



De *Hamlet* a *Ham-Let*: a tradução como trabalho da performance

Leonardo Davino de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7426-4274>

E-mail: leonardo.davino@gmail.com

Luciana C. B. Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6396-7268>

E-mail: luhbusson@gmail.com

RESUMO

O trabalho da Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona nasce da leitura e é indissociável da literatura. Em 1967, o Oficina monta *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. A partir de então, o coletivo recorre à antropofagia, proposta crítica formulada por Andrade, para criar uma linguagem cênica inovadora, sem deixar de lado a cultura brasileira. Em 1993, após duas décadas de intervalo, o Oficina retornou com a peça *Ham-Let*, criada a partir do clássico de Shakespeare. A tradução antropófaga do Oficina é anunciada desde o título. Hamlet, nome do personagem principal, é dividido e lido como duas palavras distintas: “Ham” e “Let”. De acordo com o diretor do espetáculo, “ham” pode ser traduzido como canastrão, ao passo que “let” tem o sentido de soltar ou liberar. Dessa forma, o hífen indica a apropriação subversiva: “*Ham-Let*: solta o canastrão” (Oficina, 2001d). A tradução declara, desde o título, que a intenção do grupo de teatro vai além da montagem de *Hamlet* em português. *Ham-Let* propõe a desierarquização do texto shakespeariano, considerado “o monumento mais sagrado de toda a história do teatro” (Oficina, 2024). Diante disso, o objetivo de nosso trabalho é investigar algumas estratégias utilizadas pelo Oficina para levar ao palco uma montagem antropófaga, que comece com um cuidadoso processo de leitura e de tradução criativa, reconhecendo o valor do texto original, ao mesmo tempo em que instaura um movimento dialógico através de diversas intervenções cênicas, tais como: a carnavalização e a paródia.

PALAVRAS-CHAVE: Teat(r)o Oficina. *Hamlet*. Antropofagia. Tradução. Transcrição.



From *Hamlet* to *Ham-Let*: Translation as a work of performance

ABSTRACT

The work of Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona begins with reading and is inseparable from literature. In 1967, Oficina staged *O rei da vela*, by Oswald de Andrade. From then on, the group resorted to anthropophagy, a critical proposal formulated by Andrade, to create an innovative scenic language, without leaving aside the culture from Brazil. In 1993, after a two-decade break, the Oficina returned with the play *Ham-Let*, based on Shakespeare's classic. The anthropophagic translation made by Oficina is announced in the title. Hamlet, the main character's name, is divided and read as two distinct words: "Ham" and "Let". According to the play's director, "ham" can be translated as an exaggerated actor, while "let" has the meaning of releasing or releasing. In this way, the hyphen indicates subversive appropriation: "Ham-Let: let the exaggerated actor be" (Oficina, 2001d). The translation declares, right from the title, that the theater group's purpose goes beyond staging *Hamlet* in Portuguese. *Ham-Let* proposes the de-hierarchization of the Shakespearean text, considered "the most sacred monument in the entire history of theater" (Oficina, 2024). In view of this, the objective of our work is to investigate some strategies used by Oficina to bring to the stage an anthropophagous production, which begins with a careful reading and a creative translation, recognizing the value of the original text. But at the same time, the play establishes a dialogical movement through various scenic interventions, such as: carnivalization and parody.

KEYWORDS: Teat(r)o Oficina. *Hamlet*. Anthropophagy; Translation; Transcreation.

1. Prólogo

O trabalho do Teat(r)o Oficina nasce da leitura e é indissociável da literatura. A primeira montagem que o Oficina faz de um texto brasileiro é *O rei da vela*, de Oswald de Andrade em 1967. O grupo de teatro, que até então havia encenado somente textos de autores estrangeiros, viu no texto de Oswald o caminho para encontrar "uma maneira nativa para se comunicar com a realidade de um país" (Silva, 2008, p. 151). Para encenar o espetáculo, o diretor José Celso Martinez Corrêa recorreu à proposta de antropofagia formulada por Oswald, buscando uma linguagem cênica inovadora, capaz de concretizar a ruptura e a "radicalidade" (Campos, 2017) da escrita de Oswald. O gesto antropófago do coletivo teatral é marca mantida ainda hoje e também se faz presente nas montagens de textos estrangeiros, quando a passagem do texto original para o texto em português costuma ser feita por integrantes do Oficina, em um processo de colaboração coletiva, como é o caso de *As bacantes* (1996), *Pra dar um fim no juízo de Deus* (1997) e *Taniko, o rito do vale* (1998). O mesmo ocorre com *Hamlet*, de William Shakespeare, que é levado ao palco do Oficina com o título *Ham-Let* nos anos de 1993 e 2001.

À margem das diversas traduções no Brasil, *Hamlet* foi o texto escolhido para apresentar ao público o novo espaço do Teatro Oficina. O último espetáculo do grupo havia sido em 1972. Dois anos depois, José Celso deixa o Brasil devido à ditadura militar, tendo retornado no final da década de 1970 disposto a lutar pela permanência do Oficina na Rua Jaceguai, número 520, pois teve início uma batalha judicial entre o Oficina e o grupo do empresário Silvio Santos, que buscava tomar posse do terreno onde ficava o teatro. Durante a década de 1980, o Oficina consegue permanecer no endereço, mas o prédio precisou ser demolido e passou por uma reforma radical, dando origem ao espaço arquitetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito. O novo teatro foi inaugurado em 1993, com a estreia de *Ham-Let*.

O pesquisador Pedro Sussekind (2021) indica que o fantasma, em *Hamlet*, é a figura que revela aquilo que é desconhecido e que irá desencadear a ação. Em um paralelo, pode-se interpretar que José Celso Martinez Corrêa, ao se apropriar da figura do fantasma, revela o processo de reforma e de reestruturação do Teatro Oficina, fato que até então era ignorado pela maior parte das pessoas. Ao surgir em cena incorporando um fantasma, Martinez Corrêa anuncia a nova etapa do Oficina, marcada por uma nova geração de atores.

Eu sou o fantasma ainda, eu não era fantasma, eu não era só o fantasma, eu continuo o fantasma. Mas acontece que, em 93, o fantasma passou a bola, o fantasma passou a bola pra Hamlet, o Marcelo Drummond. Passou o bastão pra Marcelo Drummond que, com a geração dele abriu o teatro. Que, aliás, foi tudo surpresa, foi tudo na moita [...]. Ensaíamos na moita *Ham-Let*, terminamos a construção do teatro na moita e, de repente, como um cogumelo, em 93, apareceu o teatro pronto e apareceu Marcelo vingando o fantasma, vingando a mim, o fantasma. Vingando quer dizer realizando, fazendo aquilo que o fantasma sonhava. Que o fantasma que rondava o teatro brasileiro sonhava. E apareceu em forma de um Hamlet — Mick Jagger, um Hamlet — Cazuza, um Hamlet rouco, um Hamlet doido, um Hamlet solar (Oficina, 2001d).

O comentário do diretor sobre o estilo de atuação de Marcelo Drummond une o personagem Hamlet a um estilo de atuação peculiar, marcado por certo exagero nos gestos vocais e corporais. Dessa forma, Corrêa aponta para a consonância entre o trabalho de Drummond e a tradução do título proposta pelo Oficina (*Ham-Let: solta o canastrão*), ou seja: para o diretor, a performance de Drummond traduz a proposta de levar ao palco um Hamlet canastrão, exagerado.

A passagem do inglês para o português envolveu três pessoas: o jornalista e crítico teatral Nelson de Sá; José Celso Martinez Corrêa, diretor do espetáculo; e Marcelo Drummond, ator que interpreta Hamlet. A tradução antropófaga do Oficina é anunciada no título. Hamlet, nome do personagem principal, é lido não como um nome próprio, mas como duas palavras distintas: “Ham” e “Let”. Essa divisão de “Hamlet” permite encontrar novas camadas semânticas. De acordo com José Celso Corrêa (2001), “ham” pode ter diversos significados, dentre eles “canastrão, grotesco, exagerado”, ao passo que “let” teria o sentido de soltar ou de liberar. Dessa forma, o nome da peça, originalmente formado por uma só palavra, é cortado ao meio: “Libera o canastrão. *Ham-Let: solta o canastrão*” (Corrêa, 2001). Vale lembrar que “canastrão”, de acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2009, p. 78) é um termo com conotação negativa, utilizado “para designar o mau ator”.

A tradução de Corrêa, Drummond e Sá declara, desde o título, que a intenção do Oficina vai além da montagem de *Hamlet* em português. *Ham-Let* propõe a desierarquização do texto shakespeariano, que é considerado “o monumento mais sagrado de toda a história do teatro” (Oficina, 2024). Ao dividir o título da peça, o Oficina anuncia uma tradução que é, ao mesmo tempo, desconstrução (Derrida, 2014) do texto de Shakespeare, compreendendo aqui “desconstrução” como a “operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalcar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto” (Santiago, 1976, p. 17). Dessa forma, “o Hamlet de Shakespeare, trágico, oficial, colonizador, encontra-se com o Ham-Let

de Oswald de Andrade, rumoroso, marginal, antropófago. ‘To be or not to be’ é afrontado por ‘tupi or not tupi’” (Oficina, 2024).

2. Tupi or not Tupi?

Ham-Let do Oficina é apresentada em três atos, com aproximadamente uma hora e trinta minutos de duração cada. A primeira parte da peça engloba o primeiro e segundo atos de *Hamlet*. A segunda parte da montagem é formada pelo terceiro ato do texto de Shakespeare, bem como pelas cenas I a IV do quarto ato do texto inglês. Por fim, a terceira parte do espetáculo corresponde às cenas V e VI do quarto ato e por todo o quinto ato do texto de Shakespeare.

A peça tem início com a canção “Tupi or not Tupi”, de Surubim Feliciano da Paixão (1940-1991). De origem pernambucana, Paixão se uniu ao Oficina a partir de 1979 e trabalhou como artista plástico, cirandeiro, músico e compositor, além de ter sido “uma pessoa chave em todo o processo de tombamento e desapropriação do Teat(r)o Oficina” (Oficina, 2015). A letra da canção, respeitando a grafia com a qual foi publicada no site do Oficina, é:

TUPI OR NOT TUPI

A minha tribo quando entra na aldeia
Índio não faz cara feia
Não deixa a frexa cair
Tupi tupi or not tupi
Tupi tupi or not tupi
Não sei se vou não sei se estou não sei se fico
Nada ainda exprico nessa frase or not tupy
Tupi tupi or not tupi
Tupi tupi or not tupi
Ser ou não ser tupi
Ser ou não ser tupi
Ser ou não ser tupi
Ser ou não ser tupi (Paixão, 2015).

O texto realiza a proposta da antropofagia crítica feita por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*. Andrade se apropriou de “To be or not to be: that is the question” (Shakespeare, 1987, p. 239), verso muito conhecido de *Hamlet*, para criar o aforismo “Tupi or not tupi, that is the question” (Andrade, 2021, p. 627). Nessa operação, Andrade une o cânone europeu e as raízes culturais indígenas para se referir ao violento processo de colonização que marca a história do Brasil, conforme nota Maria Augusta Fonseca (2008, p. 75). A pesquisadora ressalta também o fato de que o aforismo oswaldiano é construído sem o uso da língua portuguesa, pois a palavra tupi é uma transliteração da língua geral.

Ao colocar a voz de Feliciano da Paixão cantando “Tupi or not tupi”, no início de *Ham-Let*, o Oficina mobiliza diversas camadas que irão integrar a peça: o verso shakespeariano, o manifesto de Oswald, a antropofagia como postura criativa, a importância de Surubim (artista pouco



conhecido pelo público) para o Oficina, a brasilidade nos instrumentos musicais, a questão da fantasmagoria (devido ao uso da voz de Surubim, que está morto) versus a presença (do elenco e dos espectadores), o processo para conservar o território do Teatro Oficina, entre outras.

O refrão criado por Feliciano da Paixão apresenta duas formas híbridas. A primeira delas, como no aforismo de Oswald, utiliza o idioma inglês e a língua geral “Tupi tupi or not tupi”. Em seguida, a língua portuguesa entra no jogo, tomando o lugar das palavras em inglês: “Ser ou não ser tupi”. A mistura de línguas em ambas as formas, juntamente com a transposição do inglês para o português, insere uma importante questão para o Oficina: a tradução de *Hamlet*. É possível notar, ainda, que o verso “Não sei se vou não sei se estou não sei se fico” propõe uma afinidade semântica entre o verbo inglês *to be* e os verbos ir, estar e ficar.

Nesse contexto, é significativa a escolha da canção para abrir *Ham-Let*, uma vez que “Tupi or not tupi” anuncia a postura do Oficina diante do texto shakespeariano, aquela que pensa a tradução como uma forma de transcrição, que é a “tradução como apropriação transgressiva e hibridismo (ou mestiçagem) como prática dialógica e capacidade de dizer o outro e dizer a si próprio através do outro, sob a espécie da diferença” (Campos, 2015, p. 199-200).

Outro ponto relevante trazido pela canção está na relação “to be or not to be”/“tupi or not tupi”. Oswald de Andrade se apropria da semelhança sonora entre o verbo “to be” e a palavra “tupi” para propor uma nova forma de ler o verso (e, conseqüentemente, o texto) canônico. Essa operação pode ser considerada antropófaga, uma vez que, como Haroldo de Campos aponta:

A “antropofagia” oswaldiana — já o formulei em outro lugar — é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago (Campos, 2017, p. 234).

Conforme aponta Pedro Sussekind (2021, p. 202) as palavras “to be or not to be”, no texto shakespeariano, indicam a reflexão de Hamlet sobre o suicídio. Ao substituir “to be” por “tupi”, Andrade subverte o sentido proposto pelo texto original, abrindo possibilidades de interpretação. Para Beatriz Azevedo, que analisou extensamente o manifesto de 1928, Andrade realiza uma paródia que substitui a dúvida hamletiana em torno do suicídio pela temática da vingança e seus desdobramentos:

No caso, Oswald alude parodicamente à fala da personagem Hamlet, “to be or not to be, that is the question”, que nos reporta à crise do mundo patriarcal, vivenciada na peça de mesmo nome. Como sabemos, no enredo de Shakespeare, o Rei Hamlet foi assassinado pelo próprio irmão, Claudius, que assume então seu posto ao casar-se com a mãe do príncipe Hamlet, Gertrude. O rei morto aparece como fantasma para o filho e seu amigo Horácio, nas proximidades do palácio de Elsinore, incitando o filho à vingança contra seu tio Claudius. Diante disso, percebemos no aforismo acima uma ironia de Oswald à angústia metafísica de Hamlet, ao seu dilema expresso na frase “ser ou não ser”, ocasionado, no contexto da peça, pela dúvida em vingar ou não o pai traído [...]. Ora, Oswald substitui exatamente aquela angústia metafísica de Hamlet (advinda do mundo patriarcal) por uma formulação antropofágica (de viés matriarcal), encarnada no sentido não cristão de vingança entre os Tupi. A Antropofagia é parte essencial deste complexo social da vingança, e portanto, na

tradução filosófica de Oswald, a questão não é mais “ser ou não ser”, mas sim, “Tupi or not Tupi” (Azevedo, 2012, p. 91-92).

Azevedo deixa claro que esta é apenas uma das múltiplas possibilidades de interpretação do aforismo oswaldiano. Contudo, seu ponto de vista é de especial interesse para nosso estudo, uma vez que Azevedo integrou o elenco da primeira montagem de *Ham-Let*, na década de 1990. Ela também participou de outros espetáculos do grupo na época, a saber: *Mistérios Gozósos* (1994) e *As Bacantes* (1995).

Para Martinez Corrêa, o *Hamlet* de Shakespeare representa as incertezas do mundo ocidental: “*Hamlet* é o cânone do ocidente, é o ocidente em crise. É o ocidente pirado. É o ocidente sem saber o que fazer. É o ocidente perdido. É o ocidente perdido, como a condição humana toda é uma condição humana de perdição, de trevas, de não certezas” (Oficina, 2001d). Porém, ainda segundo a perspectiva do diretor teatral, o aforismo de Oswald de Andrade responde a dúvida hamletiana em torno do suicídio:

Eu acho que a ambiguidade absoluta permanece com uma certeza absoluta de que a vida é. A vida é tupi, a vida é ser. “To be”, quer você queira ou não queira. Você pode se suicidar, uma maravilha. É uma possibilidade de Hamlet, é o suicídio. O desaparecimento da vida. Mas mesmo a possibilidade do suicídio é uma possibilidade de afirmação do ser, é uma possibilidade de afirmação da vida (Oficina, 2001d).

Essa afirmação da vida, que Martinez Corrêa vê no *Hamlet* de Shakespeare lido por Oswald de Andrade, torna-se mais veemente quando o diretor indica outro aforismo do *Manifesto Antropófago* como chave para a encenação de *Ham-Let*: “Eu acho que a alegria é a prova dos nove¹. E a alegria é a prova da tragédia. É a afirmação da vida. Eu acho que não é otimismo, é a aceitação da vida com as contradições todas que a vida tem. E a vida tem o bem e o mal, a morte, a vida cabe tudo” (Oficina, 2001d).

3. Hamlet encontra Dionísio

Em *Ham-Let*, o papel do fantasma do rei é interpretado por José Celso, ao passo que o príncipe dinamarquês é representado por Marcelo Drummond. Dessa forma, o embate entre Hamlet e o fantasma funciona, sob a lógica do Oficina, como a união entre um representante do grupo de teatro que ficou conhecido nas décadas de 1960 e 1970 e um ator da nova geração da companhia, conforme apontado por José Celso (Oficina, 2001d). Com essa metáfora, o Oficina aponta o encontro entre tempos diferentes, que ocorre simultaneamente na tragédia shakespeariana e na história da companhia teatral.

A aparição do fantasma em Shakespeare, para Derrida, marca um “Momento espectral, um momento que não pertence mais ao tempo, caso se compreenda debaixo desse nome o encadeamento das modalidades do presente (presente passado, presente atual: ‘agora’, presente

¹ O aforismo a que nos referimos é “A alegria é a prova dos nove” (Andrade, 2021, p. 632).

futuro” (Derrida, 1994, p. 12). O fantasma representa o princípio da responsabilidade para com todos aqueles que não estão vivos, seja porque já morreram ou porque ainda não nasceram. Essa responsabilidade, que marca o elo com o passado, acaba por orientar também as ações futuras:

Sem essa não-contemporaneidade a si do presente vivo, sem que isso secretamente o desajusta, sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com relação a esses que *não estão presentes*, que não estão mais ou ainda não estão *presentes e vivos*, que sentido teria formular-se a pergunta “onde?”; “onde amanhã?” (“*whither*”)? (Derrida, 1994, p. 12, grifos do autor).

Na montagem do Oficina, o encontro entre os dois personagens (o fantasma e o príncipe) é também o encontro entre dois atores de gerações diferentes, que representam respectivamente dois momentos distintos da companhia de teatro, a saber: o Oficina da década de 1960 e o Oficina da década de 1990. Esta atitude pode ser interpretada como um caminho encontrado para indicar publicamente que, apesar de o nome do coletivo teatral permanecer o mesmo, há mudanças significativas no grupo.

Vale lembrar que, no texto de Shakespeare, o falecido rei e o príncipe têm o mesmo nome (Hamlet), porém trata-se de dois personagens diferentes que representam dois momentos do reino da Dinamarca. Na primeira cena do primeiro ato, Horácio narra a vitória que o falecido rei da Dinamarca obteve sobre Fortimbrás, governante da Noruega. Depois, como veremos no final da peça, toda a família real morre, deixando vago o trono da Dinamarca que, por sua vez, fica sob domínio norueguês. Conforme nota Marlene Soares dos Santos, “A trama de Hamlet é enquadrada por fatos políticos que determinam o futuro destino da Dinamarca e sua tragédia — de país soberano a satélite da Noruega” (Santos, 2019, p. 41).

Em *Ham-Let*, é possível traçar um paralelo em que a presença de Corrêa e Drummond aponta para duas pessoas diferentes, que, por sua vez, representam dois momentos distintos do grupo Oficina. Dessa forma, a montagem ganha uma nova camada, em que a história do coletivo teatral dialoga com a trama de Shakespeare.

Essa possibilidade de significados é ampliada ao considerarmos a relevância que o teatro tem dentro do texto shakespeariano. Pedro Sussekkind (2021, p. 148) aponta que, ao longo de Hamlet, o príncipe dinamarquês “se mostra um profundo conhecedor da arte teatral, capaz não só de recordar cenas de memória, mas também de adaptá-las e dirigi-las”. Além disso, Hamlet utiliza uma peça de teatro intitulada *A ratoeira* durante o terceiro ato como uma estratégia para confirmar a culpa de Cláudio como assassino.

Para Martinez Corrêa, o teatro é a forma que Hamlet encontra para devorar criticamente os acontecimentos que o cercam:

Ele conta a história dele, ele acredita no teatro, ele acredita na eficácia do teatro. Ele apanhou o teatro como arma pra conseguir entender o fantasma, porque ele... O fantasma não basta, o fantasma é uma loucura. ele precisa de alguma coisa mais concreta. Então, ele faz uma peça. Pra conseguir captar a consciência do rei. E no final, ele pede que a peça dele seja escrita por Horácio. Que Horácio conte a história dele. E que conte a história dele pra Fortinbras. E que a peça dele seja encenada no teatro do mundo (Oficina, 2021).

De forma semelhante, é possível interpretar que o Oficina escolhe contar determinados acontecimentos de sua própria história (as duas gerações do grupo, o retorno aos palcos após um longo intervalo, a reforma do espaço físico) no teatro, com a encenação de *Ham-Let*. Dessa forma, no palco, José Celso como fantasma introduz o princípio da responsabilidade derridiano que a nova geração do Oficina possui em relação ao passado, ou seja, à história do coletivo e também em relação ao futuro, uma vez que ambos dependem daquilo que será feito pela geração atual de atores, representada por Marcelo Drummond. Oswaldianamente, *Ham-let* permite que o Oficina totemize seus tabus, sua história, seus fantasmas.

Após o encontro com o fantasma do rei, no final do primeiro ato de *Hamlet*, o príncipe decide se comportar como louco, estratégia que exige a performance. No texto original, o príncipe diz: “How strange or odd soe’er I bear myself — / As I perchance hereafter shall think meet/ To put an antic disposition on -”² (Shakespeare, 1987, p. 195). De acordo com o professor G. R. Hibbard, que elaborou as notas de rodapé para o texto de *Hamlet* publicado pela editora Oxford, a expressão “to put an antic disposition on” se refere a um comportamento fantástico ou selvagem (Hibbard, 1987, p. 195). Mas “vale lembrar também que ‘antic’ era sinônimo de palhaço; pois o papel que Hamlet irá desempenhar nas interações com seus oponentes tem muito em comum com a presença de espírito de um palhaço” (Hibbard, 1987, p. 195, tradução nossa³). Em *Ham-Let*, a tradução é: “Por mais estranho ou esquisito que possa parecer algum comportamento meu... porque pode ser que, às vezes, eu ache oportuno usar a máscara de um ator grotesco tomado pela *antiqua mania*”⁴ (Oficina, 2001a). Nesse momento, entram Ofélia e as três Fúrias, ou Erínias, que entregam ao príncipe uma coroa feita de folhas.

A presença de Ofélia e das Erínias não está indicada no texto shakespeariano. Aliás, as Fúrias não são personagens de *Hamlet*. Mas pode ser oportuno lembrar que as Erínias são personagens da *Oresteia*, de Ésquilo, tragédia cuja semelhança com *Hamlet* foi destacada por Hegel em seus *Cursos de Estética* (apud Sussekind, 2021, p. 23). O tema central da *Oresteia* também é a vingança familiar. De acordo com Albin Lesky, as Erínias “são espíritos da subterrânea profundidade, a qual os gerou, e, como tais, caracteriza-as, na religião grega, além do horror do subterrâneo, o poder de bênção que dormita na profundidade da terra” (Lesky, 2015, p. 128). Para Martinez Corrêa (Oficina, 2001d), as Fúrias são personagens dionisíacos, que “incorporam as entidades que são proibidas na ordem estabelecida puritana. Quer dizer: as paixões, as violências, o que não é politicamente correto, os amores, o excesso de sensualidade”. Dessa forma, a presença das Erínias em *Ham-Let* logo após o príncipe declarar seu plano de agir como se tivesse perdido a razão pode ser compreendida como o encontro entre Hamlet e o dionisíaco.

² Na tradução de Mendonça e Heliodora (Shakespeare, 2017): “Por estranho que eu possa parecer-vos/ — Se por acaso, doravante, eu queira/ Tomar uma atitude extravagante”.

³ No original: “It is also worth remembering that an antic was a clown; for the part curiosity Hamlet will now go on to play in his dealings with his opponents will have much in common with that of the witty clown”.

⁴ De acordo com o *Dicionário Escolar Latino-Português* (Faria, 1962, p. 83), a palavra “antiqua” tem o significado de “algo antigo, velho, ultrapassado”.

Após conduzir a entrada das Fúrias, Ofélia entrega a coroa de folhas a Hamlet. Aqui temos o anúncio do fim trágico da personagem: após enlouquecer, Ofélia passa a criar coroas feitas de folhas. Ela se pendura em um galho para colher algumas plantas e cai no rio, onde morre afogada. No espetáculo, a coroa de folhas, objeto cênico que marca visualmente Hamlet como personagem ligado ao dionisíaco, é também o objeto que levará Ofélia a cair no rio e se afogar. Na montagem, a morte de Ofélia é representada no momento em que o corpo da atriz Camila Mota é submerso em uma pequena fonte, o que causa um transbordamento que termina por inundar o palco. O excesso de água pode ser interpretado como uma metáfora para o excesso de “paixões e violências” (Oficina, 2001d) associados às Fúrias. Ofélia se afoga quando perde o domínio de suas emoções, que transbordam, metaforicamente, no palco.

Hamlet, por sua vez, tem outra forma de aproximação com as Fúrias. Após se fingir de louco e não obter os resultados esperados, o príncipe opta por encenar uma peça. Dessa forma, Hamlet escolhe o teatro como uma possibilidade de lidar com seus conflitos internos. A visão de José Celso Martinez Corrêa sobre a função do teatro parece apontar para esse ponto de vista:

O bode é da essência do teatro, faz parte. O teatro capta os bodes, assume os bodes, quer os bodes. Tragédia é bode que canta. E nós somos bodes que cantam. [...] Porque essa condição de bode, o teatro realmente assume o bode da sociedade toda. O bode da exclusão, o bode do desespero amoroso, da carência sexual, o bode da fome. E canta, berra gloriosamente esse bode (Oficina, 2001d).

Como Hamlet se aproxima das Fúrias pela via do teatro, ele não perde totalmente a razão, como ocorre com Ofélia. Hamlet não escapa da morte, porém, por conseguir manter a lucidez (ao menos em alguma medida) até o final, Hamlet pode pedir a Horácio que conte a sua história para o mundo.

4. A preparação do ator

Em *Hamlet*, o teatro é elemento de destaque. De acordo com Maria Clara Galery (2019, p. 121), essa é a peça shakespeariana que mais traz reflexões sobre a representação, a atuação e o dilema de atuar. Além disso, a escolha de linguagem utilizada por Shakespeare está ligada ao universo cênico: “há na tragédia uma linguagem teatral que explora diversas nuances da expressão *play the part*, linguagem esta entremeada por termos tais como: *act*, *perform*, *prologue*, *applaud*, além de outras palavras que designam o universo do palco e da performance” (Galery, 2019, p. 121). O trabalho de tradução do Oficina irá preservar, e em alguns casos ampliar, as referências teatrais propostas pelo texto shakespeariano.

No início do terceiro ato, Cláudio, Gertrude e Polônio preparam Ofélia para uma importante missão. Ela deve simular um encontro casual com Hamlet, enquanto Cláudio e Polônio observam às escondidas. A intenção é descobrir os reais motivos do estranho comportamento do príncipe. A rainha diz a Ofélia: “And for your part, Ophelia, I do wish/ That your good beauties be the happy cause/ Of Hamlet’s wildness: so shall I hope your virtues/ Will bring him to his

wonted way again,/ To both your honours⁵” (Shakespeare, 1987, p. 238, grifo nosso). A palavra “part” costuma ser compreendida como uma forma que a rainha usa para se referir a Ofélia. Porém, há outro sentido para “part”, que é um papel a ser interpretado por um ator.

O verso “And for your part, Ophelia, I do wish” perde a referência ao teatro na tradução de Mendonça e Heliodora (Shakespeare, 2017), que optam por: “E do teu lado, Ofélia, o que desejo”. Na tradução do Oficina (2001d), a fala de Gertrudes é entremeada com referências à performance que não constam no texto original: “Esta é a sua cena, Ofélia. Desejo que sua beleza bondosa se revele a causa feliz da selvageria de Hamlet. Espero que, com seu talento, consiga trazer ele de volta para a novela da vida normal. Pra glória dos dois” (grifos nossos). Com essa nova forma, o espetáculo resgata o jogo semântico proposto por Shakespeare. Antes de se retirar, Gertrudes diz a Ofélia: “Merda!”, expressão utilizada para desejar sucesso aos atores e atrizes, antes do início de um espetáculo (Fraga, 2009, p. 198), o que reforça a ideia de que Ofélia é uma atriz prestes a entrar em cena.

A ampliação das referências ao teatro feita pelo Oficina pode ser notada na mesma cena. Ainda antes do encontro com Hamlet, Polônio instrui Ofélia dizendo: “[...] Read on this book,/ That show of such an exercise may colour/ Your loneliness” (Shakespeare, 1987, p. 238-239), frase que é traduzida como: “Lê este livro;/ Esta é a ocupação que justifica/ O teu isolamento” (Mendonça; Heliodora, 2017). Em *Ham-Let* (2001), Polônio reforça o jogo metateatral ao dizer: “Fica lendo esse livro. Lendo. Assim, o exercício desse teatro dá cor de verdade à sua solidão” (grifo nosso).

A entrada de Hamlet em cena ocorre junto com o solilóquio que se inicia com o verso “To be, or not to be — That is the question” (Shakespeare, 1987, p. 239). Na montagem, o Oficina (2001d) optou pela tradução “Ser ou não ser — eis a questão”. Se considerarmos o início do espetáculo, com a canção “Tupi or not tupi”, a fala de Hamlet nessa cena surpreende pela semelhança com as demais traduções já feitas para o português, principalmente no que se refere à passagem do verbo “to be” para o verbo “ser”. Conforme apontado anteriormente, a canção antropófaga de Surubim Feliciano da Paixão prefere apontar a afinidade de sentido entre o verbo “to be” e os verbos “ir”, “estar” e “ficar”.

Porém, dentro do segundo ato da peça *Ham-Let*, a tradicional tradução de “to be” como “ser” é mantida. Com essa estratégia, duas traduções possíveis para “to be” são apresentadas: no solilóquio, temos “To be or not to be” (traduzido como “Ser ou não ser”), que funciona dentro da lógica shakespeariana, ocidental. Na canção que abre o espetáculo, temos “Tupi or not tupi” (traduzido como “Não sei se vou, não sei se estou, não sei se fico”), forma adequada à postura antropófaga, oswaldiana. Com este tensionamento, o Oficina coloca “to be” em uma posição semelhante ao *phármakon* (Derrida, 2015).

Em *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida explica que a palavra “phármakon”, no idioma grego, tem múltiplos significados. Consequentemente, ela pode ser traduzida de diversas formas, tais como “‘remédio’, ‘veneno’, ‘droga’, ‘filtro’, etc.” (Derrida, 2015, p. 17). Com as diversas traduções, a multiplicidade de conceitos ligados ao *phármakon* foi se perdendo, de forma que “a

⁵ Na tradução de Mendonça e Heliodora (Shakespeare, 2017): “E do teu lado, Ofélia, o que desejo/ É que a tua beleza seja a causa/ Da loucura de Hamlet; pois espero/ Sejam tuas virtudes sua cura,/ Para honra de ambos”.



unidade plástica desse conceito, ou melhor, sua regra e a estranha lógica que o liga ao seu significante foram dispensadas, mascaradas, obliteradas, dominadas por uma relativa ilegibilidade [...], pela temível e irredutível dificuldade da tradução” (Derrida, 2015, p. 17). A dificuldade de tradução, explica Derrida, não seria causada devido à passagem de um idioma para outro, mas sim à tradição violenta que permeia diversos idiomas e que escolhe traduzir apenas um dos significados da palavra, em detrimento dos demais. Ao confrontar os diferentes significados de “to be”, a montagem de *Ham-Let* busca indicar a polissemia do termo “to be”, em uma tradução que não decide por um único significado, mas que aponta as múltiplas possibilidades oferecidas pelas palavras do texto original.

Outro ponto importante é que, para José Celso, a pergunta formulada como “ser ou não ser” no solilóquio representa a crise não apenas do personagem, mas de toda a sociedade ocidental: “Hamlet é o cânone do ocidente, é o ocidente em crise. É o ocidente pirado. É o ocidente sem saber o que fazer. É o ocidente perdido. É o ocidente perdido, como a condição humana toda é uma condição humana de perdição, de trevas, de não certezas” (Oficina, 2001d). Essa percepção do diretor remete ao Hamlet dionisíaco, ao homem que tem consciência do horror, do sofrimento, do “absurdo da existência” (Nietzsche, 2020, p. 49). Não por acaso, nesta cena, Hamlet está com a coroa de folhas na cabeça, ou seja, ele traz no corpo a marca do dionisíaco. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche cita uma lenda em que o acompanhante de Dionísio diz para um rei mortal: “A melhor coisa é inalcançável para ti: não haver nascido, não ser, nada ser. E a segunda melhor coisa, para ti, é brevemente morrer” (Nietzsche, 2020, p. 30). A contradição, de acordo com José Celso, está no fato de que qualquer ato é também uma afirmação da vida: “É uma possibilidade de Hamlet, é o suicídio. O desaparecimento da vida. Mas mesmo a possibilidade do suicídio é uma possibilidade de afirmação do ser, é uma possibilidade de afirmação da vida” (Oficina, 2001d). Na peça, o nojo de agir, que caracteriza o lado dionisíaco de Hamlet, é contraposto à opção (ainda que momentânea) de dar continuidade à própria existência. Não por acaso, no palco, a palavra final do solilóquio, “ação”, é ecoada pelo coro em um grito, inserindo uma quebra súbita no tom reflexivo e melancólico da cena que impele Hamlet a agir. Com o anúncio do coro, Ofélia entra no palco, dando início ao diálogo entre os dois personagens.

Aqui o Oficina se apropria de uma palavra que está no texto original (“ação”) e faz com que o coro a repita. Com isso, as referências ao teatro, feitas anteriormente por Polônio e Gertrudes, são acionadas. “Ação” é uma palavra utilizada para indicar a ordem de um diretor (de cinema ou TV) para que os atores deem início a uma cena. O grito de “ação” do coro remete ao momento em que a Rainha diz “Merda!” para Ofélia. O jogo entre as duas palavras (Merda/Ação) deixa claro que tanto Ofélia quanto Hamlet estão interpretando nesta cena: Hamlet faz o papel de louco, Ofélia faz o papel de solitária.

5. Os bastidores

A cena seguinte tem início com Hamlet preparando os atores para a encenação de *A Ratoeira*, a peça que tem como objetivo confirmar a culpa de Cláudio no assassinato do rei. Para isso, a companhia teatral deveria inserir na representação um trecho escrito pelo próprio Hamlet. Este

trecho mostra Hamlet acumulando diversas funções ligadas ao teatro: ator, devido à sua estratégia de se comportar como louco; dramaturgo, por sua capacidade de escrever uma parte da peça que será encenada e diretor, ao dar orientações específicas sobre a encenação. Ao dar instruções para os atores, Hamlet diz que eles devem se portar com naturalidade, uma vez que “qualquer força tira do jogo do teatro, que desde a origem até agora, teve e tem por fim dar-se a presença como no espelho”⁶ (Oficina, 2001b). O crítico literário Northrop Frye (1986, p. 83-83) explica que muitas pessoas associam esta passagem à visão de Shakespeare sobre o teatro, embora isso não seja um fato confirmado.

No espetáculo, Hamlet, ao final da sua fala, pede para fazer uma cena. Ele então tira um chocolate da marca “Hamlet” e distribui pedaços do doce para o público enquanto diz: “Tomai. Comei. Este é o meu corpo. Já comeram meu corpo?” (Oficina, 2001b). A frase remete à passagem bíblica em que Jesus realiza a primeira eucaristia, dizendo: “Tomai, comei, isto é o meu corpo” (Mt, 26:26). *Ham-Let* faz, assim, uma paródia da comunhão católica, com o chocolate no lugar da hóstia. Essa estratégia de carnavalização (Bakhtin, 1987) do Oficina leva o público a participar da devoração de Hamlet. Ao mesmo tempo, a cena remete ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (2021, p. 629): “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”. A partilha dos alimentos nas peças do Oficina tem o sentido de convidar o público para o exigente processo de mastigar (no sentido de refletir, meditar) o texto. Neste processo, o texto deixa de pertencer ao escritor e é devorado por todos os presentes.

6. O quarto da rainha

Após a apresentação da peça, em que Hamlet constata a culpa de Cláudio, o príncipe se dirige ao quarto da rainha para confrontá-la. A pesquisadora Caroline Spurgeon aponta que a trama de Shakespeare tem como característica uma atmosfera de doença e de sujeira, sintomas da decadência moral: “a angústia não é o pensamento predominante, mas a podridão, a moléstia, a imundície, a corrupção, o resultado da sujeira; as pessoas estão ‘enlameadas’” (Spurgeon, 1958 *apud* Santos, 2019, p. 39). Em *Ham-Let*, a cena em que acontece o diálogo entre mãe e filho explicita a ideia shakespeariana de sujeira pela cenografia. O quarto de Gertrudes é demarcado por um tecido branco, que fica no chão e que será pisoteado por Hamlet e Gertrudes. Consequentemente, o pano vai ficando sujo, mostrando a decadência moral a que Spurgeon se refere.

Hamlet, por sua vez, aparece envolto em um tecido vermelho, que pode ser interpretado de diferentes formas: uma delas é que se trata de um anúncio visual do assassinato de Polônio, que ocorrerá em instantes. Outra possibilidade é o desejo que Hamlet tem de fazer algo contra a rainha, embora o fantasma do rei tenha proibido qualquer ação nesse sentido. Por fim, o tecido usado por Hamlet tem a mesma cor do manto usado pelo fantasma do rei, podendo indicar a

⁶ No original, “For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold, as ‘twere, the mirror up to nature” (Shakespeare, 1987, p. 248).



lealdade que o filho sente em relação ao pai morto. O diálogo inicial entre mãe e filho gira justamente em torno da figura paterna:

Rainha: Hamlet, você deixou seu pai muito ofendido.

Hamlet: Mãe, você deixou meu pai muito ofendido.

Rainha: Vai, vai, você está me respondendo numa língua de louco!

Hamlet: Vai, vai, você está me perguntando numa língua de vagabunda!⁷ (Oficina, 2001b).

A rainha se refere a Cláudio como pai de Hamlet, ao que o príncipe retruca, lembrando que seu pai é o falecido rei. Então, a rainha finge não entender, o que leva Hamlet a replicar: “you question me with a wicked tongue” (Shakespeare, 1987, p. 277). De acordo com o dicionário, a palavra “wicked” pode ser utilizada com o sentido de imoral ou para designar algo de natureza ruim⁸. Em Mendonça e Heliadora (Shakespeare, 2017), a tradução é: “tu me interrogas com malícia”, palavra que indica a intenção ardilosa da rainha. O Oficina opta por traduzir “wicked” de acordo com a perspectiva de Hamlet. A expressão “língua de vagabunda” remete ao uso popular do adjetivo “vagabunda”, frequentemente utilizado para se referir a uma mulher que não possui uma conduta sexual adequada aos padrões sociais. Dessa forma, a tradução escolhida pelo teatro aponta para o ressentimento de Hamlet, causado pela rapidez com que Gertrudes e Cláudio se casam.

Hamlet chama a atenção da mãe para as diferenças entre o falecido rei e Cláudio, ressaltando as qualidades do primeiro e os defeitos do segundo. Enquanto fala, Hamlet volta a se tornar violento, atira a mãe no chão e se despe. Depois, ele se deita sobre a rainha, com uma nítida intenção sexual. A rainha consegue se desvencilhar e pede a Hamlet que pare de falar. Ele pausa o ataque físico, mas continua a se referir a Cláudio: “Um assassino, um tosco, um escravo, que não chega à vigésima parte do décimo do seu antigo senhor. Um rei *cover*, um batedor de carteira do império do poder, que roubou da prateleira a coroa e enfiou no bolso!” (Oficina, 2001b). No texto original, Hamlet conclui o insulto dizendo que Cláudio é “A king of shreds and patches” (Shakespeare, 1987, p. 282). Mendonça e Heliadora (Shakespeare, 2017) traduzem a expressão para “Um rei de trapos e retalhos”. Na montagem do Oficina, Hamlet grita “O rei da vela!”, em uma referência à peça homônima de Oswald de Andrade.

Esta escolha traz uma importante carga semântica. Abelardo I, personagem que dá título à peça oswaldiana, é um burguês que enriquece graças à morte alheia, como é possível constatar na fala do personagem: “Em um país medieval como o nosso, quem se atreve a cruzar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional” (Andrade, 2017). Cláudio, em seu solilóquio, também admite ter enriquecido às custas da morte: “Pois

⁷ No original: GERTRUDE: Hamlet, thou hast thy father much offended./ HAMLET: Mother, you have my father much offended./ GERTRUDE: Come, come, you answer with an idle tongue./ HAMLET: Go, go, you question with a wicked tongue” (Shakespeare, 1987, p. 277).

⁸ De acordo com The Oxford Compact English Dictionary, a palavra “wicked” significa: “evil or morally wrong” (Soanes, 2000, p. 1320).

⁹ No original: “A murderer and a villain,/ A slave that is not twentieth part the tithe/ Of your precedent lord, a vice of kings,/ A cutpurse of the empire and the rule, /That from a shelf the precious diadem stole And put it in his pocket -” (Shakespeare, 1987, p. 282).

ainda tenho tudo pelo que cometi o assassinato: a minha coroa, a minha própria ambição e a minha rainha! Pode alguém ser perdoado e ficar com a posse de tudo que rendeu o crime?”¹⁰ (Oficina, 2001b). A referência ao rei da vela aponta também para outra similaridade entre Cláudio e Abelardo I: ambos utilizam a riqueza adquirida de forma ilegal para garantir a impunidade.

Cabe notar, ainda, que a montagem de *O rei da vela*, em 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa, foi um grande sucesso do Oficina. Marcelo Drummond, ao mencionar o título do espetáculo, resgata a história do coletivo, reforçando o encontro entre as duas gerações que integram a companhia teatral.

7. Epílogo

Após a cena no quarto da rainha, que encerra o terceiro ato, Hamlet se esconde, com objetivo de evitar a punição por ter assassinado Polônio. Cláudio acaba decidindo enviar o sobrinho para a Inglaterra, com o plano de que o príncipe fosse assassinado no estrangeiro. A escolha do país de destino de Hamlet não é um acaso, uma vez que a peça foi escrita para ser apresentada ao público inglês. Em *Ham-Let*, a Inglaterra é substituída pelo Brasil. Além da intenção óbvia, que cria uma identificação entre o público e a peça, o destino do personagem principal se torna uma metáfora para o problema central do Oficina: como trazer *Hamlet*, um texto do teatro elisabetano, para o Brasil do final do século XX?

A resposta, para o teatro Oficina, está na antropofagia, essa vacina da ação, do gesto de devorar e incorporar. Como explica José Celso Martinez Côrrea (2024): “*Hamlet* é como o Everest. Muitos a contemplam com extremo respeito e verdadeira adoração, como quem se ajoelha babando diante de uma vaca sagrada”. O Oficina faz justamente o oposto, devorando o texto shakespeariano para poder encená-lo. Essa devoração começa com um cuidadoso processo de leitura e de tradução, que reconhece o valor do texto original, ao mesmo tempo em que instaura um movimento dialógico através de diversas estratégias cênicas, tais como a carnavalização e a paródia.

Ao fim do espetáculo, a peça encena o desfecho shakespeariano: Fortimbrás chega ao castelo de Elsinore, ouve a história de Horácio e manda que seu exército recolha os corpos da família real dinamarquesa. Porém, o Oficina acrescenta o próprio final: Hamlet levanta dos mortos e derrota Fortimbrás que, por sua vez, devolve o território conquistado a Hamlet. Fortimbrás recebe o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e lê: “Canudos did not surrender. Let us bring this book to a close. Canudos did not surrender”¹¹ (Oficina, 2001c). Fortimbrás continua a leitura em inglês, enquanto Ofélia, ressuscitada, senta-se de pernas abertas diante do alçapão que fica no palco-passarela. Em um parto encenado, Ofélia dá à luz todo o elenco, que toma o palco ao som de instrumentos de percussão, que vão progressivamente abafando a voz de Fortimbrás. Ao final, o texto de *Ham-Let* é colocado no chão, junto a um cacto. Depois, o livro *Os sertões*

¹⁰ No original: “That cannot be, since I am still possessed/ Of those effects for which I did the murder/ My crown, mine own ambition, and my queen./ May one be pardoned and retain th’offence?” (Shakespeare, 1987, p. 273).

¹¹ Provavelmente, a referência feita pelo espetáculo é o trecho final de *Os Sertões*: “Fechemos o livro. Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até o esgotamento completo” (Cunha, 2019, p. 549).

se junta ao grupo de objetos. O encerramento de *Ham-let* aponta para o futuro: em lugar dos mortos, no texto Shakespeariano, temos o nascimento, no parto simbólico de Ofélia, da nova geração do Oficina.

A união dos livros *Hamlet* e *Os Sertões*, no palco, também aponta para a união entre a performance que ocorre no presente e o espetáculo que ocorrerá no futuro. O passado também é evocado, quando as luzes se apagam e a foto de Surubim Feliciano da Paixão é projetada no palco. Ao mesmo tempo, ouvimos a voz do artista, que entoia a canção “Tupi or not tupi”. O espetáculo opera, assim, o resgate de duas figuras fundamentais do passado do Oficina: Feliciano da Paixão, integrante do grupo durante a década de 1980, período em que o grupo Oficina conquistou o direito a continuar no terreno da rua Jaceguai, e Oswald de Andrade (presente de forma indireta, no refrão da canção), autor que marca o direcionamento da companhia teatral para a criação antropófaga.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Leonardo Davino de Oliveira, Conceitualização, Investigação; Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição;

Luciana Caeté Busson Ferreira, Conceitualização, Investigação; Escrita – rascunho original; Escrita – revisão e edição.

CONFLITO DE INTERESSES

Os autores não têm conflitos de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge (coord.). **Obra Incompleta/ Oswald de Andrade**. São Paulo: EDUSP, 2021, p. 627-632.

ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AZEVEDO, Ana Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Tradição, transcrição, transculturação. In: TÁPIA, Marcelo e NÓBREGA, Thelma (org.). **Haroldo de Campos - Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 197-206.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.



- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu editora, 2017.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. A antropologia perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. Aceno: **Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, v. 5, n. 10, p. 247-264, 2018.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Rexistir é preciso. In: LOPES, Karina; COHN, Sergio. (org.) **Encontros: Zé Celso Martinez Corrêa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 170-185.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Teatro Oficina Osso duro de Roer. In: CARVALHO, Marcelo Ferraz. (org) **Teatro Oficina**. São Paulo: Edições Sesc, 2015, p. 29-47.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Aposta no milagre impossível dos Mistérios Gozósos. In: TEATRO OFICINA. **Programa da peça Mistérios Gozósos**. 2015.
- CORRÊA, José Celso Martinez. In: TEATRO OFICINA (São Paulo). **Zé Celso sobre Hamlet pelo Bixiga**, 2001 - Teatro Oficina. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-P6HQHbOTk>. Acesso em: 03 jul. 2024.
- CORRÊA, José Celso Martinez. In: TEATRO OFICINA (São Paulo). **Zé Celso fala sobre a montagem de HAM-LET**. 2024. (publicação impressa em comemoração dos 50 anos da companhia). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t9wH9Mh9QDI>. Acesso em: 18 jun. 2024.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Ubu Editora/Edições Sesc São Paulo, 2019.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Nizza Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos** – Introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário escolar latino-português**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade?** São Paulo: Globo, 2008.
- FRAGA, Eudinyr. Merda. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João; LIMA, Mariângela (coord). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FRYE, Northrop. **On shakespeare**. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- GALLERY, Maria Clara Versiani. Visões de Hamlet nos palcos brasileiros: Sérgio Cardoso, Zé Celso e Ulysses Cruz. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (org). **Hamlet no Brasil**. Curitiba: Ed.UFPR, 2019. p. 121-139.



HELIODORA, Bárbara. Introdução à 1ª edição de Hamlet, 1968. In: LEÃO, Liana Camargo (org). **Grandes obras de Shakespeare**: volume 1 / William Shakespeare; tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

HIBBARD, G.R. Footnotes. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edited by G.R. Hibbard. Oxford: Oxford University Press, 1987.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

OFICINA (São Paulo). Ham-Let Primeiro ato. 2001a. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPjTg87JR4s&t=4s&pp=ygUWSGFtLWxldCB0ZWZlcm8gb2ZpY2luYQ%3D%3D>. Acesso em: 03 jul. 2024.

OFICINA (São Paulo). *Ham-Let: Segundo ato*. 2001b. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RobziAL7yXA&pp=ygUWSGFtLWxldCB0ZWZlcm8gb2ZpY2luYQ%3D%3D>. Acesso em: 03 jul. 2024.

OFICINA (São Paulo). *Ham-Let: Terceiro ato*. 2001c. **Youtube**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qgF_8PpPPoA&pp=ygUWSGFtLWxldCB0ZWZlcm8gb2ZpY2luYQ%3D%3D. Acesso em: 03 jul. 2024.

OFICINA (São Paulo). [ENTREVISTA] - Zé Celso sobre Hamlet pelo Bixiga, 2001 - Teatro Oficina. 2001d. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-P6HQHbOTk>. Acesso em: 03 jul. 2024.

OFICINA (São Paulo). Surubim Feliciano da Paixão e Mistérios Gozósos. 2015. **Teat(r)o Oficina**, São Paulo, 26 nov. 2015. Disponível em: <https://teatroficina.com/2015/11/26/surubim-feliciano-da-paixao-e-misterios-gozosos/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

OFICINA (São Paulo). Zé Celso fala sobre a montagem de HAM-LET. **Youtube**, 16 jan. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t9wH9Mh9QDI>. Acesso em: 18 jun. 2024.

PAIXÃO, Surubim Feliciano da. Tupi or not tupi. **Teat(r)o Oficina**, São Paulo, 26 nov. 2015. Disponível em: <https://teatroficina.com/2015/11/26/surubim-feliciano-da-paixao-e-misterios-gozosos/>. Acesso em: 04 abr. 2024.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SANTOS, Marlene Soares dos. Hamlet: As tragédias do príncipe da Dinamarca. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (org). **Hamlet no Brasil**. Curitiba: Ed.UFPR, 2019, p. 25-46.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edited by G.R. Hibbard. Oxford: Oxford University Press, 1987.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: LEÃO, Liana Camargo (org). **Grandes obras de Shakespeare: volume 1** / William Shakespeare. Tradução de Anna Amélia de Queiroz Mendonça e Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017 (Edição digital - não paginado).

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOANES, Catherine (ed.). **The Oxford Compact English Dictionary**. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SUSSEKIND, Pedro. **Hamlet e a filosofia**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2021.

