

*"O resto é silêncio":
Hamlet, os cortes e a contemporaneidade.*

The rest is silence: Hamlet, cutting, and contemporaneity

Michael Dobson

Shakespeare Institute - Inglaterra

Tradução:

Anna Stegh Camati

Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148564671>

Resumo: Este ensaio reflete sobre a longa história de abreviações de *Hamlet* para a cena, desde os primeiros quartos e o texto do Folio até as produções pós-modernas, como as de Bocsardi Laszlo, de Kelly Hunter e de Daniel Tyler (todas de 2015). Coloca em questão o que as pessoas almejavam cortar quando operavam cortes em *Hamlet*; pondera em que época o público que frequentava o teatro começa a desejar um *Hamlet* sem cortes, e indaga se a peça em si era considerada como um filtro, um meio termo ou um agregado de todas as suas muitas iterações. Mostra que muitas edições impressas até 1800, que registram cortes e pequenas modernizações verbais feitas pelos produtores de teatro, não viam diferença entre o legível da página e o visível no teatro, e propõe-se a discutir se os cortes em pauta seriam compatíveis com as estratégias de interrupção e abreviação da própria peça. O ensaio argumenta que a percepção de uma fissura entre a peça encenada e o estudo da peça surgiu somente no século XIX, e foi levada em consideração na virada do século XX por produções de nichos “puristas” que revivificaram estritamente o texto do Q1 ou priorizaram ostensivamente as impraticáveis longas confluências do Q2 e F, recentemente anunciadas como versões (sem cortes). Nos nossos dias, *Hamlet* é tão conhecido que é considerado à prova de cortes (como na produção de Laszlo, na qual, mesmo com as linhas não ditas internalizadas pelo elenco, os personagens stanislavskianos se recusavam a falar certas frases conhecidas) e, portanto, suscetíveis a abreviações que privilegiam a interioridade sobre a trama (como a de Hunter), ou a alocação de uma confusa e fastidiosa herança – como em *The Hamlet Archive* de Tyler, um espetáculo criado para uma locação específica, organizado em uma biblioteca, na qual várias versões das cenas principais da peça foram encenadas

no meio de um lixo alusivo de sobras de adereços, estilos, cliques de filmes e motivos do histórico da recepção múltipla da peça. Todas essas produções sugerem que chegamos a um estágio muito tardio da performance e da história literária da peça.

Palavras-chave: *Hamlet*. Cortes. Abreviamentos. Interrupção. Ontologia. Adaptação. Garrick. Hunter. Laszlo. Tyler. Fortimbrás. Quarto. Edições para a cena. Iluminismo.

Abstract: This essay considers the long history of abbreviating *Hamlet* for stage performance, from the early quartos and Folio text through to post-modern productions such as those by Bocsardi Laszlo, by Kelly Hunter, and by Daniel Tyler (all 2015). It wonders what people thought they were cutting when they cut *Hamlet*; when theatregoers started to desire an uncut *Hamlet*, and whether they imagined that whole play as the distillation, the average or the aggregate of all its many iterations. It points out that many printed editions down to 1800, which record the cuts and minor verbal modernizations made by stage producers, saw no separation between the play as read and the play as seen, and shows how their cuts are congruent with the play's own depictions of interruption and abridgement. A perceived gap between the play as seen and the play as studied, the essay argues, emerged only in the nineteenth century, and was then addressed at the turn of the twentieth by 'purist' niche productions which either revived strictly the Q1 text or favoured ostentatiously and impractically long confluences of Q2 and F, newly-advertised as 'uncut'. In our own times, *Hamlet* has variously been regarded as so well-known as to be cut-proof (as in Laszlo's production, in which, with even the unspoken lines internalized by the cast, Stanislavskyan characters could be seen to be refusing to speak certain well-known phrases) and thus susceptible of abbreviations which privilege interiority over plot (such as Hunter's), or as the locus of a cluttered, burdensome heritage -- as in Tyler's *The Hamlet Archive*, a site-specific show staged in a library, in which multiple versions of key scenes from the play were performed among an allusive litter of leftover props, styles, film clips and motifs from the play's multiple reception history. Such productions all suggest that we have arrived at a very late stage in the play's performance and literary history alike.

Keywords: *Hamlet*. Cutting. Abbreviation. Interruption. Ontology. Adaptation. Garrick. Hunter. Laszlo. Tyler. Fortinbras. Quarto. Acting editions. Enlightenment.

As muitas variações entre as três primeiras versões impressas de *Hamlet* – o ‘bom’ mas impraticável segundo quarto, Q2 (3.800 linhas), o Folio (ainda longo com 3.600) e o ‘ruim’, porém curto e oportuno, primeiro quarto, Q1, – indicam que a primeira tarefa de qualquer encenador da peça mais famosa de Shakespeare é escolher e editar o texto¹. Nos últimos tempos, essa questão se pôs sobre minha mesa, já que tenho trabalhado, como editor geral, ao lado do ator Simon Russell Beale e de minha colega do Instituto Shakespeare, Abigail Rokison-Woodall, na concepção e preparação de uma nova série de edições para a *Arden Shakespeare* direcionada especialmente para a cena: e aproveitando que Simon fez um destacado e excelente *Hamlet* (no Teatro Nacional em 2000) e que Abigail dirigiu a peça (notadamente em *Elsinore*), a série iniciará com uma edição de *Hamlet*, preparada por Abigail². Investigarei aqui o que um conjunto de cortes no texto cênico de *Hamlet* pode nos dizer não apenas sobre a interpretação da peça, mas também sobre o que isso significou para as sucessivas gerações de leitores e espectadores de teatro desde o Renascimento até o século XX. Em outras palavras, o que as pessoas tinham em mente quando faziam cortes em *Hamlet*? Quando afinal o público dos teatros passa a querer um *Hamlet* sem cortes? Será que imaginavam o texto integral como filtro, média ou agregado das muitas versões da peça? Sondarei alguns *Hamlets* do Iluminismo, incluindo a notória versão cênica de 1772, da qual David Garrick, tendo interpretado o papel protagonista por trinta anos, removera finalmente o que ele chamou de “todo o lixo do quinto ato”. Incluindo a viagem para a Inglaterra, os coveiros, Osric e a morte de Laertes³. Pretendo mostrar, no entanto, que a mudança mais profunda para a compreensão geral de *Hamlet* não se deu com o corte de Yorick, mas quando foi restaurado.

Este artigo apresenta duas epígrafes – possivelmente, na sua opinião, um arriscado luxo para um curto ensaio, no entanto, ambas se relacionam com um dos padrões que irei identificar. A primeira é de Stanley Wells, trata-se de um bom conselho destinado a muitas gerações de estudantes de doutorado “antes de apresentar um trabalho,

“O resto é
silêncio”

57

1 Parte desse ensaio foi publicado em inglês sob o título “Cortes, interrupção e o final de *Hamlet*”, *New Theatre Quarterly*, v. 32, n. 3, ag. 2016. Agradeço à editora do periódico, Maria Shevtsova, pela permissão de publicar aqui essa versão mais longa em tradução.

2 Ver <https://www.bloomsbury.com/uk/series/arden-performance-editions/>

3 Ver David Garrick, *The Letters of David Garrick*, ed. David M. Little and George M. Kahl (3 vols., Cambridge, MA, 1963), v. 2, p. 845.

marque o seu roteiro para possíveis cortes no último terço”. A segunda foi retirada do clássico livro de zombaria a respeito do fazer teatral *The Art of Coarse Acting* (1964) [A arte da má atuação]:

Eu conheci um jovem sério [adepto do Método] a quem foi designado apenas uma fala na peça. Sua fala foi cortada no primeiro ensaio, mas cada vez que chegávamos àquele ponto um espasmo tomava conta de seu rosto.

Quando lhe perguntaram qual era o problema, ele respondeu: ‘Eu continuo tendo o pensamento, mas não a fala.’

No final, tiveram que restaurar a fala.⁴

Para os atores formados pelo Método, de acordo com essa anedota, um dos papéis mais propensos a produzir espasmos deve ser o de Fortimbrás, que tem o infortúnio de aparecer somente nos últimos dois atos de *Hamlet*. O próprio Hamlet perde um solilóquio inteiro que, na edição, é retirado do ato 4, o que transforma o texto do segundo Quarto em Folio, e a rubrica de viagem que esse corte inaugura fez muita história e foi seguida por muitos – de modo mais requintado no final de *Dogg’s Hamlet* (1979), de Tom Stoppard, que traz uma versão de 15 minutos de *Hamlet* em que sobrevivem umas vinte falas da cena final, seguindo-se a ela 2 minutos da mesma cena reduzida a oito frases. Fortimbrás não figura em nenhuma das versões de Stoppard, e também desaparecerá da subsequente versão abreviada de John e Leela Hort, *The Inessential Shakespeare: Hamlet: A Shortened Version in Modern English* (1999) [O Shakespeare não essencial: Hamlet: Uma versão abreviada em inglês moderno]. Nesse roteiro, aliás, o papel de Fortimbrás é reduzido ao mínimo; ele termina a peça com as palavras

Que quatro capitães carreguem Hamlet como um soldado até a muralha do castelo. Não resta dúvida que, se tivesse sobrevivido, teria sido um excelente rei. Rufem os tambores para marcar sua passagem! Removam os corpos: isso parece ser um campo de batalha! Ordene aos soldados que atirem!⁵

4 Michael Green, *The Art of Coarse Acting* (London: Hutchinson, 1964), p. 73.

5 Hort, John and Leela, *The Inessential Shakespeare: Hamlet* (London: Kabet, 1999), p. 63.

Apesar de incluir intrincadas estratégias de adaptação, envolvendo bonecos e trocas rápidas de figurino, *Hamlet Cut to the Bone* (2004) [*Hamlet cortado até ao osso*], de Simon Rae, a qual é uma versão ainda mais curta, um espetáculo de um homem só, aproxima-se de certo modo mais da encenação dominante do que a versão dos Horts. Como Stoppard, Rae simplesmente suprime Fortimbrás por inteiro.

Até 2004, por mais de três séculos, Fortimbrás esteve em perigo de extinção. Quando a versão de Betterton-Davenant foi publicada, em 1676, com todas as falas omitidas no texto cênico marcadas por vírgulas invertidas nas margens, Fortimbrás já se contorcia nas coxias no ato 4, dando ordens silenciosas para um exército invisível. Aí por volta da época em que a revisão conhecida como o texto de Wilks-Hughes (supostamente preparada para o ator Robert Wilks pelo editor pouco conhecido John Hughes) veio à luz, em 1718, ele estava ausente do ato 5 mais uma vez, com suas falas sobreviventes tendo sido realocadas a Horácio. Na reimpressão de 1751 dessa versão, ainda na época o principal texto encenatório em uso em Londres, Fortimbrás finalmente assume a via tipográfica de Reinaldo, Voltemand e Cornélio, proscritos mesmo na lista de personagens por vírgula invertida.

Em uma peça cuja ação se inicia com algo ausente que caminha pela noite, algo que foi suprimido e mesmo assim caminha, Fortimbrás, em pleno meio do século 18, havia se tornado ainda mais espectral que o Espectro. É verdade que na última cena, sua fala antes de fechar a cortina, “Ordene aos soldados que atirem”, sobrevive, mas, junto boa parte do resto da fala, ela é realocada a Horácio, que, com esse corte na peça, parece estar jogando com a espera, cozinhando o tempo calmamente, aguardando que a gente régia e os patrícios se matem mutuamente, antes de começar a dar ordens ao exército. Porém, o próprio príncipe norueguês nunca é mencionado. Ao passo que, perversamente, uma versão da fala de Hamlet “Pois olhe que aqui vem o que me obriga a abreviar” (2.2.422) é lembrada em todos os outros textos de *Hamlet* desde o Q1 até Garrick e mesmo depois – e se houve uma fala implorando para ser cortada, deveria ser esta mesmo – os direitos de Fortimbrás à memória no reino de Hamlet estavam completamente esquecidos no tempo de Garrick.

Ou melhor, não estavam, já que todas essas edições abreviadas de *Hamlets*, para serem encenadas, eram também textos sem cortes para leitura da peça. Em 1751, a peça para encenação e a peça para leitura ainda mostravam coerência, e o que os encenadores faziam para tornar a peça viável e acessível no palco – como substituir palavras e frases arcaicas

“O resto é
silêncio”

com sinônimos modernos e paráfrases – são consideradas igualmente úteis para os leitores. *Hamlet* para leitura é modelado pelo *Hamlet* visto na cena e vice-versa, porém são percebidos como sendo essencialmente a mesma peça, impressos no mesmo livro. Sempre repleta de interrupções, desde a aparição do Fantasma no relato dos guardas e na sequência, esta peça na qual a repentina intrusão final da morte de um sargento vencido talvez tenha sido pensada como que para suscitar algo de um efeito chocante e anticlimático, convida, aparentemente, a um truncamento ainda maior de seu derradeiro movimento. O corte de Fortimbrás poderia ser menos do que um caso inoportuno de despoliticização e domesticação do que uma expressão da própria estética da peça.

Os cortes rotineiros que descrevi, além do mais, estavam em consonância com as ortodoxias crítico-literárias da época. A visão de Dr. Johnson (expressa no prefácio de sua edição de 1765) de que em muitas das peças de Shakespeare “a última parte é evidentemente negligenciada” é confirmada por muitos comentaristas de *Hamlet*, até mesmo por Francis Gentleman, cujo comentário, presente na edição para a cena publicada por John Bell em 1773, reza que a peça, tal como foi escrita, estende-se por “um tempo insustentável”, que o quarto ato é “cansativo” e seu final “excessivamente fraco” e que a catástrofe é a “pior parte de tudo”⁶. Quando Garrick se propõe a dar espaço para os mais reflexivos, digressivos primeiros atos de *Hamlet* em 1772, minimizando os atos 4 e 5, ele trabalhava dentro de tradições estabelecidas compatíveis com as críticas da peça e com o processo de edição para a encenação.

Escrevi alhures sobre as reações hostis geradas pelas alterações de Garrick que foram vistas por alguns como uma concessão vergonhosa ao neoclassicismo francês – a esquete satírica, por exemplo, em que os coveiros protestam com o ator-empresário por sua eliminação, e a burla de Arthur Murphy de um ato que apresenta o fantasma lamentando para Garrick/Hamlet por ter sido privado de vez de ambos os coveiros e levado à cena com todos os defeitos de Garrick pesando sobre sua cabeça⁷. No entanto, a versão de Garrick continuou a ser encenada até 1779, três anos após a sua aposentadoria: o que deixa claro que não havia tantos contemporâneos objetando a esse corte, como teríamos gostado de ver.

6 [Francis Gentleman], in John Bell, publ., *Bell's edition of Shakespeare's play, : as they are now performed at the Theatres Royal in London; : regulated from the prompt books of each house by permission; with notes critical and illustrative; by the authors of the Dramatic censor* (9 vols. , London, 1773-4), vol. 1, *Hamlet*, 23, 32.

7 Michael Dobson, *The Making of the National Poet* (Oxford: Oxford University Press, 1992), pp. 172-6.

Nem mesmo o relato padrão do decoro-consciente neoclassicista de Garrick, sendo sucedido pelo romantismo desenfreado da próxima geração, corresponde ao que aconteceu após esta versão. Com certeza Garrick pode ser visto como um Hamlet muito mais romântico e irregular sem os coveiros do que John Philip Kemble com eles. Escultural e clássico, Kemble quase transformou a fala “Ai, ai, pobre Yorick” em um solilóquio trágico que o ato 5 jamais testemunhou⁸. Na minha opinião, a ruptura decisiva na tradição não pode ser atribuída aos cortes de Garrick, mas à eliminação dos mesmos. Gentleman, que de certa maneira se mostrava solidário com as alterações de Garrick, não as imprimiu, direcionando sua lealdade aos cortes menos drásticos da companhia rival. É o que se deduz pelo menos pelo fronstipício que mostra os coveiros em toda sua glória e sem cortes. Entretanto, esta publicação assinala um afastamento significativo de muitos textos de encenação anteriores ao imprimir somente os diálogos que os atores estavam utilizando à época. Gentleman, reconhecidamente, muitas vezes fornece notas de rodapé em que lamenta ou aplaude cortes específicos – considera uma ‘crueldade’, por exemplo, deixar de fora “Por que os pobres devem ser lisonjeados?”, mas “Como todas as ocorrências se ligam contra mim” é mencionado apenas como parte de “uma cena não essencial, indigna de ser lida ou levada à cena e, portanto devidamente consignada ao esquecimento”⁹. Ademais, além desse recurso de aparência residual, sua edição desvinculou o *Hamlet* cênico abreviado do *Hamlet* sem cortes para leitura que, conforme as notas de Gentleman, agora passa a ser denominado de “a peça original”.

Em muitas questões Gentleman foi seguido por Kemble. Embora se gabasse de suas credenciais acadêmicas e de sua amizade com Malone e reivindicasse ter feito novos cortes a partir de sua própria cópia do Q2, Kemble basicamente retornou ao antigo texto de Wilks-Hughes, publicando, de 1797 em diante, sucessivas variações com intervalos: algumas cópias, por sua vez, tornaram-se manuais de palco, registrando cortes adicionais para ir de encontro com a lentidão da enunciação das falas de Kemble. Apesar das semelhanças entre os textos que Kemble utilizava no palco e as versões impressas do século anterior, no entanto, esses livros, que não fornecem indicações ou comentá-

“O resto é
silêncio”

61

8 Ver e.g. Michael Dobson, ‘John Philip Kemble,’ in Peter Holland, ed., *Great Shakespearians* volume 2 (Cambridge: Continuum, 2010), pp.55-104: 66.

9 Gentleman, op cit.

rios sobre passagens suprimidas, sugerem uma nova separação entre o *Hamlet* para leitura e estudos e o *Hamlet* utilizado na cena, apesar de que Kemble procura fazer a ponte de duas maneiras inusitadas. Uma delas é a restauração de muitas palavras e expressões elisabetanas – ele foi o primeiro Hamlet durante anos que se referiu ao seu “manto cor de tinta”, por exemplo, ao invés de “roupa de luto”, e isso não apenas porque ele gostava de usar mantos. A outra diz respeito ao fato que, em 1808, ele permite a Elizabeth Inchbald prover esses textos de encenação com introduções literárias, e é a edição dela do *Hamlet* de Kemble que inaugura uma tradição perene da crítica em torno de *Hamlet*, qual seja, aquela de associar principalmente essa peça à biografia de Shakespeare¹⁰.

Nesse sentido, as edições cênicas de Kemble apontam para dois caminhos: elas pretendem reduzir ainda mais o texto de Hamlet para adequá-lo à encenação moderna, enquanto ao mesmo tempo atendendo à demanda da autenticidade elisabetana. Dispensando o texto integral para a leitura, elas não obstante se agarram a umas poucas lembranças frasais. Isso começa a parecer ultrapassado em 1808 e se torna uma impossibilidade ao longo do século seguinte. Em 1881, se quiséssemos um Hamlet reduzido, porém autêntico, teríamos que recorrer às “práticas originais” pioneiras de produção do Q1, de William Poel, enquanto que, se tivéssemos bastante tempo para a peça “original”, logo teríamos algo anunciado pela primeira vez como um *Hamlet* sem cortes. Em turnê em Berkeley em 1904, por exemplo, a companhia de Ben Greet encenou uma maratona, ao ar livre, um pré-Branagh conflacionado do Q2 e F1 com duração de quatro horas e meia¹¹. Nessa época, Johnston Forbes-Robertson já havia encenado o que ficou conhecido como “O *Hamlet* eterno”, o qual teve início às 16h, permitindo um intervalo expandido para a realização de um lauto jantar, para então terminar aproximadamente às 23h. George Bernard Shaw, um entusiasmado admirador de Wagner e, portanto, imune a longos períodos de encenação, mostrou enorme satisfação. Assegurando que a versão Forbes-Robertson “realmente não se diferenciava da peça homônima de Shakespeare”, ressaltou que

10 Ver especificamente Zachary Lesser, *Hamlet after Q1: An Uncanny History of the Shakespearean Text* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014).

11 Esta produção é discutida em Don-John Dugas, *Shakespeare for Everyman: Ben Greet in Early Twentieth-Century America* (London: Society for Theatre Research, 2016).

Estou muito certo que vi Reinaldo na peça por um momento: e possivelmente devo ter visto Voltimand e Cornélio; mas justamente quando se aproximava o momento de suas entradas em cena, meus olhos se fixaram na palavra ‘Fortimbrás’ do programa, o que me deixou tão perplexo que praticamente não sei o que vi nos próximos dez minutos¹².

A maratona de Forbes-Robertson seria superada no Birmingham Repertory Theatre, no final dos anos 1940, por uma produção sem cortes do texto Q2 que foi dividido em duas partes devido à sua longa duração, encenado em noites sucessivas, de modo que efetivamente havia um intervalo noturno de 21 horas¹³. Eu não acredito que houve tentativas semelhantes em Stratford. Até onde sei, a mais longa produção da RSC de *Hamlet* até agora foi a de Adrian Noble em 1993, com Branagh, a qual como o filme subsequente de Branagh foi baseada em ambos Q2 e F. A produção de 2001, de Stephen Pimlott, deve ter chegado próximo em duração, embora, apesar de não ter planejado nenhuma interrupção para refeição ou um intervalo noturno, foram programados dois intervalos grandes. Se não foram longos o bastante para alimentar o público com algo substancial, pelo menos duraram tempo suficiente para alimentar o Príncipe, Samuel West; “Durante o primeiro intervalo”, segundo sua lembrança,

Eu comi uma banana, para me sustentar através dos grandes solilóquios, e durante o segundo intervalo eu comi mais duas, para me nutrir durante a luta de espadas. No que me diz respeito, *Hamlet* é definitivamente um espetáculo três-bananas¹⁴.

As implicações dessas ostentosas produções longas parecem querer dizer que *Hamlet* não é uma peça de mero entretenimento por causa de sua simples inconveniente recusa de estar em conformidade com as convenções do show- business. Seus espectadores são periodicamente convidados a demonstrarem seu comprometimento em relação à ver-

“O resto é
silêncio”

63

12 George Bernard Shaw, *Our Theatres in the Nineties* (3 vols., London: Constable, 1932), vol. 3, p. 200.

13 Sou grato a Peter Holland por apontar isso para mim. Essa estratégia de lidar com um *Hamlet* muito longo foi repetida em outros lugares, por exemplo pela produção romena de Liviu Ciulei em 2001.

14 Samuel West, conversas pessoais, 2010.

dade sem restrições em virtude do enorme tempo exigido para assistir ao espetáculo. No tempo de Shaw, a duração intolerável lamentada por Gentleman havia se tornado um ponto positivo, tanto quanto cem anos antes foi profícuo Garrick cortar a cena dos coveiros e o Commonwealth droll “Os coveiros” cortar todo o resto.

Um século depois de Forbes-Robertson, no entanto, no tempo da Arden 3, como seria uma encenação sem cortes de *Hamlet*? Provavelmente teria que incluir três encenações sucessivas do Q1, Q2 e F1, não necessariamente nessa ordem. Como vemos *Hamlet* hoje, e como é compreendida, na atualidade, a problemática de cortar ou não cortar a peça para a cena?

Dois modelos vêm à mente. De acordo com o primeiro, o texto literário *Hamlet* agora é tão famoso a ponto de ter se tornado à prova de cortes, de modo que mesmo os diretores ingleses não precisam se preocupar a respeito da fastidiosa exposição envolvendo piratas, porque todos nós já sabemos tudo sobre isso. Antes de terminar o ensaio, com uma breve mirada sobre a abordagem performativa pós-moderna da canônica peça, eu gostaria de mencionar dois *Hamlets* com cortes que lidam com essa situação de diferentes maneiras. Eles são a produção da Transylvania de Bocsardi Laszlo, realizada para a companhia Tamasi Aron, e *Hamlet: Who's There?* [*Hamlet: Quem está aí?*], de Kelly Hunter, encenado pela sua própria Flute Theatre Company – note-se a homenagem prestada pelo título de Hunter à adaptação semelhante de Brook, *Qui Va La*. (Coincidentemente esses espetáculos foram encenados em noites sucessivas no Festival de Shakespeare em Gdansk, na Polônia, em 2015). Para os dois espetáculos, qual foi o *Hamlet* essencial, e o que permaneceu real sobre o que havia sido deixado de fora?

O melhor exemplo de como a familiaridade do público com o texto sem cortes pode ser colocada em jogo por diretores contemporâneos, para os quais não obstante o elenco da peça permanece hiper-real é proporcionado pela produção cênica de Lazlo¹⁵. Ao mesmo tempo *avant-garde* e literal, esse *Hamlet* cortou não somente Fortimbrás mas também os guardas que falam sobre ele enquanto aguardam a aparição do Fantasma. No final dessa abertura 1.2, Lazlo de forma oportuna posicionou o príncipe em uma banheira para a enunciação da fala “Ó se esta carne demasiadamente sólida derretesse”, e depois simplesmente deixou o

15 *Hamlet*, dir. Bocsardi Laszlo (Tomas Aron theatre, Sf, Gheorghe, Romania with the Castle Theatre, Gyula, Hungary), 2014-.

Fantasma penetrar nos pensamentos dele através das paredes imaginárias do banheiro. (Meu conhecimento da língua húngara não é suficientemente bom para que eu pudesse discernir se este Príncipe gostaria que sua “carne demasiadamente sólida” ou sua “carne demasiadamente maculada” derretesse, mas para a cena ambientada no banheiro não faria diferença se ele estava querendo dissolver-se ou simplesmente tentando ficar limpo antes dessa proposição. Ao reutilizar esse suporte dispendioso, Hamlet serve-se dele como um banco de biblioteca enquanto lê suas palavras, palavras, palavras em 2.2. Na sequência, Hamlet empurra o suposto peixeiro para dentro da sobra de água da banheira e abre o chuveiro sobre ele. Quando o furioso, desprezado e encharcado conselheiro esbarra com Rosencrantz e Guildenstern no momento em que entram (2.2.221), e se depara com seus olhares surpresos, ele olha com pesar para suas roupas, ostenta um soberbo espasmo naturalista, gesticula em direção a Hamlet com um movimento de cabeça brusco, e sai silenciosamente. Aquele espasmo seria o não dito “Estão procurando o senhor Hamlet: ali está ele”, com o qual esse Polônio não iria honrar este príncipe. O efeito sobre a maioria dos espectadores foi o de testemunhar o corte sendo feito pelo próprio personagem. As palavras foram omitidas somente para se tornarem um subtexto stanislavskiano, o pensamento, mas não a fala: se o texto todo não poderia ser enunciado na prática, um *Hamlet* “integral” poderia não obstante ser vislumbrado como tendo sido internalizado pelos atores.

Com escassos 95 minutos de tempo de execução, a versão de Kelly Hunter (cujo roteiro já se encontra impresso)¹⁶ é bem mais curta, reduzindo a peça para um elenco de somente 6 atores. De modo bem econômico, na versão dela não há Fantasma – ou melhor, à maneira da famosa produção de Richard Eyre/Jonathan Pryce de 1979, o Fantasma se manifesta com o que poderia ser considerado uma espécie de possessão ventríloca ou então um sintoma de colapso mental, uma voz sinistra do além que irrompe do diafragma de Hamlet. Há somente uma instância de duplicação de papéis, a conhecida reutilização de Polônio como coveiro, o qual nesta versão é o único personagem sobrevivente após o clímax do espetáculo. Hunter inconscientemente repete muitas das estratégias prioneiras de encurtamento de Garrick, entre elas de antecipar o combate final fatal

“O resto é
silêncio”

65

16 Kelly Hunter, *Hamlet: Who's There?* (London: Methuen Drama, 2016). Para maiores informações sobre o *Flute Hamlet* e suas outras atividades, ver <http://www.flutetheatre.co.uk/>.

durante o funeral de Ofélia. (Se Hamlet e Laertes acabam por se matar de qualquer maneira, depois de tudo, já que haviam se envolvido em uma briga promissora ao lado da sepultura, por que não deixá-los dar continuidade ao duelo naquele momento e lugar? Como o de Garrick, este é um *Hamlet* classicizado. A ação é drasticamente comprimida de modo a aparentar estar acontecendo em um presente real contínuo (na continuidade da festa de casamento de Cláudio e Gertrudes, passando pelo amanhecer do outro dia, com algumas sequências curtas entrelaçadas como retrospectivas por diferentes recursos de iluminação). E como tudo acontece principalmente em uma locação única, confinada a um interior até que a solitária peça de mobília, um sofá de couro, é movida um pouco para indicar que nos locomovemos até um negligenciado local de sepultamento ao ar livre. Este é um *Hamlet* enfaticamente doméstico: quando Hamlet se prepara para matar Cláudio que está orando, por exemplo, ele faz isso com uma faca de trincar resgatada de uma gaveta de cozinha próxima. (É, de fato, tão doméstico, que o Yorick de Flute não parece ter sido um palhaço humano, porém um cão brincalhão da família). Tudo é mantido claustrofobicamente no seio de duas famílias nucleares fatalmente interconectadas – Gertrudes/Cláudio/Hamlet e Polônio/Ofélia/Laertes – desaparecem não somente Fortimbrás, mas também Rosencrantz e Guildenstern, sendo que suas falas remanescentes são realocadas a Laertes, ao qual não é dado permissão para ir a Paris, sendo obrigado a ficar em Elsinore para sondar Hamlet.

Hunter reivindica, mesmo assim, que a sua produção partiu de reinclusões e não de cortes, visto que ela foi iniciada com oficinas individuais sobre os solilóquios com o seu Hamlet originário, Mark Quartley, para depois acrescentar o que fosse necessário do restante da peça para assumir a função de contextos, pistas e consequências dos estados mentais, os quais ambos encontraram articulados dentro dos solilóquios.

Este, então, é um *Hamlet* no qual a interioridade do Príncipe não é consequência de sua posição em Elsinore porém vice-versa: seus sentimentos e pensamentos são o centro essencial e real da peça, e o restante do enredo os explica e ilustra. Significativo a esse respeito é que o solilóquio inserido menos convincentemente por esse corte é “Oh, que patife sou e escravo desprezível”, surpreendentemente evocado nesta ocasião pelo olhar invejoso de Hamlet ao assistir a um solo de jazz executado por Laertes na bateria. Na ausência de outros atores de teatro, o lugar do Assassinato de Gonzago foi tomado pela única interpolação

desta versão, um incidente no qual Hamlet insinua para Cláudio que ele sabe quem cometeu o crime, enquanto obriga todos os outros personagens de participar do jogo “Assassinato no Escuro”. Este, comprovadamente, não é um *Hamlet* que professa a teatralidade em voz alta: satisfeita ao invés disso em concentrar-se em espasmos vistos em *close-up*, parece ser mais um drama psicológico de bandidos que utilizam palavras como ‘Rei’ e ‘Dinamarca’ em estritos sentidos pickwickianos. Os noventa e cinco minutos remetem à duração de um filme independente: a encenação parece ser uma performance ao vivo de um roteiro de *film noir* inteiramente composto de sobras de uma tragédia shakespeariana. Em *Hamlet: Who’s There?* ora você vê *Hamlet*, e ora você vê duas famílias desestruturadas hiper-realisticamente sangrando no sofá.

“O resto é
silêncio”

Mas suponhamos que Hamlet não seja um simples invulnerável texto relembrado com o qual inventamos instigantes jogos *fort-da* no palco: poderíamos supor que seja a soma de todos os *Hamlets* anteriores, interculturais e intermidiáticos? Suponhamos que ao invés de assistir a uma versão abreviada, ou conflacionada, ou mesmo a cada um dos primeiros textos em sucessão, você fosse encenar múltiplos *Hamlets* simultaneamente? Isso fez parte do conceito de Daniel Tyler em seus *Hamlets* lúgubres e espirituosos (março 2015), um espetáculo desta era que foi chamado de teatro “posdramático”, o qual tencionava oferecer uma visita ao *Arquivo dos Hamlets*. Este arquivo ocupou todo o enorme espaço alienante da nova biblioteca central de Birmingham, um edifício *sci-fi* da moda, convenientemente situado na porta ao lado do teatro Birmingham Rep, cuja companhia mais jovem propiciou os recursos humanos do espetáculo, e um edifício já convenientemente decorado com um enorme mural retratando um notável Hamlet, o Príncipe de Peter Brook, Adrian Lester. Com o Shakespeare Memorial Room do século dezenove reconstruído no 9º andar e os andares inferiores com pouco pessoal, graças a duas rodadas catastróficas de redundâncias feitas em nome da austeridade, este local já esperava hospedar uma peça representativa do estado-da-nação mesmo antes da entrada dos *Hamlets*. Felizmente, os *Hamlets* vieram com sua própria equipe de “arquivistas”, os quais por duas horas conduziram a nós ‘visitantes’ através de uma série de espaços nos quais muitas vezes testemunhamos múltiplas versões de cenas de *Hamlet*. Como estávamos no Reino Unido aos invés da Europa continental, nós as vimos na costumeira ordem narrativa: como a arquitetura, esse espetáculo pós-modernista primava pela liberdade.

67

Com nove Hamlets e três Ofélias em jogo, entretanto, os afetos que a história reteve foram diluídos quase para a inexistência. O que estava à mostra era a penosa herança, caixas de livros e acessórios e poses remanescentes, seleções das quais o elenco desviou de um andar para o outro, enquanto o espetáculo migrava pelo edifício. Os personagens com etiquetas atadas ao corpo, algumas delas portando datas. ‘Ophelia 1600’ era um ator-imberbe elisabetano, ou pelo menos uma triste simulação de um deles. De acordo com uma das etiquetas coladas, mesmo um distribuidor de refrigerantes Coca-Cola em um dos corredores havia se tornado uma Hamletmachine na ocasião. Às vezes os diálogos eram aqueles de cenas correspondentes a filmes baseados em *Hamlet*, alguns deles indianos. No andar que prometia 18 versões de “ser ou não ser”, um Hamlet feminino rotulado ‘Sarah Bernhardt’ enunciava ‘Etre ou ne pas etre’, na frente de uma projeção de um duelo de um filme mudo de Bernhardt, enquanto, por perto, uma ‘Asta Nielsen’ de modo semelhante atuava em imagens preto e branco. Em um bar, um performer em vestes de cowboy negras recitava o solilóquio em italiano perto de um vídeo *western spaguetti* – nem é preciso dizer que era o filme *Johnny Hamlet* (1968). (Aqui até mesmo o estratagema trágico de karaokê do Wooster Group teria se tornado mero kitsch). Lá em cima no vertiginoso terraço do 8º andar, o Fantasma pelo menos desta vez acrescenta uma fala à peça de Shakespeare – “Hamlet, vingança”, uma pérola na ostra – porém o espetáculo de Tyler não mostrava como o Hamlet de Shakespeare derivou do ur-*Hamlet*, mas como é capaz de se transfigurar diante de nossos olhos naquilo que um cartaz anunciava como o “Yo-Ur-Hamlet”. Em uma das áreas desse andar, membros da audiência eram agarrados pelos “arquivistas” com câmera, para serem filmados recitando alguma parte de “Ser ou não ser” a qual conseguissem lembrar, e desses vídeos individuais um vídeo composto já havia sido compilado de vários Hamlets amadores recrutados enunciando linhas esparsas. Alguns traços sobreviveram, mas o roteiro de Shakespeare foi praticamente esquecido, lembrado apenas por detritos de cartazes de filmes e videoclipes e postagens sociais e os bonecos do *Rei Leão* alinhados ao lado dos coveiros bibliotecários que tentavam remanejar a Ofélia morta para a seção de histórias infantis.

O efeito dessa mixórdia de memes era ao mesmo tempo de plenitude e desolação. Um rótulo ao lado de dois manequins horizontais em tamanho real anunciava, Rosencrantz e Guildenstern estão mortos, mas

na realidade o corpo morto na biblioteca era a peça inteira. No início da escada rolante principal, a cena do duelo, na qual havia uma infinidade de Hamlets se apoderando do florete de modo que nunca haveria espaço para Fortimbrás, constituiu um anti-clímax, mas pensando bem sempre foi assim. Começo a acreditar que com a separação entre a peça para leitura e a versão para a cena no Iluminismo, e tendo encontrado somente formas imperfeitas para reuni-las na era do cinema, chegamos agora a um ponto muito tardio da história das encenações de Hamlet. Quatrocentos anos após a morte de seu autor, ou a peça original está platonicamente intacta em segurança, quer operemos cortes ou não, ou tornou-se uma bricolagem sem vida, vítima do transtorno e estresse posdramático, prestes a tornar-se um longo espasmo. Graças aos cortes e justaposições de diretores como Laszlo, Hunter e Tyler, Shakespeare ainda é nosso contemporâneo, no entanto isso não constitui um estado de graça: o tempo está fora dos eixos, e também fora do eixo está o que resta da peça. Marque para possíveis cortes nos últimos dois atos. O resto é

*“O resto é
silêncio”*

69

