

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LITERATURA

**TRANSCRIANDO *HAMLET*: UMA LEITURA POLÍTICA DA
PEÇA DE SHAKESPEARE E DO FILME DE ZEFFIRELLI**

Luiz Horácio dos Santos Júnior

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

São Carlos – SP
Fevereiro 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LITERATURA

**TRANSCRIBINDO *HAMLET*: UMA LEITURA POLÍTICA DA
PEÇA DE SHAKESPEARE E DO FILME DE ZEFFIRELLI**

Luiz Horácio dos Santos Júnior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLIT) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), atendendo à linha Literatura, Linguagens e Meios.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

São Carlos – SP



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Luiz Horácio dos Santos Júnior, realizada em 23/02/2017;

Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira
UFSCar

Prof. Dr. Anderson Soares Gomes
UFRRJ

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani
UFSCar

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a **Deus** por suas bênçãos e onipresença em minha vida, na dos meus amigos e na de minha família.

À **Universidade Federal de São Carlos** pela minha formação acadêmica, bem como pelas oportunidades oferecidas como estágios e cursos de extensão que me possibilitaram chegar à pós-graduação com êxito.

Ao **Programa de Pós Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar**, por todo o suporte que me foi dado durante a minha caminhada.

À **CAPES**, pela concessão da bolsa de estudos que me permitiu realizar a pesquisa.

À minha orientadora, **Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira**, por todo o ensinamento a mim transmitido sobre leitura política, Jameson e vida por meio de suas aulas excelentes e conversas produtivas. Agradeço por sua confiança e parceria durante o meu mestrado e, sobretudo, por ser um exemplo de pessoa e profissional a ser seguido.

Aos professores que contribuíram imensamente para a minha formação acadêmica, especialmente: a **Profa. Dra. Raquel Terezinha** pelo seu apoio incondicional ao meu sucesso como cidadão e profissional; a **Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani**, por me conduzir nos estudos de cinema em diálogo com a literatura e o **Prof. Dr. Anderson Gomes** por suas contribuições à minha pesquisa. Além disso, gostaria de fazer um agradecimento especial aos doutores participantes da minha qualificação e defesa pelas suas contribuições construtivas feitas nas leituras e confecção dessa dissertação de mestrado.

À **Profa. Dra. Cleide Rapucci** por ter me ensinado os primeiros passos da pesquisa científica como minha orientadora de I.C e por dividir comigo sua paixão pela literatura inglesa.

Ao meu porto seguro e minha base, minha família, que mesmo em tempos de dificuldades financeiras sempre me incentivou a continuar os estudos e me tornar professor e mestre. À minha mãe **Bernadete**, empregada doméstica, que sempre me apoiou em todas as minhas decisões e que tanto lutou pela minha vida. Ao meu pai **Luiz**, mecânico, pelo seu companheirismo e por ter me ensinado que é somente por meio dos estudos e do trabalho que se consegue um futuro melhor. Aos meus irmãos **Alison** e **Rodrigo** pelo companheirismo, amor e brigas que tanto enriquecem o nosso relacionamento. E ao **Jorge** pelo companheirismo nas horas boas e difíceis, pelas conversas dialéticas antes de dormir, pelas oportunidades que me proporcionaram crescer como pessoa, pelo amor e pela amizade. Enfim, por estar sempre presente na minha vida e no meu coração.

Ao querido **Dionísio** cujas aulas particulares e conversas me ajudaram a retomar a minha vida acadêmica e a entender a importância do “enegrecimento” e da visibilidade na academia. Aos meus amigos de faculdade que conheci na UNESP de Assis e que se tornaram presentes em muitos momentos da minha vida: **Aline, Fabiano, Jaqueline, Luana, Luciana Bomfim, Luciana Mainardi, Matheus, Renata e Patrícia**. Obrigado pelo apoio incondicional e amizade verdadeira.

Aos meus amigos de trabalho, **Ádria, Cláudia, Gabriel, Giovana, Guilherme, Márcia, Mariana Ruiz, Mariana Almeida e Karina** pelo incentivo, pelas conversas, pelas caronas, pelas cantorias, pelos ensinamentos e, sobretudo, pela amizade que se estendeu do ambiente profissional para a vida.

Aos meus amigos da turma de Pós Graduação do PPGLIT de 2015, em especial o **Leandro** e a **Maria**, pelos momentos em que pudemos compartilhar a vida e a nossa paixão pela literatura.

Aos meus oftalmologistas **Hélio de Abreu e Dorival Gualtierri** a quem devo minha vida. Agradeço o cuidado que tiveram comigo e com minha família desde o momento do diagnóstico do retinoblastoma na minha infância até o acompanhamento durante minha adolescência e vida adulta. Um obrigado especial para todos os profissionais do **Hospital Infantil Boldrini em Campinas** que são, sem dúvida, anjos da guarda sem asas.

Aos alunos que tive nas escolas onde lecionei, por terem me tornado o profissional que sou hoje por meio das nossas trocas de experiência de vida e de conhecimentos.

E por fim, gostaria de agradecer aos colegas do grupo de pesquisa “Diálogos Literários” pelos nossos encontros regados a muita discussão produtiva que engradeceu a minha pesquisa e o meu estudo. Obrigado pelas conversas, indicações de bibliografias e momentos de descontração que foram fundamentais para o meu amadurecimento como pesquisador crítico.

RESUMO: Esta dissertação almeja a análise da peça *Hamlet - príncipe da Dinamarca* (1603) de William Shakespeare em diálogo com sua transcrição *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli no intuito de verificar como o diretor italiano conversa em seu filme com o texto do bardo inglês, sobretudo, no que diz respeito ao tratamento dado as linhas fundantes (imagens) da peça: a corrupção, a loucura (fingida ou verdadeira) versus a sapiência, o incesto, e o complexo de Édipo. Partindo do pressuposto de que para Haroldo de Campos (1994) transcriar é nutrir-se do texto original desmistificando a ideologia da fidelidade e abolindo a superioridade da fonte a fim de valorizar a tradução e a cultura receptora, esta pesquisa faz uma leitura política da peça de Shakespeare e do filme de Zeffirelli no intuito de ir além do conteúdo manifesto (composto pelo enredo e tentativas de harmonização das contradições nelas contidas), avançando para a compreensão das obras permeadas por fatores históricos, sociais e ideológicos de suas produções. Afinal de contas, as transformações feitas no texto original em função da necessidade de se adequar o filme ao gosto de uma audiência em um outro momento sócio-histórico, no caso, a década de 1990, representam “forças modeladoras no sentido de expandir ou reduzir a obra” (DINIZ, 2003, p.97). O método de interpretação é o da leitura política da peça e do filme nos três níveis/horizontes de leitura apresentados por Fredric Jameson em *O Inconsciente Político* (1992).

Palavras-chave: Hamlet, Shakespeare, Zeffirelli, Fredric Jameson, leitura política, Haroldo de Campos, transcrição.

ABSTRACT: This dissertation aims to analyze William Shakespeare’s play *Hamlet – prince of Denmark* (1603) in dialogue with its filmic transcreation, Franco Zeffirelli’s *Hamlet* (1990) in order to verify the treatment given to the play’s theme: corruption, madness (real or fake) versus wisdom, incest, and Oedpus complex. On the assumption that for Haroldo de Campos (1994) transcreating means not only to be loyal to the original text, but it also means to be free to create, which desmystifies the ideology of fidelity and abolishes the superiority of the source text to value the translation and the receiving culture, this research has a political reading of both play and film to go beyond the text surface through a better comprehension based on the historical, social and ideological factors of their productions. After all, the transformations made in the original text to suit the film to the 90’ s audience in another social and historical moment represent “forces that expand or reduce the work” (DINIZ, 2003, p.97). The interpretation method is the political reading in the three reading levels/horizons presented by Fredric Jameson in *The Political Unconscious* (1992).

Key-words: Hamlet, Shakespeare, Zeffirelli, Fredric Jameson, political reading, Haroldo de Campos, transcreation.

Sumário

Introdução	1
1. Da peça ao filme.....	3
1.1) Shakespeare: a poética do bardo.....	3
1.2) Zeffirelli: a poética do cineasta.....	12
1.3) Transcriando o bardo: pressupostos teóricos/metodológicos.....	24
2. Lendo <i>Hamlet – príncipe da Dinamarca (1603)</i>: possíveis interpretações	32
2.1) A tragédia da vingança.....	32
2.2) A tragédia da loucura.....	41
2.3) A tragédia da busca pelo poder.....	54
3. Lendo <i>Hamlet (1990)</i>: possíveis interpretações.....	72
3.1) O drama da vingança e da aventura.....	72
3.2) O drama medieval.....	87
3.3) O drama por trás do drama.....	96
3.3.1) Mudanças na Base.....	96
3.3.2) Mudanças na Superestrutura	101
Considerações Finais.....	116
Referências Bibliográficas.....	119
Ficha Técnica.....	125

Introdução

Desde sua criação, a Sétima Arte tem tomado de empréstimo da literatura temas, enredos e inspirações para as suas produções em uma verdadeira relação de simbiose, na qual duas artes, duas linguagens, não se anulam uma na outra, mas, pelo contrário, se fortificam em um diálogo produtivo. Da linguagem verbal da literatura para a linguagem audiovisual do espetáculo cinematográfico, o processo de transformação de uma peça teatral em um filme esbarra não somente na busca de equivalências de recursos, mas também em questões sócio-históricas e ideológicas do momento de suas produções.

Nesse sentido, esta dissertação é um estudo da peça *Hamlet - príncipe da Dinamarca* (1603) de William Shakespeare em diálogo com o filme *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli. Para tal tomamos como base o conceito de transcrição de Haroldo de Campos (1994) que diz que transcriar é nutrir-se do texto original pondo fim à ideologia da fidelidade e à da superioridade da fonte a fim de valorizar a tradução criativa e a cultura receptora em seu contexto sócio-histórico.

Assim sendo, a questão central desta pesquisa é a de realizar uma leitura política da peça de Shakespeare e do filme de Zeffirelli no intuito de ir além do conteúdo manifesto (composto pelo enredo e tentativas de harmonização das contradições nelas contidas), avançando para a compreensão das obras permeadas por fatores históricos, sociais e ideológicos de suas produções. Afinal de contas, as transformações feitas no texto original em função da necessidade de se adequar o filme ao gosto de uma audiência em um outro momento sócio-histórico, no caso, a década de 1990, representam “forças modeladoras no sentido de expandir ou reduzir a obra” (DINIZ, 2003, p.97).

A estrutura desta dissertação se dá a partir de um capítulo inicial que apresenta Shakespeare e Zeffirelli, suas vidas, suas obras e seus momentos históricos. Além disso, são apresentados os pressupostos teóricos para a análise da peça e do filme. O método de interpretação é o da leitura política da peça e do filme nos três níveis/horizontes de leitura apresentados por Fredric Jameson em *O Inconsciente Político* (1992). A leitura em primeiro nível concentra-se no levantamento das contradições e lacunas que ficam ao se privilegiar somente o conteúdo de superfície do texto, enquanto que a leitura em segundo nível analisa as lacunas e contradições resultantes do nível anterior e avança ao perceber o diálogo entre o contexto de produção das obras com sua organização formal e estética. E por fim, a leitura em terceiro nível, que trabalha com a coexistência entre vários modos de produção diferentes e tem

como horizonte último a História da humanidade. Aqui, os conflitos se dão em termos da ideologia da forma para se entender como a peça e a transcrição trazem questões políticas relacionadas às suas épocas de produção.

No segundo capítulo, temos a leitura em três níveis da peça *Hamlet – príncipe da Dinamarca* (1603) no intuito de demonstrar que a tragédia da vingança, a princípio, tem suas bases alicerçadas no modo como a loucura era vista pelo Renascimento, o que legitima muitas das ações dos personagens. Além disso, a manutenção do poder em função do momento histórico se evidencia como combustível para a realização das vinganças dentro da peça.

No terceiro capítulo, realizamos a leitura também em três níveis do filme *Hamlet* (1990) a fim de verificar como o cinema se utiliza dos clichês e da fantasia relacionada ao medieval para produzir a diversão para a audiência da pós-modernidade que muitas vezes se esbarra na fuga de uma realidade incerta como foi o caso do início dos anos 90 anunciado com receio por meio de incertezas econômicas e especulações negativas.

Em Considerações Finais, apresentamos um apanhado de toda a nossa pesquisa concluindo que por meio da leitura política e de três níveis que fizemos da peça e do filme, pudemos perceber que *Hamlet* (1990) de Zeffirelli lê o texto do bardo se atentando mais aos elementos contidos em seu conteúdo manifesto, ou seja, em um primeiro nível.

1) Da peça ao filme

1.1) Shakespeare: a poética do bardo

Considerado por críticos especializados como Harold Bloom (2000), Bárbara Heliodora (2005) e A.C Bradley (2009), o maior dramaturgo da literatura ocidental, William Shakespeare escreveu várias peças teatrais conhecidas pela genialidade e criatividade nelas presentes por traduzirem o espírito humano, seus conflitos, suas paixões e sua essência.

Nascido em Stratford-upon-Avon, Inglaterra, em 23 de abril de 1564 e fruto da união de John Shakespeare (um bem-sucedido comerciante e sub-prefeito da cidade) e Mary Arden (herdeira de um rico proprietário de terras), Shakespeare frequentou desde cedo o ambiente político devido à função do pai cuja prosperidade os levou a participar da vida da comunidade.

Por volta dos sete anos, ele passou a estudar em um dos melhores colégios da Inglaterra, a Grammar School de Stratford, com professores formados pela Oxford. Lá ele recebeu uma educação tipicamente elisabetana marcada pelo estudo clássico. Tal formação educacional iria influenciar posteriormente suas obras, assim como constata Bárbara Heliodora quando diz que:

O forte da educação era o velho método herdado da Idade Média do trivium (gramática latina, lógica, retórica) e do quadrivium (aritmética, geometria, astronomia e música). A leitura intensa e frequente de autores latinos explica sem dúvida a considerável latinização do vocabulário shakespeariano (e em inglês em geral, naquela época). [...] Os dois autores que parecem tê-lo atraído mais nitidamente, aqueles que o acompanharam para o resto da vida, foram Sêneca¹ e, acima de tudo, Ovídio², a quem voltará repetidamente num sem número de obras. (2005, p.44)

Além disso, Shakespeare recebeu forte educação religiosa o que, segundo Heliodora em *O Homem Político em Shakespeare* (2005), também contribuiu crucialmente para muitas das obras do autor:

[...] Mas do mesmo modo que mais tarde em sua carreira William Shakespeare usou o que aprendeu na escola, também o que lhe foi ensinado na igreja vai aparecer em sua obra. As ideias assim adquiridas foram usadas exatamente como elas lhe foram ensinadas enquanto durou o impacto que o fez acreditar nelas; posteriormente, parece-nos, suas convicções passarão por algumas transformações, à medida que ele foi recebendo novas e variadas informações,

¹ Sêneca (4 a.C. — 65 d.C.) foi um dos intelectuais do Império Romano. Era tido como modelo do pensador estoico durante o Renascimento e inspirou o desenvolvimento da tragédia na dramaturgia europeia renascentista.

² Ovídio (43 a.C. — 17 ou 18 d.C.) foi um poeta romano cuja poesia, muito imitada durante a Antiguidade tardia e a Idade Média e uma das fontes mais importantes de mitologia clássica, influenciou a arte e a literatura europeias, particularmente Dante, Shakespeare e Milton.

que lhe revelaram que o que lhe fora ensinado não era mais do que uma interpretação dos fatos. (2005, p.49)

Como não há nenhum documento comprovando que ele teria ido para uma universidade, todo o seu conhecimento sobre textos literários originou-se de sua formação escolar e religiosa.

Em 1582, aos 18 anos, casou-se com Anne Hathaway e tiveram três filhos, Susanna e os gêmeos Hamnet e Judith. Sobre tal período não há muitas informações exatas, há apenas especulações sobre como ele teria se tornado um ator e dramaturgo, mas todas carecem de fontes confiáveis e, portanto, esse período da vida de Shakespeare passou a ser chamado de “anos perdidos”.

Ao mudar-se para a metrópole inglesa, em rápida expansão, deixando a família em Stratford, Shakespeare começou a construir uma carreira em Londres onde encontrou oportunidades para escrever poemas³ e textos dramáticos, sendo que suas peças começaram a ser representadas a partir de 1590⁴.

O jovem dramaturgo estava no local certo, pois o momento histórico favorecia o desenvolvimento cultural e artístico de uma Inglaterra que vivia os tempos de ouro sob o reinado da rainha Elizabeth I da Casa dos Tudors e do Renascimento Cultural que, em oposição ao pensamento medieval religioso, enfatizava o antropocentrismo valorizando a obra humana e dando origem ao racionalismo, humanismo e nacionalismo.

Heliadora, analisando esse momento histórico cultural argumenta que nessa época “os notáveis administradores Tudors haviam sido, quase sem exceção, guindados da pequena burguesia aos mais altos postos do país” (2005, p. 189) e que graças a Henrique VIII que “criou uma nova nobreza protestante, vinda da classe mercante; as universalidades abriam o caminho do sucesso para um filho de sapateiro como Christopher Marlowe⁵” (Id. Ibid.). Além disso, ela nos revela que por meio da abertura das barreiras do acesso social houve infalível estímulo à exploração de todas as outras aberturas do século, pois:

[...] Uma carga monumental de ideias penetrava na Inglaterra pela primeira vez, graças a uma enorme intensificação do comércio desde o advento dos Tudors: ingleses partiam para mundos estranhos de onde voltavam contando maravilhas nem sempre totalmente verazes, e um número crescente de estrangeiros aparecia na Inglaterra, com línguas, trajes e hábitos que, se estranhados a princípio, eram não raro logo imitados. (2005, p. 189)

³ *Vênus e Adônis* (1593) e *O estupro de Lucrecia* (1594).

⁴ *Os dois cavalheiros de Verona* (1590), *Henrique VI* (1590-1591) e *A megera Domada* (1591-1592).

⁵ Christopher Marlowe (1564-1593) foi um dramaturgo, poeta e tradutor inglês, e viveu no Período Elizabetano e que é considerado o maior renovador da forma do teatro do período com a introdução dos versos brancos, estrutura empregada por Shakespeare posteriormente.

Curiosamente os efeitos do Renascimento Cultural tardaram para chegar à Inglaterra pelo fato de ela ser uma ilha e as informações levarem mais tempo para lá chegar e também devido às guerras internas e externas que impediram o fluxo de informações vindas do continente. No entanto, a estabilidade política trazida pelo governo de Henrique VII permitiu que o pensamento renascentista penetrasse e gerasse frutos em solo inglês, o que seria abalado com a ruptura de Henrique VIII com a Igreja Católica, o que fez com que a Inglaterra tivesse um retrocesso em relação à entrada das ideias renascentistas que vinham, sobretudo, da Itália, berço do Renascimento na Europa.

Mas, para os ingleses, como chamar de Renascimento um fato que nunca existira? É o que pergunta Heliodora quando diz que o que chegava do passado clássico a eles, seja em forma pura, seja em suas muitas formas italianizadas, “era pura e simples novidade, descoberta tão nova, tão desconhecida, tão reveladora de mundos nunca antes navegados quanto a dos navegadores seus contemporâneos” (2005, p. 190), portanto, tudo era novo.

E foi somente com o reinado de Elizabeth I, que havia transformado a ilha em uma potência europeia, que o processo de disseminação dos ideais renascentistas acelerou-se, devido ao comércio mercantil e ao fato de que

A rainha era a incorporação do espírito de seu tempo. Tanto Elizabeth I quanto a sociedade inglesa da época eram apaixonados pela vida em todos os seus aspectos. Sua corte era um fluxo incessante de eruditos, espiões, escritores, piratas, músicos, atores, cozinheiros, embaixadores e poetas. Elizabeth era uma grande admiradora e incentivadora da dramaturgia, e levou muito do teatro para o seu estilo de governo, fosse nas suas exuberantes vestimentas ou nas aparições públicas para causar impacto. Todos estes elementos evidenciaram a posição de Elizabeth como uma monarca integrada ao espírito renascentista que varreu a Inglaterra no século XVI. (SILVA, 2006, p.111-112)

Além disso, a razão pelo favorecimento do teatro na Inglaterra está fortemente relacionada ao tipo de religiosidade assumida pelo país, pois como E. H. Gombrich deixa claro em *A História da Arte* (1988):

Nos países setentrionais, Alemanha, Holanda e Inglaterra, os artistas defrontavam-se com uma crise muito mais real do que seus colegas na Itália e Espanha. Pois os artistas do sul tinham apenas que lidar com o problema de como pintar de uma nova e surpreendente maneira. No norte, defrontaram-se logo com outra questão bem mais séria: Se a pintura poderia e deveria continuar. Essa grande crise foi provocada pela Reforma. Muitos protestantes

objetavam à existência de quadros ou estátuas de santos em igrejas e consideraram-nos um sinal de idolatria papista. Assim, os pintores nas regiões protestantes perderam suas melhores fontes de renda: a pintura de retábulos. [...] Tudo o que restava como fonte regular de renda para os artistas era a ilustração de livros e a pintura de retratos [...]. Inclusive o da nobreza, como é o caso de Holbein⁶ que finalmente decidiu instalar-se na Inglaterra em caráter definitivo e recebeu o título oficial de pintor da corte, concebido por Henrique VIII. (p.288-289)

Em meio a um cenário favorável para a produção artística cênica e não à pintura (como ocorreu na Itália), Shakespeare passou em 1594 a fazer parte de um grupo de teatro chamado Lord Chamberlain's Men que tinha Henry Carey, o então Lord Chamberlain⁷, como mecenas e que prosperou bastante. Com a morte de John Shakespeare em 1601, William herdou do pai um brasão de armas e o nome Shakespeare passou a ser usado cada vez mais para vender suas peças.

Vale a pena ressaltar que um pouco antes de Shakespeare nascer, a profissão de ator era vista como marginalizada e que só a partir de 1567, com a construção da primeira casa de espetáculos, a Red Lion, “deu-se início a um processo que transformaria o método viajante do drama medieval em uma indústria londrina fixa, de sucesso comercial e inovação artística” (SMITH, 2014, 259). Antes disso, os primeiros grupos ambulantes profissionais ou semiprofissionais tinham palcos sobre rodas cuja função era a de transportar os atores, os figurinos e os elementos cenográficos a fim de fazerem apresentações onde fosse possível reunir qualquer público, como, por exemplo, os pátios internos das hospedarias. No entanto, só em 1567, com a proibição das apresentações teatrais em Londres pelo Conselho da Cidade é que o ator James Burbage construiu o primeiro teatro da Inglaterra, o The Theatre, fora dos limites da cidade onde a lei tinha pouca aplicabilidade. “Devido a esse fato, desde o início os primeiros teatros eram vizinhos de prostíbulos, tavernas, estalagens e casas de jogos” (SILVA, p. 114), o que, por um lado, garantia sempre público, mas que do outro era visto com maus olhos pela sociedade que o acusava de propagar doenças e de afastar os homens da igreja.

Sobre esse momento histórico, Peter James Harris (2014) revela que nessa época:

Shakespeare estava com 12 anos quando o primeiro teatro público da Inglaterra, chamado simplesmente O Teatro, foi inaugurado em Shoreditch, ao norte de Londres, em 1576, marcando a alvorada do teatro inglês. É um dos fenômenos mais extraordinários da cultura ocidental a coincidência entre o

⁶ Hans Holbein, o jovem (1497 ou 1498-1543) foi um pintor alemão, um dos mestres do retrato no Renascimento e desenhista de xilogravuras, vidrarias e peças de joalheria.

⁷ Lord Chamberlain é um cargo oficial da Corte Real do Reino Unido.

gênio de Shakespeare e a explosão na atividade teatral na Londres da época dourada da Rainha Elizabete. O fervor de entusiasmo popular pelo teatro é bem ilustrado no filme *Shakespeare Apaixonado* (1998) onde a apresentação da estreia de *Romeo e Julieta* em 1595 mostra o público heterogêneo para o qual Shakespeare estava escrevendo, com prostitutas e membros da aristocracia na plateia. Uma vez que as peças foram apresentadas na luz do dia e sem cenário, o sucesso de cada peça dependia da linguagem⁸.

O sucesso das peças e o retorno financeiro permitiram que o grupo Lord Chamberlain's Men construísse em 1599 um teatro novo de formato octogonal com o que havia de mais moderno na época, o The Globe Theater, localizado na margem esquerda do Rio Tâmisa.

E após 1603, com a morte de Elizabeth I, a companhia passou a atribuir uma patente real ao novo rei em ascensão, James I da Inglaterra, mudando seu nome para King's Men.

Como sócio do teatro Globe, Shakespeare tornou-se um homem rico e seu grupo teatral prosseguiu bem-sucedido até 1609. Sendo que em 1613 ele voltou para sua cidade natal. O dramaturgo inglês morreu em 1616 deixando um legado para a humanidade e tendo atribuído ao seu nome 38 peças, 154 sonetos, dois longos poemas narrativos e mais alguns versos esparsos. Sua maior produção⁹ se localiza entre 1590 e 1613, sendo que suas primeiras peças eram comédias e dramas históricos que ele levou ao ápice da sofisticação e do talento artístico ao fim do século XVI. A partir de então ele passou a escrever tragédias, incluindo *Hamlet* (1603), *Rei Lear* (1606) e *Macbeth*, até 1608. E em sua última fase, colaborou com outros dramaturgos e escreveu alguns conjuntos de peças.

Shakespeare foi muito respeitado em sua época, mas seu prestígio alcançou os níveis atuais a partir do século XIX devido ao fato dos românticos idolatram a genialidade de Shakespeare que frequentemente é chamado de poeta nacional da Inglaterra ou simplesmente "O Bardo".

Contudo, foi naquele mesmo século que “a questão da autoria”, surgida no século XVIII, reapareceu com força. Muito se falou sobre a hipótese de Shakespeare de Stratford não ser o verdadeiro autor das peças e poemas que lhe são atribuídos ou ainda que um grupo maior de dramaturgos/poetas teria escrito em seu lugar. Tal hipótese é oriunda do fato de que a assinatura do dramaturgo não era igual em todas as suas obras, sendo ele também conhecido por Shaksper de Stratford, e, além disso:

⁸ Disponível em: < <http://www.diariodaregiaio.com.br/cultura/livro-reacende-pol%C3%A4Amica-sobre-shakespeare-1.85802> >. Acesso em: 17 maio 2016.

⁹ A obra de Shakespeare constitui-se basicamente de textos dramáticos, os quais podem ser divididos em: tragédias (*Romeu e Julieta* (1594-1595), *Hamlet - príncipe da Dinamarca* (1603), *Otelo - O Mouro de Veneza* (1604-1605), *Macbeth* (1605-1606) e *Rei Lear* (1605-1606)); comédias (*A Megera Domada* (1593-1594), *A comédia dos erros* (1592-1593), *As Alegres Comadres de Windsor* (1600-1601) e *Os dois fidalgos de Verona* (1594-1595)) e dramas históricos (*Henrique V* (1598-1599), *Rei João* (1596-1597) e *Ricardo II* (1595-1596)).

A maioria das investigações céticas nutre a descrença de que um homem que tenha recebido uma educação formal tão limitada, que aparentemente nunca viajara para fora da Inglaterra e que não teria grandes conexões com a corte fosse capaz de escrever peças que se baseavam amplamente em fontes históricas e clássicas, situadas em países diferentes e impregnadas de entendimento político e jurídico. (SMITH, 2014, p. 257)

Em seu *Guia Cambridge de Shakespeare* (2014), Smith sugere que mais importante que saber de onde vinha todo o repertório de Shakespeare é se atentar para o modo como ele escrevia. Considerando que em literatura o mais importante é como se escreve e não sobre o que se escreve (Cevasco, 2013¹⁰), Smith encerra a polemica a respeito da autoria afirmando que a preocupação deveria ter “mais a ver com a questão de como o teatro comercial produzia essas peças de tamanha façanha linguística e complexidade emocional” e que talvez, como Jonathan Bate sugeriu em seu *The genius of Shakespeare* (1997), “a invenção do conceito de gênio, com Shakespeare como seu primeiro expoente, é uma tentativa melhor de explicar o mistério do que a mera substituição do autor [...] por [...] outro [...] em potencial” (p.258).

Vários candidatos alternativos já foram citados como os verdadeiros autores das obras, entre eles, Francis Bacon, Christopher Marlowe, William Stanley (sexto Conde de Derby) e Eduardo de Vere (décimo sétimo Conde de Oxford), que é até o momento o candidato mais popular segundo Gibson, H.N.¹¹

Atualmente muitos estudiosos rejeitam tal questão, mas o interesse sobre a verdadeira autoria tem crescido, especialmente entre profissionais de teatro, acadêmicos e estudiosos independentes.

Nos séculos XX e XXI, a obra shakespeariana passou a ser referência para trabalhos acadêmicos e encenações permanecendo populares graças às releituras feitas pelo cinema, TV e teatro em diversos contextos culturais e políticos.

Harold Bloom em *Shakespeare: a invenção do humano* (2000) nos indaga “O que era o homem antes de Shakespeare?” e identifica o bardo como o inventor do humano porque, através de sua obra, “Shakespeare não apenas representou, mas efetivamente inventou o homem. A capacidade de evolução por uma relação consigo mesmo, e não com Deus ou deuses, a habilidade em mergulhar na difícil e desafiadora viagem do autoconhecimento pela reflexão têm início na obra de Shakespeare” (Id., 2000).

¹⁰ Em Literatura Fundamental 13 - O grande Gatsby. Entrevista com Maria Elisa Cevasco. 27'52". Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MRmhDAepCIM>>. Acesso em 01 fev. 2017.

¹¹ Em *Os Reivindicadores de Shakespeare* (2005).

Bloom ressalta ainda que Shakespeare tinha “uma capacidade inquietante de atravessar os obscuros labirintos da mente humana, desnudando paixões, iluminando desejos, apontando os grandes fantasmas que perseguem o homem desde sempre” (2000).

Peter J. Harris afirma que a importância de Shakespeare para a humanidade reside, sobretudo, na questão de que

[...] Shakespeare faz parte do ar que respiramos, da água que bebemos. É impossível para qualquer escritor do mundo ignorar sua obra. Aqui no Brasil, por exemplo, o maior escritor do país, Machado de Assis, era um fã incondicional de Shakespeare; na Argentina, Jorge Luis Borges lecionava sobre Shakespeare em 1966, e o último conto que ele escreveu, já com 80 anos, se chama ‘La memória de Shakespeare’; na França, Voltaire, e na Alemanha, Goethe, homenagearam a genialidade de Shakespeare.¹²

O estudioso também registra que o auge do Renascimento (1485 até 1620) coincide felizmente com a vida do dramaturgo e que “a maior manifestação do Renascimento inglês era justamente o teatro, onde Shakespeare era cercado por contemporâneos como Christopher Marlowe, Ben Jonson, Thomas Middleton e John Webster” e que sua influência era tamanha sobre os outros dramaturgos que “em 1623, sete anos após sua morte, eles reuniram sua obra completa num único volume, com um prefácio escrito por Jonson, no qual ele se referiu a Shakespeare como ‘a Alma da sua Época’”.¹³

E Antonio Candido no prefácio de *O homem Político em Shakespeare* (2005) de Heliadora, afirma que Shakespeare é acessível até hoje

[...] por causa de sua ampla visão política e sua ligação com o tempo. Shakespeare cuja diferença devida ao gênio não o separa, antes o torna compreensível, porque está ligada à semelhança com o seu contemporâneo de todo dia. (p.14)

Não é de se admirar que das trinta e oito peças teatrais que compõem a produção shakespeariana muitas continuam sendo frequentemente encenadas e várias já foram transportadas para a Sétima Arte.

Entre as peças que mais receberam traduções para o cinema está *Hamlet*¹⁴ – a tragédia da dúvida, do desespero do solitário príncipe, da violência do mundo, das aparências que enganam

¹²Disponível em: <http://www.diariodaregiao.com.br/cultura/livro-reacende-pol%C3%A0mica-sobre-shakespeare-1.85802>>. Acesso em: 17 maio 2016.

¹³ Idem 11.

¹⁴ De acordo com Ann Thompson e Niel Taylor (2006) há mais de cinquenta filmes de *Hamlet* feitos desde 1900. (Vide Anexo).

e do predomínio das paixões sobre a razão –; sendo também, de acordo com Bárbara Heliodora (1998), a peça mais estudada devido a seus temas atemporais: corrupção, vingança, e crise existencial.

Tendo sido impressa pela primeira vez em 1603 e apresentada nas universidades de Oxford e Cambridge, assim como também em Londres, *Hamlet – príncipe da Dinamarca* inicia com uma pergunta que se estabeleceu como símbolo do incerto:

“Quem está aí?” (Ato I, Cena I). No contexto, ela registra o nervosismo da vigia noturna, mas logo se expande para um resumo mais existencial dos temas da peça, em particular de sua insistente indagação sobre questões relativas à identidade e ao reconhecimento. É essa inexaurível interrogação que conferiu a *Hamlet* o fascínio que a peça exerce na cultura ocidental e sua capacidade de se adaptar e continuar falando a novas audiências ao longo dos séculos. (SMITH, 2014, p.82)

O fascínio por essa obra é tamanho que ela passou a ser objeto de estudo de várias ciências, uma delas é a filosofia que vê nas ideias filosóficas de Hamlet conexões com alguns conceitos do francês Montaigne¹⁵, contemporâneo de Shakespeare.

Hamlet é frequentemente encarado como um personagem filosófico, que expôs ideias agora conhecidas como relativistas, existencialistas e céticas. O exemplo mais claro do existencialismo estaria em seu monólogo "Ser ou não ser, eis a questão".

Outra ciência interessada na tragédia é a psicanálise, iniciada em finais do século XIX, que viu *Hamlet* como uma fonte de estudo do comportamento humano realizado por nomes como Sigmund Freud, Ernest Jones e também Jacques Lacan.

Freud enxergou em Hamlet, entre outras coisas, o complexo de Édipo enquanto que em 1940, Ernest Jones¹⁶ desenvolveu as ideias freudianas em ensaios que culminaram em seu livro *Hamlet and Oedipus* (1949). Na década de 1950, as teorias estruturalistas de Lacan sobre *Hamlet* foram publicadas em *O Desejo e a Interpretação do Desejo em Hamlet*, influenciando a crítica literária de *Hamlet* por utilizar a semântica para explorar o panorama psicológico da obra.

Durante o século XX, novas abordagens sobre as personagens femininas da peça, Gertrudes e Ofélia, vieram à tona pela crítica feminista focando no papel social de gênero da Inglaterra na

¹⁵ Michel de Montaigne (1533-1592) foi um jurista, político, filósofo, escritor, cético e humanista francês, considerado como o inventor do ensaio pessoal.

¹⁶ Alfred Ernest Jones (1879-1958) foi um neuropsiquiatra e psicanalista galês, além de biógrafo oficial de Sigmund Freud. Ele introduziu a psicanálise na Grã-Bretanha e foi presidente da Associação Psicanalítica Internacional.

Idade Moderna e apontando para a trindade comum da empregada, da esposa ou da viúva. Tal enfoque muda a visão que se tem da rainha como traidora e de Ofélia como submissa¹⁷.

O número de interpretações a respeito de *Hamlet* é bastante variado, pois o que acontece na peça “é uma questão interna [...], ela é psicológica, e não física; e está estruturada não em torno dos crimes e retaliações [...] das tragédias de vingança, mas na retórica pontuada por solilóquios que [...] substituem a ação pela reflexão” (SMITH, 2014, p. 83). Contemplando semelhante linha de raciocínio, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1976) argumenta que a complexidade da peça é o que impede que ela seja analisada por apenas um viés:

Cada posição crítica aponta para uma faceta de um todo e, juntas, possibilitam uma apreciação global. Não se pode analisar Hamlet a partir de um ponto de vista estritamente psicológico, ou político, ou ético, ou social, porque todos eles são válidos, as abordagens são múltiplas e os problemas contidos na peça são complexos [...]. (p.XVIII)

Ao trabalhar com a complexidade da alma humana, Shakespeare teria criado em *Hamlet* um texto tão complexo que Frank Kermode (2006) o chama de “poema”:

Hamlet, a peça que se pode dizer oferece a mais ampla exibição da capacidade de Shakespeare, é uma tragédia, e dentro desta categoria uma tragédia de vingança, porém de todos os gêneros [...] o que melhor se adapta à peça é [...] ‘poema ilimitado’. Essa expressão tem sido definida de modos vários, como significando que a peça não se enquadra nas unidades clássicas da ação, tempo e lugar, porém isso dificilmente distingue *Hamlet* de qualquer outra peça de Shakespeare. [...] Esta peça simplesmente faz tantas coisas diferentes, reúne tantos estilos, que nenhuma outra se compara a ela [...]. (2006, p.143)

Harold Bloom também considera a peça um poema em sua construção e beleza. Em *Hamlet: Poem Unlimited* (2003), ele discute os processos que a tornaram um componente extraordinário da consciência humana e define a peça como sendo “de todos os poemas [do bardo], [...] o mais ilimitado. Como uma mediação a respeito da fragilidade humana em confronto com a morte, a peça compete apenas com as outras obras canônicas” (p.3)¹⁸.

¹⁷ Em WOFFORD, Susanne L. 1994. "A Critical History of Hamlet" In *Hamlet: Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*: 181–207. Boston: Bedford Books of St. Martins Press.

¹⁸ Tradução nossa para “Of all poems, it is the most unlimited. As a mediation upon human fragility in confrontation with death, it competes only with the world’s scriptures”.

Em entrevista¹⁹, Bloom revela também que “o tema da peça não é nem o luto e nem a vingança. O que importa mesmo é a consciência que Hamlet tem de sua própria consciência, infinita, ilimitada e em guerra consigo mesma”²⁰. O crítico continua enfatizando que no fim “Hamlet não irá para o céu, inferno, purgatório, limbo, ou para qualquer outro lugar. Ele já esteve lá em seu drama exaustivo. Para Hamlet, a morte não é trágica, ela é uma apoteose”²¹.

Compartilhando a mesma admiração pela peça, Barbara Heliodora (2013)²² não mede palavras para afirmar que em *Hamlet* Shakespeare eleva o enredo da conhecida tragédia do príncipe dinamarquês para o status de atemporal ao “poetizar” a alma humana:

A grande diferença do *Hamlet* para tudo o que existia é que antes se tratava de uma pura e simples história de vingança. Já em Shakespeare, para cumprir a vingança pedida pelo pai, *Hamlet* faz uma avaliação interna, tem que justificar para si mesmo o ato de matar outra pessoa. O que é maravilhoso e problemático na peça de Shakespeare é que ele transformou uma história que era apenas de vingança numa grande reflexão sobre a condição humana (2013).

Tendo isso em mente, podemos afirmar que a poética e a complexidade da peça de Shakespeare são desafios para o processo de transcrição para o cinema e o tradutor/transcriador que encara esse desafio tem liberdade para transcrever, mas ao mesmo tempo tem a preocupação de não perder a conexão com o bardo.

1.2) Zeffirelli: a poética do cineasta

Visto como popularizador de Shakespeare por muitos críticos como Caryn James (1990), Hal Hinson (1990) e Roger Ebert (1990), o italiano Franco Zeffirelli é tido até hoje como um dos cineastas que mais trabalhou com as obras do bardo inglês e produziu traduções para a Sétima Arte de grande apelo ao público.

¹⁹ Em entrevista concedida a Yvonne French para a Library of Congress. Disponível em: <<https://www.loc.gov/loc/lcib/0305/hamlet.html>> Acesso em: 01 fev. 2017.

²⁰ Tradução nossa para "The play's subject ... is neither mourning for the dead or revenge on the living. ... All that matters is Hamlet's consciousness of his own consciousness, infinite, unlimited, and at war with itself." Disponível em: <<https://www.loc.gov/loc/lcib/0305/hamlet.html>> Acesso em: 01 fev. 2017.

²¹ Tradução nossa para "Hamlet ... is not going to heaven, hell, purgatory, or limbo, or to any other theological fantasy. He has been there, done that, in his exhaustive drama. ... For Hamlet himself, death is not tragic but an apotheosis." Disponível em: <<https://www.loc.gov/loc/lcib/0305/hamlet.html>>

²² Em entrevista concedida a Nani Rubín para *O Globo*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/barbara-heliodora-faz-leitura-privilegiada-de-hamlet-10968403#ixzz4XY87IDv2>> Acesso em: 01 fev. 2017.

Nascido em Florença, Itália, em 12 de fevereiro de 1923, Gianfranco Corsi Zeffirelli é filho do relacionamento extra-conjugal da designer de moda Alaide Garosi e do comerciante de lã e seda Ottorino Corsi.

Após a morte da mãe, Zeffirelli, aos seis anos, passou a viver na comunidade de senhoras inglesas expatriadas, as Scorpioni²³. Lá ele foi educado sob a tutela delas, aprendeu inglês e teve seus primeiros contatos com os textos de Shakespeare, assim, como afirma o próprio cineasta:

Todas elas foram muito boas comigo. Ensinarão-me todas as coisas importantes da vida. E uma em especial, Mary O'Neill, tornou-se uma espécie de mãe postiça. Ela me apresentou o inglês. Ela abriu os meus olhos para a beleza da literatura, do teatro e de Shakespeare. [...] Estas senhoras me ajudaram a entender minha própria cidade, minha própria cultura e minha própria formação. [...] Elas me fizeram ver as coisas com outros olhos. Jamais esquecerei o quanto elas contribuíram para o meu crescimento²⁴ (LYBARGER, 1999).

Graças à educação recebida das Scorpioni, Zeffirelli pôde estudar e graduou-se pela Academia de Belas Artes de Firenze em 1941, entrando logo após na Universidade de Florença, onde começou a estudar arte e arquitetura. No entanto, ao ser enviado para a Segunda Guerra Mundial, ele tornou-se intérprete de alguns soldados britânicos. Quando retomou os estudos, encantou-se pelo teatro após ver o *Henrique V* (1944) de Laurence Olivier²⁵ em 1945.

Durante sua trajetória profissional, Zeffirelli foi assistente de direção do diretor Luchino Visconti²⁶ (que teria grande impacto em seus trabalhos posteriores) no filme *A Terra Treme* (1948). Além disso, ele trabalhou com diretores como Vittorio De Sica²⁷ e Roberto Rossellini²⁸.

²³ As “Scorpioni” foram representadas no filme semi-autobiográfico de Zeffirelli, *Chá com Mussolini* de 1999.

²⁴ Tradução minha para “They were all very nice to me. They taught me all the important things in life. One especially, Mary O'Neill, became kind of a surrogate mother. She introduced me to English. She opened up my eyes to the beauty of literature and the dreams of theatre and to Shakespeare. [...] These ladies helped me to understand my own city, my own culture and my own upbringing. They brought me to see things with new fresh eyes. I'll never forget how they contributed to my growth”. Disponível em: <<http://www.tipjar.com/dan/zeffirelli.htm>> Acesso em: 10 abr. 2016.

²⁵ Laurence Olivier (1907-1989) foi um ator, produtor e diretor cinematográfico britânico vencedor de prêmios como Oscar, Globo de Ouro, BAFTA e quatro vezes vencedor do Emmy. É considerado por muitos como o maior ator anglófono de todos os tempos. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0000059/>>. Acesso: 10 abr. 2016.

²⁶ Luchino Visconti (1906-1976) foi um dos mais importantes diretores de cinema italiano.

²⁷ Vittorio De Sica (1901-1974) foi um dos mais importantes diretores e atores do cinema italiano. Em 42 anos de carreira recebeu três prêmios Oscar de melhor filme estrangeiro: em 1946 por *Vítimas da Tormenta*, em 1948 por *Ladrões de Bicicletas*, e em 1971 por *O Jardim dos Finzi-Contini*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0001120/>> Acesso em: 10 abr. 2016.

²⁸ Roberto Rossellini (1906-1977) foi um dos mais importantes cineastas do neo-realismo italiano, com contribuições ao movimento, com filmes como *Roma, Cidade Aberta* (1945). Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0744023/bio?ref_=nm_ov_bio_sm> Acesso em: 10 abr. 2016.

Montou também óperas líricas de sucesso nos anos cinquenta como *La Traviata* apresentada em Dallas, Texas, em 1958.

Na década de 1960, ele se firmou como diretor de teatro e teve suas peças representadas em Londres e Nova Iorque, o que lhe deu projeção para o cinema.

Seu primeiro filme foi *A Megera Domada* (1967) com Elizabeth Taylor e Richard Burton nos papéis dos personagens shakespearianos Catarina e Petróquio.

Mas foi em 1968 que ele alcançou projeção mundial e status como diretor do filme *Romeu e Julieta* que trazia Leonard Whiting e Olivia Hussey no elenco e que se tornou muito popular e uma referência de tradução teatral para o cinema.

Em 1977, dirigiu e co-escreveu *Jesus de Nazaré*, um filme para TV com Robert Powell como Jesus e um elenco que ainda contava com Laurence Olivier, Christopher Plummer e Anthony Quinn no elenco.

Nas décadas de 1980 e 1990, Zeffirelli continuou trabalhando com a releitura dos clássicos de Shakespeare para o cinema e lançou *Otelo*²⁹ (1986) estrelando Plácido Domingo e *Hamlet* (1990) com Glenn Close e Mel Gibson.

Em 1996, ainda apostando na adaptação de clássicos literários, Zeffirelli dirigiu e co-escreveu o roteiro de *Jane Eyre*, uma minissérie de TV baseada no romance homônimo de Charlotte Brontë e aclamada pela crítica.

No fim da década de 90, ele sentiu que estava na hora de contar a história das “Scorpioni” em *Chá com Mussolini* (1999) um filme semi-biográfico do diretor estrelado por Cher, contando lembranças da história vivida no período de 1935-1944 e as turbulências políticas em Florença na Itália durante os anos do fascismo e da Segunda Guerra Mundial.

Seu último trabalho data de 2002, *Callas Forever*, um filme biográfico dirigido por Franco Zeffirelli e co-escrito com Martin Sherman. Ele conta a história da diva da ópera Maria Callas, amiga e parceira de trabalho do diretor que a dirigiu no palco em *Norma*, *La Traviata* e *Tosca*.

Por seu trabalho artístico Zeffirelli já recebeu uma indicação aos Oscars de melhor realizador, por *Romeu e Julieta* (1968) e de melhor direção de arte, por *La Traviata* (1982) e ao *Globo de Ouro* de melhor realizador, por *Romeu e Julieta* (1968).

Além de seu enorme talento para a arte, o italiano também atuou como político, tendo sido eleito senador (de 1994 a 1996 e de 1996 a 2001) por Catânia, filiado ao partido Força Itália, um partido político de centro-direita, liderado por Silvio Berlusconi de 1994 a 2009.

²⁹ Um filme baseado na ópera *Otello* (1887) de Giuseppe Verdi cuja inspiração foi *Otelo, O Mouro de Veneza* (1604-1605) de William Shakespeare.

O papel de Zeffirelli como cineasta é o de quebrar as barreiras do clássico, o que está, sobretudo, ligado ao fato de que:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia de valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação como os valores nele expressos. [...] O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada. (XAVIER, 2003, p. 62)

Em outras palavras, a obra transcriada é uma criação paralela autônoma, porém recíproca. E cabe ao cineasta não perder o vínculo com o escritor. Zeffirelli, que se auto define como “extravagante e descaradamente teatral”, tem muita experiência em trabalhar com transcrições e John Tibbetts (1994) define suas obras como peculiares pelo fato de que:

[...] inegavelmente, seus filmes têm um apelo ao público de massa com a mistura de uma imaginação ostensiva e um espetáculo com cuidado meticuloso e artístico. Discutivelmente, mais espectadores se deparam com grandes óperas e Shakespeare em seus filmes do que pelo trabalho de qualquer outro artista contemporâneo. Ele é o diretor de cinema completo que supera cada aspecto do design, enredo e produção. Durante as filmagens de *Jesus de Nazaré* (1977), Laurence Olivier disse sobre Zeffirelli: “Não importa o que façamos, no fim Franco tem as tesouras em mãos.” (tradução nossa)³⁰

Seu poder de tornar tudo em espetáculo como mencionado por Olivier tem a ver com o seu respaldo de ter trabalhado com Shakespeare e com uma bagagem repleta de produções bem-sucedidas, o cineasta (muitas vezes chamado de “Shakespearelli”) e seu filme de 1990, ao

³⁰ Tradução nossa para: “Yet, undeniably, his pictures have appealed to a mass audience with their blend of flamboyant imagery and spectacle with scrupulous care and craftsmanship. Arguably, more viewers have encountered grand opera and Shakespeare through his films than through the work of any other contemporary artist. He is the complete filmmaker who oversees every aspect of the design, story, and production. It was Laurence Olivier, who, during the filming of *Jesus of Nazareth*, said of Zeffirelli: “No matter what we do, in the end Franco has the scissors!” Disponível em: < <https://www.questia.com/read/1P3-1308882261/breaking-the-classical-barrier-franco-zeffirelli>>. Acesso: 01 abril 2016.

recriar o universo enigmático do príncipe dinamarquês, tornou-se o *Hamlet* mais rentável do cinema – com uma bilheteria de mais de vinte milhões de dólares americanos.

Na tentativa de atender às demandas da indústria cultural em *Hamlet* (1990), Zeffirelli fez algumas escolhas formais, tais como a definição do elenco, a redução do texto original para menos da metade e uma tradução de fácil compreensão para os leigos do universo de Shakespeare. Tais escolhas parecem significar que Zeffirelli e sua equipe quiseram fazer uma versão colorida e mais popular do *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier — o primeiro a fazer uma transcrição cinematográfica de longa metragem da obra — e o resultado foi o sucesso de público.

A escolha de Mel Gibson para o papel principal, no entanto, não está somente relacionada à popularidade do astro, mas também ao fato de Gibson ser o produtor do filme. Como investidor, o ator passa a ter mais influência sobre as decisões tomadas, o que altera a perspectiva do filme já que o que vemos não é um príncipe com traços nórdicos, mas sim um galã americano interpretando o príncipe dinamarquês.

Ao trazer o galã Mel Gibson para o elenco e ao ambientar o seu *Hamlet* na Idade Média – tendência que era de grande apelo ao público no fim dos anos 80 e se seguiria pelos meados dos anos 90 – o cineasta e os produtores basearam-se na “asserção de que Shakespeare era um dramaturgo popular que escrevia para o homem comum e que as concessões feitas para a cultura de massa e para a reduzida capacidade de atenção da modernidade são permitidas”³¹ (HINSON, 1990). As decisões formais de Zeffirelli parecem uma adequação ao momento que era vivido, uma forma de se atingir um público que pedia por algo mais dinâmico e enxuto. O objetivo da transcrição não era o de problematizar, mas sim harmonizar e conseqüentemente tornar mais “digerível ao público”.

“Shakespearelli” é visto como popularizador de Shakespeare por muitos críticos e tido até hoje como um dos cineastas que mais trabalhou com as obras do bardo inglês e produziu traduções para a Sétima Arte de grande apelo ao público, tais como *A Megera Domada* (1967), *Romeu e Julieta* (1968) e *Hamlet* (1990). Contudo, o termo “popularizador” muitas vezes reduz o mérito de Zeffirelli por causa de sua forte ligação com a cultura de massa que é tão criticada, sobretudo, por harmonizar e não problematizar e, portanto ser de mais fácil assimilação.

³¹ Tradução nossa para “Zeffirelli's approach is based on the assertion that Shakespeare was a popular playwright, writing for the common man, and that concessions for the mass audience and for shortened modern attention spans are allowable”. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/hamletpghinson_a0a9ca.htm> Acesso em: 10 julho 2015.

Shakespeare escreveu *Hamlet* para uma determinada época e audiência, Zeffirelli o traduziu/transcreveu para uma época e leitores diferentes, pois o processo criativo só está completo quando há total conexão entre a tríade autor-obra-público e que “para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor” assim como define Eagleton (2011).

Lançado em 19 de dezembro de 1990 em Los Angeles e Nova Iorque e posteriormente no restante dos Estados Unidos em 18 de janeiro de 1991, chegando ao Brasil somente em agosto do mesmo ano, *Hamlet* (1990) recebeu críticas positivas e negativas em relação às tomadas de decisão de Zeffirelli.

Os jornalistas Caryn James, Hal Hinson, Jeanne Cooper, Roger Ebert, Peter Travers e a equipe da revista *Variety* publicaram respectivamente suas resenhas críticas nos jornais *The New York Times*, *The Washington Post* e *Chicago Sun-Times* e nas revistas *Rolling Stones* e *Variety*. A atenção dos críticos pautou-se desde a questão da fidelidade ao texto original até a questão da busca de ampliação do público do bardo inglês.

Por se tratar de resenhas críticas sobre uma tradução filmica, todas elas se atentaram para a caracterização das personagens e interpretação dos atores. Além disso, abordaram o estilo de Franco Zeffirelli, a ambientação, a trilha sonora e os figurinos. E apenas uma delas tocou na questão da comparação do filme de 1990 com um outro longa-metragem de Shakespeare lançada na mesma época, *Henrique V* (1989) do cineasta britânico Kenneth Branagh.

Publicada em 19 de novembro de 1990 – mesma data de lançamento do filme em Los Angeles e Nova Iorque – a resenha de Caryn James no *The New York Times* é em geral positiva e chama atenção para o estilo do diretor italiano que optou por enxugar o texto do bardo e conferir a sua tradução um ritmo mais acelerado, ao dizer que:

O filme de Zeffirelli e [seu co-roteirista] Christopher De Vore, livremente tira falas de uma cena e as joga em outra; as palavras são de Shakespeare, mas elas não estão necessariamente onde o bardo as deixou. O elenco se esforça para uma leitura clara e natural da linguagem de tal forma que eles sacrificam muito do som poético. Mas esse remanejamento das falas ocorre para criar uma trama que fala facilmente e diretamente com o seu tempo. [...] Este *Hamlet*, que estreia hoje na 68th Street Playhouse, estabelece um forte senso de intriga, de pessoas conspirando pelo castelo. (tradução minha)³²

³² Tradução nossa para “The screenplay, by Mr. Zeffirelli and Christopher De Vore, freely plucks lines from one scene and drops them in another; the words are Shakespeare's, though they are not necessarily where Shakespeare put them. The actors work so hard to give the language clear and natural readings that they sacrifice much of its poetic sound. But this tinkering is in the cause of creating a drama that speaks easily and directly to our own age. [...] This “Hamlet,” which opens today at the 68th Street Playhouse, establishes a strong sense of intrigue, of people skulking around the castle.”

Ao exaltar a tradução de Zeffirelli, James também elogia a audácia do diretor em escolher o elenco após assistir à atuação de Mel Gibson em *Máquina Mortífera* (1987) e considera o Hamlet interpretado por Mel Gibson forte, inteligente e distante do ridículo. É um Hamlet profundo, torturado por seus próprios pensamentos e paixões, que se sente confuso no processo de reconhecimento da maldade, um Hamlet “cujas emoções ainda são cruas o suficiente para reter uma inteligência desesperada que será necessária para agir como um louco”. Em sua opinião, a atuação de Gibson é a melhor parte do *Hamlet* de Zeffirelli, nessa versão que é, segundo ela, embora escorregadia em alguns momentos, sempre lúcida, belissimamente filmada e produzida.

Sobre o restante do elenco, a crítica comentou que essa Rainha Gertrudes é incestuosa não somente na relação com o cunhado, mas também na relação mãe e filho. Ela é apaixonada e sexualmente sedenta pelo seu cunhado, atual marido, o rei Cláudio, e ao mesmo tempo muito atenciosa ao conceder beijos a Hamlet. Alan Bates é um sólido Cláudio. Helena Bonham-Carter uma Ofélia desfalecida e Ian Holm um competente Polônio.

Além disso, para James, os figurinos de Glenn Close (Gertrudes) são capazes de, por si só, chamar nossa atenção, com seus véus esvoaçantes e joias elegantes. No entanto, a beleza visual do filme funciona sempre como um pano de fundo para a trama, não como um fim em si mesma.

A crítica conclui sua resenha dizendo que, ao apresentar uma interpretação naturalística – em oposição à clássica interpretação teatral elisabetana da peça original – e carregada de emoção – o mesmo procedimento utilizado por Zeffirelli em *Romeu e Julieta* em 1968 –, essa versão de *Hamlet*, embora popular e artisticamente um sucesso, não se adapta ao gosto dos filósofos e puristas. E que Mel Gibson pode não vir a ser um Hamlet para a posterioridade, mas o considera um Hamlet sério e envolvente para a época em questão.

A equipe de editores da revista americana de entretenimento, *Variety*, em 31 de dezembro de 1990 em crítica ao filme, afirmou que “*Mel’s Hamlet is blond and Franco Zeffirelli’s Hamlet is bland*”. Com o jogo sonoro das palavras “*blond e bland*”, a revista criticou a atuação de Mel Gibson alegando que seu personagem era muito “loiro” (alegre) em contraposição a dark (escuro/sombrio) e que sua contribuição ao texto shakespeariano se concentrava em suas cenas de duelo, enquanto que a tradução de Zeffirelli era insossa, sem graça, *bland*.

E o grupo completou dizendo que Zeffirelli – ao fatiar o texto dramaticamente pela metade e colocar no elenco um galã de blockbusters – claramente quis conquistar as massas,

mas que infelizmente sua tradução não parecia ser mais moderna ou pertinente para os interesses contemporâneos do que qualquer outra no palco, cinema ou TV naquela década. Além disso, os editores afirmaram que o *Hamlet* (1990) não tinha o menor frescor se comparado com *Henrique V* (1989) de Kenneth Branagh – tradução da peça shakespeariana *Henrique V* (1599).

Devido à atuação e direção de Branagh, e à acessibilidade da linguagem shakespeariana, *Henrique V* foi muito aclamado pela crítica e por isso a comparação feita é um indício de que os editores esperavam que a tradução de Zeffirelli seguisse o mesmo padrão da tradução de Branagh, que também modifica o texto do bardo em algumas partes, mas não tanto. Além disso, eles se prenderam a uma questão comentada na época de lançamento do filme, a de que muito do sucesso do filme deveu-se a dois fatores: à presença de Mel Gibson no elenco e à ambientação do filme.

Gibson tinha trinta e quatro anos na época e já era galã de filmes como *Mad Max 3 – Além da Cúpula do Trovão* (1985), *Máquina Mortífera* (1987) e *Máquina Mortífera 2* (1989), portanto, tê-lo escalado era visto como garantia de sucesso para Zeffirelli que em entrevista a John Tibbetts revelou que embora ele tivesse alcançado sucesso com outras transcrições de Shakespeare, o projeto de *Hamlet* só teve o aval do estúdio e saiu do papel quando ele conseguiu Mel Gibson e Glenn Close e o diretor afirmou ainda que a decisão de ter Gibson no elenco:

Foi vital. Mas foi como uma faca de dois gumes. Por um lado, qualquer coisa com Gibson seria lucrativo, por outro, as pessoas incrédulas poderiam ficar se perguntando “Gibson, Gibson como Hamlet...?” Para Gibson foi extremamente arriscado. Ele foi muito corajoso. Ele arriscou sua carreira. Imagine se o filme tivesse sido um fracasso, ele provavelmente viraria motivo de chacota na indústria cinematográfica. Ele tem um novo público agora. Seus fãs também vão ver o filme. Mas eu te digo que isso exigiu muita coragem da parte dele. (1994, tradução nossa)³³

Além da definição do elenco, o diretor também optou por ambientar o seu *Hamlet* na Idade Média, tendência que era de grande apelo ao público no fim dos anos 80 e se seguiria pelos meados dos anos 90. Exemplos de filmes bem-sucedidos que exploraram histórias em

³³ Tradução nossa para: “It was vital. But it was a two-edged thing. On the one hand, for anything with Gibson you can find financing; on the other hand, you get people who doubt, who say, “Gibson, Gibson as Hamlet . . .?” For Gibson it was extremely risky. He was very brave. He put his career on the line. Imagine if we did not succeed, he might be the joke of the industry. He has a new audience now. His fans go, too. But I tell you, it took great nerves from Me!”Disponível em: < <https://www.questia.com/read/1P3-1308882261/breaking-the-classical-barrier-franco-zeffirelli> >. Acesso em: 01 abril 2016.

meio a cavalos, espadas e castelos medievais, são *Excalibur* (1981), *O feitiço de Áquila* (1985), *O nome da rosa* (1986), *Henrique V* (1989), *Robin Hood – o príncipe dos ladrões* (1991), *Coração Valente* (1995) e *Lancelot* (1995).

Ao concluírem a crítica em questão, os editores da *Variety* enfatizam que as atuações dos atores ficaram entre o competente e o medíocre, dando destaque para Alan Bates como um sólido Rei Cláudio, Paul Scofield como o fantasma do rei, e Glenn Close que dá um vigor jovial à Rainha Gertrudes.

Em 18 de janeiro de 1991, os jornalistas Hal Hinson e Jeanne Cooper do *The Washington Post* não pouparam críticas e elogios ao cineasta italiano.

Hinson inicia sua crítica chamando a nossa atenção para o fato de que o *Hamlet* de Zeffirelli foi radicalmente aparado apresentando cenas rearranjadas e falas de personagens trocadas. E alega categoricamente que esse não se trata de um *Hamlet* para os puristas. No entanto, ele também deixa claro que não há nada de embaraçoso em uma tradução ágil como a de Zeffirelli, que permanece crível em sua totalidade, mesmo sendo uma versão que não procura ser fiel a um extremo ou outro, permanecendo sempre no meio-termo.

Contudo, ele continua dizendo que “embora nem tudo o que foi cortado seja gordura (excesso)”, a decisão do diretor em reduzir o texto do bardo teve uma razão de ser:

A abordagem de Zeffirelli é baseada na asserção de que Shakespeare era um dramaturgo popular que escrevia para o homem comum e que as concessões feitas para a cultura de massa e para a reduzida capacidade de atenção da modernidade são permitidas. E que, embora ele não tenha destruído a peça, ele tê-la-ia roubado de suas dimensões mais ressonantes. (tradução nossa)³⁴

As decisões formais de Zeffirelli parecem para o crítico como uma adequação ao momento que era vivido, uma forma de se atingir um público que pede por algo mais dinâmico e enxuto.

Para Hinson a interpretação de Gibson é robusta e exuberante, o ator lê bem os versos, mas eles não ganham vida em suas mãos. A Ofélia representada por Helena Bonham-Carter é elogiada por se apresentar com fragilidade e loucura genuínas, ou como o próprio crítico a define “uma boneca de trapos se desvanecendo”. Além disso, recebem elogios a interpretação de Glenn Close, sobretudo na cena final de seu envenenamento, as breves aparições de Paul

³⁴ Tradução nossa para “Zeffirelli's approach is based on the assertion that Shakespeare was a popular playwright, writing for the common man, and that concessions for the mass audience and for shortened modern attention spans are allowable. And though he hasn't trashed the play, he has robbed it of its more resonant dimensions.”

Scotfield (como o fantasma) que apresentam uma compostura horripilante e a atuação de Alan Bates (como Rei Cláudio).

Hinson termina sua crítica alegando que o público de Zeffirelli é provavelmente constituído por mais fãs de Gibson do que de Shakespeare e que a tradução de 90 – relativamente refinada, ágil e populista – é merecedora de respeito, mas não o suficiente para se tornar um *Hamlet* para a posterioridade.

Por outro lado, a jornalista Jeanne Cooper, também do *The Washington Post*, na mesma data publicou uma resenha que não poupa elogios à tradução de Zeffirelli ao iniciar seu texto com “Graças ao diretor Franco Zeffirelli e um elenco impressionante, tanto a lenda quanto a contação de *Hamlet* estão visivelmente revigorados”. Ela enfatiza que os puristas ficariam desapontados e diriam que a tradução só era revigorante porque o diretor italiano e seu roteirista Christopher De Vore reduziram o texto do bardo para cerca de mais de duas horas de espetáculo, redesignando falas, transplantando cenas e enxugando o texto.

No entanto, Cooper vai além e assertivamente define que tal transcrição fez com que o texto de Shakespeare ganhasse em força o que ele perdeu em integridade. Além disso, a crítica afirma que o público em geral por meio do filme de 1990 poderia saborear mais a linguagem elisabetana, pois havia menos para se digerir e que portanto, mesmo os que não estivessem familiarizados com *Hamlet* seriam capazes de seguir tal enredo facilmente.

Cooper prossegue dando destaque para a boa interpretação dos atores Glenn Close e Alan Bates (respectivamente como rainha e rei), Ian Holm (como o maravilhosamente irritante Polonio), Paul Scotfield (como o fantasma) e, em especial, Helena Bonham-Carter (como Ofélia). Na opinião da crítica a atriz tem traços infantis, mas sua atuação mostra maturidade e que a personagem, embora limitada a poucas falas, deveras sofre com a loucura. Elogios também são atribuídos ao trabalho de direção de arte de Dante Ferretti e à trilha sonora de Ennio Morricone que também contribuem para a autenticidade e atmosfera do filme.

A jornalista encerra seu texto exaltando o trabalho de Mel Gibson ao utilizar um trecho da fala de Hamlet retirada do Ato 1 cena 2, ao dizer que devemos esquecer “os costumes e galas que imitam a agonia” que o que lembraremos será Gibson demonstrando que ele tem “dentro de si aquilo que transcende mostras”³⁵.

Pelo jornal *Chicago Sun-Times* temos a crítica do jornalista Roger Ebert, datada de 18 de Janeiro de 1991. Em sua opinião, o estilo do *Hamlet* de Zeffirelli, com Gibson no papel

³⁵ Tradução nossa para: But forget the "trappings and the suits of woe"; what you'll remember longest is Gibson's demonstrating he has "that within which passeth show" (COOPER, 1991).

principal, é robusto e fisicamente vigoroso (possivelmente em oposição a um vigor mental ou espiritual). E que Gibson não nos proporciona um Hamlet coberto por sombras e lamentando seu destino.

Ebert também chama a nossa atenção para a ambientação ao frisar que Zeffirelli utilizou uma locação espetacular – um castelo encravado em uma formação rochosa da costa norte da Escócia, situado no alto de uma rocha cercada quase que totalmente pelo mar – que tem vida no filme. O crítico ainda considera que Zeffirelli e seu co-roteirista Christopher De Vore, tomam a liberdade de deslocar alguns diálogos e adicionar algumas cenas que não existem na peça.

Sobre o elenco, Ebert o define como “distinto”, pois ele possui pelo menos três atores que já interpretaram o príncipe Hamlet: Alan Bates, aqui como Cláudio, Paul Scofield, como o fantasma do pai do Hamlet, e Ian Holm, como Polônio.

Segundo o crítico, as mulheres da peça, Glenn Close, como Gertrudes, e Helena Bonham-Carter, como Ofélia, possuem boas interpretações também. E que “Glenn Close, em particular, adiciona um elemento de credibilidade atuando como mãe, o que às vezes é ausente em Gertrudes. Ela ama seu filho e preocupa-se com ele – não é simplesmente uma esposa infiel com uma memória curta”. O crítico elucida que há de fato sutis sugestões físicas de que ela tenha amado o filho de maneira muito próxima, muito ardente, criando assim os sentimentos incestuosos ocultos que são o verdadeiro motivo das ações de Hamlet.

Em relação à participação de Helena Bonham-Carter representando Ofélia, Ebert diz que a atriz tem o papel mais difícil da peça, uma vez que “uma personagem que enlouquece não pode mais apresentar nenhuma relação com os outros personagens, devendo essencialmente se tornar uma solista” e é por isso que as últimas cenas de Ofélia são essencialmente com ela mesma, não havendo uma interação racional com os outros personagens.

Elogios também não faltam para Stephen Dillane como Horácio que com sua atuação natural, torna-se um parceiro adequado para Gibson, que na opinião do crítico não ficou intimidado em fazer Shakespeare e não caiu em uma armadilha de fazer esse papel demasiado solene e lúgubre. Para ele esse é um desempenho forte, inteligente, cheio de vida, o que faz esse Hamlet ser surpreendentemente robusto. E Ebert continua:

Como tudo caminha para o duelo final de espadas e tudo o que isso envolve, e à medida que as habilidades naturais de Hamlet enfraquecem sob o peso de seus pensamentos, o filme prossegue de maneira lógica através de suas emoções. Nós nunca sentimos, como algumas vezes acontece com outras

produções, que os eventos acontecem de maneira arbitrária. (tradução minha)
36

Enfatizando a agilidade trazida por essa tradução, o crítico finaliza argumentando que a grande contribuição de Zeffirelli em popularizar a peça foi deixar claro às plateias o porquê de os eventos serem desdobrados da maneira como são e que “esse *Hamlet* se sustenta ou cai dependendo do desempenho de Mel Gibson”, e pensa que “ele surpreenderá alguns espectadores com sua força e apelo”.

Por fim, temos a crítica publicada em 18 de janeiro de 1991 pela revista *Rolling Stones*, dedicada à cultura popular, assinada por Peter Travers que pauta quase toda sua dura resenha na interpretação de Gibson com os dizeres:

“Crédito para Gibson pela coragem. Ele não se desgraça, mas não se distingue também. Gibson dá ao melancólico príncipe dinamarquês uma leitura séria, mas rasa. [...] E o elenco formado por atores dramáticos shakespearianos como Alan Bates (Rei Cláudio), Ian Holm (Polônio) e Paul Scofield (o fantasma do Rei Hamlet) só fazem Gibson parecer pior”.³⁷

Além de criticar fortemente a atuação do ator principal, Travers relata que Zeffirelli – que já havia renovado o bardo para o cinema ao promover um *Romeu e Julieta* mais sensual e uma *Megera Domada* com o poder de estrelas como Elizabeth Taylor e Richard Burton – quis criar um *Hamlet* para a juventude da época. E ironicamente, continua dizendo que:

Isso pode explicar o porquê vemos a louca Ofélia (Helena Bonham Carter) apalpando um guarda, Hamlet e sua mãe, Gertrudes (uma Glenn Close teatral), beijando-se e rolando na cama e um excitante duelo com Hamlet atacando ultrajantemente e saltando com arma letal sem moderação.³⁸

Descontente com a tradução realizada por Franco Zeffirelli, Travers conclui fazendo um intertexto com uma das falas do atordoado príncipe retirada da segunda cena do Ato 5 ao dizer que a tradução de Laurence Olivier, *Hamlet* (1948), vencedora do Oscar de melhor filme,

³⁶ Tradução nossa para “As everything leads to the final sword fight and all of its results, as Hamlet’s natural good cheer gradually weakens under the weight of his thoughts, the movie proceeds logically through its emotions. We never feel, as we do sometimes with other productions, that events happen arbitrarily.”

³⁷ Tradução nossa para “Credit Gibson for guts. He doesn’t disgrace himself, but he doesn’t distinguish himself either. Gibson gives the melancholy Dane an earnest but pedestrian reading. [...] And the casting of such master Shakespearean thespians as Alan Bates (Claudius), Ian Holm (Polonius) and Paul Scofield (the Ghost) only makes Gibson look worse.”

³⁸ Tradução nossa para “That may explain why we see the mad Ophelia (Helena Bonham Carter) feeling up a guard, Hamlet and his mother, Gertrude (a histrionic Glenn Close), kissing and rolling around in bed and a climactic duel with Hamlet mugging outrageously and leaping about with Lethal Weapon abandon.”

permanece com a versão definitiva de *Hamlet* para o cinema e que “o resto é silêncio ou deveria ter sido!”

1.3) Transcriando o bardo: Pressupostos Teóricos/Metodológicos

Ao se transpor *Hamlet* para o cinema, ou seja, um texto teatral para uma produção fílmica, realiza-se uma tradução entre textos de códigos diversos, o que foi intitulado por Haroldo de Campos como transcrição para definir que a tradução de textos criativos é uma espécie de recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca e que “não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade. O significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal”. (CAMPOS, 1992, p. 35).

Tal processo tradutório traz em si a questão da reciprocidade na medida em que as linhas fundantes (imagens) do dramaturgo são ou não contempladas pelo cineasta. Além disso, transcriar é ir além da questão da fidelidade ao texto original e permeando muito a criatividade do tradutor. Além disso, nas palavras de Thaiz F. N. Diniz, Haroldo de Campos propõe que “transcriar é [...] nutrir-se das fontes locais [e que] enquanto transcrição, a tradução desmistifica a ideologia da fidelidade, abolindo a superioridade da fonte e valorizando a tradução e a cultura receptora.” (2003, p. 37). Aliás, é importante enfatizar que como tradutor e crítico literário, Campos criou, a princípio, o conceito de transcrição se referindo à tradução de poemas de um idioma para outro. De acordo com o autor:

A tradução de uma obra de arte verbal é uma prática semiótica especial. Visa a surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada. Para isso, procura desvelar o percurso da função poética do poema (aquela função que, segundo Jakobson, é aurorreferencial, volta-se para a materialidade mesma da linguagem, para as relações de som e sentido e para a coreografia das estruturas gramaticais) e, de posse da “metalinguagem” que essa desvelação propicia, reconfigurar esse percurso no poema traduzido (melhor dizendo, “transcriado”), com os recursos da língua do tradutor ampliados ao influxo violento da língua estranha. (CAMPOS, 2015, p.155)

A partir disso, podemos dizer que no processo de transcrição o cinema tem o mesmo comportamento da língua receptora, pois ele se aproveita de todos os recursos que tem como

materialidade e traduz a linguagem teatral (língua mãe) em função de uma cultura alvo dentro de um momento sócio-histórico.

O conceito de transcrição também está relacionado ao conceito modernista de antropofagia de Oswald de Andrade, assim como defende Campos ao dizer que:

A “Antropofagia” oswaldiana [...] 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 desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. (CAMPOS, 1992, p. 235)

A colocação feita por Campos se refere ao contexto brasileiro, mas também pode ser aplicada ao conceito de transcrição pelo fato dessa “digerir” e “regurgitar” uma nova obra que possui conexão com a obra original.

Ao observarmos a tradução dos clássicos literários para o cinema podemos pensar em algumas implicações em relação ao que se “ganha” e/ou se “perde” nesse processo e quais as concessões realizadas. Ismail Xavier, indo na mesma direção, promove algumas problematizações sobre a evolução das buscas de equivalências entre literatura e cinema:

A questão da adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. Nessa maneira de proceder, vale a interpretação do crítico, tanto do texto escrito quanto do filme, como referência para julgar o trabalho do cineasta e suas “traições”. Houve época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam a fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme *O processo* de Orson Welles, ou Flaubert no *Madame Bovary* de Jean Renoir ou mesmo no filme homônimo de Vicente Minnelli. No entanto, nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a ideia de “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. (XAVIER, 2003, p. 61)

Dessa forma o diálogo proposto tende a ampliar o campo de circulação de uma obra literária em função dos leitores que se dirigem aos textos originais já que, assim como continua Ismail Xavier, temos dois produtos distintos:

O livro e o filme [componentes desse diálogo] são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (Ibid.)

O diálogo entre a literatura e o cinema é sempre enriquecedor: na literatura, por exemplo, a Sétima Arte pode buscar suas mais ricas e rentáveis influências, tomando enredos, personagens e mesmo recursos narrativos de empréstimo e transportando-os para a linguagem que lhe é peculiar. Assim, como afirma Indrusiak (1998), em vez de suplantar a literatura, o cinema a retoma, relê, recria e redimensiona, estabelecendo um diálogo interdisciplinar dentro do seu caráter popularizador.

A peça de William Shakespeare é o texto do dramaturgo inglês que mais recebeu traduções para o cinema³⁹ cada qual dentro das preocupações estilísticas do cineasta que a realizou, o que contribuiu muito para a popularização de um personagem tão clássico como Hamlet. Dentre as traduções para o cinema mais estudadas estão: *Hamlet* (1948), de Laurence Olivier, *Hamlet* (1990), de Franco Zeffirelli, *Hamlet* (1996), de Kenneth Branagh e *Hamlet, Vingança e Tragédia* (2000), de Michael Almereyda.

O diretor italiano Franco Zeffirelli, que com o respaldo de já ter trabalhado com Shakespeare em *A Megera Domada* (1967), *Romeu e Julieta* (1968) e *Otelo* (1986), (re)criou em sua produção cinematográfica, por meio de um estilo peculiar influenciado pela poética de sua época, o universo de *Hamlet* pela reconstituição de uma Dinamarca ambientada na Idade Média e por meio de outras escolhas formais, tais como a definição do elenco e a redução do texto original para menos da metade. Tais escolhas refletem o desejo de Zeffirelli em fazer uma versão mais popular do *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier – o primeiro a fazer uma transcrição fílmica em longa metragem da obra. O resultado foi a maior bilheteria de *Hamlet* na história do cinema, conforme apontam os dados do site IMDB (Internet Movie Database), um total de US\$ 20.710.451,00 somente nos Estados Unidos.

Dessa maneira, as transformações feitas no texto original em função da necessidade de se adequar o filme ao gosto de uma audiência em um outro momento sócio-histórico, no caso, a década de 1990, representam “forças modeladoras no sentido de expandir ou reduzir a obra” (DINIZ, 2003, p.97).

³⁹ Disponível em: <http://www.imdb.com/find?q=hamlet&s=tt&exact=true&ref_=fn_al_tt_ex>. Acesso em: 10 julho 2016.

Considerando que a transcrição de Zeffirelli é uma releitura do texto original de Shakespeare, revela-se necessário para melhor compreensão, uma investigação das influências exercidas no contexto de sua produção por fatores socioculturais e históricos ligados à estrutura social, valores e ideologias, e técnicas de comunicação. Tal como afirma Fredric Jameson (1992), o entendimento mais apurado de um texto ocorre quando se leva em conta as *estratégias de contenção* - os elementos que desviam o olhar dos leitores das questões políticas dentro de um texto - que são apresentadas inconscientemente (ou não) pelo autor e podem ser reconhecidas quando se examina o subtexto relacionado ao tempo histórico ideológico e social do escritor, no nosso caso, do teatrólogo e do cineasta.

Portanto, para uma maior compreensão das obras de Shakespeare e de Zeffirelli é necessária uma leitura política, para que a análise possa ocorrer além do enredo, avançando para o entendimento dos fatores históricos, sociais e ideológicos que permearam suas produções.

A possibilidade de uma leitura do ponto de vista histórico, social e cultural da peça de Shakespeare e do filme de Zeffirelli é importante para os estudos de literatura e da sétima arte, pois uma leitura política (incorporada nesta análise) permite um avanço no estudo do filme de 1990 que é uma transcrição da tragédia de 1603.

De acordo com o crítico sociocultural Fredric Jameson (1992), uma leitura política é constituída de elementos e conceitos que a definem e que possibilitam o avanço no estudo literário e cinematográfico.

O primeiro desses elementos é a **periodização** que a princípio permite-nos entender a obra literária ou cinematográfica dentro do seu contexto de produção. Sozinha essa ferramenta não basta, pois como enfatiza Jameson, ela tende “a dar a impressão de uma fácil totalização, [...] uma visão de mundo, um estilo de época ou um conjunto de categorias estruturais que marca de cima a baixo o “período” em questão” (p.25). E, portanto, daí a importância de um segundo elemento, a prática da **mediação** “que tem [...] o efeito de unificar todo um campo social em torno de um tema ou ideia” (p.25) possibilitando-nos estabelecer relações com outros textos (mesmo que divergentes) por meio de uma crítica dialética ou metacomentário⁴⁰.

Tal crítica parte de um tipo de pensamento que Jameson explica da seguinte maneira:

Defrontando-se com os processos operacionais da mente pensante, porém não reflexiva (atracando-se com problemas e objetos filosóficos ou artísticos,

⁴⁰ O metacomentário é o recurso usado por Jameson para dialogar com outras teorias, ele diz quais vai usar e o porquê, avançando a partir do ponto onde elas pararam.

políticos ou científicos) o pensamento dialético tenta, não tanto completar e aperfeiçoar a aplicação de tais processos, mas ampliar sua própria atenção de modo a incluí-los em sua esfera de consciência. Em outras palavras, visa, não tanto resolver os dilemas particulares em questão, mas converter esses problemas em soluções num nível mais elevado e fazer do fato e da própria existência do problema o ponto de partida para uma nova investigação. (1985a, p.236)

Dessa forma, Fredric Jameson ressalta que “[...] toda a literatura, não importa com que intensidade, deve ser permeada por aquilo a que chamamos de inconsciente político, que toda a literatura tem que ser lida como uma mediação simbólica sobre o destino da comunidade.” (1992, p.64), e propõe como método de interpretação do texto artístico os três níveis/horizontes.

A leitura em primeiro nível concentra-se no levantamento das contradições e lacunas que ficam ao se privilegiar somente o conteúdo de superfície do texto (o conteúdo manifesto) onde estão **as estratégias de contenção**. Jameson as define como “recursos usados pelos autores para tratar determinados assuntos, a compreensão do uso de tais recursos só é possível quando se vai além do primeiro nível de leitura, pois eles podem estar reprimidos e ocultos na superfície do texto” (Ibid. p. 11). Em outras palavras, elas seriam tudo o que desvia o nosso olhar para um consciente político e tornam o texto harmonizado, pois, na verdade, simplificam, colocando, muitas vezes, no senso comum, o que, a princípio é muito complexo e precisa ser problematizado para se avançar na sua compreensão. Elas “só podem ser desmascaradas pelo confronto com o ideal de totalidade que elas a um só tempo implicam e reprimem” (Ibid. p. 48)

Já a leitura em segundo nível, analisa as lacunas e contradições resultantes do nível anterior e avança ao perceber o diálogo entre o contexto de produção das obras com sua organização formal e estética. E por fim, a leitura em terceiro nível, que trabalha com a coexistência entre vários modos de produção diferentes e tem como horizonte último a História da humanidade. Aqui, os conflitos se dão em termos da ideologia da forma para, por fim, se entender como o texto traz questões políticas relacionadas à sua época de produção.

Para a conclusão desse processo um quarto elemento é necessário, **a historicização**, que propõe uma ação coletiva por meio da literatura, pois a “[...] História é capaz de respeitar a especificidade e a diferença radical do passado sociocultural, revelando a solidariedade de suas polêmicas e paixões, de suas formas, estruturas, experiências e lutas para com as do presente”. (Ibid. p.16)

É por meio da narrativa (literatura e cinema) que podemos recuperar a totalidade, a História pensando nas relações sociais e, sobretudo na cultura. E o ato de historicizar deve sempre estar relacionando ao posicionamento político para sairmos do senso comum e

entendermos que por meio de uma luta individual pode-se avançar para uma luta social, pois (...) “a única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – (e, portanto) político.” (Ibid. p.18) E isso ocorre:

É quando detectamos os traços dessa narrativa ininterrupta, quando trazemos para a superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental, que a doutrina de um inconsciente político encontra sua função e sua necessidade. [...] A defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos. (Ibid. p. 18)

E o teórico continua dizendo que:

[...] a História é a experiência da Necessidade, e só esta pode impedir sua tematização ou reificação como simples objeto de representação ou como um código-mestre entre outros. A necessidade, nesse sentido, não é um tipo de conteúdo, mas a inexorável forma dos acontecimentos; portanto, é uma categoria narrativa no sentido amplo de um inconsciente político verdadeiramente narrativo que aqui defendemos, uma retextualização da História que não a propõe como uma nova representação ou “visão”, como um novo conteúdo, mas como os efeitos formais daquilo que Althusser, seguindo Spinoza, chama de “causa ausente”. [...] mas esta História só pode ser apreendida por meio de seus efeitos, e nunca diretamente como uma força reificada. (Ibid. p.93)

Portanto, a obra teatral de Shakespeare e a obra fílmica de Zeffirelli necessitam de uma leitura política, para que a análise possa ocorrer além do conteúdo manifesto (composto pelo enredo e tentativas de harmonização das contradições nelas contidas) avançando para a compreensão das obras permeadas por fatores históricos, sociais e ideológicos de suas produções. Afinal de contas, vivemos em uma sociedade cuja linguagem tende a mistificar as mensagens e as informações, pois “Se tudo fosse transparente, então qualquer ideologia seria impossível, bem como qualquer dominação: o que, evidentemente, não é o nosso caso” (Ibid, p. 5).

Corroborando o pensamento de Jameson, Raymond Williams apresenta as **estruturas de sentimento** que podem ser percebidas quando se estuda a organização formal da obra. O teórico defende que a necessidade de se estudar a organização formal da obra deve-se ao fato de que os acontecimentos sociais não podem ser reduzidos a um sentimento que ficou para trás, ou encarados como produtos acabados ou fixados, mas como instituições vivas e atuantes que

carregam, no presente, sentimentos em constantes transformações sociais e culturais, ou como defende Williams:

Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser. (WILLIAMS, 1979, p. 130)

Levando em consideração que a estrutura de sentimento presente na arte (inclusive literatura) não é apenas um elo entre uma geração e uma época, mas também a possibilidade de se compreender alguns fenômenos socioculturais, cujas convenções se renovam, Williams diz que:

Muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada. [...] O que isso significa na prática é a criação de novas convenções e de novas formas. (1979, p. 18)

Na mesma linha de pensamento, Cevasco (2001) ao analisar a estrutura de sentimento discorre que a “Ideologia se apresenta, em seus diversos sentidos, como um sistema relativamente formal de valores, crenças e ideias que pode ser abstraído de um todo social, como uma visão de mundo ou de classe” (p. 150). E que em meio a essa estrutura existente na obra de arte, é possível que “relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo. [...], e só pode ser percebido através da própria experiência da obra de arte.” (Id. 2001, p. 152).

Seguindo esse mesmo raciocínio, Antonio Candido pontua que os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influenciam mais na forma, e que o significado social do texto literário se dá quando o elemento individual vai ter uma necessidade coletiva, pois “os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem, por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo” (1967, p. 30).

Parafraseando Candido, a obra é fruto da iniciativa individual e de condições sociais, pois ela surge na confluência de ambas, indissolivelmente ligadas.

Tendo isso em mente, esse estudo considera que o fator político em Shakespeare não pode ser analisado em estado puro, de forma abstrata; pois ele:

[...] será sempre expressado por meio de ações concretas que afetam todos os níveis da vida, enquanto todas as suas outras obras, trágicas ou cômicas, adquirem peso e solidez por serem infalivelmente coloridas pela consciência do plano sociopolítico encontrado em todo grupo humano. (HELIODORA, 2005, p. 191)

Assim sendo, o presente estudo tem como método de interpretação da peça de Shakespeare e do filme de Zeffirelli os três níveis/horizontes de leitura apresentados por Jameson em *O Inconsciente Político* (1992). A leitura em primeiro nível concentra-se no levantamento das contradições e lacunas que ficam ao se privilegiar somente o conteúdo de superfície do texto, enquanto que a leitura em segundo nível analisa as lacunas e contradições resultantes do nível anterior e avança ao perceber o diálogo entre o contexto de produção das obras com sua organização formal e estética. E por fim, a leitura em terceiro nível, que trabalha com a coexistência entre vários modos de produção diferentes e tem como horizonte último a História da humanidade. Aqui, os conflitos se dão em termos da ideologia da forma para, por fim, se entender como a peça e a transcrição trazem questões políticas relacionadas às suas épocas de produção.

2- Lendo *Hamlet – príncipe da Dinamarca* (1603): Possíveis interpretações

2.1 – A tragédia da vingança

Em um primeiro nível de leitura de *Hamlet – príncipe da Dinamarca* o leitor pode ser conduzido a interpretar a peça shakespeariana apenas como uma tragédia de vingança cujo enredo principal gira em torno do desejo de revanche do jovem príncipe para estabelecer a ordem na corte dinamarquesa. Além disso, o conceito de universalidade (completude totalizante) atribuído à peça também pode ser considerado como uma estratégia de contenção, pois ali aparentemente vemos o homem (universal) perante as incertezas da vida. No entanto, o texto vai muito além disso, como veremos adiante.

Inspirada na história de uma figura mitológica e heroica marcante nos romances escandinavos, o monarca Amleto⁴¹, *Hamlet* é uma tragédia de vingança pertencente ao gênero elisabetano do Renascimento que possui cinco atos, sendo que 75% do texto é em verso e 25% em prosa (SMITH, 2014, p. 78).

Suas principais características são as seguintes: a vingança é a principal ação da peça e a causa da catástrofe, por isso, não pode aparecer depois da crise, tem de ser parte dela. Dessa forma, é importante observar o que a provoca, como ela é planejada e realizada e é por isso que há hesitação em sua execução que não é repentina, mas, sim, longamente planejada (um dos motivos para prender a atenção do espectador até o desfecho da peça). Na trama também há fantasma(s) exigindo vingança, elementos de loucura real ou fingida, violência e muitas mortes. Além disso, “a contra intriga do antagonista é forte, bem armada e recebe considerável ênfase; e os antagonistas são punidos e destruídos, mas os inocentes nem sempre escapam (como Ofélia)” (HELIODORA, 2001, p.103). Tal estrutura se assemelha muito com *A Tragédia Espanhola* (1592) do dramaturgo inglês Thomas Kyd⁴², uma sangrenta peça que teve grande êxito e influência em sua época.

O enredo é, sobretudo, construído por meio das ações do antagonista, Cláudio, que é um exímio corruptor e que em uma rede de trapaças provoca o desejo de vingança em Hamlet.

Formalmente podemos dividir a peça em duas grandes partes que chamaremos aqui de planejamento da vingança e execução da vingança. A primeira corresponde ao começo da peça

⁴¹ A lenda de Amleto teria sido preservada no século XIII pelo cronista Saxo Grammaticus em *Gesta Danorum* e, mais tarde, retomada por François de Belleforest no século XVI. Há ainda uma terceira obra –Ur-Hamlet – provavelmente escrita por Thomas Kyd e hoje perdida.

⁴² Thomas Kyd (1558-1594) foi um dramaturgo inglês, autor de *A tragédia espanhola* (1592), peça considerada antecedente de *Hamlet* e que teve grande êxito e influência em sua época.

(Atos I e II) onde Hamlet, após a revelação do fantasma, começa a planejar uma possível vingança contra o tio tentando mostrar para a corte a culpabilidade dele. Afinal de contas, Hamlet acredita no que o fantasma disse sobre o regicídio, mas precisa mostrar para os demais o monstro que o tio é. Já a segunda (Atos III, IV e V) refere-se à parte onde a culpabilidade do tio é revelada por meio da encenação da peça *A Ratoeira* e posteriormente pela confissão de Cláudio.

A parte do planejamento da vingança inicia-se com a revelação do fantasma. Depois de sua chegada à corte em Elsinore para o funeral de seu pai, o Rei Hamlet, o príncipe Hamlet na companhia dos guardas Marcelo e Bernardo e de seu melhor amigo Horácio (que lá estava para o prematuro casamento da Rainha Gertrudes com o irmão do falecido rei) avistam no pátio do castelo um fantasma. O espectro, que há duas noites estava aparecendo lá sempre à meia noite, dizia ser o espírito do soberano morto. Mesmo sendo um ser sobrenatural e, portanto, imune às ações físicas do homem, o fantasma do rei aparece vestido com sua armadura real, um possível indício de que uma guerra estaria prestes a começar e que ele faria parte dela.

A presença dos soldados e de Horácio durante a aparição do espectro corrobora o fato de que o jovem monarca não estava delirando quando falou com a assombração. No entanto, a revelação do regicídio só ocorre quando, ao ficar a sós com o filho, o fantasma do rei relata que havia sido envenenado por seu próprio irmão e agora rei, Cláudio, e exige vingança:

FANTASMA: Sou o espírito de teu pai
Condenado, por um certo tempo, a vagar pela noite
E a passar fome no fogo enquanto é dia,
Até que os crimes cometidos em meus tempos de vida
Tenham sido purgados, se transformando em cinza. [...]
Mas esses segredos do sobrenatural
Não são pra ouvidos feitos de carne e sangue,
Escuta, escuta, escuta!
Se você algum dia amou seu pai...
HAMLET: Ó, Deus!
FANTASMA: Vinga esse desnaturado, infame assassinato.
HAMLET: Assassinato!
FANTASMA: Todo assassinato é infame:
Este é infame, perverso – monstruoso.
HAMLET: Me conta tudo logo, pra que eu,
Mais rápido do que um pensamento de amor,
Voe para a vingança.
FANTASMA: Te vejo decidido:
[...] Então, Hamlet, escuta:
Se divulgou que fui picado por uma serpente
Quando dormia em meu jardim;
Com essa versão mentirosa do meu falecimento
Se engana grosseiramente o ouvido de toda a Dinamarca.

Mas saiba você, meu nobre jovem:
A serpente cuja mordida tirou a vida de teu pai
Agora usa a nossa coroa.
HAMLET: Ó, minha alma profética! Meu tio! (Ato I, Cena V, 1988, p.30-31)

O fantasma representa um caráter dúbio na peça, sobretudo para o público, pois ao mesmo tempo em que ele revela a certeza (a verdade sobre seu assassinato), ele pode ser interpretado como dúvida (é possível confiar em um espectro?). Embora Hamlet confie no fantasma, ele está no entremeio, entre os dois mundos, o dos vivos (pois precisa resolver algo pendente) e o dos mortos (para onde foi mandado a contragosto devido ao seu assassinato). Ele é o “ser ou não ser” da hesitação do planejamento da vingança do herdeiro do trono.

Em *Hamlet in Purgatory* (2009), Greenblatt afirma que Hamlet não tem ideia de que a presença do fantasma representa o purgatório como a igreja do tempo de Shakespeare havia descrito: um lugar onde os mortos pagam por seus pecados antes de ir ao paraíso. Por tal motivo, o príncipe se vê empenhado em provar a veracidade da revelação do fantasma e confirmar que a assombração é realmente a de seu pai e não a de um demônio. No entanto, “esta realidade é mais teatral do que teológica, [...] e pode acomodar elementos que radicalmente abalariam a doutrina da igreja (p.253)⁴³.” A participação do fantasma na peça causa receio devido ao caráter religioso associado à morte e à visão que se tinha sobre o sobrenatural. Nas palavras de Greenblatt:

Com a doutrina do purgatório e com as práticas elaboradas que se popularizaram, a igreja forneceu um poderoso método de negociação com os mortos, ou, melhor, com aqueles que um dia morreram mas que não estavam completamente mortos, pois ainda podiam falar, pedir e assombrar. O ataque protestante a esse “estado intermediário das almas” e o entremeio onde aquelas almas habitavam destruiu esta tradição para a maioria das pessoas na Inglaterra, mas não destruiu os anseios e os medos que a doutrina católica focou e explorou. Em vez disso, [em *Hamlet*] o espaço do purgatório se torna o espaço do palco onde o fantasma do velho Hamlet é condenado a vagar por um tempo durante a noite. (2009, p. 256-257)⁴⁴

⁴³ Tradução nossa para: “But this reality is theatrical rather than theological; it can accommodate elements, such as a Senecan call for revenge, that would radically undermine church doctrine”.

⁴⁴ . Tradução nossa para: “With the doctrine of Purgatory and the elaborate practices that grew up around it, the church had provided a powerful method of negotiating with the dead ,or, rather, with those who were at once dead and yet, since they could still speak, appeal, and appall, not completely dead. The Protestant attack on the “middle state of souls” and the middle place those souls inhabited destroyed this method for most people in England, but it did not destroy the longings and fears that Catholic doctrine had focused and exploited. Instead, as Gee perceives, the space of Purgatory becomes the space of the stage where old Hamlet’s Ghost is doomed for a certain term to walk the night”.

Enquanto Hamlet não cumprir a tarefa de vingar a morte do pai e a usurpação do trono, o fantasma continuará no purgatório como uma aparição sobrenatural e será ele quem guiará Hamlet em seus momentos de destempero.

Contudo, os momentos de hesitação do príncipe se prologam, pois a vingança precisa ser muito bem planejada e Hamlet vê algumas dificuldades em executá-la. Uma delas seria a interferência da moral sobre regicídio em seu pensamento.

Além disso, outro empecilho para a execução da vingança por Hamlet é o fato de seu tio, o Rei Cláudio, ser um exímio corruptor que envenenando a tudo e a todos passa a governar a Dinamarca ao lado da Rainha Gertrudes, a ter como conselheiro o vil capacho Polônio, a utilizar os serviços de “amigos” de infância de Hamlet, e a convencer Laertes, irmão de Ofélia, a apoiá-lo contra o jovem monarca. Não é de se admirar que alguém diga “Há algo de podre no Reino da Dinamarca”⁴⁵.

Bárbara Heliodora define a corrupção como a imagem dominante da peça (2001, p. 101), a que mais se sobressai e que é trabalhada na peça por Shakespeare com imagens de doença, moléstias ou máculas no corpo, assim como explicita Carolina Spurgeon que diz que “[...] descobrimos que a ideia de uma úlcera ou tumor, como descritiva da condição moral da Dinamarca, é, no todo, a tônica da peça” (2006, p.296).

Hamlet fala do pecado de sua mãe como uma pústula na “clara testa de um amor inocente” e fala de sua “alma doente” quando pede para ela não se iludir em pensar que a aparição do fantasma tem a ver com a loucura dele, mas sim com a culpa dela, pois aquilo é “apenas uma pele fina cobrindo [a] alma gangrenada, enquanto a pútrida corrupção, em infecção oculta, corrói tudo por dentro” (Ato III, Cena IV, 1988, p.89).

Assim como continua Spurgeon, “O número de imagens de doença em *Hamlet* é maior do que em qualquer outra peça” (2006, Gráfico VII), vinte no total, o que seria uma evolução no domínio que o bardo passara a ter sob as imagens dominantes, pois:

As primeiras imagens [de doenças] são principalmente as de corrosivos ou bálsamos aplicados a feridas, membros partidos e machucados, ou referências leves à peste ou a pestilências. Só nas peças mais tardias aparece a sensação de horror e repugnância ante a doença imunda, em *Hamlet* ficamos quase assustados com o constante conceito de tumor ou câncer corrupto e oculto, que é o símbolo imaginativo central da tragédia (2006, p. 297).

⁴⁵ “Something is rotten in the state of Denmark” – Ato 1, cena 4.

Em uma rede de intrigas que caminha para um desfecho trágico, Hamlet assume uma suposta loucura para anunciar a verdade acerca da morte do pai, pois precisa legitimar a sua busca por vingança tornando a culpabilidade de seu tio pública. Ele deixa de usar a máscara da sanidade (que o permite ser aceito em sociedade) e passa a usar uma máscara da falsa loucura.

Um leitor mais desatento pode achar que Hamlet está efetivamente louco, mas é na forma que podemos constatar que o comportamento do príncipe é mais maquiavélico do que esquizofrênico e que embora, ele possa até ter dúvida em relação a veracidade da informação dada pelo fantasma, os leitores mais atentos passam a ter certeza de sua falsa loucura a partir do momento em que ele diz a Horácio:

HORÁCIO: Bem, meu senhor,
Se o Rei me furtar alguma coisa enquanto se representa
E escapar à observação, eu pago o roubo.
HAMLET: Eles chegam pro espetáculo. **Devo fazer o louco.** Escolhe um bom lugar. (Marcha dinamarquesa. Fanfarra. Entram o Rei, a Rainha, Polônio, Ofélia, Rosencrantz, Guildenstern e outros Cortesãos, com a guarda carregando tochas.)
REI: Como passa nosso sobrinho Hamlet?
HAMLET: Magnífico; passadio de camaleão: eu como o ar, cheio de promessas. Com isso o senhor não conseguiria engordar nem os seus capões.
REI: Não sei o que entender dessa resposta, Hamlet. Tuas palavras me escapam.
HAMLET: Não, escaparam de mim. (Negrito meu, Ato III, Cena II, 1988, p. 70)

É nesse momento que, pela primeira vez na peça, Hamlet assume estar fingindo. Devido à sua expressividade, a loucura de Hamlet sempre foi alvo de muita dúvida e como a própria Heliadora frisa que:

[...] muito se tem escrito sobre isso com terríveis indagações sobre a certeza de ele ter ficado efetivamente louco, o que é contestado por dois fatos básicos: em primeiro lugar, o herói trágico tem de ser responsável por seus atos e seu destino, e portanto não pode ser louco; em segundo, basta olhar com cuidado o texto de Shakespeare: a loucura é toda escrita em prosa (e por meio dela Hamlet pode dar largas à sua aversão ao rei e a Polônio, por exemplo), mas sempre que o vemos só ou com Horácio, durante o período supostamente “louco”, ele fala em verso, que é a linguagem do pensamento harmônico (2001, p. 101-102).

A falsa loucura autoriza o comportamento esquisito de Hamlet perante seus pares. Ela é sábia, irônica e astuta, e ele sabe que seu relacionamento com Ofélia terá que ser posto de lado, sobretudo pelas características da moça ingênua e frágil e sua posição social (aristocracia). Ciente da mancomunagem de Polônio e Cláudio e do poder que Polônio exercia sobre a filha,

Hamlet passa a ignorar a moça e a se portar cada vez mais desequilibrado em sua presença, a fim de que ela passe a evitá-lo. É a forma que o príncipe encontra de poupá-la de tudo aquilo. No entanto, ninguém será poupado, nem mesmo a ingênua donzela.

O inconformismo perante a revelação do fantasma sobre o antagonista e suas manobras políticas (regicídio, corrupção da corte e o casamento com a rainha) despertam em Hamlet o desejo de vingança e busca de certezas para cumprir sua promessa acima de tudo.

Até então, o atordoado príncipe continua sem saber se o que o fantasma que lhe apareceu lhe contou é a verdade sobre a morte de seu pai. No entanto, a chegada de um grupo artístico na corte apresenta-se como uma solução para sua dúvida. Ele decide montar uma peça, encenando o assassinato de seu pai exatamente como o espectro lhe relatou a fim de determinar, com a ajuda de seu amigo Horácio, a culpa ou a inocência de seu tio Cláudio, estudando sua reação. Toda a corte é convocada para assistir ao espetáculo e quando a cena do assassinato é realizada, o rei Cláudio, "muito pálido, ergue-se cambaleante", o que Hamlet interpreta como prova de sua culpabilidade. A partir daí abre-se uma janela por onde entrarão todas as tragédias e revelações dentro da peça. É como define Frederico Sousa em seu poema intitulado *A ratoeira (The mouse-trap)* :

[...] em Elsinor
na peça Hamlet
a peça de Hamlet

é ratoeira

metaficção
teste do real
denúncia suicídio

uma peça é uma peça
(dentro da peça)
loucura com método

se
mente
planta
veneno
colhe
confissão

e a corte segue
hipócrita [...] ⁴⁶,

⁴⁶ Disponível em: < <https://zonadapalavra.wordpress.com/2013/05/23/a-ratoeira-the-mouse-trap/>>. Acesso em: 15 abril 2016.

A peça *A ratoeira*, por si só, representa uma metalinguagem muito intensa dentro da peça *Hamlet* e é o que conduz ao desenvolvimento e clímax de toda a história. Ela tem uma curta duração na Cena II do Ato terceiro - dentro de um espetáculo trágico com vinte cenas distribuídas em cinco atos - e um grande efeito avassalador. A peça dentro da peça revela o que há por dentro da corte e mais, a armadilha abre caminho para que não apenas o rato (Cláudio) seja pego, mas sim toda a ninhada (Polônio, Rosencrantz e Guildenstern). Ela funciona como um divisor de águas ao separar o antes e o depois, pois é a partir dela que a peça deixa de ser a da dúvida e passa a ser a da certeza rumo à execução da vingança.

OFÉLIA: O Rei se levanta!
HAMLET: Ué, assustado com tiro de festim!
RAINHA: (Para o Rei.) Sente alguma coisa, meu senhor?
POLÔNIO: Parem com a peça!
REI: Me dêem alguma luz! Depressa!
TODOS: Luzes! Luzes! Luzes! (Saem todos, menos Hamlet e Horácio.)
HAMLET: Pois é; o cão ferido sai uivando
Enquanto o cervo salvo se distrai
Pra um dormir, há sempre um vigiando,
Assim foi feito o mundo, e assim vai. (Ato III, Cena II, 1988, p.76)

A partir desse ponto temos a grande virada da peça, a segunda parte, a da execução da vingança, pois a culpabilidade do tio é pela primeira vez exibida a todos por meio da encenação da peça. Além disso, algumas horas após a apresentação da peça, Hamlet presencia Cláudio, em um momento de oração, confessando que assassinara o irmão, mas o príncipe não consegue matá-lo, pois aquele era um momento de redenção e ele precisava mostrar para todos da corte a vilania do tio, caso contrário ele passaria pelo papel de louco (que não se importava de fazer e o fazia muito bem) e de assassino.

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.
Hesito e paro, sem saber por onde começar;
E desisto de ambas.
[...] E então? Que resta? Ver o que pode o arrependimento.
[...] Tudo pode sair bem. (Se move para um lado e se ajoelha. Entra Hamlet.)
HAMLET: Eu devo agir é agora; ele agora está rezando.
Eu vou agir agora – e assim ele vai pro céu;
E assim estou vingado, isso merece exame.
Um monstro mata meu pai e, por isso,

Eu, seu único filho, envio esse canalha ao céu.
Oh, ele pagaria por isso recompensa – isso não é vingança.
[...] Este remédio faz apenas prolongar tua doença; (Sai.) (Ato III, Cena III,
1988, p.81-83)

Após ouvir a confissão, Hamlet vai para os aposentos da rainha onde mata “acidentalmente” Polônio que se escondera, a mando de Cláudio, atrás de uma das cortinas para ouvir a conversa de Gertrudes com o filho.

Em certo momento da conversa com a mãe, o fantasma do Rei Hamlet aparece no quarto, mas apenas Hamlet consegue vê-lo. A rainha acha que a loucura do filho havia piorado, mas se sente culpada pelas palavras cruéis de Hamlet que denunciam o incesto por ela cometido assim que se tornara viúva.

A fim de eliminar a ameaça que o sobrinho representa ao seu reinado, o rei ordena que dois de seus capachos e amigos de infância de Hamlet, Rosencrantz e Guildenstern, matem o príncipe em uma emboscada durante uma viagem de navio à Inglaterra. Sem sucesso, os dois acabam mortos no lugar do príncipe Hamlet que retorna ao reino e depara-se com o funeral de sua ex-namorada, Ofélia, que havia sido encontrada morta em um lago depois de vários assédios de delírios resultantes da morte de seu pai, Polônio.

Furioso com a morte da irmã e do pai, Laertes regressa de Paris e propõe um duelo de espadas com Hamlet alegando que a causa da loucura e morte de Ofélia eram os caprichos do príncipe dinamarquês. Cláudio, em uma série de desventuras e falhas, vê uma oportunidade para colocar em ação um novo plano para matar o enteado.

Durante o duelo, Laertes fere Hamlet com uma espada envenenada, mas também é ferido pelo príncipe em um momento de descuido no qual as espadas são trocadas. Com o fracasso de seu plano inicial, o rei parte para um “plano B” e oferece a Hamlet durante o intervalo da luta um drinque envenenado, mas seu enteado cautelosamente não o aceita. No entanto, Gertrudes decide tomar o drinque no lugar do filho e começa a passar mal durante o combate e a gritar que havia sido envenenada. Já debilitado por causa do veneno da espada, Hamlet se volta para o rei e o faz beber o resto da bebida revelando a todos a vilania de Cláudio. A Imagem do veneno se sobressai novamente.

OSRIC: Socorram a Rainha – a Rainha!

HORÁCIO: Os dois estão sangrando. (A Hamlet.)

Como está, meu senhor?

OSRIC: Como está, Laertes?

LAERTES: Preso como um engodo em minha própria armadilha, Osric.
Morto, com justiça, por minha própria traição.

HAMLET: Como está a Rainha?
REI: Desmaiou quando os viu ensanguentados.
RAINHA: Não, não, a bebida, a bebida – Oh, querido Hamlet,
A bebida, a bebida! Fui envenenada!
HAMLET: Ó, infâmia! Hei – tranquem as portas.
Traição! Procurem o traidor. (Laertes cai.)
LAERTES: Está aqui, Hamlet; Hamlet, você está morto;
Nenhum remédio no mundo poderá te salvar
Não sobra em ti meia hora de vida;
O instrumento traidor está em tua mão,
Sem proteção e envenenado. O torpe estratagemas
Se voltou contra mim; olha, eis - me caído;
Pra não me erguer jamais. Tua mãe foi envenenada.
Não posso mais – o Rei, o Rei é o culpado.
HAMLET: A ponta! Envenenada também!
Então, veneno, termina tua obra! (Fere o Rei.)
TODOS: Traição! Traição! (Ato V, Cena II, 1988, p.137)

O quadro que se apresenta a seguir é um cenário trágico das mortes de Laertes, Gertrudes, Cláudio e Hamlet. Logo, resta apenas Horácio que tem o papel de contar o que havia acontecido naquela corte ao monarca norueguês Fortimbrás que acabara de chegar ao castelo em Elsinore para uma visita. Horácio revela então a tragédia da vingança que levou ao fim a nobreza dinamarquesa. No mais, “o resto é silêncio”⁴⁷.

Uma forte estratégia de contenção da peça é a sua classificação como universal, como metáfora aos desafios que o homem enfrenta pela vida, ora agindo, ora hesitando. Em um primeiro nível de leitura temos, de acordo com Harold Bloom (2000) sobre o universalismo de Shakespeare, um humano (ideia universal) que, em um processo de evolução por meio de uma relação consigo mesmo (e não com Deus ou deuses), parte para uma viagem do autoconhecimento pela reflexão, passando pelos labirintos da mente humana onde há paixões e fantasmas que sempre perseguiram o homem.

A corrupção gerada pela ganância é o gatilho que ativa a ira e a sede de vingança de Hamlet que usa como subterfúgio a loucura para cumprir o que havia prometido ao fantasma. No entanto, nos fica a dúvida sobre o que autoriza a loucura do príncipe poder ser fingida e a de Ofélia não. Além disso, o porquê apenas Hamlet, Horácio, Marcelo e Bernardo conseguem ver o fantasma e a rainha não, também nos intriga.

Ler *Hamlet* apenas pelo conteúdo manifesto e não fazer tais indagações é cair nas estratégias de contenção utilizadas (conscientemente ou não) pelo bardo. Por outro lado, uma

⁴⁷ “The rest is silence” – Ato 5, cena 2.

⁴⁸interpretação que não vai além do primeiro horizonte de leitura também é plausível, pois se trata de um enredo cheio de armadilhas e questões formais e de um texto bastante filosófico e instigante.

Não há dúvidas que a construção formal da tragédia enfatiza a busca pela vingança e tal trama tende a envolver o leitor e a obscurecer as questões relacionadas aos acessos de loucura de Hamlet e Ofélia, à presença do fantasma e à questão do homem moderno perante o seu destino e o poder. Nesse sentido, o contexto sócio-histórico-cultural dos séculos XVI e XVII é essencial para não cairmos nas armadilhas do texto shakespeariano e entendermos como a loucura autoriza e desautoriza as ações dos personagens na busca de vinganças.

2.2 – A tragédia da loucura

Por meio de um olhar que parte da forma, exteriorizando os elementos textuais presentes nela, podemos avançar a interpretação de algumas questões da peça, sobretudo aquelas que dizem respeito à loucura e à presença do fantasma.

Em um segundo nível de leitura, tomando a periodização e a mediação como ferramentas da crítica dialética, podemos compreender que o modo como o Renascimento via a loucura é o que dá base de sustentação à atitude de Hamlet e aos delírios de Ofélia. Para tal, utilizamos as ideias de Michel Foucault (1926-1984) apresentadas em *História da Loucura na Idade Clássica* (1961) sobre a loucura durante a Idade Média e a transição entre os séculos XVI e XVII (momento em que a peça foi escrita e estreou).

Foucault apresenta a loucura como um construto histórico-social. Em suma, o teórico discute o fenômeno, por meio da investigação da loucura e da razão em diferentes momentos históricos a começar pela Idade Média com a nau dos loucos; passando pelo Renascimento onde a loucura era vista como elemento da vida cotidiana, em certa relação com a sabedoria; seguindo pelo período clássico quando a loucura era um comportamento a ser ocultado por ser

⁴⁸ Um exemplo de leitura nesse primeiro nível de interpretação é a realizada em *O Rei Leão* (1994) dos Estúdios Disney, uma transcrição da peça para uma animação musical infantil que é muito harmonizada em função de seu público alvo. De certo modo, “a opção por trabalhar com animais e situar a narrativa em um espaço onde não há referencial cronológico dá à obra fílmica um aspecto atemporal e alegórico, com sabor de fábula” (FIGUEIREDO; MEYER; RAMOS; 2013, p. 27). Dessa forma, as tensões sociais da peça (questões entre a aristocracia e a nobreza na busca pelo poder e por vingança) ficam restritas à hierarquia da cadeia alimentar, o desejo de vingança (principal ação da peça) é amenizado e a animação não mostra que, embora os antagonistas sejam punidos e destruídos, os inocentes nem sempre escapam (como Ofélia). Enquanto Hamlet, cuja trama é repleta de violência e mortes, caminha para o caos, *O Rei Leão* caminha para a harmonia diluindo a problematização das reflexões de Hamlet sobre a sociedade e o poder. “É o ciclo sem fim”, o famoso “happy end” da Disney.

inadequado moralmente, até chegar ao século XIX quando ela passa a ser considerada como doença mental que deveria ser tratada em hospitais psiquiátricos.

Como resumo dessa investigação sobre a loucura em relação ao seu respectivo momento histórico, Foucault diz que:

Cada forma da loucura encontra nele [momento histórico] um lugar marcado, suas insígnias e seu deus protetor: a loucura frenética e disparatada, simbolizada por um idiota empoleirado sobre uma cadeira, agita-se sob o olhar de Minerva; as sombras melancólicas que atravessam os campos, lobos solitários e ávidos têm Júpiter por deus, senhor das metamorfoses animais; e também os "loucos bêbados", os "loucos sem memória e entendimento", os "loucos mansos e semimortos", os "loucos avoados e sem cérebro"... Todo esse mundo de desordem, numa ordem perfeita, pronuncia, por sua vez, o Elogio da Razão. Nesse "Hospital", o internamento é uma sequência do embarque (FOUCAULT, 1978, p.49).

Foi na Idade Média (476 d.C. até 1453) que, após a exclusão físico-social dos leprosos, a loucura passou a ocupar tal posição excludente. A nau dos loucos no século XV é um exemplo claro da prática de expulsar “o louco” por meio de navios, pois “o abandono é, para ele, a salvação; sua exclusão oferece-lhe uma outra forma de comunhão” (Ibidem, p.8). Além do mais:

[...] a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. (Ibid., p.16)

E como continua Foucault:

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. (Ibid., p.17)

Embora se trate de uma peça escrita no início do séc. XVII, entre 1601 e 1602, é com resquícios da Idade Média que Shakespeare apresenta *Hamlet*. A respeito desses resquícios medievais na peça, Barbara Heliodora comentou que:

[...] Do mesmo modo que ele herdou, junto com seus contemporâneos, ideias vindas do mundo feudal do qual a Inglaterra emergira no século XVI - mesmo que alteradas e enriquecidas pelo fenômeno renascentista -, assim também o teatro profissional, para o qual Shakespeare escreveu, preservava inúmeros aspectos medievais, indissociavelmente mesclados a outros, mais recentes, passando todo o conjunto, inclusive, por várias transformações em plena época da carreira do poeta. (2005, p. 191)

A genialidade do bardo reside em seus avanços em relação a temas que as ideias renascentistas tratariam por meio de outro ponto de vista. A Renascença — cujas características principais eram o antropocentrismo (valorização do homem como ser racional e como a mais perfeita obra da natureza), o otimismo (atitude positiva diante do mundo baseando-se no progresso e na capacidade humana), o racionalismo (valorização da razão em contraposição à ideia medieval de autoridade divina), o humanismo (pensamentos abrangentes e universais fundamentados na valorização do espírito, das capacidades e potencialidades dos seres humanos) e o hedonismo (valorização dos prazeres sensoriais, carnais e materiais em oposição ao ideal medieval de sofrimento e resignação)⁴⁹ — passou a ver a loucura como um fenômeno corriqueiro associado à sapiência. Afinal de contas, os homens não podiam entender por completo as razões de Deus em meio às incertezas da vida, pois “no polo oposto a esta natureza de trevas, a loucura fascina porque é um saber” (FOUCAULT, 1978, p.26).

Foi nesse período que a loucura se tornou uma forma relativa à razão, ou seja, “loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória” (Ibid., p.35). Além disso, Foucault enfatiza que:

A loucura torna-se uma das próprias formas da razão. Aquela integra-se nesta, constituindo seja uma de suas forças secretas, seja um dos momentos de sua manifestação, seja uma forma paradoxal na qual pode tomar consciência de si mesma. De todos os modos, a loucura só tem sentido e valor no próprio campo da razão (Ibid., p.39).

O século XVII foi caracterizado não pelo fato de ter avançado em relação ao reconhecimento do louco, mas sim, pelo fato de tê-lo distinguido com menos certeza, pois o louco está entre e em todos.

A loucura, cujas vozes a Renascença liberou, foi estranhamente bem recebida pelo século XVII onde ela esteve presente no coração do homem como “signo irônico que embaralha

⁴⁹ Disponível em < <http://www.sohistoria.com.br/ef2/renascimento/p1.php>>. Acesso em: 10 julho 2016.

as referências do verdadeiro e do quimérico, mal guardando a lembrança das grandes ameaças trágicas — vida mais perturbada que inquietante, agitação irrisória na sociedade, mobilidade da razão” (Ibid., p.50). E na literatura ela ocupou um lugar de destaque ao constituir assim “antes o nó que o desenrolar, antes a peripécia que a derradeira iminência” (Ibid., p.46). Deslocada na economia das estruturas romanescas e dramáticas, a loucura autorizou a manifestação da verdade e o retorno apaziguado da razão.

Essa nova forma de se ver a loucura também é descrita por Foucault:

Presente na vida quotidiana da Idade Média, e familiar a seu horizonte social, o louco, na Renascença, é reconhecido de outro modo; reagrupado, de certa forma, segundo uma nova unidade específica, delimitado por uma prática sem dúvida ambígua que o isola do mundo sem lhe atribuir um estatuto exatamente médico. Torna-se ele objeto de uma solicitude e de uma hospitalidade que lhe dizem respeito, a ele exatamente e a nenhum outro do mesmo modo (Ibid., p. 135).

E como o estudioso continua:

A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias⁵⁰, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade — desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras (Ibid., p. 18).

O modo como a Renascença encarou o louco foi crucial para a literatura que usou a loucura como denúncia das mazelas da sociedade. É nesse contexto que Shakespeare criou *Hamlet- príncipe da Dinamarca* aprofundando as formas de loucura que saem do padrão e estão próximas à sapiência.

Hamlet finge-se de louco e começa a ter atitudes que são aparentemente arbitrárias, mas que na verdade, servem para ele conseguir um determinado objetivo: obter dados que incriminassem o rei, seu padrasto, da morte de seu pai, ficando, ele próprio, livre de qualquer suspeita. Sua falsa loucura tem uma finalidade e, portanto, necessariamente, um método. É por meio dela que ele investiga todos no castelo se tornando, a princípio, alguém que sofre de melancolia pela morte do falecido pai. No entanto, conforme ele vai obtendo mais informações

⁵⁰ Farsa dos sécs. XIV, XV e XVI, que contém sátira social ou política.

(inclusive a revelação do fantasma), o teor de suas declarações torna-se mais ameaçador ao seu tio Cláudio, tanto que Hamlet passa a ser investigado também.

A aceitação da loucura pela Renascença confere a Hamlet um status de sábio, de quem traz a verdade, mesmo que desagradável, à tona. Discutiremos mais sobre a loucura dissimulada do príncipe dinamarquês no item 2.3 onde procuramos explicitar a relação de sua suposta insanidade com a busca pela manutenção de poder.

Se por um lado, temos um Hamlet dissimulado, por outro, a loucura real se apresenta na sua mais verdadeira face por meio de Ofélia que com seus delírios vai fugindo do real:

Um dos casos mais bem caracterizados é o da Ofélia de Hamlet. Trata-se de uma psicose típica, desenvolvida pela trama das mensagens contraditórias em que ela se vê envolvida pelo irmão, pelo pai e pelo próprio Hamlet. Ofélia, que cedo perdera a mãe, fica fragilizada diante dos homens. O pai e irmão a proibem explicitamente de aceitar a corte que lhe faz o príncipe Hamlet. Por outro lado, o pai atribui a loucura de Hamlet à rejeição por Ofélia, portanto à obediência da filha aos seus conselhos. Hamlet, que a princípio mostrara-se amoroso, por sua vez passa a maltratar Ofélia quando decide fingir-se de louco (NUNES, E. P.; NUNES, C. H. P. 1989).

Em outras palavras, a loucura de Ofélia é fruto do fato de ela se ver como peão no tabuleiro da vida, como um joguete nas mãos dos homens. Sob os conselhos de Polônio (pai zeloso e preocupado com a reputação da filha) que passara a usá-la para descobrir o motivo da suposta loucura de Hamlet; sob os conselhos de Laertes (irmão ciumento) que condenava veementemente sua relação com o jovem príncipe; e por fim, sob os caprichos de Hamlet que demonstrava gostar da moça, mas queria poupá-la de toda aquela situação, negando assim o amor que sentia por ela e rejeitando o afeto que Ofélia sentia por ele. Conseqüentemente, após vários assédios de delírios resultantes da morte de seu pai e de sua situação perante o caos da corte dinamarquesa, Ofélia é encontrada morta em um lago.

Antes de seus delírios começarem, Ofélia aparece pela primeira vez na peça no ato I cena III na qual ela se despede do irmão, em viagem a Paris, que a aconselha a não cair nas armadilhas dos galanteios de Hamlet. Como mulher na sociedade na transição dos séculos XVI e XVII⁵¹, ela racionalmente responde protegendo as suas virtudes como moça casta e de família e ironicamente usa o conselho do irmão como lição de moral para ele:

⁵¹ A mulher, até o século XVII, recebeu uma educação voltada para a formação moral e valorização dos bons costumes da sociedade. A orientação tinha como principal objetivo a formação para governar a casa, educar os filhos e cuidar do marido. As mulheres tinham “a imagem da mãe-esposa-dona-de-casa como a principal e mais importante função que correspondia àquilo que era pregado pela Igreja, ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa”. (MALUF; MOTT. 1998, p. 374).

OFÉLIA – Guardarei, como salvaguarda de meu coração, a lembrança dessa boa lição. Mas, meu bom irmão, não faça como alguns pastores que ensinam o áspero e espinhoso caminho do céu, enquanto, fazendo pouco caso dos próprios juramentos, libertinos jactanciosos e indiferentes, pisam a senda florida de prazeres, distantes da própria doutrina que proferiram. (Ato I, cena III, p.27)

Em um outro momento, Ofélia revela ao pai as juras de amor que Hamlet havia lhe proferido. Como pai zeloso, Polônio adverte a moça:

OFÉLIA – E garantiu suas palavras, meu senhor, com as juras mais sagradas.

POLÔNIO – Sim, laços para apanhar galinhas! Sei perfeitamente, quando o sangue esquenta, como a alma é pródiga em juramentos. Não tomes, minha filha, como fogo essas labaredas que fornecem mais luz do que calor e que se extinguem completamente no momento em que mais prometem. [...] De uma vez por todas e falando claramente: não quero que percas um só momento de lazer falando ou conversando com o Príncipe Hamlet. Presta atenção, é uma ordem. Pode ir para tuas ocupações.

OFÉLIA – Obedecerei, meu senhor. (Ato I, cena III, p.28)

A partir de então, todas as investidas de Hamlet são rejeitadas pela moça. No entanto, o príncipe fazendo-se de louco tenta se aproximar cada vez mais dela que recorre ao pai para relatar os abusos de Hamlet. Polônio, por sua vez, conta ao Rei Cláudio que presume que a loucura de Hamlet deva ser oriunda da rejeição de Ofélia, mesmo a Rainha Gertrudes achando que o real motivo fosse a morte do Rei Hamlet e o seu casamento repentino com o cunhado.

POLÔNIO: Senhor, dê primeiro atenção aos embaixadores;

Minhas notícias serão a sobremesa do nosso festim.

REI: Então você também deve servir a entrada. (Sai Polônio.)

Ele me diz, Gertrudes, ter encontrado

A fonte ou a causa da perturbação do teu filho.

RAINHA: Duvido que haja outra causa além do essencial;

A morte do pai e o nosso apressado matrimônio. [...]

POLÔNIO: [...] Devo ser breve: vosso nobre filho está louco.

Eu digo louco; mas como definir a verdadeira loucura?

Loucura não é mais do que estar louco. [...]

RAINHA: É. Menos arte e mais substância.

POLÔNIO: Madame, juro que não uso arte alguma.

Que Hamlet está louco é verdade. É verdade lamentável.

E lamentável ser verdade; uma louca retórica.

Eu tenho uma filha – tenho enquanto for minha –

Que, por dever e obediência, notem bem,

Me entregou isto. (Mostra uma carta.)

Rogo que escutem e concluam. (Lê.) [...]

REI: E como ela acolheu essas formulações de amor?

POLÔNIO: O que é que o senhor pensa de mim?

REI: Que és um homem fiel e honrado.

POLÔNIO: É o que gostaria de demonstrar. Que pensaria o senhor,
Se eu, vendo esse ardente amor começar a bater asas,
E eu percebi, lhe digo, antes que minha filha me falasse,
Que diria o senhor, e a minha cara Rainha aqui presente,
Se eu tivesse assumido o papel do leva-e-trás,
Olhasse esse amor com olhar complacente,
Ou pelo menos bancasse o surdo-mudo?
Que pensariam de mim? Não...
Fui direto ao assunto, e falei assim à minha donzela:
“Lord Hamlet é um príncipe, fora da tua órbita,
Isto não pode ser”. Ordenei que se afastasse dele,
Lhe evitasse as visitas, não recebesse mensagens,
E recusasse lembranças. O que ela fez,
Colhendo os frutos de meus bons conselhos.
Ele, repudiado –vou encurtar a história –
Caiu em melancolia, depois em inapetência;
Logo na insônia; daí em fraqueza; afinal, em delírio.
E, por esse plano inclinado, na loucura em que se agita agora;
E que todos deploramos.
REI: (À Rainha.) Acha que é isso?
RAINHA: Pode ser. É bem possível. (Ato II, Cena II, 1988, p. 44-46)

Logo, Cláudio, Polônio e Gertrudes usam Ofélia como isca para atrair Hamlet a fim de que o rei observe o comportamento do jovem príncipe. Os três se escondem para ouvir a conversa de Hamlet que aparece no corredor para falar com Ofélia que quer lhe devolver todos os mimos que ele lhe havia dado:

OFÉLIA – Meu senhor, tenho de vós algumas lembranças que há muito desejava devolver-vos. Peço que agora as recebais.
HAMLET – Não, eu não; nunca te dei coisa alguma.
OFÉLIA – Meu honrado senhor, sabeis perfeitamente bem que sim e acompanhando vossos presentes com frases de tão doce alento que muito mais preciosas se tornavam. [...]
HAMLET – Ah, ah! És honesta?
OFÉLIA – Meu senhor!
HAMLET – E bela?
OFÉLIA – Que quer dizer Vossa Alteza?
HAMLET – Que se fores honesta e bela, tua honestidade não deveria permitir nenhuma homenagem à tua beleza.
OFÉLIA – Meu senhor, com quem a beleza poderia manter melhor comércio do que com a honestidade?
HAMLET – Sim, é verdade. [...] (Ato III, cena I, p.57)

Desconfiado de que a moça estivesse sendo usada pelo tio, Hamlet, que antes era amoroso e caloroso, nega todo o seu amor pela moça:

HAMLET – Disseram-me, também, que fazeis uso de pinturas. Deus vos concedeu uma face e arranjais outra. Andais dançando, sois afetada, falais ciciando e dais

apelido às criaturas de Deus, fazendo passar vossa leviandade por inocência. Vai-te, estou cansado disso; foi por essa que enlouqueci! Afirmando-te: não mais teremos casamentos. Viverão, exceto um, todos aqueles que já estão casados. Os outros ficarão como estão. Para o convento, vai-te! (Ato III, cena I, p.58)

Após o diálogo com Hamlet, Ofélia começa a entrar em desequilíbrio:

Ofélia – Oh! Como é triste que um tão nobre espírito fique assim transtornado! [...] E eu, a mais desgraçada e infeliz das mulheres que sugou o mel de suas doces promessas, tenho de contemplar agora aquele nobre e soberano entendimento, como harmoniosas campainhas fendidas, fora de tom e estridentes, e aquelas formas e feições incomparáveis de juventude em flor, murchas pelo desatino. Oh! Como sou desgraçada! Ter visto o que vi e ver agora o que vejo! (Ato III, cena I, p.58-59)

Como pode ser constatado, os momentos de razão de Ofélia na peça são sempre os relacionados à submissão. Há sempre alguém lhe dando ordens, tentando guiá-la, impor-lhe uma conduta, porém são muitos cavalos (indo para caminhos diversos) a fim de guiar a mesma carruagem. Cavalos guiados por diferentes razões (Laertes, pelo ciúme; Polônio, pelo zelo como pai e pelas ordens do Rei Cláudio, e Hamlet, pelo seu desejo de vingança) que levam Ofélia para o desequilíbrio. São muitas ordens, muitos comandos, o que fazer? Seguir o coração? Acreditar em quem? No pai, no irmão, no namorado que diz que não a ama mais? Como lidar com a realidade se ela a torna prisioneira?

Ofélia só encontrará respostas para tais perguntas quando abandonar a máscara da sanidade (razão) que para ela significava submissão e falta de liberdade, que será alcançada por meio da loucura e da morte.

A falsa loucura de Hamlet e a contradição de seus sentimentos parecem ter alterado o amor que a jovem tinha pelo príncipe, embora o pai a fizesse negá-lo. O caos instituído na corte de Elsinore será o estopim do desequilíbrio que levará Ofélia à loucura. E como diz Foucault “na obra de Shakespeare, são as loucuras que se aparentam com a morte e o assassinato” (p.46), a panela de pressão de Ofélia perde sua válvula quando ela recebe a notícia de que seu pai havia sido morto pelas mãos de Hamlet.

E a partir de então a jovem começa a apresentar um quadro de dissociação mental e em seus delírios, exteriorizados em forma de canções, vemos os temas da sexualidade e do luto pela morte do pai expressos de modo dissociado. Como na cena em ela encontra o rei:

REI – Como estais passando, bela jovem?

OFÉLIA – Bem, Deus vos ajude! Dizem que a coruja é filha do padeiro⁵². Senhor, sabemos o que somos, mas não sabemos o que possamos ser. Deus abençoe vossa mesa!

REI – Está pensando no pai?

OFÉLIA – Por favor, nem uma palavra disto; mas quando perguntarem o que significa, digei o seguinte: (Canta).

Amanhã é dia de São Valentim

Bem cedo estarei à tua janela

Donzela que sou, pra ser Valentina.

Ergue-se ele então, vestindo sua roupa,

Abre-lhe a porta de seu quarto.

Donzela ela entrou, mas quando saiu

Não mais era como ali tinha entrado. (Ato IV, cena V, p.86)

E na cena do ato no qual ela reencontra o irmão Laertes que estava indignado pela morte de seu pai, cujo corpo havia sido escondido por Hamlet e não recebera nenhuma honra de Estado:

OFÉLIA – (Canta)

E nunca mais voltará?

E nunca mais voltará?

Não, não, ele está morto.

Repousa no sepulcro.

Ele não mais voltará.

Cor de neve era-lhe a barba.

Os cabelos cor de linho.

Foi-se embora, foi-se embora.

São inúteis nossos suspiros.

Deus tenha compaixão de sua alma!

E de todas as almas cristãs! Senhor, eu vos peço! Deus esteja conosco. (Ato IV, cena V, p.90)

Sua última fala e aparição na peça. Momentos depois ela será encontrada boiando em um lago com a esperança de todos de que ela tenha se afogado e não cometido suicídio. Sua morte se dá pelo desequilíbrio de sua mente diante do caos da corte dinamarquesa e dos jogos de manipulação que sofreu dos homens, sobretudo daquele que ela amou, Hamlet. A desilusão amorosa da donzela se enquadra na loucura que Foucault intitula ser causada pela decepção amorosa:

Finalmente, último tipo de loucura: a da paixão desesperada. O amor decepcionado em seu excesso, sobretudo o amor enganado pela fatalidade da morte, não tem outra saída a não ser a demência. Enquanto tinha um objeto, o amor louco era mais amor que loucura; abandonado a si mesmo, persegue a si

⁵² Referência a um conto popular, no qual Jesus pede pão numa padaria, vê a filha do padeiro roubar no peso, e esta é transformada numa coruja.

próprio no vazio do delírio. [...] Se leva à morte, trata-se de uma morte onde aqueles que se amam não serão nunca mais separados. É a última canção de Ofélia; [...]. (1978, p.43 e 44)

Fatalmente a última canção de Ofélia é sucedida por sua morte. A cena não consta na peça, há apenas o relato da rainha que descreve como a moça foi encontrada:

RAINHA – [...] Dentro do riacho. Suas longas vestes se abriram, flutuando sobre as águas; como sereia assim ficou, cantando velhas canções, apenas uns segundos, inconsciente da própria desventura, ou como um ser nascido e acostumado nesse elemento; mas durou bem pouco até que as suas vestes encharcadas a levassem, envolta em melodias, a sufocar no lodo. (Ato IV, cena VII, p. 95)

Reprodução fiel da descrição feita pela Rainha Gertrudes, o quadro de Sir John Everett Millais⁵³ explora minuciosamente as características de Ofélia e de tudo o que girava ao seu redor, como as flores que tanto a representavam.

Na pintura abaixo vemos a jovem com os olhos semiabertos; braços e mãos em sinal de redenção como um mártir; a boca entreaberta provavelmente proferindo uma de suas canções; o branco de seu vestido contrastando com o lodo do lago (provável menção à corrupção de Elsinore), e águas que a levam para longe desse mundo cheio de lama.



Figura 1: Ofélia⁵⁴ (1851-1852) de John Everett Millais.

Além de Millais, o poeta francês, Arthur Rimbaud⁵⁵, também prestou uma homenagem à Ofélia e na segunda parte de seu poema ele menciona a liberdade que a jovem donzela havia conquistado pelas águas:

⁵³ Sir John Everett Millais (1829-1896): pintor e ilustrador inglês.

⁵⁴ Disponível em: <<http://www.tate-images.com/results.asp?image=N01506&wwwflag=3&imagepos=2>> Acesso em: 10 janeiro 2016.

⁵⁵ Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891): poeta simbolista francês.

II

“Ó pálida Ofélia, tão bela como a neve!
Morreste sim, menina que um rio carrega,
É que algum vento montanhês da Noruega
Contou que a liberdade é rude, mas é leve; [...]”
(Arthur Rimbaud, *Ofélia*, 1870.)⁵⁶

As águas que circundam Ofélia não são as mesmas que, pela Nau dos Loucos da Idade Média, levam os loucos para o incerto. Mas sim as águas do rio que a levam para um oceano de liberdade. Sem a nau, Ofélia não é passageira, não está presa ao incerto. Sua certeza e seu destino agora são a eternidade. Lá ela poderá ser livre do mundo racional que a manteve como prisioneira. No entanto, a loucura a acompanhará para sempre, pois assim como defende Foucault, a morte não é o fim da insanidade e Ofélia morre para ser eternizada como louca:

Em Shakespeare, a loucura sempre ocupa um lugar extremo no sentido de que ela não tem recurso. Nada a traz de volta à verdade ou à razão. Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte. [...] Já se tem aí a plenitude da morte: uma loucura que não precisa de médico, mas apenas da misericórdia divina. A alegria suave, enfim reencontrada por Ofélia, não a reconcilia com felicidade alguma, seu canto insano está tão próximo do essencial quanto "o grito de mulher" que anuncia, ao longo dos corredores do castelo de Macbeth, que "a Rainha morreu". [...] A loucura dissipada só pode constituir uma única entidade com a iminência do fim; Mas a morte, em si mesma, não traz a paz: a loucura ainda triunfará — verdade irrisoriamente eterna, para lá do fim de uma vida que, no entanto, tinha-se libertado da loucura através desse mesmo fim. Ironicamente sua vida insana persegue-o e só o imortaliza em virtude de sua própria demência; a loucura ainda é a vida imperecível da morte (FOUCAULT, 1978, p.46).

Tornar-se louco para a Renascença era uma forma sábia de saber lidar com as amarguras da vida. Enlouquecer foi a forma que Ofélia encontrou como grito de liberdade, ou melhor, canto de libertação. Já Hamlet usou a loucura para legitimar as suas ações como uma estratégia para descobrir o que havia de podre no Reino da Dinamarca. Em outras palavras, Ofélia era mulher, ingênua e oriunda de uma camada social inferior à de Hamlet, jamais conseguiria sobreviver em um mundo corrupto dominado pelos homens.

⁵⁶ Disponível em: < <http://feira-das-vaidades-mil.blogspot.com.br/2011/05/ofelia-de-arthur-rimbaud.html>>
Acesso em: 10 janeiro 2016.

Embora o Renascimento seja frequentemente considerado como um momento de evolução no pensamento humano com a retomada de preceitos clássicos, o historiador João Bonturi evidencia que “essas ideias se adaptam ao sexo masculino, pois a mulher pouco compartilha desse brilhantismo” (2005)⁵⁷.

Segundo o historiador, com o Renascimento a mulher tinha duas facetas a seguir, a de Maria ou de Eva. A mãe de Cristo, sempre representada nos quadros como a pureza da mulher comum que está prestes a gerar uma nova vida. Porém, “trazer em si um filho é um privilégio e um fardo para a mulher” (BONTURI, 2005). Já Eva, que segundo a religião, é expulsa do paraíso e condenada por Deus “a dois castigos: as canseiras de um trabalho sem fim e as dores do parto”. (2005) Seus destinos eram decididos pelos pais ou pelos maridos que vinham de casamentos que, na maioria das vezes, eram mercenários e decididos pelos pais. E o contrário poderia gerar punições.

Em geral as mulheres eram submetidas aos serviços do lar, como explicita o historiador:

No campo participam dos trabalhos agrícolas, reúnem o rebanho, tratam do galinheiro, recolhem os ovos, ordenham as vacas, transportam a palha, plantam e preparam o linho e o cânhamo, que depois lavam, batem, fiam e tecem para fazerem as roupas e toalhas; tosquam as ovelhas, fiam e tecem a lã para fazerem as capas e as mantas; tratam da horta, colhem legumes e ervas para cozinhar. As mulheres da aristocracia também se ocupam dos trabalhos agrícolas, porém no aspecto organizativo, quando os maridos se ausentam, principalmente em caso de guerra. Ricas ou pobres, as mulheres sempre fiam e tecem. Na língua inglesa, solteirona é "spinster", que deriva do verbo fiar, "to spin". (BONTURI, 2005)

As que não eram do lar, encontravam na prostituição uma saída não mais favorável de tecer um futuro. Contudo, o oposto de entrar na prostituição era ir para um convento. E Bonturi aponta que no século XV boa parte das monjas provinha das camadas altas e médias da população, além de que “um número excessivo de filhas podia ser a ruína de um pai, caso viesse a despender altas somas com os dotes. Nesse caso, Jesus era o genro ideal” (2005).

Receoso pelo futuro de Ofélia, Hamlet manda a donzela para um convento quando a rejeita:

HAMLET: Afirmo-te: não mais teremos casamentos.
Viverão, exceto um, todos aqueles que já estão casados.
Os outros ficarão como estão. Para o convento, vai-te! (Ato III, cena I, p.58)

⁵⁷ Disponível em: < <http://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/historia-geral/a-mulher-na-epoca-do-renascimento.htm> >. Acesso em: 10 abril 2016.

No teatro, os papéis femininos eram representados por rapazes, pois na época as mulheres ainda não podiam representar e raramente apareciam na plateia, com exceção de prostitutas. As demais, quando iam às apresentações, deviam usar máscaras. Por outro lado, poucas mulheres conseguiram ter um papel alternativo ao de Maria ou Eva na Era Renascentista, o de amazona, uma mulher-homem perigosamente hábil.

Joana D'Arc, a primeira delas, paga caro como comandante militar: é condenada à morte como feiticeira pelo seu papel masculino. Entre elas, Elisabeth define melhor o papel da amazona. Nunca se casou. Difamada pelos adversários como lésbica, designava-se como "príncipe", com o corpo de mulher e o coração de um rei. Seus partidários a consideravam virgem viril. Como Joana D'Arc, Elisabeth era considerada (e considerava-se) uma amazona. Em sua época, é profunda a sensação de incômodo provocada por uma virgem armada, uma fêmea racional, uma força emotiva que não podia ser limitada pela ordem natural das coisas. (BONTURI, 2005)

Para sobreviver e, posteriormente, triunfar sobre esse contexto renascentista patriarcal, a Rainha Elisabeth, “A Virgem”, não se casou como estratégia política para não se submeter às ordens dos homens.

Estava claro que Elisabeth devia se casar e gerar um herdeiro, mas, caso escolhesse um pretendente oriundo de uma das grandes famílias dirigentes da Europa – conforme com seu status real -, corria o risco de entregar a Inglaterra em mãos estrangeiras. Entretanto, se ela decidisse desposar um membro da nobreza inglesa, a escolha poderia resultar em uma guerra civil, na medida em que as famílias reais nobres fizessem objeções. (BINGHAM, 2015, p. 102)

Mulher e de camada social inferior à de Hamlet, Ofélia não representava ameaça, pelo contrário, sofria constantemente no jogo de interesses em que se viu presa e se libertou dele pela loucura. Contudo, ainda nos restava a rainha Gertrudes como uma mulher nobre. No entanto, ela também não era “amazona” e teve um fim trágico por fazer parte in/conscientemente do mundo corrupto dos homens.

O fato de ela não ter conseguido ver o fantasma do Rei Hamlet quando ele apareceu para Hamlet em seu quarto logo após a morte de Polônio pode ser interpretado como um anúncio dessa suposta “falta de pureza de coração”, pois somente os não corruptos como esse Marcelo, Bernardo, Horácio e Hamlet conseguiram ver a figura fantasmagórica que anunciou a podridão do reino dinamarquês.

Heliadora defende que o fantasma no contexto elisabetano poderia significar o demônio tentando enganar Hamlet e aí poderia residir a ideia da Rainha não poder vê-lo.

Não devemos esquecer nunca que o personagem Hamlet, tanto quanto o público para o qual foi originalmente escrita a peça, acreditavam que o diabo podia apresentar-se como o Fantasma do pai de Hamlet, tendo por objetivo enganá-lo e, conseqüentemente, perder sua alma. (2001, p.101)

No entanto, não podemos esquecer que no contexto da época de Shakespeare era muito comum que os fantasmas nas histórias possuíssem uma aparição seletiva, aparecendo somente para quem os interessava de fato. Nesse sentido, A. C. Bradley argumenta que:

[...] Trata-se de um momento em que o estado de espírito de Hamlet é tal que não podemos supor que o Espectro tenha sido concebido como uma alucinação; e é de grande importância que o espectador ou o leitor não suponha nada nesse sentido. Ele fica ainda mais seguro porque o Espectro, apresentando as mesmas características da primeira aparição – a mesma instância contra o esquecimento e a mesma preocupação com a rainha -, prova, por assim dizer, sua identidade. [...] A ideia de críticos e leitores que vieram mais tarde e consideraram o Espectro uma alucinação deve-se em parte à má interpretação dos sinais que acabamos de apontar, mas em parte também a dois erros, a consideração da atmosfera intelectual atual no lugar da elisabetana, e a ideia segundo a qual, porque a Rainha não vê e não ouve o Espectro, ele não é real. Mas um Espectro, nos tempos de Shakespeare, era capaz, por qualquer motivo plausível, de limitar sua manifestação a uma única pessoa entre as outras presentes; e, aqui, o motivo plausível – poupar a rainha – é evidente. (2009, p.102)

Ao não aparecer para a Rainha, o fantasma possivelmente estava declarando que ela havia sido corrompida pela vilania de seu irmão, o Rei Cláudio. Se a Rainha o tivesse visto, provavelmente acharia que estava ficando louca, assim como pressupôs a respeito de Hamlet e poderia seguir o mesmo caminho de Ofélia, por ser mulher em um mundo patriarcal e corrupto.

Quando Polônio diz na peça “A loucura dos grandes deve ser vigiada”⁵⁸, “os grandes” aqui não incluíam as mulheres. Parece-nos que a loucura do homem nobre era muito mais perigosa que a da mulher durante o Renascimento, já que ela autorizava ações e falas capazes de pôr um reino todo em perigo.

2.3 – A tragédia da busca pelo poder

⁵⁸ Ato III, Cena I, 1988, p. 67.

Propondo uma ação coletiva através da literatura por meio da historicização, em um terceiro nível de leitura, nosso foco principal passa a ser os homens da peça – desde o protagonista (perante a corrupção usando a loucura como pretexto) até o seu antagonista (exímio corruptor) – e como suas ações podem ser explicadas pelo contexto sócio-histórico do século XVII. A partir desse nível de leitura, temos um homem que sai da representação universal de humano, símbolo do Renascimento, e passa a agir de acordo com os interesses de sua classe social (a nobreza) e do modo de produção em operação naquela sociedade.

Ofélia morre por causa de sua loucura, sobretudo porque ela era Maria em sua castidade e Eva em seus delírios, não era a amazona. Já Hamlet, por ser homem e nobre não cairia por causa de sua suposta loucura, mas, sim, devido a sua sede de vingança e poder. Poder que também era disputado pelo Rei Cláudio e por Fortimbrás.

Podemos interpretar que mais do que a promessa de vingar a morte do Rei Hamlet por uma questão de honra, o príncipe poderia estar interessado na manutenção do poder já que era o próximo na linha de sucessão. Ser rei era muito rentável nos séculos XVI e XVII, pois o apoio crescente à monarquia pela burguesia mercantil gerava uma grande fonte de renda oriunda dos impostos arrecadados.

O terreno fértil do Renascimento, ocorrido entre o fim do século XIV e o fim do século XVII⁵⁹, foi preparado pelo nacionalismo e as monarquias nacionais que tiveram total apoio de uma camada social que estava começando a emergir com o fim do feudalismo da Idade Média, a burguesia mercantil. Em contraposição,

[...] O único rival poderoso que o soberano tinha pela frente era a Igreja, e seria inevitável o choque dos dois. Para os monarcas nacionais não havia possibilidade de dois chefes de um mesmo Estado. E o poder de que dispunha o papa tornava-o muito mais perigoso do que qualquer senhor feudal. O papa e o rei brigaram várias vezes. Houve, por exemplo, a questão de saber quem teria o direito de nomear bispos e abades quando ocorresse uma vaga. Isso tinha grande importância, porque tais cargos eram compensadores – o dinheiro vinha, naturalmente, da grande massa popular que pagava impostos à Igreja. Era muito dinheiro, e tanto o rei como o papa desejavam que fosse parar nas mãos de amigos. Os reis, evidentemente, lançavam olhares cobiçosos sobre esses cargos rendosos – e disputavam aos papas o direito de fazer tais indicações.

A Igreja era tremendamente rica. Calculava-se que possuía entre um terço e metade de toda a terra – e, não obstante, recusava-se a pagar impostos ao governo nacional. Os reis necessitavam de dinheiro, parecia-lhes que a fortuna da Igreja, já então enorme e aumentando sempre, devia ser taxada para ajudar a pagar as despesas da administração do Estado. (HUBERMAN, 1986, p. 78)

⁵⁹ Disponível em: < <http://global.britannica.com/art/Renaissance-art>>. Acesso em: <10 maio 2016>.

Além disso, a interferência da Igreja muitas vezes se dava em julgamentos, e as decisões do clero eram geralmente contrárias às do rei. Tamanho poder conferido à Igreja atrapalha as economias nacionais de se desenvolverem e o rei de exercer todo o seu poder:

Houve também a dificuldade provocada pelo direito que o papa se arrogava de poder interferir até mesmo nos assuntos internos de um país. A Igreja era, com isso, um rival político do soberano.

Existia, portanto, um poder supranacional dividindo a fidelidade dos súditos do rei, e fabulosamente rico em terras e dinheiro; as rendas dessas propriedades, ao invés de serem encaminhadas ao tesouro real, deixavam o país como pertencentes à Roma. (HUBERMAN, 1986, p.78)

A insatisfação com a ação da Igreja atrapalhando a obtenção de dinheiro e os abusos com as vendas de indulgências foram criando tamanha insatisfação tanto nos nobres quanto nos comerciantes marítimos que “os muitos abusos da Igreja não podiam passar despercebidos. A diferença entre seus ensinamentos e seus atos era bastante grande, e até os mais brancos podiam percebê-la” (Id, 1986, p. 79). E um novo momento histórico começou a ser traçado, pois

[Um] novo grupo, a nascente classe média, sentia que havia um obstáculo no caminho de seu desenvolvimento: o ultrapassado sistema feudal. A classe média compreendia que seu progresso estava bloqueado pela Igreja Católica, que era a fortaleza de tal sistema. A Igreja defendia a ordem feudal, e foi em si mesma uma parte poderosa da estrutura do feudalismo. Era dona, como senhor feudal, de cerca de um terço da terra, e sugava ao país grande parte de suas riquezas. Antes que a classe média pudesse apagar o feudalismo em cada país, tinha de atacar a organização central – a Igreja. E foi o que fez. A luta tomou um disfarce religioso. Foi denominada Reforma Protestante. Em essência, constitui a primeira batalha decisiva da nova classe média contra o feudalismo (HUBERMAN, 1986, p. 83).

Ademais, a queda do feudalismo estava associada à obsolescência do modo de produção:

Conforme Marx observou, a “influência dissolvente” que o comércio terá sobre a ordem antiga depende do caráter desse sistema, “sua polidez e articulação interna” e, em seguida, “o modo de produção que irá tomar o lugar do antigo é coisa que não depende do comércio, mas do caráter do próprio modo antigo de produção”. [...] A evidência de que dispomos, no entanto, indica com vigor que foi a ineficiência do feudalismo como sistema de produção, conjugada às necessidades crescentes da classe dominante quanto à renda, o que se responsabilizou primariamente por seu declínio; essa necessidade de renda adicional promoveu um aumento da pressão sobre o

produtor a um ponto onde se tornou literalmente insuportável. (DOBB, 1976, p.60).

Na Inglaterra, ao romper com a Igreja Católica por razões de estratégia política⁶⁰, Henrique VII ajudou a consolidar um terreno que dava margens para o comércio dessa nova burguesia mercantil, encabeçando assim uma das dinastias mais poderosas da história da Inglaterra: Os Tudors, um dos pilares da hegemonia da economia inglesa.

Em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (1904-1905) o economista Max Weber diz que foi Mostesquieu⁶¹ que disse que os ingleses “foram, de todos os povos, os que mais progrediram em três coisas importantes: na religião, no comércio e na liberdade”, pois sua superioridade comercial e sua adaptação às instituições políticas liberais tiveram, de algum modo, relação com a religiosidade.

De certa forma foi a formação do pensamento protestante burguês perante o modo de produção feudalista que deu respaldo para as grandes mudanças do sistema socioeconômico. Não é de se admirar que grande parte da riqueza atual de países com maioria protestante vem de suas condições econômicas como parte do resultado de suas filiações religiosas, assim como defende Weber ao dizer que:

[...] Quanto maior foi a liberdade de ação, mais claro o efeito apontado. É bem verdade que a maior participação relativa dos Protestantes na propriedade do capital, na direção e nas esferas mais altas das modernas empresas comerciais e industriais pode em parte ser explicada pelas circunstâncias históricas oriundas de um passado distante, nas quais a filiação religiosa não poderia ser apontada como causa de condição econômica, mas até certo ponto parece ser resultado daquela. A participação nas funções econômicas envolve geralmente alguma posse de capital e uma dispendiosa educação e, muitas vezes, ambas. Hoje tais coisas são largamente dependentes da posse de riqueza herdada, ou, no mínimo, de certo bem-estar material. Certo número dos domínios do velho império, que eram mais economicamente desenvolvidos, mais favorecidos pela situação e recursos naturais, particularmente a maioria das cidades mais ricas, aderiram ao Protestantismo no século XVI. (WEBER, 2008, p. 12)

O pensamento burguês de então não era apenas moldado por situações temporárias externas, históricas e políticas, mas também pelo caráter intrínseco permanente de suas crenças religiosas. Portanto, é importante

⁶¹ Em: *Esprit des Lois*, Livro XX, cap. 7.

[...] observar o fato de os protestantes (especialmente certos ramos do movimento, que serão amplamente discutidos adiante), quer como classe dirigente, quer como subordinada, tanto em maioria como em minoria, terem mostrado uma especial tendência para desenvolver o racionalismo econômico, fato que não pode ser observado entre os católicos em qualquer das situações citadas. (WEBER, 2008, p. 13)

Em contraposição ao pensamento católico, Weber também aponta ironicamente o seguinte fato:

Do lado protestante, é usada como base das críticas de tais ideais ascéticos (reais ou imaginários) do modo de viver católico, enquanto os católicos respondem com a acusação de que o materialismo resulta da secularização de todos os ideais pelo protestantismo. Um escritor contemporâneo tentou definir a diferença de atitudes diante da vida econômica da seguinte maneira: “O católico é mais quieto, tem menor impulso aquisitivo; prefere uma vida a mais segura possível, mesmo tendo menores rendimentos, a uma vida mais excitante e cheia de riscos, mesmo que esta possa lhe propiciar a oportunidade de ganhar honrarias e riquezas. Diz o provérbio, jocosamente: “Coma ou durma bem”. Neste caso, o protestante prefere comer bem, e o católico, dormir sossegado”. (WEBER, 2008, p.14)

De fato, esse desejo de “comer bem” pode ser encarado como uma caracterização correta, embora incompleta, (WEBER, 2008, p.15) do pensamento católico, mas é inegável que o pensamento mercantil burguês foi decisivo para a consolidação dessa acumulação de capital que vinha de dois fatores:

[...] Em primeiro lugar, boa parte do comércio naqueles tempos, e principalmente o exterior, consistia da exploração de alguma vantagem política, ou então de uma pilhagem quase declarada. Em segundo lugar, a classe de comerciantes ou mercadores, assim que tomou qualquer forma de corporação, adquiriu prontamente poderes de monopólio, que protegiam suas fileiras contra a concorrência e serviam para transformar as relações de troca em sua própria vantagem, em seus negócios com produtor e consumidor. (DOBB, 1976, p. 115)

Além do mais, uma característica marcante dessa nova burguesia mercantil foi a presteza

[...] com que tal classe entrou em acordo com a sociedade feudal, assim que seus privilégios foram conquistados. Tal acordo foi em parte econômico: ela adquiriu terra, entrou em sociedades comerciais com a aristocracia e recebeu a pequena nobreza e seus filhos como membros de suas guildas⁶² principais; em parte, foi social: o desejo de Intermatrimônio e a aquisição de títulos de

⁶² Associação que agrupava, em certos países da Europa durante a Idade Média, indivíduos com interesses comuns (negociantes, artesãos, artistas) e visava proporcionar assistência e proteção aos seus membros.

fidalgua; em parte, foi político: a presteza em aceitar uma coalizão política (como sucedeu muitas vezes no governo de cidades italianas e outras continentais entre os burgueses ricos e as famílias nobres mais antigas) ou aceitar cargos ministeriais e um lugar na Corte com base na antiga forma de Estado (como sucedeu ao regime Tudor na Inglaterra). (DOBB, 1976, p.154)

Nesse sentido, a Rainha Elizabeth I, herdeira de Henrique VIII, assumiu o trono em uma época em que a Inglaterra se encontrava dividida entre católicos e protestantes com o fim do reinado de sua meia-irmã Mary (católica fervorosa e conhecida como “Bloody Mary” por ter mandado centenas de “hereges” para as fogueiras). Ela reestabeleceu a Igreja Anglicana criada pelo pai e se tornou chefe dela dando subsídios para a burguesia mercantil. Sem a interferência da Igreja Católica Romana o pagamento de impostos vinha diretamente para as mãos da Rainha que pôde então investir em armamentos (para combater seus inimigos). Elizabeth I, assim como destaca, Bonturi,

Foi uma verdadeira equilibrista na política cuja cena era compartilhada por Inglaterra, França, Holanda e Espanha. A Holanda e a Inglaterra entraram em guerra contra a Espanha; a primeira pela independência e a segunda pela rejeição do catolicismo e adoção do anglicanismo, que afastava definitivamente as pretensões de Felipe II de realizar uma aliança com os ingleses. Elizabeth não queria uma vitória total da Espanha na Holanda, para não fortalecer demais os espanhóis, nem uma derrota completa da Espanha contra os holandeses, para não ampliar o crescente poderio francês. Se todas se enfraquecessem, a Inglaterra se sobressairia. Não é por acaso que os ingleses chegaram ao domínio dos mares e na sequência atingiram a Revolução Industrial. (2005).⁶³

Com a autorização da coroa para liberdade de fé e comércio, o fortalecimento da economia inglesa se deu no reinado da rainha Elizabeth I, que fez da Inglaterra uma potência mundial, já que a Espanha, detentora de tal posto a priori, estava em decadência. O comércio marítimo inglês se expandiu pelo mundo, criando condições favoráveis à prosperidade econômica e ao progresso da burguesia mercantil que resultou na rápida transformação dos setores da sociedade, pois o comércio marítimo influenciava a moda, o transporte (com o uso das carruagens), a arquitetura, os costumes (o uso de garfos trazidos da Itália e o tabaco trazido da Índia e da América), além, claro, dos ideais renascentistas que vinham, sobretudo, da Itália.

⁶³ Disponível em: < Fonte: <http://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/historia-geral/a-mulher-na-epoca-do-renascimento.htm>>. Acesso em: 15 abril 2016.

É importante ressaltar que o bardo usa a Dinamarca para figurar a Inglaterra de seu tempo, onde a monarquia, com o apoio da burguesia mercantil, ganhava mais e mais poderes. Portanto, tendo como base o momento político econômico da Inglaterra, podemos entender o contexto de *Hamlet* de Shakespeare no qual a hesitação da execução da vingança de Hamlet é tamanha, pois havia muita coisa envolvida. Primeiro, o jovem príncipe não podia arriscar perder tudo o que seu pai havia construído. Segundo, um escândalo político poderia enfraquecer a economia do país e torná-lo mais vulnerável às invasões inimigas. Hamlet teria que compor um plano sagaz para dar cabo de sua promessa ao fantasma.

Isso também explicaria o posicionamento da Rainha que, quando se viu viúva, preferiu esposar o cunhado para ajudá-la a governar o Estado. Não sabemos efetivamente se ela sabia do regicídio cometido pelo atual marido, mas casar-se com ele também fora uma grande estratégia política. O poder continuaria em família.

Logo no início da peça o diálogo entre Horácio e um dos soldados nos evidencia o clima de incerteza na Dinamarca com a morte do Rei Hamlet:

HORÁCIO: Não sei o que pensar. Com precisão, não sei.
Mas, se posso externar uma opinião ainda grosseira,
Isso é augúrio de alguma estranha comoção em nosso Estado.
MARCELO: Pois bem; vamos sentar. E quem souber me responda:
Por que os súditos deste país se esgotam todas as noites
Em vigílias rigidamente atentas, como esta?
Por que, durante o dia, se fundem tantos canhões de bronze?
Por que se compra tanto armamento no estrangeiro?
Por que tanto trabalho forçado de obreiros navais,
Cuja pesada tarefa não distingue o domingo dos dias de semana?
O que é que nos aguarda,
O que é que quer dizer tanto suor
Transformando a noite em companheira de trabalho do dia?
Quem pode me informar?
HORÁCIO: Eu posso;
Pelo menos isto é o que se murmura: nosso último rei,
Cuja imagem agora mesmo nos apareceu,
Foi, como vocês sabem, desafiado ao combate por
Fortimbrás, da Noruega,
Movido pelo orgulho e picado pela inveja.
No combate, nosso valente Rei Hamlet,
Pai de nosso amado príncipe,
Matou esse Fortimbrás; que, por um contrato lacrado,
Ratificado pelos costumes da heráldica,
Perdeu, além da vida, todas as suas terras,
Que passaram à posse do seu vencedor.
O nosso rei também tinha dado em penhor
Uma parte equivalente do seu território
A qual teria se incorporado às posses de Fortimbrás
Houvesse ele vencido.

Agora, senhor, o jovem Fortimbrás, príncipe da Noruega,
Cheio de ardor, mas falho em experiência,
Conseguiu recrutar, aqui e ali,
Nos confins de seu país,
Um bando de renegados sem fé nem lei
Decididos a enfrentar, por pão e vinho,
Qualquer empreitada que precise estômago.
No caso (como compreendeu bem claro o nosso Estado)
A empreitada consiste em recobrar,
Com mão de ferro e imposições despóticas,
As mesmas terras perdidas por seu pai.
Está aí, acredito,
A causa principal desses preparativos,
A razão desta nossa vigília,
E a origem do tumulto febril que agita o país (Ato I, Cena I, 1986, p 10-11.).

Hamlet volta à corte para o enterro do pai e o trono dinamarquês já está, a princípio, ameaçado pelo herdeiro norueguês. Dois meses depois, para Hamlet, o trono está ameaçado pela presença do tio (que se casara com a Rainha) em seu lugar no poder.

HORÁCIO: Senhor – eu vim pra assistir aos funerais de seu pai.
HAMLET: Ou seja: veio assistir aos esponsais de minha mãe.
HORÁCIO: É verdade, senhor; foram logo em seguida.
HAMLET: Economia, Horácio! Os assados do velório
Puderam ser servidos como frios na mesa nupcial.
Preferia ter encontrado no céu meu pior inimigo
Do que ter visto esse dia! (Ato I, Cena II, 1986, p. 19)

Tirar o tio de lá vai depender de uma estratégia mais que política, mas também de um sacrifício pessoal, o que inclui abrir mão do amor de Ofélia, sobre quem confessa amar mais que quarenta mil irmãos (Ato V, Cena I, 1986, p. 125), e personificar o louco.

A revelação do fantasma era o aval que ele precisava para tomar uma atitude em relação à presença do tio corrupto na cama da mãe e no trono do pai, mas seu sofrimento e melancolia adiam o seu planejamento até que um grupo de atores vem à corte e ele maquiavelmente ajuda a montar a peça que usaria como trunfo:

HAMLET: [...] Escuta, velho amigo, vocês podem representar “O Assassinato de Gonzaga”?
PRIMEIRO ATOR: Sim, meu senhor.
HAMLET: Então quero essa peça amanhã. E você poderá, se necessário, decorar uma fala de doze ou dezesseis versos escritos por mim e intercalá-los na peça?
PRIMEIRO ATOR: Sim, meu senhor. (Ato II, Cena II, 1986, p. 58)

E Hamlet continua ao explicar o propósito da peça que colocaria a princípio, um basta em sua hesitação inicial:

HAMLET: Mas eu, idiota inerte, alma de lodo,
Vivo na lua, insensível à minha própria causa,
E não sei fazer nada, mesmo por um rei
Cuja propriedade e vida tão preciosa
Foram arrancadas numa conspiração maldita.
Sou então um covarde? Quem me chama canalha?
[...] Mas que asno eu sou! Bela proeza a minha.
Eu, filho querido de um pai assassinado,
Intimado à vingança pelo céu e o inferno,
Fico aqui, como uma marafona,
[...] Maldição! Oh! Trabalha, meu cérebro! Ouvi dizer
Que certos criminosos, assistindo a uma peça,
Foram tão tocados pelas sugestões das cenas,
Que imediatamente confessaram seus crimes;
Pois embora o assassinato seja mudo,
Fala por algum órgão misterioso. Farei com que esses atores
Interpretem algo semelhante à morte de meu pai
Diante de meu tio,
E observarei a expressão dele quando lhe tocarem
No fundo da ferida.
Basta um frêmito seu – e sei o que fazer depois.
Mas o espírito que eu vi pode ser o demônio.
O demônio sabe bem assumir formas sedutoras
E, aproveitando minha fraqueza e melancolia, –
Tem extremo poder sobre almas assim –
Talvez me tente para me perder.
Preciso provas mais firmes do que uma visão.
O negócio é a peça – que eu usarei
Pra explodir a consciência do rei. (Ato II, cena, II, 1986, p. 60)

Com o sucesso da apresentação teatral e com a certeza da culpabilidade do tio e a legitimação da fala do fantasma, Hamlet assumiria novamente o posto ao qual o seu destino estava certo, o de governar e manter a hegemonia dinamarquesa, o que nos faz lembrarmos as palavras de Laertes ao explicar para Ofélia que antes de ser um homem, Hamlet é rei.

LAERTES: Talvez Hamlet te ame, agora, e não haja mácula ou má-fé,
Só sinceridade nas suas intenções.
Mas você deve temer, dada a grandeza dele,
O fato de não ter vontade própria:
É um vassalo do seu nascimento.
Não pode, como as pessoas sem importância,
Escolher a quem deseja, pois disso depende
A segurança e o bem-estar do Estado.
Portanto, a escolha dele está subordinada
À voz e à vontade desse outro corpo
Do qual ele é a cabeça.

[...] Tem cuidado, então; o medo é a melhor defesa. (Ato I, cena III, 1986, p. 23)

Seu destino já está traçado e é por isso que Ofélia não deve se relacionar com ele. Ela seria somente um joguete na mão do príncipe, então o irmão tenta adverti-la para o próprio bem da moça, em vão, como vimos.

Sentindo-se ameaçado por Hamlet, o Rei decide apressar-se para embarcar o sobrinho para a Inglaterra o mais rápido possível em uma conversa com os amigos de infância de Hamlet, Rosencrantz e Guildenstern:

REI: Não gosto do jeito dele; e não é seguro pra nós
Deixar campo livre a esse lunático. Preparem-se, portanto;
Vou despachar imediatamente as instruções
E ele partirá com vocês pra Inglaterra.
A situação atual de nosso reino não pode ser exposta
A perigos tão sérios como os que nascem a toda hora
Dessa estranha loucura.
GUILDENSTERN: Vamos nos preparar.
É precaução santa e piedosa
Proteger tantas e tantas vidas
Cujo sono e nutrição depende de Vossa Alteza.

E fortunadamente, Rosencrantz nos lembra dos perigos da queda de um rei:

ROSENCRANTZ: O simples ser individual deve empregar
Toda a força e invenção de seu espírito
Pra proteger-se de golpes; e muito mais ainda
O ser de cujo bem-estar dependem – e no qual repousam
Tantas vidas. Quanto se extingue um soberano
Ele não morre só. Como o vórtice de um redemoinho
Atrai pro abismo tudo que o rodeia. É uma roda maciça,
Fixada no pico da montanha mais alta,
Em cujos raios enormes dez mil coisas menores
Vivem incrustadas ou grudadas; e aí, quando ela cai,
Cada pequeno anexo, diminuta dependência,
Acompanha a queda tonitruante.
Quando um rei suspira, o reino inteiro geme.
REI: Equipem-se, eu lhes peço, pra essa viagem urgente;
Temos que colocar grilhões nesse pavor
Que anda por aí com os pés demasiado livres. (Ato III, Cena III, 1986, p. 80-81)

Após a encenação da peça “A ratoeira”, segundo Barbara Heliodora, chega-se em um ponto sobre o qual muito se tem escrito a respeito do momento em que a culpabilidade do tio é revelada para Hamlet;

Porém nunca suficientemente se fala do fato de agora, também, o rei conhecer a causa do comportamento de Hamlet e ter certeza de que, de algum modo imprevisto, ele sabe não só que o pai foi assassinado, como também por quem: caminha a causa do protagonista, mas seu avanço provoca uma reação mais forte do antagonista. (2001, p. 108)

Por outro lado, a cena da confissão do Rei Cláudio é o momento mais frágil do antagonista até agora, é um momento de redenção visto por Hamlet e pelo público/leitor (como testemunhas). No entanto, qual a eficácia desse pedido de perdão? Ou seria realmente intencional ser pego por Hamlet nesse momento delicado, já que agora Cláudio sabia a razão do comportamento do sobrinho? De qualquer forma, Hamlet poupa o tio em nome da piedade que lhe abatera naquele momento.

Ironicamente Hamlet poderia ter matado o tio e ter se safado de sua corrupção na corte. No entanto, como estadista ele não poderia cometer um regicídio, pois seria acusado de traição e, portanto, não governaria o Estado correndo o risco de enfraquecê-lo como unidade, de deixar sua mãe à mercê de um novo possível pretendente e de arriscar o destino da população que ainda o idolatrava. Em outras palavras, Hamlet cairia junto com Cláudio.

Voltando à estaca zero de seu plano de vingança e deixando-se envolver com o calor da situação, o jovem príncipe mata Polônio (na intenção de que fosse o Rei Cláudio possivelmente) quando ele o espiava em uma conversa com a Rainha.

Encarando mais como saída estratégica sua da corte, Hamlet decide ceder ao pedido do Rei Cláudio de enviá-lo à Inglaterra como um representante diplomático a fim de cobrar tributos da Dinamarca. Durante o trajeto, Hamlet, ao descobrir que estava sendo mandado para uma emboscada onde seria morto, usa sua astúcia e troca algumas cartas que levariam Rosencrantz e Guildenstern à execução em seu lugar.

Enquanto isso na Dinamarca, o anúncio de sua loucura e sua ida à Inglaterra fizeram com que o ingênuo povo clamasse por Laertes como novo rei, já que Cláudio não era tão bem quisto assim, quando ele retorna à corte:

RAINHA: Meu Deus, que barulho é esse?

REI: Onde estão meus súbditos? Que guardem a porta. (Entra um cavaleiro.)

Que foi que houve?

CAVALHEIRO: Protegei-vos, senhor!

O oceano ultrapassando seus limites,

Não devora as terras com mais fúria

Do que o jovem Laertes, à testa de uma horda sediciosa,

Derruba vossos comandos. O populacho o aclama;
E como se o mundo começasse agora,
Esquecendo o passado e renegando as tradições
Que dão às palavras valor e conteúdo,
Eles gritam: “Nós decidimos: Laertes será rei!
E mãos, línguas e gorros aplaudem até as nuvens;
“Laertes será rei; Laertes rei!”
RAINHA: Com que alegria ladram numa pista falsa!
Seguem a pista ao contrário, falsos cães dinamarqueses!
(Tumulto fora de cena.) (Ato IV, Cena V, 1986, p.104)

É interessante esse momento na tragédia, pois é esse afastamento da corte dinamarquesa que permite que Hamlet possa se tornar mais estratégico e menos impulsivo, como podemos notar na conversa de Hamlet com um dos coveiros:

HAMLET: [...] (Ao Coveiro.) Há quanto tempo você é coveiro?
PRIMEIRO COVEIRO: Entre todos os dias do ano escolhi começar no dia em que o falecido rei Hamlet venceu Fortimbrás.
HAMLET: Há quanto tempo, isso?
PRIMEIRO COVEIRO: O senhor não sabe? Qualquer idiota sabe.
Foi no mesmo dia em que nasceu o príncipe Hamlet, o que ficou maluco e foi mandado pra Inglaterra.
HAMLET: Ó, diabo, por que foi mandado pra Inglaterra?
PRIMEIRO COVEIRO: Ué, porque ficou maluco.
Diz que lá recupera o juízo; e, se não recuperar, lá não tem importância.
HAMLET: Por quê?
PRIMEIRO COVEIRO: Na Inglaterra ninguém repara nele, aquilo lá é tudo doido.
HAMLET: Como é que ficou maluco?
PRIMEIRO COVEIRO: Dizem que de maneira muito estranha.
HAMLET: Estranha como?
PRIMEIRO COVEIRO: Parece que perdeu o juízo.
HAMLET: E qual foi a razão?
PRIMEIRO COVEIRO: Achar que não tinha razão!
Isso, na Dinamarca! Já sou coveiro aqui, juntando rapaz e homem feito, tem bem trinta anos.
HAMLET: Quanto tempo um homem pode ficar embaixo da terra antes de apodrecer?
PRIMEIRO COVEIRO: Olha, se já não estava podre antes de morrer – hoje tem aí muito cadáver pestilento que já quase nem espera a gente enterrar – dura uns oito ou nove anos. (Ato V, Cena I, 1986, p. 121)

O trecho do coveiro sobre a Inglaterra possivelmente faz menção ao Renascimento que via a loucura como uma forma relativa à razão, ou seja, “loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória” (FOUCAULT, 1978, p.35). Como já dito no capítulo dois dessa dissertação, o século XVII caracterizou-se não pelo fato de

ter avançado em relação ao reconhecimento do louco, mas sim, pelo fato de tê-lo distinguido com menos certeza, pois o louco está entre e em todos. Há uma linha tênue entre loucura e sapiência.

Ao voltar da “insana” Inglaterra, o jovem príncipe é surpreendido com a morte de Ofélia (a quem declara amor eterno em seu velório) e com a volta de Laertes que sabendo da morte da irmã e do pai (pelas mãos de Hamlet) quer vingança. Vemos Laertes ensandecido e corrompido pelo Rei que lhe convencerá que seu pai Polônio fora assassinado pelo louco Hamlet e que não houve prestações de homenagens ao conselheiro real para esconder o escândalo da corte e do povo.

A partir de então, temos três desejos de vingança: Fortimbrás quer vingar a morte do Rei da Noruega, Hamlet quer vingar a morte do Rei da Dinamarca e Laertes quer vingar a morte do pai. A vingança passa a guiar esses três homens, mas com antolhos, pois na busca de poder não conseguem ver aonde tal desejo pode culminar: a queda do Estado.

O trono dinamarquês era do Rei Hamlet por direito, do príncipe Hamlet por herança, de Cláudio por meio de um golpe, de Fortimbrás por questões de rivalidade política e vingança, e de Laertes por uma ingênua aclamação popular. Sabendo que o povo gostava tanto de Laertes como de Hamlet, Cláudio joga um contra o outro em um futuro duelo de floretes para estabelecer um pedido de perdão entre eles.

São os homens lutando por suas honras e mais do que isso, por poder em um momento em que as monarquias nacionais (apoiadas pelas burguesias mercantis) estavam se fortalecendo e a figura do rei ganhando cada vez mais importância perante o enfraquecimento da Igreja.

Não é à toa que o príncipe se martiriza tanto quando encontra as tropas de Fortimbrás passando pelo território dinamarquês rumo a uma invasão na Polônia. Hamlet, em posição de estadista, sente que passou da hora de agir para tomar o Estado Dinamarquês como seu por direito. No diálogo abaixo, Hamlet conversa com o capitão de Fortimbrás e com Rosencrantz e Guildenstern.

HAMLET: Bom senhor, de quem são essas forças?

CAPITÃO: Do rei da Noruega, senhor.

HAMLET: Se dirigem pra onde, por favor?

CAPITÃO: Contra uma parte da Polônia.

HAMLET: E quem as comanda, senhor?

CAPITÃO: Fortinbrás, o sobrinho do velho rei da Noruega.

HAMLET: Vão lutar contra a Polônia toda, ou apenas alguma parte da fronteira?

CAPITÃO: Falar verdade, senhor, e evitando exagero,
Vamos conquistar um pequeno terreno

Que não nos interessa a não ser pela glória.
 Nem por cinco ducados, cinco! eu o arrendaria.
 Não renderia mais que isso ao rei da Polônia
 Ou da Noruega, vendido como feudo.
 HAMLET: Mas então os polacos nem vão defendê-lo!
 CAPITÃO: Ah, vão! Já têm uma guarnição aí!
 HAMLET: Duas mil almas e vinte mil ducados
 Não chegam pra decidir essa ninharia,
 Isso é um abscesso causado por muita paz e riqueza:
 Arrebenta por dentro não mostrando, por fora,
 A causa mortis. Humildemente eu lhe agradeço, senhor.
 CAPITÃO: Deus esteja convosco. (Sai.)
 ROSENCRANTZ: Podemos ir agora, meu Príncipe?
 HAMLET: Estarei com vocês imediatamente. Vai um pouco na frente.
 (Saem todos, exceto Hamlet.)
 Todos os acontecimentos parecem me acusar,
 Me impelindo à vingança que retardo!
 O que é um homem cujo principal uso e melhor aproveitamento
 Do seu tempo é comer e dormir? Apenas um animal.
 É evidente que esse que nos criou com tanto entendimento,
 Capazes de olhar o passado e conceber o futuro, não nos deu
 Essa capacidade e essa razão divina
 Para mofar em nós, sem uso. Ora, a não ser por esquecimento animal,
 Ou por indecisão pusilânime,
 Nascida de pensar com excessiva precisão nas consequências –
 Uma meditação que, dividida em quatro,
 Daria apenas uma parte de sabedoria
 E três de covardia – eu não sei
 Por que ainda repito: – “Isso deve ser feito”,
 Se tenho razão, e vontade, e força e meios
 Pra fazê-lo. Exemplos grandes quanto a terra me incitam;
 Testemunha é este exército, tão numeroso e tão custoso,
 Guiado por um príncipe sereno e dedicado,
 Cujo espírito, inflado por divina ambição,
 É indiferente ao acaso invisível,
 E expõe o que é mortal e precário
 A tudo que a Fortuna, a morte e o perigo engendram,
 Só por uma casca de ovo. Se verdadeiramente grande
 É não se agitar sem uma causa maior,
 Mas encontrar motivo de contenda numa palha
 Quando a honra está em jogo. Como é que eu fico, então,
 Eu que com um pai assassinado e uma mãe conspurcada,
 Excitações do meu sangue e da minha razão,
 Deixo tudo dormir? E, pra minha vergonha,
 Vejo a morte iminente de vinte mil homens
 Que, por um capricho, uma ilusão de glória,
 Caminham para a cova como quem vai pro leito,
 Combatendo por um terreno no qual não há espaço
 Para lutarem todos; nem dá tumba suficiente
 Para esconder os mortos? Oh, que de agora em diante
 Meus pensamentos sejam só sangrentos; ou não sejam nada!
 (Sai.) (Ato IV, cena IV, 1986, p. 98-99)

A luta pelo trono termina ironicamente quando Fortimbrás e seu exército, voltando vitoriosos da Polônia, adentram o palácio de Elsinore onde encontram a família dinamarquesa morta e Horácio como sobrevivente. O príncipe Fortimbrás também está acompanhado por embaixadores ingleses que vieram anunciar que as supostas ordens do rei Cláudio para executar Rosencrantz e Guildenstern (na verdade, executar Hamlet) haviam sido realizadas.

O cenário encontrado é de desolação e com o fim da família real da Dinamarca, Fortimbrás será o escolhido para ser coroado como rei. Ele representa o elemento estrangeiro (fora da corrupção dinamarquesa) como esperança de um reino novo alicerçado na justiça. Uma possível alusão à situação histórica da época de Shakespeare: um único soberano estava à frente da coroa de dois reinos. O Rei Jaime⁶⁴, rei da Escócia como Jaime VI desde 1567, foi coroado rei da Inglaterra como Jaime I pela União das coroas em 1603. Além disso, a subida de Fortimbrás ao trono dinamarquês faz referência ao fato de que em 1536 houve a junção dos reinos da Dinamarca e Noruega, tendo Frederico I como rei do chamado Reino da Dinamarca e Noruega⁶⁵ que durou até 1814 como um estado político unificado.

O mapa a seguir mostra a nova configuração da Europa com o Reino da Dinamarca e Noruega unificado e ajuda a visualizar o caminho que as tropas de Fortimbrás tiveram que fazer da Noruega, passando pelo território dinamarquês, até a Polônia.



Figura 2 – Mapa da Europa em 1500. Fonte: PINTEREST⁶⁶.

⁶⁴ Jaime VI & I (Edimburgo, 19 de junho de 1566 – Cheshunt, 27 de março de 1625) foi rei da Escócia como Jaime VI e rei da Inglaterra e Irlanda pela União das Coroas como Jaime I.

⁶⁵ O Reino da Dinamarca e Noruega foi um antigo país europeu cujo território incluía a Dinamarca, a Noruega, a Islândia, a Groenlândia e as Ilhas Faroé durante o período de 1536 até 1814.

⁶⁶ Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/151433606194872103/>> Acesso: 10 set. 2016.

As últimas palavras do herdeiro do trono dinamarquês são seguidas então pelas do herdeiro norueguês:

HAMLET: Oh, eu morro, Horácio;
O poderoso veneno domina o meu espírito.
Não vou viver pra ouvir notícias da Inglaterra;
Mas profetizo que a eleição recairá em Fortimbrás.
Ele tem o meu voto agonizante;
Diz-lhe isso e fala de todas as ocorrências,
Maiores e menores, que me impulsionaram a...
O resto é silêncio. (Morre.) [...]
FORTINBRÁS: Onde é o espetáculo?
HORÁCIO: O que é que esperavas ver?
Se é um quadro de horror e infelicidade
Não procures mais. [...]
FORTINBRÁS: Este monte de cadáveres é um grito de extermínio.
Ó morte orgulhosa!
Que festa se prepara em teu antro sinistro,
Para que tenhas derrubado tantos príncipes
Num só golpe sangrento? [...] (Ato V, Cena II, 1986, p. 140)

A vingança interna e a hesitação de Hamlet desabilitaram o país para questões mais importantes e diplomáticas, como a relação com a Noruega. O desejo de vingança de Hamlet por honra ou interesse político representou o fim de sua vida. Portanto, a esse homem moderno é dado uma tarefa que ele terá dificuldades em cumprir porque o que está em jogo não é apenas a sua moral e honra, mas sim o seu país e seu povo. Ironicamente e geograficamente falando, o inimigo também estava bem próximo, mas devido aos acordos, ele não representava tanto risco. Hamlet morre, perdendo assim a coroa, mas de certa forma, entrega o trono a quem por direito deve ser o próximo a ocupa-lo: o príncipe norueguês.

Fortimbrás assume o empenho de Hamlet como coragem após saber toda a verdade e vê nele um par que lutaria até o fim para manter o poder e a honra. Enquanto as manobras políticas de Fortimbrás foram mais externas, as de Hamlet foram mais internas, pois o inimigo estava mais próximo, seja o tio Cláudio, seja a luta interna que ele travou consigo mesmo durante toda a peça.

FORTINBRÁS: Nos apressamos em te ouvir.
Convocaremos os mais nobres para essa audiência.
Quanto a mim, é com pesar que abraço a minha fortuna.
Tenho neste reino alguns direitos jamais esquecidos
Que a ocasião propícia me obriga a reivindicar. [...]
Que quatro capitães

Carreguem Hamlet como soldado para um cadafalso.
É evidente que, se houvesse reinado,
Seria um grande rei.
Que a música marcial e os ritos guerreiros
Falem alto por ele,
Na sua partida.
Levai os corpos.
Esta cena final
Convém mais ao campo de batalha. Aqui vai mal.
Ide! Que os soldados disparem. (Ato V, Cena II, 1986, p. 140)

Por fim, podemos dizer que Hamlet é bem-sucedido na vingança, pois de certa forma, tira o tio do poder e da vida, no entanto, ele falha ao não poder assumir esse poder que era seu de direito, pois também morreu envenenado pela lâmina de Laertes.

A loucura fingida ajudou Hamlet a articular muito de seus passos, mas suas ações eram sempre, propriamente ditas, reações às ações do rei Cláudio. Caso o rei não tivesse envenenado o drinque, como Hamlet mostraria para toda a corte que o rei era o grande corruptor de todos? Hamlet iria precisar da ajuda de Polônio, Laertes e Horácio, os únicos que poderiam auxiliá-lo para desmascarar o rei. No entanto, Polônio e Laertes estavam mancomunados com Cláudio além de que o primeiro havia sido morto (acidentalmente?) pelas próprias mãos de Hamlet, o que provocara o ódio e desprezo de Laertes. Portanto, nem um e nem o outro poderia ajudar Hamlet efetivamente. Restaria Horácio, cujo único argumento seria a reação do rei durante a peça que imitava o regicídio executado por ele ou as revelações de Hamlet sobre a confissão do tio.

Na busca pelo poder, Cláudio foi capaz de tudo, já Hamlet falhou porque ele não era ainda esse homem racional do Renascimento. Ele vivia na dualidade onde as emoções se sobrepõem às razões. Daí vem o seu grande monólogo sobre a dualidade, sobre a vida e a morte, sobre as paixões em frente às razões.

HAMLET: Ser ou não ser – eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer – dormir –
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão

Que dá à desventura uma vida tão longa.
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
Com um simples punhal? Quem aguentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,
Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
A fugirmos pra outros que desconhecemos?
E assim a reflexão faz todos nós covardes.
E assim o matiz natural da decisão
Se transforma no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,
Perdem o nome de ação. [...] (Ato II, Cena I, 1986, p. 63)

Contudo, Hamlet era o típico homem moderno em transição que em face da vida não sabe se age ou se espera, fruto do momento histórico que Shakespeare vivia, assim como mostra Silva:

[...] A transição do mundo medieval para o renascentista resultou em incertezas e tensões na Inglaterra de Shakespeare. Assim como acontece em outras peças do autor, os personagens de *Hamlet* lutam entre a necessidade de acreditar em suas crenças, tradições e verdades pré-estabelecidas, ligadas a um mundo medieval, e as certezas racionalistas emergentes. “Quem está aí?”, pergunta Horácio na fala que abre a peça. A incerteza marca a peça desde o início e se estende por toda a trama, justificando a hesitação de Hamlet ao mesmo tempo em que estrutura o desenrolar dos eventos. (2006, p. 126)

Estaria aí o grande triunfo de Cláudio sobre Hamlet, ele não se deixou levar pela emoção, ele não teve escrúpulos, fez de tudo pelo poder. Já Hamlet, não. Ele falha como homem de sua classe social na manutenção do poder, mas vence como humano coletivo no cumprimento da tarefa que a vida lhe deu, vingar a morte do pai e tirar a corrupção da corte. De certa forma, a morte de Hamlet representa a renovação no trono dinamarquês, pois quem irá assumi-lo será Fortimbrás, o elemento estrangeiro que trará uma reorganização. Embora tenha morrido, a luta de Hamlet não foi em vão, pois a renovação da Dinamarca acontecerá com a coroação de Fortimbrás unindo assim o reino dinamarquês e o norueguês.

3- Lendo *Hamlet* (1990): Possíveis Interpretações

3.1 O drama da vingança e da aventura

Em *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli, Hamlet (Mel Gibson), príncipe da Dinamarca, retorna ao seu país-natal quando seu pai, o rei, morre. Ao chegar, já encontra sua mãe (Glenn Close) casada com seu tio (Alan Bates), que se tornara rei. No entanto, logo o fantasma do pai de Hamlet surge e conta ao filho que seu tio e sua mãe o tinham assassinado. Hamlet passa então a ser atormentado pela tarefa que lhe havia sido incumbida pelo espectro: planejar e executar a vingança da morte do pai. Após muita hesitação, Hamlet e um grupo de atores conseguem confirmar a culpabilidade de seu tio. Daí em diante, o príncipe dinamarquês começa a pôr a sua vingança em prática em meio aos contratempos e inimigos que aparecem em seu caminho. Tragicamente, a vingança é consumada levando à morte todos os herdeiros da coroa dinamarquesa, não deixando nenhum possível sucessor ao trono.

Por meio do filme é possível fazermos uma releitura da peça de Shakespeare a fim de analisarmos como ocorre a transcrição do texto fonte para o texto transcrito. Esse capítulo se pauta em mostrar os diálogos ocorridos entre ambos e apresentar uma possibilidade de leitura da obra cinematográfica, enfatizando como Zeffirelli, com suas tomadas de decisão, privilegia a ação em um filme de ambientação medieval para um público da pós-modernidade.

Ao periodizarmos o filme para contextualização de sua produção chegamos ao ano de 1990, data de seu lançamento no Canadá e nos Estados Unidos (somente em Los Angeles e Nova York). Em 1991, ele foi lançado em todo território dos Estados Unidos, na Austrália, no Reino Unido, no Brasil, na Argentina, na Suécia, no Japão, na Alemanha, na Turquia e na Espanha. E em 1992, na França, na Irlanda, na Hungria, na Holanda, na Coreia do Sul, em Portugal e na Polônia.

O filme em questão era um projeto de Franco Zeffirelli que estava tendo dificuldades para ser aprovado pelos estúdios hollywoodianos que na época acreditavam que Shakespeare já não era um grande filão para o cinema, ainda mais *Hamlet*, por se tratar de uma tragédia tão filosófica. No entanto, ao conseguir Mel Gibson e Glenn Close para o elenco, a situação mudou, pois o próprio Gibson fundou em 1989, juntamente com Bruce Davey, a produtora independente Icon Productions que produziria o filme. As filmagens tiveram início em 23 de abril de 1990 e duraram onze semanas. E a distribuição ficou a cargo da Warner Bros na América do Norte e do Studio Canal Carolco Pictures no resto do mundo.

Embora o orçamento total do filme não tenha sido divulgado, sua bilheteria de aproximadamente 20,7 milhões de dólares tornou *Hamlet* (1990) uma produção bem sucedida que levou para o cinema em 134 minutos a tragédia cuja encenação completa levaria quatro horas.

Classificado como drama e recomendado para maiores de 14 anos, o filme é caracterizado por ser ágil e não-teatral, ter um roteiro enxuto, trocar as falas dos personagens e por alterar a ordem de algumas falas. Vale lembrar que a análise da transcrição cinematográfica não visa sua fidelidade em relação ao texto do bardo, pois, como defende Haroldo de Campos (1994), transcriar é “acrescentar [...] numa contínua segmentação de estratos criativos, efeitos novos e variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção”.

Nesse sentido, a sétima arte corrobora muito com essa “tradução criativa”, já que a transcrição favorece a criatividade de seu tradutor visando dar um novo sentido pertinente ao texto original.

Em relação ao processo de transcrição do teatro para o cinema, o que se almeja é também a busca de equivalências de recursos de um meio para outro, pois cada um deles tem elementos próprios que permitem que a narrativa ocorra. O teatro conta, por exemplo, com a iluminação, o palco, a música, a interação direta com o público enquanto a sétima arte faz uso, por exemplo, da fotografia, dos close-ups e da trilha sonora.

No entanto, tanto o cinema quanto o teatro apresentam particularidades, tais como: o espetáculo teatral é ao vivo, acontecendo na frente dos espectadores, e nenhuma encenação é igual a outra, enquanto que o espetáculo cinematográfico é a exibição de algo feito previamente por meio da preparação de roteiro, das filmagens e da edição do produto, assim como define Leone e Mourão:

Sabemos, de antemão, tratar-se de uma representação em que o nosso papel de espectador jamais irá interferir ou modificar aquilo que nos está sendo mostrado.

Essa impossibilidade, somada à bidimensionalidade do espetáculo cinematográfico, é suficiente para que tratemos o problema da ilusão dentro de outros parâmetros. Se no teatro temos a ficção, o imaginário do texto, também temos a figura básica do ator tornando a personagem real no momento da encenação. Já no filme, estamos diante de uma cena mecanicamente registrada por uma câmera, e que somente surge na tela após uma série de operações seletivas. Não são os atores que estão ali, mas meios referentes deles com um forte cunho de realismo, aqui entendido como retrato daquele momento em que a ação se deu. (LEONE, MOURÃO, 1987, p.12)

É o realismo do cinema, por meio de seu potencial visual, que nos faz crer no espetáculo que está sendo apresentado como parte da vida comum, pois os cortes da edição, e os close-ups nos aproximam da realidade, diferentemente do teatro onde vemos os atores de corpo inteiro e sempre pelo mesmo ponto de vista de acordo com o lugar onde nos sentamos no teatro.

Embora tenham particularidades, o texto teatral e o cinematográfico, mesmo sendo literatura, só se completam quando encenados, pois “na lógica interna de uma peça teatral, o autor fornece sucessivas indicações para os atores, para a cenografia, para a luz, etc. Nas mãos de um hábil encenador, esse texto adquire a dimensão de espetáculo” (LEONE, MOURÃO, 1987, p.17). E no cinema, a questão é parecida, já que “o bom roteiro, ou melhor, a boa peça cinematográfica, ao organizar a lógica das ações e o desenvolvimento dramático da fábula, gerará, na sua montagem, as bases para as escolhas do diretor no momento da filmagem” (Id. Ibid.). Em outras palavras, “as determinações do texto são fundamentais para a escolha artística do diretor” (Id. Ibid.).

Além disso, no processo de transcrição do texto de Shakespeare para o roteiro de Zeffirelli e de Christopher De Vore até chegar ao espetáculo fílmico, nosso objeto de estudo neste capítulo, a criatividade, a ideologia vigente e o momento histórico são os elementos que permearam as tomadas de decisão do diretor italiano. Decisões que tiveram consequências significativas na adaptação do texto teatral para o cinema, na elaboração do cartaz do filme, na definição de elenco, na construção fílmica de cada personagem, na escolha da ambientação e na composição de sua trilha sonora.

A começar pelo roteiro, o filme tem início com o velório do rei Hamlet e não com os soldados em vigia na torre do castelo onde aparece o fantasma, os conselhos que Hamlet dá para os atores são eliminados, a cena dos coveiros é muito resumida e havendo apenas um coveiro sem o parceiro de diálogo e que, dessa forma, não discute a questão das exéquias de Ofélia (pelo fato da Igreja abominar o suposto suicídio), que mais tarde seria retomado pelo primeiro padre.

Também não há qualquer menção a Fortimbrás durante todo o filme e a última fala da peça, pertencente ao príncipe da Noruega, dá lugar à fala de Horácio “Boa noite, meu bom príncipe. Que os anjos com seu canto ao repouso te acompanhem⁶⁷”.

Entre outras coisas, em Zeffirelli simplesmente não há a fala do primeiro padre e a questão com a Noruega é ignorada. Destaque para a encenação da peça a Ratoeira que respeita

⁶⁷ Tradução de: “Good night, sweet prince, And flights of angels sing thee to thy rest!”

historicamente tendo em seu elenco apenas homens fazendo todos os papéis, assim como era na Idade Média e no tempo de Shakespeare.

Em seguida, podemos fazer uma leitura do processo criativo de Zeffirelli a partir do pôster do filme que é bem significativo. Nela temos em primeiro plano Mel Gibson como Hamlet segurando sua espada de cabeça para baixo, formando assim uma cruz, na frente de seu rosto tapando seu olho esquerdo. À sua direita temos Helena Bohan Carter (Ofélia), Alan Bates (Rei Cláudio), Ian Holm (Polônio) e Paul Scofield (falecido Rei Hamlet). E à sua esquerda, temos Glenn Close (Rainha Gertrudes). A capa já conota o tom do filme, um personagem que está entre a cruz e a espada, o dilema de dar cabo a uma vingança exigida por um fantasma (mais distante na figura) contra um rei e seu capacho (longe de Hamlet na figura) tentando proteger sua amada e sua mãe (as mulheres que estão mais próximas do príncipe na figura).



Figura 3 - Cartaz do filme. Fonte: *Hamlet* (1990)

O mais intrigante é que a postura de Hamlet no cartaz lembra muito a do Rei Cláudio na cena em que ele está velando o corpo do irmão e coloca a espada sobre a tampa de sua tumba. No entanto, a espada está para cima, o olho coberto é o direito e não há ninguém atrás dele. O Rei Cláudio, parece não ter a hesitação de Hamlet, ele só enxerga o poder a sua frente e não precisa se preocupar com ninguém, pois o assassinato que cometera tinha sido bem-sucedido até então.



Figura 4 - Rei Cláudio enterrando o irmão. Fonte: Hamlet (1990)

Outra questão ligada à liberdade de Zeffirelli para produzir algo pertinente para a audiência dos anos 90 está relacionada ao trailer oficial do filme que em quase dois minutos de cenas ágeis, belas e repletas de elementos de filmes de cavalaria resume para o espectador de forma atraente do que *Hamlet* (1990) se trata. O narrador em poucas palavras conquista o espectador, apresentando primeiramente o diretor e o elenco para depois apresentar o enredo do filme:

De Franco Zeffirelli, o aclamado diretor de *Romeu e Julieta*. Mel Gibson, Glenn Close, Alan Bates, Paul Scofield, Iam Holm e Helena Bonham Carter em *Hamlet*: a história da morte de um rei, da revelação de um fantasma, da ambição de um irmão, da paixão de uma rainha, da suspeita de um pai, da honra de uma filha e da vingança de um filho. Agora um homem deve escolher o que perdoar, amar, odiar, viver, morrer, ser ou não ser. *Hamlet*: a contação extraordinária de um conto clássico.⁶⁸

O nome de William Shakespeare não é citado ou mostrado em nenhum momento do trailer, talvez porque os nomes *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e Zeffirelli estejam associados ao bardo de tal forma que tal citação não se faz necessária. Além do mais, Leone e Mourão enfatizam que:

[...] na prática do espetáculo fílmico, tanto o narrador quanto o escritor da peça cinematográfica desaparecem, pois serão os atores os elementos que irão objetivar as ações, e, portanto, aquilo que será percebido pelos espectadores no momento da exibição: a fábula.

Na maioria das vezes, o público não sabe, e a ele não interessa, de quem são as autorias (roteiro e espetáculo). E mesmo que um certo público especializado conheça os autores, isso não é garantia de que os encontraremos na estória narrada, a não ser por traços estilísticos. (1987, p.18)

⁶⁸ Minha tradução para: “From Franco Zeffirelli, the acclaimed director of *Romeo and Juliet*. Mel Gibson, Glenn Close, Alan Bates, Paul Scofield, Iam Holm, Helena Bonham Carter in *Hamlet*, the story of a king’s death, a ghost’s revelation, a brother’s ambition, a queen’s passion, a father’s suspicion, a daughter’s honor, a son’s revenge. Now a man must choose what to forgive, what to revenge, to love, to hate, to live, to die, to be or not to be. *Hamlet*, the extraordinary telling of a classic tale.”

De certa forma, pressupõe-se que a audiência em geral preocupa-se mais em saber que o filme é de Zeffirelli do que se ele é baseado em Shakespeare, ainda mais por ter atores hollywoodianos famosos em seu elenco.

No caso de Zeffirelli, seu estilo que busca pelo popular se sobressai a todo momento, tanto que faz parte também do trailer a famosa canção *O Fortuna*⁶⁹, do compositor alemão Carl Orff. A canção, que alcançou popularidade devido à sua sonoridade dramática, é usada frequentemente pelo cinema, sendo que a primeira vez foi em um outro filme de ambientação medieval, *Excalibur* (1981) de John Boorman, cujo enredo é baseado nos textos de Thomas Malory sobre a lenda inglesa dos Cavaleiros da Távola Redonda e do rei Arthur e sua espada Excalibur. *O Fortuna* fala sobre o destino que impera sobre os homens e os deuses na mitologia greco-romana.

Ó Sorte,
És como a Lua
Mutável,
Sempre aumentas
Ou diminuis;
A detestável vida
Ora oprime
E ora cura
Para brincar com a mente;
Miséria,
Poder⁷⁰.

Assim como é o caso de Hamlet, que incumbido de vingar a morte do pai, precisará de sorte para lidar com o fardo que deve carregar.

A ambientação do filme merece destaque porque a tragédia é toda transportada para uma época que não a de Shakespeare e vemos aí um castelo que passa a interagir com os personagens. Logo na primeira cena do filme, temos o castelo visto no horizonte situando-nos na Idade Média. A fotografia escura dita o tom da tragédia, e acordes de uma música dramática nos leva para o velório do Rei Hamlet.

⁶⁹ Vinte e quatro poemas do *Carmina Burana*, uma coletânea de poemas e textos dramáticos manuscritos do século XII e XIII, foram musicalizados por Carl Orff em 1936. A composição de Orff rapidamente se tornou famosa, sendo que o movimento de abertura e de fecho "O Fortuna" se tornou a mais popular de todas as suas canções. Fonte: < <http://www.orff.de/werk/trionfi/carmina-burana.html> > Acesso em: 10 jun 2016.

⁷⁰ Fonte: < <https://www.letras.mus.br/orff-carl/74710/traducao.html> > Acesso em: 01 jun. 2016.

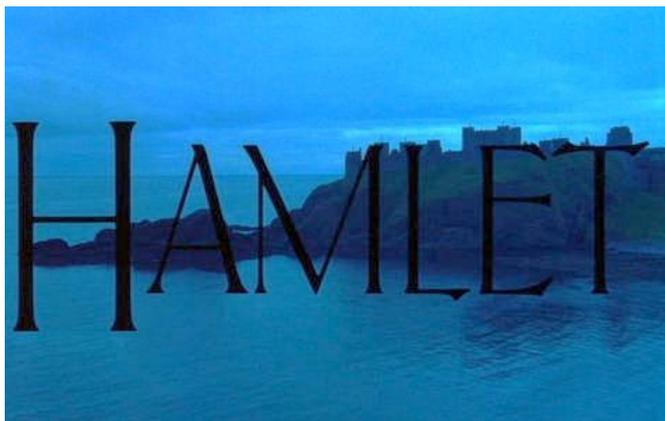


Figura 5 - Ambientação do filme: Castelo Dover. Fonte: *Hamlet* (1990).

Caryn James, ao se referir ao início do filme e à ambientação, diz que o estilo de Zeffirelli tende mais para o popular do que para o clássico:

No começo, o castelo medieval em meio ao vento no alto da colina e próximo ao mar sugere um *Hamlet* Clássico. No entanto, a interpretação carregada de emoção e realista, a mesma abordagem que fez *Romeu e Julieta* (1968) tão popular e artisticamente bem-sucedida, não é clássica para os filósofos ou puristas⁷¹ (JAMES, 1990).



Figura 6 - Ambientação do filme: Castelo Dover. Fonte: *Hamlet* (1990).

As locações de *Hamlet* foram o Castelo Dover⁷² no sudeste da Inglaterra (que serviu como o castelo de Elsinore, casa de Hamlet e sua família), o Castelo Blackness, próximo a Edimburgo, na Escócia (onde foram filmadas as cenas internas e apenas closes externos do castelo de Elsinore), e também o castelo Dunnotar na costa leste da Escócia (com tomadas do

⁷¹ Minha tradução para: “At the start, the windswept medieval castle on a cliff jutting out to the sea suggests a classical “Hamlet.” But this naturalistic, emotionally-charged interpretation, the same approach that made Mr. Zeffirelli’s 1968 “Romeo and Juliet” so popular and artistically successful, is not for philosophers or purists.”

⁷² O site turístico visitbritain.com inclui em sua página informações sobre o Castelo Dover e revela que algumas cenas do filme *Hamlet* de Franco Zeffirelli foram filmadas ali. Fonte: < <https://www.visitbritain.com/br/pt-br/castelo-de-dover>>. Acesso em: 01 jun 2016.

castelo vistas apenas a distância). Além disso, foi construído um cenário na vila de Muchalls (nordeste da Escócia), e as cenas internas foram filmadas no Shepperton Studios em Londres.

O Castelo Dover foi o mais usado para as filmagens, e a grande torre do castelo é onde Hamlet encontra o fantasma de seu pai. O cenário é parte da ação, pois a arquitetura do castelo incluindo as escadas, as colunas, o jogo de luz e sombra dos ambientes são usados propositalmente pelo diretor italiano.

Há espionagens por todas as partes e a maioria delas ocorre atrás de pilastras e colunas (base de sustentação do castelo) e quem espia sempre está em um nível superior a quem está sendo espionado (um provável distanciamento que protege a vida de quem espia), com exceção, é claro, de Polônio que espiona Hamlet atrás da tapeçaria do quarto na cena do quarto da Rainha (o resultado é sua morte, já que ele estava no mesmo nível do príncipe), assim como exemplificam as figuras a seguir, onde Hamlet espia Polônio aconselhando Ofélia, Polônio espia Hamlet, o Rei Cláudio e Polônio espiam Hamlet desdenhando Ofélia e a rainha espia a chegada efusiva de Laertes na corte exigindo vingança pela morte de seu pai.



Figura 7 - Espionagens no Castelo. Fonte: *Hamlet* (1990).

A questão dos níveis aparece novamente quando a morte é celebrada no porão do castelo, onde já no início do filme temos o velório do rei (humano), enquanto seu fantasma (sobrenatural) aparece no topo do castelo, nas torres. As revelações vêm de um nível superior, seja das torres ou mesmo do palco onde a peça *A Ratoeira* é encenada.



Figura 8 – O enterro do Rei Hamlet e sua aparição na torre. Fonte: *Hamlet* (1990).

Em relação à fotografia da ambientação, o jogo de luz e sombra nos ambientes parece retratar a dualidade vivida por Hamlet. A falta de luz em alguns deles é a representação de sua reflexão e dúvida enquanto alguns cenários mais claros representam os seus momentos de inércia e de esclarecimento que vêm sempre da luz. Em outras palavras, Hamlet reflete nas sombras e age nas luzes que iluminam sua consciência. Nas figuras a seguir Hamlet segue o fantasma do pai rumo à luz (da lua) e na figura ao lado, Hamlet desce até o mausoléu do castelo para refletir sobre a revelação do espectro:

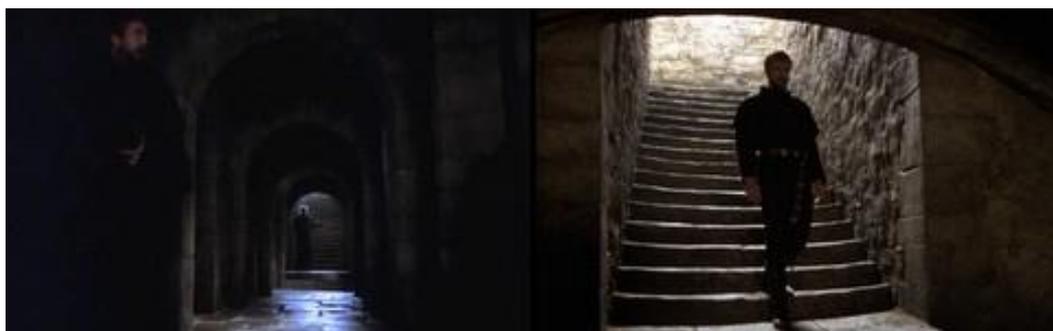


Figura 9 - O esclarecimento pela luz e a reflexão pela escuridão. Fonte: *Hamlet* (1990)

Contudo, o momento mais representativo em relação à fotografia do ambiente é o momento em que Hamlet encontra o tio confessando o regicídio que cometera. O príncipe sai do escuro e em meio à luz tem a maior revelação de todo o filme, o momento em que Cláudio efetivamente confessa ser culpado.



Figura 10 - A confissão de Cláudio. Fonte: *Hamlet* (1990)

O Rei Cláudio de costas para a luz projeta na parede sua sombra (à direita) que é mais alta que ele, como se ela representasse o tamanho de sua culpa por ter assassinado o irmão. Nesse momento do filme ele não consegue esconder mais de si próprio a atrocidade que cometera e sua culpa o segue feito uma sombra cuja luz (a verdade que vem à tona) lhe projeta maior ainda.



Figura 11 – A sombra do Rei. Fonte: *Hamlet* (1990)

O elenco constituído de atores consagrados é um dos trunfos da produção de Zeffirelli que contou com a bela e jovem Glenn Close e com o galã Mel Gibson, assim como explicita o site do Instituto Americano de Filmes (AFI):

Zeffirelli precisava fazer uma adaptação de Shakespeare que fosse acessível e atraente para os jovens espectadores, e escalar Gibson foi considerada uma tentativa de seduzir tal audiência. Glenn Close foi outra escolha óbvia, já que ela vinha de outros filmes com bilheterias bem sucedidas, tais como *O Fio da Suspeita* (1986) e *Atração Fatal* (1987)⁷³. (tradução minha)

Ao optar por uma rainha mais jovem, o filme traz uma outra visão da rainha que costumava ser vista como uma mulher devota do novo marido. Na época Close estava com 43 anos enquanto Gibson estava com 34. Com apenas nove anos de diferença entre os protagonistas da mãe e do filho, a relação dos dois parece corroborar o fato de que Zeffirelli leu Shakespeare pelo viés do Complexo de Édipo estabelecido por Freud que supunha que a

⁷³ Minha tradução para: “Zeffirelli had set out to make a Shakespearian adaptation that would be accessible and appealing to younger viewers, and casting Gibson was considered an intent to lure said audience into seeing it. Glenn Close was another obvious choice, having had recent box-office success with such Hollywood thrillers as *Jagged Edge* and *Fatal Attraction*”. Disponível em: <<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=58533>> Acesso em: 01 jun. 2016.

hesitação de Hamlet em vingar o pai, matando seu assassino, se deve ao fato que o “homem que matou seu pai e se casou com sua mãe reflete os impulsos infantis do próprio Hamlet e faz com que ele não possa levar a cabo a vingança. A identificação com o tio é, pois, o que impede o príncipe de matá-lo” (NUNES, E. P.; NUNES, C. H. P., 1989, p. 28).



Figura 12 - Representações de incesto e complexo de Édipo. Fonte: *Hamlet* (1990).

As cenas entre mãe e filho são mais calorosas, com beijos na boca. Em outras palavras, “Se alguém é incestuoso na relação mãe e filho, esse alguém é Gertrudes. Ela está ingenuamente apaixonada e sexualmente faminta por Cláudio, e demasiadamente atenciosa nos beijos concedidos ao filho⁷⁴” (JAMES, 1990, tradução minha). Tal abordagem apresenta uma rainha diferente do modo como ela era apresentada até então, pois:

Close acrescenta um elemento de maternidade verdadeira que é, as vezes, ausente em Gertrudes. Ela ama seu filho e se preocupa com ele, não é simplesmente a esposa traidora de memória curta. Na verdade, há tênues sugestões físicas que ela ama o filho intensa e calorosamente, criando os sentimentos incestuosos enterrados que são a real motivação das ações de Hamlet⁷⁵. (EBERT, 1991, tradução minha)

⁷⁴ Minha tradução para: “If anyone is incestuous in this mother-son affair, it is Gertrude. She is girlishly infatuated and sexually hungry with Claudius, and far too attentive in the kisses she bestows on her son”.

⁷⁵ Minha tradução para: “Close in particular adds an element of true mothering that is sometimes absent from Gertrude. She loves her son and cares for him, and is not simply an unfaithful wife with a short memory. Indeed, there are subtle physical suggestions that she has loved her son too closely, too warmly, creating the buried incestuous feelings that are the real spring of Hamlet’s actions”.



Figura 13 – A relação entre Hamlet e Gertrudes. Fonte: Hamlet (1990)

Ao contrário da relação entre Ofélia e Hamlet que é apenas apresentada de forma pueril e romantizada, o enfoque dado ao relacionamento de mãe e filho traz o elemento sensual ao filme. Um exemplo é a cena em que Hamlet conversa com a mãe (após a encenação da peça) de forma exacerbada, deitando-se sobre ela. A rainha acaba por beijá-lo na tentativa de apaziguar sua raiva, mas o príncipe só se acalma quando vê a imagem do pai, o fantasma, entrando no quarto.



Figura 14 – A aparição do fantasma no quarto da rainha. Fonte: *Hamlet* (1990).

Enquanto Mel Gibson dá a Hamlet mais agilidade e menos sofrimento, Ofélia se fecha em sua loucura e de acordo com Roger Ebert, “Helena Bonham Carter tem o papel mais difícil porque seu personagem que enlouquece não consegue ter relação mais com nenhum outro personagem, mas torna-se essencialmente uma solista. E todas as suas últimas cenas são com ela mesma⁷⁶” (1991, tradução minha).

⁷⁶ Minha tradução para: “Helena Bonham Carter has a most difficult role to play, because a character who has gone mad can have no further relationship with the other characters but must essentially become a soloist. All of her later scenes are with herself”.

Os demais personagens – com exceção de Fortimbrás, o príncipe da Noruega, que não faz parte do filme já que a rivalidade entre os países não é mencionada na película,- não se diferem muito do texto de Shakespeare.

Em relação aos figurinos, Maurizio Millenotti, um figurista italiano indicado ao Oscar por *Otello* (1986) e *Hamlet* (1990), fez um trabalho muito interessante na confecção das roupas e na caracterização dos personagens, pois durante o processo de transcrição houve um cuidado muito grande com as vestes para que elas pudessem expressar o caráter dos personagens.

As cores escuras são geralmente vestidas pelos homens, com exceção das damas de companhia. O Rei é o único personagem masculino cujas vestes variam as cores, com verde, azul, laranja, preto, cinza ou roxo, um possível indício de seu potencial camaleônico para agir de acordo com os seus interesses.



Figura 15 - As vestes do Rei. Fonte: *Hamlet* (1990)

Hamlet só veste tons de preto que encarnam o seu luto e eterna dúvida, o branco aparecerá em suas vestes com mais ênfase nos momentos em que ele finge estar louco. E, curiosamente, o vermelho fará parte de suas vestimentas em momentos de extrema sagacidade como quando ele veste vermelho para assistir à peça “A Ratoeira”, onde vemos um Hamlet com desejo sanguinolento de vingar o pai. Ou ainda, quando após a encenação da peça, vemos o príncipe com uma blusa preta com finas listras vermelhas verticais, um possível indício de que a partir de então, o luto estaria sendo tomado pela vingança já que ele mata Polônio, como se ele estivesse se sujando com o sangue do inimigo.



Figura 16 - As vestes de Hamlet. Fonte: *Hamlet* (1990).

A Rainha veste azul, vermelho, branco, amarelo, e as cores escuras aparecem em suas vestes apenas nas cenas de luto (do Rei Hamlet e de Ofélia), onde ela sempre aparece com tranças. Após o luto pelo ex-marido e do casamento com o atual, vemos uma rainha mais energética e ferosa e boa parte de seus cabelos soltos. Ironicamente a Rainha se casa com Cláudio usando um vestido com tons de lilás que é a mesma cor do vestido que ela usa quando morre envenenada (acidentalmente) pelo marido.



Figura 17 - As vestes da Rainha: casamento e morte. Fonte: *Hamlet* (1990)

Ofélia sempre aparece em tons pastel ou de branco e tranças, fortes indícios de sua personalidade e submissão. Seu cabelo aparece solto a partir do momento em que ela começa a apresentar seus delírios. A liberdade conquistada pela loucura reflete em suas madeixas e em suas vestes que aparecem sujas. Zeffirelli dá à Ofélia um dos grandes momentos do filme, a cena em que ela sentada no trono da rainha é encontrada por todos e decide distribuir flores fictícias para eles. Enfim, a loucura a tornara dona, rainha de si mesma, ela não estava mais

subjugada pelos homens. Coincidentemente, antes de morrer, Ofélia, assim como a rainha, também usa em seus trajes lilás, a cor da espiritualidade e da purificação.



Figura 18 - As vestes de Ofélia. Fonte: *Hamlet* (1990)

E pela primeira vez na história do cinema, temos um fantasma do Rei Hamlet mais humano, menos fantasmagórico e sem armadura. A armadura está com ele apenas no caixão quando vemos a cena do funeral.

A trilha sonora toda instrumental é composta por Ennio Morricone – compositor, arranjador e maestro italiano, responsável pela composição e arranjo de mais de 500 filmes e programas de televisão; em 2016, ganhou o Globo de Ouro e o Oscar, pela Trilha Sonora de *Os Oito Odiados*, do diretor Quentin Tarantino. A trilha sonora dramática dá ao filme medieval o tom apropriado.

Devido ao processo de transcrição realizado por Zeffirelli, não é de se admirar que Deborah Cartmell sugere que seus filmes são mais sensuais que cerebrais, ou seja, seu apelo é mais visual que filosófico, visando tornar Shakespeare mais popular. Ela também chama a atenção para o fato de que, apesar do texto de Shakespeare ser drasticamente editado, o filme acentua os papéis femininos. Sobre os filmes de Zeffirelli, Cartmell continua dizendo que:

Enquanto cada filme claramente se apropria de um momento cultural em particular, eles são esteticamente similares pois compartilham uma concepção inconfundível parecida com a de óperas; eles fazem muito uso de cores, movimento e música conforme o texto de Shakespeare é falado. A ópera, para Zeffirelli, é a forma completa de arte: combina dança, drama, poesia, música e artes visuais. Seus filmes baseados em Shakespeare, igualmente, apelam para todos os sentidos⁷⁷ (CARTMELL, 2000, tradução minha).

⁷⁷ Minha tradução para: “While each film clearly appropriates a particular cultural moment, they are stylistically similar in so far as they share an unmistakable operatic conception; it has been repeatedly observed that they make as much use of colour, movement and music as they do of Shakespeare's lines. Opera, for Zeffirelli, is the complete form: it combines dance, drama, poetry, music and the visual arts. His films of Shakespeare, similarly, unashamedly aim to appeal to all the senses”. Disponível em: <

Concluindo, Zeffirelli usa do elenco e de elementos já consagrados pelo cinema para atrair o grande público e o resultado culminou em um *Hamlet* bem-sucedido e de aclamação popular. No entanto, a transcrição de Zeffirelli revela forças modeladoras que vão além de escolhas arbitrárias, pois suas escolhas foram de alguma forma moldadas pelo momento sócio-histórico e cultural.

3.2 O drama medieval

Uma das grandes estratégias usadas por Zeffirelli foi ambientar o seu *Hamlet* na Idade Média. E nos perguntamos qual seria o motivo disso já que o texto de Shakespeare data da Idade Moderna. O bardo avança no conteúdo psicológico em meio ao Renascimento, e Zeffirelli volta no tempo para ambientá-lo. Por que o diretor italiano optou pela Idade Média e não pela Moderna assim como fizeram Laurence Olivier em *Hamlet* (1948) e Kenneth Brannagh em *Hamlet* (1996) ou pela Idade Contemporânea assim como fez Michael Almereyda em *Hamlet* (2000)?

A resposta reside, sobretudo, no modo como o cinema tem visto e reproduzido a Idade Média através de sua linguagem, pois nem sempre um filme que faz alusão ao medieval retrata diretamente os acontecimentos ou os traços de comportamento daquele momento, pois entre o filme e o espectador há diversas mediações (artísticas, técnicas, culturais e ideológicas). É preciso uma análise mais profunda para se ter certeza de que a Idade Média é abordada efetivamente nas telas do cinema.

Os filmes “medievais” se enquadram nos filmes com temática histórica e, portanto, exigem do diretor e de toda a sua equipe de produção uma pesquisa apurada para reconstituir os aspectos relacionados à época retratada. Nesse sentido, a produção do filme pode andar de mãos dadas com os historiadores ou tornar-se concorrente deles ao produzir uma ideia que não corresponda efetivamente ao lugar e ao período abordado. Por tal razão, uma distinção entre a Idade Média criada pela Sétima Arte e a Idade Média real é necessária.

José Rivair Macedo (2009) afirma que essa discussão precisa ser permeada pela “separação de uma Idade Média propriamente histórica, objeto de estudo dos medievalistas, de uma Idade Média vista em retrospectiva, isto é, de uma certa ideia do passado medieval vista pela posteridade”. E como ele próprio define:

Sabe-se bem que a própria denominação “Idade Média” resulta de uma elaboração desvalorizante renascentista, e que a memória dos grandes temas do medievo na Europa ocidental (Igreja, feudalismo, realeza) ganhou seus contornos mais definidos nos séculos XVII e XVIII, quando os escritores iluministas e depois os partidários da Revolução Francesa, bem conhecidos por sua posição crítica em relação ao predomínio social da nobreza e da Igreja, determinaram em boa parte uma visão profundamente contrária ao período histórico da Idade Média que teima em persistir até o presente. (MACEDO, 2009, p. 14)

Além disso, Macedo expõe como a Idade Média adquiriu um caráter popular e folclórico por meio da leitura feita por artistas que vieram a posteriori:

Também não é surpresa para ninguém que no século XIX o romantismo introduziu na história, e na história medieval em particular, o interesse pelas raízes nacionais e uma certa visão folclórica da Idade Média ao resgatar os costumes populares. Paralelamente aos historiadores, surgiram romancistas (como Walter Scott na Inglaterra, Victor Hugo na França e Alexandre Herculano em Portugal), assim como dramaturgos, pintores e outros artistas que buscaram inspiração nas origens medievais. Assim sendo, paralelamente ao desenvolvimento contemporâneo dos estudos acadêmicos realizados pela medievalística, isto é, pelo conjunto de pesquisadores especializados em diversos aspectos objetivos da realidade histórica (história política, social, econômica e cultural; língua e literatura; filosofia; direito; arte; arqueologia; numismática; epigrafia e paleografia; codicologia, etc), e paralelamente à pífia história da Idade Média ensinada na escola, para o senso comum a memória relativa ao medievo desdobra-se em pelo menos duas formas de apropriação: as “reminiscências medievais” e aquilo que, na ausência de melhor conceituação, denominamos de “medievalidade”. (MACEDO, 2009, p. 14-15)

Macedo explica que as “reminiscências medievais” são as formas de apropriação contemporânea dos vestígios que pertenceram ao medievo, alterados e/ou transformados ao decorrer da História (as festas, os costumes populares e as tradições orais folclóricas anteriores ao século XV, que preservam algo de original, mesmo após alguns acréscimos, adaptações ou alterações). Além disso, é possível vermos as reminiscências na arquitetura, já que “castelos, pontes, mosteiros ou igrejas atualmente exibidos como “medievais” tenham sido modificados progressivamente, restando, às vezes, muito pouco da construção original” (Id., 2009, p.16). Tais construções se diferem dos castelos construídos no século XX inspirados em certos clichês aplicados ao medievo, pois os últimos são representantes de uma estética *kitsch* e sem a funcionalidade daquelas construções no passado (por exemplo, os castelos com torres e seteiras,

portas levadiças amarradas por correntes, muralhas com pedra e cimento industrializados, que constituem uma das modas arquitetônicas do fim do século XX e princípio do século XXI).

Já a medievalidade trata-se apenas de uma referência estereotipada da Idade Média. E em um filme pode haver desde índices de historicidade presentes em manifestações populares e artísticas (canto gregoriano, cantigas trovadorescas, torneios, feiras, festas, cutelaria ou culinária “medieval”), ou apenas uma realidade imprecisa oriunda da inspiração de temas (magos, feiticeiros, dragões, monstros, guerreiros, assaltos a fortalezas) produzidos pela indústria cultural.

Macedo relata que para o historiador francês Marc Ferro, há duas dimensões intercambiáveis na relação entre história e cinema: a leitura histórica do filme e a leitura fílmica da história:

No primeiro caso, a obra cinematográfica participa da relação na condição de testemunho histórico direto empregado pelo historiador. No segundo caso, o próprio cinema participa da relação como lugar de elaboração de uma leitura do passado, portanto, como criador de consciência histórica paralela à história, mas fora da perspectiva analítica que lhe é própria. (MACEDO, 2009, p. 20)

O *Hamlet* de Zeffirelli é um filme histórico, para ser mais específico, medieval, que faz uma leitura fílmica da história que é elaborada consciente e propositalmente a respeito de seu contexto. Por ser um filme de ficção, ele é o resultado da imaginação criadora da equipe que o realizou (diretores, roteiristas, produtores), e sua composição obedece aos critérios da linguagem cinematográfica. A apropriação dos dados do filme por historiadores foi acompanhada de mediações conceituais necessárias para a compreensão dos elementos visuais e sonoros apresentados na tela. Em tal apropriação,

[...] as informações precisam ser submetidas a uma análise formal que leve em conta os planos, ângulos e sequências do conjunto da obra, a montagem e o enquadramento das cenas, a cenografia, a iluminação, a fotografia e o vestuário, os elementos técnico-artísticos empregados, o argumento e o desenvolvimento do roteiro. O que está em questão é a necessária articulação analítica entre este conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica com o contexto histórico e social que o produziu. (MACEDO, 2009, p. 20)

Em outras palavras, a transcrição fílmica é permeada pelo diálogo entre o cineasta e os historiadores para criarem imagens relacionadas a um tempo passado. No caso de *Hamlet*, a

reconstituição histórica prismou por organizar imagens de um determinado momento da história, em função da coerência de tramas lhe dando um tratamento artístico.

As técnicas e recursos empregados na comunicação visual (trilha sonora, fotografia, ambientação, figurinos e caracterização dos personagens) provocam “impressões muito fortes nos espectadores e são dotados de alto potencial de convencimento, gerando [o] “efeito do real” [...], uma situação cuja coerência e clareza pode vir a ser tomada como equivalente ao que de fato ocorreu no passado” (Id., Ibid., p.24).

E é obvio que a confusão (proposital) entre realidade e ficção se potencializa quando se fala sobre um passado remoto que não foi vivido pela audiência, como parece ocorrer com os filmes ambientados na Idade Média. Como o cinema precisa convencer o público pelo efeito de realidade, a medievalidade apresentada por ele faz com que os espectadores acreditem que se vivia exatamente daquele jeito na Idade Média, pois é dessa forma que tal período é apresentado para eles. Além disso, essa construção tem sido feita pela indústria cultural e pela produção de cultura de massa por tanto tempo que isso se reflete em sala de aula.

Um bom exemplo é a pesquisa sobre as representações do medieval nos livros didáticos de História no Brasil e na Espanha desenvolvida por Nilton Mullet Pereira que expõe como alguns livros didáticos transmitem noções cristalizadas sobre a Idade Média por meio de generalizações que levam as pessoas a construir uma visão de história linear e repleta de julgamentos calcados em conceitos válidos no presente. Conceitos esses que se prolongam desde muito tempo e que fazem parte da visão que renascentistas e iluministas construíram sobre a civilização medieval. Pereira mostra que:

O presente aparece ao jovem estudante como melhor do que o passado, daí a necessidade de sempre ver o mais recente como melhor e, principalmente, olhar para a realidade como uma sucessão de superações de um passado atrasado na direção de um futuro livre de contradições. O segundo efeito é fazer persistir a velha e ultrapassada ideia de que a Idade Média foi uma época de trevas, na qual a produção cultural fora pouco importante e sem significado para a formação do Ocidente. (Id., 2009, p.02)

A facilitação didática escolar gerando a cristalização de ideia e o pouco aprofundamento histórico fazem com que os espectadores abracem a ideologia sobre a Idade Média que a cultura de massa, que busca a diversão, quer passar. Pereira, ao afirmar que os livros didáticos constroem representações por meio de duas práticas: a generalização e o contraste, continua:

A primeira permite ao texto fazer generalização sem qualquer conhecimento dos resultados da investigação histórica. Por exemplo, o conceito de

feudalismo foi, em quase todos os livros, confundido com a Idade Média. Ou seja, o capítulo sobre o medieval foi, em verdade, o capítulo sobre o feudalismo. As especificidades espaço-temporais do feudalismo são completamente desconsideradas. O que se aprende sobre a Idade Média é que ela é o feudalismo, desde o século V até o século XV.

A segunda permite, ao autor do livro, levar os alunos a uma percepção de que há uma radical diferença entre os períodos históricos, por exemplo, entre o Renascimento e a Idade Média. Enquanto o Renascimento é mostrado como uma época de humanismo, grande produção artística e cultural, a Idade Média é, por contraste, mostrada como um período de guerras, religiosidade (tomada como algo negativo, em função de sua oposição à racionalidade da Ilustração), pestes e fome. (PEREIRA, 2009, p. 03)

É como se a História fosse um duelo entre Renascimento e a Idade Média: a religiosidade versus a racionalidade; o antropocentrismo versus o teocentrismo... Enfim, “o contraste ensina que na História existem sempre os dois polos (o bem e o mal), marcas de uma história que sempre estabelece juízos de valor, quando deveria ensinar a beleza das diferenças” (Id., Ibid., p. 03).

Zeffirelli viu em *Hamlet* a possibilidade de trabalhar com os clichês do medieval no cinema e seguiu uma tendência que era de grande apelo ao público no fim dos anos 80 e se seguiria pelos meados dos anos 90. Exemplos de filmes bem-sucedidos que exploraram histórias em meio a cavalos, espadas e castelos medievais, são *Excalibur* (1981), *O feitiço de Áquila* (1985), *O nome da rosa* (1986), *Henrique V* (1989), *Robin Hood – o príncipe dos ladrões* (1991), *Coração Valente* (1995) e *Lancelot* (1995).

A simplificação da trama da peça e a presença de cavaleiros, cavalos e espadas na transcrição de Zeffirelli remete logo à aventura no imaginário popular, o que vem ao encontro da ideia do diretor italiano de tornar *Hamlet* mais ágil e menos visceral.



Figura 19 - Medievalidade. Fonte: *Hamlet* (1990).

Em *Hamlet*, encontramos todos os elementos da medievalidade a começar pelo castelo e sua localização, que se fosse respeitar a contextualização histórica teria sido construído na região da Dinamarca que representa Elsinore.

Alguns puristas shakespearianos argumentam que as tomadas dos castelos britânicos se tratam de erros geográficos, pois a região de Elsinore na Dinamarca é uma planície, em oposição à paisagem montanhosa mostrada no filme. Se fosse ambientado na época de Shakespeare, o filme teria como cenário principal o Castelo fortaleza Kronborg (1574) na Dinamarca que é conhecido como Elsinore, o palco de *Hamlet*.



Figura 20 - Castelo Kronborg⁷⁸, Dinamarca.

Por trabalhar com a medievalidade, o filme de Zeffirelli apresenta uma bela e jovem rainha (Gertrudes) em perigo, nas mãos do vilão, seu atual marido, que assassinara seu falecido cônjuge.



Figura 21 - Os Reis. Fonte: *Hamlet* (1990)

O cavaleiro errante (Hamlet) volta para o castelo para salvá-la do Rei Mau (Cláudio) que com a ajuda de seu sórdido conselheiro (Polônio) faz de tudo para tirá-lo de seu caminho, inclusive usar a donzela indefesa (Ofélia) nesse jogo.

A missão de Hamlet começa quando ele recebe o chamado sobrenatural do fantasma de seu pai. Com a ajuda de seu fiel escudeiro (Horácio) e a confiança de seus cavaleiros (os

⁷⁸ Fonte: < <http://whc.unesco.org/en/documents/112560> >. Acesso em: 01 jun. 2016.

guardas) o cavaleiro errante poderá dar cabo de sua missão. Por meio de um juramento eles fazem um pacto de não revelar a ninguém a aparição do fantasma.



Figura 22 - O juramento dos cavaleiros. Fonte: *Hamlet* (1990).

Para cumprir sua missão, o herói entra em um outro universo, o da loucura fingida, é lá onde ele buscará forças para a sua jornada que passará por provações, aliados e inimigos. Hamlet é testado por Polônio e o Rei que usam Ofélia, Rosencrantz, Guildenstern e Laertes para derrotá-lo. Seus aliados serão Horácio e o grupo de teatro cuja encenação da peça revela a vilania do tio.

Porém ao matar Polônio, Hamlet é enviado para a Inglaterra para ser morto lá, mas sobrevive. Ao voltar para a Inglaterra, saindo do mundo da loucura e voltando sóbrio para a Dinamarca, ele encontra Ofélia sendo sepultada e terá que enfrentar o irmão dela em uma luta de espadas.



Figura 23 - O duelo final entre Hamlet (esquerda) e Laertes (direita).
Fonte: *Hamlet* (1990)

Hamlet morre trazendo a verdade a todo o reino e o palco que se apresenta é o de desolação diante de tantas mortes. A rainha morre nos degraus da escada e o rei na base dela, um possível indício de que ela estava em plano mais elevado do que o dele diante de tanta corrupção, o que corrobora o fato de ela ser também vítima do jogo sujo de Cláudio desde o

início. Laertes morre fora do palco da batalha e apenas Hamlet morre sobre o centro do palco, vestindo branco, sinal de sua paz interior alcançada agora que havia cumprido a sua missão.



Figura 24 - O resto é silêncio. Fonte: *Hamlet* (1990)

Em suma, é esse enredo simplificado e cheio de elementos populares que a transcrição de Zeffirelli nos oferece como audiência.

Além disso, se observarmos atentamente a simplificação do enredo da peça pela construção do roteiro de Zeffirelli e Christopher De Vore, é possível notar que há elementos da Jornada do Herói ou Monomito, um recurso bastante usado em roteiros hollywoodianos de filmes de aventura e fantasia bem-sucedidos. De certa forma, a trama da peça também lembra a estrutura da jornada do herói, mas é a transcrição realizada por Zeffirelli que torna a tragédia de Hamlet mais simples e atraente para o público dos anos 90.

O Monomito foi estabelecido por Joseph Campbell na primeira parte de *O Herói de Mil Faces* (1949) e diz que todos os mitos seguem de alguma forma esse paradigma que está dividido em três partes: Partida/Ato I (o herói aspirando à sua jornada); Iniciação/Ato II (as aventuras do herói ao longo de seu caminho); e Retorno/Ato III (momento em que o herói volta a casa com o conhecimento e os poderes que adquiriu ao longo da jornada).

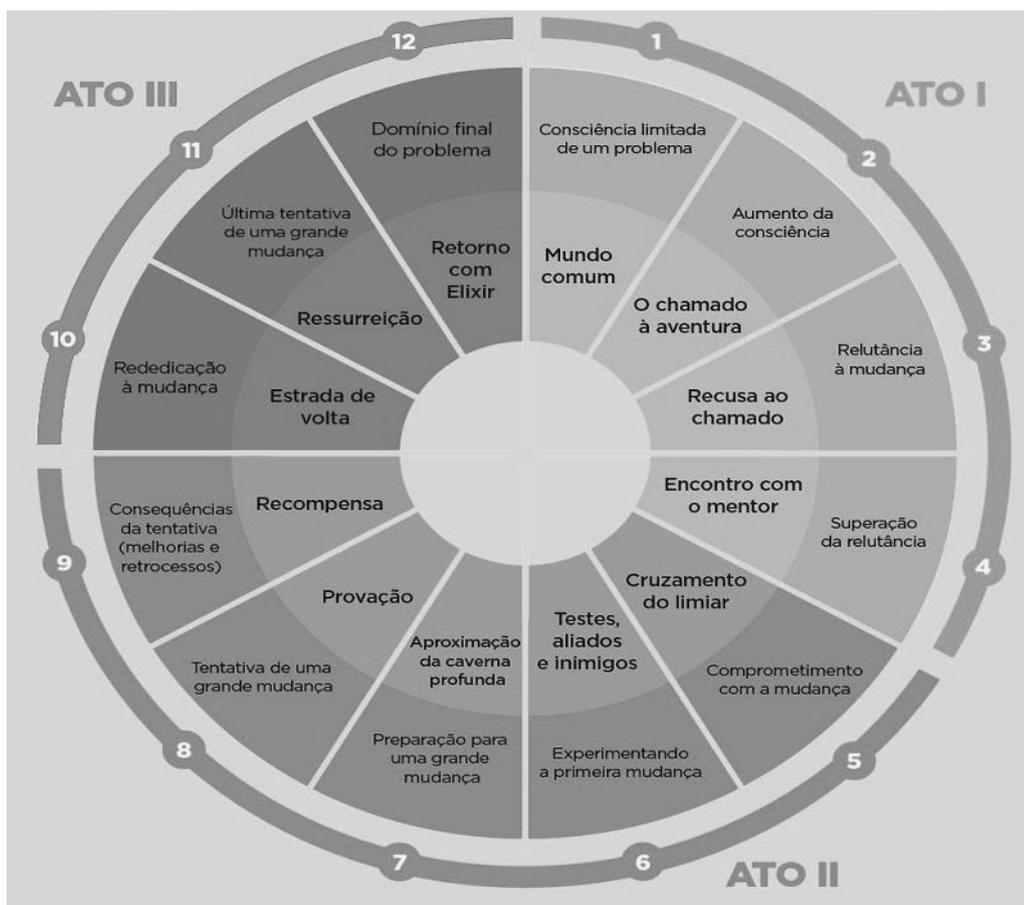


Figura 25 - A jornada do Herói de Joseph Campbell⁷⁹ simplificado por Christopher Vogler.

Os Estágios da Jornada do Herói de Joseph Campbell simplificado por Christopher Vogler ⁸⁰				
A T O I	1	Estado Atual	Mundo Comum	Hamlet em Wittenberg.
	2	O Chamado da Aventura	Um problema se apresenta ao herói: um desafio ou a aventura.	A morte do pai.
	3	Recusa do Chamado	O herói recusa ou demora a aceitar o desafio ou aventura, geralmente porque tem medo.	A dúvida de Hamlet sobre a causa da morte do pai.
	4	Encontro com o mentor ou Ajuda Sobrenatural	O herói encontra um mentor que o faz aceitar o chamado e o informa e treina para sua aventura.	A revelação do fantasma do pai e seus conselhos.
	5	Cruzamento do Primeiro Portal	O herói abandona o mundo comum para entrar no mundo especial ou mágico.	Hamlet entra em um novo universo através da loucura fingida.
	6	Provações, aliados e inimigos	O herói enfrenta testes, encontra aliados e enfrenta inimigos, de forma que aprende as regras do mundo especial.	Hamlet é testado por Polônio e o Rei que usam Ofélia, Rosencrantz, Guildenstern e Laertes para derrotá-lo. Seus

⁷⁹ Fonte: <<http://viverdeblog.com/jornada-do-heroi/>> Acesso em: 01 jun. 2016.

⁸⁰ Em *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers* (1992), o roteirista Christopher Vogler simplificou a Jornada do Herói de Joseph Campbell enquanto trabalhava para a Disney. Originalmente o texto foi compilado em 1985 como um memorando do estúdio Disney. Fonte: <<http://www.thewritersjourney.com/>> Acesso em: 01 jun. 2016.

A T O II				aliados serão Horácio e o grupo de teatro.
	7	Aproximação	O herói tem êxitos durante as provações.	A encenação da peça que revela a vilania do tio.
	8	Provação difícil ou traumática	A maior crise da aventura, de vida ou morte.	Hamlet mata pela primeira vez (Polônio).
	9	Recompensa	O herói enfrentou a morte, se sobrepõe ao seu medo e agora ganha uma recompensa (o elixir).	Hamlet é enviado para a Inglaterra para ser morto lá, mas sobrevive.
A T O III	10	O Caminho de Volta	O herói deve voltar para o mundo comum.	Hamlet volta para Elsinore, saindo do universo da loucura fingida.
	11	Ressurreição do Herói	Outro teste no qual o herói enfrenta a morte e deve usar tudo que foi aprendido.	A batalha com Laertes.
	12	Retorno com o Elixir	O herói volta para casa com o "elixir", e o usa para ajudar todos no mundo comum.	Hamlet morre trazendo a verdade a todo o reino.

Concluindo, ao apresentar *Hamlet* ambientado na Idade Média, Zeffirelli usou os temas “medievais” que, muitas vezes, nos remetem ao estereótipo criado pelo cinema por meio de temas (como a peste, as cruzadas, as guerras, as querelas dinásticas) ou personagens (como Joana D’arc, Robin Hood, Henrique V, o Rei Artur), que são reiteradamente retratados, a partir de diversos ângulos ou pontos de vista.

Um Hamlet como cavaleiro errante é muito mais atrativo que um Hamlet melancólico e taciturno, e parafraseando Macedo (2009) a “medievalidade” está ligada aos “problemas atuais: os dilemas éticos do herói, a fidelidade aos princípios morais do indivíduo em relação ao grupo, a prevalência do bem sobre o mal. Nesta Idade Média estereotipada, buscam-se pontos de identificação, numa atemporalidade”.

3.3 O drama por trás do drama

É interessante pensarmos que o cinema sempre usou da medievalidade para brincar com o imaginário popular, mas o motivo pelo qual os anos 90 tiveram tantas produções bem sucedidas ambientadas na Idade Média tem ligação com o momento histórico: o fim da Guerra Fria e o início da globalização e os seus reflexos na sociedade do pós-modernismo.

A nossa análise do filme em um terceiro nível de leitura — visando recuperar a história, a totalidade, a causa ausente, pensando nas relações sociais por meio de um posicionamento político a fim de compreender que a luta individual pode avançar para uma luta social — parte do pressuposto de que para o materialismo histórico a nossa sociedade é dividida em **base** e **superestrutura**. “A base é o modo de produção em um determinado estágio de

desenvolvimento” (WILLIAMS, 2011, p.46), e refere-se a todas as relações do modo da produção, portanto a Economia. Ela é a base, pois diz respeito à alocação dos recursos e à distribuição do capital na sociedade. Já a superestrutura é “o reflexo, a imitação ou reprodução da realidade da base [...] de uma forma mais ou menos direta” (Id. Ibid. p.45). Em outras palavras, a superestrutura refere-se às manifestações que ocorrem para se manter a base, e abrange a cultura, estruturas de poder, papéis sociais e instituições (como, por exemplo, a Igreja e o Estado).

As mudanças ocorridas na base afetam diretamente a superestrutura, embora tais alterações não aconteçam imediatamente, pois há sempre um movimento de ruptura e continuidade nas relações humanas devido aos elementos residuais e emergentes da história, o que Raymond Willians chama de ‘estrutura de sentimentos’ para explicar “como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômicas que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido” (CEVASCO, 2001, p.97). Nas palavras de Willians:

Por “residual” quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais como sociais – de formações sociais anteriores. [...] Por “emergente” quero dizer, primeiramente, que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados. (WILLIAMS, 2011, p.56-57)

Levando em consideração as alterações da nova ordem mundial, o que queremos esclarecer aqui é que o *Hamlet* (1990) de Zeffirelli é um diagnóstico do período em que sua produção — realizada por uma cultura dominante — ocorreu em meio à globalização (base) e o pós-modernismo (superestrutura). Sendo que a globalização é estudada por Fredric Jameson (1991) como a terceira fase do capitalismo chamado de capitalismo tardio, e o pós-modernismo é a condição sociocultural e estética dominante no capitalismo após a queda do Muro de Berlim (1989) e o colapso da União Soviética.

3.3.1) Mudanças na Base

A retomada da Idade Média, a Idade ou Era das Trevas⁸¹, no cinema americano pode estar relacionada ao clima de incerteza e de especulações negativas sobre a economia mundial que se alastraria pelo fim dos anos 80 e início dos 90. Economistas como Ravi Batra (1990) previam tempos difíceis na nova configuração que o mundo apresentaria a partir de então, sobretudo por causa da economia norte-americana (*Reganomics*), o fim da Guerra Fria e o início da globalização.

Na época em questão, ao comparar a década de 90 (que estaria por vir) com a década de 30, Batra se indagava se uma seria a réplica da outra e com um certo temor afirmava que “não tenho certeza, mas estou certo de que a tendência das duas décadas será a mesma, e também de que a depressão dos anos 90 será pior que aquela dos anos 30, mas não sei se cada ano daquela década se repetirá exatamente sessenta anos depois” (1990, p. 61).

Por meio de uma análise da política econômica adotada pelo presidente norte-americano Ronald Reagan em seu mandato (1981-1989), a *Reaganomics*, Batra afirmava que apesar de ela pregar a redução do gasto público, a redução do imposto sobre a renda e sobre os ganhos de capital, a redução da regulação da economia e do controle da oferta de moeda para reduzir a inflação, sua principal falha estava nos gastos do governo com defesa e nos déficits que subiram durante a administração de Reagan, assim como a disparidade entre ricos e pobres.

Em 1986 [...] o governo dos Estados Unidos tinha o maior déficit de sua história. O governo tomou emprestado US\$ 221 bilhões, superando em apenas um ano todos os empréstimos feitos, em sete anos, para financiar o vital esforço de defesa da Segunda Guerra Mundial. O déficit era tão grande que o governo tomou bilhões de norte-americanos ricos, mas também de japoneses, alemães, ingleses, canadenses, árabes, holandeses, taiwaneses e coreanos. No final do primeiro mandato do Presidente Reagan, os Estados Unidos tinham acumulado uma dívida superior à soma das dívidas de todos os trinta e nove presidentes anteriores. Como principal arquiteto deste déficit, Reagan deveria entrar para a história como “Monsieur Déficit” (BATRA, 1990, p. 14)

Como tudo isso pôde acontecer a uma nação que, em termos de produto nacional bruto (PNB), ainda era a mais rica do mundo? Batra culpa a *Reaganomics*, afirmando que a filosofia econômica clássica que criou a Grande Depressão dos anos 30 iria criar a Grande Depressão dos anos 90.

⁸¹ De acordo com o *Oxford English Dictionary* (1989), "idade das trevas" é uma periodização histórica que enfatiza as deteriorações cultural e econômica que ocorreram na Europa consequentes do declínio do Império Romano. Além disso, “o termo ‘Era das Trevas’ deriva do Latim *saeculum obscurum*, e foi originalmente aplicado por Caesar Baronius em 1602 a uma época tumultuada entre os séculos V e IX” (MOMMSEN, 1942, p. 226). Disponível em: <<http://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/2856364>> Acesso em: 01 fev. 2017.

Em termos de política econômica, a ideologia clássica recomenda baixos gastos públicos, baixas taxas de impostos, um orçamento governamental equilibrado, nenhuma regulamentação e a ausência de intervenção estatal na economia. Prega o livre comércio e a extinção do Estado que pode gerar desemprego. Defende também o neoliberalismo, onde o governo distribui dinheiro aos ricos na forma de cortes de impostos, créditos para investimentos ou subsídios para a geração de empregos na economia. Presume-se que a prosperidade assim criada fluirá dos ricos para os pobres. (1990, p.18)

Em seguida, o economista apontava como tal forma de administração poderia afetar a economia norte-americana que parecia tão forte:

Hoje deve estar claro que a economia clássica dos anos 20 causou a depressão dos anos 30, mesmo com o governo tendo, na época, uma dívida baixa e um superávit orçamentário persistente, pois o país contava com um consistente superávit no comércio internacional e era credor em relação ao resto do mundo. Embora todos esses aspectos fossem positivos para nossa economia, a teoria econômica clássica levou o país a uma depressão. Hoje a situação, nesses mesmos aspectos, é exatamente oposta àquela da década de 20. Em todos eles, estamos no negativo. Além de dois grandes déficits – orçamentário e comercial – os Estados Unidos têm também duas enormes dívidas – interna e externa. Para nós, só existe uma conclusão: a Reaganomics nos conduziu à pior depressão da história. (1990, p.21)

E para dar mais ênfase à possível depressão que assolaria o mundo, Batra apontava as possíveis catástrofes econômicas a partir da quebra do mercado acionário de outubro de 1987, pois um dia depois do colapso da Bolsa de Valores de Nova York, os preços das ações despencaram em Tóquio e Hong Kong, no oriente, em Londres e Paris, no ocidente; de Toronto no norte, a Sidnei no sul:

No mundo desenvolvido a depressão atingirá primeiro as corretoras, depois as indústrias de bens de consumo durável, a seguir as commodities e, por último, o setor de serviços. No Terceiro Mundo, onde há uma grande discrepância entre as áreas urbana e rural, as cidades serão mais duramente atingidas. Muitos centros urbanos dependem de exportações, que cairão, e serão os primeiros a sentir o aperto. As áreas rurais, que em geral suprem as cidades com matérias-primas, também sofrerão, mas não tanto. (Ibid. p.55)

Além das previsões pessimistas de Batra para a década de 90, o historiador Eric Hobsbawm em seu livro *Era dos Extremos, O breve século XX, 1914-1991* (1995), intitulou a época que se estendeu de 1970 a 1991 como "desmoroamento" final, em que caem os sistemas institucionais que previnem e limitam o barbarismo contemporâneo, dando lugar à brutalização e à irresponsabilidade teórica da ortodoxia econômica, abrindo assim as portas para um futuro

incerto. No trecho a seguir, Hobsbawm revela a instabilidade vivida no fim dos anos 80 e início dos 90:

O fim da Guerra Fria retirou de repente os esteios que sustentavam a estrutura internacional e, em medida ainda não avaliada, as estruturas dos sistemas políticos internos mundiais. E o que restou foi um mundo em desordem e colapso parcial, porque nada havia para substituí-los. A ideia, alimentada por pouco tempo pelos porta-vozes americanos, de que a velha ordem bipolar podia ser substituída por uma "nova ordem" baseada na única superpotência restante, logo se mostrou irrealista. Não poderia haver retomo ao mundo de antes da Guerra Fria, porque coisas demais haviam mudado, coisas demais haviam desaparecido. Todos os marcos haviam caído, todos os mapas tinham de ser alterados. Políticos e economistas acostumados a um tipo de mundo até mesmo achavam difícil ou impossível avaliar a natureza dos problemas de outro tipo. (1995, p.252)

A Guerra Fria, que havia durado quarenta e seis anos (1945-1991), chegou ao fim com a extinção da União Soviética não garantindo segurança nenhuma aos países aliados aos Estados Unidos ou aos países aliados à Ex-União Soviética, o que intensificava o clima de insegurança. Não é de se espantar que a possibilidade de crise estivesse sendo frequentemente cogitada.

A crise para o economista Giovanni Arrighi (1996) é o ponto de declive de cada período de acumulação que traduz a passagem da fase de expansão material para a fase de expansão financeira. Arrighi diz que o problema da crise que se verificava no final do século XX estava ligado à ideia de que os Estados Unidos passam desde a década de 1970 por um processo de financeirização, (o de predominância do capital na forma de dinheiro, o que indica a diminuição das possibilidades de sua valorização e, portanto, acumulação) que aponta para uma crise no regime de acumulação liderado por esse país.

Estamos de volta, portanto, às transformações aparentemente revolucionárias por que passou o capitalismo mundial desde cerca de 1970. Reformulada segundo a perspectiva adotada neste estudo, a expansão financeira das décadas de 1970 e 1980 realmente parece ser a tendência predominante dos processos de acumulação de capital em escala mundial. Mas não parece ser uma tendência nada “revolucionária”. Expansões financeiras desse tipo repetiram-se desde o século XIX, como a reação característica do capital à intensificação das pressões competitivas que decorreram, invariavelmente, de todas as grandes expansões do comércio e produções mundiais. A escala, o âmbito e a sofisticação técnica da atual expansão financeira são, é claro, muito maiores que os das expansões anteriores. Mas essa maior escala, o âmbito e sofisticação técnica nada mais são que a continuação da sólida tendência da *longue durée* do capitalismo histórico à formação de blocos cada vez mais poderosos de organizações governamentais e empresariais como principais

agentes da acumulação de capital em escala mundial. (ARRIGHI, 1996, p. 309)

E o economista continua com um tom pessimista:

A formação desses blocos mais poderosos sempre foi um aspecto inscrito nas crises e contradições do bloco dominante anterior. Para aprender a lógica da transformação corrente do capitalismo mundial, portanto, devemos nos concentrar na crise e nas contradições do regime norte-americano em processo de desintegração. Isso nos leva para muito mais longe do que parecem indicar os recentes triunfos do capitalismo norte-americano sobre o comunismo soviético. Cada vez mais, esses triunfos parecem-se com outro daqueles “momentos maravilhosos” que, em geral, vieram de permeio entre as crises sinalizadoras e as crises terminais de todos os regimes de acumulação dominantes. Mais depressa do que em qualquer regime anterior, a belle époque do regime norte-americano, a era Reagan, veio e se foi, mais havendo aprofundado do que solucionado as contradições subjacentes à crise sinalizadora anterior. (Id., Ibid., p.310)

Tal transformação no cenário econômico, segundo Arrighi, caracteriza a economia norte-americana desde os anos 1970 e 1980 e representam um outono, anunciando o fim de um ciclo e o início de outro, uma nova configuração mundial: **a terceira fase do capitalismo** (chamado de capitalismo tardio com a globalização dos mercados e do trabalho, a expansão das grandes corporações multinacionais, o consumo de massa e a intensificação dos fluxos internacionais do capital), em oposição à **primeira fase do capitalismo** (o capitalismo de mercado, entre 1700 e 1850, onde o crescimento do capital industrial ocorria no âmbito dos mercados domésticos) e à **segunda fase do capitalismo** (o capitalismo monopolista, até aproximadamente 1960, no qual o esgotamento do 'boom' de reconstrução pós-guerra, é marcado pelo desenvolvimento imperialista dos mercados internacionais e pela exploração dos territórios coloniais) ⁸².

3.3.2) Mudanças na superestrutura

As fortes mudanças no modo de produção com o fim da Guerra Fria e, sobretudo, o início da globalização influenciaram notoriamente a sociedade pós-moderna. Historicamente não podemos nos esquecer de que a hegemonia econômica de um país exerce grande peso sobre as manifestações culturais, o que ocorreu com o Barroco por causa da Espanha, com o

⁸² Conceitos de Ernest Mandel, em sua tese *Der Spätkapitalismus – Versuch einer marxistischen Erklärung* ("Capitalismo tardio - uma tentativa de explicação marxista"), que foi posteriormente publicada sob o título *O Capitalismo Tardio*.

Romantismo por causa da Alemanha e Inglaterra, com o Realismo e as Vanguardas por causa da França. Em suma, o Pós-Modernismo figura a dominação norte-americana sendo os Estados Unidos a maior potência mundial para a globalização e as novas exigências do mercado. Ou como Jameson explica:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 1996, p. 30)

Em relação ao consumo de massa, “o pós-moderno é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural — o que Raymond Williams chamou, certamente, de formas “residuais” e “emergentes” de produção cultural — têm que encontrar seu caminho” (JAMESON, 1996, p.31). Nesse sentido, o paralelo com a Idade Média no cinema americano residiria no fato de os anos 1990 poderem representar um período sombrio para a economia mundial devido às especulações negativas por causa da *Reaganomics* e o fim da Guerra Fria.

O cinema hollywoodiano traz consigo características típicas da pós-modernidade: a dissolução das fronteiras entre a cultura erudita e a cultura popular, o pastiche e a fragmentação do indivíduo. Dessa forma, Hollywood e sua atual hegemonia (devido a fatores históricos, às vantagens do mercado doméstico, ao sistema de distribuição internacional e ao forte apoio estatal) são reflexos da atualidade onde “a nova cultura pós-moderna global [...] é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo [...]” (JAMESON, 1996, p. 31).

Hollywood bem sabe que, apesar de ser considerada a Idade das Trevas, a Idade Média foi onde se desenvolveram todas as inovações que fizeram a glória do Renascimento e “por isso se pode dizer que ela constitui a primavera dos tempos modernos tornando possível o florescimento cultural e econômico caracterizado da época da expansão europeia” (Phillippe Wolff, 1986). Por esta razão, a riqueza da cultura medieval é frequentemente resgatada pela cultura de massa e está sempre associada ou ao místico ou ao bárbaro, como explicita José Rivair Macedo:

A partir do final dos anos 1960, por ocasião do fenômeno da contra-cultura e do movimento hippie, algo do “misticismo”, ou algo da “barbárie” medieval tem inspirado a indústria musical e, principalmente, a estética de diversas

bandas de Rock desde os anos 1970 (um dos antigos membros da banda inglesa Deep Purple, Ritchie Blackmore, possui atualmente um castelo e executa canções e baladas “renascentistas”, “medievais” e “barocas”), de Heavy metal desde os anos 1980 (certas bandas, como Saxon e Manowar, apresentam nas letras e na sonoridade metálica dos acordes de suas guitarras um estilo “bárbaro”) . Mais recentemente, desde os anos 1990, houve uma recuperação das tradições musicais pretensamente “celtas”, e certos grupos musicais de música pop misturam a sonoridade medieval com instrumentos contemporâneos e produzem às vezes grandes hits para serem executados inclusive em danceterias (é o caso do sucesso alcançado em 1990 pelo grupo Enigma com a composição *Principles of lust*, ao mesclar o canto gregoriano com instrumentos de percussão, criando um ritmo dançante). (2009, p.17)

Vale a pena lembrar que em meados dos anos 1990, explodiu nas paradas mundiais o estilo musical New Age (com uma nuance celta) e artistas como Enya foram destaque na cultura de massa. No cinema da mesma década, verificou-se, sobretudo no norte-americano, o medieval sendo tratado de modo mais livre e a escolha dos temas e personagens parece estar subordinada aos padrões de gosto do cinema-divertimento. E, portanto, nesse caso, o que impera é a fantasia devido ao maior distanciamento histórico e geográfico dos temas tratados.

Fredric Jameson chamaria essa medievalidade presente no cinema norte-americano de **pastiche**, uma espécie de cópia esvaziada, sem crítica em contraposição à paródia:

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor. (1985b, p.18)

Em outras palavras, o pastiche é a imitação pela imitação e está presente na arte contemporânea, em especial no cinema, sobretudo em filmes que Jameson chama de “filmes de nostalgia”:

Esta prática específica do pastiche não é “cult”, mas existe no próprio interior da cultura de massa e é genericamente conhecida como o “filme de nostalgia” [...]. Temos de imaginar esta categoria da maneira mais ampla possível: não há dúvida que, em termos estritos, ela consiste tão somente de filmes sobre o passado e sobre momentos geracionais deste passado. (1985b, p.20)

Os filmes de nostalgia se diferem dos filmes históricos porque não discutem questões imanentes à época retratada, eles apenas resgatam o passado por meio da ambientação,

costumes e figurinos, pois o objetivo não é problematizar questões sociopolíticas da época e sim entreter o espectador na sociedade pós-moderna e capitalista.

Os filmes de nostalgia recolocam a questão do pastiche e a projetam em um nível coletivo e social, em que as tentativas desesperadas de recuperar um passado perdido são agora refratadas pela lei inexorável da mudança da moda e da emergente ideologia das gerações. (JAMESON, 1996, p.46)

E o autor também continua enfatizando que o pastiche e o simulacro⁸³ são formas rasas de posicionamento perante a história, pois:

[...] essa abordagem do presente através da linguagem artística do simulacro, ou do pastiche do passado estereotípico, empresta à realidade presente, e à abertura da história presente, o encanto e a distância de uma miragem reluzente. Entretanto essa mesma modalidade estética hipnótica emerge como a elaboração de um sintoma do esmaecimento de nossa historicidade, da possibilidade de experimentar a história ativamente. Não se pode, portanto, dizer que ela é capaz de produzir esse estranho ocultamento do presente por meio de seu poder formal próprio, mas sim que meramente demonstra, através dessas contradições internas, a enormidade de uma situação em que parecemos cada vez mais incapazes de produzir representações de nossa própria experiência corrente. (Id., Ibid., p.48)

Sendo assim, para Jameson (1996), no pós-modernismo “a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas (o que se denomina frequentemente de intertextualidade não é mais, nesse sentido, uma questão de profundidade)” (p.40). E tal “achatamento ou falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, [...] é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos” (p.35), “um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada” (p.32).

Seguindo a mesma linha de pensamento, José Rivair Macedo (2009) reforça que a diversão causada pelo resgate do medievo está relacionada à fantasia proporcionada por sua reprodução cinematográfica esvaziada:

Certamente que estes traços fantasiosos associados ao medievo têm sido os responsáveis pela enorme popularidade de habituais temas de uma mitologia contemporânea do medievo (os Templários, a Távola Redonda e o Graal, as Cruzadas, etc), somam-se os dragões e os monstros de uma Idade Média que

⁸³ Conceito do filósofo francês Jean Baudrillard que discute a relação entre realidade, símbolos e sociedade em *Simulacros e Simulação* (1981).

deve muito ao universo criado por J. R. Tolkien em *O Senhor dos Anéis*. (2009, p.18)

Na sociedade pós-moderna a fantasia funciona como uma fuga da realidade por meio da diversão, e ao mesmo tempo como uma forma de alienação. Além disso, a tal Idade Média sonhada tem relação com o vazio deixado pela sociedade de consumo onde o indivíduo é pulverizado e seus valores ancestrais são reiteradamente banalizados. De forma resumida,

A evocação dos refúgios familiares de uma floresta encantada ou da segurança simbolizada pelo castelo teria algo que ver com a busca de um retorno às origens quase míticas, e Michel Zink, grande conhecedor da civilização medieval, não hesita em afirmar que no imaginário produzido pela cultura de massa contemporânea a Idade Média é percebida como um “refúgio frágil e infantil”. (MACEDO, 2009, p.18)

No âmbito da “medievalidade”, o cinema ajuda a criar tal refúgio ao participar diretamente da indústria cultural⁸⁴, interferindo nos bens simbólicos produzidos e consumidos na sociedade de massa. E a similaridade estética entre os produtos é consequência das condições de produção e de circulação no mercado, já que uma das consequências da globalização é a homogeneização das relações de produção e dos hábitos de consumo.

Em *Marcas do Visível* (1995), Fredric Jameson discute que a pós-modernidade em nossa sociedade é resultado do processo de reificação das relações sociais que é mediado pela técnica. Tal processo torna os indivíduos semelhantes às máquinas, trazendo à tona toda a violência e barbárie presentes no ser humano, que foram culturalmente dominadas.

Para Adorno (1986), nesse processo de reificação a técnica é supervalorizada e fetichizada a tal ponto que as pessoas se relacionam com ela de forma exagerada e irracional, tornando-a o ponto central da vida. Na reificação, o indivíduo perde os traços de sua subjetividade e individualidade e passa a compor um coletivo de pessoas que tem a vida mediada pela técnica.

Enquanto que na era Modernista, o humano era visto como figura central capaz de agir independente e autonomamente em suas escolhas para alcançar os seus objetivos, no Pós-

⁸⁴ A expressão indústria cultural (em alemão *Kulturindustrie*) foi criada pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), a fim de designar a situação da arte na sociedade capitalista industrial e consumista. A indústria cultural, segundo Adorno e Horkheimer consiste em “moldar” toda a produção artística e cultural, de modo que elas assumam os padrões comerciais e que possam ser facilmente reproduzidas. Dessa forma, as manifestações de arte não são vistas somente como únicas, extremamente belas, mas principalmente como “mercadorias”, que incentivam uma reificação (ou transformação em coisa), e a alienação da arte feita para poucos e carentes de uma visão crítica a respeito. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br//04fil_silva.htm>. Acesso em: 10 julho 2016.

Modernismo há uma confusão entre o papel do sujeito e do objeto e uma dúvida sobre qual deles está no controle. As ações do sujeito são determinadas pelas propriedades e estruturas dos objetos. Em outras palavras, o papel do indivíduo passa a ser o de permitir que os produtos efetuem as suas funções.

Além disso, a confusão aumenta ainda mais quando o próprio sujeito é considerado como um item do marketing e passa a ser representado como imagem. É por tal motivo que a moda, as tendências, os *best-sellers*, os *blockbusters* passam a ser a metáfora da cultura. E “o desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do [...] pastiche” (JAMESON, 1996, p.43-44).

A arte pós-moderna, por meio de sua reprodutibilidade técnica, uniu a alta cultura com a cultura de massa por meio da cópia esvaziada, sem profundidade, para uma audiência composta por pessoas fragmentadas e de fácil manipulação, já que elas não sabem contra o que estão lutando de fato. Jameson explica essa fusão com as seguintes palavras:

Tal aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo. Nesse sentido, no terceiro estágio ou fase multinacional do capitalismo, o dilema do duplo padrão da cultura alta e de massa permanece, mas tomou-se, não o problema subjetivo de nossos próprios padrões de julgamento, e sim uma contradição objetiva, com seu próprio fundamento social. (1995, p. 14)

O mercado pós-moderno utiliza-se muitas vezes da alta cultura para produzir uma mercadoria mais acessível à massa por meio da harmonização e facilitação tendo a acessibilidade como desculpa. Por outro lado, os grupos populares produzem uma cultura de massa que já não é mais genuína, mas sim moldada ao e pelo mercado. Dessa forma,

O efeito tendencial historicamente único do capitalismo tardio sobre todos esses grupos foi dissolvê-los, fragmentá-los e atomizá-los em aglomerações (Gesellschaften) de indivíduos privados, isolados e equivalentes, por meio da corrosiva ação da mercantilização universal e do sistema de mercado. Assim, o "popular" enquanto tal não mais existe, exceto sob condições específicas e marginalizadas (bolsões internos e externos do chamado subdesenvolvimento no seio do sistema mundial capitalista); a produção de mercadorias da cultura de massa contemporânea ou industrial não tem nada a ver, ou qualquer coisa em comum, com formas mais antigas de arte folk ou popular. (p.15)

O que é chamado de popular na verdade não é do povo, feito genuinamente por ele, mas sim é algo feito/moldado para o povo achar que tal mercadoria foi feita pensando nele e não no mercado. O filme *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli é um ótimo reflexo da pós-modernidade que mescla a alta cultura com a cultura de massa, produzindo uma transcrição moldada para uma audiência de um determinado período. O que era metáfora (comparação crítica) no Modernismo por meio da paródia se transformou em metonímia (troca vazia) no Pós-modernismo por meio do pastiche. Trocar a Idade Moderna pela Idade Média, como fez Zeffirelli, tem implicações para sua transcrição.

A transcrição de 1990, no sentido de obra antropofágica criou algo novo, mas tão metonímico e harmonizado que diluiu muito a conexão com a estrutura do texto fonte. Zeffirelli perde o que Haroldo de Campos (1992) chama de relação de reciprocidade com a obra. Embora a transcrição seja livre, por se tratar de um outro texto, ela ainda assim é recíproca e tal reciprocidade deve-se apresentar nos três níveis de leitura.

Se pensarmos na leitura política e na leitura em três níveis propostas por Jameson (1992), podemos concluir que o diretor italiano leu a peça de Shakespeare apenas em um primeiro nível de leitura. Isso ocorreu não por falta de capacidade dele em avançar em sua leitura, mas, sobretudo pelo fato de suas escolhas não terem sido livres. As harmonizações feitas para agradar ao público e ter boa bilheteria o impediram de avançar ou, por outro lado, o fizeram chegar até aquele ponto intencionalmente.

Ao levar *Hamlet* para a Idade Média, Zeffirelli não avança para o segundo nível de leitura onde vemos que é graças ao Renascimento ocorrido na Idade Moderna que a loucura do príncipe Hamlet é autorizada como sapiência. A sua transposição para o medieval representa o vale tudo do pós-modernismo e, conseqüentemente, sua falta de profundidade e discussão. É o puro pastiche: apresentar na Idade Média os ideais humanos (modernos), sendo que naquela época vigoravam fortemente os ideais religiosos (medievais).

Enquanto Shakespeare trabalha *Hamlet* problematizando a política e o idealismo de um mundo moderno que vivia o Renascimento, Zeffirelli harmoniza em seu *Hamlet* a questão política e o idealismo do mundo contemporâneo e globalizado em meio ao pós-modernismo.

Vivemos em uma sociedade onde para mantermos a sanidade precisamos do uso de máscaras; essas escondem as nossas características particulares e possibilitam a fragmentação do indivíduo. Em outras palavras, a máscara da fragmentação serve para o indivíduo se sentir inserido nos vários “guetos/nichos” da sociedade pós-moderna e globalizada. A possibilidade do uso de máscaras de acordo com esses “guetos” faz com que o sujeito saiba cada vez menos

contra o que ele deve lutar. E a formação desses “nichos”, embora seja válida para a questão da visibilidade e empoderamento, dilui o poder do coletivo. Dessa forma, as lutas menores representam apenas uma faceta da luta coletiva que no pós-modernismo se tornou fragmentada por representatividades como sindicatos, ONG’s e grupos menores.

O desmoronamento das máscaras durante a tragédia shakespeariana revela que elas são usadas para indicar a sanidade do indivíduo na sociedade moderna renascentista. Os que não as usam são considerados loucos, pois possuem um comportamento que vai contra a ordem vigente. No entanto, ao assumir a máscara da loucura, Hamlet usa a sapiência (autorizada pelo Renascimento) para descobrir o que há por trás das máscaras dos outros. E seu esforço é recompensado por meio da vingança, o fim da corrupção na coroa e um novo reino nas mãos de Fortimbrás.

Já na transcrição de Zeffirelli, os desmoronamentos das máscaras apenas resultam na morte da família real. Embora a vingança tenha acontecido, a mensagem que fica é que devemos continuar usando as nossas máscaras sociais para termos o atestado de sanidade, por mais que tais máscaras nos ceguem para o que há por trás da realidade, não nos deixando ver o drama por trás do drama; a luta coletiva por trás da luta individual e a causa ausente em meio à narrativa. O fetichismo da mercadoria, a fantasia medieval e a simplificação por meio do monolito no filme de Zeffirelli encantam o público, mas, sobretudo, desviam o seu olhar da questão central e política da peça, a manutenção do poder.

Zeffirelli diluiu essa conexão com o texto fonte ao omitir a questão com a Noruega. A harmonização que resume o conflito da peça apenas na vingança da morte do rei vira uma mensagem de que o heroísmo/rebelião já não cabe mais nos dias atuais. O herói que representa o povo, a totalidade, já não tem mais espaço, sobretudo porque a sociedade pós-moderna está tão fragmentada que a luta não é mais coletiva, mas sim dividida em guetos.

Quem irá herdar o trono dinamarquês? O que virá depois de Hamlet? A luta foi válida? São as questões imanentes da transcrição do diretor italiano que leu a peça de Shakespeare em um primeiro nível de leitura. Avançando para um segundo nível de leitura – onde vimos que a loucura fingida de Hamlet tem fundamento, pois é ela que autoriza o seu planejamento e execução da vingança por causa do ideal renascentista de sapiência relacionada com a loucura – e depois para um terceiro nível de leitura – que mostra a importância da figura de Fortimbrás na peça como chave fundamental para a manutenção do poder da coroa dinamarquesa – podemos afirmar que a transcrição de 1990 é esvaziada.

Quando Hamlet (Mel Gibson) na cena final do filme diz “O resto é silêncio”, o resto é realmente silêncio, não por causa do luto causado pela tragédia, mas pelo silenciamento da luta do indivíduo herói que tanto batalhou para trazer a verdade à tona e mudar o sistema corrupto. O silêncio de Hamlet representa a ruína do idealismo do jovem destemido que nega o *status quo* a fim de propor melhoras. Da forma como o filme apresenta a questão política, não há ecos de esperança, apenas ruídos de incerteza sobre o futuro do reino. Tal ponto de vista vem de encontro à forma como o homem contemporâneo se enxerga em meio a tantas incertezas, impotência e alienação já que ele não sabe contra o que está lutando e prefere se unir a guetos para se sentir mais forte, pois o seu idealismo heroico não tem mais espaço na sociedade pós-moderna.

Ao deixar a questão geopolítica de *Hamlet* esvaziada, a transcrição de 1990, de certa forma, reforça o discurso de direita — acomodação perante o *status quo* —, pois lutar contra o sistema não garante que haverá uma continuidade ou uma ruptura. O idealismo não é mais possível devido às incertezas do momento. E como a década de 1990 representava as incertezas, a mensagem de Zeffirelli vem ao encontro do momento histórico.

Por ser um filme de massa, o filme harmoniza a questão da sucessão do rei. É como se o mais importante fosse apenas o cumprimento da vingança e a verdade sobre o regicídio vir à tona. Era o que bastava.

No entanto, na obra de Shakespeare, a sucessão do rei representa um novo reino a ser constituído pelo elemento exterior representante da justiça e esperança. Um herói cai para que outro se erga, afinal de contas, Fortimbrás é um herói para o povo norueguês, unindo os reinos da Dinamarca e Noruega. Na peça, Hamlet morre com a certeza de um futuro melhor para o seu reino. Lá o resto é silêncio, porque ele sabe que sua luta valeu a pena, ele pode morrer em paz, tanto que ele mesmo autoriza a coroação de Fortimbrás.

Já para Zeffirelli parece-nos que essa luta não tem que passar uma proposta – lógica da globalização – o *status quo* não deve ser questionado. Isso fica claro quando observamos a diferença nas últimas falas de Hamlet na peça (à esquerda) em diálogo com a transcrição (à direita):

HAMLET:
Oh, eu morro, Horácio;
O poderoso veneno domina o meu espírito.
Não vou viver para ouvir notícias da Inglaterra;
Mas profetizo que a eleição recairá em Fortimbrás.
Ele tem o meu voto agonizante;
Diz-lhe isso e fala de todas as ocorrências,

HAMLET:
Horácio, estou morto. Está vivo. Explica minha conduta. **Que nome desonrado virá depois se tudo permanecer estranho?** Se alguma vez me conservaste em teu coração, afasta-te um tempo da felicidade sofrendo o teu sopro de vida neste mundo de dor para contar minha

Maiores e menores, que me impulsionaram a...
O resto é silêncio.
(Morre.)

história. Estou morrendo, Horácio. O poderoso
veneno subjuga completamente o meu espírito.
O resto é silêncio.
(Morre.)

(Ato V, Cena II, p.138-139)

Na fala final de Hamlet (Mel Gibson) parece-nos que o importante é que a história de heroísmo seja anunciada, e não que a luta tenha valido a pena. A imagem do herói se sobressai perante a sua luta que não teve resultados certos para a posteridade.

Na peça, a história de Hamlet será recontada por Horácio primeiramente para Fortimbrás para que ele entenda que a luta do príncipe foi, sobretudo, para acabar com a corrupção na corte da Dinamarca. No filme, não sabemos para quem Horácio contará a história de luta de Hamlet. O esvaziamento é tamanho que Hamlet se indaga sobre quem ocupará o trono dinamarquês se tudo continuar como está (Que nome desonrado virá depois se tudo permanecer estranho?). A luta não garantiu uma reorganização.

Como no pós-modernismo a imagem é muito valorizada, a transcrição de 1990 reflete como as harmonizações ocorreram para se focar no visual e não nas questões sociopolíticas.

No filme, a relação de Ofélia e Hamlet é apresentada como um amor possível. No entanto, como visto no Capítulo 2, o amor entre os dois não é possível na peça, pois mesmo que a rainha ache que Ofélia pudesse ser a princesa, ela seria somente a amante. O filme romantiza o amor dos dois, como se ele fosse possível. Uma história de amor para entreter o público. Shakespeare também fez isso, mas problematizou a relação dos dois, o que Zeffirelli decidiu harmonizar.

Além disso, temos o apelo para a relação incestuosa entre mãe e filho. O que era velado no texto de Shakespeare se torna visceral no texto de Zeffirelli e tal enfoque permite que haja o elemento sensual no filme. Nesse aspecto, Zeffirelli seguiu a mesma leitura que Lawrence Olivier fez da peça em seu *Hamlet* (1948) onde ressalta o complexo de Édipo com Hamlet beijando sua mãe nos lábios muitas vezes durante o filme.

Por outro lado, Olivier não perdeu a estrutura da peça, pois ambientou o seu *Hamlet* na Idade Moderna onde as indagações e loucura de Hamlet são permitidas como sapiência. Ele avançou para uma leitura em segundo nível da peça.

Embora o filme de 1948 perca a questão política com a ausência de Fortimbrás (e mesmo de personagens como Rosencrantz e Guildenstern), a transcrição de Olivier dialoga diretamente por meio de sua estética com o seu momento histórico: o pós-guerra. De acordo

com J. Lawrence Guntner (2007), o estilo do filme é próximo do expressionismo alemão e do film noir e os ambientes lúgubres e as escadarias tortuosas corresponderiam aos labirintos da mente de Hamlet.

O expressionismo alemão foi caracterizado pela distorção da imagem (uso de cores vibrantes e remetentes ao sobrenatural), do retorno ao gótico e a oposição a uma sociedade imersa no desolador cenário do racionalismo moderno pregador do trabalho mecânico e há a prioridade do "eu" e sua visão pessoal do mundo. Já o *film noir* narrava dramas inteligentes e austeros permeados por niilismo, desconfiança, paranoia e cinismo por meio de técnicas como a narração confessional e movimentos de câmera com o ponto-de-vista do protagonista. E foi por meio dessa estética que Olivier narrou a história do príncipe Hamlet em busca de justiça que culminou na interrogação de quem assumiria o trono após sua morte, pois não havia a figura de Fortimbrás na transcrição.

Em “*Who’s there?: the question of Fortinbras* (2007), J. Lawrence Guntner confirma a importância de Fortimbrás para a peça e para Shakespeare, mas também alega que o personagem tem outras interpretações de acordo com a leitura de seus tradutores:

Hamlet começa com uma pergunta. “Quem está aí?” e quando a peça acaba, mais questões foram levantadas do que respondidas. A pergunta inicial refere-se também ao fim da peça quando Fortimbrás entra para limpar o palco da carnificina e assumir o trono como sucessor de Hamlet. Isso sugere que existe uma circularidade na peça e Fortimbrás pode ser visto como mais importante para Shakespeare do que ele tem sido visto por alguns diretores. As palavras finais de Hamlet são: ‘Fortimbrás, ele tem o meu voto agonizante’, e uma questão central para qualquer produção da peça, no palco ou na tela, é se se deve incluir Fortimbrás e qual o propósito desse personagem. Para cortar Fortimbrás, como Laurence Olivier (1948) e Franco Zeffirelli (1990) fazem em seus filmes adaptados de *Hamlet*, encurtam uma peça extensa, mas amputam um importante elemento político. (GUNTNER, 2007) (tradução nossa)⁸⁵

Ironicamente, as duas transcrições se situam entre o começo e o fim da Guerra Fria (1945-1991), a de 1948 pertence ao Modernismo e a de 1990 ao Pós-Modernismo. O *Hamlet* (1948) mostra que a luta do príncipe valeu a pena enquanto que o *Hamlet* (1990) deixa no ar a dúvida de que se a luta vale a pena. Uma possível interpretação disso é o modo como o herói aparece após a consumação da vingança em cada uma das transcrições.

⁸⁵ Tradução nossa para: “Hamlet opens with a question, ‘Who’s there?’ and by the time the play has ended, more questions have been raised than answered. The opening question also points to the end of the play when Fortinbras may have been more important to Shakespeare than he has been to some directors. Among Hamlet’s final words are: ‘Fortinbras; he has my dying voice’ (5.2.308), and a central question to any production of the play, on the stage or on the screen, is whether to include Fortinbras and what he stands for. To cut Fortinbras, as Laurence Olivier (1948) and Franco Zeffirelli (1990) do in their film adaptations of Hamlet, shortens a lengthy play but amputates an important political element”. (GUNTNER, 2007)

O Hamlet de Olivier luta e por mais que não se tenha um substituto definido para o trono, sua luta vale a pena, pois Hamlet ao tirar a máscara da sanidade pode por meio da sapiência expressar suas angústias como indivíduo e lutar contra a corrupção. Além disso, a transcrição de 1948 traz muitas questões políticas como Guntner enfatiza:

Embora a omissão de Fortimbrás, bem como as de Guildenstern e Rosencrantz, tire um forte elemento político da peça, a decisão de Olivier estava alinhada com a opinião política dominante na época, como, ascensão do fascismo, a Segunda Guerra e os horrores do Holocausto, estavam relacionados às medidas políticas atrasadas por parte da França, Grã-Bretanha e Estados Unidos. Ao cortar Fortimbrás e codificar a estratégia visual do filme como foi feito, Olivier sugere que ele é um padrão circular de história fadada a ser repetida se não fizemos algo contra a injustiça. (GUNTNER, 2007) (tradução nossa)⁸⁶.

No filme de 1948, a luta do príncipe é reconhecida por toda a corte. Primeiro, porque o rei Cláudio (Basil Sydney) é finalmente visto como assassino por todos que estavam presenciando a luta, tanto que eles apontam suas espadas contra o rei, um forte indício de que eles haviam perdido o respeito pelo monarca assassino.



Figura 26 – Rei encurralado. Fonte: *Hamlet* (1948)

Segundo, quando cai no chão, o rei Cláudio se rasteja (como uma cobra venenosa que ele representa) em direção à coroa, sua ambição, mas morre ao lado dela e longe do trono.

⁸⁶ Tradução nossa para: “Although the omission of Fortinbras as well as Rosencrantz and Guildenstern excises a Strong political elemento from the play, Olivier’s decision was in line with the dominant political opinion of the day, i.e. that the rise of fascismo, World War II and the horrors of the Holocaust, were due to delayed political action on the part of France, Great Britain and the United States. By cutting Fortinbras and coding the visual strategy of the film as he does, Olivier suggests that this is a circular pattern of history doomed to be repeated if we do not act against injustice”. (GUNTNER, 2007)



Figura 27 – Rei se rastejando. Fonte: *Hamlet* (1948)

Quem morre no trono é Hamlet (Laurence Olivier) que tem Horácio (Norman Wooland) e os demais membros da corte ajoelhados aos seus pés. Hamlet morre sentado como um soberano que lutou até o fim para que a injustiça saísse do poder. Ele morre de olhos fechados (indicativo de descanso) como quem cumpriu o seu dever e agora descansará em paz. Em seguida, Horácio conta a todos presentes a história da luta do príncipe dinamarquês.



Figura 28 - O resto é silêncio: Hamlet morre de olhos fechados. Fonte: *Hamlet* (1948)

A cena que segue é o cortejo do funeral do príncipe e por fim um close de câmera no trono vazio, como um indicativo de que ainda há esperança se lutarmos contra a injustiça.



Figura 29 - O cortejo do funeral de Hamlet e o trono vazio. Fonte: *Hamlet* (1948)

Diferentemente do filme de Olivier, o de Zeffirelli mostra o rei Cláudio primeiro sendo assassinado por Hamlet pela espada envenenada e depois pela bebida envenenada. Em nenhum momento a figura do rei corrupto fica questionada pelos demais cavaleiros que estão vendo a luta. Pelo contrário, eles ficam espantados com a atitude do príncipe. O rei morre próximo ao trono e à coroa, objetos de sua cobiça.



Figura 30 – A morte do rei. Fonte: *Hamlet* (1990)

Diferentemente do filme de Olivier, onde morre no trono, o príncipe dinamarquês morre no chão. Nos braços de Horácio, Hamlet morre de olhos abertos (indício de preocupação), rodeado por toda a corte repleta de cavaleiros que nem ao menos se curvam perante sua morte. E assim termina o filme com uma visão panorâmica da tragédia.



Figura 31 - O resto é silêncio: Hamlet morre de olhos abertos. Fonte: *Hamlet* (1990)

Da forma como é contada por Zeffirelli, a tragédia apresenta um Hamlet que vira um herói de causa perdida. Sua morte não garantiu a segurança do trono dinamarquês, pelo contrário, a dúvida se instaurou. Ao ficar preso no primeiro nível de leitura, Zeffirelli quis engrandecer a trama da tragédia por meio de uma história de aventura e vingança. E a imagem de seu herói ficou sobreposta pela imagem do ator de filmes de ação, reflexo claro do pós-modernismo onde os astros de cinema são mercadorias que atraem públicos (o fetichismo da

mercadoria). Além disso, a escolha pela idade Média como apelo visual foi eficaz na sociedade do espetáculo, pois o simulacro criado pela medievalidade conquistou os olhos da audiência que não estava preocupada com a profundidade.

Em *Hamlet* (1990) o propósito do diretor, do produtor, e das circunstâncias de sua elaboração, não foram o de realizar uma reconstituição histórica da vida de certos personagens, de fatos ou problemas marcantes do passado, nem instruir ou estimular uma reflexão sobre o passado, mas sim divertir e despertar emoções, a princípio para a audiência do início dos incertos anos 1990 e depois para a posteridade.

Considerações Finais

Para chegarmos até aqui foi percorrido um longo caminho que partiu da leitura política e em três níveis de leitura da peça *Hamlet – príncipe da Dinamarca* (1601) de William Shakespeare. Em um primeiro nível de leitura no qual levantamos as contradições e lacunas do conteúdo manifesto (onde residem as estratégias de contenção) chegamos à conclusão de que a construção formal da tragédia enfatiza a busca pela vingança e que uma forte estratégia de contenção da peça é a sua classificação como universal, como metáfora aos desafios que o homem enfrenta pela vida, ora agindo, ora hesitando. A tentação em transportar a tragédia de Hamlet para qualquer época é relevante, por causa de suas imagens (linhas fundantes) que são atemporais: corrupção, loucura, incesto, complexo de Édipo. No entanto a trama tende a envolver o leitor e a obscurecer as questões relacionadas aos acessos de loucura de Hamlet e Ofélia, à presença do fantasma e à questão do homem moderno perante o seu destino e o poder.

Tendo isso em mente, partimos para a leitura em segundo nível da peça com o intuito de analisar as contradições e lacunas avançando semanticamente, ao correlacionar o contexto de produção da obra e a sua organização formal e estética. Nesse sentido, chegamos a concluir que o contexto sócio-histórico-cultural dos séculos XVI e XVII é essencial para não cairmos nas armadilhas do texto shakespeariano e entendermos como a loucura vista como sapiência pelo Renascimento autoriza e desautoriza as ações dos personagens na busca de vinganças. Tornar-se louco para a Renascença era uma forma sábia de saber lidar com as amarguras da vida. Deixar de usar a máscara da sanidade foi a forma que Ofélia encontrou como grito de liberdade perante uma sociedade corrupta. Já Hamlet optou por usar a máscara da falsa loucura a fim de legitimar as suas ações como uma estratégia para descobrir o que havia de podre no Reino da Dinamarca. Além disso, concluimos que apenas os puros de coração (os não corruptos) conseguiam ver as aparições do fantasma do Rei Hamlet.

Em um terceiro nível de leitura, propondo uma ação coletiva através da literatura por meio da historicização, nosso principal foco foi entender como os homens da peça – desde o protagonista (perante a corrupção usando a loucura como pretexto) até o seu antagonista (exímio corruptor) – agem por causa do contexto sócio-histórico do século XVII e seu modo de produção: mercantilismo. A partir desse nível de leitura, temos Hamlet como um homem que sai da representação universal de humano, símbolo do Renascimento, e passa a agir de acordo com os interesses de sua classe social (a nobreza) e do modo de produção em operação naquela sociedade. Ele falha como homem de sua classe social na manutenção do poder, mas vence como humano coletivo no cumprimento da tarefa que a vida lhe deu, vingar a morte do pai e

trazer a renovação para o reino da Dinamarca, o que acontecerá com a coroação de Fortimbrás unindo assim o reino dinamarquês ao norueguês. Em outras palavras, a luta de Hamlet não foi em vão.

Em seguida, por meio da leitura política e em três níveis, analisamos a transcrição fílmica *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli partindo do pressuposto de que no processo de transcrição do teatro para o cinema, o que se almeja é a busca de equivalências de recursos de um meio para outro, pois cada um deles tem elementos próprios que permitem que a narrativa ocorra. O teatro conta com recursos (como a iluminação, o palco, a música, a interação direta com o público) que a sétima arte substitui por outros (como a fotografia, os close-ups e a trilha sonora).

A análise da transcrição cinematográfica não visou sua fidelidade em relação ao texto do bardo, pois, como defende Haroldo de Campos (1994), transcriber é “acrescentar [...] numa contínua segmentação de estratos criativos, efeitos novos e variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção”, já que a transcrição favorece a criatividade de seu tradutor. No entanto, mantivermos em mente que dar um novo sentido pertinente ao texto original não significa perder o diálogo com a estrutura dele.

Em formato de um longa metragem de 134 minutos (sendo que a peça levaria quatro horas para ser encenada), *Hamlet* (1990) foi classificado como drama e popularizado por ser ágil, não-teatral, ter um roteiro enxuto, trocar as falas dos personagens, alterar a ordem de algumas falas e trazer no elenco e na produção celebridades como Mel Gibson.

Em um primeiro nível de leitura, constatamos que Zeffirelli quis unicamente explorar a trama de vingança em um cenário medieval. E para isso ele fez uso de um Hamlet como cavaleiro errante.

Em um segundo nível de leitura, constatamos que o apelo visual à Idade Média feito pelo diretor tem a ver como o Cinema Americano trata esse período da história por meio do que José Rivair Macedo (2009) chama de “medievalidade”. Ela está ligada aos “problemas atuais: os dilemas éticos do herói, a fidelidade aos princípios morais do indivíduo em relação ao grupo, a prevalência do bem sobre o mal. Nesta Idade Média estereotipada, buscam-se pontos de identificação, numa atemporalidade”.

Dessa forma, a nossa análise do filme em um terceiro nível de leitura constatou que a medievalidade apresentada pelo cinema para brincar com o imaginário popular representa a cópia esvaziada (o pastiche), elemento comum nos filmes que Jameson (1992) chama de ‘filmes de nostalgia’. E o motivo pelo qual os anos 1990 tiveram tantas produções bem-sucedidas

ambientadas na Idade Média tem ligação com o momento histórico: o fim da Guerra Fria e o início da globalização e os seus reflexos na sociedade pós-moderna.

Concluindo, na leitura política e de três níveis que fizemos da peça e do filme, pudemos constatar que em *Hamlet* (1990), Zeffirelli permaneceu no primeiro nível de leitura da peça por dois motivos. Primeiro, porque ele recriou a tragédia na Idade Média (o que o impediu de avançar para um segundo nível de leitura) e segundo, porque houve o apagamento da questão política (o que não permitiu um avanço para um terceiro nível de leitura). O diretor não avançou na leitura da peça para perceber a relação entre o contexto de produção e a organização formal e estética da obra e acabou perdendo o diálogo com uma estrutura registrada ao criar uma cópia rasa e metonímica. Dessa forma, em sua leitura o diretor italiano optou por ler *Hamlet* por meio do conteúdo manifesto e transcrever a peça por meio do pastiche em um filme de nostalgia que não analisa as contradições e lacunas da peça. O fato de o diretor ter optado por tal estética tem forte ligação com o pós-modernismo onde o simulacro, a falta de profundidade e a fragmentação do sujeito estão presentes. Ao popularizar *Hamlet* em um processo de universalização, Zeffirelli não recria a reciprocidade nos três níveis de leitura e, portanto, não pode ser considerado um transcriador apto.

Os resultados desta dissertação de mestrado colaboram para o diálogo entre a literatura e o cinema por meio das teorias de transcrição, leitura política e leitura em três níveis permitindo assim uma discussão sobre o presente e o passado, bem como um aprofundamento sobre a cultura pós-moderna que muitas vezes toma de empréstimo a autoridade dos textos canônicos para a recriação de novos textos.

Referências Bibliográficas:

ARRIGHI, Giovanni. *O Longo Século XX: Dinheiro, Poder e As Origens de Nosso Tempo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Editora UNESP, 1996.

BARBOSA, Frederico. *A Ratoeira (The Mouse-trap)*. Disponível em: <<https://zonadapalavra.wordpress.com/2013/05/23/a-ratoeira-the-mouse-trap/>>. Acesso em: 15 abril 2016.

BATRA, Ravi. *Sobrevivendo à Grande Depressão dos Anos 90*. 2. Ed. Trad.: Nivaldo Montingelli Jr. São Paulo: Saraiva, 1990.

BINGHAM, Jane. *Tudors, A verdadeira história de uma dinastia gloriosa*. Trad. Carlos E. Mattos et al. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2015.

BLOOM, Harold. Harold Bloom Interprets "Hamlet": Author Discusses Shakespeare Classic at Library: entrevista. [maio, 2003]. Washington, DC: *Library of Congress*. Entrevista concedida a Yvonne French.

_____. *Hamlet: Poem Unlimited*. Nova Iorque: Riverhead Books, 2003.

_____. *Shakespeare: A Invenção do Humano*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Tradução/Transcrição/Transculturização. In: NÓBREGA, Thelma Médici; TÁPIA, Marcelo (org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015. (p.155-156).

_____. Transblanco: Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Octavio Paz, com um excuroso sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: _____ e PAZ, Octavio. *Transblanco*. 2. Ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 63-69.

CANDIDO, Antonio (Org.). A personagem no teatro. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 53-119 (Debates).

_____. *Literatura e Sociedade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1967.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COOPER, Jeanne. Hamlet. *The Washington Post*. 1991. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/hamletpgcooper_a09ed5.htm> Acesso em: 10 julho 2015.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

DOBB, Maurice. *A Evolução do Capitalismo*. Trad.: Affonso Blacheyre. 5. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

EBERT, Roger. Hamlet. *Chicago Sun-Time*. 1991. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/hamlet-1991>> Acesso em: 10 julho 2015.

FIGUEREDO, Manoela S. H.; MEYER, Poema Q. V.; RAMOS, Elizabeth. Hamlet Passeia na Savana. *Literartes*, n.2, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. Trad.: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GREENBLATT, Stephen. Remember me. In: _____, *Hamlet in Purgatory*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press, 2009. p. 205-313.

GUNTNER, J. Lawrence. 'Who's There?': The Question of Fortinbras. In: RUSSELL, Jackson (Org.). *Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HAMLET. Direção de Franco Zeffirelli. Produção de Bruce Davey e Dyson Lovell. Universal - International, 1990. DVD.

HARRIS, Peter James. Livro Reacende Polêmica Sobre Shakespeare: Um Autor Verdadeiramente Universal: entrevista. [23.04.2014]. São José do Rio Preto: *Diário da Região*. Entrevista concedida a Francine Moreno. Disponível em: <<http://www.diariodaregiao.com.br/cultura/livro-reacende-pol%C3%AAmica-sobre-shakespeare-1.85802>> Acesso em: 01 jun. 2016.

HELIODORA, Barbara; BRAGA, Cláudia (Org.). *Barbara Heliodora: Escritos sobre Teatro*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Barbara Heliodora faz leitura privilegiada de 'Hamlet': Crítica e tradutora conduz no Espaço Sesc estudo e ensaios do texto de Shakespeare: entrevista. [06.12.2013]. Rio de Janeiro: *O Globo*. Entrevista concedida a Nani Rubin. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/barbara-heliodora-faz-leitura-privilegiada-de-hamlet-10968403>> Acesso em: 01 fev. 2017.

_____. *Caminhos do Teatro Ocidental*. São Paulo: Perspectiva/Solar do Rosário, 2013.

_____. *Falando de Shakespeare*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Estudos).

_____. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HINSON, Hal. *Hamlet*. The Washington Post. 1991. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/hamletpghinson_a0a9ca.htm> Acesso em: 10 julho 2015.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991*. Trad.: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUBERMAN, Leo. *História da Riqueza do Homem*. Trad.: Waltensir Dutra. 21 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S. A, 1986.

IMDB, *Hamlet* (1990). Disponível em:

< http://www.imdb.com/title/tt0099726/?ref_=nv_sr_2>. Acesso em: 10 dezembro 2015.

INDRUSIAK, Elaine. *A literatura no cinema: uma questão de tradução – Frankenstein de Mary Shelley*. In: Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação (CIATI), 1; 1998, São Paulo. Anais... São Paulo: UNIBERO, 1998. p. 169-173.

JAMES, Caryn. *Hamlet* (1990) .Review/Film; From Mad Max to a Prince Possessed. The New York Times. 1990. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C0CE7D81139F93AA25751C1A966958260>> .Acesso em: 10 julho 2015.

JAMESON, Fredric. *A Interpretação: A Literatura Como Ato Socialmente Simbólico*. In: *O Inconsciente Político: A Narrativa Como Ato Socialmente Simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. In: _____. *Pós-Modernismo A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad.: Maria Eliza Cevalco. São Paulo: Ática, 1996. (p.27-79)

_____. *Marxismo e Forma*. Tradução de Iumna Maria Siomn (coord.), Ismail Xavier, et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1985a.

_____. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. Trad. Vinícius Dantas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo n°12, p.16-26, junho 1985b.

_____. *Reificação e utopia na cultura de massa*. In: _____. *Marcas do Visível*. Trad.: Ana Lúcia de Almeida Gazolla et al. Rio de Janeiro: Graal, 1995. (p.9-35)

KERMODE, Frank. *Hamlet*. In: _____. *A Linguagem de Shakespeare*. Trad.: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 143-183.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

LITERATURA Fundamental 13 - O grande Gatsby. Entrevista com Maria Elisa Cevasco. 27'52". Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MRmhDAepCIM>>. Acesso em 01 fev. 2017.

LYBARGER, Dan. *Spreading the Wrong Gospel: An Interview with Franco Zeffirelli*. Pitch Weekly. 1999. Disponível em: < <http://www.tipjar.com/dan/zeffirelli.htm>> Acesso em: 10 abr. 2016.

MACEDO, José Rivair. Cinema e Idade Média: Perspectivas de Abordagem. In: _____; MONGELLI, Lênia Márcia (Org.). *A Idade Média no Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (p.13-48)

METZ, Christian. *A significação no Cinema*. Trad.: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOMMSEN, Theodore (1942). Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'. *Speculum. A Journal of Medieval Studies*. Volume 17, N. 2 | Chicago: Abr. 1942, (p.226).

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*, Brasil, n. 7, p. 249-255, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49417>>. Acesso em: 09 Dez. 2015.

RAMOS, Péricles E. S. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad.: Péricles Ramos. São Paulo: Abril, 1976. p.XVIII.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad.: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SILVA, Alexander Meireles de. *Literatura Inglesa para Brasileiros*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ciência Moderna Ltda, 2006.

TAYLOR, Niel; THOMPSON, Ann (Ed.). *Hamlet* (The Arden Shakespeare 3rd Series). 1. ed. Londres: Bloomsbury Publishing, 2006. Introduction, p.108

TIBBETTS, John. Breaking the Classical Barrier: Franco Zeffirelli Interviewed. *Questia*. 1994. Disponível em: < <https://www.questia.com/read/1P3-1308882261/breaking-the-classical-barrier-franco-zeffirelli>>. Acesso em: 01 abril 2016.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2008. Disponível em: <http://www.nesua.uac.pt/uploads/uac_documento_plugin/ficheiro/8db98cff48151daf946fe625988763bfb0737c7e.pdf>. Acesso em: 10 abril 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Marxismo e Literatura*. Trad. Waltensir Dutra Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOLFF, Phillippe. *Outono da Idade Média ou Primavera dos Novos Tempos?* Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1986.

XAVIER, Ismail. et al. Do Texto ao Filme: A Trama, A Cena e A Construção do Olhar no Cinema. In: _____. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-63.

FICHA TÉCNICA

Título Original: Hamlet

Direção: Franco Zeffirelli

Roteiro: Franco Zeffirelli e Christopher De Vore

Gênero: Drama

País de Origem: Estados Unidos, Reino unido e França

Tempo de Duração: 134 min.

Ano de Lançamento: 1990

Estúdio: Icon Productions

Distribuição: Warner Bros. Nelson Entertainment (América do Norte) e Studio Canal

Carolco Pictures (International)

Produção: Bruce Davey e Dyson Lovell

Música: Ennio Morricone

Fotografia: David Watkin

Bilheteria: \$20.7 milhões