

RESENHA

Hamlet no Brasil. Orgs. Anna Stegh Camati e Célia Arns de Miranda.
Curitiba: Ed. UFPR, 2019. 319p.

Dra. JANAINA MIRIAN ROSA
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
(janainamrosa@yahoo.com.br)

Dr. JOSÉ ROBERTO O'SHEA
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
(oshea@cce.ufsc.br)

A influência de traços típicos das peças de William Shakespeare na cultura e produção artística brasileira é um ponto ressaltado logo no início da obra *Hamlet no Brasil*, organizada por Anna Stegh Camati e Célia Arns de Miranda. Dividido em duas partes distintas intituladas “Texto, intertexto e traduções” e “Produções cênicas brasileiras”, o livro apresenta ensaios que atentamente exploram, por meio de diferentes ângulos, conhecimentos e abordagens de *Hamlet* relacionados à trajetória desta obra de Shakespeare e de produções no país, envolvendo ainda discussões sobre assuntos contextuais. O Prefácio assinado por Marcel Alvaro de Amorim demonstra de forma direta e atual, recorrendo ao exemplo de uma cena do filme *Tropa de Elite 2* (2010), como elementos tradicionais das obras de Shakespeare fazem parte do imaginário cultural brasileiro. Desta forma, além da intervenção dos textos e de montagens nos palcos, Amorim ressalta a importância do cinema nacional na composição de informações culturais sobre as obras do Bardo no país. Vários filmes focados nas peças de Shakespeare são então citados, por exemplo, as adaptações de *Hamlet* dirigidas por Ozualdo Candeias (*A herança*,

1970) e Mário Kuperman (*O jogo da vida e da morte*, 1971), as adaptações de *Ricardo III* (*Águia na cabeça*, 1984), dirigida por Paulo Thiago, e *Macbeth* (*A floresta que se move*, 2015), dirigida por Vinícius Coimbra, entre várias outras. Também são incluídas produções cinemáticas que adicionam aspectos típicos associados às obras Shakespearianas, como a cena do balcão em *Romeu e Julieta*. O ativo papel da TV brasileira em proporcionar a construção de imagens e informações sobre as peças do autor em âmbito nacional também é destacado por Amorim, ao citar as populares novelas da Rede Globo, como a produção televisiva dirigida por Amora Mautner e escrita por Walcyr Carrasco *O cravo e a rosa* (2000), entre outras. *Hamlet no Brasil* traz já na sua introdução, portanto, uma abordagem atentamente cultural e significativa em que características das obras do Bardo são pertinentes ao histórico artístico do país.

Com referência ainda à introdução de *Hamlet no Brasil*, Camati e Miranda destacam no texto de Apresentação do livro comentários marcantes sobre a trajetória da peça e produções teatrais de *Hamlet* em terras brasileiras. Ilustres figuras são então citadas, como Jean-François Ducis, cujas traduções das obras do Bardo eram preferencialmente utilizadas nas produções teatrais no Brasil no século XIX, e João Caetano, apontado como o “pai do teatro brasileiro” (CAMATI; MIRANDA, 2019, p. 15) e responsável pela implementação local do teatro Shakespeariano, contrastando com as produções estrangeiras encenadas no país no século XIX. Um fato relevante da história de encenação de *Hamlet* no Brasil, que expõe as preferências e tendências do público do século XIX, refere-se à primeira produção de *Hamlet* por João Caetano, em 1835, que usou o texto em português traduzido do inglês por Oliveira Silva, mas que desagradou os espectadores. Cinco anos após a performance, João Caetano retorna com sua montagem, utilizando dessa vez a tradução do texto de Ducis, conquistando a aprovação do público. A identificação de episódios como esse é significativa na análise da trajetória de encenação da peça no país, já que tais episódios revelam o esforço e as tentativas de artistas brasileiros em desenvolver suas próprias perspectivas culturais relacionadas às performances das obras de Shakespeare. Outra ilustre figura da história teatral do Bardo em terras brasileiras, citada por Camati e Miranda, é Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), cuja produção de maior sucesso é *Hamlet* (1948), dirigida por Wolfgang Hoffmann Harnisch.

Durante o período de perseguição e opressão da ditadura militar no Brasil (1964-1985), principalmente com a proibição política de contrariar as medidas do governo, instituída em 1968 pelo AI-5 (Ato Institucional n. 5), as

montagens brasileiras das peças de Shakespeare, incluindo a produção de *Hamlet* dirigida por Flavio Rangel em 1969, não abordaram um ângulo político referente a tal momento de insensatez no país. Destaca-se, no entanto, a produção de *A Tempestade*, dirigida por Augusto Boal em 1981 e 1982, que abertamente discute o assunto. O quadro de censura encontra-se totalmente revertido a partir de 1990, já que contextos políticos e sociais pertinentes ao governo brasileiro são amplamente utilizados em montagens shakespearianas, mais especificamente com relação às produções de *Hamlet* e *Macbeth*. Novamente, o registro da trajetória de encenação das obras de Shakespeare no Brasil valoriza o trabalho artístico que enfatiza a promoção da perspectiva local e a fusão com âmbitos sociais e culturais.

Abrindo as discussões na primeira parte do livro -- Texto, intertexto e traduções --, Marlene Soares dos Santos, em “*Hamlet: as tragédias do príncipe da Dinamarca*”, analisa atentamente características específicas de personagens na peça, assim como o entrelaçamento de suas histórias na trama shakespeariana. Antes de iniciar sua argumentação relacionada ao tema citado acima, Soares destaca e comenta a relevância dos três textos existentes de *Hamlet*, o *Primeiro in-quarto* (Q1) (1603), o *Segundo in-quarto* (Q2) (1604-1605), e o *Primeiro in-fólio* (F1) (1623). Apesar de não se aprofundar no assunto das variações entre os textos, conforme a autora mesmo salienta, Soares deixa claro a importância de conhecê-los e da inexistência de preferências entre os três textos, o que valoriza a individualidade artística de cada um. Retomando a discussão sobre personagens, Soares menciona e lamenta a frequente eliminação de Fortinbras de produções teatrais e filmicas, ressaltando o importante papel político do príncipe norueguês e seu contraste com o príncipe dinamarquês no decorrer da ação da peça. Com relação às temáticas de vingança e poder, os dois príncipes compartilham várias semelhanças durante o desenrolar dos acontecimentos na trama da peça, não deixando também o personagem Laertes de lado, já que este apresenta momentos em que tais temas podem ser observados. Comentários sobre a indefinição religiosa do reino da Dinamarca trazem à tona o relacionamento conturbado entre Hamlet e o fantasma de seu pai, assunto abordado por Stephen Greenblatt em *Hamlet in Purgatory* (2001), conforme aponta Soares. Neste caso, a interação entre os personagens é guiada por dificuldades proporcionadas pelo fato do príncipe ser aparentemente protestante e o fantasma possivelmente ser católico. Além disso, a autora critica o retrato das personagens femininas Ofélia e Gertrudes como figuras passivas, subjugadas às vontades e ordens dos homens, destacando-se neste caso suas interações com Hamlet. Por fim, Horácio é citado por Soares como

um personagem versátil apresentando várias facetas na peça. Herói, enigmático e espectador, são algumas das suas posturas latentes assumidas na obra, mas a interação com Hamlet é marcada por forte laço de confiança e amizade. O estudo do envolvimento entre Hamlet e demais personagens, assim como o entrelaçamento de suas histórias, proporcionam uma visão mais aguçada sobre a complexidade da tragédia do príncipe, valorizando também o potencial individual e a riqueza de características que cada personagem tem a oferecer.

Sigrid Renaux, em “Do sol ao silêncio: uma leitura simbólico-bachelardiana de imagens em *Hamlet*”, aborda questões relacionadas às reverberações e variadas conotações geradas pelas figuras do sol e do silêncio, apresentadas no texto da peça. Tomando como base a visão de Gaston Bachelard sobre imagens no texto literário, Renaux aprofunda de forma singular sua leitura sobre a significância de tais imagens e as relações que podem ser estabelecidas com os diversos estados dramáticos e afetivos de Hamlet. Por meio da análise de variadas cenas, Renaux exemplifica a vasta gama de possibilidades que são oferecidas em *Hamlet* para a avaliação das figuras do sol e do silêncio. Dessa maneira, por exemplo, a imagem do sol no Ato 1, cena 2, ao ser pronunciada por Hamlet, pode proporcionar uma leitura na qual o príncipe está associado com uma grande força criadora e em contato com a resplandescência provinda de seu pai, construindo assim uma identificação entre ambos. Ao longo das cenas investigadas, a imagem do sol oferece novos significados, enriquecendo a grandeza de perspectivas da figura na peça, não perdendo, contudo, a conexão com o sentido apontado no estudo do Ato 1, cena 2. Já a imagem do silêncio, segundo Renaux, age no sentido oposto à clareza permitida pelo sol. No mesmo Ato 1, cena 2, por exemplo, a figura pode ser detectada insinuando a reserva de expressão do potencial de Hamlet. Mesmo com um turbilhão de sentimentos residindo dentro do personagem, Hamlet não pode liberar o intenso fluxo de ideias que circula em seu íntimo. Portanto, ambas as imagens oferecem uma referência aos estados emocionais assumidos pelo personagem em diferentes momentos da obra. Analisar o personagem de Hamlet através deste prisma proporciona um enorme enriquecimento quanto à leitura das atitudes e relacionamentos do príncipe no texto da peça.

Greicy Pinto Bellin, em “A presença de *Hamlet* em Machado de Assis”, explora, utilizando a noção de paródia de Linda Hutcheon, a estreita relação entre a obra shakespeariana e o conto “A Cartomante” (1884) do autor brasileiro. De acordo com Bellin, o conceito de Hutcheon é o que mais se adequa ao estudo comparativo deste assunto entre obras machadianas e do

Bardo, já que paródia é entendida como instrumento crítico político e de situações em que a submissão literária e cultural pode ser identificada. Bellin recorda que, com a abertura dos portos devido à chegada da corte real portuguesa no Brasil em 1808, várias obras de autores ingleses chegavam ao país com traduções em francês. Machado demonstrava amplamente sua insatisfação com tradutores que não se ocupavam em contextualizar tais obras já traduzidas, de acordo com fatores sociais e culturais brasileiros, o que possivelmente incentivou o autor a se dedicar ao aprendizado da língua inglesa para ter acesso direto aos textos originais. Mais especificamente em relação às obras de Shakespeare, era sabido que as traduções francesas “distorciam o conteúdo de suas peças” (BELLIN, 2019, p. 69). A discussão envolvendo a noção de paródia nos dois textos pode ser apontada em relação a diversos temas, um deles referente à força de ação de elementos sobrenaturais. A temática é inicialmente identificada no conto na famosa frase de abertura: “Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (apud BELLIN, 2019, p. 77), que exalta a importância de elementos sobrenaturais em *Hamlet*, e que será explorada em diferentes situações ao longo do conto, sendo capaz de dirigir os acontecimentos das duas tramas. A temática da morte envolvendo Hamlet e o personagem machadiano Camilo aparece como um exemplo intrigante de paródia, já que o príncipe obteve um fim heroico e Camilo banalmente sofre um crime passionai. Neste caso, Bellin atentamente salienta a paródia do autor brasileiro em que ele usa como instrumento crítico literário a adoção integral de aspectos das traduções francesas que se afastavam da obra de Shakespeare.

Encerrando a primeira parte do livro – Texto, intertexto e traduções –, Marcia A. P. Martins, em “Traduções integrais de *Hamlet* publicadas no Brasil”, discute as peculiaridades de treze traduções da obra shakespeariana em meio a movimentos literários e contextos sociais e políticos no país. Martins destaca a primeira tradução integral, publicada em 1933, realizada por José Maria Leitão da Cunha Filho, que usava o pseudônimo de Tristão da Cunha. O tradutor, que aparece inserido num contexto artístico que abarca o simbolismo até o modernismo literário, optou pelo conceito de fidelidade na sua tradução, adotando a “prosa poética” (apud MARTINS, 2019, p. 93). Também utilizou aspectos arcaizantes no texto para canalizar elementos renascentistas. Já as traduções de Anna Amélia Carneiro de Mendonça (1968) e Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969) aparecem em meio à ditadura brasileira, momento no qual “a livre veiculação do pensamento foi proibida” (MARTINS, 2019, p. 99), principalmente com a instituição do anteriormente

mencionado AI-5. Os textos não apresentam traços revolucionários diante do turbulento contexto nacional, enfatizando uma tradução voltada para o teatro em si, no caso do trabalho de Mendonça, e produzindo um texto totalmente em prosa, com relação à tradução de Medeiros e Mendes. No século XXI, Martins destaca a inédita tradução do *Primeiro in-quarto*, realizada por José Roberto O'Shea, em 2010. Assim como em suas outras traduções de obras shakespearianas, que também valorizam aspectos referentes à encenação dos textos, O'Shea levou em consideração “a distribuição de prosa, versos brancos e versos rimados dos originais” (MARTINS, 2019, p. 110). Martins criticamente observa que a existência de várias traduções da mesma obra de Shakespeare não evoca uma ideia de substituição, e sim de grande variedade literária e de diferentes leituras sobre a tragédia do príncipe dinamarquês, valorizando assim o trabalho minucioso do tradutor.

A segunda parte do livro – Produções cênicas brasileiras – é iniciada com o ensaio “Visões de *Hamlet* nos palcos brasileiros: Sérgio Cardoso, Zé Celso e Ulysses Cruz”, de Maria Clara Versiani Galery, em que a autora explora elementos significativos das produções dirigidas pelos diretores citados no título acima. Sérgio Cardoso, que ficou amplamente conhecido pela sua performance de Hamlet na produção dirigida por Paschoal Carlos Magno em 1948, investiu na sua própria montagem da peça em 1956, ao inaugurar o Teatro Bela Vista, em São Paulo, com sua companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso. Além de diretor, também novamente atuou no papel do príncipe, utilizando a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos e investindo em cenários e figurinos sem identificação de um contexto específico. O projeto ambicioso não foi bem recebido pelos críticos, já que era constante a comparação com aspectos provindos de performances estrangeiras que visitaram o país na época. Em relação à produção de Zé Celso, *Ham-let*, apesar de ter estreado em 1993, o trabalho do diretor apresenta fortes críticas ao período do governo militar no Brasil, em que foi “preso, torturado e exilado” (GALERY, 2019, p. 132). De acordo com Galery, esta montagem representou para o diretor uma oportunidade de ressurgimento profissional, já que havia considerado o fato de não ser mais possível atuar no meio artístico brasileiro. Seu trabalho audacioso, que utilizou o texto traduzido e adaptado por Nelson Sá, Zé Celso, Marcelo Drummond, que interpretou o príncipe, e outros representantes do grupo, estreou na reabertura do Teatro Oficina, em São Paulo, com cinco horas de duração, retratando ainda a proposta inicial do Oficina de oferecer um diálogo entre as obras de Shakespeare, experiências do grupo, e contextos políticos brasileiros. Por sua vez, a produção de Ulysses Cruz, que estreou em 1997 no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, resolveu

trazer um aspecto inovador ao investir fortemente em elementos tecnológicos de alta qualidade relacionados ao cenário e equipamentos de som. O texto, traduzido e adaptado por Marcos Daud, faz conexões com situações sociopolíticas no país, mais precisamente durante o final do século XX, e referências ao texto *Hamletmachine*, de Heiner Müller, reforçando o caráter crítico da produção. O registro das abordagens e características específicas das montagens de *Hamlet* é altamente válido na historiografia de performances da peça no país, propondo a valorização do trabalho artístico e crítico dos profissionais do teatro brasileiro.

No ensaio intitulado “Historicização e antropofagia: recriações de *Hamlet* por Marcelo Marchioro e Jessé de Oliveira”, Camati aprofunda questões sobre as abordagens políticas e sociais das produções dos diretores Marcelo Marchioro e Jessé de Oliveira. A montagem de Marchioro foi encenada no auditório do Centro de Criatividade de Curitiba, em 20 de agosto de 1992, muito próximo ao *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello, assunto aludido na produção. Em seu texto publicado no programa do espetáculo, o diretor afirma a importância do comprometimento político do teatro, dando ênfase ao teor crítico de seu trabalho. O tema da historicização é identificado por Camati, por exemplo, mediante à preparação do cenário para expressar situações do contexto caótico nacional, utilizando lama, sangue, sucatas, tambores da Petrobras, entre outros elementos. Já na produção dirigida por Oliveira intitulada *Hamlet sincrético* (2005), do grupo gaúcho Caixa-Preta, formado por artistas negros, Camati explica que ocorre “uma apropriação antropofágica no sentido pós-colonialista do termo, que adquire diversas camadas de significação no processo de transculturação” (2019, p. 115). Desta maneira, características significantes da religião, música e cultura afro-brasileiras são intensamente incorporadas à produção, enfatizando o engajamento do grupo na discussão de questões raciais. Na montagem, os personagens assumem identidades religiosas afro-brasileiras, por exemplo, Hamlet é associado a Xangô, Cláudio ao Zé Pilantra, Ofélia à Iansã, entre outros. O sincretismo religioso que os escravos brasileiros forçosamente vivenciaram é abordado sob uma perspectiva altamente crítica, apresentando Hamlet como responsável por instalar a ordem em um governo estabelecido por Cláudio de características pentecostais e contra a “identidade afro-brasileira” (CAMATI, 2019, 159). Sem dúvida, o trabalho da autora em aprofundar-se no estudo das referidas produções, com suas respectivas abordagens sobre questões contextuais no Brasil, destaca a relevância da obra de Shakespeare no debate de assuntos relacionados à corrupção e repressão na história do país.

A representação da personagem Ofélia nas cenas de morte e de seu enterro, na mencionada produção de Zé Celso, é criticamente analisada por Cristiane Busato Smith no ensaio “O transbordamento de Ofélia em *Ham-let* por Zé Celso”. Smith afirma que, ao contrário de outros diretores, Zé Celso não deposita seu trabalho no ponto de vista do príncipe, valorizando a história e o potencial de outros personagens e, principalmente, abrindo espaço para o aprofundamento de questões referentes à Ofélia. Com relação à cena da morte, esta é encenada no palco e não somente narrada por Gertrudes. Ofélia, interpretada por Tila Teixeira, entra em uma piscina instalada no palco representando seu leito de morte. A presença da água nesta cena evoca elementos femininos, como “as lágrimas, as secreções, o líquido amniótico, a fluidez” (SMITH, 2019, p. 175). Os telões espalhados pelo local focalizam Ofélia em diferentes ângulos específicos, sugerindo uma associação com a célebre pintura de John Everett Millais. As mãos da atriz permanecem em posição de súplica, tal qual a Ofélia na obra de Millais, sugerindo que o suicídio da personagem na produção refere-se à “libertação da opressão patriarcal do reino da Dinamarca” (SMITH, 2019, p. 179). A imagem de Ofélia morta retorna aos telões no final da montagem para reforçar a discussão sobre as consequências da corrupção e tramoias na corte. Já a representação da cena do enterro, em que Ofélia é coberta de pétalas e terra, remonta ao trabalho da artista cubana Ana Mendieta, que retrata a personagem sob sua perspectiva inovadora. O corpo da artista, interpretando Ofélia morta, é visto como uma fusão de capim, terra, folhagens e vegetação rasteira que “dessacraliza a estética *ars moriendi* de Millais” (SMITH, 2019, p. 184). A riqueza de detalhes e influências que podem ser visualizadas na representação de Ofélia na produção de Zé Celso é, portanto, atentamente capturada na análise de Smith, que fez uso de elementos artísticos tradicionais e inovadores para discutir a forte significância de performances da personagem.

No ensaio “*Estou te escrevendo de um país distante: um Hamlet contemporâneo por Felipe Hirsch*”, Miranda aborda o trabalho criativo e arrojado com o texto shakespeariano pelo diretor Felipe Hirsch. Na sua produção da tragédia do príncipe intitulada *Estou te escrevendo de um país distante*, que estreou no Teatro Novelas Curitibanas, em 1997, Hirsch combina “relações intertextuais a partir da inserção de uma rede bastante densa de pré-textos, marcados e não marcados”. (MIRANDA, 2019, p. 192) Desta maneira, utilizando como base o texto de *Hamlet* traduzido por Millôr Fernandes, vários trechos de obras de diferentes autores são incorporados ao texto encenado, como por exemplo, *Um certo Hamlet* de Antônio Abujamra, *Hamletmachine* de Heiner Müller, *A canção de amor de J. Alfred Prufrock* de T.

S. Eliot, entre outros. A ideia não era proporcionar uma “colcha de retalhos” textual (MIRANDA, 2019, p. 192), mas priorizar um diálogo entre os trechos selecionados. Além disso, Hirsch inova ao explorar de forma audaciosa o célebre solilóquio “Ser ou não ser”. A passagem enunciada no palco exclui as primeiras linhas do solilóquio, começando apenas em “morrer? dormir?” (apud MIRANDA, 2019, p. 194). O diretor explica que, de acordo com sua concepção, as primeiras linhas são declaradas internamente por Hamlet que, ao posicionar-se no palco, começa a enunciar a passagem a partir das linhas apontadas acima. O universo íntimo do personagem encontra-se aqui destacado, enfatizando também o trabalho de concepção de Hirsch para sua montagem. Miranda, ao desenvolver o estudo sobre esta significativa construção textual repleta de inserções literárias com a difícil tarefa de ser encenada do palco, oferece uma análise rica que envolve grande variedade de possibilidades interpretativas.

Aspectos relacionados à concepção da produção de Aderbal Freire-Filho são analisados por Camila Paula Camilotti em “O que o *Hamlet* dos trópicos tem a nos dizer? Uma produção cênica de Aderbal Freire-Filho”. O espetáculo foi encenado em 2008 no teatro FAAP, em São Paulo, e teve o texto traduzido pelo diretor, por Wagner Moura, que interpretou Hamlet, e Barbara Harrington, cuja prioridade era a sua encenação. Desta maneira, a tradução do texto em prosa foi intensamente trabalhada visando à clareza do seu entendimento, sem deixar de lado a poesia prevalecente de Shakespeare. A tradução de *Hamlet* para esta produção foi publicada em livro, junto a notas e comentários do diretor sobre várias questões envolvendo seu trabalho, além de fotos da montagem. De acordo com críticos, conforme aponta Camilotti em sua investigação sobre a recepção da produção, as escolhas referentes ao texto traduzido foram bastante elogiadas. Camilotti ainda salienta o momento da decisão de Freire-Filho em embarcar nesta jornada shakespeariana, o que teria sido impulsionado pela leitura da obra de Umberto Eco *Quase a mesma coisa* (2007). Com relação à metateatralidade identificada na peça, referente à produção teatral do próprio Hamlet para descobrir a verdade sobre a atuação de Cláudio na morte de seu pai, tal aspecto foi vivamente incorporado à concepção da montagem. Freire-Filho argumenta que a ideia da metateatralidade está presente na vida do artista do teatro e que é fundamental fazer parte da preparação do espetáculo. Camilotti então aponta que, durante a performance, os atores representando no palco são filmados por seus colegas de atuação, e as imagens aparecem ao vivo em uma tela também posicionada no palco, o que não apenas remonta à metateatralidade presente no texto de Shakespeare, mas enfatiza a relevância desta produção.

Certamente, a investigação do processo de concepção de montagens das obras de Shakespeare proporciona valiosas informações que nem sempre podem ser detectadas rapidamente na apreciação de espetáculos nos palcos, já que necessita da análise de outros materiais para o enriquecimento do estudo das performances.

Liana de Camargo Leão e Mail Marques de Azevedo enfatizam elementos relacionados à produção de Ron Daniels no ensaio “Graça infinita: o *Hamlet* brasileiro de Ron Daniels”. A montagem estreou primeiramente em 2012, no Espaço Tom Jobim, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, e depois em 2013, no Guairinha, em Curitiba. As autoras comentam que os célebres currículos artísticos de Daniels, como diretor na Royal Shakespeare Company, e de Thiago Lacerda, que interpretou pela primeira vez o príncipe, nas novelas e minisséries televisivas brasileiras possivelmente serviram de inspiração para vários espectadores. Com relação ao texto encenado, este foi traduzido pelo diretor que priorizou a comunicação direta com público, realizando vários cortes textuais. Daniels optou por usar a prosa na sua tradução, já que o ritmo da língua inglesa destoa com a oralidade do português brasileiro. Assim, utilizou o estilo de prosa da mesma forma que Boris Pasternak quando traduziu *Hamlet* para o idioma russo. Apesar de Daniels mencionar o texto de Pasternak como referência à concepção da sua tradução, as autoras apontam uma divergência quanto às temáticas exploradas nos trabalhos artísticos de ambos. Pasternak entendia *Hamlet* como uma peça extremamente política, e chegou a equiparar o príncipe com a União Soviética em uma de suas obras poéticas. O mesmo não ocorre com a produção de Daniels, pois seu enfoque está no “drama existencial” (LEÃO; AZEVEDO, 2019, p. 242), o que também diferencia esta montagem das recentes interpretações brasileiras de *Hamlet* com perspectivas políticas. O trabalho investigativo das autoras demonstra a variedade de processos criativos que podem ser empregados na concepção do texto traduzido da peça, assim como o potencial interpretativo que pode ser explorado por montagens brasileiras de *Hamlet* ao abordarem assuntos diversificados e igualmente relevantes.

No ensaio “Um relato épico: *Hamlet* dos Clowns de Shakespeare”, Aline de Mello Sanfelici explora as características teatrais épicas empregadas na produção da companhia Clowns of Shakespeare. Marcio Aurelio dirigiu a montagem em 2013, mas o trabalho de concepção começou muito antes, já em 2007. O texto foi amplamente estudado a partir do uso de sete traduções em português e trechos da obra em inglês. Foi feito também um rodízio de personagens entre os atores antes da definição dos papéis a serem representados. O grupo apostou na “radicalização do uso das convenções

teatrais e dos elementos que compõem a estrutura cênica” (apud SANFELICI, 2019, p. 263), indicando, segundo a autora, um forte traço de aspecto épico na performance. Isto pode ser observado quanto à elaboração do cenário, que não apresenta quase nenhum objeto no palco além de um andaime onde alguns atores ficam posicionados, adicionando ainda a aparição de contrarregras trocando cortinas, o que representa uma “estratégia que celebra o fazer teatral não alienador” (SANFELICI, 2019, 263). Outro exemplo de aspecto épico está vinculado à diversidade de estilos incluídos na montagem. Por exemplo, canções não previstas no texto são acrescentadas à produção, declamadas por personagens, fazendo um convite ao público para a observação de outras questões críticas abordadas no momento. Sanfelici atentamente detalha, portanto, o estudo e a importância dos traços épicos nesta montagem, acentuando a diversidade de métodos interpretativos e perspectivas críticas a serem exploradas em produções brasileiras de *Hamlet*.

No último ensaio da obra, intitulado “Elsinore 2017 ou o *Hamlet* da Armazém Companhia de Teatro”, Margarida Gandara Rauen (em arte, Margie Rauen) e Guilherme Augusto Souza Prado analisam a produção dirigida por Paulo de Moraes. A performance estudada pelos autores refere-se ao espetáculo realizado no Centro Cultural do Bando de Brasil, no Rio de Janeiro, em 2017. O texto, traduzido por Maurício Arruda Mendonça com colaboração de Jopa Moraes e Paulo de Moraes, recebeu cortes, deslocamentos, como o do solilóquio “Ser ou não ser”, e inclusões de trechos, além da incorporação de canções do compositor Luiz Felipe Leprevost. Com relação ao tema da loucura de Hamlet, Rauen e Prado discutem as investigações e leituras feitas por diversos autores, como Freud, com sua interpretação do conflito edípico no personagem, averiguando também a visão de Foucault sobre o tema da loucura. Para Rauen e Prado, “a verdade do doente mental, alienado da sua verdade como pessoa, é a verdade do que é sem razão, mas em Hamlet tudo se encontra justificado e, por isso, ele não pode ser um doente mental” (RAUEN; PRADO, 2019, p. 280). Patrícia Selonk, que interpreta Hamlet na produção de Moraes, demonstra no palco forte associação com o ponto de vista mencionado pelos autores do ensaio sobre a loucura do personagem, descortinando fatores da concepção e do enfoque da montagem a respeito do assunto. Além disso, Rauen e Prado criticamente comentam que, apesar dos esforços da Armazém Companhia de Teatro em trazer ao palco um *Hamlet* que salienta a temática da ética feminista, o espetáculo “conduz à reprodução da cultura patriarcal inerente à dramaturgia de Shakespeare” (RAUEN; PRADO, 2019, p. 298). Tais apontamentos tornam-se necessários para o ajustamento e aperfeiçoamento

das técnicas de abordagens nas produções das obras shakespearianas que envolvem questões culturais, sociais e políticas no país.

A coletânea *Hamlet no Brasil*, portanto, oferece rica e vasta gama de análises críticas sobre aspectos referentes à célebre peça shakespeariana com associações ao trabalho artístico brasileiro. A trajetória de traduções para o português do Brasil é comentada e contextualizada, assim como o percurso traçado pelas primeiras e marcantes montagens da obra, destacando as dificuldades e conquistas no trabalho meticuloso de tradutores, encenadores e atores. As abordagens das produções teatrais da peça sobre assuntos que remontam a momentos críticos da história política e social do país, e que se referem também à investigação de aspectos culturais nacionais, são realizadas através de pontos de vista únicos e significativos. Certamente, nesse *Hamlet no Brasil*, belamente desenhado, editado e ilustrado em policromia, Camati e Miranda conseguiram produzir uma obra marcante para o registro da historiografia de encenação da peça no país, incentivando o empenho relacionado à construção de trabalhos similares.

Resenha recebida em: 17 set. 2019.
Aceita em: 11 out. 2019.

JANAINA MIRIAN ROSA é mestra em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina (2015) e doutora em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela mesma instituição (2019), com pesquisas focadas nos estudos de Shakespeare em performance.

JOSÉ ROBERTO O'SHEA é mestre em Literatura pela American University, Washington, DC e doutor em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela University of North Carolina-Chapel Hill, com pós-doutorados no Shakespeare Institute (University of Birmingham), na University of Exeter e na Folger Shakespeare Library. Atualmente é Professor Titular (voluntário aposentado) da Universidade Federal de Santa Catarina, e pesquisador apoiado pelo CNPq. Dentre suas publicações, além de artigos publicados no Brasil e no exterior, constam traduções anotadas do teatro shakespeariano.