HAMLET NO CINEMA: POR UMA HISTORIOGRAFIA CRÍTICA DAS PRINCIPAIS ADAPTAÇÕES

HAMLET ON FILM: A CRITICAL HISTORIOGRAPHY OF ITS MAIN ADAPTATIONS

Marcel Alvaro de Amorim*

RESUMO: Considerando as adaptações para o cinema do texto dramático *Hamlet*, de William Shakespeare, como parte da fortuna crítica desse drama elisabetano, este artigo tem por objetivo apresentar uma historiografia crítica da peça no cinema mundial, procurando verificar de que forma os textos fílmicos construídos ao longo dos últimos 117 (cento e dezessete) anos têm reconstruído a história do príncipe dinamarquês em uma nova mídia, em novos contextos socioculturais. Ademais, também é objetivo do texto compreender de que modo os chamados *grande filmes shakespearianos* dialogam, em algum nível, com a crítica literária da peça *Hamlet*.

Palavras-chave: Hamlet. William Shakespeare. Adaptação. Fortuna Crítica.

Apresentação

> 'Hamlet', a mais filmada das peças de Shakespeare, nos fornece uma gama de interpretações cinemáticas para comparar.[1]
>
> (SMITH, 2007, p. 39)

> Rapidamente, mas inevitavelmente, filmes shakespearianos têm assumido posições canônicas...
>
> (BURNETT, 2013, p. 01)

Neste artigo, pretendo esboçar notas que contribuam para uma historicização dos dramas de William Shakespeare (1564-1616) em adaptação para o cinema. Em especial, interessa-me

* Pós-doutorando em *Brazilian Studies* pelo *King's Brazil Institute* do *King's College London* (KLC) e Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e Docente Permanente do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIPGLA-UFRJ). Uma primeira versão deste texto foi apresentada em minha Tese de Doutorado, orientada pelo Professor Doutor Roberto Ferreira da Rocha (UFRJ).

[1] Todas as traduções de textos teóricos apresentadas neste artigo são de minha autoria.

Revista Literatura em Debate, v. 10, n. 19, p. 109-129, dez. 2016. Recebido em: 25 out. 2016. Aceito em: 28 dez. 2016.

traçar uma história das leituras da peça *Hamlet* (1601-1602)[2] realizadas por diversos cineastas que, seja em países de cultura anglófona ou em terras estrangeiras, contribuíram para a construção de significados sobre esse drama no imaginário coletivo contemporâneo, dando força e tom à já massiva fortuna crítica dessa peça shakespeariana.

Parto, dessa forma, de uma visão do processo de adaptação que nega critérios como a utópica *fidelidade ao original* e que enxerga o ato de se transformar uma peça em um filme, por exemplo, como uma forma de leitura *dialógico-intertextual* (STAM, 2000, 2004 e 2005), ou ainda como uma prática *antropofágica*, no sentido oswaldiano (cf. ANDRADE, 2011), de *devoração transcultural* (AMORIM, 2016): ou seja, é necessário *devorar o estranho* e fazer dele *um novo*, um texto nosso, que se adapte a agenda político-social de um novo contexto, de um novo tempo.

A tarefa que me proponho a desenvolver justifica-se tendo em vista a importância dos chamados *filmes shakespearianos* para a mídia, cultura e crítica literária contemporâneas. Burnett (2013, p. I) nos lembra, por exemplo, que filmes adaptados a partir da obra do bardo são importantes inclusive como ferramentas no contexto educacional, sendo esses filmes amplamente utilizados como recursos na escola e estudados nos limites da academia. O status de Shakespeare como ícone literário – dentre outros motivos que explicitarei ao longo do artigo – tem garantido a produção, distribuição e recepção de sua obra pelos quatro cantos do globo terrestre ao longo dos últimos 117 (cento e dezessete) anos.

Hamlet, em especial, tem atraído, desde o nascimento da chamada sétima arte, olhares diversos, dos mais diferentes países. A guisa de exemplificação, enfocando somente algumas produções das décadas de 1960 e 1970, encontramos um *Hamlet* japonês personificado em *Homem mau, dorme bem*[3] (*悪い奴ほどよく眠る*,*Warui yatsu hodo yoku nemuru,* 1960*)* de Akira Kurosawa, um russo, *Hamlet* (*Гамлет, Gamlet,* 1964), de Grigori Kozintsev, um africano, *O Hamlet Tongo* (*The Tongo Hamlet,* 1964), de Terry Bishop e um *Hamlet* brasileiro, em *A Herança* (1970), de Ozualdo Candeias. Em território anglófono, no mesmo período, John Gielgud produz seu *Hamlet* (1964), nos Estados Unidos, como fazem Tony Richardson e Peter Wood (1969 e 1970, respectivamente) em território britânico.

Na busca pelo alcance de tais objetivos, apresentarei, na seção seguinte, um breve histórico de Shakespeare nas telas do cinema, procurando apontar, especialmente, as condições

[2] Neste artigo, uso como referência principal a edição conflacionada de *Hamlet* editada por Philip Edwards para a coleção *The New Cambridge Shakespeare*, da Cambridge University Press (SHAKESPEARE, 2003). Todas traduções de trechos dessa peça que aparecem no texto são de autoria de Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça e Barbara Heliodora (SHAKESPEARE, 2015).

[3] Neste artigo, quando possível, sigo as traduções comerciais dos títulos do filme para a língua portuguesa – brasileira ou europeia. Na inexistência de uma versão da tradução para fins comerciais em português, opto por traduzir os títulos das películas.

que viabilizaram a leitura das obras desse dramaturgo por diferentes diretores, em distintas épocas. Já na terceira seção, me deterei na historicização crítica das principais adaptações de *Hamlet* para o cinema, não pretendendo esgotar o tema, mas tão somente apresentar criticamente aqueles filmes que – independentemente de uma suposta relação estreita com o *original* – contribuíram na tarefa de reconstruir o cânone em diferentes momentos da história do cinema mundial – anglófono ou não –, contribuindo também para a ampliação da fortuna crítica relacionada a essa peça. Por fim, na última seção deste texto, delinearei algumas considerações finais, procurando apontar possíveis caminhos para abordagem do legado shakespeariano (re)construído nas telas ao longo da história da chamada sétima arte.

Shakespeare e a Sétima Arte

Segundo Sanders (2006, p. 45), "não é coincidência que o cânone shakespeariano tenha provido um marco crucial para o estudo da adaptação como prática e forma literária", uma vez que, desde os primórdios do cinema enquanto arte ficcional e narrativa, as peças desse autor são constantemente adaptadas e não somente para as telas, mas para gêneros diversos como: poesia, romances, animações, televisão, propagandas etc. (SANDERS, 2006, p. 46). É comum em todos os tempos, todas as épocas, a tentativa de ajustar a obra do bardo para um novo contexto cultural e sua agenda política, o que é perceptível durante toda a história editorial dos textos de Shakespeare que, por diversas vezes, foram reeditados, encenados e adaptados.

Além disso, a eminente tensão entra a cultura popular e a cultura erudita presente nos dramas shakespearianos (cf. CROWL, 2008), permitia, nos primórdios do cinema, que os produtores alcançassem uma das metas almejadas com a apropriação da literatura, em seus diversos gêneros, para a criação do enredo de suas obras: a elevação do status do cinema de arte popular para forma de arte erudita, alcançando, assim, à burguesia e às classes mais altas da sociedade (cf. SKYLAR, 1975; RAY, 2000; CROWL, 2008). De acordo com Rocha (2007, p. 19) a tensão entre o erudito e o popular na obra shakespeariana remete às próprias montagens inglesas contemporâneas ao bardo: as *playhouses*, ou casas de teatro, por exemplo, "vendiam ingressos a preços diferenciados, congregando, assim, os mais diversos estratos sociais da época".

Os próprios auditórios eram organizados de modo a receber as mais diversas classes da população. Enquanto os nobres assistiam às peças no palco e os um pouco mais abastados em bancos de madeira nas galerias cobertas, os mais pobres contemplavam o espetáculo em pé, junto ao palco, na parte do edifício sem cobertura, muitas vezes debaixo de chuvas. O teatro elisabetano, desta forma, constrói-se com base na relação entre o erudito e o popular, e não só na

sua estrutura física. Shakespeare, por exemplo, apropriava-se de obras destinadas ao público de classes menos favorecidas, assim como obras da cultura de elite, para criar o enredo de suas peças. Sendo assim, "a cultura popular era, na verdade, comum a toda a sociedade. A elite participava tanto da 'alta' quanto da 'baixa' cultura, sendo, portanto 'bicultural'" (ROCHA, 2007, p. 23). Rocha afirma ainda que

> O teatro elisabetano, principalmente aquele feito para as *public playhouses*, forma-se com base em um amálgama de tradições. De um lado, há o teatro de corte apresentado para a elite; de outro, o teatro de rua, remanescente da tradição medieval de cunho religioso, com o qual o palco elisabetano possuía profundas ligações, já que era uma forma de arte eminentemente popular, no sentido de ser produzida e consumida pelas classes menos favorecidas da sociedade (ROCHA, 2007, p. 24).

Em busca desse *poder conciliador* entre as diferentes camadas da população, Shakespeare se torna um dos principais autores adaptados no início do desenvolvimento da arte cinematográfica enquanto ficção narrativa

Como nos conta Leão (2008, p. 265-266), o primeiro filme shakespeariano estreou em Londres, na Inglaterra, apenas quatro anos após o advento do cinema, em 20 de setembro de 1899. O curta-metragem, apenas um esboço se comparado às narrativas do cinema atual, constava de quatro cenas, gravadas num estúdio ao ar livre e contava com apenas um pano de fundo. Todo filmado com uma câmera fixa, a película *Rei João* (*King John*, Inglaterra, 1899), documentava a interpretação de Sir Herbert Beerbohm Tree, um dos maiores atores da época, do protagonista do drama inglês homônimo.

No início do século XX, durante o período do cinema mudo, de cerca de 500,000 filmes produzidos, entre 400 e 500 eram adaptações de dramas shakespearianos. Essas películas, realizadas em países diversos como Inglaterra, Alemanha, França, Itália e Estados Unidos, apesar de não contarem ainda com o recurso da palavra falada, lançavam mão de artifícios diversos tais como música ao vivo, comentadores e quadros explicativos – ou intertítulos – que auxiliavam a plateia na compreensão do enredo (LEÃO, 2008, p. 266).

Com a chegada do som ao cinema após o lançamento de *O cantor de Jazz* (*The Jazz Singer,* EUA. 1927), um novo desafio surgiu: a dificuldade de reduzir e adaptar para a nova mídia a integridade do texto shakespeariano sem a perda da qualidade. De acordo com Crowl (2008, p. 07),

> Shakespeare era facilmente assimilado pelo cinema mudo porque seus enredos eram familiares e seus contornos básicos eram suavemente traduzidos pelas imagens. Entretanto, quando os filmes passaram a falar, o cinema foi subitamente confrontado com o massivo texto shakespeariano. Shakespeare foi um grande dramaturgo-poeta que era capaz de construir qualquer coisa – enredo, ambientação, aspectos psicológicos – a partir das palavras faladas por seus personagens.

Neste ponto, é necessário lembrar que o teatro shakespeariano era um teatro quase que exclusivamente da palavra falada. O público, formado por diversos estratos da sociedade que frequentavam o teatro elisabetano, ia às *playhouses* especificamente *to hear a play*, isto é, para *ouvir uma peça*, e não para assisti-la. O texto, que no cinema mudo era suprimido, era a principal fonte de criação das narrativas dramáticas no teatro do renascimento inglês, contendo, portanto, riqueza de detalhes para aqueles que lá iam, como já apontado, para ouvir o espetáculo, construindo para si a peça que escutavam.

Apesar disso, Hollywood lança, na década de 1930, o primeiro filme shakespeariano falado: *A megera domada* (*The Taming of the Shrew*, EUA, 1930), estrelado por duas grandes personalidades do cinema da época: o casal Douglas Fairbanks e Mary Pickford. A despeito de a adaptação ter conseguido êxito comercial – custou quinhentos mil dólares e rendeu cerca de um milhão (LEÃO, 2008, p. 271-272) – os filmes que o seguiram na tentativa de levar o bardo para o cinema não foram tão bem sucedidos, levando os grandes estúdios da época à crença de que "Shakespeare e filme não se misturam" (CROWL, 2008, p. 08).

Somente no final da Segunda Grande Guerra, mais de uma década depois, Shakespeare volta a ter lugar nas telas de cinema com a projeção de Laurence Olivier e seu *Henrique V* (*Henry V*, Inglaterra, 1944). Com o sucesso dessa película, o interesse pelo material proveniente dos dramas shakespearianos era novamente reavivado. Países como a Alemanha, Itália, Rússia, Polônia e Japão, assim como a Inglaterra e os Estados Unidos, voltaram a se interessar por Shakespeare como uma fonte para suas obras. De acordo com Crowl (2008, p. 11), "durante o período pós-guerra, novos filmes shakespearianos apareceram em uma média de um por ano". O próprio Olivier voltaria à direção de filmes baseados nas peças do bardo nos anos subsequentes com *Hamlet* (Inglaterra, 1948), *Ricardo III* (*Richard III*, Inglaterra, 1955) e no projeto não acabado de *Macbeth*.

Ainda no início da década de 1960, surge outro importante diretor de filmes shakespearianos, o italiano Franco Zeffirelli. Nesse período, Zeffirelli produz as adaptações *A megera domada* (*The Taming of the shrew,* Itália e EUA, 1967) e *Romeu e Julieta* (*Romeo and Juliet*, Itália e EUA, 1968), ambas marcadas pela ênfase nas cenas de ação e na visualidade – cenários, reprodução da época e vestuários – em detrimento dos diálogos. Também são marcantes, na virada dos anos 1960 para a década de 1970, as adaptações de Orson Welles (*Falstaff,* EUA, 1965), Peter Hall (*Sonhos de uma noite de verão/A Midsummer Night's Dream,* Inglaterra e EUA, 1968), Tony Richardson (*Hamlet,* Inglaterra, 1969) e Peter Brook (*Rei Lear /King Lear*, Inglaterra e Dinamarca, 1971), que se recusaram a dar ênfase à visualidade tal como o fizera o diretor italiano (LEÃO, 2008, p. 288).

Nos anos 1970 e 1980, houve uma enorme diminuição do número de adaptações shakespearianas para as telas do cinema. Para Crowl (2008, p. 13), "o frenesi do período pós-guerra chegou ao fim em 1971, com o lançamento do *Rei Lear* de Peter Brook e do *Macbeth* de Roman Polanski". Foi somente no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, a partir dos resultados obtidos por Kenneth Branagh, que se torna novamente possível se pensar em filmar com sucesso o drama shakespeariano. O diretor inglês, segundo Leão (2008, p. 295), sob a influência da linguagem de renomados cineastas como Olivier e Welles aliada às características dos espetáculos visuais de Zeffirelli, "equilibra texto e imagem, traduzindo o texto dramático em linguagem cinematográfica". Sua adaptação de *Henrique V* (*Henry V,* Inglaterra, 1989) – a primeira das quatro peças shakespearianas adaptadas por Branagh – "provou ser tão importante e influente para o gênero como o filme de Olivier baseado peça realizado quarenta e cinco anos antes" (CROWL, 2008, p. 16).

Diversos cineastas, a partir do trabalho de Branagh, voltariam a trabalhar o texto shakespeariano de acordo com os princípios delineados por esse diretor, o que impulsionou um novo começo para as adaptações do bardo para o cinema. Entre outros, Zeffirelli (*Hamlet*, EUA, França e Inglaterra, 1990), Peter Greenaway (*A última tempestade/Prospero's Books*, Inglaterra, Países Baixos, França, Itália e Japão, 1991), Christine Edzards (*Como gostais/As you like it*, Inglaterra, 1992), Richard Loncraine (*Ricardo III/Richard III,* Inglaterra e EUA, 1995) e Baz Luhrmann (*Romeu + Julieta/Romeo + Juliet*, EUA, 1996), foram alguns dos diretores engajados – ou novamente engajados, como no caso de Zeffirelli – na produção de adaptações de Shakespeare nos últimos anos do século XX.

Durante os dezesseis primeiros anos do século XXI, a situação não têm sido diferente. Somente para citar os mais recentes, Julie Taymor produziu, em 2010, sua adaptação de *A tempestade* (*The tempest*, EUA), mesmo ano em que Ralph Fiennes lança sua versão de *Coriolano* (*Coriolanus*, Inglaterra). Além disso, outras adaptações de peças do bardo chegaram às telas, mesmo que em escalas de distribuição menores, tais como *Romeu e Julieta* (*Romeo & Juliet*, Inglaterra, Itália e Suíça, 2013), de Carlo Carlei, e *Muito barulho por nada* (*Much ado about nothing*, EUA, 2012), de Joss Whedon, entre outras.

Hamlet **em adaptação: o cinema como** ***fortuna crítica***

Em concordância com Emma Smith (2007, p. 40), enxergo, neste artigo, as adaptações para o cinema do drama *Hamlet* como equivalentes cinematográficos de leituras críticas da peça, como parte de sua *fortuna crítica*, e considero a abordagem desses textos crucial para a construção

de um debate sobre o drama e seus significados. No entanto, ressalto que a breve leitura aqui apresentada não pretende esgotar interpretações possíveis acerca de todos os filmes adaptados a partir desse texto shakespeariano, pois, além de me focar principalmente nos filmes considerados como *os grandes filmes shakespearianos* adaptados a partir de *Hamlet* pela crítica especializada, procuro apenas sinalizar os principais caminhos de leitura e adaptação seguidos pelos diretores e suas equipes[4] na construção de uma trajetória para esse drama shakespeariano nas telas de cinema, procurando perscrutar também se, de algum modo, tais adaptações dialogam com a crítica literária especializada.

Historicamente, o primeiro *Hamlet* de que se tem registro, intitulado *O duelo de Hamlet* (*Le Duel d'Hamlet*, França, 1900), é uma versão muda e em preto e branco da peça que marcou a estreia da atriz Sarah Bernhardt nas telas, tendo sido rodada como uma produção francesa. O próprio George Méliès (1861 – 1938), considerado por muitos como o pai do cinema como arte de entretenimento, realizou, também na França, sua versão da peça em 1907: *Hamlet* (França, 1907). Em um país de língua inglesa, especificamente na Inglaterra, a peça só chegaria às telas do cinema no ano de 1910, pelas mãos de William George Baker (1864 – 1929) (*Hamlet,* EUA, 1910). Ainda na era do cinema mudo, adaptações dinamarquesas, italianas e alemãs de pouca expressividade do drama foram produzidas.

Na era do filme falado, Rothwell (2004) nos chama a atenção para o fato de que o primeiro país a adaptar o *Hamlet* shakespeariano foi a Índia, a partir do trabalho de Sohrab Modi (1897 – 1984) em *Sangue por Sangue* (*Khoon Ka Khoon,* Índia, 1935). Na década seguinte, entre outras produções que procuraram adaptar o drama para as telas, destaca-se a leitura do cineasta britânico Laurence Olivier (1907 – 1989) sobre a peça em *Hamlet* (Inglaterra, 1948). Além de dirigir, Olivier atua como o protagonista da peça/filme, em atuação que lhe rendeu o prêmio máximo da academia americana de cinema para a categoria, o Oscar de Ator. Hollywood também premiou o filme com o Oscar de Melhor Filme.

Rodado em preto e branco, Olivier abre sua película com os dizeres "Esta é a tragédia de um homem que não conseguia se decidir", anunciando o tom psicanalítico-freudiano[5] que daria a

[4] Apesar de, por vezes, direcionar o peso de escolhas adaptativas ao diretor das películas sob escrutínio, ressalto que o trabalho de construção fílmica não é um trabalho isolado, dependendo as decisões tomadas de fatores diversos tais como o gênero do filme, o estúdio de filmagens, a influência dos produtores e roteiristas, as exigências do mercado etc.

[5] Freud retratava Hamlet como uma pessoa completa, sujeita a análises médicas e psicológicas além dos limites do texto. Isso levou o psicanalista austríaco a utilizar *Hamlet*, juntamente à peça *Édipo Rei*, de Sófocles, em seus escritos sobre o inconsciente. Em sua obra, Freud (2001, p. 264) afirma que muitos homens sonham praticar relações sexuais com suas mães, mesmo quando mencionam esse fato com indignação e assombro. Além disso, o psicanalista assevera que muitos sonham também com o fato de o

sua produção, talvez influenciado por leituras de *Hamlet and Oedipus* de Ernest Jones (1976)[6]. É interessante lembrar que, na esteira da interpretação pretendida, todo contexto político – incluindo-se o personagem Fortimbrás, herdeiro da Noruega, e Guilderstern e Rosencrantz, retratos da corrupção do rei Cláudio – foi suprimido, dando lugar a uma interpretação que privilegiava a questão edipiana. Taylor (1994, p. 183) nos lembra, inclusive, da ocorrência de conversas entre Olivier e Jones, no final da década de 1930, sobre as motivações do príncipe Hamlet. Esse autor afirma também que, dentre os filmes shakespearianos, a leitura dada por Olivier é aquela "que destaca as relações pessoais dentro da corte de Elsinore, a individualidade do príncipe e, em particular, sua distinta condição psicológica" (1994, p. 181). Em resumo, nas palavras de Crowl (2008, p. 24), o filme focaliza o

> próprio desejo reprimido de Hamlet de matar seu pai e casar com sua mãe. Os dois homens [Hamlet e Claudio] estão intrinsecamente ligados, e Hamlet subconscientemente entende que matar Cláudio é o mesmo que cometer suicídio.

Além disso, Hamlet e seu comportamento estão em evidência em praticamente cada *frame* da película: quando não corporalmente, por meio de reflexões de outros personagens. Como apontado por Taylor (1994, p. 182), a impressão deixada é a de que "o filme inteiro explora a vida interior de Hamlet", o que é reforçado por técnicas como o uso da *voice-over* na construção de quase todos os solilóquios da peça e pelos usos da câmera que, em grande parte da película, segue a perspectiva de Hamlet, mostrando-nos o que esse protagonista vê, e como vê. Wofford (1994, p. 192-193) reforça a discussão sobre o tom psicanalítico do filme ao afirmar que, além dos pontos aqui já sinalizados, podemos encontrar mais ecos da abordagem de Freud e Jones na produção de Olivier, ao observarmos, por exemplo,

---

pai estar morto, sendo o enredo de *Édipo* "a reação da imaginação a esses dois sonhos típicos" (FREUD, 2001, p. 264). Sobre *Hamlet*, Freud apresenta a seguinte posição: "(...) o Hamlet de Shakespeare, tem suas raízes no mesmo solo que Édipo Rei. Mas o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante separadas, da civilização (...). No Édipo, a fantasia infantil desejosa que subjaz ao texto é abertamente exposta e realizada, como ocorreria num sonho. Em Hamlet, ela permanece recalcada; e, tal como no caso de uma neurose, só ficamos cientes de sua existência através de suas consequências inibidoras" (FREUD, 2001, p. 265).

[6] Jones (1976, p. 50-51) desenvolve o pensamento de Freud sobre o drama, ao afirmar que a popularidade da peça só é possível porque o conflito carregado por Hamlet encontra eco em um conflito interior semelhante em seu público espectador/leitor, afirmando que, quanto mais intenso o conflito presente neste, maior será o efeito da peça. Dessa forma, não só o herói do texto dramático, mas também o próprio poeta e o público encontram-se fortemente influenciados por sentimentos que têm fonte e origens desconhecidas (1976, p. 51). Nas palavras de Jones (1976, p. 57), "(...) o quadro completo apresentado por Hamlet, sua depressão profunda, a desesperança notada em suas atitudes em relação ao mundo e ao valor da vida, seu temor pela morte, suas contínuas referências a pesadelos, suas autoacusações, seus esforços desesperados para escapar dos pensamentos de seu dever, e suas tentativas em vão de encontrar uma desculpa para sua procrastinação: tudo isso inequivocamente aponta para uma consciência torturada, para alguma obscura base que lhe permita fugir de sua tarefa, uma base que ele não se atreve ou não quer confessar para si mesmo."

> O tratamento erótico da relação entre Hamlet e Gertrudes, enfatizado por uma cama atipicamente grande na 'cena do closet' (que não pede de modo algum por uma cama), na qual Hamlet e Gertrudes rolam de uma maneira sugestiva durante sua luta de desejos em 3.4; a atribuição da postergação de Hamlet a uma comparação implícita entre ele mesmo e Cláudio; e a interpretação de seus atos finais como autodestrutivos (WOFFORD, 1994, p. 192-193).

A autora aponta, ainda, que a própria escolha da produção por Eileen Herlie para atuar como Gertrudes no filme pode acentuar a leitura edipiana do longa-metragem, por meio do foco nos laços eróticos que uniam a personagem a seu filho, uma vez que a atriz tinha vinte e sete anos na época das filmagens e Olivier, intérprete de Hamlet, quarenta.

Davies (2007) nos lembra do imenso sucesso da adaptação de Olivier na década de 1940, sobretudo em território americano. O autor ressalta também que essa adaptação de *Hamlet* foi central para o estabelecimento de uma *Grande Tradição de Shakespeare no Cinema*, tradição essa fortificada por filmes dirigidos por cineastas como Orson Welles (1915 – 1985), Akira Kurosawa (1910 – 1998), Grigori Kozintsev (1905 – 1973), Peter Brook (1925 - Atual) e Franco Zeffirelli (1922 – Atual). Esses diretores, cada um a sua maneira, procuraram, como sinalizei na seção anterior, por meio da adaptação de grandes peças do bardo, construir seus filmes a partir dos códigos e imagética do cinema de suas respectivas épocas, localizando os enredos shakespearianos a partir das tradições teatral, literária e cinematográfica de então, e contribuindo também, dessa forma, para ampliar a fortuna crítica cinematográfica dos mais diversos textos de Shakespeare.

Na década seguinte, Akira Kurosawa, diretor considerado como o responsável por reavivar o cinema japonês após a Segunda Grande Guerra, se volta a *Hamlet* em *Homem mau dorme bem* (*悪い奴ほどよく眠る*,*Warui yatsu hodo yoku nemuru,* Japão, 1960). No entanto, na contramão de filmes como o de Olivier, Kurosawa reconta a história shakespeariana realocando-a na sociedade corporativa japonesa contemporânea à realização do filme. Ao contrário de Olivier – e como fariam outros cineastas –, Kurosawa procura, em sua leitura e reescritura da peça, por aspectos políticos possíveis de serem utilizados para a compreensão da sociedade de então. A partir desse mote,

> O filme de Kurosawa procura expor a corrupção em movimento nas gigantes corporações japonesas, empregando uma figura hamletiana suicida (...) para desestabilizar um mundo rigidamente hierárquico. (...) [A utilização da peça como fonte] permite ao cineasta que desenvolva suas próprias variações dos temas proeminentes em *Hamlet*, incluindo espionagem, dissimulação, corrupção, poder, instabilidade psicológica, isolamento, decepção e traição (CROWL, 2008, p. 44)

Desse modo, o filme do diretor nipônico antecipa leituras políticas do drama que, apesar de já latentes na década de 1970, só teriam forte impacto na crítica shakespeariana nas últimas

décadas do século XX. Sua leitura da peça, de certa maneira, assemelha-se a leituras contextuais como a de Andrew Fitzmaurice (2009)[7], uma vez que o Hamlet do filme se configura como um personagem profundamente afetado pela corrupção da vida política; no caso do filme em questão, pelas relações políticas dentro de grandes corporações japonesas. Assim como a Dinamarca da peça, o mundo em que o personagem principal do filme vive é um mundo em decadência, com a presença de dissimuladores, espiões; uma decadência que, de certo modo, provoca instabilidade emocional naqueles que o habitam. Com efeito, Kurosawa demonstrou procurar em Hamlet uma chave para um movimento de compreensão de sua própria época, de seu próprio momento sociopolítico.

O filme do cineasta japonês abriu espaço para outras adaptações que, no decorrer dos séculos XX e XXI, procuraram em *Hamlet* embasamento para seu próprio processo criativo de reescritura. No entanto, apesar do relativo sucesso do filme nipônico na Ásia e na Europa, a mais famosa adaptação da peça dos anos 1960 foi a orquestrada na então União Soviética por Grigori Kozintsev (*Гамлет, Gamlet*, Russia, 1964). Diferentemente de Olivier e na esteira de Kurosawa, o diretor russo traz de volta ao enredo a questão política que se torna central em seu filme. Nas palavras de Kozintsev, a principal diferença entre sua produção e aquela realizada por Olivier é que "Olivier corta o tema do governo, o qual eu acho extremamente interessante" (KOZINTSEV apud TAYLOR, 1994, p. 185), o que atesta a ligação do filme do diretor russo com leituras políticas da peça, sobretudo aquelas que afirmam o potencial da peça de dramatizar diferentes formas de governo e governança, interrogando o passado, o presente e o futuro político do Estado ao qual faz referência (SMITH, 2007, p. 141).

O filme, derivado de uma produção teatral dirigida também por Kozintsev, em 1954, e apresentada no *Pushkin Academic Theatre of Drama*, em Leningrado, demonstra ainda fortes ligações com a atmosfera stalinista[8], levando o diretor a afirmar que Hamlet era um *homem de seu tempo*. De acordo com Taylor (1994, p. 186-187), "o filme pode ser lido tanto como uma crítica a uma situação política específica na Rússia quanto como uma afirmação fatalista sobre a experiência

[7] Andrew Fitzmaurice (2009, p. 140), em uma leitura contextual do drama, argumenta que o público elisabetano veria Hamlet como um homem profundamente afetado pela corrupção da vida política. Com efeito, o autor enxerga a peça como "profundamente preocupada com a corrupção e com seu impacto sobre a auto-compreensão e auto-representação política" (2009, p. 140), e os leitores desse drama, segundo Fitzmaurice, sempre atentaram para a abordagem da corrupção em *Hamlet*, um dos temas mais claros desse enredo shakespeariano. No entanto, mais do que apontar a corrupção no desenvolvimento da peça, a leitura de Fitzmaurice procura compreendê-la no contexto do pensamento político do início da modernidade, uma vez que "Hamlet é, em si própria, uma crônica de seu próprio tempo" (2009, p. 142).

[8] Visão doutrinária e prática política de origem marxista ligada ao governo de Josef Stalin (1878 – 1953) na antiga União Soviética.

individual da história". Isso se dá, provavelmente, pelo conflitante compromisso de Kosintsev com um realismo social em decadência na arte do período, além da influência de sua própria identidade política como um artista que sobreviveu ao stalinismo para viver sob o governo de Khrushchev. Crowl (2008, p. 49) afirma ainda que o filme soviético só se torna possível devido ao novo contexto político e cultural que se seguiu à morte de Stalin, em 1953, uma vez que

> Por uma década ou mais, durante a ascensão de Nikita Khrushchev, cineastas russos não estavam mais fortemente ligados pelas restrições do realismo social soviético, e o *Hamlet* de Kozintsev é tanto um movimento de reafirmação do romantismo russo quanto uma crítica sutil à poderosa política stalinista.

Durante o stalinismo, como nos conta Birgit Beumers (2009, p. 99), foi criada uma instituição, denominada *Soyouzkino – Cinema da União* – que era responsável por práticas de censura, controlando a forma e conteúdo dos filmes produzidos em todos os estúdios da URSS. Por décadas, essa instituição tornou impossível a emergência de filmes como o *Hamlet* de Kozintsev, inclusive condenando os diretores que ousavam desrespeitar os limites impostos à pena de enforcamento.

A influência do contexto político soviético no movimento de produção da película pode também ser notada, de acordo com Sokolyansky (2007, p. 204), pela nova atmosfera espiritual que animava a Rússia do período, a partir da reabilitação da massa de pessoas inocentes a suas casas – sobretudo aquelas encarceradas durante o stalinismo – e a partir da intensificação da vida cultural e intelectual, o que fortificava e incentivava a produção cinematográfica de então. Esteticamente, até mesmo a decisão por rodar a película em preto e branco – o primeiro *Hamlet* (Inglaterra, 1969) em cores só chegaria às telas do cinema cinco anos depois pelas mãos do diretor britânico Tony Richardson – em uma época em que os filmes em cores já eram realidade, pode ser considerada como motivada por razões políticas: como nos conta Sokolyansky (2007, p. 205), a utilização do preto e branco no *Hamlet* de Kozintsev provavelmente foi "determinada por um desejo de evitar a forte coloração como um modo de encobrir a verdade", uma tendência encorajada pela ideologia oficial soviética e repudiada pelo diretor.

Curiosamente, em direção oposta à tomada pelo filme de Kurosawa, que utilizava texto completamente inédito, restando pouca ou nenhuma semelhança com o material textual do drama shakespeariano, o filme de Kozintsev utiliza uma clássica tradução russa, a tradução de *Hamlet* por Boris Pasternak (1890 – 1960), como fonte para a elaboração do roteiro, atendo-se ao enredo básico da peça, mas construindo sua crítica política a partir dos elementos cinemáticos já sinalizados, além de outros, como, por exemplo, uma maior presença da população em determinadas tomadas e a ambientação do castelo como uma prisão por meio de frequentes

enquadramentos que enfatizam grades e barras. A possibilidade de reinventar a peça visualmente, mesmo a partir da utilização do texto dito original ou de uma tradução considerada clássica, foi um artifício explorado por outros cineastas que adaptaram *Hamlet* às telas do cinema, como demonstrarei a seguir.

No Brasil, no início da década de 1970, Ozualdo Candeias também buscou, a sua maneira, a construção de um *Hamlet* como *um homem de seu tempo*, a partir do contexto histórico, político e social do país no período. *A Herança* (1970), uma adaptação livre drama shakespeariano, traz para o interior de São Paulo, numa fazenda – como afirma o próprio protagonista, onde o tempo não passou –, o enredo do príncipe que teve o pai assassinado pelo tio que, posteriormente, se casa com sua mãe. No entanto, Candeias, cineasta ligado ao chamado Cinema Marginal[9] brasileiro, realoca a história não só em termos geográficos, mas também socialmente: Hamlet é, aqui, filho de um grande dono de terras do sistema latifundiário nacional. O drama *Hamlet* é, dessa forma, regionalizado, ruralizado e, sobretudo, resignificado. Nas palavras do próprio Candeias (apud REIS, 2010, p. 90),

> Eu peguei o Hamlet, um personagem da corte de uma monarquia europeia na Idade Média, e coloquei numa fazenda no interior de São Paulo nos tempos modernos. Em Shakespeare é um rei que tem um filho. Na minha adaptação é um fazendeiro rico com um filho, Omeleto [o Hamlet brasileiro], que ele manda pra São Paulo pra fazer Direito. Isso acontece sempre pelo interior: os ricos mandam os filhos estudar na Capital e voltar doutor. Então surgem todos aqueles problemas da peça de Shakespeare: o pai é morto, o tio toma conta de tudo. O filho volta e encontra a mãe com o tio. E vai por aí afora até o final, igual a Shakespeare, quando ele morre no duelo. Só que o meu é um duelo caipira do século 20.

A questão social, sobretudo no que diz respeito à problemática da terra – o que demonstra o engajamento do filme com os discursos sobre a Reforma Agrária que circulavam no país desde a década de 1950 – tem papel primordial na película. Na narrativa, Omeleto, pouco antes do duelo final, deixa toda sua herança, a fazenda, para quem trabalha na terra, a revelia de seu tio. Nesse sentido, o cineasta continua sua atualização não só geográfica, mas também cultural do drama elisabetano. Tal atitude levantou reações diversas da crítica cinematográfica da época, sobretudo em relação às liberdades tomadas por Candeias que, em entrevista, respondeu:

> O Hamlet pra mim é um puta babaca, se visto no lado social, e eu lhe dei uma dignidade para a morte dele. Antes de morrer, pegou as terras dele e deu para aquele

[9] A ideia de marginalidade defendida pelo Cinema Marginal traz uma proposta alternativa ao cinema hegemônico produzido no interior do Cinema Novo, sendo lema e bandeira de toda uma geração de cineastas. No entanto, ao contrário do Cinema Novo, o Cinema Marginal não pode ser considerado um movimento, sobretudo por não possuir uma coesão interna que nos permitiria a classificação de todos os filmes que dele fazem parte. De todo modo, algumas de suas características são latentes, sobretudo a crítica à sociedade de então, a presença de elementos abjetos, do erotismo, representado e a crítica da comunicação em massa marcada pelos diferentes modos de produção e distribuição do filme enquanto artefato cultural (cf. AMORIM, 2015).

> pessoal que trabalha. E o pessoal que trabalha, os caras que eu botei como essas pessoas, são os mais fodidos possíveis. Então o que eu fiz foi livrar a cara do Hamlet e vocês ainda vêm aqui me encher o saco? (apud REIS, 2010, p. 95).

Curiosa também é a utilização de pouquíssimos diálogos falados na película que foi rodada em preto e branco: ao longo do filme, ouvimos e escutamos os sons da fazenda, tais como relinchos de cavalo, sons de porcos, vacas etc., juntamente a uma trilha sonora composta quase que inteiramente por modas de viola. Os diálogos, em tradução muito livre do texto shakespeariano, com cortes e acréscimos, aparecem em legenda. São poucas as ocasiões em que ouvimos as falas, como no famoso solilóquio *To be or not to be*, recitado com acento característico regionalista e em tom irônico enquanto o protagonista, personificado por David Cardoso, segura um crânio de boi – crânio que também se configura como parte do movimento de regionalização do drama. A presença de uma Ofélia negra e de cenas improvisadas, como o enterro desta mesma personagem, carregada em uma rede, ao final do filme, também chamam atenção para o caráter transgressor da adaptação.

Com pouca distribuição, sendo veiculada somente nos cinemas de arte de estados como Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, a adaptação chamou atenção internacional, tendo ganhado prêmios na França e Dinamarca, "como melhor adaptação da peça de Shakespeare" (CANDEIAS apud REIS, 2010, p. 97), segundo seu diretor. *A Herança* tem, dentre outros, o mérito de provar que era possível se filmar um *Hamlet* brasileiro a partir de um viés político, assim como Kurosawa havia provado ser viável em território japonês. Juntamente a *O Jogo da Vida e da Morte* (Kuperman, 1970), *A Herança* continua a ser um dos únicos dois filmes a adaptar essa história shakespeariana para o Brasil. No entanto, ao contrário de *O Jogo da Vida e da Morte*, o filme de Candeias se destaca por sua ousadia estética e presença de forte temática social (AMORIM, 2016).

Em relação à fortuna crítica da obra do bardo, apesar de duas passagens que ligeiramente parecem indicar certa aproximação sexual entre Omeleto e Gertrudes – (1) uma fala transcrita em legenda, na primeira parte da película, em que Omeleto afirma "Nem os anos, e... nem a morte de meu pai... É ainda uma bela mulher...", e (2) uma cena em que o rapaz, ao ser mandado pelo tio até a casa de Manelão, que deveria assassiná-lo, em referência a viagem de Hamlet à Inglaterra no texto shakespeariano, vê o rosto da mãe em uma prostituta –, não encontramos provas mais concretas que ligariam o filme de Candeias às interpretações psicanalíticas de Freud (2001) e Jones (1976), e, por consequência, a filmes como o dirigido por Lawrence Oliver (*Hamlet*, 1948). Nesse sentido, *A Herança* parece dialogar mais com a crítica política da peça shakespeariana e

com filmes como aqueles realizados por Kurosawa e Kozintsev, que encontram em *Hamlet* motivações para falar sobre seu próprio contexto, sobre sua própria realidade sociopolítica.

No mundo anglo-europeu, a par de produções pouco expressivas e alguns especiais de TV (cf. ROTHWELL, 2004), *Hamlet* só voltaria às telas do cinema em 1990, pelas mãos de Franco Zeffirelli, diretor que já havia, nos anos de 1967 e 1968, adaptado, respectivamente, *A megera domada* (*The Taming of the Shrew*, Itália e EUA, 1967) e *Romeu e Julieta* (*Romeo and Juliet*, Itália e Inglaterra, 1968), também de William Shakespeare. Seu *Hamlet* (EUA, Inglaterra e França, 1990), estrelado por um elenco internacional de astros como Mel Gibson, no papel do príncipe, Glenn Close, como Gertrudes, e Helena Bonham Carter, desempenhando o papel de Ofélia, foi, como os filmes anteriores de Zeffirelli, extremamente criticado pelo pouco uso do texto shakespeariano – apenas 31% (trinta e um) do texto é levado às telas –, pelos rearranjos orquestrados, por atuações psicologicamente fracas – sobretudo a de Mel Gibson – e pela preocupação excessiva com fatores técnicos, isto é, com a faceta espetacular da história, mais do que com a própria história (PILKINGTON, 1994, p. 163-166).

Na tentativa de criação de um *Hamlet* para o contexto contemporâneo de então, Zeffirelli adota as convenções cinemáticas dos filmes de ação dos anos 1980 para a construção de sua adaptação. Nesses filmes, um herói geralmente antissocial e com senso de humor desafia um vilão corrupto e imoral – Hamlet e Cláudio, respectivamente. Além disso, a violência se encontra também presente como um item estruturador do enredo. Já no nível narrativo, cortes e sequências rápidas dão o tom da ação (TAYLOR, 1994, p. 192). Tais recursos levam Taylor (1994, p. 192-193) a afirmar que "aqui está um Hamlet que não consegue se decidir e que é, nas palavras da sinopse fílmica, 'mais macho que melancólico'", o que, de acordo com Rothwell (2004, p. 132), não agride ao cânone shakespeariano que já experenciou, em outras produções, desempenhos de Hamlet com forte presença masculina.

A simplificação da narrativa para adequar o filme a uma nova audiência também é evidente, sobretudo no tocante a convenções teatrais que poderiam parecer estranhas ao público-alvo almejado pelo diretor italiano. A intenção de Zeffirelli para esse filme, como em outras adaptações shakespearianas realizadas pelo cineasta, parece ser a de restaurar Shakespeare para as massas, popularizando-o e tornando-o acessível para o público do final do século XX. Mais amplamente falando, Zeffirelli constrói seu *Hamlet* "equipado para sobreviver num mundo de *Rambo* e *Evil Empire*" (ROTHWELL, 2004, p. 132). No entanto, apesar das liberdades criativas tomadas, Zeffirelli constrói como trama central para sua película o relacionamento edipiano entre o príncipe e sua mãe, Gertrudes, conforme realizado anteriormente por Olivier, afinado às leituras de Freud (2001) e Jones (1976) da peça. De acordo com Crowl (2008, p. 57, grifos meus),

> Ao selecionar [Glenn] Close e [Mel] Gibson, duas das maiores estrelas hollywoodianas, [para os papeis,] Zeffirelli está não somente se apropriando do apelo comercial desses atores, (...) [mas também] estava consciente de sua abordagem para o relacionamento entre Hamlet e Gertrudes considerando os filmes mais recentes de suas estrelas, o que levaria espirituosos espectadores (...) a realizar as conexões naturais: '*Máquina Mortífera* encontra *Atração Fatal* no que acaba por ser uma ligação perigosa.

No entanto, Zeffirelli não foi o único a levar a peça às telas nos anos 1990. Kenneth Branagh, que já havia adaptado *Henrique V* (*Henry V*, Inglaterra, 1989), retorna, em 1996, à obra do bardo inglês ao lançar sua versão de cerca de 4 (quatro) horas do drama – o mais longo filme comercial já realizado desde *Cleópatra* (*Cleopatra,* Inglaterra, EUA, Suíça, 1963) de Joseph Mankiewicz (CROWL, 2008, p. 38) –, de acordo com o diretor, em seu texto integral[10]. Hapgood (2003, p. 72-73) enxerga na versão de Branagh para o texto shakespeariano um impulso em direção a um movimento de inclusão daquilo que normalmente era descartado por outros cineastas. Para esse autor, na reconstrução da tragédia por Branagh, "especialmente louvável é o tratamento dado aos papeis secundários, desempenhados por um time de estrelas com um respeito sensível à tragédia individual desses personagens" (2003, p. 73).

No entanto, mesmo aparentemente procurando pelo máximo de proximidade a um virtual *texto original*, Branagh constrói seu *Hamlet* a partir de cenários e figurinos que remetem a uma Inglaterra vitoriana, e da utilização de subtextos, sobretudo *flashbacks*, que, em vez de confirmar a *fidedignidade* que hipoteticamente a realização integral da peça traria, demonstram sua própria leitura do texto elisabetano. Em um desses subtextos, por exemplo, o cineasta nos mostra uma cena de sexo entre o protagonista (o próprio Branagh) e Ofélia – Kate Winslet – que explicita a questão da perda da virgindade da donzela apenas sugerida por uma das canções entoadas por Ofélia na peça:

> Ele ergueu-se e se vestiu,
> Abriu a porta do quarto,
> Deixou entrar a menina,
> A donzela Valentina,
> Que donzela não saiu.[11]

[10] É importante ressaltar que tal afirmação é controversa, uma vez que, como demonstrado por O'Shea (2010, p. 09), *Hamlet* faz parte das peças problemáticas de William Shakespeare por ser encontrada em, pelo menos, três diferentes versões: primeiro in-quarto, segundo in-quarto e fólio. Além disso, diferentes versões conflacionadas da peça – com recortes das três fontes primárias – também são encontradas no mercado editorial. Desta forma, faz-se aqui necessária a indagação sobre qual seria a versão 'integral' da peça.

[11] "Then up he rose and donned his clothes / And dupped the chamber door; / Let in the maid that out a maid / Never departed more." (IV. 5. 52-55).

Hapgood (2003, p. 73) afirma ainda que, por fatores como a inclusão de *flashbacks* e memórias, que tornam a história mais longa, diversos críticos apontaram a abordagem de Branagh como exagerada. Ademais, provavelmente também por motivo de sua longa duração, o filme de Branagh falhou comercialmente, apresentando problemas para encontrar uma audiência. No entanto, estudiosos têm voltado sua atenção para a película, dada a bem sucedida tentativa do cineasta de levar os filmes shakespearianos a outras direções criativas. De acordo com Crowl (2008, p. 39), Branagh, juntamente a dois diretores que mais fortemente influenciaram sua obra, Orson Welles e Olivier,

> são *auteurs*. Cada um desenvolveu seu estilo individual e único para a tradução de Shakespeare para a linguagem dos filmes. Branagh foi claramente influenciado por Olivier e Welles, mas o que ele pegou desses diretores ele reformulou para seus próprios propósitos artísticos.

Leão (2008, p. 293) nos lembra ainda de que, esteticamente, a visualidade perseguida pelo estilo de Branagh está sempre a serviço do texto, e que, na tentativa de reconstrução da peça nas telas, recursos como interpolações visuais entre diferentes quadros e cenas e a relação entre o *mise-em-scène* e a visualidade, que já haviam sido explorados por diretores como Zeffirelli, auxiliam o cineasta na tentativa de dar um passo adiante na popularização de Shakespeare. Conceitualmente falando, em sua película, Branagh apresenta a interessante ideia de Hamlet tanto como um herói, quanto como um anti-herói, uma vez que, no desenvolver da história, esse personagem é retratado como cada vez mais maculado pelo sangue daqueles que o cercam. Ademais, apesar de não aderir a um tom prevalentemente político, como fizeram cineastas anteriores, o filme dirigido por Branagh traz uma discutível abordagem da queda de uma dinastia no reino da Dinamarca, metaforizada, sobretudo, pela presença de uma estátua do rei que, no final do filme, tem sua parte de cima arrancada (HAPGOOD, 2003, p. 72).

Em relação a seu trabalho como diretor, mesmo não obtendo sucesso comercial com *Hamlet*, que posteriormente teve uma versão reduzida na tentativa de ampliar seu alcance público, Branagh se tornou um dos cineastas shakespearianos mais eminentes, com 3 (três) outras adaptações do bardo lançadas nos cinemas: a já citada *Henrique V*, além de *Trabalhos de amor perdidos* (*Love's Labour's Lost*, Inglaterra, França e EUA, 2000) e *Como gostais* (*As you like it*, EUA e Inglaterra, 2006). O trabalho de Branagh também abriu caminho para outras adaptações de *Hamlet* que, no final do século XX e início do século XXI, procuraram construir novos modos de leitura para a abordagem desse drama shakespeariano nos cinemas.

Uma dessas adaptações é a de Michael Almereyda, que pode ser tida como controversa: se por um lado Almereyda procurou manter o texto original shakespeariano nos diálogos e

solilóquios de seus personagens, clamando uma direta ligação com o texto dramático, por outro, modernizou a história ao realizar o movimento de realocação da narrativa para os dias atuais, na cidade de New York, num mundo coorporativo, seguindo a prática de Akira Kurosawa, que, como sinalizei, também vê o mundo empresarial como cenário para sua versão de *Hamlet*. Com efeito, Almereyda rearranja o texto shakespeariano a fim de adaptá-lo a sua escritura fílmica. De acordo com Hapgood (2003, p. 73-74),

> Michael Almereyda chama sua própria versão fílmica de "não tanto um rascunho, mas uma colagem, um retalho de intuições, imagens e ideias". Falas são realocadas e quebradas. Palavras e imagens em telas geralmente seguem seu próprio caminho: nós escutamos a maior parte dos solilóquios de Hamlet em voz-over; por vezes, vemos uma livre associação de imagens tocando acordes de palavras. Embora Almereyda, que é bem versado em interpretações anteriores de Hamlet, seja notavelmente tradicional em sua concepção dos personagens e de suas inter-relações, ele fragmenta radicalmente o texto de Shakespeare.

A adaptação se passa no ano 2000, e Hamlet, interpretado por Ethan Hawke, é um jovem aspirante a diretor de vídeos digitais que tem o pai, diretor da grande Corporação Dinamarca – em alusão ao reino da Dinamarca, do texto dramático – assassinado. Após o assassinato, seu tio Cláudio assume a direção da empresa, lugar outrora ocupado por seu pai, e se casa com a mãe de Hamlet, a viúva Gertrudes. Ao retornar da faculdade onde estuda, Hamlet é, como no drama, visitado pelo fantasma de seu pai, que confessa ter sido assassinado por Cláudio e pede para que seu filho o honre em vingança. A partir desse ponto, de maneira semelhante à peça, Hamlet se encontra num estado de indecisão, angústia e melancolia constante.

Nas palavras de Leão, "Celebrado por alguns, criticado por outros, Michael Almereyda realiza um *Hamlet* contemporâneo, em que a corrupção está representada pela cultura e economia das grades corporações" (2008, p. 297). Sua versão da peça, desse modo, apresenta-se como influenciada não só pela crítica política (corrupção nas grandes corporações) do drama, mas também por versões fílmicas anteriores, como a já citada versão corporativa de Kurosawa para o enredo shakespeariano. A história de *Hamlet,* o filme, é contada em ritmo ágil, procurando dar conta da mobilidade e fluidez do cenário contemporâneo. Hamlet é aqui representado como um jovem nova-iorquino, sendo extremamente urbano e atento às novas tecnologias digitais. As atualizações na *performance* do texto shakespeariano vão desde a utilização de imagens em *laptops*, passando por trechos da peça reproduzidos em folhas de *fax* (em vez das cartas comuns à época do texto dramático) a conversas que, ao contrário do marcado no texto original, acontecem pelo telefone. Os vídeo-diários também são frequentes durante a película. Solilóquios como o famoso *Too solid flesh* são apresentados ao espectador por meio das filmagens do jovem Hamlet.

Já a peça-dentro-da-peça, presente na obra teatral – *The murder of Gonzago* ou *The Mousetrap* –, o metadrama, surge na película de Almereyda como um filme experimental dirigido pelo

próprio Hamlet. As críticas aos problemas de representação dentro do texto teatral, em particular às questões relacionadas com a arte dramática e a imitação (*mimesis*) verossímil da natureza humana, como posto em foco por críticos como Bloom (2004) e Süssekind (2008)[12], cedem lugar a reflexões sobre a edição e montagem da obra cinematográfica, porém de forma claramente menos enfática. A utilização de um *metacinema*, além da recorrência aos vídeo-diários, aumenta ainda mais a crença na centralidade de Hamlet no filme: ao se filmar, rever suas gravações, meditar sobre elas e editá-las infinitas vezes, o jovem Hamlet entra em contato consigo mesmo, observa-se, deixando às claras, também, sua confusão interior.

Desse modo, de acordo com Hapgood (2003, p. 74), o que faz o filme de Almereyda funcionar é, diferentemente da versão de Branagh, uma extrema seletividade. O filme de baixo orçamento, como sinaliza esse autor, é dominado por duas motivações inter-relacionadas:

> nele a Elsinore de Shakespeare tem muito em comum com a capitalista cidade de New York City em 2000; e o que em Shakespeare é expresso através de palavras faladas, pode ser comunicado visual e eletronicamente, por câmera e telefone, e através de meios altamente tecnológicos como filmadoras, maquinas de fax, processadores de texto e câmeras de vigilância.

A partir dessa abordagem, Almereyda parece conduzir sua adaptação em direção a um público contemporâneo, dando a ideia de fragilidade de valores espirituais num mundo materialista, comum a sua leitura do drama, uma abordagem nova, apta ao tempo presente. O filme, a última das grandes adaptações cinematográficas celebradas pela crítica literária, também foi o primeiro a sinalizar uma possível entrada do drama elisabetano para o século XXI.

Considerações Finais

Neste artigo, pretendi historicizar brevemente a história das chamadas *Grandes Adaptações* de *Hamlet* para as telas do cinema mundial. Ressalto, nesta nota de encerramento, que não foi minha intenção apresentar um recorte preciso, com nomes e datas de todos os filmes shakespearianos adaptados a partir dessa peça produzidos – o que, a meu ver, além de dispendioso, seria praticamente inviável, dado o grande número de adaptações popularizadas,

[12] Harold Bloom (2004) apresenta sua leitura da peça com foco na tentativa de compreensão da teatralidade latente no drama. Desse modo, Bloom considera como marcos centrais para a interpretação de Hamlet a peça-dentro-da-peça e o discurso de Hamlet aos atores que passavam pelo castelo oferecendo seus serviços (WOFFORD, 1994, p. 200). Com efeito, o autor tem como foco a elucidação da autoconsciência do próprio drama e na compreensão da teatralidade da vida e do ser humano. Menos tendencioso que Bloom, mas seguindo a linha de investigação da peça como lócus de reflexão teatral e metateatral, Pedro Süssekind (2008, p. 18) aponta que, se Shakespeare não teorizou sobre a arte, sobre o teatro, tal teorização pode ser encontrada refletida nas falas de seus personagens, em considerações inseridas em suas peças.

além daquelas não contabilizadas pela grande crítica por terem sido realizadas por pequenos mercados cinematográficos, em países com pouca ou nenhuma tradição no meio.

Além disso, procurei também perscrutar como esses filmes, que considero parte da fortuna crítica da peça, podem acrescentar considerações diversas sobre interpretações desse drama shakespeariano, procurando apontar também os caminhos adaptativos tomados em cada película e o modo como elas dialogam, ou não, com a crítica literária no processo de reconstrução da história do príncipe da Dinamarca para o cinema. Nesse percurso, foi perceptível que a maioria dos grandes filmes shakespearianos adaptados a partir da peça *Hamlet* dialogam, em alguma instância, principalmente com visões psicanalíticas e políticas da peça, flertando também, por vezes, com abordagens metateatrais do texto dramático.

Pelo caráter historicizador do texto, aponto, dessa forma, a necessidade de realização de outros estudos sobre a obra do bardo em adaptação, em especial sobre a peça *Hamlet*, que já se encontra enraizada no imaginário mundial e que, muitas vezes, passa por processos de reescritura de modo a reconstruir nas telas as realidades sociais e culturais daqueles povos que a adaptam (cf. AMORIM, 2016). Fica aqui, desta forma, minha pequena contribuição que espera incitar, na área dos estudos da adaptação, de modo geral, e dos estudos shakespearianos, em específico, futuras pesquisas que nos auxiliem na árdua tarefa de se entender como diferentes povos e culturas têm recriado Shakespeare para, quem sabe, compreender como Shakespeare tem sido lido continuamente e como o cinema pode nos possibilitar novos meios para nos adentrarmos na cultura teatral elisabetano-jaimesca, no legado dramático shakespeariano e, sobretudo, em nossa própria época.

ABSTRACT: By considering the adaptations of William Shakespeare's *Hamlet* to the cinema as part of the critical fortune of this Elizabethan drama, this article aims to present brief notes on the adaptation history of this play to the world cinema. It is our intention to verify how different filmic texts have reconstructed the history of the Danish prince into a new media and in different socio cultural contexts over the last 117 (one hundred and seventeen) years. Moreover, it is also an objective of this paper to understand how the so-called *Great Shakespearean Film*s can dialogue at some level with the literary criticism of *Hamlet*.
Keywords: Hamlet. William Shakespeare. Adaptation. Critical Fortune.

REFERÊNCIAS

AMORIM, M. A. "Shakespeare no cinema brasileiro: um olhar sobre 'Hamlet' em terras estrangeiras". In: CLOSEL, R. A. B. MARIN, R. (Orgs.) *Shakespeare 450 anos*. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil, 2015, pp. 299-319.

AMORIM, M. A. de. *Da tradução/adaptação como prática transcultural*: um olhar sobre o Hamlet em terras estrangeiras. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

BEUMERS, Birgit. *A history of Russian cinema*. New York: Ed Berger 2009.

BLOOM, H. *Hamlet*: poema ilimitado. Tradução por José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BURNETT, M. T. *Shakespeare and world cinema.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

CROWL, S. *Shakespeare and film:* a Norton guide. United States of America: Norton, 2008.

DAVIES, A. "The Shakespeare films of Laurence Olivier". In: JACKSON, R. (ed.) *Shakespeare on film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 167-186.

FITZMAURICE, A. "The corruption of Hamlet". In: ARMITAGE, D.; CONDREN, C. & FITZMAURICE, A. (Eds.). *Shakespeare and Early Modern Political Thought.* New York: Cambridge University Press, 2009, pp.139-156.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

HAPGOOD, R. "Recent stage, film, and critical interpretations. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*: prince of Denmark. Editado por Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 72-82.

JONES, E. *Hamlet and Oedipus:* a classic study in psychoanalytic criticism. New York: The Norton Library, 1976.

LEÃO, L. de C. "Shakespeare no cinema". In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos. (Orgs.). *Shakespeare*: sua época e sua obra. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, pp. 265-300.

O'SHEA, J. R. "Introdução". I: SHAKESPEARE, W. *O primeiro Hamlet in-quarto de 1603***.** Organização e tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010, pp. 09-38.

PILKINGTON, A. G. "Zeffirelli's Shakespeare". In: DAVIES, A.; WELLS, S. (Eds.) *Shakespeare and the moving image***:** the plays on film and television. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 163-179.

RAY, B. Robert. The field of "Literature and Film". In: NAREMORE, James. (ed.) *Film adaptation*. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press, 2000, pp. 38-53.

REIS, M. *Ozualdo Candeias:* pedras e sonhos no Cineboca. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

ROCHA, Roberto Ferreira da. 'A performance correta': circulação e apropriação da herança clássica no teatro elizabetano. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da. DURÃO, Fábio Akcelrud.

ROCHA, Roberto Ferreira da. (Orgs.) *Performances*: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007, pp. 19-37.

ROTHWELL, K. S. *A history of Shakespeare on screen:* a century of film and television. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation.* London; New York: Routledge, 2006.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*: Prince of Denmark (The New Cambridge Shakespeare). Editado por Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta e Hamlet.* Tradução por Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SKYLAR, R. *História social do cinema americano*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1975.

SMITH, E. *The Cambridge Introduction to Shakespeare.* New York, USA: Cambridge University Press, 2007.

SOKOLYANSKY, M. "Grigori Kozintsev's Hamlet and King Lear". In: JACKSON, R. (ed.) *Shakespeare on film***.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 203-215.

STAM, R. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, J. (Org.). *Film adaptation. New Jersey: Tutgers University, 2000, pp. 54-76*.

STAM, R. "Introduction: the theory and practice of adaptation". In: STAM, R.; RAENGO, A. (Ed.) *Literature and film*: a guide to the theory and practice of film adaptation. New York: Blackwell Publishing, 2004, pp. 1-52.

STAM, R. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. New York: Blackwell Publishing, 2005.

SÜSSEKIND, P. *Shakespeare:* o gênio original. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editore, 2008.

TAYLOR, N. "The films of Hamlet". In: DAVIES, A.; WELLS, S. (Eds.) *Shakespeare and the moving image*: the plays on film and television. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 180-195.

WOFFORD, S. L. "A critical history of Hamlet". In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Editado por Susanne L. Wofford. Boston e New York: Beedford/St. Martin's, 1994, pp. 181-207.