

# Hamlet, de Shakespeare: uma peça política<sup>53</sup>

Vandemberg Simão Saraiva<sup>54</sup>

Professor de português Colégio Militar de Fortaleza

## Resumo

Este artigo busca demonstrar que a política é essencial na composição de *Hamlet* (1600-1601), de William Shakespeare (1564-1616). A argumentação principal da pesquisa fundamenta-se em dois tópicos: a) o teatro elisabetano como teatro político e b) a ideia de poder que se encontra nas obras de Shakespeare, construída pela vivência familiar, escolar e eclesial do poeta e de sua experiência com novas ideias políticas em discussão no ambiente londrino. Como fundamentação teórica, empregam-se, entre outros autores, principalmente Hadfield (2004) e Heliadora (2005). A pesquisa bibliográfica permitiu concluir que *Hamlet* é uma obra eminentemente política.

## Palavras-chave

*Hamlet*. Política. Teatro elisabetano.

---

<sup>53</sup> Este artigo é uma versão resumida do capítulo “*Hamlet*: teatro do poder”, da tese de doutorado do autor intitulada *This is I, Hamlet the brazilian: o tema da política em Hamlet*, de Shakespeare, e sua tradução para o cinema brasileiro.

<sup>54</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

## Introdução

A cena II do ato I de *Hamlet* permite uma leitura de viés político, seu cerne é um grande acontecimento: o primeiro discurso oficial de Cláudio feito à corte depois de sua ascensão ao trono. No mundo elisabetano, quem se alçava ao poder detinha a razão e fazia um discurso de legitimação (informação verbal)<sup>55</sup>. Claudio não foge à regra.

Sua fala busca convencer de que ele, de forma legítima, ocupa uma posição na hierarquia e possui capacidade de tomar ações eficazes no exercício do poder. Além disso, para o rei, há necessidade de equilibrar circunstâncias adversas: o luto pela recente morte do antigo monarca, seu irmão; o seu apressado casamento com a viúva, sua cunhada, e a tomada de poder em detrimento do príncipe. Assim, o discurso precisa ser uma expressão de confiança, majestade e habilidade política. Existe outro temor que o novo rei busca evitar, qual seja, a desagregação do reino, visto que o interregno – período vacante entre um reinado e outro – é comumente marcado pela instabilidade. Além disso, há a reivindicação do jovem Fortimbrás. Cláudio deseja que a Corte aceite a leitura dos fatos feita por ele. Daí a ambiguidade de sua exposição, cujos oximoros intentam conciliar as situações adversas, ao mesmo tempo em que os enfatizam.

O discurso apresenta logo o seu argumento central: segundo Cláudio, a razão apontou, contra a natureza, ações para garantir o bem-estar do reino. Sua subida ao trono e seu casamento com a antiga rainha revestem-se de certa legalidade, por serem ações com o fito de proteger o Estado, ameaçado por um estrangeiro. Ao falar de seu casamento, o monarca refere-se à rainha Gertrude como irmã, isto é, *sister-in-law*, cunhada, o que pode insinuar certa relação incestuosa, tabu na era Tudor. Mas o discurso do rei busca cobrir o matrimônio de legalidade, pois afirma que o Conselho aquiesceu com essa decisão e se afinou a ela livremente. Quando o rei diz “Com um olho auspicioso e outro pesaroso,/ Com júbilo no enterro e réquiem nas bodas” (SHAKESPEARE, 2015, p. 58), repercute, conforme Pereira (2015, p. 206), uma sabedoria proverbial da época e certa hipocrisia, pois essa e outras falas paradoxais afiguram expor a intenção do rei de desobrigar-se do luto, que, no período renascentista, poderia alongar-se por meses.

Importa destacar que, quando o rei descreve Gertrudes como sua “*imperial jointress*” (adjunta imperial), não a apresenta como “co-monarca”, mas sim, conforme

---

<sup>55</sup> Informação fornecida por José Garcez Ghirardi, no V Colóquio Internacional de Direito e Literatura: Justiça, Poder, Corrupção, realizada pela Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL), pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Guanambi (FG) e pela Universidade de Uberaba (UNIUBE), em Uberaba (MG), de 26 a 28 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VRqkSCFXwRk>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Wilson (1962, p. 38), uma viúva que mantém seu vínculo ou sua participação na coroa, avalizando, assim, o argumento legal ou o subterfúgio por meio do qual o príncipe Hamlet foi suplantado. A questão familiar se impõe como questão política.

O Conselho real também aprovou a coroação de Cláudio. Segundo Jenkins (2000, p. 433), a Dinamarca era uma monarquia eletiva, portanto o irmão do rei poderia suceder legalmente ao monarca anterior. Eleição semelhante ocorre na adversária Noruega, em que o idoso irmão do finado rei norueguês detém a coroa em detrimento de seu sobrinho, o jovem Fortimbrás. Lacerda (2015, p. 25) afirma que, provavelmente, os conselheiros não acreditam que um estudante, aparentemente imaturo para o cargo, saberia manejar o jogo do poder melhor que um homem maduro que possui, inclusive, a concordância da rainha. O monólogo do príncipe após a saída dos monarcas e dos cortesãos (cf. SHAKESPEARE, 2015, p. 62-63) sugere essa incapacidade para a governança, pelo menos naquele momento.

Cláudio envia diplomatas para impedir um provável confronto, para o qual a Dinamarca se prepara. A atitude não belicosa do novo rei dinamarquês revela, *a priori*, predisposição à liderança e discernimento na tomada de ações para dirimir problemas nacionais. Sabemos que Cláudio busca se precaver de um revés em sua diplomacia, já que se aparelha para a guerra, conforme revelado pela conversa entre as sentinelas e Horácio na cena anterior. Após a saída dos embaixadores, o monarca resolve uma questão particular do conselheiro Polônio. Algumas palavras desse súdito, ligadas ao jargão jurídico (petição e outorga), revelam o tratamento formal da conversa e relacionam-se com a aura de legalidade da cena. Por fim, as atenções voltam-se a Hamlet.

Assim, tudo leva a crer que o novo monarca promoverá um reinado competente e legal. Sabe-se, no entanto, que Cláudio é regicida e usurpador, crimes atentatórios à ordem legal e justa. Em Shakespeare, “encontra-se a valorização do poder monárquico legítimo” (CHAIA, 1997, p. 38), pois “se a legitimidade ou os bons objetivos conseguem criar um tênuo anteparo ao campo gravitacional gerado pelo poder, o mesmo não acontece com o poder usurpado e despótico que leva à destruição aqueles que o ocupam ou vivem sob ele.” (CHAIA, 1995, p. 177). Eis uma cena política de uma peça cujo tema central é, conforme Karnal e Silva (2018, p. 39), a própria política; de uma peça que apresenta, nas palavras de Lehmann (2009, p. 4), reflexões muito políticas (e politicamente bastante atuais) sobre poder, direito e história.

Publicada por volta de 1600-01, *Hamlet* insere-se em um período inglês de conflito, estupefação e dúvidas. Transformações imensas ocorrem tanto nas ideias quanto nas práticas cotidianas; assim, o exercício do poder também passa por questionamentos.

Considerando “Shakespeare [...] um animal político em todas as obras” (KARNAL; SILVA, 2018, p. 185), a política é essencial na composição de *Hamlet*. Assim, a argumentação principal fundamenta-se em dois tópicos para ratificar a afirmação de que *Hamlet* é uma obra política: a) no teatro isabelino-jaimesco como teatro político e b) na ideia de poder que se encontra nas obras de Shakespeare, construída pela vivência familiar, escolar e eclesial do poeta e de sua experiência com novas ideias políticas em discussão no ambiente londrino.

## 1 Teatro da política

O uso do teatro com fins políticos não era incomum na sociedade elisabetana. Tanto no espaço cortês quanto no popular, o teatro exercia uma ação política relevante. A rainha Elizabeth I incentivou a arte dramática e usou-a como arma política tanto para controle do povo comum quanto de sua corte. Segundo Resende (2006, p. 9), o uso do teatro como instrumento do Estado foi acentuado durante o regime dos Stuart, iniciado com Jaime I da Inglaterra, sucessor de Elizabeth I. Hadfield (2004) informa que entretenimentos como peças teatrais e mascaradas eram uma parte importante da vida da corte e, muitas vezes, uma oportunidade para um cortesão tentar influenciar as opiniões políticas do monarca.

A atividade teatral possuía ligações com a nobreza inglesa. Segundo Kogut (2006, p. 18), construiu-se, com permissão da rainha Elizabeth I, o primeiro teatro público de Londres, nos arredores da cidade, em 1576, com capital privado. Havia, sob o comando expresso de Elizabeth I, uma companhia ou trupe de atores chamada “Os Homens da Rainha”, para a qual Shakespeare passou a trabalhar. O Rei Jaime I transformou a companhia de que Shakespeare era sócio, “Os Homens do Lorde Camareiro”, em “Os Homens do Rei”. Para que pudesse trabalhar legalmente, uma companhia teatral precisava de um patrono fidalgo, que, conforme Honan (2001, p. 146), não tinha nenhuma responsabilidade legal direta pelos homens que usavam o seu emblema, mas obtinham prestígio por meio de seus atores – principalmente se eles se apresentassem na corte – e poderia influenciá-los. O teatro não era, entretanto, somente um entretenimento da corte, pois as classes populares também desfrutavam dos espetáculos em casas específicas, as *playhouses*, de número considerável à época. Sendo composta por grupos sociais diversos, o público do teatro elisabetano exigia uma variedade de assuntos.

O estudo das peças do período mostra que o teatro comercial na era Tudor e Stuart apresentava peças que frequentemente abordavam eventos políticos, representados

alegoricamente por meio de uso de material retirado da história inglesa, dos cenários estrangeiros – normalmente italianos – ou das tramas extraídas de textos contemporâneos de amor ou aventuras. Exemplo do emprego de peças para fins políticos é *Gorboduc*, de Thomas Norton e Thomas Sackvill, produzida em 1561 e publicada em 1565. Influenciadora de *Rei Lear*, a peça, teve o enredo retirado de Geoffrey de Monmouth, clérigo galês. A obra mostra a Grã-Bretanha mergulhada no caos após uma guerra civil desastrosa, com a linhagem real extinta. Heliadora (2005, p. 104) afirma que esse texto se dedica, integralmente, a problemas de ordem política, apresentados com severidade.

O turista suíço Thomas Platter (*apud* BOQUET, 1969, p. 100) diz, discorrendo sobre sua viagem à Inglaterra elisabetana, que os ingleses passam seu tempo informando-se no teatro sobre o que acontece no estrangeiro. Ora, se os espetáculos traziam notícias ádvenas, certamente também ofereciam informações domésticas. Fluchère (1966, p. 30-31) escreve que, na ausência de jornais, reuniões políticas, clubes ou outros locais de lazer, é no teatro que a multidão se comunica, se instrui, aprende, zomba, ri ou chora em comum. As pessoas iam aos teatros em busca do sonho, da moral, da política, das emoções fortes, das lições para o espírito.

Como ensina Hadfield (2004, p. 19), diversos dramaturgos escreveram peças com óbvios propósitos políticos. Havia escritores cujo envolvimento era maior, como George Chapman, Samuel Daniel e Ben Jonson. Além deles, pode-se citar Thomas Kid, cuja peça *A tragédia espanhola* combina (1592), segundo Hadfield (2004, p. 19), um ataque ao espanhol católico com uma série de reflexões sobre a política externa e doméstica inglesa. *O massacre de Paris* (1592), de Christopher Marlowe, por exemplo, combinou comentários perspicazes sobre o estado cismático da França contemporânea com reflexões sobre os problemas do estabelecimento de um governo estável. Assim, o teatro encontrava seu assunto natural nas diversas circunstâncias predominantes, de forma que os temas políticos, por exemplo, eram traduzidos para a linguagem poética dos símbolos e das alegorias, o que tornava esses temas acessíveis a muitos. Para Hadfield (2004, p. 20), o teatro existia como um local particular ou um espaço público em que debates políticos, comentários e alusões podiam ser feitos por aqueles que eram excluídos do processo comum da vida política. Dessa maneira, o teatro era considerado uma força que não poderia ser subestimada.

A presença do componente político recorrente na dramaturgia da época não significa que essa arte possuísse como objetivo fazer triunfar uma teoria, uma crença social ou um projeto filosófico. Se assim fosse, a estética seria, portanto, submissa ao combate político ao ponto de desmanchar a forma teatral no embate de ideias. Não era

uma arte de propaganda para defender ideologias específicas; não era uma filosofia, uma moral, uma doutrina social; o teatro era um espaço em que tudo isso era exposto. Como escreveu Fluchère (1966, p. 31), o teatro elisabetano operava como um catalisador, transformando pensamentos e emoções em obra de arte. Shakespeare produziu, sobretudo, obras dramáticas. Convém ressaltar o fato de que, segundo Heliodora (2005, p. 18), a política não era uma atividade independente no período em que viveu Shakespeare, havia uma permanente ligação entre os aspectos políticos e os morais e religiosos.

Para Heliodora (2005, p. 101), apesar de o corpo da obra shakespeariana ser consideravelmente maior do que a de qualquer outro dramaturgo do período elisabetano, proporcionalmente o interesse dos outros por temáticas políticas é menor. Para defender seu argumento, a pesquisadora inventaria e analisa as peças dos principais nomes do teatro da época. Além disso, considera na pesquisa um número abundante de obras teatrais realmente envolvidas em problemas políticos ou históricos compostas no período que pode ser chamado “de fase preparatória do florescimento do teatro inglês, por autores nem sempre conhecidos e sempre anteriores tanto a Shakespeare quanto aos *University Wits* (gênios universitários), dramaturgos ingleses oriundos de universidades].” (HELIODORA, 2005, p. 103).

Shakespeare viveu em um período de grande orgulho nacional e curiosidade sobre o passado do país. Surge dessa conjuntura a “peça crônica”, contando a vida de grandes vultos nacionais. Conforme Pavis (2008, p. 81), peça histórica, ou crônica, é uma peça baseada em acontecimentos históricos, por vezes registrados na crônica de um historiador; por exemplo, Raphael Holinshed para as crônicas de Shakespeare. Apesar da fórmula quase sempre cronológica e factual, as fábulas das crônicas são organizadas de acordo com o ponto de vista e o discurso do historiador-dramaturgo, apreendidas numa forma de teatro, em que a literatura e a cena retomam seus direitos. Heliodora (2008, p. 37) afirma que o novo gênero continha uma ideia central a ser transformada em trama e personagens com hábil manipulação dos acontecimentos.

Chaia (2012, p. 84) afirma que, em Shakespeare, a partir da constatação do homem como referência fundamental, percebe-se permanentemente a preocupação em desvelar as operações do poder. O que escreve Heliodora (2008, p. 38) confirma esse posicionamento e especifica que as peças históricas, por exemplo, sempre estavam envolvidas com a natureza do bom e do mau governo. Assim, o teatro shakespeariano é um teatro do poder. Resta saber que tipo de poder e qual visão de poder são apresentados.

## 2 O poder em Shakespeare

O que significa poder em Shakespeare? Importa restringir o conceito a determinadas circunstâncias temporais e espaciais. Inicialmente, porém, nesta pesquisa, é preciso estabelecer umnexo comum entre poder e um seu correlato, quase sinônimo: a política. Essa relação é corriqueira, já que o domínio em que o poder exerce seu papel mais crucial é o campo político. Em seu *Dicionário de Política*, por exemplo, Norberto Bobbio (1998, p. 954) corrobora essa ideia quando afirma que, intimamente ligado ao conceito de poder, há a definição de Política, entendida como forma de atividade ou de práxis humana. Han (2019, p. 67-84) desenvolve o pensamento de que o poder, quando se estende na exterioridade, origina espaços de ação política, sendo inerente a essa ação certa qualidade estratégico-política de que o poder não pode ser desvinculado.

Uma questão que se impõe é saber qual exatamente seria o sentido de política em torno do ano 1600. Naquele tempo como agora, as definições variavam, sobrepostas e conflitantes entre si. Mesmo assim, afirma Hadfield (2004, p. 1), é possível estabelecer um breve esboço de questões políticas fundamentais e crenças que ocuparam as mentes de Elizabeth I, Jaime I e seus súditos. Ainda conforme Hadfield (2004, p. 1), mesmo que a maioria dos súditos aceitasse a necessidade de um monarca, a questão política dominante da época era a questão da soberania e da legitimidade desse monarca.

Visto que este artigo não prioriza um conteúdo filosófico ou sociológico, não importa, prioritariamente, compreender o poder político sob as lentes das Ciências Sociais ou da Filosofia. Se assim fosse, haveria a necessidade de entender esse conceito a partir de uma fortuna crítica que contemplasse, por exemplo, os principais teóricos da filosofia política. Interessa, neste artigo, definir o arcabouço político que se manifesta em estrutura dramática na obra de Shakespeare, de que *Hamlet* faz parte. Chaia (2006, p.77) reafirma a polissemia do conceito de política e escreve que Shakespeare contribuiu significativamente para delinear uma concepção específica. Segundo o professor, não se trata de uma política institucional, mas de uma política atravessada pela gravidade e pela disjunção. “Em movimentos pendulares perpétuos, constituem-se dois caminhos que estruturam e desestruturam as relações de poder nas peças de Shakespeare. O primeiro é delineado pelo par de opostos legitimidade-usurpação, e o segundo pela dupla estabilidade-guerra.” (CHAIA, 2006, p. 77-78).

Essa problemática transparece na obra shakespeariana, inclusive *Hamlet*. Para Ghirardi (informação verbal),<sup>56</sup> o discurso de superfície das narrativas do dramaturgo inglês parece confirmar a noção medieval de que o poder vem da autoridade e a autoridade provém da posição que o indivíduo ocupa. No decorrer das peças, contudo, nota-se certa mentalidade moderna do fenômeno político. Em Shakespeare, não basta ocupar a situação de poder para obter autoridade; efetivamente detém o poder quem, além de ocupar a posição, possui capacidade e legitimidade para agir.

As peças de Shakespeare possuem significação política, influenciadas por ideias, eventos e debates contemporâneos ao autor inglês. Pergunta-se, então: qual seria a posição política de Shakespeare? Seria possível defini-la? Hadfield (2004, p. 16-19) diz que é uma questão de conjectura se o autor inglês leu com atenção obras de história política e considera três questões importantes, explanadas, sumariamente, a seguir.

Primeiramente, Shakespeare conhecia algumas passagens-chave das obras políticas em voga, como o ensaio “Dos canibais”, de Montaigne, e a *Arcádia*, de Sidney, textos que se relacionam com trechos de *A tempestade* (1611) e a subtrama de *Rei Lear*, respectivamente. Além disso, as peças shakespearianas apresentam críticas à vida e ao comportamento da corte que não podem ser simplesmente descartadas como modelos ou dispositivos literários convencionais. Outro ponto importante é o fato de os detalhes de obras estabelecerem paralelos com os eventos políticos contemporâneos e incentivarem o público e os leitores a entrar em debates sobre questões e tirar conclusões.

Em segundo lugar, é bem documentado que obras históricas e teóricas sobre política foram amplamente lidas no final dos anos 1500 e início dos 1600, sendo moda o estudo de obras políticas entre os estudantes de Cambridge. Sabe-se que Shakespeare não estudou em nenhuma das universidades inglesas da época; mas, considerando que ele vivia em Londres e convivia com escritores, cortesãos e outros que haviam recebido educação superior, é improvável que ele ignorasse essas obras. Escritos de cunho político eram tão populares que havia um mercado de livros que os abreviavam ou resumiam, dando destaque para as ideias principais. Ao estudar esses livros, Shakespeare seria um leitor elisabetano típico, comum. Em terceiro lugar, conforme supracitado, menciona-se a presença de temas políticos em outros dramaturgos do período, conforme já explicitados anteriormente.

---

<sup>56</sup> Informação fornecida por José Garcez Ghirardi no V Colóquio Internacional de Direito e Literatura: Justiça, Poder, Corrupção, realizada pela Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL), pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Guanambi (FG) e pela Universidade de Uberaba (UNIUBE), em Uberaba (MG), de 26 a 28 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VRqkSCFXwRk>>. Acesso em: 20 dez. 2019.



Em Londres, Shakespeare manteve contato com ideias políticas que estavam em discussão. Ele trazia, no entanto, provavelmente, uma visão sociopolítica particular. Essa percepção seria aquela inculcada, segundo Heliadora (2005, p. 16), em qualquer inglês elisabetano de classe média, seja por conveniência familiar e comunitária, seja pelo ensino formal nas *Grammar schools*. Suas ideias, a partir do que se pode concluir da análise de suas obras e das circunstâncias em que estava inserido, tornam-se mais refinadas e complexas: “em sua trajetória de autor ele passará do mais óbvio, linear e maniqueísta para o mais sutil, mais denso, mais profundo.” (HELIODORA, 2007, p. 57)

Heliadora (2005, p. 39) escreve que as informações sobre John Shakespeare, pai do dramaturgo, e sua família revelam uma adaptação deles ao ponto de vista dominante no período Tudor, que se manifestaria em atitudes sociopolíticas que o então jovem Shakespeare aprenderia no cotidiano familiar durante seu período formativo. Ela destaca os seguintes itens que ratificam essa conclusão: a) o processo do brasão de armas; b) a carreira de John Shakespeare na vida pública de Stratford-upon-Avon e c) a questão religiosa.

No processo de brasão de armas, solicitado por Shakespeare pai em, aproximadamente, 1575, mencionam-se especificamente serviços prestados ao rei Henrique VII, iniciador da dinastia Tudor. Afirma-se, no documento de solicitação, que o próprio rei concedeu recompensas aos antepassados de John. Isso faz acreditar que a nova dinastia marca positivamente a situação socioeconômica dos Shakespeare. O rei Henrique VII pôs fim à Guerra das Rosas, a qual solapou o cultivo da terra, visto que os trabalhadores não puderam atuar devido ao conflito. Vidas e fortunas foram destruídas. “Da visão contrastante entre a destruição da guerra e a prosperidade na *pax Tudor*, foi cuidadosamente [construída] a popularidade da nova dinastia” (HELIODORA, 2005, p. 39). John não teve sua solicitação atendida; porém, em 1596, foi conferido a ele e a sua família o desejado brasão, fazendo de John e de William Shakespeare gentis-homens. Provavelmente, naquele ano, William tenha solicitado, novamente, o brasão em nome do pai. O novo *status* elevou socialmente a família, ascensão essa muito importante para todo elisabetano. “O fato é que tudo em relação à concessão do brasão de armas à família Shakespeare a liga ao *establishment* Tudor” (HELIODORA, 2005, p.35), e tal ligação implica, pelo fato de Shakespeare querer tornar-se um respeitável membro desse *establishment*, uma aprovação dessa organização social, pelo menos basicamente.

John Shakespeare tornara-se razoavelmente próspero antes de se tornar importante na política. Sua posição favorável ao exercício da oficialidade pública resulta de sua riqueza. Ele chegou, conforme Honan (2001, p. 49), a ser credor da cidade. A

carreira pública de John Shakespeare expõe uma adesão entusiasmada ao governo dinástico da época. Ele desempenhou diversos cargos na máquina pública, e, conforme Honan (2001, p. 50), até o décimo terceiro ano de William, seu pai, como um conselheiro moderado e respeitado, com contendas a resolver e leis a impor, esteve no centro da vida cívica. John exerceu, entre outros cargos, o de aferidor de multas do tribunal, camerlengo (responsável pelas contas municipais), conselheiro executivo do governo municipal e bailio (equivalente a prefeito e representante do monarca no local). Anos depois, a adversidade chegou, e o pai de Shakespeare enfrentou péssimas condições financeiras, das quais somente seria tirado pelo sucesso profissional de seu filho.

A definição religiosa era importantíssima para a tomada de posição no campo político. Ser partidário da Rainha era assumir-se publicamente anglicano, manifestar-se contra justificativas religiosas católicas que baseavam atos de traição. Há quem defenda que o bailio de Stratford fosse um católico em segredo. Suposições à parte, a vida documentada de John Shakespeare revela ter sido ele integrado perfeitamente às obrigações cívicas da filosofia política Tudor, que englobava a Igreja da Inglaterra, obtendo vantagens sociais. Inexistem grandes indícios de que a família Shakespeare não estivesse incorporada ao esquema político e religioso vigente. Assim, para Heliódora (2005, p. 42), Shakespeare recebeu, no ambiente familiar, influências conservadoras, oriundas de uma nítida ascensão da família na escala socioeconômica a partir do advento dos Tudor.

Estudante provável da King's New School quando tinha sete anos, Shakespeare deve ter recebido uma educação elisabetana, que era objetiva e buscava, primordialmente, o

treinamento do aluno nos processos de raciocínio lógico e da correta expressão das idéias, seja pelo estudo da gramática e da retórica, seja pelo contato com bons exemplos literários.

[...]

Tudo o que era ensinado na escola parece ter sido de modo geral útil a ampliação do horizonte do aluno, instrumento hábil para colaborar num processo de desenvolvimento do indivíduo. Possivelmente, será essa a razão pelo qual tudo o que ele aprendeu na Grammar School de Stratford parece ter acompanhado Shakespeare por toda a sua vida. (HELIODORA, 2005, p. 46 grifo da autora)

A leitura dos clássicos latinos, o ensino da retórica, as atividades de tradução e emulação, o exercício de memorização e as pequenas representações teatrais na escola contribuíram, provavelmente, para a formação do dramaturgo que Shakespeare chegou a ser, haja vista as diversas referências aos textos escolares em suas peças. As atividades

religiosas e as leituras bíblicas também contribuíram e estão presentes na obra shakespeariana. Aqui, quer-se destacar que a escola cooperava para a doutrinação religiosa conforme o anglicanismo, em que havia a mais pura ortodoxia da monarquia Tudor. O *Catecismo*, de Alexander Nowell, era um dos livros de caráter religioso mais adotado nas escolas em meados da década de 1570. Nele, “Nowell delineava um mal tão sombrio, torpe e medonho (e tão cheio de emoção e drama) que nem sequer era nomeado.” (HONAN, 2005, p. 77). Esse mal era o regicídio. Isso era – ainda segundo Honan (2005, p. 77) – o máximo que as crianças poderiam ouvir sobre os súditos que se voltam contra sua nação. Já era, no entanto, parte da doutrina que a dinastia Tudor propagava para defender sua legitimidade. Enfim, a doutrinação religiosa e política sob a ótica Tudor acompanhava os estudantes nas *Grammar schools*.

Para atender às deficiências do clero, diminuir as dúvidas religiosas e fundamentar teologicamente o papel do rei como líder da Igreja inglesa após a ruptura com a Igreja Católica, surgiram as homilias Tudor. Segundo Heliadora (2007, p. 66), elas passaram a ser lidas nos templos, obrigatoriamente, todos os domingos; sendo interdito aos sacerdotes pregarem sermões de sua autoria sem permissão da alta hierarquia eclesiástica. Entre outros objetivos, buscava-se, por meio das homilias, incutir nos súditos a gravidade do pecado da rebelião e do regicídio.

A formação familiar, escolar e eclesiástica do jovem William Shakespeare estava imbuída da ideologia Tudor, cuja doutrina anglicana procurava fortalecer. Assim, segundo Heliadora (2005, p. 70), o enfoque político do ensinamento religioso ministrado na Igreja anglicana foi significativo na formação do futuro dramaturgo. Para Heliadora (2005, p. 71), Shakespeare percebeu, na natureza essencialmente conflituosa das lições sobre ordem e desordem, obediência e rebelião, bem e mal, subordinação e ambição, constructos que se prestavam à forma dramática. Ainda segundo a estudiosa, Shakespeare iria buscar na ideologia político-religiosa Tudor a própria essência de sua visão do homem e do Estado. Isto é, o argumento de Heliadora (2005, p. 73) defende que a visão originada da permanente doutrinação a que Shakespeare era sujeitado – como o era qualquer outro inglês – na frequência obrigatória à igreja determinou, indubitavelmente, a perspectiva escolhida pelo dramaturgo para a apresentação de seu material.

Certamente, não somente a família, a escola e a Igreja formaram a visão política de Shakespeare. As inúmeras referências textuais percebidas na obra shakespeariana expõem isso. Parte considerável desse aprendizado acontece, claro, durante os anos perdidos. Sobre esse período há muitas conjecturas. Este texto não se deterá nelas. Prefere-se aqui notar que, ao viver em Londres, os conhecimentos de

Shakespeare ampliaram-se, segundo Heliadora (2005, p. 77), por causa das maiores facilidades de leitura, das possibilidades de contato com indivíduos e grupos de alta expressão intelectual e pela convivência diária numa capital fervilhante que tomava consciência dos múltiplos fascínios do mundo.

Heliadora (2005, p. 165) escreve ainda que, paulatinamente, Shakespeare conscientizou-se sobre as intenções políticas por trás da aparência religiosa para a conquista da obediência civil e para a condenação da rebelião. Essa compreensão perspicaz da constante função sociopolítica nas ações do homem, seja ele governante, seja governado, é a única explicação possível para vários aspectos de sua obra. Heliadora (2005, p. 165-166) defende essas duas afirmações por meio de quatro argumentos: a) elas distinguem, de modo categórico, o enfoque eminentemente político e consciente dos processos do poder e a natureza laudatória das *chronicles*; b) fica esclarecido o fundamento do permanente interesse de Shakespeare por aspectos do bom e do mau governo, não somente nas peças históricas; c) a falta de hesitação do autor em apresentar deposições em que são postos em xeque tanto os direitos hereditários do governante à Coroa quanto a sua competência para preencher a função real; d) a aceitação de uma visão não religiosa que fazem o bom ou o mau governante.

### 3 Considerações finais

Percebe-se que, em Shakespeare, é aceita a ideia sobre a necessidade de uma ordem do Estado, já que não haveria benefícios à nação em um reino conturbado. A Guerra das Rosas e os conflitos religiosos da época confirmam isso. Ele descarta, no entanto, a obediência cega ao governante. Da leitura da obra dramática shakespeariana, compreende-se que o fato político é, eminentemente, político, liberto de outras considerações. Uma ideia importante demonstrada por Shakespeare refere-se ao fato de um usurpador poder ser melhor rei que o legítimo herdeiro, mas isso não acontece em *Hamlet*.

Desde *Titus Andronicus* (1593-94), uma peça inicial, até *The tempest* (1611), uma de suas derradeiras obras, Shakespeare vai preocupar-se, no plano político, com a natureza do governante. Heliadora (2007, p. 55) afirma que, em Shakespeare, um bom soberano seria aquele que subordina seus interesses pessoais aos dos governados, aquele que para quem o bem-estar da comunidade é a preocupação maior; o mau governante é, pura e simplesmente, aquele que deseja o poder para benefício próprio, para gozar de seus privilégios sem pensar em seus deveres.

Assim, percebe-se, na obra dramática shakespeariana, que não existe bom termo para o indivíduo onde há mau governo. *Hamlet*, peça cronologicamente localizada entre *Júlio César* (1599) e *Macbeth* (1606), obras que discutem questões de legitimidade do poder, usurpação e destronamento, também apresenta essas questões e reflete sobre o poder político.

Essas questões são representadas em *Hamlet* por um irmão regicida e usurpador, cujos crimes originarão o centro da ação dramática. O velho rei Hamlet é apresentado de forma a confirmar a imagem real aprovada pela política Tudor e elogiada pelas homilias. Por outro lado, Cláudio é o usurpador ambicioso, pérfido, falso, doloso. É mal governante, cujo resultado de suas ações é a morte de toda a casa real e a perda do Estado para o invasor estrangeiro.

## Referências

- BOBBIO, Norberto. Política. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- CHAIA, Miguel. A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 165-182, jan.-abr., 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a11.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2019.
- CHAIA, Miguel. O palco do poder. **Entre livros: Entre Clássicos**, São Paulo, n. 2, p. 77-81, 2006.
- CHAIA, Miguel. O teatro: demasiadamente político. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 83-86, fev.-mai. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/8830/6544>. Acesso em: 18 maio 2020.
- CHAIA, Miguel. Poder e saber em Maquiavel e Shakespeare. **Hypnos: reflexões sobre a natureza**, São Paulo, ano 2, p. 33-40, jul.-dez., 1997. Disponível em: <http://www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/view/258/278>. Acesso em: 28 dez. 2019.
- FLUCHÈRE, Henri. **Shakespeare, dramaturge élisabéthain**. s. l.: Gallimard, 1966.
- GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HADFIELD, Andrew. **Shakespeare and renaissance politics**. London: Thomson Learning, 2004.
- HAN, Byung-Chul. **O que é o poder?** Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

- HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HELIODORA, Barbara. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.
- HELIODORA, Barbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HOLDEN, Anthony. **William Shakespeare**. São Paulo: Ediouro, 2003.
- HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JENKINS, Harold. Longer notes. *In*: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. London: Thomson Learning, 2000.
- KARNAL, Leandro; SILVA, Valdevez Carneiro da. **O que aprendi com Hamlet**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.
- KOGUT, Vivien. Renascentista e moderno. **Entre livros & entre clássicos**: William Shakespeare. São Paulo, n. , p. 14-23, 2006.
- LACERDA, Rodrigo. **Hamlet ou Amleto?** Shakespeare para jovens curiosos e adultos preguiçosos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef.. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- PEREIRA, Lawrence Flores. Notas. *In*: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- PLATTER, Thomas. Os espectadores. *In*: BOQUET, Guy. **Teatro e sociedade**: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- RESENDE, Aimara da Cunha. Entre nobres e aldeões. **Entre livros & Entre clássicos**: William Shakespeare., São Paulo, n. 2. p. 6-13, 2006.
- SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- WILSON, John Dover. **What happens in Hamlet**. London: Cambridge University Press, 1962.

# SHAKESPEARE'S *HAMLET*: A POLITICAL PLAY

## **Abstract**

This article seeks to demonstrate that politics is essential in the composition of *Hamlet* (1600-1601), by William Shakespeare (1564-1616). The main argument of the research is based on two topics: a) the Elizabethan theater as a political theater and b) the idea of power found in Shakespeare's works, built by the poet's family, school and ecclesiastical background and his experience with new political ideas under discussion in the London environment. As a theoretical foundation, among other authors, mainly Hadfield (2004) and Heliadora (2005) are used. The bibliographic research made it possible to conclude that *Hamlet* is an eminently political work.

## **Keywords**

*Hamlet*. Politics. Elizabethan Theatre.