

NOTAS SOBRE SHAKESPEARE: *HAMLET E OTELO*Adriana da Costa Teles¹
Elisana De Carli²

RESUMO: O presente artigo visa a discutir alguns pontos acerca do caráter de ruptura do teatro trágico shakespeariano, focando, especificamente, *Hamlet* e *Otelo*.

Palavras-chave: Shakespeare, tragédia, *Hamlet*, *Otelo*, ruptura.

NOTES ABOUT SHAKESPEARE: *HAMLET AND OTHELLO*

ABSTRACT: This article aims at discussing some aspects about Shakespearean tragic theatre, focusing on *Hamlet* and *Othello*.

Keywords: Shakespeare, tragedy, *Hamlet*, *Othello*, rupture.

Introdução

O caráter sempre atual do teatro shakespeariano não é o único elemento a garantir a importância do dramaturgo inglês e de sua produção para a literatura ocidental. Esta se faz sentir pelas intermináveis discussões que tentam dar conta dos aspectos mais diversos de sua produção. Elemento que se destaca quando trazemos seu nome à tona é o caráter de ruptura que seu drama representou com relação aos paradigmas clássicos, ponto que já foi abordado por teóricos renomados como Vitor Hugo com o seu famoso ensaio “Do grotesco e do sublime” e Auerbach com “O príncipe cansado”.

Quando tocamos em tal questão, devemos lembrar que a tragédia, ao ressurgir no período Renascentista, foi marcada pela retomada dos pressupostos apreendidos a partir de sua produção na Grécia antiga, como, por exemplo, a lei das unidades. Estabelecida a partir de releituras da *Poética* de Aristóteles, salvo transgressões isoladas – na Espanha com Calderon de La Barca e Lope de Vega, por exemplo – a regra prevalece em geral na Europa. É com Shakespeare, no entanto, que a ruptura se dá de maneira plena. É claro que é ingênuo acreditar que o dramaturgo foi um gênio isolado no cenário inglês. Certamente, se Shakespeare não tivesse existido, dramaturgos como Ben Johnson e Christopher Marlowe teriam maior destaque, o que não seria desmerecido. Mas, escritores como eles pagam o preço de terem dividido o palco com Shakespeare e acabaram ofuscados pelo brilho do bardo inglês.

A adesão ao modelo clássico por maioria expressiva dos dramaturgos renascentistas fez com que a obra de Shakespeare fosse criticada por escritores contemporâneos seus. Este é o caso, por exemplo, dos franceses, que não se mostraram acolhedores a um drama que feria a lei das três unidades, seguida à risca na França. Essa crítica se estenderia ao século XVIII e XIX quando adaptadores do autor, como Voltaire e Ducis, alterariam de maneira significativa os textos do bardo, que seriam levados, dessa maneira, a inúmeros países, como o Brasil, por exemplo. Para a discussão desse

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela UNESP. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado na FFLCH da USP com bolsa FAPESP. driteles@ig.com.br

² Doutora em Estudos Literários pela Unesp/Fclar. Professora Adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Instituto de Linguagens. elisanadc@yahoo.com

caráter inovador do drama shakespeariano, no entanto, faz-se necessário a retomada de alguns aspectos definidores do teatro clássico.

1. A tragédia clássica

Para se entender melhor o caráter de ruptura e de inovação do teatro shakespeariano, compará-lo com a poética clássica é elucidativo e norteador. Ao se pontuar aqui o termo clássico, referimo-nos ao drama produzido na antiga Grécia, considerada o berço do teatro ocidental, tendo como referência os textos que chegaram até nós dos três tragediógrafos, Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-405 a.C.), Eurípidés (480-406 a.C.). Ao longo da história do teatro, o drama grego passa a ser entendido como o máximo e o melhor da produção dramática trágica, tornando-se modelo e parâmetro tanto para autores quanto para críticos. Tal perspectiva é resultante, em certa medida, da recepção que teve a *Poética*, de Aristóteles, a qual passou, a partir das traduções, releituras e análises feitas, a ser vista como determinante para o entendimento do teatro, tornando-se, desse modo, as considerações do Estagirita como regras obrigatórias para a constituição do gênero.

No Renascimento há a retomada do mundo greco-romano. Quanto à teoria, a poética aristotélica é relida, especialmente por italianos e franceses, e postula-se a lei das três unidades, a qual não se apresenta expressa no texto aristotélico. De fato, o original grego se perdeu e o material que restou é resultado de versões que se baseiam em um manuscrito do século XII, “suplementado por material de uma versão inferior do século XIII ou XIV, mais uma tradução árabe do século X” (CARLSON, 1997, p.14). O ressurgimento das idéias de Aristóteles sobre a literatura dramática começa com Averróis (1126 -1198) que elaborou uma tradução, com comentários, para o árabe, da *Poética*. Outra tradução importante aparece no ano de 1256, de autoria de Hermannus Alemannus, que passa para o latim a poética aristotélica tendo como fonte Averróis. Outras traduções e estudos surgem, destacando-se no renascimento italiano a tradução latina de Giorgio Valla, em 1498, e os comentários sobre a *Poética* elaborados por Francesco Robortello, em 1548, enfatizando a unidade de tempo.

Com relação à categoria de tempo, a referência encontrada na *Poética* é “[...] na extensão, a tragédia, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo [...]” (1449 b 9). Desse modo, não se identifica, explicitamente, no texto aristotélico, um delineamento sobre a organização temporal dos textos trágicos; sendo assim, as considerações feitas pelos críticos são resultados de inferências, algumas das quais, com o passar do tempo, tornaram-se canônicas, como a idéia de uma unidade de tempo.

Efetivamente da conhecida lei das três unidades – ação, espaço, tempo – o que Aristóteles reitera é que o mito deve ser uno e mito aqui deve ser entendido no sentido de enredo, concatenação de atos, de ações. Pautando-se em *Édipo*, de Sófocles, como a melhor das tragédias para Aristóteles, o espaço onde tudo acontece é a frente do palácio, isto é, o espaço cênico, onde as ações se desenvolvem. E essas ações estão centradas na figura do rei Édipo que domina a cena do início ao fim, não apresentando outro foco, outro conflito.

Referindo-se a essas questões, Nuñez, em seu artigo “A Poética Clássica”, esclarece:

Ao opor epopéia e tragédia, o Filósofo assinala que a segunda desenvolve sua ação no intervalo de um dia, enquanto a primeira se

restringe a qualquer limite temporal. A unidade de espaço não é mencionada em nenhuma passagem da *Poética* ou de qualquer outra obra de Aristóteles. O exame das obras remanescentes do teatro grego demonstra que apenas a unidade de ação vigorava unanimemente. As de tempo e lugar são frequentemente ignoradas, o que consubstancia a primazia da ação como a única e mais importante, à que as demais estão subordinadas (1996, p.35).

Reitera-se, assim, referendado pelo estudo de Nuñez, a unidade de ação como única unidade explicitada pelo Estagirita, a qual pode ser observada na ação da tragédia sofocliana.

Também é em Aristóteles que se encontra a definição de tragédia, a qual pauta o estudo do gênero:

A tragédia é a representação de uma ação nobre e completa, com uma certa extensão, em linguagem poetizada, cujos componentes poéticos se alternam nas partes da peça, com o concurso de atores e não por narrativa, que pela piedade e pelo terror opera a catarse desse gênero de emoções” (1449b 24-27, tradução de Daisi Malhadas).

Restringe-se, então, a tragédia como representação de uma ação nobre¹. A interpretação para “ação nobre” pode ser no sentido de pertencer à nobreza, então temos habitualmente como personagens reis, rainhas, príncipes. Ou entender como possuidor de caráter nobre, assim capaz de executar ações nobres, elevadas e, dessa maneira, diferenciando-se de ações baixas, inferiores que definem, a priori, a marca da comédia, na qual se identificam personagens de classe inferior, que não pertencem à realeza e, de modo geral, que procuram tirar vantagem das situações em proveito próprio, não se pautando, efetivamente, na retidão para empreender suas ações. Tal delineamento é o encontrado no estudo de Malhadas, *Tragédia Grega: O mito em cena*, ao tratar da definição aristotélica de tragédia:

A qualificação de nobre (*spoudaias*) não é analisada no capítulo da definição. É remetendo-nos ao Capítulo 2 da *Poética* que podemos concluir que é nobre a ação cujas personagens são sérias (*spoudaioi*), no sentido de que são de caráter nobre, elevado. Nisso a tragédia se diferencia da comédia, cujas personagens são baixas (*phaûloi*) (MALHADAS, 2003, p.21).

Nesse sentido, Carlson esclarece como se efetivou as duas formas de entendimento sobre os personagens trágicos: “Diversos críticos, especialmente os da tradição neoclássica, traduziram o “bom” (*spoudaios*) de Aristóteles por “nobre”, devendo para eles a tragédia lidar exclusivamente com reis e príncipes” (1997, p.17).

A partir desse encaminhamento, somado aos comentários de Aristóteles, uma parcela significativa de estudiosos posteriores passou a entender como obrigatório o uso da lei das três unidades na elaboração de qualquer drama trágico, configurando-se como um ponto absoluto e pacífico nas tragédias gregas e tomando a poética aristotélica como um receituário teórico. Vale destacar aqui a conclusão da estudiosa brasileira, Daisi Malhadas, a cerca dessa questão:

Quando se analisam as tragédias à luz da *Poética* de Aristóteles, convém ter presente que esta é descritiva e normativa. Como diz Alexandre Nicev, isso é fundamental para não se estranhar que algumas concepções aristotélicas dizem respeito apenas a um determinado modelo de tragédia. Desde a definição de tragédia percebe-se que Aristóteles parte das tragédias que conhece – sem dúvida, em número muitas vezes maior do que nós conhecemos –, mas tem em mente propor normas de composição para os dramaturgos contemporâneos dele (MALHADAS, 2003, p.75).

Assevera-se, desse modo, a fragilidade para tomar a poética aristotélica como forma para avaliar qualquer texto trágico. Contudo esse texto e as análises posteriores que recebeu foram delineadoras para o entendimento e a conformação do drama trágico ocidental. Por isso, torna-se ponto de partida necessário para se pensar o gênero trágico.

Também, para a apreciação desse gênero, outro ponto que se apresenta como fundamental, é a questão do conflito. O personagem passa por um embate, o qual, na chamada tragédia clássica, se observa como um conflito que ocorre na esfera externa, isto é, o enfrentamento do personagem se dá com a pólis, com os deuses, com o destino. Com o passar dos séculos, tal perspectiva não consegue mais exprimir, na totalidade, todos os enfrentamentos vividos pelo homem, quer em um espaço público, como a sociedade que mudara significativamente, quer em um espaço privado e/ou íntimo, como na família ou consigo mesmo. Ou seja, a constituição das relações na sociedade e sua forma de organização mudaram significativamente.

Esse panorama se reflete, também, na arte, visto que é uma forma de expressão e de leitura do mundo no qual o indivíduo se encontra. Com isso, os referenciais presentes na poética aristotélica não respondiam a todas as questões estéticas que se apresentavam. Durante o Renascimento europeu, com o fortalecimento dos estados nacionais, de organizações sócio-culturais diferenciadas, a leitura sobre as regras estéticas não será pacífica, encontrando opositores inclusive em território francês, no qual se difundiu amplamente a poética de seguimento dos clássicos, pressupondo uma pureza dos gêneros, com a manutenção estrita das características entendidas como determinantes para cada gênero. Espanha e Inglaterra destoam dessa corrente teórica e apresentam textos dramáticos diferenciados, com características próprias.

Contudo, para se compreender a formação dessas estéticas e o estudo dessas manifestações, faz-se necessário estar ciente do ponto de partida, o qual propiciou o seu início bem como a sua ruptura, sendo assim, uma das forças motrizes do gênero dramático. Como Carlson afirma:

O primado da *Poética* de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária, é incontestável. A *Poética* não apenas é a primeira obra significativa na tradição como os seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos (CARLSON, 1997, p.13).

Notabiliza-se, dessa forma, a aceção delineadora que se erigiu para a poética aristotélica, demonstrando, em parte, como ocorreu a construção da literatura dramática, a qual é reforçada e ampliada por outro baluarte do gênero dramático: William Shakespeare. Para apreender a grandeza e a repercussão dos textos de um autor, neste

caso o bardo inglês, é preciso identificar as formas de manutenção da tradição do gênero para, então, perceber a ruptura que se efetiva e sua repercussão dentro e, algumas vezes, para além desse gênero.

2. Um teatro de rupturas

É necessário dizer que Shakespeare viveu em um momento bastante propício ao teatro na Inglaterra. Este, não apenas era incentivado (e usado politicamente) pela rainha Elisabeth, como também tinha no país um cenário propício a rupturas. A evolução da dramaturgia na Inglaterra seguia um curso interessante. Segundo Bárbara Heliadora, das últimas formas medievais, na década de 1530, ao florescimento dos dramaturgos como Marlowe e o próprio Shakespeare passaram-se cinquenta anos e, nesse período, a descoberta de autores latinos foi de crucial importância:

A descoberta de autores latinos foi determinante: Plauto e Terêncio na comédia e Sêneca na tragédia foram apresentados e imitados nos colégios e nas universidades. As primeiras comédias inglesas de influência romana, *Ralph Roister Doister* e *Gammer Gaston's Needle*, também são da década de 1530, enquanto a primeira tragédia senecana, *Gurboduc*, é de 1556. Nenhuma delas obteve sucesso (HELIODORA, 2008, p.12)

O fracasso dessas peças de influência latina, no entanto, foi um fator determinante para o surgimento de um teatro autenticamente inglês. No tradicional teatro medieval, tudo ocorria em cena, ao contrário do clássico em que nada ocorria perante o público, “só se discutia ou comentava o que acontecia lá fora” (HELIODORA, 2008, p. 12-13). Para Heliadora, “o segredo do teatro elisabetano foi ter aproveitado o melhor de dois mundos, misturando a ação do teatro popular e a forma do teatro romano” (HELIODORA, 2008, p. 13). É nesse período que surge pela primeira vez na literatura inglesa o termo tragicomédia que descreve a mistura de gêneros e tons que caracteriza bem o teatro elisabetano: “a separação dos gêneros é abandonada, ao mesmo tempo a individualidade das personagens cresce” (HELIODORA, 2008, p. 13).

O teatro elisabetano propriamente dito teve início em 1580. Sem teorias pré-determinantes um grupo de jovens escritores decidiu escrever teatro profissional e sua prática originou variadas espécies, como as comédias românticas e as tragicomédias. Foi esse panorama que Shakespeare encontrou quando foi para Londres. O que já havia sido feito o seu talento assimilou e aproveitou.

No que diz respeito ao teatro trágico de Shakespeare, objeto em que se centra nossa discussão, há que se dizer que ele não é uniforme, ou seja, não apresenta desde as primeiras tragédias, até as últimas, um mesmo estilo composicional que nos autorize a fazer generalizações. Sobre a evolução do dramaturgo inglês, Barbara Heliadora afirma:

Shakespeare evoluiu, e muito, em sua dramaturgia. As primeiras peças são dominadas pelo sucesso que fazia, no momento, a poesia, principalmente lírica; (...). Com o tempo um pensamento pode ocupar vários versos, e a prosa adquire importância dramática significativa (HELIODORA, 2008, p.26).

Há, nas tragédias de Shakespeare, momentos em que a quebra com paradigmas clássicos de composição se faz de maneira mais clara e definida e outros em que o

dramaturgo chega a um limite em que tragédia, pesadelo e atos perversos se misturam dando contornos inusitados a um fenômeno antigo. Situam-se nesses dois extremos *Romeo e Julieta* (1594-97) e *Macbeth* (1605-07). A primeira, apesar de velha conhecida e de jazer latente no imaginário de boa parte dos ocidentais, ainda encontra-se presa, em alguns aspectos, poucos, é bom ressaltar, aos paradigmas clássicos. A segunda, *Macbeth*, já no fim do percurso shakespeariano desse tipo de composição, é considerada a peça ‘maldita’ de Shakespeare. Como pontua Carlos Tamm, a peça “desde o início toma a forma de um grande pesadelo, com relâmpagos, trovões e bruxas, e principalmente com a emergência da confusão e do caos” (2007,p.49).

Hamlet e *Otelo*, compostas respectivamente em 1600-1601 e 1604-1605, carregam os elementos que caracterizam o teatro shakespeariano sem o ensaio das primeiras tragédias nem a extravagância das últimas, contemplando em linhas gerais os elementos que nos permitem tecer as considerações propostas.

Pensar em romper paradigmas requer pensar na lei das três unidades. E é aí que a ruptura se faz de maneira clara e até bastante evidente. A questão do espaço é um primeiro elemento a ser destacado. Ao contrário do cenário das peças gregas e latinas, que, em sua grande maioria, eram únicos e geralmente referiam-se à frente do palácio do nobre em questão, em Shakespeare eles aparecem em gama variada.

Vejamos o caso de *Hamlet*. O príncipe da Dinamarca circula pelo palácio, vai ao cemitério, viaja para a Inglaterra. O espaço variado será também uma constante em *Otelo*, que tem sua ação inicial em Veneza. Após o casamento com Desdêmona, o mouro viaja junto com a esposa e passa a circular pelos diversos ambientes, que são estrategicamente usados por Yago para criar sua trama de paixão e ódio.

O espaço extracênicoⁱⁱ, constante nas peças clássicas, surge modificado no drama shakespeariano. Ao invés de situações fora do campo visual do espectador, trazidas a seu conhecimento pela narração de personagens que iam e vinham ao cenário, toma seu lugar a ação em espaços múltiplos. O espectador não é mais privado de determinadas ações. Estas se descortinam à sua frente.

Se a questão do espaço é clara, também o é a da ação. A ação única, centrada no nobre, que prevalecia na Antiguidade, passa a contagiar também outros personagens envolvidos na trama. Estes, mesmo sem a presença do personagem principal, ocupam a cena, conversam e confabulam, ocupando o espaço dramático.

Durante a viagem de *Hamlet* para a Inglaterra, por exemplo, a ação não é suspensa em Elsinore, pelo contrário, presenciamos a loucura e a morte de Ofélia, a chegada de Laertes, que se enfurece ao saber do assassinato do pai e se penaliza ao ver a loucura da irmã. A complexidade dos personagens permite também que estes sejam observados isoladamente. A ação, contagiando outros personagens, permite que se estabeleça relações entre os mesmos, que correm independentes do herói e não polarizadas neles.

Em *Otelo*, a situação é curiosa. Além da variedade de ações, o personagem principal parece ser deslocado no transcorrer do drama de Otelo para Yago. Este, complexo e ambíguo, parece o elemento principal da ação. Afinal, sem suas elucubrações, Otelo e Desdêmona não teriam sua harmonia quebrada. Assim como ocorre em *Hamlet*, não apenas a relação entre Otelo e Desdêmona está em jogo, mas a de Yago e Otelo, Yago e Cássio. Ou seja: onde e em quem centra a ação?

O “tempo do sol” a que Aristóteles se refere e que não encontrou consenso ao longo de séculos de discussão, aparece com um tratamento diferente. Mesmo levando-se em consideração as controvérsias que existem quanto ao que seria a extensão de tempo a que se refere o Estagirita, o que não vem ao caso discutir aqui, Shakespeare vai romper com ela.

No teatro trágico clássico a solução para o conflito se dá em pouco tempo. Isso porque o dramaturgo se vale da narração de fatos anteriores ao em questão, por meio de narrações de personagens que tomam parte da ação. Assim, o momento focado é o da resolução de um conflito que se iniciou em um tempo anterior àquele focado na ação. No drama shakespeariano a ação surge distendida no tempo, que se amplia. É interessante notar que o fator tempo nas tragédias do bardo inglês poderia ser questionado do ponto de vista da verossimilhança. Em seu drama, uma semana é suficiente para se destruir e/ou construir monarquias. Mas não é essa a questão. O efeito de seu teatro é suficiente para conquistar o espectador que percebe que o espaço ficcional não é dado a um retrato em espelho da realidade, mas existe para mostrar as tensões que o move, problematizando a realidade e a postura do homem em relação a ela.

Um dado que não pode ser ignorado quando se fala em Shakespeare é a natureza do conflito presente em suas tragédias, de âmbito íntimo e psicológico. Ao comentar *Hamlet*, Heliadora afirma:

Com uma linguagem rica mas comedida, Shakespeare usou como fonte uma história de remotas origens, ligada a uma antiga saga nórdica. Em todas as suas versões, de Amleoth a Hamlet, trata-se de uma história de vingança; nas mãos de Shakespeare, ela se transforma em magistral investigação sobre a condição humana (HELIODORA, 2008, p. 66).

A tragédia clássica apoiava-se em uma noção de coletividade e coesão extrema da pólis. O conflito vivido pelo príncipe da Dinamarca, independentemente das diversas interpretações que tiveram espaço ao longo dos séculos, gira em torno de um tormento íntimo e pessoal. Sinal dos tempos e fruto de uma mente brilhante que soube integrar no teatro a solidão do homem moderno em um momento em que o individualismo começava a aflorar e seria uma crescente em sua convivência em sociedade até os dias de hoje.

Hamlet é uma peça de vingança, gênero bastante comum na Inglaterra elisabetana. As chamadas “revange plays”, no entanto, eram, caracteristicamente, repletas de lutas, sangue e morte, sendo predominantemente centradas na ação e na violência, também muito ao gosto do público elisabetano. O conflito hamletiano, no entanto, dá margem a outra configuração, que tem na dúvida um ponto central, destoando, assim, das tradicionais peças do gênero. Curioso, pois ao mesmo tempo em que Shakespeare quebra com paradigmas clássicos, rompe também com os de sua própria época, instaurando um novo estilo de tragédia de vingança.

Em *Otelo*, por sua vez, a proposta do bardo inglês é a de um conflito trágico que tem como ponto central um mouro que ganhou dinheiro com serviços prestados como guerreiro, o que configura um ponto interessante a ser observado. Manipulado pela mente calculista de Yago, Otelo vai em busca de uma vingança que é marcadamente pessoal, como a passagem seguinte deixa ver:

OTHELLO: Peace and be still!
DESDEMONA: I will so. What's the matter?
OTHELLO: That handkerchief, which I so lov'd and gave
[thee,
thou gavest to Cassio.
DESDEMONA: No, by my life and soul!

Send for the man, and ask him.
 OTHELLO: Sweet soul, take heed,
 take heed of perjury: thou art on thy deathbed.
 DESDEMONA: Ay, but not yet to die.
 OTHELLO: Yes, presently:
 Therefore, confess thee freely of thy sin;
 For to deny each article with oath
 Cannot remove, nor choke, the strong
 [conception
 That I do groan withal. Thou art to die.
 DESDEMONA: Then Lord have mercy on me.
 OTHELLO: I say, Amen.

(V.ii. 108-121)

Como vemos, a questão que se coloca aqui é a de um homem ferido em seu orgulho que pretende matar a esposa que supõe teria lhe traído. Cego pelo cálculo maldoso de Yago, Otelo nem mesmo considera as súplicas da jovem. A imagem de Cássio com o lenço que havia presenteado Desdêmona o faz desejar a morte da jovem que, como sabemos, será morta impiedosamente. O que parece estar em jogo em *Otelo* é um problema que se centra na questão da honra, diferente do conflito enfrentado por Édipo, por exemplo. Ao saber que era o assassino de Laio, que Jocasta era sua mãe, e daí toda a fonte das adversidades que acometiam aquela comunidade, Édipo decide vaziar os olhos. Não se trata de uma questão pessoal, mas sim de se julgar um elemento negativo para aquele lugar. Desse modo, o conflito vivido por Édipo é muito mais voltado para o todo, aparece desvinculado de sua figura, que só ganha sentido quando pensada em um contexto mais abrangente. Édipo quer o exílio, pois acredita que sua presença é um mal ao povo de Tebas.

O individualismo que aflora nas duas tragédias shakespearianas mencionadas assinala não apenas para uma ruptura com parâmetros clássicos, mas aponta para o nascimento de uma nova maneira de se relacionar com o mundo que Shakespeare soube brilhantemente captar e transpor para os palcos. Diferente do que predominava no restante da Europa, salvo exceções, o teatro preso aos paradigmas clássicos não continha o vigor de retrato de uma época e suas tensões nascentes, que Shakespeare soube magnamente incorporar à sua arte e que garantem sua genialidade.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e comentários Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural.
- BAUMGARTEM, C. Tragédia e modernidade. **Letras & Letras**. Uberlândia, 1 (2): 1985, dez., p.37-78
- BORIE, M., ROUGEMONT, M., SCHERER, J. **Estética Teatral**: textos de Platão a Brecht. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996
- CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- HELIODORA, Bárbara. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.
- NUÑEZ, Carlinda F.P. A Poética Clássica. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, 127:13/66, out-dez., 1996

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega**: o mito em cena. Cotia(SP): Ateliê editorial, 2003

ROSA, Edvanda B. da. Espacialidade e espetáculo em *Agamenão*. **Classica**. Vol.17/18, n.17/18,pp.101-118, 2004/2005.

SHAKESPEARE, William. **The complete works of Willian Shakespeare**. New Lanark: Geddes & Grosset, 2006.

TAMM, Carlos. Chama breve no breu. **Entreclássicos**. São Paulo. v.2. p. 34-53, 2007.

ⁱ Em algumas traduções lê-se: “caráter nobre, elevado”, ou “homem nobre, elevado”

ⁱⁱ Espaço não visível, podendo ser próximo ou distante do espaço cênico, visível.; conforme ROSA, 2004