passos de grande importância para a identificação de sentidos fundamentais do texto, como sucede com o primeiro verso (1.1.129) do primeiro solilóquio de Hamlet, um passo que detém a importância de um primeiro momento de auto-revelação para a construção da personagem, somada à consequência, já assinalada, que os solilóquios em geral encontraram na leitura de *Hamlet*. Se o leitor que use a edição de T. J. B. Spencer lê “O that this too too *sullied* flesh would melt”, aquele que usar a de Hibbard lerá “O that this too too *solid* flesh would melt” (itálicos meus) – justamente porque esta última adota a suposta correção introduzida no *Folio* de 1623 à forma “sallied”, constante não só de Q2 como também de Q1 (a que por vezes se recorre como instrumento de elucidação de dúvidas), e ainda de várias edições *Quarto* até ao terceiro quartel do séc. XVII. A forma “solid” é porventura a opção mais óbvia: neste momento inicial da verbalização por Hamlet de um desejo de morte e das suas implicações, essa é a adjectivação que reforça antiteticamente a imagem de dissolução que se desenvolve do primeiro para o segundo versos: “O that this too too *solid* flesh would melt./ Thaw and resolve itself into a dew”.¹⁰ Mas a lição “sullied” tem igualmente os seus argumentos, quer ortográficos e de estudo de ocorrências (“sallied” é uma grafia possível de “sullied”, e em Q2 ocorre também o substantivo “sallies”, corrigido para “sulleyes” no *Folio* – 2.1.39), quer semânticos. Com efeito, o recurso a “sullied” associa a Hamlet, desde uma fase inicial do texto, uma relação com o corpo marcada por um sentido de conspurcação, de contaminação, que em nada prejudica a imagem do liquefazer da carne nos dois versos citados mas antes a reforça, dando um conteúdo de motivação ao referido desejo de dissolução e morte; um sentido, para além disso, que terá continuidades óbvias no discurso de Hamlet, seja no mesmo solilóquio (“Things rank and gross in nature”), seja em passos posteriores, como o da imagem de “the sun breed[ing] maggots in a dead dog, being a good kissing carrion” (2.2.181-2).

Independentemente da opção do organizador da edição, ou da lição que o leitor entenda mais convincente, a variante (pela sua simples ocorrência) confere destaque a um passo que se oferece tentadoramente a uma gama ampla de formas de ler Shakespeariana. Essas formas de ler podem começar por incluir a atenção à prosódia shakespeariana, à sua construção do verso, e aos padrões retóricos de que se socorre – o que, neste caso, salientará o uso da repetição (“too too sullied/ solid”) enquanto necessidade métrica que é habilmente convertida em forma de exacerbação das aversões a que a personagem dá voz, a uma certa retórica de excesso (faça-se o cotejo com o passo correspondente em Q1, “O that this too much grieu'd and sallied flesh/ Would melt to nothing”). Podem também integrar o estudo das formas de construção de personagens a partir de usos da linguagem que lhe sejam específicos – recorde-se como Bradley, instância máxima do “character analysis”, identificou como definidor da personagem Hamlet o hábito de repetição compulsiva, “[an] intensely characteristic (...) trick of speech, a habit of repetition” (Bradley, 1904: 148-9). Saliente-se também que a própria incerteza entre “sullied” e “solid”, não integrando embora a gama de jogos ver-

¹⁰ Uma imagem, acrescente-se, central àquela obsessão maneirista com a mortalidade e com os processos que a evidenciam sobre a qual, em português, Aguiar e Silva escreveu tão concisa quanto esclarecedoramente na secção sobre “O maneirismo e a crise do Renascimento” da sua *Teoria da Literatura* (1982: 437-9, 443).

bais que caracterizam o texto de *Hamlet* e (dentro dele) o discurso de Hamlet, ofereceu-se a um interesse crítico que é afim ao estudo desses processos verbais – eles próprios, por sua vez, constituindo relacionamentos verbais assimiláveis (na sua instabilidade formal e conceptual) aos relacionamentos humanos que tanta repulsa causam ao protagonista, e que conduzem (por via do comportamento evasivo e enigmático que assume) ao que James Calderwood chamou “his own incestuous abuses of words: his puns, riddles, equivocations” (citado por Taylor, 2001: 90). Essas particularidades da linguagem não deixarão igualmente de fazer deste passo óbvio objecto de interesse para a tradição da crítica psicanalítica, tanto mais quanto o verso em causa abre o solilóquio em que o desejo de morte se associa à repulsa sexual e que igualmente esclarece resultar essa repulsa da suposição de um apetite sexual incontido na mãe do protagonista; ou não fosse esse justamente um ponto central para a incidência da psicanálise na leitura de Shakespeare, uma incidência à qual Freud, na viragem do século (1900), deu um impulso fundador com as suas considerações sobre *Hamlet* em *A Interpretação dos Sonhos*, e que teria a sua continuidade mais famosa num estudo de Ernest Jones que começou a esboçar-se pelo fim da primeira década do século, mas que viria a publicar-se em forma definitiva cerca de quatro décadas depois (Jones, 1949). O mesmo solilóquio que abre com este desejo de dissolução da carne (seja ela qualificada como “sólida” ou “conspurada”) e que terá um ponto central no apostrofar da “fraqueza” como essencialmente feminina (“Frailty, thy name is woman”) também não deixará de constituir objecto obrigatório da inquirição feminista do discurso misógino em *Hamlet*. E a referência biológica e fisiológica que este verso problemático convoca recorda-nos como uma das vias porventura mais estimulantes que a leitura contextualizante de textos do Renascimento inglês encontrou nos últimos anos é a do chamado “somatic criticism”, que nos recorda como as representações do corpo e dos seus processos em textos deste período são devedoras de saberes e discursos transicionais ao nível da anatomia e de outros âmbitos do discurso médico – para além de poderem reflectir a evidenciação flagrante do corpo dilacerado, da carne supliciada na cena da execução pública, no teatro dos corpos “hanged, drawn and quartered” (uma forma de execução de condenados por traição que entre os séculos XVI e XVII foi reiteradas vezes posta em prática).¹¹

Recorde-se, a propósito desta menção ao lugar que as representações da violência física detêm nos textos de inícios da Idade Moderna, que por muito que a leitura de *Hamlet* valorize a dimensão contemplativa e torturada do protagonista, exacerbada na medida da sua inacção (ou da sua acção adiada), não pode elidir aquelas feições da tragédia de vingança que terão a sua confirmação mais óbvia num desfecho representado num palco pejado de cadáveres. Essas feições definem-se também, ao nível do que tem lugar em cena, na morte de Polónio às mãos do protagonista; ao nível do que apenas se representa verbalmente, na evocação dos gestos característicos de personagens às quais Hamlet se vai contrapondo, entre as quais o seu pai e o jovem Fortinbras. O outro passo a considerar com algum pormenor, enquanto instância de dúvida na fixação do texto de *Hamlet* que se afigura criticamente produtiva pelas incidências que pode encontrar na leitura mais global deste texto, prende-se justamente com os modos

¹¹ Sobre as formas de consciência do corpo e da anatomia que marcam culturalmente os inícios da Idade Moderna, ver Sawday, 1995: *passim*.

de significação da violência em *Hamlet*. Em concreto, concerne à evocação de gestos do velho Hamlet que nos são propostos como reveladores da sua personalidade, e que assistirão o definir de relacionamentos de alguma importância na construção psicológica, social e política das personagens. Trata-se do comentário de Horatio, após o primeiro surgimento do fantasma em cena (em 1.1), confirmando o seu reconhecimento no fantasma dos atavios militares e das feições do velho rei. Uma vez mais, a saliência que o passo recebe da tradição de leitura de *Hamlet* resulta acrescida pela sua natureza problemática (em torno de uma única palavra, destacada nos passos abaixo transcritos). As alternativas de fixação do texto que para este passo (1.1.60-3) se colocam são uma vez mais exemplificadas pelas edições de Spencer e de Hibbard:

Such was the very Armor he had on,
When he the ambitious Norway combated,
So frowned he once, when in an angry parle
He smot the sleaded **pollax** on the ice.
(Q2)

Such was the very Armour he had on,
When th'Ambitious Norway combated:
So frown'd he once, when in an angry parle
He smot the sledded **Pollax** on the Ice.
(Spencer, 1980)

Such was the very armour he had on
When he the ambitious Norway combated.
So frowned he once when, in an angry parle,
He smote the sledded **poleaxe** on the ice.
(F1)

Such was the very armour he had on
When he th'ambitious Norway combated.
So frowned he once when in an angry parle
He smote the sledded **Polacks** on the ice.
(Hibbard, 1987)

Entre Q2 e F1, a única diferença é a da capitalização de “pollax”; e da opção quanto ao sentido a ler no verso 63 (opção que se revelará na grafia escolhida) dependerá não apenas a configuração semântica deste passo, mas também a caracterização dos valores que se associarão à figura, ao tempo, e ao exercício do poder pelo velho rei, contrapostos como o são ao longo do texto de *Hamlet* aos novos tempos de Claudius. Na lição de Spencer, o velho rei, parlamentando com o inimigo, impacienta-se, franze o sobrolho e bate com a alabarda (“poleaxe”) no gelo que cobre, ou que constitui, o solo onde a cena tem lugar: acrescente-se que a grafia “Pollax” para “poleaxe” tem outras ocorrências em Shakespeare, nomeadamente em *Love's Labour's Lost* (“Polax” em Q1, “Pollax” em F1; 5.2.571). Na lição de Hibbard, o velho rei, parlamentando com o inimigo, impacienta-se, franze o sobrolho e, sem mais, golpeia os Polacos (“Polacks”, uma das formas aceites para esta designação nacional ao tempo de Shakespeare; hoje teria valor pejorativo), ou seja, o inimigo que se encontra em seus trenós (“sledded”) sobre o gelo: acrescente-se que noutros passos do texto de *Hamlet* um natural da Polónia é designado quer como “Polack” (2.2.63; “Pollacke” em Q2, “Poleak” em F1), quer como “Pole” (4.4.21, Q2). No primeiro caso, o velho Hamlet em momento algum rompe os códigos tradicionais da guerra, do cavalheirismo e da cavalaria, de cujo respeito se mostrou galhardo representante quando (em episódio que será evocado na mesma cena, poucos versos adiante) enfrentou e venceu em combate singular o rei da Noruega; no segundo caso, rompe a trégua ao abrigo da qual se parlamentava, deixando que a sua impaciência tenha livre curso sobre o inimigo, massacrando “os Polacos”.

A primeira possibilidade (exemplificada por Spencer) ajuda a confirmar a relação antitética entre as práticas e os valores feudais representados pelo anterior rei, percebidos e exaltados (nomeadamente pelo protagonista) como de frontalidade, lealdade e

coragem, e as práticas e os valores do novo poder representado por Claudius; este novo poder assenta na diplomacia (embaixadores em vez de campo de batalha e em vez de combate pessoal do monarca), mas também na espionagem em que a corte da Dinamarca é fértil ao longo da peça, bem como na traição: as instruções de Claudius para a execução de Hamlet em Inglaterra, e o veneno e os floretes armadilhados que vêm a vitimar todos os que morrem na última cena. Mas a segunda possibilidade (exemplificada por Hibbard) problematiza e enriquece este quadro, porque associa ao tempo e ao modo feudal a imprevisibilidade violenta e eticamente instável do rei guerreiro: a mesma impetuosidade e bravura que o dispõem generosamente ao combate singular para poupar as vidas dos que o seguem podem fazê-lo desprezar uma trégua e massacrar o inimigo. E esta problematização não esgota a sua incidência na caracterização do velho Hamlet, antes alastrando ao juízo a produzir sobre aqueles comportamentos que nos vão surgir associados ao mesmo mundo feudal e das demonstrações marciais de coragem pessoal: surgindo tão cedo quanto surge no texto, a imagem do velho Hamlet golpeando os Polacos nos seus trenós não deixará de poder inflectir o juízo que o leitor fará sobre o ímpeto que leva Fortinbras a reunir um exército e, por muito pouco mais do que a exaltação da guerra pela guerra, levar à morte muitos dos que o seguem e dos que se lhe opõem – Fortinbras que, note-se, tem os seus valores e comportamentos dramaticamente nobilitados pelo desfecho da peça, que lhe dá a coroa da Dinamarca no regresso de uma campanha vitoriosa. Como é óbvio, tais juízos são relevantes também, se não sobretudo, pela autoridade que conferem ou negam ao protagonista, que é quem predominantemente os verbaliza (em diálogo ou em solilóquio), e pela forma como podem questionar a razoabilidade da sua ânsia de emular tais homens de acção – para além de questionarem a certeza que Hamlet demonstra ao caracterizar como vil e como um irreversível declínio a diplomacia, o calculismo, a espionagem, os jogos de bastidores e tudo aquilo a que muito anacronicamente poderíamos chamar a *Realpolitik* de Claudius.

Não é de todo irrelevante que se descubra a consequência que uma “pequena” variante como a do verso 1.1.63 pode encontrar na leitura mais global da caracterização ética e política do poder em *Hamlet* que, para além de ser exemplo maior de um reflorescimento tardio da tragédia de intriga e vingança isabelina, é também tragédia de poder e ambição (para invocar as velhas mas ainda influentes designações sub-genéricas aplicadas por Madeleine Doran à tragédia isabelina [Doran, 1964: 116 segs.]). Mas a vinculação da leitura desta temática central do poder a escolhas editoriais que de tão grande consequência se descobrem assume também um valor meta-textual, dando realce ao poder de que fica investido aquele que, através da organização de uma edição (e/ ou através de uma tradução), “faz” o texto shakespeariano que lemos, tenta uma “estabilização” desse texto, mesmo que em plena consciência de como ela é precária e contingente. Como efeito quer das condições de produção e primeira publicação do texto dramático de Shakespeare enquanto matéria de leitura, quer (de forma concomitante) da amplitude de significações com que nos surpreende, “the words themselves won’t stay still”, como se lia há anos num ensaio que reveladoramente tinha por título “What is Shakespeare?” (David Willbern, citado por Taylor, 2001: 8).

É claro que essa percepção não será hoje uma surpresa: os grandes esforços editoriais fundadores do ramo acadêmico da “indústria Shakespeare” tiveram na transição do séc. XIX para o XX o seu momento de maior cientismo, de maior crença na possibilidade de produzir um Shakespeare definitivo, apoiado não apenas em edições de autoridade final mas também em dicionários, em *Concordances*, em todo um aparato que fixasse o texto e os seus sentidos – mas o resultado paradoxal foi um acentuar de dúvidas e de incertezas, não apenas na leitura crítica dos textos mas também (porventura mais fundamentalmente) na delimitação do cânone shakespeariano, na determinação de quais as obras “só” de Shakespeare, quais as escritas em colaboração com outros dramaturgos, quais as apócrifas. Um curioso eco de uma expectativa com algumas semelhanças produziu-se na passada década de oitenta quanto à edição Oxford dos *Complete Works*, preparada por Stanley Wells e Gary Taylor e publicada em 1986 (Wells/ Taylor, 1986): anunciada como a primeira edição electrónica (nos procedimentos textuais, que não no suporte em que se apresentava), parecia prometer dissipar dúvidas, esclarecer o que antes pareceria obscuro, abrir todo um mundo novo de Shakespeare electronicamente fixado: afinal, as novas auto-estradas da erudição dessa nova era conduziram à pluralização dos textos (a publicação por algumas editoras de textos alternativos para várias das peças) e à controvérsia continuada sobre o que saiu da pena do Bardo ou não.¹² Mas o aspecto porventura mais excitante da especialização cada vez maior da vertente textual nos estudos shakespearianos é o acumular de dados que sugerem estar esta instabilidade, esta convivência de variantes por vezes igualmente convincentes, presente no texto de Shakespeare desde a sua génese, não apenas na sua génese cénica e/ ou tipográfica, mas na sua génese escritural. Dessa perspectiva, as variantes serão o resultado não da “traição” ou da incúria cometida por outrem sobre o texto de um autor de quem se pudesse dizer: “wee haue scarce receiued from him a blot in his papers” (como o escreveram Heminge e Condell na sua apologia do primeiro in-fólio) – mas antes do trabalho de um autor que regularmente se poderá ter revisto e reconfigurado, por razões que hoje nem sempre nos serão penetráveis, tendo-o feito para diferentes públicos, circunstâncias, gostos. Um autor do qual, na medida de uma escrita sempre em vias de ser reescrita, se poderia então dizer, com Michael Taylor: “He was, in other words, his own first editor” (Taylor, 2001: 11). O resultado é uma enorme indústria crítica e editorial; mas também um texto cujas interrogações o não farão nunca, por certo, menos do que um “grande livro”.

¹² Um dos casos mais notórios é o de *Edward III*, recentemente admitido ao cânone shakespeariano através de uma das edições de referência – Giorgio Melchiori (ed.), *King Edward III* (Cambridge: C.U.P., 1998) – e trazido à atenção do público através da inclusão na temporada de 2002 do Royal Shakespeare Company. Mas talvez o exemplo mais flagrante de instabilidade no cânone surja com a anunciada inclusão (sustentada pela atribuição em co-autoria) de *Macbeth* nos *Collected Works of Thomas Middleton* (ver Kastan, 2001: 144, n32).

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor (1982), *Teoria da Literatura*, 4^a ed., Coimbra, Almedina.
- BATE, Jonathan (ed.) (1992), *The Romantics on Shakespeare*, London, Penguin.
- BELL, Bill (2002), “English Studies and the History of the Book”, *The European English Messenger*, vol. XI: 2 (Autumn), pp. 27-33.
- BRADLEY, A. C. (1904), *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London and Basingstoke, Macmillan.
- BROOKS, Douglas A. (2000), *From Playhouse to Printing House: Drama and Authorship in Early Modern England*, Cambridge, C.U.P.
- CHARNEY, Maurice (ed.) (1988), *‘Bad’ Shakespeare: Revaluations of the Shakespeare Canon*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press.
- DORAN, Madeleine (1964), *Endeavors of Art: a study of form in Elizabethan Drama*, Madison, Wis, The University of Wisconsin Press.
- FELPERIN, Howard (1990), *The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory*, Oxford, Clarendon.
- FISCHLIN, Daniel and Mark Fortier (eds.) (2000), *Adaptations of Shakespeare: A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*, London and New York, Routledge.
- HAWKES, Terence (1986), *That Shakespearean Rag: Essays on a Critical Process*, London, Methuen.
- HIBBARD, G. R. (ed.) (1994), *Shakespeare: Hamlet*, Oxford, O.U.P. [1987].
- Internet Shakespeare Editions (<http://ise.uvic.ca/shakespeare>).
- KASTAN, David Scott (2001), *Shakespeare and the Book*, Cambridge, C.U.P.
- JONES, Ernest (1949), *Hamlet and Oedipus*, London, Gollancz.
- JUMP, John D. (ed.) (1968), *Hamlet: A Casebook*, London and Basingstoke, Macmillan
- LOEWENSTEIN, Joseph (2002), *Ben Jonson and Possessive Authorship*, Cambridge, C.U.P.
- MAGUIRE, Laurie E. (1996), *Shakespearean Suspect Texts: The ‘Bad’ Quartos and Their Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MELCHIORI, Giorgio (ed.) (1998), *King Edward III*, Cambridge, C.U.P.
- O'TOOLE, Fintan (2002), *Shakespeare is Hard, but so is life: a radical guide to Shakespearean tragedy*, revised edn., London, Granta.
- SAWDAY, Jonathan (1995), *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, Routledge.
- SCHOCH, Richard W. (2002), *Not Shakespeare: Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge, C.U.P.
- TAYLOR, Michael (2001), *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*, Oxford, O.U.P.
- TRONCH-PÉREZ, Jesús (ed.) (2002), *A Synoptic Hamlet: a Critical-Synoptic Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of Hamlet*, Valencia, SEDERI/ Universitat de València.
- WELLS, Stanley e TAYLOR, Gary (eds.) (1986), *William Shakespeare: The Complete Works*, Oxford, O.U.P.