

A TEATRALIDADE EM *HAMLET* E SUAS CONSEQUÊNCIAS

Thiago Martins Prado (UNEB)
minotico@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo investiga como as concepções sobre a teatralidade deflagradas pelo príncipe Hamlet e pelo conselheiro Polônio, personagens dramáticos da peça de Shakespeare *Hamlet*, organizam formas díspares de atuação social na corte. Com uma abordagem que busca dialogar a construção do caráter de tais personagens com o caráter de personagens de outras peças de Shakespeare, como o bobo da corte de *Rei Lear* ou Júlio César da peça homônima, observam-se traços de semelhança e dessemelhança entre esses sob o signo da teatralidade. Por fim, mecanismos e funcionalidades da teatralidade – como linguagem artística e como ferramenta de compreensão dos fenômenos sociais da corte – são analisados dentro da atuação do príncipe e do conselheiro em *Hamlet*, apontando seus efeitos no desenrolar da tragédia shakespeariana.

Palavras-chave:

Shakespeare. Teatralidade. Conselheiro Polônio. Príncipe Hamlet.

ABSTRACT

This paper scrutinize how Prince Hamlet and Counselor Polonius' conceptions of theatricality shape different images of social performance on the court. Besides, it establishes a comparison between the construction of these characters and other Shakespearian characters, *i.e.* King Lear's fool and Julio Cesar from the homonymous play, regarding the issue of theatricality. Moreover, we analyze the theatrical mechanisms and functionalities on the performance of the prince and the counselor highlighting its effects on the plot of the Shakespearian tragedy.

Key words:

Shakespeare. Theatricality. Counselor Polonius. Prince Hamlet.

1. Introdução

Não são poucas as cenas em que Shakespeare utiliza-se da meta-linguagem para a discussão sobre a arte dramática em sua obra e sobre a importância do teatro para o entendimento das dinâmicas sociais. Exemplos disso, tanto o príncipe quanto o conselheiro da peça *Hamlet* apropriam-se de uma concepção diversa sobre teatralidade – o que contorna suas ações e determina seus destinos. Em alguns momentos, o príncipe Hamlet atua como diretor de uma trupe de atores recém-chegados a Elsi-

nore, ditando-lhes ações e testando-lhes o mérito da encenação em ensaio¹; em outros momentos, ele surge como adaptador ao fornecer alguns versos à peça encenada pelos atores com o intuito de aproximar a linguagem do espetáculo à realidade da corte² – e, com isso, espionar o comportamento do rei Cláudio com uma premeditada cilada-espetáculo (uma ratoeira). Ainda é possível observar a participação do jovem Hamlet tal como se fosse o coro da peça encenada a explicá-la para incitar o comportamento do rei a uma liberação de tensão específica³. Quanto a Polônio, Shakespeare, de forma humorada, tanto coloca na fala do conselheiro uma apresentação que elogia a mistura de gêneros dramáticos – uma forma de autoironia do dramaturgo ao refletir sobre seu método de composição⁴ (ousadamente anticlássico, com estilos e gêneros entrecruzados numa única peça) – como também faz ressoar a sua última peça antes de

¹ “Por favor, repitam a fala como a pronunciei, com língua bem ágil. Se vocês as berrarem como muitos atores fazem, melhor é chamar o pregoeiro público pra repetir as linhas [...]” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 116 – At. 3, Ce. 2).

² “HAMLET: [...] Meu velho amigo, estás me escutando? Vocês podem representar *O assassinato de Gonzago*? / PRIMEIRO ATOR: Sim, senhor. / HAMLET: Será amanhã de noite. Poderia, se necessário, decorar uma fala de umas doze ou dezesseis linhas, que escreverei para intercalar na peça? / PRIMEIRO ATOR: Sim, senhor.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 105 – At. 2, Ce. 2).

³ “HAMLET: Ele o envenena no jardim pelos seus bens. Seu nome é Gonzago. A história existe, e está escrita num italiano primoroso. Você verá, logo depois, como o assassino conquista o amor da esposa de Gonzago. / OFÉLIA: O rei se levantou! / HAMLET: Mas como, assustado com tiro de festim! / RAINHA: Senhor, como está se sentindo? / POLÔNIO: Interrompam a peça! / REI: Tragam alguma luz! Rápido!” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 125 – At. 3, Ce. 2). Note-se que o príncipe Hamlet atua como um coro na peça encenada pela trupe à frente do rei de modo a intensificar a possibilidade de identificação de Cláudio com o assassino da peça e, seguidamente, presenciar a sua catarse. Nesse caso, muito ao contrário do contraste brechtiano em relação ao uso do traço épico na cena dramática para impedir a catarse, Shakespeare sugere uma possibilidade do relevo épico da função do coro acelerar a catarse da peça.

⁴ No ato dois, cena dois, Polônio apresenta a trupe de atores que chega a Elsinore esboçando a sua erudição como conhecedor dos gêneros dramáticos. Nesse instante, o efeito humorado da fala de Polônio dá-se pela progressiva mistura de gêneros no decorrer de sua fala, que desafia a pureza como referência clássica e que o próprio Shakespeare também se contrapõe com a sua dramaturgia rica pela mistura de gêneros: “Os melhores atores do mundo, em tragédia, comédia, história, no gênero pastoral, cômico-pastoral, histórico-pastoral, trágico-histórico, trágico-cômico-histórico-pastoral, com cenas indivisíveis ou com poema ilimitado. Nem Sêneca conseguiria ser tão pesado, nem Plauto tão leve. Nas regras, mas também na liberdade, eles são únicos.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 100-1 – At. 2, Ce. 2).

Hamlet, Júlio César, quando o conselheiro Polônio afirma ter interpretado o papel de César na universidade⁵.

Inúmeras seriam as vias para a discussão do teatro por parte dos próprios endereços fornecidos por Shakespeare em seu *Hamlet*: os limites da direção, as oportunidades da adaptação, a função do coro, o hibridismo dos gêneros dramáticos, a autorreferenciação da produção teatral shakespeariana, etc. No caso das falas sobre o teatro, é oportuno, entretanto, argumentar que as ideias e a consciência sobre a teatralidade que seus personagens têm não devem ser observadas como tradução de uma concepção a resumir o projeto estético shakespeariano tal qual fosse a própria consciência do dramaturgo bardo. Ao contrário, a ausência de uma afirmação unívoca (ou que se imponha sobre as demais) a respeito do signo da teatralidade na obra *Hamlet*, por exemplo, comprova muito mais uma preocupação de Shakespeare quanto à montagem do caráter diverso dos personagens do que a defesa de uma visão unilateral sobre a função do teatro ou sobre o uso da teatralidade nas cenas sociais. Uma das riquezas da obra shakespeariana, nesse sentido, está na diversidade dos usos da teatralidade, no entendimento da sua plurissignificação e na constatação dos inevitáveis confrontos ou negociações que se realizam nos planos de atuação.

A partir da divisão de interpretação sobre o signo da teatralidade entre o príncipe e o conselheiro presente na obra *Hamlet*, este estudo, na primeira seção, analisa como tais compreensões interferem na visão de mundo de cada um deles – o que os leva a uma atuação diametralmente oposta nas cenas sociais da corte de Elsinore. O príncipe Hamlet, a fim de perseguir uma verdade factual sobre o assassinato do rei, seu pai, ou uma verdade metafísica que justifique o ser em meio às agruras do destino, usa o teatro para superá-lo, para destruí-lo. O conselheiro Polônio só pode aceitar o jogo da verdade como uma prática conveniente de vantajoso poder, por isso utiliza o teatro como caminho para a proteção e para o privilégio.

De outro modo, este estudo, na segunda seção, aproxima a matriz satírica da atuação teatral de Hamlet, que ousa desafiar a regularidade do

⁵ “HAMLET: [...] O senhor já representou certa vez na universidade, não? / POLÔNIO: É verdade, senhor, e fui considerado um bom ator. / HAMLET: Qual foi o seu papel? / POLÔNIO: Representei Júlio César. Fui morto no Capitólio. Brutus me matou. / HAMLET: Mas que coisa mais bruta trucidar um bezerrão capital.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 119 – At. 3, Ce. 2).

teatro social, da referência ao bobo da corte Yorick contida na cena um do quinto ato. Na ausência da presentificação do próprio Yorick na produção teatral shakespeariana, buscou-se comparar o comportamento de um dos *clowns* mais representativos de Shakespeare, o bobo da corte da peça *Rei Lear*, com o comportamento do príncipe Hamlet. Paralelamente, a partir de uma fala do próprio Polônio sobre sua atuação como Júlio César na universidade, pontuou-se o uso do teatro pelo conselheiro como uma forma de estudo de caracteres e de quadros sociais – o que oportuniza uma possibilidade de comparação entre o personagem Júlio César da peça homônima e o conselheiro Polônio.

2. Usos do teatro, usos da verdade

O conselheiro real Polônio possui quase 90 falas durante toda a peça *Hamlet*. Tal como o príncipe Hamlet, Polônio concentra o conteúdo dramático nas falas, e, no decorrer dos atos, evidencia-se que os efeitos dessas falas substituem o que, na estrutura do gênero, seriam as ações⁶. Embora, nesse quesito, no da prevalência das falas em relação às ações, o conselheiro Polônio esteja em equivalência a Hamlet, é preciso sinalizar a diferença crucial que existe entre os dois. A teatralidade contida nas falas do príncipe Hamlet busca a encenação por estar motivada por uma investigação a respeito de uma verdade: quanto à ocorrência de um crime (o assassinato do rei, seu pai)⁷ ou quanto a uma sabedoria mais profunda (o sentido do ser em meio às penalidades da existência)⁸. Embora o prin-

⁶ Frye (1992) interpreta que o efeito dramático da peça – o dinamismo causalista do gênero entre sequências de ações, falas, réplicas e trélicas – é reconduzido pelas falas longas e excessivas dos personagens, à exceção das duas mulheres, que possuem poucas falas. No caso particular de Polônio, mesmo que ele tenha morrido no terceiro ato da peça, Smith (2014) constata que o conselheiro é o terceiro personagem que mais fala na peça, ficando apenas atrás do personagem principal (Hamlet) e o antagonista (Cláudio).

⁷ “Ouvi dizer / Que diante encenações indivíduos culpados / Ficaram, por arte do engenho encenatório, / Mas tão perturbados no âmago do peito / Que declararam ali, no ato, suas perfídias. / Pois o assassínio, embora mudo, falará / Por milagroso órgão. Farei com que a trupe, / Na frente do meu tio, simule em pleno palco / Vou vigiar suas feições, / Esfôlhar fundo as chagas. Se ele estremecer, / Saberei meu caminho [...] / A peça usarei / Pra rápido enrascar a consciência do rei.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 106-7 – At. 2, Ce. 2).

⁸ Ao ser investigado pelos cortesãos Rosencrantz e Guildenstern a mando do rei Cláudio, o príncipe Hamlet não revela o motivo real da sua melancolia; mas, nesse jogo de disfarces e fingimento, acaba por revelar um estado de espírito que tende a questionar a existência humana em meio a imagens de esterelidade. Nesse discurso, encontra-se já o prenúncio do mais consagrado solilóquio da peça – “o ser ou não ser” –, que ocorre posteriormente

cipe, durante a peça, revele-se um ardiloso inventor de disfarces para perscrutar o seu tio, não se pode esquecer que o jogo de ilusões por ele criado (a loucura fingida) não consegue corromper sua inicial crença na verdade como única versão honrada da história: “Sim, tudo isso parece, / Porquanto são ações que alguém deve encenar. / Mas eu tenho algo em mim além da encenação” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 60 – At. 1, Ce. 2). Concentrando-se na investigação do regicídio pelo seu tio Cláudio, a utilização da farsa por Hamlet é um artifício para introduzi-lo à verdade – capaz de imperar acima de versões teatralizadas e iluminar ocorrências. Além disso, deparando-se com a evolução dos solilóquios hamletianos, observa-se que as falas finais do príncipe no quinto ato tendem a buscar soluções (saindo da apatia inicial) e sugerem que somente o entendimento aguçado a respeito do teatro-mundo é capaz de revelar uma verdade (um conhecimento extrassensível) que o supera:

[...] desafiemos o augúrio. Há uma providência especial na queda de um pardal. Se vier agora, não virá mais; se não está por vir, será agora; se não vier agora, ainda virá. Prontidão é tudo! Se homem algum conhece o que está deixando, que importa partir antes da hora? Que seja. (SHAKESPEARE, 2015a, p. 188 – At. 5, Ce. 2)⁹

Ao contrário disso, a sabedoria de Polônio recomenda a farsa por compreender que as redes de conveniência da corte devem ser costuradas

marcado pela ideia de morte e suicídio: “Eu perdi nesses últimos tempos, não sei por quê, todo o contentamento, larguei o hábito dos exercícios; e ando com o espírito tão pesaroso que essa bela estrutura, a terra, me parece um estéril promontório; esse magnânimo dossel, o ar – olhem – esse esplêndido e suspenso firmamento, esse majestoso teto com franjas de ouro flamejante, ah, isso para mim não passa de um fétido e pestilento agregado de vapores. Que obra-prima o homem! Tão nobre em sua razão, tão infindo em faculdades, em forma e movimento quão rápido e admirável, na ação tão próximo dos anjos, na apreensão tão semelhante a um deus: a beleza do mundo, o paragão dos animais – mas que é isso para mim senão a quintessência do pó? O homem não me dá prazer.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 97-8 – At. 2, Ce. 2).

⁹ Essa passagem faz referência à Bíblia nos seguintes trechos: “Não se vendem dois pardais por um asse? E nenhum deles cairá em terra sem o consentimento de vosso Pai” (Mt 10, 29) e “Portanto, vigiai, porque não sabeis em que dia vem o vosso Senhor. / Mas sabeis isto: Se o dono da casa soubesse em que vigília viria o ladrão, vigiaria e não permitiria que fosse arrombada a sua casa. / Por isso estai também vós preparados, porque à hora em que não pensais, o Filho do Homem virá” (Mt 24, 42-4). Importante aqui notar como o humanismo renascentista – tal como Shakespeare o esboça no trecho “desafiemos o augúrio” – vai se afirmando em meio a diversas referências de fundo bíblico como uma forma de reinterpretação do elemento humano como poder de escolha e de interferência no seu próprio destino – assim como aconteceu na filosofia de Thomas More ou ainda nas pinturas de Botticelli, por exemplo.

para promover um enredo vitorioso e uma narrativa honrada, que servem de escudo àqueles que os defendem. Na primeira cena do segundo ato, como ilustração, Polônio, para preservar e cultivar a imagem honrada da sua família, ensina ao seu criado Reinaldo como representar um papel em terra distante e como simular uma série de falas a desconhecidos com o intuito de obter conhecimentos sobre a conduta de Laertes na França – Laertes, como filho do conselheiro, precisa ter seus comportamentos vigiados para que a exemplaridade da família, tão habilmente forjada por Polônio, não possa correr riscos¹⁰. Na segunda cena do ato dois, mais exemplarmente, o conselheiro real age de forma a construir uma versão quanto ao motivo da loucura do príncipe Hamlet de modo a introduzir sua filha Ofélia em sua maquinação política¹¹. Com essa mesma interpretação, tanto Lawrence Flores Pereira (2015) como Rodrigo Lacerda (2015) sinalizam a manipulação de Polônio em relação aos seus filhos de acordo com os interesses na preservação ou na elevação de seu próprio prestígio junto à coroa. Como exemplo, na cena em que Polônio conversa com a filha Ofélia a respeito da aproximação do príncipe Hamlet, Pereira (2015) afirma que o conselheiro sugere que Ofélia utilize seu capital

¹⁰ “Vai fechar dizendo: ‘Conheço o cavalheiro, / Eu o vi ainda ontem’ ou ‘um dia desses’ / Ou certa vez, com este ou outro, ‘e, como disse, / Tinha uma jogatina’, ‘estava embriagado’ / ‘Houve uma briga no jogo de tênis’, ou mesmo: / ‘Eu o vi entrar numa casa de comércio’, / Videlicet, num bordel, e assim por diante. / Nota, com uma isca falsa / Você conseguiu fisgar uma carpa autêntica. / E assim nós, que somos sabidos e jeitosos, / Com rodeios precisos, lances e desvios, / Encontramos o norte com bons desnorтеios. / Assim há de seguir meu conselho e lição / Ao tratar de meu filho. Entendeu tudo, não?” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 85 – At. 2, Ce. 1). No controverso texto do crítico e poeta Thomas Stearns Eliot (2015), *Hamlet e seus problemas*, tal cena entre Polônio e Reinaldo é qualificada como uma cena sem explicação e uma das que contribuem para a qualificação do crítico da peça *Hamlet* não como a obra-prima de Shakespeare, mas como um fracasso artístico. Nesse sentido, Eliot não analisa a cena como uma oportunidade de detalhamento e de enriquecimento do caráter do personagem Polônio. Boa parte da qualificação depreciativa para a peça originou-se da ideia de que a peça não possuía o que Eliot chamava de correlativo objetivo, ou seja, um conjunto de objetos, uma situação ou um encadeamento de eventos que resultariam em uma emoção particular. Para Eliot, existia uma incompatibilidade entre a emoção excessiva do príncipe Hamlet e os acontecimentos enredados na peça.

¹¹ “E assim falei para a minha jovem donzela: / ‘O príncipe Hamlet está além da tua estrela. / Isso deve acabar’. Então eu lhe dei ordens / Pra que se trancasse, evitasse suas visitas, / Recusasse mensagens, brindes ou sinais; / E assim ela teve os frutos dos meus conselhos, / E ele, repellido – pra ser curto na história –, / Entregou-se à tristeza e, depois, ao jejum, / E passando noites desperto, enfraqueceu, / Debilitando a mente. E assim, nesse declive, / Caiu nessa loucura onde agora delira / E que todos lastimamos.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 92-3 – At. 2, Ce. 2).

sexual de forma mais sábia, fixando as negociações num patamar mais alto¹². Na circunstância particular, em que o conselheiro Polônio gera uma explicação para o comportamento perturbado do jovem Hamlet, Lacerda (2015) comenta a interpretação de Polônio sobre a loucura do príncipe e o uso da carta pessoal da filha Ofélia como um cálculo político¹³ – uma forma de testar, ainda que isso não se explicita em falas (mas borbulhe em intenções), uma aproximação entre a solução curativa para Hamlet de um possível casamento com a filha Ofélia (que não detinha *status* de princesa). Admitindo-se tal consideração, pode-se afirmar que o conhecimento adquirido pelo conselheiro Polônio, longe de perseguir uma verdade transparente e eliminadora de enredos paralelos ou uma verdade que reduzisse o palco social a um jogo inútil de aparências, é estrategicamente utilizado como recurso de domínio e de obtenção de prestígio junto à corte.

Nesse sentido, Polônio, portanto, é antípoda de Hamlet, mas não só nesse aspecto. Na perspectiva do conselheiro, o poder da aparência e de como ele dinamiza as ligações de força na corte não lhe permite sustentar a crença na autoridade indestrutível da verdade. Na cena um do ato três, o conselheiro monta um teatro em que a filha Ofélia deve atuar com a finalidade de simular um encontro inesperado com o príncipe Hamlet e, desse momento, extrair alguma fala melancólico-amorosa dele que possa justificar a versão da loucura advinda por mal de amor defendida para os reis. Interessante observar que, na construção desses disfarces estratégicos, o livro é utilizado nessa cena como um recurso da farsa social. O comportamento de Polônio sugere que o conhecimento advindo dos livros, portanto, não indica uma verdade, mas uma forma de montar um enredo que pretende legitimar uma versão da história: “Leia este livro, / Pra que a exibição desse exercício realce / Sua solidão. Talvez nos caiba esta censura: / Está provado que, com rosto devoto / E piedosas ações,

¹² “[...] Seja mais módica em sua presença virginal. / Fixe as negociações num patamar mais alto / Que um convite a palestras.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 70-1 – At. 1, Ce. 3).

¹³ Lacerda (2015), num momento mais avançado, sugere que a ambição e a vaidade desmedidas do conselheiro real Polônio tornam-no pouco inteligente ao insistir na versão do amor desprezado como causa da loucura de Hamlet. No final da cena um do ato três, após Hamlet ter ofendido Ofélia, o conselheiro reitera a versão insustentável da causa da loucura de Hamlet: “Mas ainda creio / Que a fonte e o começo desse sofrimento / Nasceram da rejeição no amor.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 115 – At. 3, Ce. 1)

até o próprio demônio / Sabemos adoçar” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 110-11 – At. 3, Ce. 1)¹⁴.

De acordo com a impressão de Polônio, ainda que não seja uma sabedoria tão honrada, a montagem da cena como expressão da “verdade” é extremamente vantajosa. De outro modo, se o conselheiro Polônio assume o perfil de bajulador e altera seus comportamentos conforme as circunstâncias de favorecimento, isso se deve ao fato de ele reconhecer que o teatro social molda uma verdade que é permitida pelos atores mais ardilosos ou fortes¹⁵. Nessa concepção, o poder da aparência conta o enredo da verdade pertinente.

3. *Interpretação de papéis, construções de caráter*

A referência à atuação de papéis e o entendimento sobre a função teatral para o príncipe e para o conselheiro também aparecem como pistas no meio da peça. Ainda que o príncipe Hamlet atue como uma voz diretiva, na cena dois do terceiro ato, a testar a competência da trupe de atores que chegam ao reino de Elsinore¹⁶, sua compreensão maior a respeito do teatro dá-se pelo efeito da catarse e pelo uso do improviso. Isso fica provado ao término do solilóquio do final do segundo ato da peça, quando a liberação de tensão foi sofisticadamente pensada pelo príncipe como uma forma de confirmar a culpabilidade do rei e tio Cláudio em

¹⁴ Quando ocorrem as falas de Hamlet sobre o conhecimento dos livros, ele também não apresenta uma reverência ao objeto como instrumento revelador da verdade: “Palavras, palavras, palavras.” (SHAKESPEARE, 2015a, p.94 – At.2, Ce.2). No caso de Hamlet, presume-se que a crítica ao conteúdo dos livros como parte do comportamento sarcástico do príncipe também parte da ideia de que os livros realizam-se no plano da aparência, e não possuem a capacidade de adentrar a uma sabedoria ou verdade mais profundas.

¹⁵ Polônio adotou a conveniência de conteúdo e de postura em relação às opiniões e assuntos versados pelas autoridades mais elevadas na corte como sua estratégia de bajulação. O príncipe Hamlet é o único personagem a desmontar a estratégia de Polônio ao provocar mudanças de opiniões bem repentinas e radicalmente diferentes sobre o mesmo assunto no conselheiro como forma de ridicularizar a postura bajulatória. “HAMLET: Está vendo aquela nuvem lá com uma forma quase de camelo? / POLÔNIO: Pela Santa Missa, com efeito: se parece deveras com um camelo. / HAMLET: Não seria mais parecida com uma doninha? / POLÔNIO: Sim, o dorso de uma doninha. / HAMLET: Ou como uma baleia. / POLÔNIO: Parecidíssima com uma baleia.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 128-9 – At. 3, Ce. 2)

¹⁶ Ver nota 1.

relação ao assassinato do antigo monarca e pai Hamlet – o que ocorreria na cena dois do terceiro ato¹⁷. De outro modo, a habilidade do príncipe Hamlet com o recurso do improvisado como uma possibilidade de satirizar as relações sociais estabelecidas na corte potencializa a astúcia em investigar a cena do assassinio e a produção constante de uma crítica social sincera disfarçada pela loucura fingida.

A competência do príncipe em atuar dentro da lógica do teatro sarcástico do improvisado deve-se à íntima aproximação do príncipe Hamlet com o bobo da corte Yorick – tal como se evidencia na primeira cena do quinto ato, quando Hamlet testemunha parte de seu passado ao encontrar o crânio de Yorick no cemitério: “Ai, céus, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um tipo cheio de chistes e de incomparável verve. Me carregou na garupa mais de mil vezes e agora – me repulsa só de imaginar. Me dá náuseas.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 177 – At. 5, Ce. 1). No entanto, é preciso constatar que, enquanto a função do bobo da corte é, por meio da sátira bem humorada, fazer com que as autoridades e o público riam de si mesmos de forma a aliviar as tensões sociais que os circundam – o que produz um efeito catártico que estabiliza as relações da corte¹⁸ –, a atuação do príncipe Hamlet torna-se agressiva e, ao invés de promover alívio de tensão no organismo social, intensifica os conflitos e amplia a instabilidade. Os chistes que Hamlet realiza a respeito do seu próprio crime (o ato de assassinato do conselheiro real Polônio), além de ultrapassar qualquer esfera de um humor catártico permitido pelos membros da corte ao vislumbrarem suas tensões, oportuniza um ataque à máxima hierarquia (o rei) bagunçando as relações sociais de modo não catártico ao ambiente social – a imagem de um mendigo que come o peixe que se nutriu do verme que, por sua vez, devorou um rei incita a instabilidade na hierarquia da corte, desautoriza autoridades e, se levada ao extremo, estimula uma anarquia capaz de destruir valores e posições no reino.

¹⁷ Ver nota 3.

¹⁸ Na abertura do ato cinco, os coveiros são chamados de *clowns* no texto shakespeariano porque trazem à peça *Hamlet* alívio cômico aos espectadores e, como os bobos da corte, fazem sátiras humoradas com as tensas verdades sociais da corte sem se preocupar com as censuras. O fato de eles estarem próximos do cotidiano da morte e distantes da corte faz com que o comportamento deles seja deveras insolente e sem quaisquer tratos de cordialidade ou mesuras retóricas.

REI: Vamos, Hamlet, onde está Polônio? / HAMLET: Na ceia. / REI: Na ceia?! Onde? / HAMLET: Não onde ele come, mas onde é comido. Há até um certo congresso de vermes políticos em cima dele. Na dieta, o teu verme é teu único imperador: colocamos na engorda tudo o que é criatura, pra ficarmos inflados – e viramos um opulento repasto pra empanturrar larvas. O monarca cevado e o mendigo raquítico são só desvairanças do cardápio – dois pratos numa só mesa. E isso é tudo. / REI: Ó céus! Ó céus! / HAMLET: Um homem pode pescar um peixe com o verme que comeu um rei, e comer o peixe que se nutriu de um verme. / REI: O que você quer dizer com isso? / HAMLET: Nada senão demonstrar que um rei pode fazer sua pomposa parada pelas tripas de um mendigo. / REI: Onde está Polônio? / HAMLET: No céu. Mande alguém lá para ver. Se o seu mensageiro não o encontrar lá, vá você mesmo procurá-lo em outro lugar. Mas se o senhor não o encontrar dentro de um mês, vai com certeza farejá-lo subindo as escadas a caminho do átrio. (SHAKESPEARE, 2015a, p. 147-8 – At. 4, Ce. 3)

Como se observa, a conduta de Hamlet advém das práticas de improviso dos *clowns*, entretanto o efeito dela diverge da catarse com finalidade de manter o tecido social estável – o que justifica a permanência do bobo na corte. Motivado pela óbvia vingança pessoal, esse comportamento do príncipe ocorre por ele ser dotado de uma hierarquia no reino que lhe permite desafiar e insultar com tamanha impunidade¹⁹. Nesse sentido, não se busca mais a agradabilidade dos risos, mas a irritação e o choque dos demais membros da corte. A tamanha insolência das pilhérias do príncipe Hamlet e o efeito não catártico delas assemelham-se demasiadamente ao comportamento do bobo da corte de outro texto shakespeariano: *Rei Lear*. Nesse caso, a impunidade do *clown* dessa peça deriva da ausência da autoridade real – ao ceder seus reinos às filhas, o rei Lear torna-se vulnerável e destituído de importância. Dentro dessa perspectiva, os sarcasmos do bobo da corte tendem a produzir verdades amargas a olho do rei que corroem ainda mais o antigo status monárquico de Lear. Interessante notar que, mesmo que Lear ameace punir com chicotadas o bobo da corte, o *clown* não se intimida e, muito pelo contrário, as ofensas

¹⁹ Mesmo quando Cláudio planeja a morte de Hamlet mandando-o para a Inglaterra ou em um torneio de espada com Laertes, é preciso observar que o rei não busca uma ordem direta de execução à vista de seu reino, mas simula situações e esconde motivações quanto às tentativas de derivação na morte do príncipe. Também se nota que não é propriamente o comportamento satírico-agressivo do príncipe que acarreta a intenção do rei em querer matá-lo, e sim a ameaça que ele representa à posição real pelo fato de o príncipe saber que o atual rei cometeu o crime de regicídio com o anterior – consciência que atinge o rei Cláudio logo após a apresentação na corte de *O assassinato de Gonzago*.

de suas falas evoluem cada vez mais – o que contribuiria, mais tarde, para a instabilidade mental do próprio rei.

BOBO: Se eu lhes desse todos os meus bens, ainda ficava com meus chapéus para mim. Esse aí é meu. Pede um outro às tuas filhas. / LEAR: Cuidado com o chicote, moleque! / BOBO: A verdade é um cão que tem de ir para o canil. Ele é posto para fora com o chicote, enquanto a Madame Cadela pode ficar junto à lareira, e feder tudo. / LEAR: É pior que fel para mim. [...] / LEAR: Está a me chamar de bobo, menino? / BOBO: Todos os teus outros títulos tu já deste; com esse, tu nasceste. [...] / LEAR: Desde quando costuma andar cheio de tanta canção, moleque? / BOBO: Me acostumei, senhor, desde que tu fizeste de tuas filhas tuas mães; pois quando entregas a chibata na mão delas e abaixas as próprias calças, / Elas choram de alegrias / E eu de tristeza cantei, / Por ver dizer tonterias, / E andar com bobos o rei. / Por favor, vovô, contrata um mestre-escola que ensine o teu bobo a mentir; quero aprender a mentir. (SHAKESPEARE, 2016, p. 782-4 – At. 1, Ce. 4)

Em relação ao conselheiro Polônio, a sua noção de teatralidade aparece como pista na segunda cena do terceiro ato. Ao contrário dos jogos de improviso aprendidos pelo príncipe Hamlet, Polônio absorveu lições de teatro na universidade. Enquanto a noção de teatro de Hamlet aproxima-se do modelo satírico mais dinâmico e imprevisível dos *clowns*, a ideia de teatro de Polônio deriva de uma atuação baseada no estudo de encaixes de falas e ações para a coerência constitutiva dos caracteres dos personagens, na classificação dos gêneros dramáticos e no enquadramento de cenas como forma de mimetizar relações sociais. A autorreferência de William Shakespeare nesse trecho é evidente: *Júlio César*, a peça que marcou, conforme Barbara Heliodora (2016), a transição da fase shakespeariana das peças históricas para a da fase trágica. Shakespeare, de forma humorada, realiza uma referência à sua própria peça anterior a *Hamlet* quando afirma o personagem Polônio como intérprete do papel de Júlio César²⁰.

Embora o príncipe Hamlet utilize-se da metáfora de “bezerrão capital” para se referir ao conselheiro e ao seu atributo de sugador de benesses do reino – o que marca uma distância entre o caráter do personagem encenado, Júlio César, e o seu ator correspondente, o próprio Polônio –, é interessante observar como a comparação entre dois caracteres aparentemente tão díspares podem ser aproximados tomando-se como ilustração as duas peças shakespearianas: *Júlio César* e *Hamlet*. O primeiro ponto de aproximação entre os personagens Júlio César e Polônio

²⁰ Ver nota 5.

dá-se pelo entendimento que os dois possuem a respeito do convívio social como resultado de fenômenos padrões e estáveis que tendem a se repetir e ser rotuláveis em comportamentos visíveis. É por meio desse pensamento que, por exemplo, Polônio aconselha a sua filha Ofélia como agir diante das investidas de Hamlet, pois “Eu sei bem / Que quando o sangue arde, a alma deixa a língua / Cheia de belas juras.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 70 – At. 1, Ce. 3); que Polônio ensina a Reinaldo como investigar a postura do jovem Laertes, porque “Tão só os lapsos tolos, a farra de praxe, / Que é coisa bem sabida e que acompanha sempre / A livre mocidade.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 83-4 – At. 2, Ce. 1); ou que Polônio explica como a loucura pode provir do mal de amor, utilizando Hamlet como ilustração:

E ele, repellido – pra ser curto na história –, / Entregou-se à tristeza e, depois, ao jejum, / E passando noites desperto, enfraqueceu, / Debilitando a mente. E assim, nesse declive, / Caiu nessa loucura onde agora delira / E que todos lastimamos. (SHAKESPEARE, 2015a, p. 93 – At. 2, Ce. 2)

Na peça *Júlio César*, a descrição de César sobre Cassius dentro de um universo coberto de rotulações sociais é uma tentativa de adivinhar-lhe o caráter e suas possíveis ações futuras. O tipo físico de Cassius, os seus hábitos de leitura, a falta de gosto pela arte do teatro ou da música e a ausência de sorrisos – tudo isso estabelece um quadro que traduz uma personalidade descrita como invejosa e perigosa por César.

Precisava engordar! Eu não o temo; / Mas se o meu nome fosse dado a medos / Não sei de homem que eu mais evitasse / Que esse Cassius magrela. Ele lê muito, / Observa ainda mais, e vê no fundo / Do que fazemos. Não ama o teatro / Como tu amas, Antônio; e nem música. / Raramente sorri, e quando o faz / Parece fazer pouco de si mesmo / Por chegar a sorrir de qualquer coisa. / Homens assim jamais ficam tranquilos / Se veem alguém maior do que eles mesmos, / E são por isso muito perigosos. (SHAKESPEARE, 2016, p. 256 – At. 1, Ce. 2)

É preciso, no entanto, marcar uma diferença entre a análise de Polônio e a de Júlio César. Enquanto a previsibilidade de César é certa e confirmada no decorrer da peça – o que prova que um olhar arguto pode desvelar o disfarce social por meio dos estudos de padrões de comportamentos –, na peça *Hamlet*, imediatamente posterior a *Júlio César*, Shakespeare demonstra, por meio de Polônio, como a imprevisibilidade supera o jogo de interpretações sobre os rótulos sociais. Polônio erra sobre a natureza da relação entre a sua filha e o príncipe, erra sobre o motivo da loucura (fingida) de Hamlet e erra ao tentar prever o comportamento do príncipe Hamlet quando conversa privadamente com a rainha

Gertrudes – e esse erro seria fatal para o conselheiro, pois lhe custaria a vida.

Tanto a morte de Polônio como a de Júlio César apresentam também correspondências que tornam possível estabelecer equivalências entre os dois personagens shakespearianos. Tais mortes não participam da cena catastrófica ao final das peças, mas determinam-na. Em relação a Polônio, na obrigação de vingar o pai assassinado, Laertes envolve-se na artimanha do rei Cláudio e fere mortalmente Hamlet e por ele também é ferido de morte; Laertes conta a Hamlet a respeito das tramoias de Cláudio e culpa-o pelo envenenamento da rainha – o que impulsionou o golpe fatal do príncipe Hamlet contra o rei. Em relação a Júlio César, o suicídio de Brutus advém da mistura entre um sentimento de culpa por um ato precipitado e a decisão por não fornecer o mérito de sua rendição ou morte a Otávio ou a Marco Antônio; atormentado pelo fantasma de Júlio César, Brutus repensa a sua participação no assassinato como um erro ao mesmo tempo em que tenta purificar-se do gesto passado por meio de um comportamento exemplar a ser testemunhado pelos próprios rivais. Nesse sentido, o assassinato de Polônio e o de Júlio César no meio das peças impõem um dilema de vingança (Laertes) ou intensifica uma dúvida (Brutus) nos personagens capitais que demarcam os caminhos para os acontecimentos catastróficos no final da tragédia.

Utilizando-se dessa mesma cena da morte de Polônio e de Júlio César, novos pontos de aproximação entre o caráter de tais personagens podem ser tentados. Ainda que Júlio César morra por não levar a sério os conselhos alheios (do vidente, de Calpúrnia e de Artemidorus)²¹ e a morte de Polônio aconteça pelo fato de esse conselheiro valorizar por demais seus próprios conselhos (vigiar Hamlet de perto)²², o motivo principal e que constitui um traço forte no caráter desses personagens é a ambição. Júlio César, por exemplo, espera ser aclamado como imperador no sena-

²¹ “Os deuses sempre humilham covardia: / Besta sem coração seria César / Se só por medo ficasse hoje em casa. / Mas César, não. O perigo bem sabe / Que eu sou mais perigoso do que ele. / Somos leões paridos num só dia, / Sendo eu o mais velho e mais terrível; / E César vai sair.” (SHAKESPEARE, 2016, p. 281 – At. 2, Ce. 2).

²² “Senhor, ele já foi para a alcova da mãe. / Atrás do cortinado vou me atocaiar / Pra escutar o processo. Eu garanto que ela / O censurará, e como o senhor já disse – / E sabidamente – além da mãe, por natureza / Tão parcial, é imprescindível que outro / Escute a conversa. Senhor, me despeço. / Antes que se recolha, irei ao seu encontro / Pra dizer-lhe o que vi.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 131 – At. 3, Ce. 3).

do romano e, por isso, menospreza os avisos que aparecem em seu caminho e não desconfia do arдил para o seu assassinato na própria casa política. No caso de Polônio, ao se esconder atrás da tapeçaria para escutar a conversa entre a rainha Gertrudes e o príncipe Hamlet, ele espera estudar a cena da conversa com o intuito de insistir na hipótese da loucura advinda do mal de amor que acometeu o príncipe – o que lhe permitiria casar Ofélia com Hamlet e, dessa forma, atingir privilégios como pai de uma futura rainha.

4. Considerações finais: escolhas, serventias e consequências do uso da teatralidade

Com essa polaridade entre Hamlet e Polônio, William Shakespeare reeditou duas formas de compreender a linguagem desde os tempos clássicos. No caso de Hamlet, tendo por referência a metafísica platônica, a linguagem é mero instrumento para se atingir um conhecimento que a supera. A contaminação do príncipe por essa perspectiva leva-o a considerar que a verdade torna irrelevantes os disfarces sociais e, quando revelada, prepondera acima das rotineiras teatralizações humanas como enredo único a ser vislumbrado. No caso de Polônio, tendo por base a valorização dos recursos retóricos pelas análises sofistas, a linguagem é o objeto a ser apreciado pela filosofia, pois é nela que se camuflam poderes, constroem-se valores ou preceitos e onde se mobilizam astúcias que realizam autoridades sociais.

Embora, em diversos momentos, Polônio pareça ser bastante caricato²³, principalmente quando introduz aos reis a leitura da carta do príncipe à sua filha Ofélia²⁴, e, com frequência, seja ridicularizado por Ham-

²³ Ao diferenciar o rei Cláudio do conselheiro Polônio, Lawrence Flores Pereira (2015) destaca a habilidade política do primeiro, comparando-o ao cardeal Mazarino, e destaca a fala excessiva e, por vezes, exagerada ou caricata do segundo. Rodrigo Lacerda (2015) chega a sugerir a personalidade do conselheiro Polônio como uma mistura entre Maquiavel e Pateta.

²⁴ “POLÔNIO: [...] Meu rei, minha senhora, para perquirir / O que é a majestade e o que é o dever, por que o dia / É dia, a noite é noite, por que o tempo é tempo, / Seria só gastar o dia, a noite e o tempo. / Assim, porquanto a concisão é a alma da argúcia, / E o tedioso, os membros e exteriores floreios, / Eu serei breve. Seu filho está louco, / Digo louco, pois fixar a vera loucura / Que outra coisa seria senão estar louco? / Bom, continuo. / RAINHA: Mais conteúdo e menos arte. / POLÔNIO: Senhora, juro não estar usando de arte. / Que ele está louco é fato, é fato, é uma pena; / Pena que seja fato. Uh, tropo infeliz! / Mas adeus a ele, deixo de lado as artes. / Admitamos que esteja louco. Resta agora / Que sai-

let²⁵, é preciso afirmar que tais situações não devem ser interpretadas de modo a sugerir que a polaridade foi resolvida por Shakespeare pendendo para a concepção hamletiana da linguagem. De outro modo, o dramaturgo ilustra as agressões que o jovem Hamlet impõe à Ofélia ou a crueldade desproporcional do gesto assassino em relação a Polônio²⁶. Em meio à sua obsessiva busca pela verdade, pode-se pensar o quão Hamlet valeu-se de sua posição de príncipe em relação às hierarquias que mais lhe seriam obedientes, como Polônio, Ofélia, Rosencrantz, Guildenstern e Osric, para humilhá-las²⁷. Além dessa ausência de exemplaridade em ambos, através de um cenário sombrio, Shakespeare rende ao príncipe e ao conselheiro um final trágico. Sob essa perspectiva, evidencia-se que nenhum dos dois pensamentos sobre a linguagem aperfeiçoa o comportamento do homem ou livra-os da catástrofe.

Entre um Polônio bajulador, exagerado nas reverências ou excessivamente vaidoso e um Hamlet brutal, sádico ou chistoso, podem-se extrair algumas interpretações interessantes a respeito da relação entre hierarquia social e efeitos de fala dessas duas personagens. O que se nota é que, quando Polônio está diante de personagens que possuem uma hierarquia inferior à dele, como os filhos Laertes e Ofélia ou o serviçal Reinaldo, a sua fala pode-se tornar mais inquisitória ou aproximar-se mais de funções imperativas, como ordenar. Quando o conselheiro realiza suas falas para nobres de hierarquia social mais alta, como os reis Cláudio e Gertrudes, além de suas enunciações realizarem-se mais demo-

bamos achar a causa deste efeito, / Ou, melhor dizendo, a causa deste defeito, / Pois esse efeito defectivo vem de causas. / Assim resta que... o restante é o que se segue. / Sopesem, / Tenho uma filha, tenho-a enquanto for minha – / Que em avença ao seu dever e a obediência, olhem, / Me deu isto. Juntem e tirem as conclusões. / (Lê) ‘Ao ídolo celestial de minha alma, a mui aformoseada Ofélia’ – que péssima expressão, muito ruim, ‘aformoseada’ é uma expressão ruim. Mas escutem – ‘em seu excelente e alvo seio, estas etc’” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 91-2 – At. 2, Ce. 2).

²⁵ “POLÔNIO: Vossa Alteza me conhece? / HAMLET: Muito bem, o senhor é um vendedor de bacalhau. / POLÔNIO: Não, eu não, meu senhor. / HAMLET: Quisera que fosse um homem assim honesto.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 94 – At. 2, Ce. 2).

²⁶ Conforme Rosenfeld (2009, p.163): “As falhas de Polônio não são proporcionais a sua morte violenta”.

²⁷ Northrop Frye (1992) destaca as manobras perversas (principalmente com Ofélia) que retiram a exemplaridade do comportamento do príncipe Hamlet. Rinaldo Pellegrini (*apud* SANTOS, 1965) afirma que Hamlet empreende uma atitude tirânica e sádica em meio à sombria atmosfera de vingança.

radamente com formatos curvilíneos a fim de denotar, envaidecidamente, alguma sabedoria, ele, com frequência, adula seus interlocutores e, com isso, tenta estabelecer, a um só tempo, um muro de proteção contra ataques de agentes da realeza e uma forma de, com astúcia, buscar meios de adquirir mais privilégios junto à coroa.

No caso de Hamlet, em fala com pessoas que apresentam uma hierarquia social mais baixa em relação a ele, há dois predominantes funcionamentos ativados. Humilhar ocorre com Polônio, Ofélia, Rosencrantz, Guildenstern e Osric; realizar chistes ocorre com todos esses anteriores mais um personagem coveiro e também com o próprio Horácio. É preciso notar que tais funcionamentos não acontecem somente porque o príncipe Hamlet está imbuído de uma verdade pessoal e de uma necessidade de fazer justiça (vingar o rei, seu pai), enfrentando a hipocrisia dos gestos sociais e o cinismo encoberto nas falas. Os chistes e a humilhação empreendidos por Hamlet apresentam uma demasiada recorrência pelo fato de ele estar numa relação de assimetria social que o favorece como príncipe. Até Horácio, considerado companheiro mais fiel de Hamlet, não se livra dos chistes e da sagacidade do jovem príncipe quando o próprio fala do motivo da vinda de seu amigo a Elsinore²⁸. Se a variante do chiste hamletiano não se constitui perversa para Horácio devido à admiração que Hamlet possui em relação ao companheiro, em nenhuma das outras situações, ela deixa de ridicularizar os demais interlocutores. Entretanto o chiste de Hamlet sofre o revés de um personagem mais inesperado: o coveiro. Por estar à margem das intrigas da corte e tão próximo da morte dos homens, o coveiro não se inibe em devolver as falas maliciosas do príncipe Hamlet com uma sagacidade muito superior. Estar longe das intrigas da corte e presenciar, todo dia, a inutilidade das máscaras sociais diante da morte torna-o capaz de desrespeitar Hamlet ou não reconhecer nenhum sentido para fazer medidas aos nobres²⁹.

²⁸ “HAMLET: [...] Quais são os seus negócios aqui em Elsinore? / Vai aprender a beber antes de partir. / HORÁCIO: Senhor, vim assistir ao enterro de seu pai. / HAMLET: Colega, não me venhas com essa zombaria, / Não foi para ver as bodas da minha mãe?” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 63 – At. 1, Ce. 2).

²⁹ “PRIMEIRO COVEIRO: E o senhor não sabe? Qualquer palhaço sabe. Foi no mesmíssimo dia em que nasceu o jovem Hamlet – aquele que ficou louco e foi mandado pra Inglaterra. / HAMLET: Ah, é. E por que foi mandado pra Inglaterra? / PRIMEIRO COVEIRO: Ora, porque ficou maluco. Lá ele vai recuperar o juízo. E, se não recuperar, também não tem importância. / HAMLET: Por quê? / PRIMEIRO COVEIRO: É que lá nem vão notar. Lá todos são loucos.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 175-6 – At. 5, Ce. 1).

Com menor frequência, Hamlet realiza chistes às duas autoridades mais elevadas que a sua na peça: o rei – no momento em que Cláudio pergunta a Hamlet onde está o corpo assassinado de Polônio³⁰; e a rainha – no momento em que Gertrudes reclama explicações do comportamento desrespeitoso do príncipe Hamlet logo após a apresentação da peça encenada na corte³¹. Tais eventos parecem demonstrar que a hipótese sobre a relação entre a função de atribuir maldosos chistes e o favorecimento do príncipe pela assimetria social está incorreta, entretanto uma análise de outras cenas complexifica a afirmação dessa articulação prevista, mas não a invalida. Primeiro, necessita-se compreender que as autoridades plenamente constituídas para Hamlet são apenas duas: o fantasma do Hamlet Pai e o príncipe Fortimbrás (a esses não cabe nenhum chiste). A persistência do fantasma do rei-pai traduz a seguinte mensagem na psicologia hamletiana: “a autoridade real a qual eu devo respeito é aquela que me persegue, é aquela que me cobra vingança – a do rei morto anterior; para ela, não se pode ser chistoso”. Hamlet deseja a manutenção da velha ordem, preservando a imagem do rei-pai e não aceita a troca do trono. Além disso, como o próprio rei Cláudio explicita, o príncipe goza da proteção da mãe e da simpatia do povo de Elsinore – o que, portanto, dá uma margem de enfrentamento em relação a Cláudio, o falso rei na percepção de Hamlet. Na situação dos chistes de Hamlet a Gertrudes, existe um pensamento que torna a autoridade da rainha rebaixada perante a concepção hamletiana: ela é mulher. Em dois momentos da peça, a personalidade do príncipe Hamlet revela-se explicitamente misógina: no primeiro solilóquio, logo após o pedido dos reis por sua permanência em Elsinore³², e quando destrata Ofélia na última fala da cena em que ela e o príncipe estão sendo vigiados pelo conselheiro Polônio e o tio Cláudio³³.

³⁰ Passagem citada anteriormente neste artigo.

³¹ “RAINHA: Hamlet, tu ofendeste gravemente teu pai. / HAMLET: Mãe, você ofendeu gravemente meu pai. / RAINHA: Ora, vem, respondes com uma língua pueril. / HAMLET: Ora, vai, pergunta com uma língua vil. / RAINHA: Mas o que é isso, Hamlet? / HAMLET: Mas o que é isso o quê? / RAINHA: Esqueceste quem sou? / HAMLET: Cristo, não, você é / A rainha, mulher do irmão do teu marido, / E – quisera não fosse! – mas é minha mãe!” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 134 – At. 3, Ce. 4).

³² “Fraqueza, teu nome é mulher” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 62 – At. 1, Ce. 2).

³³ “Eu também ouvi falar muito das tuas maquiagens. Deus deu a vocês um rosto e vocês fazem um outro. Vocês saracoteiam e desfilam, dão apelido às criaturas de Deus e explicam seus excessos como ignorância.” (SHAKESPEARE, 2015a, p. 113 – At. 3, Ce. 1). A fala de Hamlet pode ser articulada ao apócrifo Livro de Enoque, em que os anjos caídos

Hamlet usa a sua autoridade de príncipe para gerar humilhação ou realizar chistes àqueles que estão abaixo de sua posição e encontra brechas para promover outros chistes aos reis valendo-se da sua relação familiar. Entretanto, para a prática discursiva do conselheiro real Polônio, essas facilidades não são encontradas. A estratégia para permanecer com seus privilégios junto à coroa e para permitir-se galgar outros é a arte da bajulação. Ainda que a crítica especializada possa fornecer uma série de qualidades depreciativas ao personagem Polônio, não parece que esse conselheiro tem muitas escolhas de estratégias discursivas enquanto está servindo a um rei recém-empossado e precisa mostrar habilidades e obediência para agradar-lhe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ELIOT, T. S. Hamlet e seus problemas. In: SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2015. p. 33-42

FRYE, N. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1992.

HELIODORA, B. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Tragédias e comédias sombrias*. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. (William Shakespeare: Teatro Completo; v. 1). p. 242-5.

LACERDA, R. *Hamlet ou Amleto?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

NOVO Testamento: versão restauração. Anaheim: Living Stream Ministry, 2008.

PEREIRA, L. F. Introdução; In: SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2015. p.7-32.

PROENÇA, E. (org.). *Apócrifos e pseudo-epígrafos da Bíblia*. São Paulo: Fonte Editorial, 2005.

ROSENFELD, A. *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.

ensinam a arte da maquiagem para as mulheres, e essas se tornam partes ativas para a consolidação da ira de Deus (PROENÇA, 2005). Para o personagem Hamlet, parece coerente a ligação entre o uso da maquiagem e a facilidade do fingimento (afastar-se da verdade) atribuídos às práticas femininas.

SANTOS, M. H. *Considerações sobre Hamlet*. Belo Horizonte: Edições Movimento Perspectiva, 1965.

SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2015a.

_____. *Hamlet*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

_____. *Rei Lear*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

_____. *The complete works of William Shakespeare*. New York: Barnes & Noble, 2015b.

_____. *Tragédias e comédias sombrias*. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. (William Shakespeare: Teatro Completo; v. 1).

SMITH, E. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.