

**A MALDIÇÃO PRIMEIRA E OUTROS INTERTEXTOS BÍBLICOS EM
HAMLET, DE SHAKESPEARE**

Ana Claudia de Souza de Oliveira

Centro Universitário Campos de Andrade

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar o trabalho de assimilação e transformação de referências bíblicas presentes em *Hamlet* (1601), de William Shakespeare. Sob à luz da Literatura Comparada, seus conceitos fundamentais, e textos de teóricos como Bakhtin, Compagnon e Maingueneau, entre outros, busca-se identificar e analisar os cruzamentos das superfícies textuais que aproximam Shakespeare de narrativas bíblicas, dos quais houve apropriações, seja consciente ou inconscientemente. O conceito de intertextualidade, sua definição e os tipos, como a citação, a alusão e a referência, servirão para estabelecer as relações de contato existentes no diálogo desses dois discursos.

Palavras-chave: Shakespeare. Bíblia. Intertextualidade. Dialogismo. Criação literária.

ABSTRACT: This article aims to investigate the work of assimilation and transformation of biblical references present in *Hamlet* (1601), by William Shakespeare. In the light of Comparative Literature, its fundamental concepts, and texts by theoreticians such as Bakhtin, Compagnon and Maingueneau, we seek to identify and analyze the intersections of textual surfaces that approximate Shakespeare to biblical narratives, which he appropriated, either consciously or unconsciously. The concept of intertextuality, its definition and types, such as citations, allusion and references, will serve to establish the relationships of contact existing in the dialogue of these two discourses.

Keywords: Shakespeare. Bible. Intertextuality. Dialogism. Literary creation.

1. Introdução

As obras de Shakespeare descortinaram a natureza interna e externa do homem em meio a dois mundos: o visível e o invisível. Shakespeare apresentava um conhecimento extraordinário das grandezas e fraquezas dos seres humanos. Assim, ambos os lados da vida, o material e o espiritual, são mostrados pelo dramaturgo com a mesma consistência. Foi graças à essa compreensão do bem e do mal lutando concomitantemente dentro do homem, que fez com que Shakespeare os expusesse tão bem em suas peças, em seus personagens, enfocando a insurgência humana contra seu destino (ou àquele a que lhe impuseram), a tendência

confrontante de testar seus limites e superar obstáculos e até mesmo a incapacidade (típica da época) de poder escolher seus próprios caminhos ou aquilo que lhes traria maior felicidade.

Como as obras de Shakespeare, a Sagrada Escritura também está repleta de histórias, metáforas, símbolos, comparações, sinais. Ambas têm sido exaustivamente lidas e (re)interpretadas. Ambas se veem inseridas dentro de quadros sociopolíticos que retratam o tipo de povo e a forma de governo ao qual estavam sujeitos.

Qualquer estudioso da *Bíblia* ou alguém com um conhecimento mais profundo dessa escritura assim como um estudioso do dramaturgo ver-se-á envolvido, ao ler uma tragédia como *Hamlet* (1601), por expressões, referências, apropriações e alusões que o remetam ao ambiente bíblico. Como não identificar toda a trama enredada por Claudio para conseguir tornar-se rei da Dinamarca, com a história de Caim e Abel, os filhos de Adão e Eva, o primeiro fratricídio ocorrido na história da humanidade segundo a *Bíblia*. Ou perceber um quê da dicotomia na Ordem Superior Divina: o Pai e o Filho. O Filho a fazer justiça pelo Pai. O Pai que encarrega o Filho de que seja feita justiça e que obtém por meio do Filho, a expiação pelo sangue, levando esse mesmo Pai a sacrificar o próprio Filho (BLOOM, 2001, p. 484).

O presente estudo busca traçar uma análise comparativa entre o texto fonte que é a Escritura bíblica e a narrativa shakespeariana, percorrendo sobre empréstimos e referências significantes. Em especial, dar-se-á uma atenção mais acurada ao trabalho de assimilação e transformação de passagens bíblicas em *Hamlet*.

2. Tyndale, a Bíblia de Genebra (1560) e a Bíblia dos Bispos (1568)

Em 6 de outubro de 1536, uma triste figura foi conduzida de uma masmorra no Castelo de Vilvorde, nos arredores de Bruxelas, Bélgica. Por quase dezoito meses, aquele homem havia sofrido numa cela isolada e escura. Fora das muralhas do castelo, o prisioneiro foi amarrado a um poste e estrangulado. Em seguida, seu corpo foi queimado. Quem era aquele homem, e por qual ofensa as autoridades políticas e eclesiásticas o haviam condenado? Seu nome era William Tyndale (DANIELL, 2003, p. 140–157), e seu crime foi o de ter traduzido e publicado a maior

parte da *Bíblia* em inglês, sendo essa a base da maioria das traduções na língua inglesa. Daniell estimou que cerca de 80% do Novo Testamento da *Bíblia* de King James foram auferidas da versão de Tyndale.

Nascido na Inglaterra, em 1497, Tyndale estudou em Oxford e Cambridge e depois se tornou membro do clero católico. Fluente em oito idiomas, inclusive o grego, o hebraico e o latim, era um estudioso dedicado da *Bíblia*. Tyndale fez um voto: se Deus poupasse sua vida, ele se empenharia para que mesmo as pessoas simples pudessem ler as mensagens bíblicas. Sua vida foi preservada para que ele, com a ajuda de amigos dedicados, conseguisse publicar traduções inglesas do Novo Testamento e depois do Velho Testamento.

Três anos após a morte de William Tyndale, uma versão completa da *Bíblia* impressa em inglês apareceu. A partir de então houve uma grande produção de *Bíblias* em inglês. Com a publicação do que se chamou A Grande *Bíblia* (*the Great Bible*), o público passou a ter acesso às escrituras em inglês. A obra de Tyndale tornou-se o alicerce para quase todas as traduções subsequentes da *Bíblia* para o inglês, destacando-se a *Bíblia de Genebra* (1560), a *Bíblia dos Bispos* (1568) e a *Bíblia* do Rei Jaime (1611).

Carl Caruso, em seu texto *Sacred Pearls: In the Machinery of Hamlet* (2007, p. 93) afirma que essa descoberta das incursões de Shakespeare pelas estradas bíblicas e suas moradas parece ter começado em 1794, com o ensaio de Walter Whitier a respeito das associações espirituais no cânone shakesperiano. Em 1812, o escritor e advogado inglês Capel Lloft (ou Lofft) observara que Shakespeare tinha "se embebido profundamente das Escrituras" e que estava "habitualmente familiarizado" com elas.

Cerca de 50 anos mais tarde, o Reverendíssimo Charles Wordsworth, bispo de Santo André, na Escócia, tratou de relembrar Lloft (Lofft) e outros comentaristas na introdução de seu livro, sobre o conhecimento de Shakespeare e o uso da *Bíblia* por ele, publicado pela primeira vez em 1864. Em relação às fontes de Shakespeare, o Bispo Wordsworth colocou essa questão: que não se sabe se o dramaturgo usou ou não de seu conhecimento da *Bíblia* para orientá-lo e

ajudá-lo na produção de suas obras imortais. Sua conclusão bem documentada foi a de que o dramaturgo era "em um grau extraordinário, um diligente e um leitor devoto da Palavra de Deus" (Caruso, 2007, p. 93). O que já discorda Bloom, em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano* (2001) onde ele afirma que "o que a *Bíblia* e Shakespeare apresentam em comum, na verdade, a meu ver, é bem menos do que a maioria das pessoas imaginam; a meu ver, o elemento comum é um certo universalismo, global e multicultural" (p. 27).

É certo que a resposta para essa asseveração só pode ser confirmada ou descartada mediante um estudo profundo de todas as obras do dramaturgo, o que nesse momento se torna inviável, mas uma coisa sim é certa. Nenhuma outra obra é conhecida, lida e reconhecida no mundo ocidental mais do que a *Bíblia* e Shakespeare. É sabido que quando os puritanos e protestantes que saíram da Inglaterra em busca de melhores condições de vida e de liberdade religiosa, trouxeram consigo dois livros: um, as Escrituras sagradas; o outro, também chamado de Escritura secular, (BLOOM, 2001, p. 27) seria as obras de Shakespeare.

Com uma multiplicidade de *Bíblias* inglesas em cena durante o século XVI e XVII, torna-se relevante inquirir de qual ou quais delas Shakespeare escolheu as 1598 referências bíblicas aproximadamente. Seria a *Bíblia dos Bispos*, a *Great Bible* ou a *Bíblia de Genebra*? Segundo Naseeb Shaheen (1928-2015), um estudioso norte-americano que se especializou em referências bíblicas nas peças de William Shakespeare, o dramaturgo lançara mão principalmente da *Bíblia de Genebra* em suas peças. Porém nesse trabalho, faremos uso da versão atualizada de João Ferreira de Almeida da *Bíblia* (2007).

Ainda assim, está muito além desse artigo presumir com total segurança a alegação de que Shakespeare era leitor apenas da *Bíblia de Genebra*. O que se tem certeza é que Shakespeare cresceu em um lar cristão, com um pai católico. Harold Bloom, em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano* (1998) declara que "difícilmente conseguiremos estabelecer as tendências religiosas de Shakespeare, seja no início ou no fim de sua vida. Ao contrário do pai, que era católico, Shakespeare manteve-se sempre ambíguo nessa questão

perigosa, e *Hamlet* não é uma obra católica nem protestante" (p. 588). Outros estudiosos do assunto apontam para essa mesma direção.

3. O diálogo teológico com a literatura

Desde que as Escrituras Sagradas foram introduzidas no mundo de fora dos mosteiros ou das homilias, figuras da arte e da literatura têm sido diretamente inspiradas por ela. Foi durante todo esse processo que Shakespeare não só se tornou um ávido leitor como passou a produzir sua obra, considerada como uma escritura secular da qual derivava nossa linguagem, psicologia e mitologia (BLOOM, 1998, p. 26).

Tanto a *Bíblia* quanto as obras de Shakespeare são "best-sellers". Ambas possuem uma coleção de Livros, as Sagradas Escrituras tendo 66 e o Primeiro Folio de Shakespeare, 37. Em dicionários de citações, a *Bíblia* e as obras do dramaturgo lideram todas as demais. Citações destas obras primas inspiraram outros autores com incontáveis textos. Excluindo a Escritura Sagrada, cujo desafio reside "em mencionar e desdobrar os problemas humanos fundamentais" (KUSCHEL, 1999, p. 226), as peças de Shakespeare constituem o maior estudo literário sobre o homem.

Contudo, rigorosas leis da época proibiam expressamente qualquer manifestação religiosa ou política de serem apresentadas no palco. Nenhuma obra escrita para o povo durante o Renascimento Inglês podia ser considerada como religiosa (LEÃO ET AL., 2008, p. 66). Os reformadores protestantes terminaram com séculos de tradição do teatro religioso, incluindo a encenação de milagres e peças sobre os mistérios da fé.

Antoine Compagnon revela como na época do dramaturgo já se tornara irrefutável o afastamento cada vez maior do discurso que Maingueneau (1997, p. 39) chamou de humanismo devoto:

A passagem da escrita medieval à escrita clássica, do controle exercido pela tradição ao controle exercido pelo sujeito (o cogito legislando a cena da escrita), da citação como índice à citação

como ícone, pode ser descrita em duas etapas. Em primeiro lugar, *o corpus*, que compreendia até então apenas a *Bíblia* e sua sucessão teológica – texto primeiro a partir do qual todo uso da palavra adotava a forma do comentário – estendeu-se aos autores pagãos, gregos e latinos, mas sem que se apagasse a noção de texto primeiro. (COMPAGNON, 2007, p. 96)

Assim, Shakespeare e outros autores valeram-se do método de analogia estrutural, para constatar correspondências e corroborar diferenças na produção de textos que fossem sobretudo “profanos”. Karl Joseph Kuschel, um dos mais criativos teólogos da contemporaneidade, em seu livro *Os escritores e as Escrituras*, reflete sobre a função do "diálogo teológico com a literatura", quando afirma que:

(...) torna-se possível considerar seriamente também a experiência e a interpretação literária em suas correspondências com a interpretação da realidade, mesmo quando a literatura não tem caráter cristão ou eclesiástico. E buscar correspondências não significa 'cooptar' o objeto analisado, apropriar-se dele. Pensar em termos de analogias estruturais significa justamente evitar que a interpretação literária da realidade seja cooptada como cristã, semicristã ou anonimamente cristã. Quem pensa estrutural-analógicamente é capaz de encontrar correspondências entre o que lhe é próprio e o que lhe é estranho [...]. Quem pensa segundo esse método constata também o que é contraditório nas obras literárias em relação à interpretação cristã da realidade (...). Pois justamente quem reconhecer e aceitar o outro como outro, o estranho como estranho, torna-se capaz diante da contradição, capaz de protestar e de delinear uma alternativa. Só assim a relação entre a teologia e a literatura se transforma em uma relação de tensão, diálogo e disputa acerca da verdade. (KUSCHEL, 1999, p. 222)

O estudioso Steven Marx ressalta em seu livro *Shakespeare and the Bible* (2006), que há uma controvérsia em torno da questão de como Shakespeare utilizava a *Bíblia*, se com reverência ou irreverência, se as referências bíblicas em suas peças apoiam, desafiam ou satirizam a doutrina cristã (MARX, 2000, p. 6). O autor ainda revela o fato de *A Bíblia* ter inspirado o dramaturgo na apropriação do mito, da história, da comédia à tragédia, das técnicas de encenação e sua maneira de caracterizar monarcas, mágicos, bruxas, usando a imagem do Deus multifacetado encontrado na Santa Escritura (pp.6-7).

De fato, alguns estudiosos deduzem que a fixação do autor inglês por esses seres “metafísicos” tem como base o embate histórico bem acirrado entre a Igreja Católica e a Igreja Anglicana naqueles primórdios. Os protestantes por exemplo, segundo o estudioso shakespeariano Stephen Greenblatt, ao contrário da crença dos católicos, “diziam que a própria ideia de purgatório era mentira e que tudo o que se precisava era de uma fé vigorosa no poder salvador do sacrifício de Cristo” (*apud* KLEIN, 2013, p. 22). Em suas peças, o dramaturgo procurava enfatizar, por meio de seus personagens que os homens eram castigados ou recompensados não pela vontade de um Deus Onipotente, mas principalmente pelas consequências de seus próprios atos e desejos.

4. As fontes laicas de *Hamlet*

Toda essa relação dialógica gerada pela tensão e proximidade torna-se potente por suas ligações assim como devido às suas contradições. As obras de Shakespeare são intensamente povoadas por uma exposição das ambições, dos temores e das paixões que envolvem o humano. Tanto Barbara Heliodora, em *Reflexões shakespearianas* (2004), quanto Harold Bloom, em *Hamlet, o poema ilimitado* (2004), explicitam suas versões do nascimento da história do príncipe da Dinamarca, que busca vingança pelo pai morto pelo seu próprio irmão. As primeiras aparições de uma personagem que tem traços parecidos com Hamlet foram registradas no século XII, fora da Inglaterra.

Em uma narrativa chamada *Vita Amleth*, tirada de *Historiae Danicae*, de autoria de Saxo Grammaticus (1150-1220), o personagem principal ostenta traços do Hamlet criado por Shakespeare. Porém, a aparição dessa personagem parece ter ocorrido anos antes, por volta do século V. De acordo com Heliodora (2004, p. 151), "as origens da história podem ser traçadas até possivelmente o século VI, pois quando ela é incluída na Edda em prosa, no século XII, e o personagem passa a se chamar Amlotha, aparecem traços conhecidos nos vestígios dos poetas originais".

A obra de Saxo Grammaticus, publicada em solo inglês no século XVI e bastante estudada durante o período elisabetano, foi escrita em latim e reflete o conceito clássico romano acerca da virtude e do heroísmo. Dentre os principais paralelos que podemos observar entre a tragédia *Hamlet* e a trama de *Historiae Danicae*, situamos o casamento apressado da mãe do protagonista, Gerutha, e seu tio usurpador, Feng, que assassinou o próprio irmão, Horwendil, primeiro marido de Gerutha, e que é acusado de maltratar a esposa.

Outra relação de contato interessante entre a obra de Grammaticus e a de Shakespeare é a loucura fingida do protagonista. Assim, temendo ser igualmente assassinado, Amleth finge-se de louco, mas com estranhos instantes de lucidez. Além disso, espionado em uma conversa na qual recrimina a mãe pelo casamento precipitado com Feng, o Príncipe mata um espião escondido, capítulo que nos remete à morte de Polônio na chamada "cena da alcova", na tragédia de Shakespeare.

Finalmente, em uma viagem de exílio à Inglaterra, Amleth há de se desviar da morte a partir da falsificação do teor da carta do Rei Feng, que instruía ao rei inglês para dar cabo à vida de quem estivesse de posse da missiva. E são os dois cortesãos que o escoltavam que acabam morrendo em seu lugar.

Há outras versões bem próximas a esse texto originário, como a francesa, em 1570, de François de Belleforest (1530-1583), com o famoso *Histoires Tragiques*, tanto que chegou a ser publicado até a décima edição.

Já na terra de William Shakespeare, a primeira aparição de *Hamlet* ocorre em um texto extraviado denominado *Ur-Hamlet* (1587) que alguns atribuem ao dramaturgo Thomas Kyd (1558 – 1594). O público inglês já conhecia essa peça, cerca do ano de 1587 e é a primeira versão conhecida da história que incorpora uma personagem fantasma. Kyd também escreveu *A tragédia espanhola* e, para alguns críticos e pesquisadores, foi esse o texto que de fato inspirou o *Hamlet* de Shakespeare.

5. A maldição primeira e outros intertextos bíblicos em *Hamlet*

Nas leituras das obras shakespearianas, aqui *Hamlet*, a intertextualidade dá-se pelas referências diretas, explícitas e implícitas, às histórias bíblicas no texto do autor, tomando essas como ponto de partida. Em suas peças, escritas e apresentadas, na época do teatro elisabetano, podemos encontrar sérias elucubrações, várias interlocuções do universo místico e mítico.

Decerto que as alusões nas peças de Shakespeare são frequentes e significativas, chegando a ser um elemento retórico e uma das técnicas mais dramáticas, se não, a maior delas, utilizada pelo dramaturgo, pelo menos, no caso de suas tragédias. Ele faz uso de alusões detectadas não só na *Bíblia*, como também nos clássicos greco-romanos, nas lendas e nos mitos. Hannibal Hamlin acreditava que o número maior desses conceitos dentro da intertextualidade tão apropriada por Shakespeare caberia aos escritos bíblicos, assim como as referências de maior complexidade e profundidade (HAMLIN, 2013, p. 3).

Afinal, essa Escritura Sagrada era o livro mais importante e mais conhecido de sua cultura. Hamlin (2013) ainda acrescenta que o conhecimento da *Bíblia* é imprescindível para uma compreensão maior das peças shakespearianas (p.3). O fato é que todos os que têm estudado profundamente sobre o assunto estão cientes de que qualquer um que estiver familiarizado com o conteúdo linguístico e ideológico de Gênesis, Jó, Salmos, Eclesiastes, Primeiro e Segundo Samuel, ao mergulhar nas peças de Shakespeare há de perceber que há referências bíblicas ali. Acredita-se que as Sagradas Escrituras se mostravam tão familiares para

Shakespeare que as palavras e mesmo as histórias e seus personagens viriam à sua mente quase involuntariamente.

O estudo de tais alusões contribui para o aprofundamento do sentido das obras compostas por ele. Até porque a cultura do tempo em que Shakespeare viveu era profundamente bíblica, uma cultura em que as pessoas tinham um conhecimento formal e extenso da Palavra, dado que a salvação da alma estava diretamente condicionada ao estudo da *Bíblia*. E foi dentro de uma sociedade alimentada pela imersão na linguagem bíblica, cujo dia a dia era povoado pela disseminação contínua de histórias da *Bíblia*, que o dramaturgo acabou por gerar a linguagem de suas peças, em meio, é claro, de outras referências, passando a compartilhá-la com o público e outros escritores da época.

Nasseb Shaheen afirmou em seu livro *Biblical references in Shakespeare's tragedies* (1987) que ainda que o dramaturgo tenha se inspirado em peças anteriores como *Ur-Hamlet*, pouquíssimas foram suas apropriações das palavras sagradas. Devido a isso, Shaheen declarou que “quase todas, das muitas referências bíblicas e litúrgicas, que Shakespeare faz em *Hamlet*, se originaram dele mesmo como parte de seu projeto pessoal para a peça (...) e que ele, frequentemente, as usou para enfatizar a natureza acadêmica e contemplativa de *Hamlet*” (SHAHEEN, 1987, p.92).

Como o ponto central da trama de *Hamlet* se baseia na morte do Rei Hamlet, pai do protagonista, assassinado de forma vil por seu próprio irmão, Cláudio, que além de tomar posse do trono, também se casa com a sua cunhada, a rainha, tal ato extremo cria um elo de ligação com a história bíblica do início dos tempos, envolvendo os filhos de Adão e Eva, a primeira família da humanidade.

O livro de Gênesis, capítulo quatro, narra a verdade sobre o desenrolar da história até o fratricídio. Adão e Eva tiveram esses dois filhos: Caim e Abel, logo após serem expulsos do Jardim do Éden. De acordo com o Velho Testamento, naquele tempo, os homens praticavam rituais de adoração ao Senhor sacrificando parte daquilo que produziam, suas criações. Abel

seguiu a lei da expiação cujo sacrifício se daria apenas por um animal (Levítico 27:26)¹. Porém, enquanto Abel ofereceu as primícias do seu rebanho, Caim ofertou o fruto da terra como sacrifício ao Senhor, o que fez com que a oferta de Caim não fosse aceita pelo Todo-Poderoso (Gênesis 4:3-5)². O relato bíblico conta ainda que Caim irou-se tão fortemente contra o irmão que veio executar o que seria o primeiro assassinato (Gênesis 4:8)³.

Em dois momentos, tal passagem é destacada no texto. Ironicamente é citada pelo próprio “Caim” da história, o rei Claudio. A primeira se encontra no primeiro ato, cena dois, onde o novo rei junto com a rainha, mãe de Hamlet, tentam consolar o protagonista devido à morte do pai, afirmando que o normal é os pais morrerem antes (dos filhos), desde o primeiro morto, aqui relacionado à Abel (RAMOS, 2014). Em um segundo momento, à sós, o monarca expõe finalmente sua culpa por “assassinar um irmão” (p. 85). Porém tanto Claudio como Caim, acham que seus atos ficarão na obscuridade e que sairão impunes.

Segundo Leland Ryken (2009), a história de Caim e Abel é a mais revisitada por Shakespeare em suas obras, cerca de 25 vezes. A primeira menção a eles foi feita na comédia *Trabalhos de amores perdidos*. A referência também se encontra em dramas históricos como *Henrique IV*, partes 1 e 2, *Ricardo III* e *Rei João*. Há tantas referências aos capítulos iniciais do Gênesis em peças de Shakespeare que os estudiosos fazem comentários no sentido de que Shakespeare devia ter tais capítulos quase memorizados.

Hamlet, então, fica sabendo do crime cometido contra o rei da Dinamarca, seu pai, pelo irmão dele, fato relatado pelo próprio fantasma do pai que revela quão infame fora sua morte, desmentindo a versão oficial de que perecera após ser picado por uma cobra, o que figurativamente falando, não deixava de ser verdade (SHAKESPEARE,

¹ Mas o primogênito de um animal, por já ser do SENHOR, ninguém o santificará; seja boi ou gado miúdo, do SENHOR é.

² E aconteceu ao cabo de dias que Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao Senhor. E Abel também trouxe dos primogênitos das suas ovelhas, e da sua gordura; e atentou o Senhor para Abel e para a sua oferta. Mas para Caim e para a sua oferta não atentou. E irou-se Caim fortemente, e descaiu-lhe o semblante.

³ Caim disse então a Abel, seu irmão: ‘Vamos ao campo.’ Logo que chegaram ao campo, Caim atirou-se sobre seu irmão e matou-o.

2011, p. 36). Porém, somente no segundo ato que o rei Claudio após assistir à “peça dentro da peça” orquestrada pelo próprio príncipe, admite o “torpe assassinato”: a maldição primeira (p. 85).

Rei: (...) Oh, meu delito é fétido, fedor que chega ao céu;
 Pesa sobre ele a maldição mais velha,
A maldição primeira – assassinar um irmão!
 Nem consigo rezar – embora a inclinação e a vontade
 imensa.
 Mas se a vontade é grande, minha culpa é maior.
 Como homem envolvido numa empreitada dúplice.
 (SHAKESPEARE, 2011, p. 85, grifo meu)

Há algumas alusões aqui em meio a um metadiscorso. No primeiro ato, cena 5, o fantasma do rei faz menção sobre a causa “oficial” de sua morte, que todos acreditavam ter sido por uma picada de serpente (SHAKESPEARE, 2011, p. 36), remete ao episódio bíblico onde a serpente engana Eva, em um jardim tal como no episódio do rei, o do Éden. A serpente enfatiza ainda a passagem do ato pérfido sofrido pelo rei morto do próprio irmão, da mesma forma como Caim traiu Abel, ao atacá-lo desprevenido, em local ermo, à traição, literalmente.

Um tipo de intertextualidade de relações de contato, que se aproxima mais da implicitude, onde se supõe que o leitor poderá se conectar a dois enunciados, de produções diferentes, atingido em sua memória por tais ocorrências intertextuais, lendo e convergendo como referente não-dito, aquilo que se figura "entrelinhas".

Segundo Bloom (1998), *Hamlet* consegue ainda adotar em dados momentos da peça, um discurso com características, ligeiramente, cristãs, mas descarta qualquer consolo cristão em favor de uma consciência dionisíaca, e as alusões por ele feitas ao Novo Testamento expressam eloquentes desvios de interpretação, contrários tanto à perspectiva protestante quanto à católica (p. 522).

Por exemplo, Hamlet torna-se o anjo vingador (e a vingança consta como um pecado grave dentro da doutrina cristã), com a espada desembainhada sobre a árvore da vida, impedindo Adão e Eva, agora mortais, a provar do fruto dessa árvore. O fantasma do pai do príncipe, ao revelar naquele primeiro ato a terrível traição que sofrera, imputa ao irmão, não só a ganância desmedida pelo trono, quanto seu desejo lascivo incontrolado pela rainha, mulher do irmão (SHAKESPEARE, 2011, p.36), insuflando no filho o desejo de vingança.

Cumprе ressaltar que o termo fantasma ou *phantasma* em latim, significa simulacro. Segundo Marcel Detiένne, tal analogia marcaria "o momento em que o homem (...) descobre a imagem" (*apud* COMPAGNON 2007, p. 75). Sua imagem, certamente. Sendo assim, dentro da concepção platônica de mimésis, é como se Hamlet, ao deparar-se com o fantasma do seu pai, acabasse por desvendar sua própria imagem. Como se assim, fosse compelido a olhar para dentro de si mesmo.

Ao saber do envenenamento do rei, foi como se o próprio Hamlet tivesse sido envenenado. Porém, em vez de se preocupar em se livrar do veneno, tudo que o príncipe queria a partir daí era cortar a cabeça da serpente traçoeira. Assim em nome da vingança Hamlet preferiu postergar a revelação desse assassinato. Como Caim e o seu tio, ele passa a ocultar o conhecimento do ato infame praticado no seio de sua família.

O filho do rei assassinado parece, em certo momento, se colocar no lugar dos deuses. Disposto a arrancar a verdade do tio homicida e querendo expô-lo perante todos, Hamlet monta um ardil, utilizando uma farsa representada por uma companhia mambembe. Sob o crivo de Maingueneau em seu livro, *Novas tendências em análise de discurso* (1997), o personagem principal lançou mão assim da imitação. Ao fazer uso de uma apresentação teatral, o príncipe da Dinamarca "produziu um enunciado que não remetia [aparentemente] a nenhum texto autêntico, conhecido pelos destinatários [ou pelo menos, por quase todos], ou sobre um texto particular e, (...), [assim], absorveu as coerções do gênero ao qual o texto pertencia" (MAINGUENEAU, 1997, p. 102).

Em uma situação análoga que conta com a coexistência de dois textos (alusões, citações etc.) visivelmente relacionados, incorrendo no homicídio envolvendo irmãos, tanto em Gênesis quanto na obra shakespeariana. A razão pela qual o rei Claudio se referiu ao seu ato fratricida como a maldição primeira, pois Caim ao matar o irmão, é amaldiçoado por Deus (Gênesis 4:10-14)⁴. Só após a encenação da peça-dentro-da-peça, o rei Claudio admite estar sob o jugo de uma condenação, por ter cometido o pior dos crimes. Como uma espécie de pena perpétua, tanto Caim quanto Claudio, esperando ter tudo o que pertencia ao seu irmão, acabaram sem nada. Terrível maldição!

A história de Caim e Abel demonstra uma das rivalidades mais antigas do mundo. Tamanho pode ser o sentimento que chega a existir um tipo de transtorno mental com referência a esse evento bíblico-shakespeariano: "A síndrome de Caim". A menção a Caim assim como à Adão na peça revela aquilo que Koch et al (2008) conceitua como intertextualidade explícita, pois remonta tanto a uma citação da tradição de Adão, ou seja, a conclusão do homem ser do pó e assim poder voltar ao pó (SHAKESPEARE, 2011, p. 119) quanto testifica do primeiro assassinato praticado por Caim. Evidenciando assim a presença de um texto atribuído a outro enunciador, "funcionando de modo semelhante a um sinal de retroalimentação" (KOCH ET AL, 2008, p. 28).

Alusões a incidentes bíblicos são mais numerosas do que pode parecer à primeira vista, esclarece Caruso (2007, p. 93). De acordo com ele, Shakespeare fez claramente uso de incidentes bíblicos para enriquecer a sua linguagem e munir-se de figuras adicionais.

Compagnon descerra em seu livro *O trabalho da citação* (2007), de maneira subjetiva e própria, sobre esse trabalho de glosa, feito pelos autores e escritores em suas obras: "a citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela.

⁴ 10. E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra. 11. E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão. 12. Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra. 13. Então disse Caim ao Senhor: É maior a minha maldade que a que possa ser perdoada. 14. Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua face me esconderei; e serei fugitivo e vagabundo na terra, e será que todo aquele que me achar, me matará.

Também sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo" (p. 37).

No entanto, se o assassinato de um irmão pelo o outro pode constituir um episódio bíblico mencionado, o casamento do novo rei com a esposa do rei falecido, não só nos remete a outras narrativas bíblicas como também a algumas tradições judaicas.

A lei do levirato (em hebraico: yibum) ordenada em Deuteronômio 25:5-6⁵ obrigava um homem a casar-se com a viúva de seu irmão quando este não deixava descendência, sendo que o filho primogênito deste casamento fosse considerado descendente do morto. Este costume é mencionado no Antigo Testamento como uma das leis de Moisés. O vocábulo deriva da palavra *levir*, que em latim significa "cunhado".

Algo semelhante nos remete à intertextualidade implícita cinzelado por Koch et al (2008, p. 30) e que pode ter sido capturado pelo dramaturgo em sua renomada obra está presente na história polêmica que envolveu tanto o casamento quanto o divórcio do rei Henrique VIII e de Catarina de Aragão. A rainha, bem mais velha do que o rei, havia sido casada anteriormente com seu irmão Artur, morto meses após o matrimônio. Por razões muito mais financeiras e diplomáticas do que religiosas, foi decidido que o irmão Henrique deveria desposar a cunhada. Fora afirmado que já que o casamento dela com o irmão de Arthur jamais havia sido consumado, não seria oficialmente válido.

Porém, mais tarde, devido ao envolvimento do rei com Ana Bolena, com quem desejava se casar e impedido pela Igreja Católica que não aceitaria seu divórcio, Henrique buscou pretexto para se livrar de Catarina nas Sagradas Escrituras, usando a lei disposta em Levítico 20: 21⁶. Os defensores da rainha, no entanto, para impedir tal repúdio de Henrique VIII, buscaram como base a passagem no Velho Testamento relativa a esse costume do levirato (LEÃO ET AL,

⁵ Quando irmãos morarem juntos, e um deles morrer, e não tiver filho, então a mulher do falecido não se casará com homem estranho, de fora; seu cunhado estará com ela, e a receberá por mulher, e fará a obrigação de cunhado para com ela. E o primogênito que ela lhe der será sucessor do nome do seu irmão falecido, para que o seu nome não se apague em Israel.

⁶ Se um homem tomar a mulher de seu irmão, será uma impureza; ofenderá a honra de seu irmão: não terão filhos.

2008, P.44). Tudo isso culminou na passagem da Inglaterra Católica para uma Inglaterra Anglicana onde o rei torna-se o Chefe Supremo da Igreja, berço mais do que propício para enredos de boa parte das peças de Shakespeare.

Tais "enunciações-eco" tanto da *Bíblia* quanto da História da Inglaterra que Bakhtin cita como "os elementos da vizinhança" (BAKHTIN, 2010, p. 322), trazem componentes que soariam como "domésticos", por fazer parte da memória coletiva dos seus patrícios em sua época. Assim, "o (...) enredo adquire excepcional e profunda importância graças às realidades da vida humana, que são englobadas e postas em movimento por ele. (...) aqui está refletido um acontecimento imenso, pela importância dos elementos nele incluídos e de suas ligações, que de longe ultrapassam os limites da pequena parcela da vida real onde eles estão refletidos" (p. 331).

Outra relação intertextual se estabelece aqui entre um episódio no texto do dramaturgo e no arquitepo da *Bíblia*, se encontra na segunda cena do quinto ato, um evento ocorrido com o príncipe Hamlet que remonta uma situação semelhante que aparece no Velho Testamento em Segundo Samuel capítulo 12, envolvendo o Rei Davi.

Hamlet em viagem para a Inglaterra onde se encontraria com o rei a quem deveria entregar uma carta do seu tio, Claudio, descobre a tempo que a mensagem continha sua sentença de morte. O rei da Dinamarca, alertando ao outro monarca sobre a periculosidade do seu sobrinho, pede que esse dê cabo à vida de Hamlet.

Em uma formação discursiva que convoca um fragmento textual a se aliar a outro contexto, ambos de vertedouros diferentes, nos traz à história do rei Davi, que para encobrir seu adultério com a mulher de seu soldado Urias, com quem se deitara e a quem engravidara enquanto o marido estava na guerra, manda trazer o marido, para que ele possa se deitar com a esposa e assim, criar uma razão e uma dúvida sobre quem seria o pai da criança. Porém, por Urias haver se recusado em estar com a esposa, Davi, para acobertar seu crime, comete outro pior: assassinato. E resolveu fazê-lo por mãos de terceiros, enviando o marido traído para o combate, bem nas primeiras fileiras, para que assim fosse morto (2 Samuel 12: 2- 15).

O desfecho na peça de Shakespeare, também fatídico, reflete a presença da intertextualidade estilística, pois Hamlet resolve falsificar uma nova carta em nome de seu tio, Claudio, incumbindo o rei da Inglaterra a matar os mensageiros que lhe entregariam a missiva. Mostra-se aqui que a alusão também pode ser uma manifestação sutil, cuja amplitude é quase impossível circunscrever, sendo, inclusive, passível de análises divergentes (MAINGUENEAU, 1997).

Os textos, como esse citado acima, que reproduzem a linguagem bíblica são comuns, segundo Koch et al (2008), mas ainda cabe à análise e ao conhecimento anterior do leitor tal compreensão, que deve perceber ambos os textos têm similaridades estilisticamente falando, apesar de que o primeiro (*Hamlet*) se constrói a partir de uma relação de contato mais de conteúdo do que de forma e estilo em relação ao segundo (*A Bíblia*). Embora esses conteúdos sejam distintos e o de *Hamlet* assemelhar-se já a outro hipotexto, que seria o de *Ur-Hamlet*, esses intertextos demonstram uma relação dialógica com numa formação discursiva que se configure, em ambos os lados, pela traição e pelo assassinato. Assim vemos que tal encontro pode ter sido possível, se não por intencionalidade, talvez por algum tipo de proximidade do autor com o hipotexto.

Abrindo um parêntese aqui, vale comentar a comparação entusiasta de Bloom, em *A invenção do humano* (1998), onde enfatiza que Hamlet, o príncipe da Dinamarca chega a disputar, em termos de carisma e transcendência, com o Rei Davi da Israel antiga e o próprio Jesus Cristo (p. 384).

5. Conclusão

É dentro de um universo social, político, histórico e cultural vasto, múltiplo e concreto que a intertextualidade desponta. É mister que as experiências de vida e o conhecimento que habitam o homem e o mundo estejam presentes a fim de que haja uma compreensão e assimilação melhor do texto apresentado. Necessário ainda se faz que o leitor seja capaz de perceber a co-presença de um texto no outro assim como o mecanismo próprio à leitura literária.

Lembrando que, diante desses pontos de contato de textos shakespearianos e bíblicos é evidente a afinidade material e espiritual de ambas as obras e leva a visualizar as sombras da *forma mentis* e sua consequente assimilação de uma pela outra, sempre é necessário fazê-lo à luz da intertextualidade. Como essa se subdivide em explícita (citação na íntegra de verso(s), provérbios, fragmentos de texto) ou implícita (citação parcial, modificada), lançamos mão, nesse caso, especialmente da implícita, vista de um modo externo.

A literatura reside em um diálogo aberto e incessante entre inúmeras formações discursivas. *A Bíblia*, assim como as obras de Shakespeare, tem servido como arquétipo para obras de cunho literário ou não, em todas as épocas. Porém, somente será possível identificar qualquer conotação se o paralelismo e o sentido forem captados e relacionados com outros, na maior parte, semelhantes. Shakespeare e *a Bíblia* estabelecem sim muitas relações de contato, mesmo como jogos de referência, tal como Leonardo Da Vinci fez ao recriar em pintura, a famosa cena da Santa Ceia entre Cristo e seus apóstolos. Tal dialogismo serviu para enriquecer o conteúdo e reafirmar e resguardar a alocação assertiva.

O teatro grego e o medieval tratavam de ilustrar e incorporar a ode aos deuses, a exaltação aos santos, mitos e divindades, a glorificação dos reis e dos heróis. William Shakespeare inovara ao mudar o conteúdo de universal concreto e ao descaracterizar o caráter de religiosidade, enquanto temática particular como também enquanto embasamento último do sentido do teatro, instituindo não só o teatro moderno como indústria cultural, mas também impingindo ao herói a "mortalidade" que lhe é devida. E ele atinge o auge desse processo com *Hamlet*.

Porém cabe ao leitor a capacidade de fazer essa ponte, ratificar a ligação texto e hipotexto. Certo estava Bakhtin ao afirmar que “Estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual ele é determinado” (2010, p. 99).

Não cabe aqui a questão de classificar Shakespeare como um adaptador, mas sim expor essa relação da literatura com a literatura, a faculdade que o escritor enquanto leitor tem de reter ideias, sentimentos, experiências, impressões, adquiridas anteriormente. Visitar e re-visitar tantos atos em outros palcos da vida.

E é isso que Shakespeare faz e muito bem na composição dessa que é a mais famosa de suas obras: ele despoja o texto bíblico de seu caráter religioso, dando-lhe uma nova roupagem, mais enquadrado à nossa realidade. Descobrir esses “pontos sensíveis no modo como a formação discursiva de Shakespeare define sua identidade em relação à língua e ao interdiscurso”, criando “um dispositivo que abre caminhos [e] negocia continuamente através de um espaço saturado, palavras outras” (MAINGUENEAU, 1997, pp. 93, 95). É como se Shakespeare se apropriasse de texturas bíblicas, para nos revelar uma *Bíblia* mais contemporânea e menos cultural.

Referências

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007. 1533 p.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. 429 p.

BLOOM, H. **Hamlet:** poema ilimitado. Tradução de José Roberto O’Shea. 4. ed. São Paulo, SP: Objetiva, 2000. 320 p.

_____. **Shakespeare:** a invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. 745 p.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação.** Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 176 p.

CARUSO, C. **Sacred Pearls:** In the Machinery of Hamlet. THE OXFORDIAN Volume X, 2007. Disponível em: <http://www.shakespeareoxfordfellowship.org/wp-content/uploads/Oxfordian2007_Caruso-Pearls.pdf>. Acessado em: 12/03/2017.

DANIELL, D. **The Bible in English:** its history and influence. New Haven & London: Yale University Press, 2003. 900 p.

DICIONÁRIO E ENCICLOPÉDIAS INFOPEDIA. Porto Editora. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/>>. Acessado em: 12 de janeiro de 2015.

HAMLIN, H. **The Bible in Shakespeare.** Oxford: Oxford University Press, 2013. 378 p.

HELIODORA, B. **Reflexões shakespearianas.** Rio de Janeiro: Lacerda, 2004. 352 p.

_____. **Por que ler Shakespeare.** São Paulo: Editora Globo, 2008. 96 p.

KLEIN, K. F. **O fantasma de Shakespeare**. Rascunho O jornal de Literatura. Julho de 2013. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-fantasma-de-shakespeare>>. Acessado em: 12 de fevereiro de 2015.

KOCH, I. G. V. et al. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2008. 166 p.

KUSCHEL, K. **Os escritores e as Escrituras**. São Paulo: Loyola, 1999. 230 p.

LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos (org.). **Shakespeare: sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. 360 p.

MARX, S. **Shakespeare and the Bible**. New York: Oxford University Press, 2000. 176 p.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1997. 198 p.

RAMOS, M.A. **Referências bíblicas, mitológicas e latinas em Hamlet**. 2014. Disponível em: <http://shakespearebrasileiro.org/referencias-biblicas-mitologicas-e-latinas-em-hamlet-mario-amora-ramos/>. Acessado em: 16/07/2015.

RYKEN, L. **Shakespeare and the Geneva Bible**. Julho, 2009. Disponível em: <<http://www.reformation21.org/articles/shakespeare-and-the-geneva-bible.php>>. Acessado em: 15 de janeiro de 2015.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008. 160 p.

SHAHEEN, N. **Biblical references in Shakespeare's tragedies**. Newark: University of Delaware Press, 1987, 245 p.

THE ROSICRUCIAN FELLOWSHIP. **A bíblia laica de William Shakespeare**. Traduzido do original, em inglês, Shakespeare. The Lay Bible, publicado pela The Rosicrucian Fellowship. 2008. Disponível em: <http://www.christianrosenkreuz.org/shakespeare_a_biblia_laica.pdf>. Acessado em: 10 de dezembro de 2014.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011. 141 p.