

HAMLET: UM MUTANTE NO TERCEIRO MILÊNIO

Lucia V. SANDER¹



Fragmento de *Kuang Chao*
ou Caligrafia Selvagem

Não posso deixar de sonhar com uma crítica que não tentaria julgar mas dar vida a uma obra, a um livro, a uma frase, a uma ideia. Essa crítica multiplicaria, não julgamentos, mas sinais de existência. Talvez inventasse algumas coisas – melhor ainda. Melhor ainda. Essa crítica não reinaria ou se vestiria de vermelho. Ela traria o relâmpago de possíveis tempestades.

(MICHEL FOUCAULT, 1988, p. 326)

Resumo: O artigo analisa Hamlet, o personagem título da tragédia de William Shakespeare, como uma construção inacabada, imperfeita e enigmática que não só permite, mas convida à sua recriação em leituras e montagens da peça que o mantém vivo em diferentes tempos e lugares. Em sua segunda parte, o artigo propõe uma releitura de Hamlet, o personagem, como um terrorista solto numa corte ameaçada e, assim, o traz do século 17 para o início do terceiro milênio e o torna, mais uma vez, um contemporâneo.

Palavras-chave: Shakespeare; Hamlet; Renascimento; Literatura; Teatro; Drama.

Abstract: The article focuses on Hamlet, the title character of William Shakespeare's tragedy, as an unfinished, imperfect and enigmatic construction which not only allows but also invites its recreation in productions of the play that keep him alive in different times and places. The second

¹ Lucia Sander é Ph. D. em Literatura, Universidade Estadual de Nova York (SUNY/Stony Brook); Professora Adjunta da Universidade de Brasília (UnB) até 1998, no Departamento de Teoria Literária e Literatura e no Departamento de Artes Cênicas; Pesquisadora Visitante na Universidade Estadual de Nova York (SUNY/Stony Brook, 1997) e na Universidade de Nova York (NYU, 1998); formação em direção de teatro e encenação no British Theatre Association, em Londres; participou de montagens e escreveu roteiros para o palco, o mais recente sendo a performance solo *Ofélia explica ou O renascimento segundo Ofélia & Cia.*, uma adaptação paródica da personagem de William Shakespeare. Suas publicações mais recentes são os livros *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell* (Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007) e *Ofélia explica ou O renascimento segundo Ofélia & Cia.* (Brasília: Minha Gráfica e Editora Ltda., 2009).

part of the article proposes a rereading of Hamlet, the character, as a terrorist let loose in a fallen kingdom, therefore moving Hamlet from the 17th century to the beginning of the third millennium, and turning him, once again, into a contemporary.

Keywords: Shakespeare; Hamlet; Renaissance; Literature; Theatre; Drama.

Quem é Hamlet?

Em março do ano de 2007 realizou-se um evento em Washington, DC, nos Estados Unidos, anunciado como “O Julgamento de Hamlet”. O evento consistiu da encenação de um julgamento legal para deliberar se Hamlet, o protagonista da tragédia de Shakespeare, deve ser considerado culpado pelos crimes que cometeu ou inocente por razão de insanidade mental. A deliberação final sobre a loucura de Hamlet resolveria definitivamente a insistente pendência sobre esse personagem que, apesar de não devidamente identificado, ou diagnosticado, deu a seu criador o título de Homem do Milênio.

A sessão do julgamento foi presidida pelo renomado juiz da Suprema Corte dos Estados Unidos, Anthony Kennedy. Os advogados de defesa e acusação foram também juízes de mérito reconhecido naquele país e as testemunhas de acusação e defesa foram, respectivamente, o Dr. Alan Stone, professor da Universidade de Harvard e ex-presidente da Associação Americana de Psiquiatria, e o Dr. Jeffrey Lieberman, professor de direito e psiquiatria da Universidade de Columbia e diretor do Instituto de Psiquiatria de Nova York. O júri foi constituído por doze membros entre universitários, especialistas em arte e literatura e notórios patronos das artes. Hamlet foi representado pelo ator Joshua Drew, que não se manifestou durante todo o tempo do julgamento – mesmo porque Hamlet já havia declarado há quatro séculos que, para ele, o resto era silêncio.

Assim, o século XXI transferiu Hamlet do palco do teatro, não somente para uma tela de pintura ou de cinema, ou para uma banca acadêmica, mas para o banco dos réus. Seu crime: o de ter-se vingado com as próprias mãos e, assim, apelado para uma justiça selvagem em oposição a uma vingança civilizada, ou seja, a um julgamento como prescrito pela lei. Antes, porém, Hamlet teria vivido um dilema, o de pecar ou não pecar contra a lei dos homens e a lei de Deus, um dilema encenado nas chamadas Tragédias de Vingança do Renascimento inglês, que faziam um enorme sucesso no tempo de Shakespeare e em cuja tradição *Hamlet* se inscreve.

O julgamento de Hamlet realizado em Washington também foi um grande sucesso. O anúncio do evento atraiu de tal modo o público e a mídia que os 1.150 lugares do Teatro Eisenhower do Kennedy Center for the Performing Arts esgotaram-se muitas semanas antes da data de sua realização. Porém, ao final do tão esperado julgamento não se chegou a um veredicto, pois houve empate, seis votos contra seis. Ao término da sessão, o juiz Anthony Kennedy deliberou que o príncipe dinamarquês deveria ser devolvido às páginas da nossa herança literária; a questão de sua sanidade ou insanidade, de sua culpa ou inocência, ou seja, a questão de quem é Hamlet seguindo sem resposta.

O júri de Washington pode não ter deliberado sobre o estado mental de Hamlet, no entanto, a falta de consenso entre seus membros produziu uma constatação, não sobre o protagonista, mas sobre a peça de Shakespeare. O “Julgamento de Hamlet” em 2007 comprovou, mais uma vez, que *Hamlet*, montada e remontada centenas de vezes em diferentes tempos e lugares desde a sua primeira encenação no início do século XVII, é uma peça que continua viva e segue atraindo e desafiando leitores, encenadores e público, apesar ou em razão da impossibilidade de se deliberar sobre o seu protagonista. Quem é esse personagem tão conhecido e, ao mesmo tempo, tão enigmático que não se consegue esquecer, rejeitar, desistir de entender? Quem afinal é Hamlet?

Nem todas as perguntas têm resposta, ou uma só resposta, elas continuam se impondo apesar do empenho da busca. Porém, muitas vezes o problema reside na formulação da pergunta, já que, assim como muitas respostas, há perguntas que caducam com o tempo e as transformações do contexto em que são formuladas. Na tentativa de encontrar outras vias de acesso à complexidade da questão de quem Hamlet é ou não é, sobre a qual se tem ingenuamente buscado uma simples resposta, eu me proponho a reformular essa clássica indagação crítica, senão crônica ou anacrônica, sobre a identidade de Hamlet e substituir a pergunta “Quem é Hamlet?” por “Quem Hamlet pode ser no terceiro milênio?”

Passados os séculos, as leituras consagradas da obra de Shakespeare, de *Hamlet* em particular, enfim conquistaram o benefício da dúvida. Essa alforria das prescrições e limitações impostas pela tradição crítica libera um espaço entre os Atos de Shakespeare e as ações de seu Hamlet e nos permite atravessar certas fronteiras antes bloqueadas pela tradição da crítica shakespeareana. Para usar dessa liberdade que o momento nos concede, busco inspiração em Virginia Woolf no que ela escreve: “[Quando se lê um livro,] deve-se ser capaz não apenas de grandes delicadezas de percepção, mas de grandes audácias da imaginação.” (WOOLF, 1932, p.128). O que me faz lembrar o calígrafo chinês de nome Chang Hsu que, entre os anos 700 e 750 do século VIII, conta a história, bebeu um pouco demais, deixou o pincel voar e a tinta dançar com total liberdade e abandono e assim criou o que a tradição veio a chamar de Kuang Chao, ou Caligrafia Selvagem. Ao quebrar as convenções da caligrafia clássica, ao livrar-se das formas convencionais dos caracteres e dos instrumentos tradicionais da escrita, o artista pôde expressar livremente o seu estado de espírito. Graças ou não ao excesso de saquê, Chang Hsu teria assim inaugurado a prática da caligrafia como uma arte da performance (PING-MING, 1984).

[Eu devo dizer que, neste ensaio, e apesar de ter dado ouvidos a Virginia Woolf em sua defesa da leitura audaciosa, não pretendo expressar livremente o meu estado de espírito. Ainda me constroem algumas das formalidades da crítica convencional e seu discurso pseudo-objetivo e imparcial. Quanto à leitura ou às leituras de Hamlet que eu venha a sugerir, vocês dirão se nelas encontram algum grau de selvageria. Não sei bem o que preferir: que digam que sim ou que não.]

A pergunta “Quem é Hamlet?” que há séculos vem sendo perseguida, remete ao igualmente infundável debate sobre a identidade de seu criador. Quem é Shakespeare? Ou quem foi Shakespeare? Será que foi ele que escreveu o *Hamlet* e as demais peças ditas de sua autoria? Essa dúvida tem gerado diversas teorias ao longo dos séculos sobre a assinatura do cânone shakespeariano e apontado para vários possíveis autores desta obra tão celebrada, o favorito da vez sendo Edward de Vere, 17º Conde de Oxford.² Ao que as evidências indicam, Shakespeare, assim como o seu Hamlet, vem sendo um enigma aparentemente indecifrável.

Em setembro de 1987 foi realizado um outro julgamento público na American University, também em Washington, DC, em que três juízes da Corte Suprema dos Estados Unidos presidiram o debate em que se confrontaram os mais notórios Stratfordianos – os que defendem a teoria de que Shakespeare de Stratford é o autor das peças – e os mais notórios Oxfordianos – os que reconhecem o 17º Conde de Oxford, Edward de Vere, como seu verdadeiro autor. Neste julgamento, também muito concorrido e alardeado, não houve empate, venceram por muito pouco os Stratfordianos. No entanto, os Oxfordianos declararam, em suas publicações subsequentes na imprensa, que houve fraude no julgamento e, sendo assim, o cânone dito shakespeariano segue sendo shakespeariano, mesmo que, para alguns, seja um cânone que continua órfão.

A questão que moveu esse julgamento foi, mais uma vez, a questão da autoria. Quem é o responsável? Quem é o culpado, seja por ter executado uma justiça selvagem, no caso de Hamlet, seja por ter praticado uma escrita selvagem, no caso de Shakespeare, já que, sóbrio ou não, e assim como Chang Hsu, Shakespeare deixou sua pena voar e a tinta dançar com total liberdade e abandono e inventou as palavras que lhe faltavam para expressar as ideias que lhe sobravam. Tanto Shakespeare quanto o seu Hamlet parecem ter infringido a lei: um, ao vingar-se com as próprias mãos e pecar contra as leis dos homens e de Deus; o outro, ao transgredir o léxico da língua inglesa, também com as próprias mãos, e expandi-lo de modo a ter contribuído, mais do que qualquer outro escritor, na transformação de uma língua então considerada crua, com vocabulário limitado, em uma língua digna de teólogos, filósofos e cientistas. Quem afinal foi esse escritor, ou mais esse inventor renascentista que, em vez de acrescentar estrelas no céu, acrescentou cerca de 2.000 palavras à língua inglesa e escapou da fogueira?

[Apesar de Foucault, segue-se perseguindo o autor em busca da solução do problema que criou no texto que autorizou. Na tragédia é o herói que se culpa pelo erro que foi de sua autoria e causou tanta agonia. Na falta de

² No século XVIII, em 1785, James Wilmot atribuiu a autoria das peças de Shakespeare a Sir Francis Bacon; no século XIX, em 1891-2, James Greenstreet propôs o nome de William Stanley, 6º Conde de Derby, como o autor do cânone shakespeariano; em 1895, Wilbur Ziegler defendeu a hipótese de que Marlowe, Raleigh, e o Conde de Rutland são os verdadeiros autores dos textos ditos de Shakespeare; finalmente, no século XX, em 1920, J. Thomas Looney desenvolveu a teoria de que Edward de Vere, 17º Conde de Oxford, é o verdadeiro autor das peças de Shakespeare, esta última teoria hoje congregando um número expressivo de adeptos. Garber, Marjorie, *Shakespeare's ghost writers: literature as uncanny causality*.

entendimento, tem de se achar um culpado pelo ato que, de fato, não tem uma explicação. O inexorável não se explica não. Viver é aleatório e escrever também é, só um bode expiatório salva o leitor do conflito, dá sentido ao que não tem, põe razão onde não há – pois que não tem juízo.^{3]}

No caso da identidade de Shakespeare, o problema parece estar ligado à inexistência de uma biografia confiável e definitiva. O que sabemos sobre esse homem de Stratford-upon-Avon é muito pouco. Shakespeare não tem uma vida a ser contada e, sem passado, o presente parece que não se sustenta, e o futuro – ele vai ter que continuar disputando com outros de quem se pode escrever uma biografia coerente com esta obra que até hoje nos assombra e nos acena. Também nesse aspecto, Hamlet parece ter algo em comum com seu criador. A razão de ele ser considerado um personagem tão enigmático pode estar relacionada ao fato de Hamlet também não ter um passado que explique suas ações no presente da peça. Reféns que somos da narrativa, não podemos dispensar a linearidade e a coerência, tanto na literatura e no teatro quanto na vida.

Alguns dirão que Hamlet tem, sim, um passado e, de fato, com o advento da psicanálise na primeira metade do século XX, Hamlet ganhou uma infância, um diagnóstico de neurótico e uma leitura tão convincente que praticamente se tornou a leitura oficial da peça de Shakespeare, adotada em montagens no teatro e no cinema – o filme dirigido e encenado por Sir Lawrence Olivier em 1948 sendo talvez o seu maior representante. Aliás, em sua defesa contundente de Hamlet no julgamento de Washington em 2007, o Dr. Lieberman empenhou-se em demonstrar que “Hamlet era um príncipe profundamente e clinicamente depressivo, com o diagnóstico de desordem esquizoafetiva ou psicótica afetiva, do tipo bipolar.”

O fato de que a leitura de *Hamlet* produzida à luz da psicanálise apóia-se em dados ausentes no texto de Shakespeare, isto é, em informações deduzidas dos sintomas supostamente apresentados pelo personagem no curso da peça, não desautoriza nem tira o brilho que essa leitura nos devolve, e simultaneamente autoriza que outros supostos passados de Hamlet sejam imaginados e encenados. O fato é que Hamlet já nasce adulto. Ele começa a existir quando a peça começa a ser escrita. Não há nenhum Hamlet anterior ao texto de Shakespeare, seu passado é só aquele que está presente no presente da peça, e há muito pouco, quase nada no texto de Shakespeare sobre a infância e a juventude de Hamlet. O passado de Hamlet tem de ser inventado, e assim tem sido através dos séculos, seja por atores, diretores, críticos, leitores em suas próprias recriações da peça, no palco, na tela, ou na página. Consequentemente, Hamlet teve e continuará tendo passados diferentes, tantos quanto os Hamlets que foram, que tem sido e que serão encenados para o público de diferentes tempos e lugares que busca compreender esse personagem que resiste a uma definição. “Definir,” segundo Roland Barthes, “é separar o bem

³ Referências ao influente ensaio de Michel Foucault “O que é um autor?” (1969), e ao valioso trabalho de Sandra Luna que defende a tese de que a tragédia é uma racionalização do trágico em: *Arqueologia da Ação Trágica* (2005), *A Tragédia no Teatro do Tempo* (2008), e *Dramaturgia e Cinema* (2009).

do mal” (BARTHES, 1998, p. 41). Talvez, na escrita selvagem de Shakespeare essa separação não seja possível.

[A selva desconhece a moral, assim como a arte desconhece fronteiras, barricadas e barreiras. A arte inventa o artista que viaja sem roteiro, passaporte, sem passagem e sem dar declaração. Às vezes vai pra prisão, às vezes não. Às vezes produz o horror que brota dessa selva interior. A arte não se conforma a formato nem a organização: é caos e é explosão. A selva assusta e é perigosa, a arte também, pois é de lá que ela vem.]

Ao escanear em vão o texto de Shakespeare no rastro de um passado de Hamlet que explique suas ações no presente da peça, acabamos por encontrar outra coisa: não um rosto definitivo para Hamlet, mas o espaço para imaginar e recriar esse personagem de modo a situá-lo no mundo em que vive o público presente e assim torná-lo um contemporâneo. Já se disse de Shakespeare que, mais importante do que o que ele escreveu é o que ele não escreveu. Como afirmei em outro contexto, é o sábio silêncio de Shakespeare que, em parte, garante a sobrevivência de sua obra (SANDER, 2009, p.11).

O silêncio de Shakespeare sobre o seu Hamlet o constrói com a opacidade que nos habita a todas e todos, uma opacidade que não pode ser iluminada pelo discurso e que, segundo Judith Butler, “nos impede de prestar contas de quem somos quando interpelados nesse tribunal” (BUTLER, 2005, p. 51), ou nesse teatro da vida, como diria Shakespeare. É a Hamlet, esse personagem tão incompleto, tão incoerente, tão contraditório, tão enigmático, tão realista que até parece real, que ingenuamente se pergunta “Quem é você?”, como se nós, do outro lado do espelho, ou do palco, fôssemos capazes de responder se a pergunta nos fosse dirigida. Espera-se que, em *Hamlet*, Shakespeare produza um relato coerente sobre o seu herói em que os eventos sequenciais estabeleçam uma relação de causa e efeito que o tornem facilmente compreensível. Segundo Jeanette Winterson, “A arte é tão fascinante justamente por causa dessa sensação de vida real e não de qualquer coisa sanitizada, comodificada, domesticada e não mais perigosa” (WINTERSON, 2007). A arte, como a vida, não aceita esquema nem se encaixa em relato coerente. Como também já escrevi em outro lugar, coerência é aquilo que se fabrica quando se vai contar a história de uma vida (SANDER, 2007, p. 50).

Hamlet pode ser a mais precisa e tocante representação artística do Renascimento, um período em que os valores e crenças medievais se enfrentavam com a entrada mais ou menos triunfal do mundo moderno e de suas máquinas nem tão maravilhosas. Porém, silenciando tanto quanto dizendo, Shakespeare acrescenta uma dimensão filosófica ao drama histórico de Hamlet no que o desprende da prisão que é a Dinamarca e o situa nesse “promontório estéril” (II,ii)⁴, sob uma “aglomeração de vapores” (II,ii), “rastejando entre o céu e a terra” (III,i), irreconhecível a si próprio em qualquer tempo ou lugar. Em *Hamlet*, Shakespeare nos oferece um protagonista inacabado e inesgotável, e nos brinda com os meios de

⁴ A tradução de *Hamlet* utilizada neste ensaio é de Millôr Fernandes.

retocá-lo para que se ajuste à moda e ao gosto do tempo presente. Cabe a nós, seus leitores e encenadores, enfrentar o desafio de imaginar um Hamlet nosso contemporâneo para que assim, e só assim, ele possa habitar entre nós no terceiro milênio.

Que no ano de 2007 o júri de Washington não tenha chegado a um veredicto sobre a identidade de Hamlet é reconfortante, quase um alívio. Que estudiosos e admiradores de Shakespeare, empenhados em chegar a uma conclusão sobre a identidade de Hamlet, tenham optado pela encenação de um julgamento do personagem de Shakespeare é, a meu ver, uma escolha que merece reflexão. Por um lado, o ritual em que se constitui um julgamento legal muito se assemelha à *mis-en-scène* teatral, considerando a utilização de um cenário apropriado, a indumentária específica dos participantes, a distribuição dos papéis, as entradas e saídas cronometradas, a presença do público. O julgamento de Hamlet realizado em Washington em 2007 foi uma encenação de uma encenação, o que remete ao recurso da peça dentro da peça extensamente utilizado por Shakespeare em seu teatro. A reflexão sobre o teatro em seu próprio território é, a meu ver, uma alternativa produtiva à escrita crítica no que é movida pela constatação da impossibilidade de se descrever o indescritível, de se reproduzir o irreproduzível, de se documentar o que resiste à documentação, i.e., a experiência fugaz do teatro.⁵

No entanto, considerando que o formato escolhido para esta encenação, cuja proposta consistiu em chegar-se ao conhecimento pleno de Hamlet, foi o de um julgamento legal, no caso o julgamento de Hamlet, há de se considerar que se pode julgar e até condenar alguém sem conhecê-lo ou conhecê-la plenamente. “Um julgamento, por mais importante e necessário que seja,” escreve Judith Butler, “não garante ou não dá acesso ao conhecimento sobre o outro,” e ela continua, “muitas vezes é suspendendo o nosso julgamento que podemos apreender o outro em sua humanidade, mesmo quando esse outro tentou aniquilar a humanidade” (BUTLER, 2005, p. 44-5). Ademais, como juízes ou jurados somos impedidos, física e judicialmente, de qualquer aproximação com Hamlet se a ele é designado o banco dos réus. Segundo Butler, “a cena do julgamento moral, quando se trata do julgamento de pessoas por serem quem são, estabelece invariavelmente uma clara distância moral entre aquele que julga e aquele que é julgado” (BUTLER, 2005, p. 45), e acrescenta, “e pode transformar o moralista em criminoso” (BUTLER, 2005, p. 49). Na extensa literatura crítica sobre *Hamlet*, crimes foram e são cometidos por aqueles que, ao julgar o seu protagonista, desprezam um princípio básico da História do Direito que nos convida a desistir de julgar e nos impele a adotar procedimentos mais apropriados para lidar com essa construção complexa que é o

⁵ À reflexão crítica sobre o teatro em seu próprio território dei o nome de Crítica em Performance e realizei os seguintes trabalhos: *Susan Glaspell: entre nós/entre linhas*, uma performance solo apresentada nos anos de 2001 e 2002 em universidades brasileiras e cujo roteiro está publicado em *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*, 2007; e *Ofélia explica ou O renascimento segundo Ofélia & Cia.*, performance solo apresentada nos anos de 2008 e 2009 em várias universidades brasileiras e cujo roteiro está publicado em *Ofélia explica ou O renascimento segundo Ofélia & Cia.*, 2009.

Hamlet de Shakespeare. A este princípio dá-se o nome de benefício da dúvida. Segundo Butler,

Quando queremos conhecer o outro, ou quando pedimos que o outro diga, finalmente e definitivamente, quem ele é ou quem ela é, é importante não esperar uma resposta satisfatória. É desistindo de perseguir a satisfação e permitindo que a questão siga em aberto que deixamos o outro viver, uma vez que a vida pode ser entendida como precisamente isto que excede qualquer testemunho que dela tentamos dar. (BUTLER, 2005, p. 43)

Muitos consideram *Hamlet* como uma peça precursora de outra peça que marcou a trajetória da dramaturgia ocidental, *Esperando Godot* de Samuel Beckett (1950). Há tempos se desistiu de perguntar quem são Vladimir e Estragon e o que esperam esses dois personagens na peça de Beckett. De *Hamlet* segue-se perguntando quem é e a que veio, quando talvez a pergunta devesse ser a quem veio e de quem espera algo. Assim como os personagens de Beckett, talvez o *Hamlet* de Shakespeare esteja esperando de nós, seus leitores e encenadores, que lhe deem um rosto e algo a esperar.

Quem Hamlet pode ser?

É um prazer ler o texto de *Hamlet* e deparar com as possibilidades de leitura que da página nos acenam e que deleitosamente perseguimos. Outra coisa, porém, é encenar *Hamlet* no palco e ter de fazer opções sobre QUE Hamlet pôr em cena de modo a que possa se comunicar com o público específico a que se dirige. *Hamlet* se tornou uma das mais celebradas obras da literatura ocidental, talvez a mais celebrada, porém esse texto foi concebido como um roteiro a ser encenado no teatro, a ganhar vida no palco. Quando se vai montar *Hamlet*, certas escolhas importantes e básicas relacionadas ao protagonista têm de ser feitas, como um guarda-roupa, postura corporal, tom de voz e muitas outras. Mesmo que se queira preservar a ambiguidade do protagonista, Hamlet tem que ter uma cara e, em cena, necessariamente terá. Pode ser melhor que não se responda definitivamente à pergunta “Quem é Hamlet?”, porém, uma resposta temporária, uma identidade mesmo que provisória, senão precária, tem de ser e é dada a Hamlet cada vez que um ator entra em cena nesse papel. Sendo assim, quando se vai remontar essa peça é imperativo que se decida quem será ESSE Hamlet que, posto em cena irá, nas palavras do próprio Hamlet, “exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie” (III,ii). Que mutações serão possíveis e necessárias para que Hamlet siga habitando entre nós? Hoje e agora, quem Hamlet pode ser? É seguindo no rastro de um rosto que possa refleti-lo no espelho do século XXI que prossigo neste ensaio, ou que ensaio uma possível leitura de Hamlet.

[A audácia que porventura venham a encontrar na minha escrita é legado de quem eu cito e citei, e muitos mais a quem eu tanto devo, porém, eu assumo o que escrevo.]

Diferente dos julgamentos a que me referi na primeira parte deste ensaio, o terceiro e último que aqui relembro foi um julgamento de fato, realizado em Londres no ano de 1606, na década em que Shakespeare escrevia suas grandes tragédias. Trata-se do julgamento do Superior dos jesuítas ingleses, Henry Garnet, que ao final foi condenado à morte por não ter revelado o seu conhecimento sobre uma conspiração contra o rei James I. Essa conspiração, que a história batizou com o nome de Golpe da Pólvora (*The Gunpowder Plot*), foi uma das muitas conspirações que se sucederam na Inglaterra de Shakespeare durante um longo período tumultuado de conflitos político-religiosos entre os protestantes, que adotaram a religião que se tornou oficial e obrigatória na Inglaterra, e os católicos, que exigiam o retorno do seu direito de professar a sua fé e que eram sistematicamente perseguidos, especialmente os jesuítas.

O Golpe da Pólvora, planejado e arquitetado por um grupo de jesuítas, fracassou no último momento quando, na manhã de 5 de novembro de 1605, foi descoberta nos porões do Parlamento uma enorme quantidade de barris de pólvora que deveriam explodir aquela tarde, quando da abertura do Parlamento, matando todos os que estivessem no recinto, inclusive o rei, e destruindo todo o complexo arquitetônico que constitui o Parlamento Inglês. O especialista em explosivos encarregado da parte técnica do golpe, de nome Guy Fawkes, também foi condenado à forca e executado em 1606.

O 5 de novembro, dia em que a Conspiração da Pólvora foi descoberta e desmontada, continua a ser celebrado na Inglaterra com fogos de artifício como A Noite de Guy Fawkes ou A Noite da Conspiração (*Guy Fawkes Night*, ou *Plot Night*). Nos últimos anos esse dia vem sendo mais lembrado devido à publicação de recentes estudos que comparam o atentado de 5 de novembro em Londres com o de 11 de setembro em Nova York (BRITTEN, 2007; TARPLEY, 2005; SHARPE, 2006 entre outros). Em 2006, um filme que se refere ao golpe foi produzido com o título de *V de Vingança*,⁶ sem esquecer que há uma canção de John Lennon, intitulada *Remember*, em que ele faz menção ao 5 de novembro, e na qual a última linha é: “*Remember the 5th of November*”.

[Isso não é uma digressão. Se aqui eu relembro o Golpe da Pólvora é porque estou tentando localizar, não as semelhanças óbvias entre os dois períodos de entre-séculos, mas uma sintonia que logre nos devolver, no início desse milênio e apesar de passados mais de quatrocentos anos, a incerteza sobre a loucura, a revolta contra o que podemos chamar de uma soberania selvagem, o terror diante de ameaças e o medo do que nos aguarda.]

⁶ *V for Vendetta*, filme dirigido por James McTeigue, Warner Bros. Entertainment Inc., 2006, coprodução Reino Unido e Alemanha.

O Golpe da Pólvora, assim como o julgamento dos implicados, serviu de inspiração e é muito citado por escritores do início do século XVII, inclusive por Shakespeare, e não somente em sua peça *Macbeth*, onde há uma referência direta a esse golpe que não foi a única conspiração deflagrada em Londres no tempo em que Shakespeare escrevia suas peças de teatro.⁷ Esse foi um período de turbulência em que golpes, conspirações, traições, espionagem, sequestros, assassinatos mantinham a população de Londres em permanente estado de alerta. Esse mundo de violência, de crime, esse clima de medo, de terror, é reconstruído e representado no palco em várias peças de Shakespeare, muito especialmente em *Hamlet*.

Hamlet tem início com a aparição do fantasma do rei morto, uma “visão espantosa” (I,i), como diz Bernardo, interpretada por um Horácio “trespassado de espanto e medo” (I,i) como um “augúrio de alguma comoção estranha em nosso Estado [...] agitado por um tumulto febril” (I,i), e como um “arauto de desgraças que hão de vir” (I,i). “O que é que nos aguarda?” (I,i), pergunta Marcelo, assustado com a guerra iminente e com o terror que se anuncia no reino da Dinamarca e no palco onde *Hamlet* começa a ser encenado. As cenas e os Atos que se seguem confirmam as previsões nefastas anunciadas no início da peça. No seu quinto e último Ato, Horácio faz um relato da violência e da onda de terror que dizimou a corte dinamarquesa:

HORÁCIO

Me ouvirão falar de atos carnais, sanguinolentos
E contra a natureza; julgamentos fortuitos, assassinatos
casuais,
Mortes instigadas por perfídias e maquinações,
E, como epílogo, conspirações frustradas,
Caindo na cabeça de seus inventores. (V,ii)

Assim Horácio resume o enredo de *Hamlet*, ou melhor, UM dos enredos da peça de Shakespeare, o que escolho privilegiar neste ensaio, um enredo que através dos séculos tem sido tratado como pano de fundo de outra história que a peça também contém e que foi resumida por Sir Lawrence Oliver na abertura de seu filme em que focaliza o drama existencial do protagonista de Shakespeare. Diz ele: “Essa é a tragédia de um homem que não conseguia tomar uma decisão.”

Hamlet é a história desse homem que não conseguia tomar uma decisão, porém, não é só essa a história contida no texto de Shakespeare. Se, ao contrário da histórica tendência, vício ou hábito da extensa crítica a seu respeito, decidirmos que, em vez de privilegiar as reflexões de Hamlet, vamos voltar nossa atenção para

⁷ Na cena iii, Ato II da peça *Macbeth*, há um momento de distensão dramática protagonizado pelo personagem do guardador dos portões do castelo de Macbeth que, estando bêbado, pensa exercer sua função na porta do inferno. Em sua fala, o porteiro descreve os vários condenados a arder nas chamas, um deles sendo uma referência a Henry Garnet e sua utilização do equívoco para tentar confundir os que o julgaram. Diz o porteiro: “Quem é, em nome do outro demônio? À fé, um jesuíta capaz de jurar por qualquer um dos pratos da balança contra o outro prato; que traiu quanto pôde pelo amor de Deus, mas não conseguiu intrujar o Céu. Entra, jesuíta.” (tradução de Manuel Bandeira).

as ações construídas e executadas pelo personagem no curso da peça, poderemos encontrar um outro possível Hamlet. Por mais brilhantes que sejam os seus solilóquios, o papel de Hamlet não se restringe a proferi-los. Ao contrário do que diz da própria performance em momentos em que está reduzido à sua consciência, Hamlet é um personagem extremamente ativo na peça de Shakespeare. Ao ampliarmos o ângulo de visão de modo a ver além da crise existencial do protagonista e focalizarmos o drama social e político encenado no *Hamlet*, surge diante de nós um jovem que, incumbido de nortear o rumo dos tempos e consertar o mundo, entrega-se a uma missão suicida não sem antes espalhar o medo e o terror na corte da Dinamarca. Esse é outro possível Hamlet, um terrorista solto num reino ameaçado.

O termo terrorismo, definido como “a utilização de mecanismos e ações violentas para impor pânico e terror a populações ou governos” (SUTTI e RICARDO, 2003, p. 1), só veio a existir no fim do século XVII, no final da revolução francesa; porém, os métodos terroristas já eram utilizados não só no tempo de Shakespeare, mas séculos antes dele – assim como as guerras santas que vêm sendo travadas desde que se tem memória até se tornarem as principais manchetes nos jornais que lemos hoje, dessa vez com o nome de Guerra contra o Terror, em vez de Cruzadas, Inquisição, Colonização etc. O próprio Golpe da Pólvora foi um capítulo da guerra santa entre católicos e protestantes na segunda metade do século XVI e início do século XVII, um tempo conturbado que inspira a visão apocalíptica de Hamlet no Ato I que o leva a concluir: “Nosso tempo está desnorteado” (I,v), o que talvez já tenhamos dito ou ouvido do nosso. Apesar de maldizer a sua sina, Hamlet jura solenemente que sua vida será dedicada ao cumprimento da missão que lhe foi conferida:

HAMLET

No livro e no capítulo do meu cérebro
Viverá apenas o teu mandamento,
Sem mistura com qualquer matéria vil. (I,v)

É o espectro do velho Hamlet que confere a seu filho a missão de salvar a sua honra, ou seja, a honra do pai, de assegurar uma sucessão legítima na Dinamarca e de punir aquele que pecou contra as leis de Deus – o que faz de sua guerra palaciana mais uma guerra santa. De fato, Hamlet tem a tríplice missão de restabelecer três instituições ameaçadas na Dinamarca, quais sejam, aquelas que sustentam a tríade monárquica: Deus, pátria e família. Apesar de tríplice, a missão de Hamlet tem uma demanda comum, a de destruir o atual ocupante do trono de seu país, em nome do pai, em nome da pátria, e em nome de Deus, mesmo que isso lhe custe a vida. É para erradicar a podridão que se espalha pelo domínio privado, público e divino que Hamlet é convocado e, a princípio, sente-se pronto a desempenhar seu papel de filho, de cidadão e de temente a Deus:

Hamlet (ao espectro)
Me conta tudo logo, para que eu,

Mais rápido do que um pensamento de amor,
Voe para a vingança. (I,v)

Apesar de sua disposição inicial, Hamlet só cumpre o prometido nos últimos momentos do quinto e último Ato da peça. Muito já se falou e se escreveu sobre o que teria produzido o comportamento passivo de Hamlet após ter jurado vingança, ele próprio se recrimina pelo contínuo adiamento da execução da ação prometida, ou da missão suicida. Se não executa a vingança, o que faz Hamlet entre o primeiro e o último ato da peça em que está mais presente do que qualquer outro protagonista de Shakespeare? De si próprio Hamlet diz ser um covarde e se culpa por sua inércia, enquanto o público o assiste a espalhar o medo, a desconfiança, a incerteza na corte da Dinamarca através de uma série de atos que, segundo os analistas do terror, podem ser descritos como caracteristicamente terroristas. A seguir lembro algumas ações de Hamlet colhidas na peça de Shakespeare e algumas informações encontradas em manuais de terrorismo e em publicações de analistas do terror (RUBINSTEIN, 2003; REUTER, 2004; SUTTI e RICARDO, 2003):

- **Hamlet recorre a uma falsa identidade, a um disfarce:** ele se finge de louco para não levantar suspeitas sobre si e agir com liberdade.

HAMLET
Talvez, de agora em diante, eu tenha que
adotar atitudes absurdas – (I,v)
Eu só sou louco a Norte-noroeste; quando o vento é do Sul distingo um gavião
de um falcão. (II,ii)

Criar desinformação é uma das táticas usadas pelo terrorismo.

- **Hamlet planeja e executa um golpe para provocar pânico e enfraquecer o seu alvo, o rei:** a peça dentro da peça.

HAMLET
O negócio é a peça – que eu usarei
Para explodir a consciência do rei. (II,ii)

O objetivo de todo terrorismo é psicológico, o inimigo é assaltado em seu equilíbrio mental.

- **Hamlet usa de inocentes como escudo:** ele ataca Ofélia violentamente para despistar o rei e Polônio.

HAMLET (a Ofélia)
Vai prum convento. Ou preferes ser geratriz de pecadores? (III,i)

Terrorismo é um ataque sobre aqueles que deveriam estar moralmente imunes ao ataque.

- **Hamlet alicia outros para produzir inteligência:** no caso, Horácio.

HAMLET (a Horácio)
Peço, quando vires a cena em questão,
Que observes meu tio com total concentração de tua alma. [...]
Depois juntaremos nossas impressões
Pra avaliar a reação que teve. (III,ii)

Terrorismo pode ser definido como uma intimidação coerciva.

- **Hamlet recorre à violência e ao crime:** ele mata Polônio sem hesitação, à sangue frio.

HAMLET
(Ao ouvir o barulho) O que é isso? Um rato? Morto! [...]
Rainha
Ai me mim, que fizeste?
Hamlet
Ora, eu não sei. Quem é; o rei? (III,iv)

O terrorismo caracteriza-se pela indiscriminação das vítimas a atingir.

- **Hamlet torna-se um agente provocador:** ele sequestra o corpo de Polônio para ratificar a sua falsa loucura e confundir a corte.

REI
Muito bem, Hamlet, onde está Polônio?
HAMLET
Na ceia.
REI
Na ceia! Onde?
HAMLET
Na ceia. Mas não está comendo. Está sendo comido. [...] (IV,iii)

O terrorismo cria instabilidade, tensão e violência dentro do grupo alvo.

- **Hamlet oferece uma falsa capitalização:** ele aceita a sua deportação para a Inglaterra sem resistência.

REI
Prepara-te, então; [...] Tudo está apontado para a Inglaterra.
HAMLET
Inglaterra! [...] Bom. [...] Vamos lá – à Inglaterra (Sai). (IV,iii)

A falsa capitalização é usada pelo terrorista como uma armadilha para o inimigo.

- **Hamlet pratica falsidade ideológica, furto e falsificação de documentos oficiais:** no caso, o despacho real do rei da Dinamarca ao rei da Inglaterra.

HAMLET (a Horácio)

[...] violei o selo do despacho solene [...] inventei uma mensagem [...] dobrei a folha como estava a outra; assinei-a, timbrei-a, coloquei-a no lugar da verdadeira. (V,ii)

Cultivar a incerteza pode ser mais eficiente como tática terrorista do que assassinatos.

- **Hamlet pratica a traição:** condena à morte os dois emissários do rei e seus amigos Rosencrantz e Guildenstern, sem culpa ou piedade.

HORÁCIO

Então Rosencrantz e Guildenstern se foram...

HAMLET

Ora, homem [...] Eles não pesam na minha consciência. (V,ii)

No terrorismo a traição pode ser usada como uma tática de sobrevivência.

- **Hamlet é a causa indireta da morte de inocentes:** no caso, Ofélia e Gertrudes, sua mãe. O terrorismo desconsidera a segurança dos não combatentes.
- **Hamlet se torna um homicida:** fere Laertes mortalmente, apunhala o rei e o força a tomar veneno.

HAMLET (ao Rei)

A ponta! Envenenada também!

Então, veneno, termina tua obra! (fere o rei). (V,ii)

O terrorismo é uma forma de ação política que combate o poder estabelecido mediante o emprego da violência e do terror.

No final da peça, Hamlet tem um saldo de sete mortes: Polônio, Rosencrantz, Guildenstern, Laertes, Cláudio, Ofélia e Gertrudes. Hamlet, um assassino em série? Não, Hamlet mata em nome da honra, em nome da pátria e em nome de Deus, sua causa é justa, disso Hamlet está convencido e se empenha em nos convencer, a nós, na plateia:

HAMLET (a Horácio)

[...] Não é meu dever de consciência abatê-lo com suas próprias armas?
E não seria criminoso deixar que essa pústula da natureza continuasse a disseminar sua virulência? (V,ii)

Hamlet conclui que Deus esteve e está a seu lado, guiando o seu destino, e que é em nome de Deus que ele age, que se torna um assassino:

HAMLET (a Horácio)
Há uma divindade dando a forma final aos nossos mais toscos projetos [...] Existe uma providência especial até na queda de um pássaro [...] Estar preparado é tudo. (V,ii)

Na última cena da peça, Hamlet enfim cumpre a missão a ele conferida como filho, como herdeiro e cidadão da Dinamarca e como temente a Deus, o que o conduz à morte. O ato terrorista que implica em sacrifício da própria vida é tido por certos credos como um exercício sagrado que garante ao seu executor um passaporte para o céu. A comunidade terrena onde ele vive cerca o terrorista de aplausos, admiração e homenagens. Hamlet morre como um herói e como um mártir, e é assim que ele quer ser lembrado. Suas últimas palavras são dirigidas a Horácio numa súplica:

HAMLET (a Horácio)
Renuncia ainda um tempo à bem-aventurança,
E mantém teu sopro de vida neste mundo de dor
Pra contar minha história. (V,ii)

É comovido que Horácio se despede de seu príncipe e amigo:

HORÁCIO
Boa noite, amado príncipe,
Revodadas de anjos cantando te acompanhem ao teu repouso! (V,ii)

Segundo Horácio, o céu será o destino final de Hamlet que deixa o palco, ou é retirado como um vencedor, como ordena o novo rei Fortinbras:

FORTINBRAS
Que quatro capitães
Carreguem Hamlet como soldado para um cadafalso. [...]
Que a música marcial e os gritos guerreiros
Falem alto por ele,
Na sua partida. (V,ii)

Pode não ser fácil pensar em Hamlet como um terrorista – apesar de ele ser um personagem de quem temos estado no rastro há séculos e que, apesar de todos os esforços críticos e cênicos, jamais foi capturado e preso a uma identidade definitiva. Hamlet continua solto nos palcos, nas telas de cinema, nas bibliotecas, nas revistas em quadrinhos, cartazes, comercial, na imprensa, no telejornal

assombrando leitores e público em vários idiomas, empunhando uma caveira e nos atirando no rosto uma questão sem resposta, uma charada, um enigma, um criptograma: “Ser ou não ser?”

Hamlet não seria um terrorista amador. Ao retornar a Dinamarca, Hamlet encontra-se preparado para mudar o seu destino e o de seu país, uma Dinamarca então católica. O herdeiro do trono entra no palco de *Hamlet* vindo de Wittenberg, não de Bolonha, Paris, ou Oxford, mas da universidade de Martinho Lutero, da cidade da reforma protestante que defendeu e apregooou as ideias deste reformista excomungado pela Igreja Católica que, no século do nascimento de Shakespeare, causou uma revolução que mudou o mundo. O livro que Hamlet tem em mãos, na cena ii do Ato II, poderia ser as *95 Teses* de Lutero.⁸ Hamlet quer executar uma “destruição inteligente”, termo usado por terroristas, militares ou não, e por isso não se apressa pois sabe que, “em termos de estratégia operacional,” como explica Weizman, “é essencial que nunca se use de sua total capacidade destrutiva, mas que se mantenha o potencial para escalar o nível de atrocidade, senão suas ameaças perdem o efeito” (WEIZMAN, 2006). Hamlet se utiliza de estratégias e táticas sofisticadas e eficazes, como por exemplo, a de agir de dentro do palácio, de se misturar com o inimigo, de fazer parte da situação “atravessando as paredes”, “infestando” o ambiente, na linguagem técnica dos estrategistas do terror e do contraterror. Hamlet está bem informado, ele é um leitor voraz, assim como o são, segundo Weizman, os militares pós-modernos que, no desespero de competir com a sofisticação dos atuais terroristas, trocaram os manuais de terrorismo pela leitura da teoria crítica (WEIZMAN, 2006). Estaria Hamlet lendo Foucault, Deleuze e Guattari?...

[Clarice Lispector escreveu: “Forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo.” (LISPECTOR, 1993, p.20). Não me sinto uma heroína ao sugerir uma leitura de Hamlet como um terrorista inspirado nos filósofos pós-modernos. Temo por não me sentir preparada para a guerra, em qualquer que seja o território, pois se não mais se queimam bruxas na fogueira é por questão de método e não um sinal de que não há mais pecados e que a tortura acabou.]

A tradição crítica nos tem voltado insistentemente para o Hamlet dos solilóquios, um Hamlet atormentado, paralisado pela dúvida, decepcionado com a humanidade. É esse o Hamlet que herdamos e esse Hamlet não se parece em nada com um terrorista suicida. Ou se parece? Até algum tempo se descrevia o terrorista como um indivíduo mentalmente perturbado, vindo da pobreza e da ignorância. No entanto, as pesquisas mais recentes concluem que não há evidências de que os terroristas sofrem de alguma patologia e que vêm das camadas pobres da sociedade. De fato, os terroristas não se ajustam a nenhum perfil, eles podem ser alguém como qualquer um de nós, daí a dificuldade em localizá-los. Depois de muito

⁸ Em 1517, ao afixar suas *95 Teses contra a compra de indulgências* na porta da igreja do castelo de Wittenberg, Martinho Lutero desafiou os ensinamentos da Igreja Católica, a autoridade do Papa e deu início ao debate teológico que resultou na Reforma Protestante.

trabalho e investimento, a pesquisa sobre a mente do terrorista foi finalmente abandonada ao ter-se chegado à conclusão de que o terrorista, especialmente o terrorista suicida, rejeita estereótipos (RUBINSTEIN, 2003). O terror, assim como Hamlet, tem várias faces, e não um rosto que o exponha à captura, que o condene à prisão, ou que o amarre a uma definição.

No palco de *Hamlet*, o quadro que se nos apresenta no final é o de uma carnificina. “Este monte de cadáveres” (V,ii), como descreve Fortinbras, é “um quadro de horror” (V,ii), diz Horácio diante de uma cena reconhecível ao público deste início de milênio – corpos jogados no chão, estampado nos jornais e na televisão. No palco estão estendidos os corpos do rei, da rainha, de Laertes, de Hamlet, como se ali tivesse executado sua missão um homem bomba. Descrever Hamlet como um homem bomba pode soar como uma bomba, um disparate, uma loucura, tendo em vista a natureza da bagagem crítica que pesa sobre este clássico da literatura ocidental. Porém, assim como os amantes e os poetas que, segundo Shakespeare, têm algo em comum com os loucos, os encenadores da obra de Shakespeare, do seu *Hamlet* em particular, têm de cometer alguns atos de loucura para que seu teatro reviva como uma experiência no presente, e não como uma visita a um passado distante e talvez desconhecido do seu público.

“Contar histórias,” escreveu Walter Benjamin, “foi sempre a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 2008, p. 205). Uma história só continua viva se for contada e recontada, lida e relida, encenada e reencenada e, assim, passar de geração a geração. Para que uma história escrita há mais de 400 anos continue viva no palco é preciso trazê-la para o presente onde reside o teatro. Shakespeare certamente aprovaria a audácia daqueles que, assim como ele em seu tempo, produzem leituras um tanto selvagens dos escritos de seus antecessores a fim de torná-los mais uma vez contemporâneos. Os mais conservadores talvez estejam certos ao nomearem as estratégias utilizadas na atualização das peças de Shakespeare como “atos de selvageria”, expressão que, resignificada, passa a indicar não mais a violência e a transgressão, mas a audácia da imaginação. Penso que é seguindo na trilha de Chang Hsu, o calígrafo chinês do século VIII, e deixando a imaginação voar e o pensamento dançar com total liberdade e abandono diante de um texto de Shakespeare que honramos a sua escrita selvagem e colaboramos para que o seu teatro não só continue vivo séculos após a sua morte, mas siga trazendo o relâmpago de possíveis tempestades.



Referências:

- BARTHES**, Roland. “Writing Degree Zero”. In *A Barthes Reader*. Susan Sontag (ed.), New York: Hill and Wang, 1998.
- BENJAMIN**, Walter. “O Narrador”, *Walter Benjamim Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- BRITTEN**, Nick. “The Gunpowder Plot: history’s present” Disponível em < <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1488402/Gunpowder-Plot-was-Englands-911-says-historian.html> > Acesso em: maio de 2007.
- BUTLER**, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.
- C-Span Video Library**. “Shakespeare: Author or Pseudonym”. Vídeo do julgamento de Shakespeare, The American University, Washington DC, 25 de setembro de 1987. Disponível em ><http://www.c-spanvideo.org/program/618-1> Acesso em: outubro de 2007.
- CLEMETSON**, Linette. “Was Dane’s Madness just Method? Jury to decide”. *The New York Times*, 10 de março de 2007. Disponível em <http://www.nytimes.com/2007/03/10/theater/10haml.html?_r=2&oref=slogin&pagewanted=p rint> Acesso em: outubro de 2007.
- FOUCAULT**, Michel. “The Masked Philosopher” (entrevista ao *Le Monde* em abril de 1980), In: **KRITZMAN**, Lawrence D. (Ed.). *Michel Foucault: Politics, Philosophy, Culture*. New York and London: Routledge, 1988.
- _____. “O que é um autor?” (1969). In: **BOUCHARD**, Donald F. (ed.) *Michel Foucault: language, counter-memory, practice*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1977, pp. 113-138.
- GARBER**, Marjorie. *Shakespeare’s ghost writers: literature as uncanny causality*. New York: Routledge, 1997.
- LISPECTOR**, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1993.
- LUNA**, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005
- _____. *A Tragédia no Teatro do Tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2008.
- _____. *Dramaturgia e Cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo*. João Pessoa: Ideia, 2009.
- McTEIGUE**, James (diretor), *V for Vendetta*, Warner Bros. Entertainment Inc., 2006, coprodução Reino Unido e Alemanha.
- PBS Transcript report**. “Supreme Court Justice Puts Hamlet on Trial”. Disponível em < http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june07/hamlet_03-29.html > Acesso em: outubro de 2007.
- PING-MING**, Hsiung. *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*. Paris: Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises, 1984.
- REUTER**, C. *My Life is a Weapon: A Modern History of Suicide Bombing*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.
- RUBENSTEIN**, R. “The psycho-political sources of terrorism,” In: **KEGLEY**, C. (Ed.), *The New Global Terrorism*. New Jersey: Pearson Education, Inc., 2003, pp. 139-149
- SANCHEZ**, Rene. “All’s Well at Shakespeare’s Day in Court”. In: *The Washington Post*, 26 de setembro de 1987. Disponível em: < <http://www.encyclopedia.com/doc/1P2-1345315.html> > Acesso em: outubro de 2007.
- SANDER**, Lucia V. *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- _____. “Sobre a ‘matéria negra’ no universo dramático de William Shakespeare”. In: *Ofélia explica ou O renascimento segundo Ofélia & Cia*. Brasília-DF: Minha Gráfica e Editora Ltda., 2009.
- SHAKESPEARE**, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM Editores, Coleção L&PM Pocket, vol. 4, tradução de Millôr Fernandes.
- _____. *Macbeth*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, tradução de Manuel Bandeira.

- SHARPE**, James. *Remember Remember the Fifth of November: Guy Fawkes and the Gunpowder Plot*. Boston and London: Harvard University Press, 2006;
- SUTTI**, Paulo; **RICARDO**, Sílvia. *As diversas faces do terrorismo*. São Paulo: Editora Harbra, 2003.
- TARPLEY**, Webster Griffin. *9/11 Synthetic Terror: made in USA*. New York: Progressive Press, 2005.
- WEIZMAN**, Eyal. "The Art of War: Deleuze, Guattari, Debord and the Israeli Defense Force". In: *The New York Times*, agosto de 2006. Disponível em < http://www.frieze.com/issue/article/the_art_of_war/ > Acesso em: novembro de 2009.
- WINTERSON**, Jeanette. Entrevista a Marina Araújo, Rede Globo, julho de 2007.
- WOOLF**, Virginia. "Como se deve ler um livro?" (1932). In: *O leitor comum*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2007. Seleção, tradução e notas: Luciana Viégas.