



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

MARIA JULIANA ASSIS DE OLIVEIRA

HAMLET II:
DA LÁGRIMA AO RISO

Salvador
2013

MARIA JULIANA ASSIS DE OLIVEIRA

HAMLET II:
DA LÁGRIMA AO RISO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia - UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em letras.

Orientadora: Prof^aDr^a Elizabeth S. Ramos.

Salvador
2013

MARIA JULIANA ASSIS DE OLIVEIRA

HAMLET II: DA LÁGRIMA AO RISO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia - UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em letras.

Data de Aprovação ____/____/____

Nota _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Elizabeth Ramos (Orientadora)
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof. Dr. MÁRIO AUGUSTO DA SILVA SANTOS
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof. Dr. MAURO PORRU
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Ao meu pai,
por tudo que hoje sou.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a minha família, em especial ao meu pai por me fazerem mais forte, por serem meu escudo, meu alicerce, meu modelo, minha fortaleza.

A minha orientadora Elizabeth Ramos pela paciência, compreensão, presença, direcionamento, e pela infinita capacidade de transformar fagulha em fogo, brisa em ventania..., tudo em poesia.

À Universidade Federal da Bahia pelo acolhimento e confiança.

À diretoria dos meus locais de trabalho que sempre buscou me ajudar a conciliar algo que se mostrou tão escasso: tempo.

A Leonardo Campos, pelos merecidos “puxões de orelha”, mas acima de tudo pela amizade incondicional.

A Luana Brasil, que acompanhou confiantemente a dança das palavras que tangenciou os meus momentos de desespero e fraqueza.

A Daniel Pessoa, que mesmo distante, mostrou-se presente.

Aos meus amigos: Valdek Costa, Jean Souza, Samylle Bomfim, Pedro Albuquerque, Crisângelo Cerqueira, Mariluce Lemos, Cláudia Moraes, Allan Castro pelos ouvidos sempre ao meu dispor, pela paciência, por entenderem minhas necessárias ausências, e por todo auxílio prestado.

E a todos que de alguma forma contribuíram para que este trabalho se realizasse.

O resto é silêncio.

William Shakespeare
(*Hamlet*, Ato V, cena II)

RESUMO

Esta dissertação aborda elementos pertinentes ao universo da tradução intersemiótica, que se dá entre meios sógnicos distintos. Aqui especificamente, este diálogo acontece entre o signo escrito – *Hamlet*, obra shakespeariana, e o cinematográfico – *Hamlet II: perdendo a noção*, do diretor Andrew Fleming. Ante o panorama erguido pelo dialogismo entre as referidas obras, nosso objetivo central foi a análise da trajetória do personagem Hamlet como herói, para em seguida analisar a transmutação da tragédia shakespeariana em comédia no filme *Hamlet II: perdendo a noção*. Para alcançarmos nosso objetivo adotamos uma postura baseada em reflexões desconstrutivistas, que não hierarquizam a obra de partida em relação à de chegada, mas que antes disso, entendem esta última como suplemento da primeira. Nosso processo lidou não apenas com signos específicos, mas também com gêneros diferentes, e ao final do percurso ratificamos a noção de que Hamlet se insere no centro dos heróis trágicos ocidentais, mas também pudemos perceber que a transmutação *Hamlet II: perdendo a noção*, mesmo como comédia, guardou inúmeros pontos de contato com a tragédia que a antecederam.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Tragédia. Herói. Comédia.

ABSTRACT

This essay approaches items from the intersemiotic translation universe, which happens between distinct medium signs. Specifically here, this dialogue occurs between the written sign – *Hamlet*, a Shakespearian work of art, and the cinematographic medium – *Hamlet II*, directed by Andrew Fleming. Facing the overview provided by the dialogism relating to the aforesaid works of art, our main goal was the analysis of the character Hamlet as a hero, and then analyze the transmutations of the Shakespearian tragedy into a comedy in the film *Hamlet II*. In order to reach our goal we adopted an attitude based on deconstruction theories which does not hierarchize the source work in relation to the target one, but instead of that they understand the target work as a supplement to the source one. Our process did not deal only with specific signs, but also with different genders, and up to the end of the trajectory we ratified the notion that Hamlet is inside the occidental tragic hero's center, but we also could realize that the transmutation *Hamlet II* even as a comedy kept many contact points with the tragedy which came before itself.

Key-words: Intersemiotic translation. Tragedy. Hero. Comedy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa do DVD de <i>Hamlet II</i>	69
Figura 2: Dana Marschz à procura de inspiração.....	70
Figura 3: Capa da peça <i>Hamlet II</i>	71

LISTA DE TABELA

Tabela 1: Relação comparativa entre o herói trágico clássico e Hamlet.....	54
--	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Características da tragédia shakespeariana	34
Quadro 2: Características da comédia shakespeariana.....	37

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O TEATRO MEDIEVAL.....	22
2.1 O TEATRO RENASCENTISTA.....	26
2.2 NOSSO MESTRE WILL.....	29
2.3 A TRAGÉDIA CLÁSSICA.....	31
2.3.1 A tragédia shakespeariana.....	33
2.4 A VISÃO CLÁSSICA ACERCA DA COMÉDIA.....	35
2.4.1 A comédia shakespeariana.....	36
3. A PROBLEMÁTICA DO HERÓI E DE SUA CATEGORIZAÇÃO.....	38
3.1 MALAS PRONTAS PARA A VIAGEM.....	41
3.1.2 Enfrentando os percalços do caminho.....	44
3.1.3 O regresso.....	48
3.2 REQUISITOS BÁSICOS PARA UM HERÓI TRÁGICO CLÁSSICO.....	52
3.3 A HAMLET O QUE É DE HAMLET.....	55
4. HAMLET II: NOVOS PERCURSOS.....	56
4.1 LAÇOS E ENLACES QUE SUPLEMENTAM.....	68
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS.....	78

1. INTRODUÇÃO

“A limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos.”

Júlio Plaza¹

“Mas o suplemento supre.”

Jacques Derrida²

“A arte não se produz no vazio”.

Júlio Plaza³

“O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu.”

Joseph Campbell⁴

A tradução, atividade que data de antes de Cristo, já se fundamentou em uma série de pressupostos e questionamentos e, atualmente, séculos depois do primeiro registro de um texto traduzido ainda é vista por muitos teóricos e críticos como atividade secundária, marginal e transgressora, que nunca chegará a ter valor semelhante ao da obra de partida, entre outros motivos, por não ser "original". No entanto, ao entendermos que tradução é antes de tudo interpretação, e que resulta de outro lugar de fala, de outro momento e possivelmente de outras intenções, vislumbramos que a utópica fidelidade dos moldes estruturalistas não se sustenta, pois um texto traduzido é outro texto, sendo, portanto, também "original".

A relação entre cinema e literatura nos dá um bom exemplo da impossibilidade de haver obras fechadas com sentido único, assim como demonstra que um trabalho artístico, muitas vezes, poderá possibilitar uma série de outros que beberão da mesma fonte, mas que, muito provavelmente, absorverão os nutrientes de formas diferentes. Inúmeras obras servem-nos enquanto marcos da parceria entre literatura e cinema, mas em meio a um universo tão vasto talvez um nome se evidencie: William Shakespeare, considerado o maior dramaturgo inglês de todos os tempos, produziu obras que, ainda hoje, mais de quatro séculos depois, servem de base para que novas produções artísticas sejam desenvolvidas. Muitos dos trabalhos dramáticos shakespearianos já foram traduzidos para outros meios, como por

¹ PLAZA, 2010, p. 11.

² DERRIDA, 1973, p. 178.

³ PLAZA, 2010, p. 2.

⁴ CAMPBELL, 1997, p. 13.

exemplo, o cinema; a este tipo de tradução damos o nome de intersemiótica, termo usado pela primeira vez por Roman Jakobson, em 1959. Para ele existem três tipos de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua;
- 2) A tradução iriterlingual ou tradução propriamente dita consiste na ‘interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua;
- 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.⁵

Neste trabalho, nosso enfoque recairá sobre a tradução intersemiótica que se desenvolve entre duas obras: a peça *Hamlet*, escrita por Shakespeare aproximadamente em 1601, e o filme *Hamlet II: perdendo a noção* que estreou nos cinemas em 2008, sob a direção de Andrew Fleming. Trataremos, portanto, do deslocamento de uma narrativa canônica para um meio midiático de massa. Essa ação cada vez mais presente na contemporaneidade se viabiliza a partir das necessidades do público consumidor, aliás, “o verdadeiro sucesso do cinema só apareceu, efetivamente, quando ele começou a contar histórias, quando se tornou um meio de comunicação narrativo”.⁶

O *Hamlet* de Shakespeare conta a história do príncipe dinamarquês – cujo nome intitula a peça – que, ao voltar da Inglaterra, encontra a mãe Gertrudes casada com seu tio Cláudio apenas dois meses após a morte de seu pai. Ante o cenário, Hamlet decide fazer-se de louco para descobrir o que está por trás da morte de seu pai. Para tal empreitada, o príncipe da Dinamarca conta com o apoio e incentivo do espectro do rei que lhe conta como foi assassinado pelas mãos do próprio irmão, que, naquele momento, está ocupando o trono dinamarquês. Deste ponto em diante somos levados a conhecer todos os pensamentos e, principalmente, receios, dúvidas e hesitações que passam a permear a vida do príncipe. Essas incertezas determinarão o retardamento da ação, levando a uma série de mortes e à resolução trágica da peça na qual apenas Horácio, melhor amigo de Hamlet, sobrevive para contar a história do amigo que acabara de perder. Quanto à trama e ao enredo, James Shapiro, professor de inglês e de literatura comparada, autor de alguns títulos que tratam sobre Shakespeare diz que *Hamlet* é:

A peça menos original de Shakespeare. Ele sarrupiu a história de uma tragédia dos anos 1580, atualmente perdida, também, chamada *Hamlet*, que ao final da década já estava parecendo gasta e enxovalhada. [...] Muito antes que esse Hamlet fosse encenado, os

⁵ JAKOBSON, 1959, p. 43

⁶ FLICHY apud LIPOVETSKY e SERROY, 2010, p. 35.

contornos da história já estavam estabelecidos, no mesmo lugar e da mesma maneira desde o século XII, quando Saxo Grammaticus escreveu sobre o legendário vingador dinamarquês Amleth. (SHAPIRO, 2010, p. 320-1)

A exposição feita por Shapiro, no que tange a originalidade da obra, pauta-se na afirmativa daquilo que Thomas Kid, autor da Tragédia Espanhola, também já havia escrito sobre *Hamlet*, porém ao lermos obras, que se encontram no extremo oposto da crítica, como *Shakespeare: a invenção do humano*, de Harold Bloom, percebemos que ele e outros autores como Peter Alexandre acreditam que o próprio Shakespeare tenha sido autor de uma primeira versão da peça chamada *Ur-Hamlet*, no começo da sua carreira de dramaturgo, em 1589. Neste caso, teríamos entre as várias facetas do dramaturgo, um Shakespeare tradutor de si mesmo.

O que nos importa, no âmbito desta dissertação, no entanto, é entender que o decantado original, único e ponto de partida para tudo que a partir dele se desenvolve, é utópico. Ao ser transformado no dramaturgo central no cânone universal, William Shakespeare passa a ser dono da semente de toda a sua produção, sem que se entenda que o “novo” sempre parte de uma anterioridade. O fato de ter bebido de outras fontes não invalida, a nosso ver, a produção do autor.

No que tange à tradução intersemiótica, em particular, o diretor-tradutor relê o texto que elege como ponto de partida, que aqui consideraremos o hipotexto – tomando por base a taxonomia construída por Gérard Genette – fazendo emergir uma série de elementos pertinentes não apenas ao texto shakespeariano, como também ao contexto histórico no qual a peça foi escrita, além de abrir uma série de discussões resultante da malha intertextual de que se utiliza para arrematar o produto final. Deste modo, a produção de Andrew Fleming, ao tempo em que se apresenta como algo novo, ajuda-nos a pensar a respeito de alguns pontos que permeiam a obra de partida. O hipotexto *Hamlet* foi transformado em comédia, com o seguinte roteiro: um professor de teatro, que não tem a aceitação dos alunos e que passa por problemas financeiros e familiares, precisa desvencilhar-se do antigo e mal sucedido hábito de produzir peças escolares essencialmente derivadas de produções fílmicas hollywoodianas. Para tal, precisa produzir alguma coisa "original" para ganhar dinheiro, e decide escrever a continuação do *Hamlet* shakespeariano, inserindo na história elementos que permitirão ao protagonista (Hamlet) resolver os problemas com os quais se defrontou no passado, dando-lhe ferramentas para reverter a morte de Ofélia, e impedir a de sua mãe Gertrudes e de todos que o cercavam na obra de partida. Este mesmo enredo, mais adiante, nos permitirá levantar

questionamentos acerca de uma originalidade que, nos moldes clássicos que embasavam as teorias de tradução, movimenta-se lado a lado com o ideal de fidelidade.

A tradução intersemiótica acaba por reforçar a ideia de suplemento desenvolvida por Jaques Derrida, publicada em *Gramatologia* (1973), que consiste na adição de uma parte a um todo já completo, um tipo de acréscimo ou anexo que se funde ao todo formando uma obra ainda mais plena, em uma espécie de relação mútua, através da qual, ambos saem ganhando. Deste modo, pode-se dizer que o filme em foco constitui um acréscimo à obra textual que o antecede, e, juntos, hipotexto e hipertexto viabilizam um novo texto-suplemento. Neste processo, vale salientar, diferenças e não apenas semelhanças entre obra de partida e de chegada serão utilizadas em nossa pesquisa como mote para as análises. Acrescenta-se ao conceito de suplemento, a noção de tradução como *palimpsesto* (2006), metáfora cunhada por Gérard Genette, nos remetendo à imagem do novo texto escrito sobre os vestígios do texto anterior.

Na tradução intersemiótica, a produção fílmica pode colocar uma vasta e diversificada plateia em contato com uma obra que, do contrário, poderia ficar restrita a poucos privilegiados. Para que isso seja possível, o deslocamento de meio, do texto escrito para o fílmico, por exemplo, implica o trabalho de uma equipe liderada pelo diretor/tradutor, a quem cabem inúmeras escolhas ao longo do processo de realização de uma película/tradução, a partir de um roteiro, que também traduz o texto literário. Todas as escolhas serão influenciadas pelos locais de fala e singularidades dos sujeitos envolvidos no processo, e, muito provavelmente, deverão considerar as preferências do público ao qual a obra se destina. Afinal, a bilheteria, em última instância, será a fonte de recuperação dos gastos com a produção. Assim, muitas das seleções e possíveis mudanças inerentes a uma tradução intersemiótica podem decorrer de questões mercadológicas, embora não se possa deixar de lado o fato de ser ela resultante de um sistema interpretativo, conseqüentemente, subjetivo. As diferenças serão inevitáveis e necessárias na criação de um novo texto, que, apesar de novo, manterá um elo com a anterioridade.

Ao tempo em que este processo se desenvolve, uma malha intertextual vai se construindo, possibilitando o diálogo entre os diversos campos artísticos. Dentre as várias áreas nas quais a intertextualidade se constrói, o paralelo entre literatura e cinema se evidencia e ganha corpo. As traduções de obras shakespearianas para o cinema contemporâneo constituem um dentre os vários exemplos dos possíveis benefícios de tal parceria, uma vez que dão uma nova roupagem às questões abordadas pelo bardo inglês, atualizando-as e, por conseguinte, trazendo-as para mais perto do público. Umberto Eco, em *Apocalípticos e*

Integrados (2006, p.13), faz alusão à reprodutibilidade de libretos no século XVI e encara tal fato como um serviço social, pois contribui para a alfabetização dos menos abastados. No caso da tradução intersemiótica, não temos uma reprodução já que o resultado deste processo é sempre uma obra distinta da anterior, porém o deslocamento de meio de um texto pode acabar desempenhando um papel social semelhante ao dos libretos reproduzidos no século XVI, no sentido que, na maioria das vezes, faz com que a obra de partida seja, de alguma forma, lembrada por mais tempo e por um número maior de leitores-espectadores, “já que a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.”⁷

Júlia Kristeva afirma que "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto".⁸ A assertiva nos ajuda a entender o quão complexa é qualquer construção textual, extrapolando o conceito de texto e o entendendo não apenas como escrito ou verbal, mas como qualquer manifestação de ideias. Neste ponto, o cinema, por ser uma arte que pode dispor de todas as outras, devido, principalmente, ao aparato tecnológico de que se utiliza, acaba por tornar ainda mais veemente a visão de mosaico sugerida por Kristeva, pois a intertextualidade pode vir à cena de várias maneiras como exemplifica Gérard Genette. Para ele, as relações intertextuais se dividem em cinco:

Intertextualidade (relação de co-presença: citação, plágio, alusão), paratextualidade (relação entre texto e paratexto: títulos, prefácios, epígrafes, dedicatórias, etc.), metatextualidade (relação crítica, explícita ou não), arquitekstualidade (conjunto de categorias gerais ou transcendentais), hipertextualidade (relação entre um texto - hipertexto - e o anterior - hipotexto)⁹

A imagem tem a extrema capacidade de colocar o telespectador em contato com um vasto universo de referências, que poderão exercer sua pluralidade de significações de acordo com o conhecimento de mundo de quem as vê. Diante disso, parece-nos que as cinco categorias estabelecidas por Genette ganham potência na sétima arte, e todos os diálogos

⁷ NORA, 1993, p. 9.

⁸ KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16.

⁹ Nossa tradução de: *Intertextuality*: a relationship of copresence between two texts or among several texts (...), (quotation marks, with or without specific references); *paratextuality*: relationship that binds the text properly speaking, taken within the totality of the literary work, to what can be called its *Paratext*: a title, a subtitle, intertitles, prefaces, postfaces, notices, forewords, etc; *metatextuality*: the relationship most often labeled “commentary”. It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it; *architextuality*: the entire set of general or transcendent categories; *hypertextuality*: any relationship uniting a text B (which I shall call *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call *hypotext*).

suscitados pela intertextualidade adquirem corporeidade mais ampla, quando o objeto de análise é uma produção cinematográfica.

O filme *Hamlet II: perdendo a noção* transforma a obra shakespeariana, considerada por muitos como a maior tragédia do autor, em uma comédia aparentemente banal que relê os acontecimentos não sob o viés da vingança, mas do perdão, possibilitando o final feliz típico das comédias do dramaturgo inglês. Tais mudanças, por mais profundas que sejam, foram construídas de modo que o produto final mantém pontos de contato com o hipotexto – o elo com a anterioridade. Estes diálogos entre texto de partida e texto de chegada se tornam viáveis e mesmo enriquecedores para o filme, principalmente, por meio das várias possibilidades intertextuais explicitadas por Genette. E a película em questão faz uso de todas elas, cabendo-nos analisar alguns elementos.

As pontes dialógicas levantadas por *Hamlet II: perdendo a noção* problematizam a obra de partida e fazem-nos pensar mais criticamente sobre ela, fato que ajuda a realçar o caráter social inerente às traduções – mesmo não sendo este o objetivo principal em muitas das ações tradutórias – e neste caso mais especificamente à tradução intersemiótica. Ante isto, o estudo da tradução de *Hamlet* para o cinema contemporâneo apresenta-se como um elemento importante para analisar a tradução intersemiótica propriamente dita e as discussões acerca das relações de intertextualidade que ela suscita.

A adaptação da qual se ocupa esta dissertação “subverte” a obra de partida em uma comédia despreziosa à primeira vista, que faz chacota com assuntos popularmente tidos como sérios como, por exemplo, religião e identidade, valendo-se de várias estratégias majoritariamente pautadas nos critérios de paródia e paráfrase, mas antes de adentrarmos esta seara cabe-nos avaliar semanticamente o vocábulo (sub)-versão, temos algo que: traduz de forma rebaixada; o prefixo indica inferioridade e o radical não menos. O resultado desta breve abordagem semântica acaba por refletir a maneira como pare do público, e principalmente da crítica ainda lidam com obras que sustentam o título de adaptações. Porém ao olharmos para *Hamlet II: perdendo a noção*, ou qualquer outra adaptação, devemos vê-la como uma expressão dês-hierarquizante, pois quando um tradutor intersemiótico vai despir uma obra de partida de sua aura, ele não está desrespeitando-a, está reconhecendo seu valor e querendo levá-la para um maior número de pessoas – é um tributo de respeito. Acreditamos que este posicionamento ideológico seja o mais adequado ante uma releitura, contudo, quando tratamos da categoria intersemiótica, tal adequação torna-se ainda mais latente, pois a mudança de meio já traz consigo diferenças automáticas, como se pode perceber na citação que se segue de Robert Stam em *Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation*:

A mudança de uma via única, apenas com o meio verbal como um romance, que “dispõe apenas da possibilidade de jogar com as palavras”, para um meio de possibilidades múltiplas, como o filme, no qual se pode jogar não apenas com as palavras (escritas e faladas), mas também com a performance teatral, música, efeitos sonoros, e o movimento fotográfico das imagens, explica a improbabilidade – e eu sugeriria até mesmo a indesejabilidade – da fidelidade literal. (STAM, 2000, p. 56)

A partir do olhar de Stam acerca das adaptações é possível entender melhor a impossibilidade do ideal de fidelidade e a necessidade de inovação da obra de arte trazida para mais perto do espectador/fruidor. Aqui, cabe lembrar Antoine Compagnon, que no capítulo sete de *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2010) trata da formação do cânone e de sua autoridade, que muitas vezes impede crítica e público de perceberem que:

A vida da obra literária na história é inconcebível sem a participação ativa daqueles a quem ela se destina. É a intervenção destes que faz com que a obra entre na continuidade instável da experiência literária, onde o horizonte muda sem cessar [...]. A historicidade da literatura e seu caráter de comunicação implicam uma relação de troca e de evolução entre a obra tradicional, o público e a obra nova [...] (COMPAGNON, 2010, p. 208)

Mas voltemos a falar do assunto apenas aludido linhas acima: paródia e paráfrase, duas figuras das quais soube se valer muito bem o diretor Andrew Fleming. Falar de paródia em relação a texto de partida clássico e um de chegada que àquele se relaciona nos proporciona sinapses extremamente ricas já que ambos, texto e filme, são metalinguísticos e a figura escolhida como um dos polos de suas análises também o é, pois paráfrase é por definição, segundo Afonso Romano de Sant’Anna, em um dos muitos estágios de desenvolvimento do termo pelos quais o autor passa: “(...) a linguagem que fala sobre outra linguagem”.¹⁰

Cristina Carneiro Rodrigues, em seu livro *Tradução e Diferença* (2000) faz um apanhado acerca da tradução, de seus objetivos ao longo dos anos e do trabalho do tradutor. A autora percorre os caminhos dos Estudos da Tradução a partir da busca da fidelidade através da equivalência (igualdade de valor), correspondência, unidirecionalidade, prescrição, relações entre significante e significado, todas pautadas em abordagens de ordem linguística.

¹⁰SANT’ANNA, p. 8, 2003.

O avanço das reflexões, particularmente depois que Roman Jakobson considerou a possibilidade da tradução intersemiótica, permitiu que recorrêssemos a Linda Hutcheon, em *A Theory of Adaptation* (2006), quando a autora afirma que “contudo, tanto em críticas acadêmicas quanto em revisões jornalísticas, adaptações populares contemporâneas são frequentemente consideradas como secundárias, derivadas”.¹¹ A autora vai mais adiante e faz referência às palavras do tradutor dos romances de Louis Begley, quando, na epígrafe de um de seus trabalhos enumera algumas das palavras estritamente moralistas usadas para atacar adaptações filmicas de trabalhos literários como “adulteração, interferência, violação”.¹² Neste contexto, trazemos Marinyze Prates de Oliveira, que na epígrafe de *Olhares Roubados: cinema, literatura e nacionalidade* (2004) remete ao filósofo francês Gilles Deleuze: “não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos”. A concordância com a não hierarquização entre obras de partida e de chegada guiará nosso posicionamento ao longo deste trabalho. Rosemary Arrojo, em *Oficina de Tradução* (1986) utiliza-se do texto de Borges em *Pierre Menard, o autor de Dom Quijote* para exemplificar certas limitações que permeiam o campo da tradução. O personagem Pierre Menard tinha por objetivo não apenas reproduzir *Quijote*, mas repetir na íntegra o texto escrito por Cervantes, e para isto precisava recuperar também o contexto no qual o texto fora produzido. Tal empreitada obviamente revelou-se impossível, e nos serve para questionar e desconstruir ideais de fidelidade e espelhamento na tradução.

Diante do exposto, é possível perceber que o arcabouço teórico a nortear este trabalho está baseado em uma perspectiva desconstrutivista no que tange a tradução. Afinal, segundo Rodrigues (2000):

A desconstrução, entretanto, abala a concepção de uma origem plena, de um “significado transcendental” inscrito no texto, imune à diferença e ao adiamento, ou seja, a mudança espacial e temporal. Põe em xeque, assim, a validade ou a legitimidade do pensamento tradicional que considera a leitura como a preservação de significados, assim como o que julga que a tradução seja sua reprodução ou seu transporte para outra língua. (RODRIGUES, 2000. p. 201.)

Os autores que irão embasar este trabalho lidam com tradução de modo geral e com a intersemiótica em particular, como uma tarefa que não está destinada a transportar a carga de significado presente no texto de partida, para o de chegada. Para eles, traduzir é um ato que implica mudanças que enriquecem o hipotexto, permitindo-lhe permanecer por mais tempo na

¹¹HUNTCHON, 2006.p. 3.

¹²BEGLEY apud HUNTCHON, 2006.p. 3.

memória daqueles que a ele tiverem acesso, no rastro de um texto anterior recriado através da reinterpretação. A tradução, portanto, institui-se como uma movimentação cíclica que impede ou, pelo menos, dificulta o esquecimento de uma dada obra de arte. Neste movimento, ambas as produções saem ganhando.

Muito tem sido dito sobre *Hamlet*, muitos estudos tem sido feitos. As abordagens se concentram, na maioria das vezes, nos aspectos psicológicos que perpassam a obra, em especial a angústia diante da necessidade de vingança. Quando se observam as pesquisas nos campos dos estudos da tradução, duas vertentes se apresentam: uma na esfera da tradução interlingual, preocupada com a melhor forma de recriar o texto shakespeariano; outra sob o viés da tradução intersemiótica, que analisa produções fílmicas que ressignificam uma das grandes tragédias de William Shakespeare. Embora esta dissertação se insira na esfera deste segundo viés, expandimos nossa abordagem à análise da trajetória da Hamlet como herói, para em seguida analisar a transmutação da tragédia em comédia no filme *Hamlet II: perdendo a noção*.

Para nortear o caminho que pretendemos seguir, iremos nos fundamentar nas reflexões de Joseph Campbell, que em seu livro *Herói de mil faces* (1997), trata do universo do herói mítico e das etapas que ele deve vencer para se elevar à condição supra-humana. Aplicaremos, então, essa trajetória hercúlea, permeada por inúmeras dificuldades internas e externas, à trajetória de Hamlet, que ao longo dos séculos transformou-se em arquétipo, por vezes de herói, de anti-herói ou mesmo de herói vilão, em face da imensa dúvida que perpassa seu desejo de vingança e justiça. Afinal, estamos nos referindo à famosa personagem que, não sem razão, se questiona sobre ser ou não ser, nos primeiros versos do famoso e longo solilóquio.

A transposição fílmica de *Hamlet* com a qual iremos trabalhar, além de possuir inúmeros aspectos intertextuais, se insurge num ato de grande ousadia, ao levar às telas uma releitura que transformou uma obra canônica e considerada centro do trágico ocidental em uma comédia, autointitulada “hilariante”.

Para alcançarmos os objetivos propostos e para efeitos de organização desta dissertação, ela será dividida em três capítulos. O primeiro tratará do início do teatro medieval inglês com as peças de milagre e as peças de mistério (*miracle* e *mysteryplays*); apresentará a estrutura das peças elisabetanas e a consequente inserção de William Shakespeare nesse contexto, além da definição de tragédia e comédia, abordando suas características e a mudança de gênero da tragédia shakespeariana *Hamlet*, para a comédia *Hamlet II: perdendo a noção*. No capítulo seguinte, o nosso objetivo será analisar a trajetória do herói trágico

clássico, na tentativa de perceber em qual nível o Hamlet shakespeariano aproxima-se do arquétipo de herói, tomando como base principal as assertivas feitas por Joseph Campbell em *O herói de mil faces*. No terceiro capítulo, teremos objetivos semelhantes ao do segundo, no entanto, nosso foco recairá sobre o Hamlet de Andrew Fleming, e sobre a personagem Dana Marschz. O último estágio será o das considerações finais, construídas com base no panorama erguido nos capítulos que a irão preceder.

2. O TEATRO MEDIEVAL

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos
prazer.
ARISTÓTELES¹³

Este capítulo tratará de uma das mais antigas das artes: o teatro, ou como definiriam Platão e Aristóteles, a arte da imitação, que poderíamos também chamar de *mimesis*, usando uma linguagem mais condizente com o autor de *A República*, para quem: “em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia”. (PLATÃO, 2000, p. 85)

Esta visão não difere muito da de Aristóteles que acredita que: “A epopéia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação”. (ARISTÓTELES, 1992, p. 1). De modo geral, essa é a visão clássica acerca da arte dramática e, nos propomos a analisar como tal visão evolui ao longo do tempo, levando em consideração períodos específicos, que nos ajudem de maneira mais direta a entender em que concepções estava inserido o autor do nosso objeto de análise – William Shakespeare.

Ao abrir das cortinas faz-se necessário um movimento de retorno ao passado, para entendermos como chegamos ao estágio moderno de espetáculo. Deparamo-nos, então, com o teatro da Grécia antiga, onde Dionísio (Baco, para romanos), deus relacionado à agricultura e à fertilidade era homenageado em festivais, por meio de canções conhecidas como ditirambos, que evoluíram na arte cênica como conhecemos hoje. Nesses festivais, intimamente relacionados à religião, a dramaturgia era apresentada por um coro formado por até cinquenta homens e uma orquestra. Cenas de violência não eram mostradas ao público, e os atores – não mais que três – usavam máscaras, o que talvez se explique pela crença de que “aos portadores de tais máscaras eram transmitidas as qualidades dos deuses ou demônios representados”. (ROSENFELD, p. 48. 200)

O teatro romano iniciou-se de forma bastante parecida com o grego: associado à religião e com apresentações que aconteciam em momentos especiais, como cerimônias e casamentos. Quando o teatro romano entrou em contato com o grego absorveu deste, suas

¹³ ARISTÓTELES, 1992, p. 4

principais formas de representação – tragédia e comédia. As apresentações teatrais romanas eram levadas ao público em festivais, e tinham como objetivo configurar mais uma forma de entretenimento e, devido à ânsia por dar à plateia algo que a agradasse, as características iniciais da arte dramática latina começaram a mudar: o grosseiro começou tomar maiores proporções, e o chamado anfiteatro passou a abrigar cenas de extrema violência, com lutas entre homens e feras. Assim como na Grécia, a participação de mulheres nas apresentações não era bem vista, o que deixava os papéis femininos a cargo dos homens. Seja na tragédia ou na comédia, as diferenças entre teatro grego e romano não se resumem à exposição exagerada de cenas de violência deste último. Havia também diferenças estruturais, como a divisão em atos e não em episódios, além do fato de não haver orquestra. Com o surgimento do Cristianismo, as apresentações teatrais passaram a ser consideradas rituais pagãos, e devido à condenação por parte da igreja acabaram extintas. Curiosamente, foi sob o domínio da própria Igreja cristã que o teatro renasceu, na Idade Média, em apresentações religiosas que representavam a ressurreição de Cristo.

Percebemos, desta forma, que o teatro em suas origens possuía caráter ritualístico-religioso. E chamando à luz, teóricos como William Tydeman, damo-nos conta do quão coerente pode ser a assertiva que se segue:

[...] a origem do drama foi detectada no que tem sido considerado como um rito comum, quase universal, ao ciclo rítmico das estações e à preservação da fertilidade na natureza e na sociedade humana. Para Frazer, o fator de unificação advém do mito do Cristo morto (ou sua substância real ou seu bode expiatório), levado à morte e depois renascido, literalmente ou simbolicamente, com o intuito de servir de exemplo e assim manter o padrão sazonal de nascimento e morte. À incorporação desse fenômeno aos rituais mais recentes em múltiplas formas foi atribuído o início e desenvolvimento do drama, e as cerimônias, jogos e peças como os praticados em comunidades antigas e medievais foram designados como fonte comum no culto à fertilidade arquetípica.¹⁴ (TYDEMAN, 1994, p. 13)

Este breve passeio pelos teatros grego e romano antigos serve-nos para que percebamos como as estruturas construídas levam tempo, para darem lugar a outras, em um processo evolutivo, em que novos elementos surgem e suplementam os já existentes,

¹⁴ Nossa tradução de: “[...] the origins of drama have been detected in what have been taken to be quasi-universal communal rites linked to the cyclic rhythm of the seasons and the preservation of fertility in the natural world and within human society. For Frazer the unifying factor was supplied in the useful myth of the slain god (or his royal substance or his scapegoat), put to death and then reborn either literally or symbolically in order to mirror and so maintain the seasonal pattern of growth and decay. To early rituals embodying this phenomenon in multiple forms were attributed the rise and development of drama, and to ceremonies, customs, games and plays as practiced in communities both ancient and medieval a common source in archetypal fertility worship was assigned. NOTA: Doravante, todas as traduções que se seguirem, sem que conste o crédito aos tradutores, devem ser entendidas como nossa tradução.

formando um todo pendular entre passado e presente. Vejamos, mais pormenorizadamente, como certas características se mantiveram, ou não, com o passar dos séculos, e como se desenvolveu o teatro medieval inglês.

O primeiro, e mais importante elo entre as representações teatrais em diferentes períodos, talvez seja a relação com o âmbito religioso, em face do controle estabelecido pela Igreja sobre as várias formas de expressão do pensamento, como a literatura e a filosofia, além do teatro, durante o Medievo. Assim, do século X ao século XV, as representações cênicas tinham por objetivo levar os fieis a refletirem sobre passagens bíblicas (ao menos nos momentos iniciais), sendo a própria missa um bom exemplo dos recursos dramáticos utilizados. Segundo Anthony Burgess, autor de *A literatura Inglesa* (1996), as celebrações litúrgicas possuíam “movimento, diálogo, cor, desenvolvimento e clímax” (BURGESS, 1996, p. 63), características bastante parecidas com as das apresentações teatrais conhecidas contemporaneamente. Imbuídos da visão de uma sociedade altamente estratificada no período medieval, lembremo-nos que o clero detinha uma série de privilégios devido ao seu posicionamento na pirâmide social da época, e que este encontrou nas representações teatrais uma forma bastante eficaz de propagar suas ideias e persuadir os fieis. Nesse período, as encenações eram restritas aos territórios da Igreja, eram direcionadas, principalmente, à celebração de datas religiosamente festivas, e contavam com os próprios membros da igreja como “elenco”.

Outro ponto importante no território do teatro medieval é o caráter necessariamente audiovisual das peças, que:

[...] mais do que em qualquer outra era subsequente, as peças compostas naquele período eram para serem vistas e ouvidas, não lidas. [...] Eram projetadas para o público em geral, que estava mais acostumado a ouvir sua literatura, do que a lê-la silenciosamente [...].¹⁵(TYDEMAN, 1994, p. 13)

Este fato pode ser relevante, se lembrarmos de que grande parte da população medieval era analfabeta e sem acesso a livros, pois naquele período apenas a nobreza tinha acesso à educação, âmbito também influenciado pela Igreja que se ocupava de ensinar o latim, utilizado durante as missas. Pensando criticamente neste cenário, observamos o uso da língua como instrumento de poder e dominação religiosa, e entendemos os porquês de o ato litúrgico

¹⁵ [...] more than in any subsequent era, the plays composed in that time were intended to be seen and heard, not read. (...) they were designed for general audience which was more accustomed to hearing its literature than to reading it silently [...].

ser tão permeado por elementos visuais – possibilitando o entendimento daqueles que não a dominavam.

Três gêneros de expressões dramáticas ficaram bastante conhecidos naquela época: as Peças de Milagres, as de Mistérios, e as de Moralidade. As Peças de Milagres referiam-se à vida dos Santos e, inicialmente, eram representadas como drama dentro das igrejas, tendo os papéis encenados apenas pelos membros das paróquias. Com o passar do tempo, começaram a necessitar de uma elaboração maior e, aos poucos, distanciaram-se dos rituais e domínios da Igreja, num processo gradativo de secularização, passando a ser apresentadas em festivais públicos, ao ar livre. Obviamente, àquela altura, a Igreja já não mais aprovava a participação do clero.

O segundo tipo de peça a nos interessar são as de Mistério, levadas ao público no dia de *Corpus Christi* – o dia mais longo do verão – data em acontecia um ciclo de apresentações baseadas nos livros e trechos bíblicos. Naquele momento, tomava corpo o processo de secularização, uma vez que as encenações contavam com a participação de atores não-religiosos, membros das guildas, que poderiam ser definidas como associações de comerciantes e artesãos do mesmo ramo, unidos com o intuito de garantir seus direitos. Cada guilda ficava responsável por um episódio da Bíblia, que deveria ser escolhido em consonância com a profissão dos participantes, isto é, os padeiros ficavam responsáveis, por exemplo, pela Santa Ceia, os carpinteiros pela crucificação, e assim por diante. As Peças de Mistério, segundo a professora de Estudos de Inglês Medieval Meg Twycross, eram “a um só tempo, um festival religioso e uma atração turística: seus atores poderiam inspirar-se tanto em uma carga de alta emoção religiosa, bem como no orgulho cívico”. (TWYXCROSS, 1994, p. 37)

Com o gradual distanciamento da Igreja dessas apresentações, veio o conseqüente profissionalismo e a possibilidade de “associar as peças de moralidade às companhias profissionais” (BURGESS, 1996, p. 71). De modo geral, a secularização está relacionada ao distanciamento gradual das encenações dos temas e territórios religiosos. As representações, antes reclusas nas igrejas (séc. XI), agora circulavam as vilas (séc. XIII) em cima de carroças alegóricas, que paravam constantemente, e a cada parada, uma passagem bíblica era encenada. Neste movimento secular da religião ao entretenimento, o caráter das peças também mudou, passando de encenações bíblicas a peças de autoria desconhecida, com forte caráter humorístico.

As Peças de Moralidade (séc. XV - XVI) já não se baseavam mais em temas bíblicos, nem eram encenadas pelas guildas. Objetivavam “ensinar [...] uma lição moral através da

alegoria, isto é, [...] apresentando ideias abstratas como se fossem reais” (BURGESS, 1996, p. 70). O drama havia se tornado uma forma de mostrar o que era certo e o que era errado, a luta moral, conflitos pessoais – bem x mal – a ambição exagerada e a avareza, a importância da experiência humana, tudo isto era posto no palco, ou melhor, nas carruagens para levar o público a refletir sobre seus próprios atos. Neste momento, vale salientar a presença e a importância dos interlúdios – peças apresentadas em residências nobres ou aristocráticas, no meio de qualquer função social, como banquetes, com o intuito de divertir os presentes; os textos apresentados nestas ocasiões eram construídos com versos brancos, provavelmente por influência de Sêneca. Como as duas expressões dramáticas diferenciam-se pelo público a que se destinavam – interlúdios para a aristocracia e moralidade para o povo – surgiu a necessidade da responsabilidade de autoria para as apresentações “em circuito fechado. Os interlúdios, carregados de humor e sátira, começaram a trazer nomes à cena dramática contra quem a aristocracia podia reclamar. Bárbara Heliadora, em, *Falando de Shakespeare* (2004), aponta que: “O interlúdio é a primeira forma cômica na qual se tenta substituir o pastelão pelo diálogo inteligente, espirituoso, que podia não raro ser grosseiro, mas não era mais dependente de palhaçada física”. (HELIODORA, 2004, p. 5)

2.1 O TEATRO RENASCENTISTA

Séculos se passaram e o poder da Igreja já não era tão grande. Chegava a Renascença e com ela a liberdade do ser humano sobre suas próprias ações e escolhas. Instituíam-se o livre arbítrio. E foi durante a Renascença, que a história inglesa atingiu seu apogeu, no Período Elisabetano (1558-1603), que nos interessa de maneira especial pela presença de William Shakespeare. Sob o reinado da rainha Elizabeth I, a Inglaterra conheceu seus primeiros teatros. No entanto, vale salientar, o drama inglês não começou nos teatros, mas nas antigas escolas de direito de Londres. Neste ambiente, voltava à cena nomes que haviam sido esquecidos como Plauto e Terêncio, que se tornavam expoentes relacionados à comédia, e Sêneca, grande filósofo estoicista, cujas ideias tiveram significativa influência sobre os dramaturgos elisabetanos, dentre os quais Shakespeare, principalmente, no que se refere à produção de textos trágicos. Por exemplo, em *Tito Andrônico*, primeira tragédia shakespeariana, um general romano, assim como Hamlet, finge-se de louco para alcançar sua violenta vingança. A peça é tão sangrenta que se torna inevitável traçar ligações com os ensinamentos do filósofo estóico. Essa influência parece ter diminuído com o tempo, quando a experiência mostra ter dado maior autonomia de criação a Shakespeare.

Neste lento caminhar do teatro antigo para o medieval, talvez nem tanto as diferenças, mas as semelhanças se evidenciam. No entanto, quando partimos do Medieval para a Renascença, as diferenças se avolumam, merecendo ser estudadas, para que possamos visualizar e, acima de tudo, entender como determinadas estruturas foram construídas, e, em alguns casos, perpetuadas.

Buscando estabelecer tais diferenças, encontramos a seguinte assertiva de Barbara Heliodora no capítulo *A Inglaterra e o teatro elisabetano*, constituinte do livro *Shakespeare sob múltiplos olhares* (2009):

Uma das marcas básicas do teatro renascentista foi a transição do religioso para o secular, das glórias da vida futura para os gozos da vida presente. [...] A ótica medieval é radicalmente diversa da renascentista em relação a tudo o que acontece: o ponto de referência agora é o homem. (HELIODORA, 2009, p.17)

E é neste movimento secular que conseguimos visualizar como o fazer teatral conseguiu firmar-se na Inglaterra, passando pelos processos que se seguiram ao longo da história. Devido à secularização, a arte dramática, que antes estava a serviço da Igreja, agora era duramente atacada: o teatro que antes era “para Deus” tornou-se para o homem, e não tendo mais o vínculo religioso, passou a ser considerado mera imitação pecaminosa, por parte da classe religiosa dominante na época: os puritanos. Inicialmente, os teatros foram forçados a suspender por várias vezes suas atividades devido à peste, causada pelos maus hábitos higiênicos da população e à quantidade de ratos que infestavam as cidades. Como grande número de pessoas se reunia nas apresentações teatrais, estes espaços passaram a ser considerados ambientes de proliferação de doenças e foram consequentemente fechados. O motivo para o fechamento definitivo dos teatros por um período de dezoito anos deveu-se à ação dos puritanos, totalmente contrários às atividades neles realizados. Podemos ter uma valiosa noção de como o espaço teatral era visto por parte dos religiosos, através de um artigo da professora Emma Smith, ao retomar uma crítica feita por Philip Stubbes, dramaturgo que se tornou pregador, e para quem o teatro se prestava às seguintes situações:

Se você quiser aprender falsidade; se você quiser aprender a enganar; se você quiser aprender a iludir; se você quiser aprender a ser hipócrita, a roubar no jogo e a falsificar; se você quiser aprender a zombar, rir, fazer gozação, gracejar [...]; se você quiser aprender a agir de forma imoral, fazer juras, chorar, e blasfemar o céu e a terra [...]; se você quiser aprender a desvirginar empregadas, deflorar esposas honestas; se você quiser aprender a matar [...]; se você quiser aprender

a se rebelar contra príncipes, a cometer altas traições e consumir grandes riquezas.¹⁶

A lista é deveras longa e nos serve para entendermos porque os teatros se estabeleciam fora dos limites da cidade: a marginalização dos frequentadores, indivíduos socialmente marginalizados, levava à marginalização geográfica. Em 1574, quando o próprio Conselho da cidade proibiu a realização de espetáculos dentro da cidade de Londres; James Burbage, diretor de uma companhia, obedecendo às delimitações geográficas, construiu o primeiro prédio a levar, literalmente, o nome de teatro: *The Theater*.

Neste choque de interesses, precisamos ter em mente que as apresentações teatrais da época eram feitas para e pelo povo, constituíam a forma maior de entretenimento, funcionando como veículo de propagação ideias, além de representarem uma espécie de resistência popular, já que iam de encontro à desaprovação das autoridades religiosas do mais alto escalão.

Percebemos, assim, que o teatro, como qualquer outra manifestação de arte, que se justifica pela apreciação do público, pode surgir por diferentes razões e se manterá num processo evolutivo, na medida em que atender aos anseios não só de quem a produz, como também e principalmente dos de que a fruem. Tal afirmativa torna coerente a mudança de foco da religião para o homem, já que este se afirmava como principal mentor dos acontecimentos de sua vida, não mais sendo regido por um Ser Supremo, responsável pelos seus passos. Esta transformação na maneira de ver o mundo e conceber o humano resultou na mudança dos moldes temáticos de que se nutria o teatro.

Feito este movimento de breve retorno ao passado, para entendermos sobre quais bases estamos suspensos, olhemos para frente e repousemos os olhos sobre a plateia, sem nos esquecermos de que estamos diante de uma plateia elisabetana, que como todo conjunto de espectadores, devido a seu caráter heterogêneo, possuía diferentes anseios. O papel do escritor teatral, ou melhor, de um bom escritor teatral, neste contexto, é, portanto, o de atender às mais diferentes expectativas, passeando por vários e variados terrenos, agradando à elite e ao público menos privilegiado, homens e mulheres, adultos e crianças.

¹⁶“If you will learn falsehood; if you will learn cozenage; if you will learn to deceive; if you will learn to play the hypocrite, to cog, to lie and falsify; if you will learn to jest, laugh and fleer (...); if you will learn to play the vice, to swear, tear, and blaspheme both heaven and earth; (...); to divirginate maids, to deflower honest wives; if you will learn to murder; (...); if you will learn to rebel against princes, to commit treasons, to consume treasures.” Disponível em:

<<http://writersinspire.podcasts.ox.ac.uk/content/renaissance-theatre>> Acessado em: 12 jan. 2012.

Pedindo licença a todos os outros grandes do teatro elisabetano, deteremos nosso olhar, a partir de agora, sobre o “mestre Will”¹⁷.

2.5 NOSSO MESTRE WILL

William Shakespeare viveu na transição da Idade Média para o Renascimento, o que o pôs em contato com uma rica malha de personalidades humanas, e talvez explique a riqueza do universo de personagens criados por ele, colocando o ser humano frente a frente com o que havia de melhor e pior na sua humanidade. “Com a transformação do teatro clássico, concebe-se um teatro moderno para os problemas humanos, morais, sociais da época. As peças apresentam multiplicidade de circunstâncias e de personagens.”¹⁸ Shakespeare, talvez melhor que qualquer outro autor, soube ler e interpretar as tendências da época, e produzir textos que satisfizessem o que a estrutura do momento demandava.

Construído o quadro que nos ajuda a entender o contexto no qual está inserido nosso autor, observamos os prováveis motivos que levam o nome de William Shakespeare a ser lembrado ao longo dos séculos. “Mestre Will” foi acima de tudo mestre na arte de construir e mostrar o humano a si mesmo, tendo durante seus anos de produção edificado um universo de tipos que lhe rendeu o título de “inventor do humano”, conforme título de Harold Bloom, *A invenção do humano* (2001). Em *Shakespeare: the life, the works, the treasures* (2007), encontramos alguns dos porquês para Shakespeare estar no lugar que ocupa:

Para muitos é a amplitude de seus temas que o fizeram o maior dramaturgo de todos os tempos. Ele escreveu fantasia, suspense, e grandes histórias. Ele escreveu histórias antigas, medievais e contemporâneas; Ele abordou problemas sociais, políticos e relações pessoais. Ele escreveu sobre o mundo clássico e o moderno. Ele soube movimentar plateias com farsa, tragédia, e romance.¹⁹ (ALEXANDER, Catherine M. S, 2007, p. 20)

Além da profusão de tipos e temas comuns às suas obras, temos ainda as mudanças estruturais na produção do drama, trazidas pelas diferentes perspectivas que foram suscitadas pelo novo tempo. Tais transformações fizeram-se notar em grande parte das produções

¹⁷Referência ao filme *Shakespeare Apaixonado* (1998), no qual a personagem Viola de Lesseps, interpretada pela atriz Gwyneth Paltrow, chama William Shakespeare, interpretado por Joseph Fiennes de “mestre Will”.

¹⁸Disponível em: <<http://equipe-belas-artes.blogspot.com.br/2011/07/teatro-romantico.html>> Acessado em: 12 jan. 2012.

¹⁹“For many it is the range of Shakespeare’s subject matter that makes him the greatest dramatist of all time. He wrote fantasy, thrillers, and great stories. He wrote ancient, medieval and contemporary history; he tackled social problems, politics and relationship. He wrote about the classical world and modern cities. He could move audiences with farce, tragedy, and romance.”

artísticas, pois a força motriz para todas estas criações havia mudado – o pensamento e as crenças haviam sido alterados. Estruturas cristalizadas, durante séculos, davam lugar a outras mais adequadas às necessidades do momento. O período medieval caracterizou-se por uma série de restrições e caminhos de via única, enquanto o novo momento favorecia os questionamentos e as várias possibilidades de respostas.

O movimento secular viabilizou-se por meio de uma série de intersecções e também rupturas, todas elas relacionadas direta ou indiretamente ao passado greco-romano. Mas não é apenas no âmbito religioso-cultural que essa hereditariedade se deixa entrever. Elementos de estruturas do teatro renascentista foram igualmente adquiridos do que pode ser entendido como os primórdios do drama.

O teatro, com a Renascença, teve influência dos autores romanos dos quais se tirou a noção de uma ação em cinco atos, a ideia de um grande protagonista, e a preocupação com a beleza da linguagem utilizada. Mas o que permitiu o aparecimento da nova dramaturgia foi a consciência de que as peças em que tudo acontece fora do palco, como as do período clássico Greco-romano, não tinham mais apelo popular, visto que, desde os tempos da apresentação das dramatizações da Bíblia, o público estava acostumado com o ingênuo realismo do teatro popular medieval onde tudo acontecia em cena. (CAMATI e MIRANDA, 2009, p. 22)

Os dramas elisabetanos voltavam-se, em grande parte, para o classicismo, levando a uma grande quantidade de relações intertextuais. Assim, o período abordado torna-se ainda mais valoroso para sustentação dos nossos argumentos acerca da originalidade e da fidelidade. Em todos os períodos de inovação artístico-cultural costuma existir, em maior ou menor medida um movimento de retorno ao passado, para deste extrair o que possa convir à nova situação vigente. Isto pode acontecer por inúmeras razões, inclusive para que o processo de transição da antiga para a nova ordem possa ser feito de modo menos brusco, encontrando menor resistência por parte do público a que se destina. Este apego necessário e justificado aos antigos moldes para que os novos se construam, explica o olhar pretérito que podemos encontrar em alguns estágios do teatro renascentista como um todo, e no elisabetano de maneira mais detida.

Deponhamos nosso olhar, de agora em diante, sobre algumas das principais semelhanças e dissimilaridades referentes à tragédia e à comédia clássicas, em cotejo com as mesmas categorias shakespearianas.

2.3 A TRAGÉDIA CLÁSSICA

Começamos pela tragédia e vejamos seus objetivos principais e sua forma de representação dramática na Antiguidade. Para tal, chamamos à cena o autor de *O nascimento da tragédia* (1992), e vejamos o que Nietzsche tem a dizer sobre isto: “É uma tradição incontestável que a tragédia grega em sua mais vetusta configuração, tinha por objetos apenas os sofrimentos de Dioniso, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dioniso”. (NIETZSCHE, 1992, p. 69)

Ao longo deste capítulo, tratamos de Dionísio algumas vezes, mas até este exato momento não havia ficado suficientemente claro seu caráter heroico e não apenas divino. Arriscamos dizer que com Dionísio nasceu o mito do herói trágico, que nos capítulos subsequentes será requisitado, para que possamos entender melhor a mente e os feitos de um dos maiores heróis modernos: Hamlet.

Aristóteles, em *A poética* (2003), teceu uma série de considerações acerca da tragédia e de algumas outras categorias estéticas, incluindo a comédia, sobre a qual falaremos mais adiante. Por meio das ideias sustentadas por este filósofo, fica evidente que algumas categorias detinham um *status* superior a outras, devido, principalmente, aos feitos que abordavam e aos personagens que se davam por representar. Os requisitos básicos para que uma categoria fosse considerada “elevada” foram preenchidos pela tragédia, já que ante todas as transformações por que passou ao longo do tempo manteve algumas características estético-estruturais, que lhe permitiram lograr um caráter mais elevado, por exemplo, que a comédia.

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2003, p. 8)

E tenhamos isto sempre em mente no decorrer deste trabalho: a tragédia é a imitação de uma ação, de uma ação e não de um homem. Aristóteles chega a dizer que “sem ação não há tragédia, mas poderá haver tragédia sem os personagens”. (ARISTÓTELES, 1992, p.10) Esta visão nos propiciará discussões quando chegada a hora de analisar *Hamlet* mais detidamente.

A todos estes elementos que ajudam a construir a atmosfera de elevação da tragédia clássica, outras noções ainda se aderem, como por exemplo, as três unidades aristotélicas básicas: tempo – segundo a qual a trama de uma peça não deveria extrapolar o período de 24 horas; espaço – que pregava a necessidade da trama se desenvolver em um único lugar; ação – que apregoava a importância de uma só história.

Platão, que se contrapunha à tragédia como mimese, no decorrer de sua exposição de ideias acerca da educação grega, nos deixa entrever, por meio dos diálogos que constrói, as razões para a sua oposição à tragédia, pois é nela que se encontram “gemidos e lamentos de homens célebres”. (PLATÃO, 2000, p. 76)

Mas não nos atenhamos, ao menos por enquanto, à condenação feita por Platão. Antes disto, absorvamos mais alguns dos constituintes da tragédia clássica, pois o que vem a ser uma tragédia clássica, senão a exposição dos sofrimentos e desventuras de um homem célebre?

Extraímos daí, uma das características desse gênero dramático, que se mostra independentemente da posição filosófica adotada, comum tanto para Platão quanto para Aristóteles: a presença de personagens de elevada condição social. Na tentativa de tornar o percurso evolutivo da tragédia lógico aos nossos olhos, podemos dizer que desta característica se explica a presença da linguagem floreada.

Quanto à forma, além das unidades básicas, temos ainda, de modo geral, o desenlace, a catástrofe e a purgação (catarse). O desenlace, segundo Aristóteles, vai desde o começo da mudança – que se refere ao chamado nó – até o fim da peça, podendo ser considerado o desfecho da ação dramática. A catástrofe é, basicamente, alguma ação que provoque sofrimento ou mortes em cena, estando, na visão clássica, relacionada muito mais a uma vontade divina, que também podemos chamar de destino, que a uma consequência de um ato do personagem. A terceira unidade, a catarse, é a purgação das emoções por meio da ação mimética.

Ainda sob o efeito dessa visão clássica e mitológica do herói, tenhamos em mente que daí adveio a dualidade e conseqüente complexidade desse personagem, pelo embate de forças e personalidades existente entre Apolo e Dionísio. Duas energias opostas e ao mesmo tempo complementares, que em terreno filosófico, são constituintes da amalgama humana.

Ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por

fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 1992, p. 27)

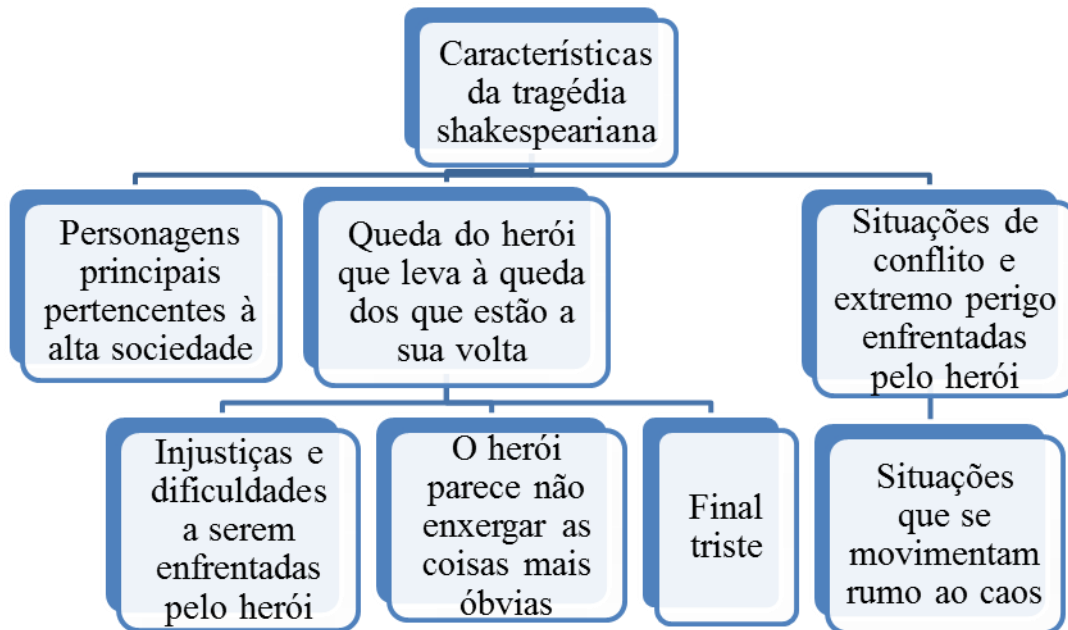
É esta visão clássica da tragédia que nos ajudará a entender a complexidade quase inerente à alma do herói antigo, mas acima de tudo a compreender a constituição psicológica do próprio herói moderno, que sendo moderno é levado a encarar uma série de obstáculos mediante análise de um sem fim de possibilidades. E é isso que torna este personagem diferenciado: sua capacidade, principalmente até o momento em que se instala o caos, de lidar com uma multiplicidade de adversidades, e ainda assim manter-se “superior”, palavra aqui usada como contraponto entre o herói e todos que o cercam.

Muitos dos pontos essenciais da tragédia clássica mantiveram-se na moderna, porém as abordagens e perspectivas de análise do comportamento humano foram adequadas ao seu grau de evolução. Portanto, é incoerente querer que os dramas de Édipo, por exemplo, sejam os mesmo que os de Hamlet, pois o segundo ganha em reflexão e subjetividade, características de seu tempo.

2.3.1 A tragédia shakespeariana

Pousemos nosso olhar agora sobre alguns elementos da tragédia shakespeariana, no sentido de observar os pontos de contato e de distanciamentos entre a clássica ação dramática e a do dramaturgo inglês.

Para entendermos o universo trágico que Shakespeare constrói é preciso que compreendamos a estrutura na qual ele está inserido. Um universo que rompe as amarras do pensamento medieval, estabelecendo a autonomia da razão e do humano, em um período de profundas transformações sociais, políticas e culturais, que institui uma nova realidade repleta de ambiguidades, que Shakespeare soube utilizar para construir suas histórias. Diante das principais características das suas tragédias nos foi possível construir o quadro presente na página seguinte:

Quadro 1: Características da tragédia shakespeariana

20

Analisando o quadro acima, percebe-se que a maioria das características da tragédia do dramaturgo está presente naquelas encontradas no gênero clássico, ou então advém dele – o grande diferencial é o modo como estes elementos são abordados. Todas estas particularidades são encontradas na malha textual de várias obras do dramaturgo, mas talvez seja em *Hamlet* que o “mestre Will” faz vigorar mais veementemente os traços necessários a um protagonista. É como se Shakespeare fosse um grande cientista, fazendo experimentos, e observasse de um lugar privilegiado o resultado: ora põe no recipiente homem e poder, ora homem e morte, em outro momento homem e vingança e, quando já se dá por satisfeito, parte para homem e loucura; mas sempre um dos elementos da equação é o homem.

Quando tentávamos, acima, desvendar as crenças aristotélicas referentes à tragédia, percebemos que o filósofo situava a importância sobre a ação e considerava o homem apenas um meio para que tal ação se desenvolvesse. Talvez tenha sido este o ato mais audacioso de Shakespeare: tornar o homem não apenas o meio, mas também o princípio e o fim, em suma, a razão para a ação acontecer, invertendo, desta forma, a hierarquia dos constituintes da tragédia.

[...] A mais básica exigência para que alguém venha a produzir uma boa obra dramática é uma convicção total e absoluta de ser possível se dizer alguma coisa sobre o homem, seu comportamento e suas relações com seus semelhantes e com o universo em que vive, por intermédio de uma *ação*. Estou, desde há muito, persuadida de que em nenhum outro autor dramático

²⁰ Quadro construído a partir das anotações feitas durante as aulas da disciplina Teatro Medieval e Renascentista Inglês, ministradas pela professora Elizabeth Ramos.

do mundo tal noção foi mais inerente ou abrangente do que em Shakespeare. (HELIODORA, 2004, p. 11)

Sentimo-nos propensos a concordar com a autora face à complexidade psicológica dos personagens que William Shakespeare nos mostrou. Esta capacidade fez-se presente não apenas nos seus textos trágicos, mas também nos cômicos, sobre os quais nos debruçaremos de agora em diante.

2.4 AVISÃO CLÁSSICA ACERCA DA COMÉDIA

A visão clássica sobre a comédia sempre a deixou em lugar pouco privilegiado em relação à tragédia, e, de algum modo, esta visão atravessou os séculos para fazer-se sentir, ainda que em menor grau, na contemporaneidade. No entanto, deixaremos essa discussão para um momento posterior, aproveitando o momento para tratar do posicionamento clássico adotado perante a comédia. Este gênero, no seu início, estava relacionado à exposição de fatos e posturas ridículas, com o intuito de causar o riso pelo riso. Aristóteles nos ajuda a entender tal posicionamento:

A comédia é, como já dissemos, imitação de maus costumes, mas não de todos os vícios; ela só imita aquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito ou numa tara que não apresenta caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento. (ARISTÓTELES, 1992, p. 7)

Colocando os dois gêneros dramáticos sob a ótica dialética, vemos que a tragédia melhora o homem, tanto o imitado, quanto os que a ele assistem, enquanto a comédia os piora, por extrair deles o que há de risível. A primeira é representação do sublime, a segunda do grotesco; aquela se ocupa dos vícios e esta das virtudes. Lembremos que, na Antiguidade clássica e no Medievo, o âmbito cultural também tinha caráter didático, devendo suas criações ajudar a mostrar ao homem como a sociedade esperava que ele se comportasse, e em ambos os períodos, era esperado do cidadão dito “de bem” uma postura de lucidez e sobriedade, que o riso demasiado certamente atrapalharia. Esta postura fica mais evidente se chamarmos à luz o que Platão diz sobre o riso:

Mas, na verdade, também não deveis ser amigo do rir; porquanto quase sempre que alguém se entrega ao riso violento, tal fato causa-lhe também

uma mudança violenta. [...] Por conseguinte não é admissível que se representem homens dignos de consideração sob a ação do riso; e muito pior ainda se se tratar de deuses. (PLATÃO, 2000, p. 78)

O riso, principalmente em demasia vai de encontro à pedagogia da beleza, segundo a qual o belo e o harmônico são sempre mais desejados. De acordo com esta visão, não se ri do belo, contempla-se; já diante do grotesco não cabe contemplação possível, apenas chacota e, por vezes, repulsa.

2.4.1 A comédia shakespeariana

Porém, mais uma vez Shakespeare foi à cena para fazer diferente, e mostrou que o cômico também pode ser, de alguma forma, sofisticado, e que é preciso habilidade para fazê-lo. Como dito anteriormente, o dramaturgo baseou-se nos latinos Plauto e Terêncio para construir suas comédias, mas assim como fez com as tragédias, aprimorou os enredos, criando histórias mais flexíveis. Ao contrário do gênero trágico, no qual somos inicialmente apresentados a uma atmosfera de felicidade, para sermos surpreendidos ao final com atos às vezes sangrentos, na comédia Shakespeariana, ao abrir das cortinas somos levados a conhecer algum tipo de infortúnio, infelicidade ou desencontro, normalmente relacionado a um jovem casal, para que, ao final da peça, todo o conflito se resolva, e haja espaço o esperado final feliz. Normalmente, existem tramas paralelas, e a temática mais trabalhada é a do amor em suas mais diferentes formas. A linguagem é nitidamente fruto de engenhosa elaboração, que resulta em diálogos sofisticados.

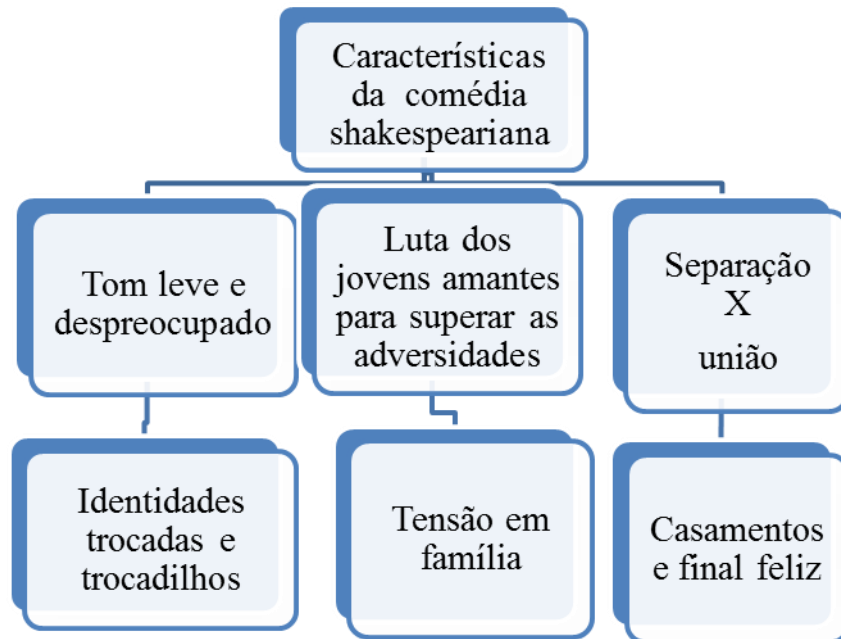
A nosso ver a mais significativa mudança que Shakespeare inseriu neste gênero foi o deslocamento do objeto do riso, que deixou de ser o óbvio e superficial, para encontrar corporeidade mais uma vez no humano. Podemos, assim, criar dois quadros: um referente à comédia clássica, que “ficava no mero ridículo [...] que se preocupava [em] agradar, provocar a gargalhada popular diante do cômico das situações, da engenhosidade da intriga, da malícia das subintenções, do obsceno dos trocadilhos” (MENDES, 1995, p. 11). E outro referente à comédia shakespeariana que:

[...] deu-lhe mais flexibilidade, mais fluidez, tornando-a um desfile variegado de surpresas, de inverossimilhanças, de intrigas que se complicam sempre mais, levando o espectador a um clímax de excitação e de curiosidade ansiosa que somente o desenlace feliz, alegre, satisfatório,

consegue aliviar. Se quase sempre abusa das surpresas e inverossimilhanças é que não se prendeu à crítica de costumes (...), mas deu largas à sua imaginação, criando um mundo seu de alegria e de amor, onde as figuras torvas e os acontecimentos tristes servem, como as sombras, para dar mais realce e mais brilho às luzes e às cores. (MENDES, 1995, p. 11)

Deste modo, no tocante à comédia shakespeariana, temos o seguinte quadro:

Quadro 2: Características da comédia shakespeariana



21

A análise feita até o momento foi acerca do universo existente antes e durante os trabalhos de Shakespeare, bem como as inevitáveis transformações comuns ao transcorer do tempo, além das inovações feitas pelo dramaturgo em algumas estruturas quase cristalizadas. No capítulo que se segue, faremos uma análise mais detalhada, cotejando as duas obras que constituem o *corpus* deste trabalho: o texto dramático *Hamlet*, de Shalespeare, e o filme *Hamlet II: perdendo a noção*, do diretor Andrew Fleming.

²¹ Assim como o quadro referente à tragédia, este também é fruto das aulas com a professora Elizabeth Ramos, na mesma disciplina.

3. A PROBLEMÁTICA DO HERÓI E DE SUA CATEGORIZAÇÃO

As narrativas, grosso modo, se incubem de descrever uma ação, e quando o centro narrativo desta ação é o herói trágico, este acaba inserido em um conflito que resulta, particularmente, da batalha entre forças internas e externas. Tragamos, pois, ao cenário o nome *Hamlet*, indubitavelmente pertencente ao gênero trágico. Quanto a isto, “podemos dizer que a tragédia apresenta um processo de conscientização de um indivíduo, tanto em relação a si mesmo quanto em relação ao universo em que existe, atingido por intermédio de uma vivência dolorosa que o compele à reavaliação e o conduz à morte”.²² É, portanto, um processo de crescimento e de autoconhecimento, e neste modelo insere-se um dos nossos objetos de estudo, que não é apenas uma tragédia, mas uma tragédia de vingança, gênero que possui de acordo com Barbara Heliodora, as seguintes características:

- 1) Um fantasma pede vingança repentinamente.
- 2) É revelado um crime secreto que precisa ser esclarecido.
- 3) O vingador, depois de jurar, tem dúvidas que precisam ser superadas.
- 4) O vingador finge loucura, mas há na ação exemplo de loucura verdadeira.
- 5) A vingança custa a ser realizada e o vingador se culpa.
- 6) A demora é contrastada com ação paralela na qual há precipitação.
- 7) Tanto o vingador quanto seu antagonista usam dissimulação.
- 8) Em algum ponto da ação é usado teatro-dentro-do-teatro.
- 9) O antagonista tenta apanhar o protagonista em erro por meio de ardil.
- 10) O protagonista reflete sobre o suicídio.
- 11) O ambiente que se passa a ação é de corrupção.
- 12) O protagonista quase perde a razão por dor e frustração

(HELIODORA, 2006, p. 383)

Essas informações que a autora pontua na introdução geral que faz às obras completas de Shakespeare, já haviam sido ventiladas por ela em *Falando de Shakespeare*, onde ela esclarece que apresentando todas as características da tragédia de vingança só existem duas obras: *Hamlet* e a *Tragédia Espanhola*. É fato que ao lermos as peculiaridades deste gênero, mais nos parece estarmos lendo a um resumo razoavelmente detalhado de *Hamlet*.

Tantos foram, ao longo dos séculos, os leigos e especialistas que se ocuparam em interpretar e tentar achar respostas e “verdades” sobre a personagem e William Shakespeare, que *Hamlet* passou a ocupar uma condição mítica, o que nos traz a necessidade de termos em

²² HELIODORA, 2004, p. 93

mente a definição de mito, para que possamos seguir mais seguros na busca dos nossos objetivos. O antropólogo Everaldo Rocha faz a seguinte consideração acerca do mito:

Mas, o mito é também um fenômeno de difícil definição. Por trás dessa palavra pode estar contida toda uma constelação, uma gama versificada de ideias. O mito faz parte daquele conjunto de fenômenos cujo sentido é difuso, pouco nítido múltiplo. Serve para significar muitas coisas, representar várias ideias, ser usado em diversos contextos. (ROCHA, 2001. p. 3)

A abordagem de Rocha acaba por corroborar com uma inferência possível de ser feita, quando lemos obras sobre o tema, a de que, uma das características do mito é a facilidade que tem para se espalhar das mais diferentes formas, e de algum modo ecoar na mente de diferentes gerações e sociedades, transmitindo uma espécie de ensinamento, aviso, advertência.

Vemos, assim, que o mito tem uma função social, pois serve de exemplo para que integrantes de uma determinada sociedade não cometam os mesmos erros do herói, ou caso as atitudes deste tenham sido louváveis, passam servir de modelo em uma dada circunstância.

Ainda segundo Rocha, o mito está relacionado a três noções: origem, interpretação e verdade. A primeira refere-se ao problema da localização do mito no tempo, atividade que se revela incoerente, primeiro “porque quase que todas as origens estariam perdidas, seriam de improvável localização e o que teria ali acontecido, são conjecturas, especulações e hipóteses de difícil comprovação. Em segundo lugar, a origem de uma coisa não constitui a explicação do seu estado atual.”²³ Temos, pois, que esta busca quase arqueológica pela “origem das coisas” revela-se como uma necessidade presente na maioria das áreas do saber – inclusive na tradução – porém, na maior parte das vezes não traz contribuições efetivas para o desenvolvimento do conhecimento.

O segundo ponto levantado por Rocha é o da interpretação. Para ele, a interpretação do mito é uma forma de compreender determinada estrutura social, posto que nos revela no que uma dada comunidade crê, sua postura ante circunstâncias singulares. Interpretar os mitos que permeiam uma sociedade, ajuda-nos a perceber muito acerca do seu passado, do seu presente e quiçá do seu futuro, constituindo-se assim como importante ferramenta de análise.

No estágio em que nos encontramos, não podemos nos esquecer de algo que já foi pontuado ao longo da nossa escrita: a interpretação é subjetiva, varia, portanto, de sujeito para sujeito, e neste caso, também de uma ciência para outra. Desta forma, a Antropologia

²³ Idem, p. 4-5

possivelmente interpretaria o mito hamletiano de modo diferente, por exemplo, da Psicologia, ou, caso não fosse possível pontuar diferenças efetivas, encontraríamos ao menos nestas duas abordagens peculiaridades inerentes a cada área.

Por último, temos a noção de “verdade”, que como as outras duas concepções revela-se igualmente complexa, no que tange às múltiplas possibilidades de abordagem que o termo nos oferece. Rocha nos chama atenção para uma assertiva que possivelmente facilite o estudo do mito em associação ao conceito de verdade, pois para ele a eficácia do mito – e não a verdade – deve ser tomada como critério para pensá-lo. Pois, “qualquer verdade que por acaso se encontre no mito será relativa, seja porque a própria definição de verdade é problemática, seja porque o mito não parece estar muito preocupado com ela”.²⁴

Rocha arremata a análise desses pontos dizendo que:

Estes três temas que navegam em torno do mito são fundamentais na discussão das suas razões de ser. Assim, da verdade que o mito não se propõe ter, ficam a eficácia e o valor social. Da origem que ele não se propõe possuir, fica a sua sempre presença, seus desconhecidos autores, sua improvável localização no tempo. Da interpretação que ele nos propõe como enigma, ficam as mais diversas tentativas do pensamento humano tanto de criá-lo quanto de analisá-lo. (ROCHA, 2001, p. 6)

Feito o passeio por essa tríade mítica, e imbuídos das concepções referentes ao tema, troquemos o todo pela parte, e voltemos ao personagem central da maioria dos mitos, aquele ser que aparenta ter força e sagacidade inumanas, o herói, que neste trabalho, inicialmente atenderá pelo nome de Hamlet.²⁵

No trajeto que temos pela frente, faz-se necessário considerar alguns pontos sobre o protagonista da obra de partida, para que, posteriormente, possamos examiná-lo na releitura fílmica, e neste processo um questionamento faz-se presente, quando tentamos traçar o perfil de Hamlet: que título lhe cabe? O de herói, anti-herói ou o de herói-vilão? Este último termo foi lembrado por Harold Bloom, em *A invenção do humano*, ao abordar a postura adotada por outros críticos no trato com o personagem. Vejamos o que ele diz:

O maior enigma de Hamlet decorre da aura de transcendência que dele emana, mesmo nos momentos mais violentos, caprichosos, insanos. Alguns críticos recriminam Hamlet, afirmando que, na melhor das hipóteses, o personagem é um herói-vilão, mas revoltar-se contra Hamlet é como soprar a areia contra o vento. (BLOOM, 2001, p. 522)

²⁴ ROCHA, 2001, p. 6

²⁵ Dissemos “inicialmente”, justamente porque a análise que estamos fazendo tem o objetivo de verificar se tal título cabe a esta personagem.

Nossa proposta, então, é analisar a trajetória do que se entende classicamente como herói, para tentarmos alcançar a resposta para esse questionamento. Para tal, chamamos à cena Joseph Campbell com seu *Herói de mil faces*, no sentido de nos assessorar no estudo do nosso protagonista. No livro em questão, Campbell traça a trajetória pela qual precisa passar o herói, uma espécie de ritual com começo meio e fim. Devido à sua exposição que privilegia tanto o processo quanto o resultado, *O Herói de mil faces* parece-nos ser a obra mais adequada para tangenciar nosso estudo, principalmente levando-se em consideração o caráter metafórico da jornada, em que “tudo é longo”, porém necessário.

Nesta trajetória, o percurso o herói está dividido em três etapas: a partida, a iniciação e o retorno. A partir de agora as estudaremos mais pormenorizadamente, na tentativa de avaliar se nos é possível aplicá-las aos passos do nosso Hamlet e, caso a resposta seja positiva, caberá analisar em que grau se dá tal trajetória do personagem.

Inicialmente, acreditamos ser necessário entender o conceito de monomito, que pode ser definido como a jornada do herói presente nos mitos. Tantos foram, ao longo dos séculos, os leigos e especialistas que se ocuparam em interpretar e tentar achar respostas e “verdades” sobre o personagem e William Shakespeare, que Hamlet passou a ocupar, como já dissemos, uma condição mítica. O monomito lida com três elementos: separação-iniciação-retorno, nomeados por Campbell como a unidade nuclear do monomito.

3.1 MALAS PRONTAS PARA A VIAGEM

O primeiro dos ângulos dessa abordagem triangular coaduna os aspectos referentes à partida do herói. Neste estágio, aparece a figura de uma espécie de guia, que tem a tarefa de acompanhar os passos do protagonista em um terreno desconhecido. A leitura do texto dramático shakespeariano nos indica que Hamlet já começa sua trajetória com uma separação, pois o príncipe encontra-se fora para estudar, embasando o processo de sua formação para se tornar rei. Porém, observando a estrutura do monomito com as ferramentas que Campbell nos disponibiliza, podemos perceber que esta separação ou partida, caso assim se prefira chamar, pode ser muito mais filosófica que geográfica. Deste modo, a viagem de Hamlet para sua preparação intelectual e em assuntos régios revela-se de suma importância para a obra como um todo, pois nos ajuda a entender os posicionamentos do personagem ao longo do texto.

Hamlet é construído como sujeito imbuído de um espírito intelectualmente elevado, não constituindo sua separação exclusivamente como aspecto do monomito.

Admitindo-se a necessidade de um guia, que tem por tarefa auxiliar o herói em sua jornada, começam a ficar mais claros os contornos deste estágio. Hamlet é iniciado em sua aventura pelo espírito do pai, e este se posiciona como arauto até a segunda cena do quinto ato, quando não mais volta a aparecer. É o fantasma que apresenta ao príncipe os fatos que lhes eram ocultos, apelando para o seu latente senso de justiça, e incitando-o a fazer algo que ao menos minimamente se pareça com justiça²⁶. O chamado à aventura é o primeiro passo da longa trajetória que se apresenta à sua frente.

Mito ou sonho, há nessas aventuras uma atmosfera de irresistível fascínio em torno da figura que aparece subitamente como guia, marcando um novo período, um novo estágio, da biografia. O elemento que tem de ser encarado, e que, de alguma forma, é profundamente familiar ao inconsciente — apesar de desconhecido, surpreendente e até assustador para a personalidade consciente [...]. (CAMPBELL, 1997, p. 33)

No caso de Hamlet, essa “familiaridade” é mais que justificada, uma vez que se trata do fantasma do seu próprio pai, provável guia em vida que agora se apresenta pleiteando o mesmo posto, após a morte. Aqui nos cabe um esclarecimento antes de continuarmos o nosso passeio pelas diferentes etapas do percurso de Hamlet: nem sempre existirá uma linearidade entre os pontos sugeridos por Campbell e os vivenciados por Hamlet, o que parece existir, na maioria das vezes é um processo contínuo de avanços e retrocessos.

Essa primeira subcategoria da partida: o chamado à aventura, pode ser entendida de duas formas em *Hamlet*. A primeira é a morte do pai que por si só o obriga a retornar a Elsinore, e a segunda, ainda mais evidente emerge da seguinte fala do fantasma do rei: “[...] Se amaste um dia o pai querido, vinga sua alma e seu assassinato [...]”.²⁷ As palavras do fantasma emergem como um verdadeiro chamado para um filho como Hamlet, e dão início a tudo que está por vir.

Segue-se a esta etapa a “recusa ao chamado”, que em *Hamlet* podemos entender como sendo a recusa do protagonista em acreditar nas palavras do espectro; a recusa relaciona-se à dúvida. O personagem usa de todos os artifícios que lhes são possíveis, para comprovar o que lhe foi dito, e mesmo depois de ter alcançado um nível comprobatório considerado

²⁶ Usamos aqui o advérbio minimamente, porque justiça e vingança estão de tal forma imbricadas em *Hamlet*, que se faz necessária a criação de uma margem que nos permita deixar claro que a obra valseia entre ambas definições, e que uma pode ser tomada em lugar da outra, a depender da passagem, e talvez, principalmente do leitor.

²⁷ SHAKESPEARE, Ato I, cena V, p. 415

satisfatório, para por fim à situação de dúvida, levou até o final do quinto ato seu “ser ou não ser”. E esta demora, em nada tem a ver como sugerem alguns críticos, com o espírito romântico do personagem, antes disso revela o caráter panorâmico e épico das produções elisabetanas. Cabe também a um leitor mais atento lembrar que *Hamlet* é um texto dramático com características estóicas, e que assim sendo instaura-se como campo de batalha entre o bem e o mal. Tendo isto em mente, fica-nos clara a impossibilidade de expressar tal batalha em poucas palavras, e o fato de Hamlet ter tantos monólogos e solilóquios se justifica.

A terceira subcategoria é “o auxílio sobrenatural”, que, neste caso especificamente, encontra-se entrelaçado ao primeiro, posto que “o chamado” é feito por uma representação do mundo sobrenatural – o Espectro. Esta imagem que vem ao auxílio do herói, normalmente lhe fornece algum amuleto, para mantê-lo protegido durante sua jornada. No caso de Hamlet o único amuleto que seu “protetor sobrenatural” lhe oferece é conhecimento, o que se configura como uma inteligente metáfora, pois temos o Hamlet pai, representante de uma idade heroica, incumbindo o filho, pertencente de uma geração universitária e humanística da função de vingá-lo, o que acaba por funcionar como uma maneira de expor as transformações ocorridas da época medieval para a renascentista.

Essa exigência de vingança feita pelo fantasma corrobora com uma das características da tragédia de vingança, como exposto por Barbara Heliodora, e anteriormente já citado: “um fantasma pede vingança repentinamente”.

O próximo degrau da separação é “a passagem pelo primeiro limiar”, que basicamente é o momento em que, devidamente auxiliado, o herói ultrapassa seus limites, saindo da zona de conforto e se pondo em um ambiente de perigos. Hamlet foi alçado de sua zona de conforto para a de perigo no mesmo momento em que tomou conhecimento sobre a morte de seu pai. Para nosso personagem, a segurança estava relacionada a certezas, e depois da revelação feita pelo Espectro de seu pai, tudo que lhe restou foram dúvidas. Mas não apenas isso, em *Hamlet*, a “passagem pelo primeiro limiar” também se adere a todas as tentativas do protagonista de “desmascarar” seu tio Cláudio, como por exemplo, na segunda cena do terceiro ato, quando ele assiste a reação do rei diante da peça por ele preparada, com o intuito de fazê-lo, de algum modo se trair, ao ver a encenação da morte do homem que por ele fora assassinado.

Neste estágio também aparecem as figuras dos falsos amigos, espécies de “metamorfos” que levam o herói a situações de perigo, ou ameaça de perigo. Podemos citar aqui a presença de Rosencrantz e Guildenstern que, na viagem de Hamlet para Inglaterra são os portadores da carta escrita pelo rei, que continha ordens expressas para que o príncipe da

Dinamarca fosse morto assim que lá chegasse. Neste episódio, e em alguns outros, Hamlet precisou de uma exímia prontidão psicológica, para além de defender-se, contra atacar, como fez trocando as cartas, para que em seu lugar fossem mortos Rosencrantz e Guildenstern.

A última subcategoria deste estágio é denominada “o ventre baleia”, termo empregado para referir-se a uma imagem uterina, a um período metaforicamente gestacional, no qual o herói ao invés de fazer uma viagem para o mundo exterior, como na “passagem pelo primeiro limiar”, faz uma viagem para o seu universo interior. Neste processo, o herói vai além dos limites do mundo visível, fica de certa forma isolado, “camuflado”. Em *Hamlet*, uma das possibilidades deste estágio, poderia ser o período de “loucura” do protagonista que permite ao príncipe da Dinamarca manter-se seguro e introspectivo, sem dar a conhecer seus verdadeiros pensamentos.

“Essa loucura fingida que é usada como defesa, mas defesa contra o próprio perigo da loucura que poderia advir da extrema tensão emocional e intelectual é algo de muito diverso, como muito diverso do singelo herói da saga *Ur-Hamlet*²⁸ é o príncipe renascentista intelectual, cruel, amigo leal e inimigo perigoso, introspectivo e exímio em esgrima, multiforme e paradoxal como sua época.” (HELIODORA, 2006, p. 378)

Esta etapa, em *Hamlet*, encontra-se entrelaçada com a anterior, porque da mesma forma refere-se ao período de ausência de Hamlet em cena, ocasião que ele se encontrava na Inglaterra. E é no chamado “ventre da baleia” que Hamlet renasce no desconhecido, é o momento em que ele se prepara para voltar. O seu retorno para Elsinore, de fato só acontece quando ele atinge a maturidade psicológica necessária para enfrentar o que está por vir, para seguir em sua trajetória. O final deste processo de “encubação” de Hamlet é marcado por mais um solilóquio, proferido ainda na Dinamarca, mas já fora dos limites do castelo, que ele finaliza dizendo: “Doravante terei ódio sangrento, ou nada valerá meu pensamento” – as dúvidas não mais existem.

3.1.2 Enfrentando os percalços do caminho

Feito o passeio pelos pontos que constituem a etapa “separação”, sigamos rumo à “iniciação”, que começa com “o caminho das provas”. Trata-se do estágio das provações,

²⁸ Grifo nosso. A saga referida neste trecho chama-se a *Ur-Hamlet*, tida como versão prévia para o *Hamlet* shakespeariano.

onde o protagonista é levado a realizar uma série de tarefas de elevado perigo e complexidade, dignas apenas de alguém em sua posição de paladino. Quanto a Hamlet, podemos citar sua destreza e inteligência para desfazer a armadilha criada por Claudio, que o enviou à Inglaterra, dando ao rei deste país, ordem para que o executasse assim que lá chegasse. Essa “iniciação” é marcada pelo mesmo solilóquio acima citado, pois é uma prova de que Hamlet está suficientemente maduro e já provou ser digno da tarefa que o espera. Para que determinadas pontuações não nos pareçam estranhas, não devemos nos esquecer do que fora dito no início da análise da trajetória hamletiana: os fatos não acontecem linearmente, mas com avanços e retrocessos.

“O encontro com a deusa” é mais uma etapa da “iniciação”. Na saga heroica, a mulher que recebe o título de deusa possui beleza e qualidades femininas inigualáveis, constituindo-se em objeto de desejo para a maioria dos homens que a cercam, mas sendo dado somente ao mais digno o direito de possuí-la. Ofélia, que aparentemente tinha os requisitos para ser considerada deidade, foi afastada por Hamlet, em prol do seu objetivo. Mas o afastamento que ele impõe a Ofélia provém de outro ponto, além deste, isto é, da sua revolta ante a postura da mãe, que apressadamente casou-se com o próprio cunhado, após a morte do rei. A decepção que o abate, acaba não sendo direcionada apenas à rainha, mas às mulheres de modo geral, como podemos confirmar abaixo:

Morto há dois meses só! Não, nem dois meses!
 Tão excelente rei, em face deste,
 Seria como Hipério frente a um sátiro.
 Era tão dedicado à minha mãe
 Que não deixava nem a própria brisa
 Tocar forte o seu rosto. Céus e terras!
 Devo lembrar?
 Ela se reclinava
 Sobre ele, qual se a força do apetite
 Lhe viesse do alimento; e dentro de um mês
 – Não, não quero lembrar – Frivolidade,
 O teu nome é mulher.
 (SHAKESPEARE, Ato I, cena II, p. 399)

Desta forma, “o encontro com a deusa” imbrica-se com a etapa seguinte “a mulher como tentação”, posto que a visão de Hamlet acerca das mulheres foi significativamente afetada por sua avaliação sobre a postura de fraqueza adotada pela mãe. Quanto a isto Campbell diz que:

O inocente deleite de Édipo, em sua primeira posse da rainha, torna-se agonia de espírito quando ele descobre quem a mulher é. Tal como Hamlet, ele se encontra acochado pela imagem moral do pai. E, tal como aquele, deixa os agradáveis contornos do mundo para buscar, nas trevas, um reino mais elevado que o da mãe luxuriosa e incorrigível, afetada pelo incesto e pelo adultério. Aquele que busca a vida além da vida deve labutar por ultrapassar a mãe, superar as tentações do seu chamado e lançar-se ao éter imaculado que se acha além. (CAMPBELL, 1997, p. 69)

Esse estágio também pode ser exemplificado com o encontro de Hamlet com a mãe, na quarta cena do terceiro ato, quando ele revela para ela ter sido Cláudio o assassino do antigo rei:

Assassino e vilão, mísero escravo,
 Que não vale um vigésimo de dízimo
 Do teu antigo esposo, um rei palhaço,
 Usurpador do reino e do comando,
 Que roubou um precioso diadema
 E o pôs no bolso...
 (SHAKESPEARE, Ato III, cena IV, p. 482)

Mais adiante Campbell afirma que “O herói não pode mais permanecer inocente diante da deusa da carne; pois ela se tornou a rainha do pecado”. Podemos dizer que Gertrudes, de fato passou a ocupar este triste posto em relação à Hamlet, após sua casamento com o irmão do seu falecido esposo. Como dito anteriormente, cada personagem tem sua função dramática, mas talvez caiba-nos acrescentar que em alguns momentos a função de um personagem pode interferir, talvez não na função, mas no decorrer da trajetória dos demais personagens, e Gertrudes tem esta característica, posto que a visão negativa que Hamlet tem da mãe, devido às escolhas feitas por ela, acabam por influenciar a postura dele em relação às mulheres de um modo geral. Entretanto, fica nítido que o afastamento que o príncipe da Dinamarca impõe à Ofélia não decorre apenas disso, mas também, e a nosso ver principalmente pela sua necessidade de alcançar um objetivo maior, o de vingar a morte do pai.

O quarto ponto desta escala talvez seja o que mais absorve o personagem por nós analisado, “a sintonia com o pai”. O pai, aqui referido, tem uma amplidão muito superior a que podemos conferir-lhe em um primeiro momento, pois se trata de um pai no sentido celestial, com poderes supremos, que ultrapassam os concedidos aos seres vinculados ao plano meramente terrestre. É neste contexto que se insere o Hamlet pai, antes homem, agora quimera. O pai-espectro adquire a extensão necessária para fazer-se elemento central na “sintonia com o pai”. Aqui, temos um pai que destituído da corporeidade solicitada para

ocupar este posto nos ditames físicos, mas adquiriu por meio do processo que passou (morte, e morte por traição), a qualificação precisa para ser pai no sentido místico. Esta identificação ou “sintonia”, como sugerida por Campbell, pode, e na maioria das vezes revela-se um desafio, posto que “o problema do herói que vai ao encontro do pai consiste em abrir sua alma além do terror”²⁹, tarefa que requer ainda mais, quando se trata de alguém que já passou por tantas provações, visto que já se encontra neste estágio de sua jornada, e muitos passos já foram deixados pelo caminho. Para Hamlet, “abrir sua alma além do horror” significa acreditar em algo que seu ser se recusa a fazer. Acreditar é o início do “horror” hamletiano, pois a ele se segue ou deve seguir o agir.

A apoteose configura a penúltima etapa desta categoria. Aqui, o herói clássico ou folclórico adquire caráter divino, por estar livre das amarras e limitações impostas pelo mundo físico. A esta altura Campbell nos diz que, “tal como o próprio Buda, *esse ser divino*”³⁰ é um padrão da condição divina que o herói humano atinge quando ultrapassa os últimos terrores da ignorância.” O herói passa a ser muito mais regente que regido, por não mais habitar o terreno da ignorância. Aqui se encontra um ponto que talvez distancie Hamlet da posição do herói clássico: a introspecção e a incessante racionalização fazem com que o agir fique cada vez mais distante, chegando o poeta e biógrafo Samuel Johnson, em 1765 quando publicou seu *Prefácio às peças de William Shakespeare*, a dizer que “Hamlet é, ao longo de toda obra, mais instrumento que agente”.³¹ Campbell faz uma crítica a Johnson por considerar que ele não faz jus ao domínio de Shakespeare sobre a trama, crítica que corroboramos, por considerar que a posição de Hamlet, em muitos momentos, considerada passiva, tem uma explicação bastante plausível, fixada na condição em que se encontrava o espírito, antes provavelmente tão resoluto, do príncipe da Dinamarca. Quanto a isto vejamos o que disse Henry Mackenzie, autor de *Um homem de sentimento* (1771): “Vemos um homem que em outras circunstâncias, teria praticado todas as virtudes morais e sociais, posto numa situação na qual até mesmo as tendências benévolas de seu espírito não servem senão para mais aprofundar seu sofrimento e confundir sua conduta”.³² A “apoteose” funciona como uma garantia de eternidade, o que no caso de Hamlet mais uma vez nos remete dogmas estóicos que afirmam, entre outros, que morrendo um homem suas ideias podem permanecer vivas.

²⁹ CAMPBELL, 1996, p. 81

³⁰ Grifo nosso: O ser divino de que fala a referência é “Avalokiteshvara”, divindade chinesa e japonesa reverenciada por sua extrema piedade.

³¹ JOHNSON, apud BRADLEY, 1997, p. 67.

³² MACKENZIE, apud BRADLEY, 1997, p. 67

A condição que Hamlet expõe ao mundo exterior provém de um estado interno que podemos chamar de melancólico, estado coerente para alguém que acaba de perder o pai. Aqui, recorremos a Freud, quando em seu *Luto e melancolia* (1917), afirma:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (FREUD, 1974, p.1)

Temos, pois, que o estado de Hamlet o impede de agir plenamente como “regente”. O sentimento de reflexão em demasia, junto com a presença continua da dúvida, formam a nosso ver, a explicação mais plausível para que suas ações, quando resultados de reflexões custem a tomar corpo, tomando espaço aquelas ações que se configuram como resultado muito mais do impulso que do refletir.

“A benção última” encerra a etapa de iniciação do herói, que no caso de Hamlet pode ser considerada como a certeza do crime cometido pelo tio. Tal certeza o liberta do abismo da dúvida e lhe permite traçar mais claramente quais deverão ser seus passos doravante.

3.1.3 O regresso

Isto posto, é hora de atracarmos no último porto pelo qual deverá passar o herói: o do “retorno”. E neste porto, o primeiro cais pelo qual passará o protagonista é o da “recusa ao retorno”. Faz-se hora de, munido de algum símbolo de sabedoria, voltar ao reino humano “onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos”.³³ No caso de Hamlet, o símbolo de sabedoria pode ser entendido como a revelação que lhe fora feita, involuntariamente pelo rei ao assistir a representação do ato criminoso que havia cometido contra o próprio irmão. A catarse que a cena lhe provocou acabou por funcionar como a confissão não verbal de sua culpa.

A “recusa ao retorno” no caso de *Hamlet* revela-se enigmática, pois não nos é dado saber se ela de fato existiu, visto que o personagem encontrava-se fora de cena, na Inglaterra. Porém, não podemos deixar de pontuar que o Hamlet que retorna possui um amadurecimento e autoconsciência muito superiores ao do que partira. Heliodora contribui brilhantemente para

³³ CAMPBELL, 1997, p. 114

esta visão dizendo que: “O Hamlet que vemos de volta a Elsinore, e que não tem mais monólogos, é um homem mudado; podemos admitir que até mesmo a distância física da corte lhe tenha permitido alcançar maior objetividade em relação ao cumprimento de sua tarefa”³⁴.

O próximo estágio, “a fuga mágica” pode ou não ter a benção dos deuses, e o apoio do patrono espiritual do herói. Caso o troféu que agora o herói detém tenha sido obtido com a oposição do seu guardião, o último nível do ciclo pode ser palco de uma perseguição. No caso hamletiano isto não voga, uma vez que Hamlet conta com o apoio total do seu guardião. Em Hamlet, este estágio mistura-se com o anterior, pois, em ambos o protagonista encontra-se fora de cena.

A escala seguinte é no cais do “resgate com auxílio externo”. Concentrando nosso olhar em Hamlet, podemos afirmar que esse auxílio provém dos atores, visto que é após a representação feita por eles que Hamlet consegue, por meio da reação do rei à peça, confirmar o que ele ainda mantinha no plano das suspeitas. Em uma obra metalinguística, percebemos que a culpa de Cláudio – símbolo de sabedoria para Hamlet – revelada por meio de uma representação, mostra-se como mais uma metáfora diante das tantas quase que inevitavelmente encontradas em uma jornada que por si só já é metafórica.

A etapa seguinte é a chamada “passagem pelo limiar do retorno”. Para entendermos este estágio faz-se necessário que tenhamos em mente que na jornada do herói clássico existem dois mundos: o divino e o humano, cabendo ao personagem central aventurar-se no divino, como parte de sua trajetória, mas retornar ao humano, para fazer uso adequado dos ensinamentos adquiridos naquele. Em *Hamlet*, o protagonista vivencia não necessariamente o universo divino, mas o sobrenatural com a presença do fantasma.

No penúltimo cais do porto lê-se a seguinte placa: “senhor dos dois mundos”. A esta altura já é permitido ao herói o direito de ir e vir no sentido *lato* da expressão, sendo possível estar em um mundo ou em outro dependendo das suas necessidades. Aqui, vemos múltiplas possibilidades: a primeira delas é o trânsito de Hamlet entre seu universo e o do espectro, porém, nesta estrutura não nos parece haver uma liberdade de tráfego para o protagonista, visto que a comunicação instaura-se quando o fantasma do seu pai julga conveniente, e não quando Hamlet deseja. Neste caso o livre acesso do príncipe da Dinamarca aos dois mundos não lhe é possível. Porém, quando analisamos o passeio hamletiano entre o mundo dos personagens que o cercam e o universo interior por ele mesmo construído, percebemos que a chave de acesso a um ou a outro está em seu poder.

³⁴ HELIODORA, 2004, p. 112

Neste contexto, temos ainda uma terceira possibilidade que nos parece a mais coerente: a relação de Hamlet, personagem e obra com o universo da morte, claramente evidenciada na cena dos coveiros. Aqui temos como exemplos o diálogo entre os coveiros; entre eles e o príncipe, e a análise feita por Hamlet ante o crânio de Yorick, no cemitério, no início do V ato, logo após a morte de Ofélia. Vejamos o primeiro excerto extraído do diálogo entre os coveiros acerca de Ofélia e das condições em que se deram sua morte:

1º COVEIRO

Deve ser enterrada em sepultura cristã aquela que buscou voluntariamente a salvação?

2º COVEIRO

Digo-te que deve; portanto, abre logo essa cova. O pontífice informou-se de tudo e deliberou que o enterro fosse cristão.

1º COVEIRO

Como pode ser isso, a não ser que ela se afogasse em sua própria defesa?

2º COVEIRO

Ora, foi decidido assim.

1º COVEIRO

Deve ter sido *se offendendo*, nem pode ser de outro modo. Pois, esse é o ponto: se eu me afogo voluntariamente, isso indica ato, e um ato tem três partes, a saber : agir, fazer e consumir. *Ergum*, ela afogou-se voluntariamente.

2º COVEIRO

Não; mas, escuta, mestre cavuqueiro...

1º COVEIRO

Com licença. Aqui está a água, bem; aqui está o homem, bem; se o homem vai para esta água e se afoga, queira ou não queria, é ele que vai. Presta atenção: mas se a água vem para ele e o afoga, não é ele que se afoga; *ergum*, ele não é o culpado de sua própria morte, ele não encurta a própria vida.

2º COVEIRO

Mas isso é lei?

1º COVEIRO

É, sim, senhor; lei de borla, e capelo.

2º COVEIRO

Queres saber a verdade? Se ela não fosse nobre, seria enterrada fora do ritual cristão.

1º COVEIRO

Assim o disseste; e é uma lástima que os grandes deste mundo tenham o direito de afogar-se ou de enforcar-se, mais do que qualquer outro cristão. (SHAKESPEARE, Ato V, cena I, p.515-6)

O diálogo travado entre os dois coveiros e acima transcrito, revela um análise de Shakespeare acerca da condição social de cada pessoa e deixa escapar como tais relações são transpassadas por questões altamente políticas. E, o mais paradoxal talvez seja que tal análise venha por meio das falas de duas pessoas que vivem socialmente à margem da sociedade, ou, nas palavras de Heliodora: “vivendo longe dos parâmetros de classe dominante, emocionalmente desengajados, os dois coveiros veem os acontecimentos com crueza e objetividade penetrantes”³⁵.

³⁵ HELIODORA, 2004, p. 112

A este trecho segue-se a conversa de Hamlet com os coveiros:

HAMLET

“[...] De quem é essa cova?”

1º COVEIRO

Minha senhor.

HAMLET

Creio que é tua, realmente, pois estás dentro dela.

1º COVEIRO

Estais fora dela, senhor, portanto não é vossa. Da minha parte não jazo nela, mais é minha.

HAMLET

Mentes ao dizer que é tua porque está nela; isto é para os mortos, não para os vivos.

1º COVEIRO

Mentira viva, senhor, que vivamente passa de mim para vós.

HAMLET

Para que homem estás cavando?

1º COVEIRO

Para homem nenhum senhor.

HAMLET

Para que mulher, então?

1º COVEIRO

Para nenhuma, meu senhor.

HAMLET

Quem vai ser enterrado nela?

1º COVEIRO

Alguém que foi mulher, senhor; mas, paz à sua alma agora está morta. (SHAKESPEARE, Ato V, Cena I, p. 519-520)

Esta passagem nos mostra uma visão bastante clara a respeito da relatividade e da efemeridade que circunda coisas e pessoas.

O nosso último exemplo contempla um dos momentos mais emblemáticos do texto dramático, quando Hamlet nos brinda com um trecho profundamente reflexivo, mais uma vez acerca da condição humana.

HAMLET

Ai, ai, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um tipo de infinita graça e da mais excelente fantasia. Carregou-me nas suas costas mais de mil vezes, e agora – agora como é horrível imaginar essas coisas! Aperta-me a garganta ao pensar nisto. Aqui ficavam os lábios que eu beijei nem sei quantas vezes. Onde estão agora os teus gracejos? As tuas cabriolas? As tuas canções? Teus lampejos de espírito que eram capazes de fazer gargalhar todos os convivas? Nenhum mais agora, para zombar dos teus próprios esgares? Caiu-te o queixo? Vai agora aos aposentos de minha dama e diz-lhe que por mais grossas camadas de pintura ela ponha sobre a face, terá de chegar a isto [...] (SHAKESPEARE, ato V, cena I, p. 522)

Esses três excertos fazem parte da mesma cena, a dos coveiros, e quanto a ela, Heliadora pontua que: “[...] na cena com os coveiros Hamlet readquiriu o equilíbrio que teria tido, digamos, antes da morte do pai; e tudo o que ele diz sobre a morte é sobre a condição humana, não sobre sua morte individual”.³⁶ Essa cena representa a relação entre vida e morte, entre o físico e o etéreo.

“Liberdade para viver” é o último cais pelo qual deve passar o herói. Campbell, logo nas primeiras linhas deste tópico anuncia: “Uma percepção da inevitável culpa que o viver envolve pode deixar o coração tão amargurado que, tal como Hamlet [...], podemos nos recusar a prosseguir.”³⁷ O príncipe diz, no início do segundo ato, que a Dinamarca é uma prisão. Seus pensamentos, angústias, o peso da tarefa procrastinada ainda por cumprir, causam-lhe um estado de aprisionamento, não do corpo, mas do espírito, impedindo-o de agir livremente. Em *Hamlet* muitos acontecimentos são retardados, como já pontuamos, inclusive sua conquista da liberdade, que a nosso ver só se realiza plenamente com a morte do protagonista, relacionando-o ainda mais com o herói estóico de Sêneca. No entanto, antes disso uma liberdade parcial já havia sido conquistada, quando Hamlet teve a confirmação da culpa de Cláudio, tal descoberta o libertara da dúvida, que constituía um de seus maiores, quicá o maior de seus aprisionamentos. Todavia, da liberdade plena, como dissemos, Hamlet só pode desfrutar se pensarmos de modo filosófico, em uma libertação espiritual, pois ele morreu tento cumprido a tarefa que lhe fora incumbida. Porém, quando pensamos na Dinamarca como uma sociedade, visualizamos que a liberdade por Hamlet conquistada é de cunho coletivo, pois ele tira do trono um corrupto cujo caráter não condizia com a altivez do cargo que ocupava, libertando de fato, não apenas a si próprio, mas a todo um país.

3.2 REQUISITOS BÁSICOS PARA UM HERÓI TRÁGICO CLÁSSICO

Feito este estudo da trajetória do herói clássico, resta-nos ainda, antes de levantarmos qualquer tipo de conclusão, vislumbrar os pontos inerentes ao herói trágico clássico. Vejamos: é um personagem que pertence à alta sociedade e, normalmente a calamidade que lhe afeta é decorrente de algum erro que ele mesmo cometera, como corrobora a seguinte afirmação aristotélica: “Resta, entre estas situações extremas, a posição intermediária: a do homem que, mesmo não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de algum erro que cometeu; neste caso coloca-se também o

³⁶ HELIADORA, 2004, p. 112

³⁷ CAMPBELL, 1997, p. 132

homem no apogeu da fama e da prosperidade, como Édipo ou Tiestes ou outros membros destacados de famílias ilustres.³⁸»

Esse erro pontuado por Aristóteles pode receber um nome diferente, como por exemplo, “falha trágica”, utilizando-se a concepção de Bradley. O autor ainda nos diz que o sofrimento e a calamidade que recaem sobre o herói são excepcionais, e que essa inversão de sorte é repentina. Nas palavras do autor:

“Sofrimento e calamidade tão excepcionais, portanto, abatendo-se sobre o herói e – é preciso que acrescentemos agora – geralmente se estende muito além dele, de tal modo que configure toda a cena como um palco de infortúnio, são ingredientes fundamentais da tragédia, e a principal fonte das emoções trágicas, em especial a compaixão. (BRADLEY, 2009, p. 5)

Percebemos assim que, essa referida calamidade é o resultado de um conflito no qual o herói estava previamente envolvido. A culminância deste conflito é a catástrofe, onde se insere a morte do herói trágico.

Diante das concepções aristotélicas e da exposição feita por Bradley acerca do herói trágico percebemos que em ambos os casos o protagonista é homem, quando muito acompanhado de uma heroína – segundo o último autor –, caso estejamos diante de uma tragédia de amor. No capítulo quinze da *Poética*, onde se dedica a delimitar as nuances dos personagens, falando basicamente das noções de bondade e conformidade Aristóteles expõe que:

Esta bondade é possível em qualquer tipo de pessoas. Mesmo a mulher, do mesmo modo que o escravo, pode possuir boas qualidades, embora a mulher seja um ente relativamente inferior e o escravo um ser totalmente vil. [...] Sem dúvida existem caracteres viris, entretanto a coragem desta espécie de caracteres não convém à natureza feminina. (ARISTÓTELES, 1992, p. 23)

Como se pode perceber, segundo a visão aristotélica é necessário que o personagem tenha uma modelagem superior a dos demais para ser apto a ocupar o posto de herói e, essa superioridade não condiz com a “relativa inferioridade” feminina, mesmo porque é comumente requerida do protagonista, em algum momento, uma força física que nem sempre condiz a uma mulher.

O nosso próximo pressuposto acerca do herói pode ser facilmente inferido tanto da *Arte Poética*, como da maioria das obras que tratam de algum modo dessa figura dramática: O

³⁸ ARISTÓTELES, 1992, p. 19

herói ao final do seu percurso terá um grau de autoconhecimento muito superior que ao do começo da sua trajetória, sendo possível que neste processo sejam-lhe reveladas informações que mudarão para sempre sua vida e, muito provavelmente de todos que estão ao seu redor. Tomando Édipo como exemplo, temos que lhe é dado saber as circunstâncias da sua verdadeira origem, revelação que muda por completo suas estrutura e concepção de vida e afeta diretamente os personagens mais próximos a ele.

O final triste que espera pelo herói acaba sendo escusado nos termos, pois se configura como característica precípua para uma tragédia no sentido clássico. Por conseguinte, ergue-se a tabela da página seguinte:

Tabela 1: Relação comparativa entre o herói trágico clássico e Hamlet

Relação comparativa entre o herói trágico clássico e Hamlet	
Herói trágico clássico	Hamlet
Personagens centrais pertencentes à alta sociedade	O protagonista é um príncipe e o núcleo ao qual ele pertence é constituído de pessoas que ocupam uma alta posição social.
Em geral é homem	Todos os personagens centrais envolvidos no conflito são homens, aparecendo a figura feminina (Gertrudes, Ofélia) como tentação.
Comete um erro ou falha trágica	O erro pode ser entendido como e retardamento da ação causado pela dúvida.
Em geral é bom	Suas ações, a depender da concepção e interpretações a que sejam submetidas pode enfrentar questionamentos, mas seu caráter permaneceu reto e seus valores inabaláveis; o que lhe torna apto a carregar o título de “homem bom”.
Autoconhecimento	O Espectro revela a Hamlet a identidade do seu assassino, e lhe pede vingança. A trajetória do príncipe até que finalmente cumprisse o que lhe fora imposto lhe possibilitou desvelar conjecturas referentes a sua condição e à condição humana como um todo.
Protagoniza um final triste	Dentre os personagens principais apenas Horácio permanece vivo, para cumprir a tarefa que lhe pedira o príncipe.

3.3 A HAMLET O QUE É DE HAMLET

Após este passeio pelo fabuloso reino dos heróis, e com uma visão mais ampla acerca do protagonista da obra que nos propusemos a analisar, percebemos que Hamlet, respeitando a possibilidade de variações de nuances cumpre os passos inerentes à trajetória de um herói clássico, e em relação ao que não nos é permitido afirmar que ele cumpriu também não nos é dada a possibilidade de dizer o contrário, visto que se refere a momentos em que o protagonista estava fora de cena. Isto posto, podemos dizer que Hamlet configura-se como personificação da referida trajetória, pois suas quase quatro mil linhas, por mais demasiadas que possam parecer foram a medida necessária para contemplar plenamente o caráter não menos amplo do seu protagonista. E diante das peculiaridades do personagem temos que:.

Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. Os contos populares representam a ação heróica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral. Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, uma lenda, um ritual ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito — e a própria omissão pode dizer muito sobre a história e a patologia do exemplo, como o veremos. (CAMPBELL, 1997, p. 42)

A partir das reflexões trazidas para esta dissertação, a nossa resposta para a pergunta feita no início deste capítulo, a respeito de qual título caberia a Hamlet, o de herói, anti-herói ou o de herói-vilão, é que de algum modo todos os termos lhe cabem, no entanto, o que nos parece mais coerente após o percurso que fizemos é o de herói, principalmente pelos sacrifícios feitos não apenas em prol da realização de uma tarefa imposta, mas a favor de toda uma coletividade, visto que o bem que ele proporcionou se estendeu a toda Dinamarca.

Interessa-nos no capítulo que se segue, analisar de quais estratégias o diretor Andrew Fleming se valeu na sua reconstrução de *Hamlet*; perceber se a mesma estrutura se aplica, caso contrário descobrir o que se aplica.

4. *HAMLET II*: NOVOS PERCURSOS

No capítulo anterior analisamos os doze passos que se aplicam à trajetória de um herói trágico clássico, com o intuito de observar em que medida Hamlet se aproximava desse arquétipo. Ao fim do percurso percebemos, com satisfação, que os pontos de contato eram muito mais numerosos do que acreditávamos previamente.

Resta-nos agora analisar como o diretor Andrew Fleming ressignificou o personagem em *Hamlet II: perdendo a noção*, na tentativa de entendermos se é possível ou não deslocar a mesma estrutura do percurso do herói para o filme. Ao longo da análise, outros elementos nos serão de grande valia, no sentido de possibilitar a construção de diálogos intertextuais entre o hipotexto e o hipertexto.

Inicialmente, o que nos chama atenção é a divisão do filme, isto é, o fato de que, tal como na peça, ele também se dá em atos. A película encontra-se fragmentada nos mesmos cinco atos, levando-nos a crer que, apesar de tratar-se de uma comédia, a produção cinematográfica segue a mesma estrutura da tragédia, como nos demonstra Bradley.

Como a tragédia shakespeariana representa um conflito que culmina em catástrofe, qualquer tragédia que recaia sob essa categoria pode ser, grosso modo, dividida em três partes. A primeira delas apresenta ou expõe a situação, ou o estado das coisas, de que nasce o conflito; e pode, portanto, ser chamada de Exposição. A segunda lida com o início propriamente dito, o desenvolvimento e as vicissitudes do conflito. Compõe, desse modo, a maior parte da peça, compreendendo o Segundo, o Terceiro e o Quarto Atos, e normalmente, uma parte do Primeiro e do Quinto. A secção final da tragédia apresenta a conversão do conflito em catástrofe. (BRADLEY, 2009, p. 29)

Temos, portanto, no primeiro ato, “Espetacular Teatro e Primavera do Colégio Mesa do Oeste” – no segundo minuto de filme, uma exposição que dura aproximadamente 10 minutos, e nos leva a conhecer o quadro geral da vida do protagonista Dana Marschz, um professor de teatro que é rechaçado pela crítica e pelos alunos, além de se encontrar em crise no casamento. Ratificando a afirmação de Bradley, “essa situação ainda não é o conflito, mas ameaça de conflito”.³⁹ Pois o conflito propriamente dito aparece aos 16 minutos e 50 segundos, já no segundo ato – “Comida Mexicana” – quando Dana toma conhecimento de que, devido ao corte de verbas pelo qual o colégio está passando, a comissão escolar decidira

³⁹ BRADLEY, 2009, p. 30

cancelar o teatro. A situação que se vislumbra deixaria, naturalmente, o professor desempregado e sem condições de fazer a única coisa que realmente sabe e que mais ama – estar em um palco, em contato com a arte, sonho que alimenta desde criança e que vem sendo concretizado neste emprego. Instaure-se assim a tônica do conflito que será desenvolvido também ao longo do terceiro e do quarto atos, respectivamente denominados de “Processo Criativo” (26 min.) e “Esperança é uma Merda” (47min. 33 seg.), até o quinto ato, “Sem volta”, onde deixamos o terreno do conflito e partimos para o final feliz. Na divisão esquemática da tragédia, este seria o momento da catástrofe, porém, já que estamos diante de uma comédia, o espectador é contemplado com um desfecho leve e feliz.

No âmbito narrativo as estruturas se sobrepõem. No entanto, não pretendemos aplicar uma teoria do universo do trágico a uma produção que, assumidamente, configura uma comédia. Objetivamos, antes, mostrar que a estrutura desenvolvida por Bradley acerca das tragédias de maneira geral, e da shakespeariana em particular, acaba se aplicando a uma parte significativa das narrativas, não importando tanto o gênero a que pertençam.

Ainda sobre a estrutura, temos a bem sucedida presença do narrador, que além de assemelhar-se ao coro clássico, antecipando para a plateia os acontecimentos que estão por vir, acaba por desempenhar função similar às das rubricas de um texto dramático. Vale salientar que, no filme em questão, o narrador desempenha sua tarefa em *voice-off*, ou seja, não aparece em cena como personagem.

Como já afirmamos, o filme, assim como o texto dramático, faz uso da metatextualidade: *Hamlet* virá à tona por meio da encenação de uma peça, justificando-se, assim, o título *Hamlet II*. No contexto da peça, os personagens são os mesmos que os do texto dramático de Shakespeare, diferindo apenas nas suas funções. No entanto, não nos interessa unicamente a análise da peça dentro do filme, mas a observação da obra fílmica de forma geral.

Nesse sentido, faremos uma dupla abordagem: a primeira referente ao filme e a segunda à peça dentro dele. É importante ressaltar, contudo, que nem sempre será possível dividir tão categoricamente filme e peça, ao longo de nossa análise, dado o imbricamento da história nas duas expressões artísticas.

A primeira dificuldade no estudo do filme em contraponto com o hipotexto foi identificar os personagens da obra shakespeariana na película. Inicialmente, pareceu-nos não ser possível afirmar que houvesse um paralelo perceptível de entre os nomes dos personagens nas duas obras, nem tampouco entre as tarefas por eles desempenhadas. Porém, alguns indícios nos levam a afirmar que, no filme, o papel de Hamlet é desempenhado pelo

igualmente protagonista Dana Marschz, sobre quem é também imposta uma tarefa permeada por elementos que dificultam sua realização. No caso de Marschz, analisaremos essas figuras metamórficas, utilizando, no decorrer do capítulo, a mesma estrutura de Joseph Campbell. Interessa-nos, portanto, a partir de agora, fazer emergir os possíveis pontos de contato e de distanciamento entre os personagens Hamlet e Dana Marschz.

Na película, a crítica das produções teatrais escolares é, ironicamente, feita por um garoto de aproximadamente 13 anos. Após a última apresentação dirigida por Marschz – uma versão para o teatro do filme *Erin Brockovich* – trava-se o seguinte diálogo:

Marschz: O que eu preciso fazer para agradá-lo?

Crítico: É este o propósito das suas peças? Me agradar?

Marschz: Coloco muito de mim no meu trabalho. Seria pedir demais pedir que escrevesse algo agradável de vez em quando?

Crítico: Já pensou em fazer uma peça que não fosse originalmente um filme popular?

Marschz: Não. Por quê? Acha que eu deveria escrever meu próprio material?

Crítico: Não era o que eu tinha em mente, mas por que não?

Marschz: Há tanto que quero expressar pelo meu trabalho que às vezes fico sem ação.
(FLEMING, 2008)

Neste momento acontece o “Chamado à aventura”. O protagonista vê-se diante de um desafio: deixar de lado o hábito de produções provenientes de obras anteriores e construir algo totalmente seu, numa clara alusão aos parâmetros de valor da crítica tradicional que opõe e hierarquiza original e adaptação. Para Marschz, tal tarefa configura-se como aventura, uma vez que não mais poderia se proteger da exposição de suas próprias ideias, escondendo-se na reprodução do que já era popular. O perigo se instaura principalmente na necessidade de revisitar fatos da infância, que Marschz, aparentemente, tentava manter no terreno do esquecimento. Portanto, no filme, a aventura está principalmente relacionada a perigos psicológicos, ficando a vulnerabilidade física em segundo plano. Neste ponto, podemos inicialmente pensar que haja um distanciamento entre Hamlet e Marschz, visto que o primeiro, de fato precisa vencer uma série de desafios que podem colocá-lo em perigo físico, como na última cena do quinto ato durante a luta de esgrima. No entanto, quando consideramos o sofrimento que lhe é imposto devido à dúvida que se instaura desde a primeira aparição do Espectro, somos levados a considerar que as provações psicológicas ocupam lugar central em ambos os casos. Fica estabelecida, portanto, mais um ponto de convergência entre os textos dramático e cinematográfico.

Na citação acima, quando Marschz confessa que por vezes fica sem ação diante de tanto que tem para expressar, esbarramos no mesmo dilema de Hamlet, que se vê dominado pela inércia, devido aos embates psicológicos causados pelo problema que ele precisa resolver.

A próxima etapa, “Recusa ao chamado”, não é vivenciada por Marschz, pois imediatamente após a incitação gerada pelo diálogo com o adolescente-crítico das produções artísticas da escola, ele se põe a escrever a continuação de *Hamlet*.

O nível seguinte, o da “Passagem pelo primeiro limiar”, é representado pelas dificuldades que o protagonista precisará enfrentar para viabilizar o seu projeto de levar aos palcos uma continuidade do *Hamlet* shakespeariano. O diretor da escola, pai de Marschz, se opõe imediatamente à ideia do filho, pois havia sido informado por um aluno de que *Hamlet II* conteria cenas que, segundo ele, eram de apelo sexual. Deste ponto em diante, o professor de teatro precisará enfrentar as dificuldades impostas pela escola, pelos pais de alguns alunos e pela comunidade. Em meio a isto, ainda será forçado a lidar com a traição da esposa e a separação imposta por ela. Aqui, é possível entender a figura da mulher como “metamorfo”, isto é, a falsa amiga, que o traiu e abandonou quando o ele mais precisa. Nesta mesma categoria, podemos inserir o estudante mencionado anteriormente, pois se tratava do melhor aluno de Marschz que, no primeiro momento em que se sentiu contrariado pelo professor, decidiu vingar-se do mestre colocando-lhe o futuro profissional em perigo.

O que nos chama atenção neste contexto é que o personagem, a nosso ver deixou-se afetar muito pouco pelo fim conturbado do casamento, direcionando suas forças para uma preocupação que se revelou superior: levar sua peça aos palcos. Do mesmo modo, Hamlet, aparentemente pouco sofreu com a morte de Ofélia, de tão debruçado que estava sobre a sua tarefa.

O estágio seguinte, denominado de “ventre da baleia”, aparece no filme como o momento de produção escrita de Marschz, durante o qual ele se isola em busca de inspiração. Nesta parte do filme, intitulada “Processo criativo” aparecem alguns elementos que merecem destaque, por construírem um diálogo direto com o *Hamlet* shakespeariano, ou com o universo teatral de modo mais amplo: a caveira, que aparece em cena discreta e ao mesmo tempo imponente como referência ao monólogo do príncipe da Dinamarca diante do crânio de Yorick.

Ainda na mesma cena, Marschz, o agora escritor, utiliza uma máscara que facilmente relembra aquelas utilizadas nas peças gregas durante as homenagens a Dionísio, o que se apresenta como mais uma referência metalinguística.

O outro ponto, apesar de não poder ser representado de forma corpórea como os anteriores, mostra-se não menos relevante e significativo do que na obra de partida. Esse outro elemento é o destino, abordado como um personagem, no diálogo que se segue.

Laertes: Eles não podem te ajudar. É a sua vez. (27 min. 38 seg.)

Hamlet: Minha vez de conquistar o tempo. E o espaço! Ao viajar pelo tempo, testemunharei as dobras do destino.

Laertes: Ah, é? Vou acabar com o destino!

(FLEMING, 2008)

A fala de Laertes: “Vou acabar com o destino”, pode entre outras possibilidades significar “vou acabar com a tragédia”, que é de fato o que *Hamlet II* faz, ao recorrer à máquina do tempo, que permite ao protagonista reverter o seu destino, e o de todos que o cercam. Essa possibilidade de interpretação é reforçada pelo diálogo entre Marschz e o pai do aluno que interpreta Hamlet na peça.

Pai: [...] nossa preocupação com a peça é por outra coisa.

Marschz: Se for o sexo e violência, eu posso diminuir isso.

Pai: Não, isso não é problema para nós.

Marschz: Então, o que é?

Pai: Apenas expressamos nossa total aversão a uma continuação ao que é indiscutivelmente a melhor peça da língua inglesa. Sem mencionar a qualidade da escrita, que é bem inferior. [...] Fez Hamlet usar uma máquina do tempo para impedir Gertrudes de tomar o veneno, e Ofélia de se afogar. Está tirando a tragédia da tragédia.

Marschz: Sempre questionei por que todos tem que morrer em *Hamlet I*. É deprimente! Se Hamlet tivesse feito terapia, poderia ter mudado tudo. Todos merecem uma segunda chance. (FLEMING, 2008)

O trecho nos possibilita perceber que através da referida máquina do tempo, a película consegue os artifícios necessários para extrair a tragédia da tragédia e oferecer uma comédia ao público no final do processo. A possibilidade de voltar no tempo permitiu ao protagonista modificar tanto o destino das demais personagens dramáticas quanto o seu, isto é, “acabar com o destino” e viabilizar o final feliz característico das comédias.

Em uma abordagem mais filosófica temos que a eliminação do destino revela um tom humanista, colocando o ser humano como principal responsável pelo que lhe acontece, sem intervenções, ou caminhos predeterminados. E como já pontuamos de diferentes maneiras, particularmente no primeiro capítulo, Shakespeare ocupou-se em mostrar o humano para o humano, como pontuou Harold Bloom, em *A invenção do Humano*.

Feito o percurso da “separação”, vejamos se o caminho da “iniciação” está presente na trajetória de Marschz e de que forma. Este estágio tem início com “o caminho das provas”,

que, no caso da personagem em foco, é pavimentado por todas as dificuldades que ele tem que vencer até a estreia da sua peça. Sob essa perspectiva, podemos citar o mau comportamento dos alunos, a traição da esposa e o fim do casamento, a reprovação por parte da direção da escola e de alguns pais de alunos, e principalmente a auto superação, que lhe foi necessária, para colocar na peça elementos centrais da sua relação com o pai, fato que nitidamente Marschz sempre fez muito esforço para manter longe de sua lembrança e do conhecimento de todos.

“O encontro com a deusa” acaba por ressaltar ainda mais o caráter metalinguístico que emoldura a produção fílmica em questão, considerando-se o papel de Elisabeth Shue é interpretado pela própria atriz. Marschz é admitidamente um grande fã de Shue e, ao fim do filme, formam um novo par romântico. A atriz aparece na vida do professor de teatro como uma espécie de recompensa por todas as provações pelas quais ele passou, e constitui mais um elemento para o final feliz do filme.

“A mulher como tentação” parece não ser constituinte da produção de Andrew Fleming, posto que as duas mulheres com as quais o protagonista tem envolvimento direto – a esposa e Elisabeth Shue – não aparecem como tentação e não representam um obstáculo entre ele e seus objetivos. No tocante à relação de Marschz com a esposa, é válido pontuar que ela nunca o apoiou. No entanto, talvez por já estar suficientemente acostumado a este tipo de situação, o diretor teatral não retrocede em seus objetivos.

O degrau seguinte, “a sintonia com o pai”, constitui parte fundamental na jornada de Hamlet, mas na vida de Marschz a figura paterna parece ocupar o papel de algoz. A relação conturbada estabelecida entre eles aparentemente é a principal responsável pelos traumas de infância, carregados até a vida adulta de Marschz. Deste modo, podemos dizer que não há sintonia entre o protagonista e seu pai, embora as arestas presentes nesta relação constituam um dos elementos propulsores para que *Hamlet II* saia do plano das ideias e chegue aos palcos. Deste modo, temos que “a sintonia com o pai” não encontra espaço na peça, porém a procura por tal sintonia, ocupa lugar de destaque na trajetória de Dana Marschz, pois a tônica da peça que ele escreve é imposta justamente pela busca do resgate dessa sintonia.

A “apoteose” em *Hamlet II: perdendo a noção* talvez possa ser vista por meio da seguinte assertiva de Campbell, quando o autor se refere à condição divina que atinge o herói neste estágio: “O mundo é feito e iluminado pelo Bodisatva (“aquele cujo ser é iluminação”), mas não o retém; pelo contrário, é ele quem retém o mundo, o lótus. A dor e o prazer não o

encerram; ele os encerra — e numa profunda tranquilidade”.⁴⁰ Quando Marschz resolve tornar suas ideias públicas por meio da sua peça, ele está de fato encerrando uma dor que carregara durante toda a vida. Embora não esteja com isso atingido o caráter divino que permeia a trajetória do herói clássico, como Hamlet o fez, está evoluindo a um estado de liberdade, que lhe permite atingir um controle muito maior sobre sua vida.

Iniciemos a reflexão sobre “a benção última”, recorrendo a Campbell:

A agonia da ultrapassagem das limitações pessoais é a agonia do crescimento espiritual. A arte, a literatura, o mito, o culto, a filosofia e as disciplinas ascéticas são instrumentos destinados a auxiliar o indivíduo a ultrapassar os horizontes que o limitam e a alcançar esferas de percepção em permanente crescimento. (CAMPBELL, 1997, p. 177-1778)

Pautados no trecho acima, podemos considerar que esta benção, apesar de derradeira, tem início logo que Marschz decide investir em uma obra de autoria própria, pois é esse mergulho no mundo da literatura/teatro, que de fato o auxilia na ultrapassagem dos obstáculos que a ele se impõem, e lhe possibilita um crescimento artístico jamais imaginado e, acima de tudo, uma evolução pessoal. A possibilidade de escrever uma peça funciona como “a benção última” que a personagem precisava, para iniciar seu processo de libertação.

A próxima e última etapa é a do “retorno”, que se inicia com a “recusa ao retorno”. Para entendermos esse estágio da trajetória do protagonista, é preciso lembrar que sua jornada consiste em vencer seus próprios medos, e, assim como Hamlet, sua tarefa está relacionada a um fato do passado que, de algum modo, aparece latente e pede resolução. Vencer o medo para Marschz significa levar sua peça a público. O protagonista não recusou o chamado. Ao contrário, dedicou-se a ele com muito afinco desde o começo e, ficou tão absorto e realizado durante o processo de concepção da peça, que nos possibilita afirmar ter havido uma espécie de recusa de retorno ao universo existente fora daquele constituído exclusivamente pela produção teatral e elementos a ela relacionados. O término do casamento de uma maneira abrupta, sem nenhum tipo de consideração por parte da esposa, acabou por fazê-lo se recusar ainda mais a encarar a realidade para além da peça e, para tentar manter-se distante dessa realidade desagradável, Dana Marschz acabou sucumbindo a um antigo vício: a bebida.

“A fuga mágica” insere-se no momento de apresentação da peça, quando uma série de pessoas descontentes com o conteúdo da encenação permanece na frente do teatro improvisado, na tentativa de impedir que a peça fosse encenada, e é dissuadida de seus

⁴⁰ Campbell, 1997, p. 83

propósitos por uma advogada e por homens de porte físico temível. Enquanto tudo isso se passava no lado de fora do teatro, no seu interior a apresentação acontecia com relativo grau de normalidade.

“O resgate com auxílio externo” é estabelecido por meio da participação dos alunos, que ajudam Marschz a continuar acreditando no seu projeto, mesmo diante de tantos obstáculos. Antes, o professor incentivava e conscientizava os alunos sobre os benefícios daquele projeto para as suas vidas. Depois, a situação inverteu-se e chegou o momento dos alunos ajudarem Marschz a sair da crise em que ele se encontrava. Essa etapa imbrica-se com a seguinte, “a passagem pelo limiar do retorno”, considerando-se que esse estágio pode ser entendido como o momento em que Marschz resolve sustar o processo de auto piedade e levar os seus planos até o fim, com a ajuda de seus alunos.

Como “senhor dos dois mundos” o protagonista, após ter vencido os próprios medos e obstáculos que lhes foram impostos por terceiros, consegue trafegar tranquilamente entre o mundo fantástico construído pelo teatro e o mundo dito real. *Hamlet II* rendeu a Marschz o reconhecimento com o qual ele sempre sonhou, e fez com que ele saísse da posição de homem extremamente inseguro, observada no início do filme, para a de senhor de si mesmo nos momentos finais da película.

A “liberdade para viver” é alcançada por Marschz após a apresentação da peça. A partir daquele momento, ele está livre das amarras impostas pela reminiscência de sua infância altamente afetada pelos seus problemas com o pai.

Toda essa trajetória, assim como em *Hamlet*, serviu para que a figura dramática central atingisse um grau considerável de autoconhecimento. Desse modo, parece-nos que em ambos os casos o protagonista funciona como seu principal antagonista. No entanto, não podemos enxergar Dana Marschz como um herói, de acordo com as definições que adotamos, primeiramente porque ele não parece possuir os predicados inerentes ao herói, e também porque não acreditamos que ele tenha sido desenhado com tal objetivo. A nosso ver, Marschz funciona muito melhor como a representação de um ser humano comum, que precisa vencer diariamente as adversidades que lhe são impostas.

Ante o exposto podemos dizer que, guardadas as devidas proporções, o filme parece seguir uma estrutura parecida como a do *Hamlet* shakespeariano, faltando, ainda, analisar a peça que se insere no filme, e que ocupa lugar de centralidade no decorrer do desenvolvimento da produção de Andrew Fleming. Passemos à exposição da trajetória do protagonista na peça, lembrando que alguns estágios dessa trajetória podem não encontrar

espaço de representação justamente porque a peça lida apenas como os dois últimos atos do hipotexto.

A etapa que se impõe agora é a de análise da peça dentro do filme. Para facilitar a nossa abordagem, sempre que nos referirmos apenas à peça e não ao filme, usaremos unicamente o vocativo, *Hamlet II*, deixando de lado o aposto, *Perdendo a noção*.

Os personagens na composição dramática dentro do filme possuem os mesmos papéis que no texto de partida, e suas funções também não parecem ter sofrido grandes modificações. Hamlet, porém, aparece despido da inação que lhe é característica na obra de partida, devido à dúvida que trazia, e surge para o público bastante resoluto e determinado a impedir que a tragédia tome espaço, ou melhor, que ela se perpetue. Essa significativa mudança de postura percebida no cotejo dos personagens, a nosso ver se justifica, quando atentamos para o fato de que *Hamlet II* ocupou-se apenas dos acontecimentos referentes aos dois últimos atos da obra, ao longo dos quais Hamlet de fato já não tinha mais dúvidas a respeito do que deveria fazer. Portanto, aqui, *O herói de mil faces* continuará nos assessorando, no entanto, estaremos menos preocupados com a ordem dos fatos. Depositaremos nossa atenção em alguns momentos que estabelecem pontes dialógicas entre a peça e seu hipotexto, acreditando que assim conseguiremos ventilar possibilidades de contato entre a trajetória do Hamlet de Shakespeare e o micro trajeto do Hamlet de Fleming. Tomemos como exemplo inicial um trecho do diálogo entre Hamlet e Laertes:

Hamlet: Ah, Laertes, eis o problema. Com a máquina do tempo, podemos salvar tua irmã, teu pai, minha querida mãe, a rainha Gertrudes. Sem falar do rei.

Laertes: Sua loucura não passará despercebida. (FLEMING, 2008)

O trecho acima, além de destacar os planos de Hamlet, faz referência direta ao hipotexto, ao aludir à suposta loucura do protagonista, que aqui ganha uma tônica diferente. Após esse diálogo, os dois travam uma batalha da qual o príncipe sai vitorioso, e a cena é finalizada com um dos inúmeros pedidos de perdão que permeiam a releitura. Como já pontuamos, a má relação entre Marschz e o pai parece ter funcionado como mote durante a composição da peça, explicando a tônica de perdão que a cerca, uma vez que o personagem sentia a necessidade de perdoar o que o pai lhe fizera no passado.

Mais adiante, Hamlet impede que a mãe beba o vinho envenenado e eles se reconciliam. Por último, ele reanima Ofélia após o afogamento e a pede em casamento.

A imagem do Hamlet pai aparece por uma fração de segundos projetada em um telão, pedindo o perdão do filho. A substituição da vingança pelo perdão parece ter sido a estratégia adotada por Fleming para reler *Hamlet* como comédia.

A ligação de Hamlet com o universo divino na peça-filme, apesar de abordada com bastante leveza, por tratar-se de uma comédia, existe de modo ainda mais patente que na obra de partida, e é estabelecida pela presença física de Jesus Cristo que vem ao auxílio do protagonista no seu projeto de salvar a todos que haviam morrido na obra de Shakespeare. E, até mesmo uma representação do “senhor dos dois mundos” faz-se presente, como podemos perceber no seguinte diálogo:

Jesus: Boa sorte.

Hamlet: Obrigado, Jesus.

Jesus: Pegou meu número de celular?

Hamlet: Sim.

Jesus: Certo. Se meu pai descobre o que eu fiz, vai me crucificar. (Fleming, 2008)

O livre acesso de Hamlet ao plano divino pode ser possibilitado por um celular e a crucifixão é transformada no resultado de uma mera peraltice, ganhando um tom metafórico. A releitura simplifica tanto alguns elementos da obra de partida que a fala do pai do estudante que interpreta Hamlet, enquanto assiste à encenação do filho, remete ao modo como alguns espectadores podem se sentir durante a fruição do filme. “Estou simultaneamente fascinado e horrorizado”. (FLEMING, 2008).

“O chamado à aventura”, para o qual Hamlet deverá se apresentar na peça, se dá quando ele percebe a possibilidade de interferir nos acontecimentos do passado, dando uma espécie de segunda chance aos personagens da obra de partida. Com isso, destitui a obra shakespeariana da tragédia, transformando-a em uma espécie de comédia romântica. O que viabiliza este “chamado” é a inserção de uma máquina do tempo que permitirá ao protagonista voltar ao passado e alterar os acontecimentos. A figura do guia que normalmente aparece nesta etapa surge por intermédio de um dos guias universais: o próprio Jesus Cristo veio ao auxílio de Hamlet, e ambos partiram rumo à aventura.

“A recusa ao chamado” não se estabeleceu, pois ao Hamlet desta versão nenhum dever lhe foi imposto, ao contrário, ele mesmo buscou a aventura.

A etapa seguinte, tal como ocorre na obra de partida, imbrica-se com a primeira, pois aqui “o auxílio sobrenatural” também está diretamente relacionado ao guia que se faz presente no momento do “chamado à aventura”. O auxílio divino de que desfruta o personagem vem através da personificação de Cristo, que o irá acompanhar durante boa parte de sua trajetória.

Neste contexto, a familiaridade que o herói tem com o guia também é facilmente explicada, uma vez que, independentemente das suas crenças, o ser que se ocupa em lhe assessorar é o líder espiritual de uma religião amplamente conhecida.

O ponto seguinte – a “passagem pelo primeiro limiar” – apesar encerrar um caráter amplamente simbólico, aqui parece ser o estágio mais concreto, posto que de fato Hamlet e seu guia, por meio da utilização da máquina do tempo, transpõem a linha do temporal, viajando ao passado.

“O ventre da baleia” pode ser interpretado como sendo o período utilizado por Marschz e seus alunos para o ensaio da peça. Durante essa fase, atores e diretor enfrentaram conflitos internos, conheceram-se melhor, atingiram um estágio satisfatório de concordância e tornaram-se mais fortes para enfrentar as dificuldades que já eram iminentes. O espaço temporal gasto para os ensaios foi suficiente para surgir uma série de especulações acerca do que estava sendo produzido, alertando os alunos e o professor sobre o que teriam pela frente. Outra possibilidade de interpretação é entender esse período de “encubação” como a fase em que Hamlet está se preparando para a volta ao passado com a ajuda de Cristo. Em ambos os casos, temos que “o ventre da baleia” se entrelaça com o próximo degrau “caminho de provas”, pois funciona como o preâmbulo das dificuldades que deverão ser transpostas pelo herói. O caminho que Hamlet terá que percorrer é basicamente constituído pelas ações trágicas do passado – texto de partida – que ele precisará reverter – texto de chegada. Podemos utilizar como exemplo de algumas das provas que a personagem terá pela frente sua reconciliação com Laertes, o que acaba por impedir a luta de esgrima e a consequente tragédia final, além do ato de trazer Ofélia novamente à vida.

“O encontro com a deusa” dá-se justamente quando Hamlet, após reanimar Ofélia por meio de uma respiração boca a boca, em seguida ao seu afogamento, a pede em casamento.

Nesta peça, diferentemente do *Hamlet* shakespeariano, a mulher não aparece como tentação. Não temos nenhum indício de que Ofélia ou Gertrudes possam, de alguma forma, impedir Hamlet de cumprir seus objetivos.

“A sintonia com o pai”, que não cabe no filme devido aos conflitos existentes entre Marschz e o seu progenitor, teve abordagem similar também na peça. No entanto, como a maior parte das ações girou em torno do perdão, Hamlet pai aparece unicamente para pedir perdão ao filho, e este o concede. Uma vez que o ideal de vingança e a atitude reticente do protagonista colocá-la em prática foram os responsáveis centrais pela tragédia, ou ao menos pelas proporções que ela tomou na obra de partida, apostar no perdão foi a chave encontrada por Marschz para apagar a tragédia.

A “apoteose”, que como já vimos faz alusão ao caráter divino adquirido pelo herói, quando este se liberta das limitações do mundo físico, no caso do Hamlet, emerge a partir do momento em que ele, ignorando as tangentes temporais, retorna ao passado, para nele interferir, e conseqüentemente alterar também o futuro, pois o Hamlet de Marschz tem uma vantagem valiosa em relação ao shakespeariano: saber quando e como todos os atos irão desenvolver-se e, com isso, poder antecipar-se a eles.

Esse estágio de “apoteose”, que a nosso ver pode funcionar como uma espécie de clímax, circunscreve toda a ação de *Hamlet II*, o que se pode explicar pelo fato da peça abordar apenas os atos finais da obra de partida, focalizando o desfecho da tragédia, para poder alterá-lo.

“A benção última” emerge justamente da ajuda que Cristo confere ao protagonista, para que este retorne ao passado e nele interfira.

No portal do retorno, a personagem central experimenta agora o sentimento de “recusa ao retorno”, que, no caso deste Hamlet erigido do futuro, seria uma relutância em voltar à trama de origem. No entanto, a peça não nos confere nenhum tipo de informação referente a essa etapa, permitindo apenas um exercício de inferência, já que Hamlet conseguira tudo que almejava, não tendo motivos para temer o que se pudesse apresentar à sua frente.

“A fuga mágica” dialoga com o estágio anterior, e como não obtivemos informações suficientes para confirmar a recusa ao retorno, também não nos é possível afirmar que uma “fuga mágica” tenha se instaurado. Contudo, podemos assegurar que, caso Hamlet assim quisesse, teria a benção divina, necessária para facilitar sua empreitada nesta etapa, considerando-se que o próprio Cristo apresentou-se durante toda aventura como seu aliado.

Os próximos estágios – “o resgate com o auxílio externo” e “passagem pelo limiar do retorno” – esbarram na mesma barreira do desconhecido, pois ambos dependem do conhecimento impossível de ser confirmado acerca do retorno da personagem central ao seu universo temporal de origem, o que acaba reforçando a impossibilidade de manter a tragédia.

A máquina do tempo confere a Hamlet a possibilidade de vivenciar tranquilamente a próxima etapa, pois com o poder de superar os obstáculos cronológicos, ele pode, de fato, ser considerado “senhor dos dois mundos”.

Podemos afirmar que a etapa “liberdade para viver” foi alcançada por Hamlet, mesmo sem o conhecimento necessário acerca de algumas das etapas precedentes, uma vez que ele conseguiu reverter os atos trágicos que haviam abatido as pessoas que ele mais prezava.

O final feliz instaura-se como estandarte da comédia pretendida ao destituir a ação dramática de qualquer vestígio de problema não resolvido. Temos com a viagem de Hamlet

para o passado uma das principais características das comédias do bardo inglês: a fuga para o mundo verde⁴¹, que aqui atende pelo nome de passado, pois é neste outro ambiente cronológico que todas as dificuldades dos personagens centrais são dissolvidas.

Acreditamos que o Hamlet da peça possa ser abordado como herói, pois mesmo não sendo possível visualizar alguns passos de seu trajeto, ele se ergue, ainda que com muita graça, como uma espécie de salvador capaz de tudo para conseguir seus objetivos, e parece mergulhar em sua aventura muito mais pelos outros do que por si próprio. Todavia, o posto de herói que ele eventualmente possa ocupar não é o mesmo do Hamlet shakespeariano, que na nossa análise no capítulo anterior revelou-se um herói trágico clássico no sentido *lato* da expressão.

4.1 LAÇOS E ENLACES QUE SUPLEMENTAM

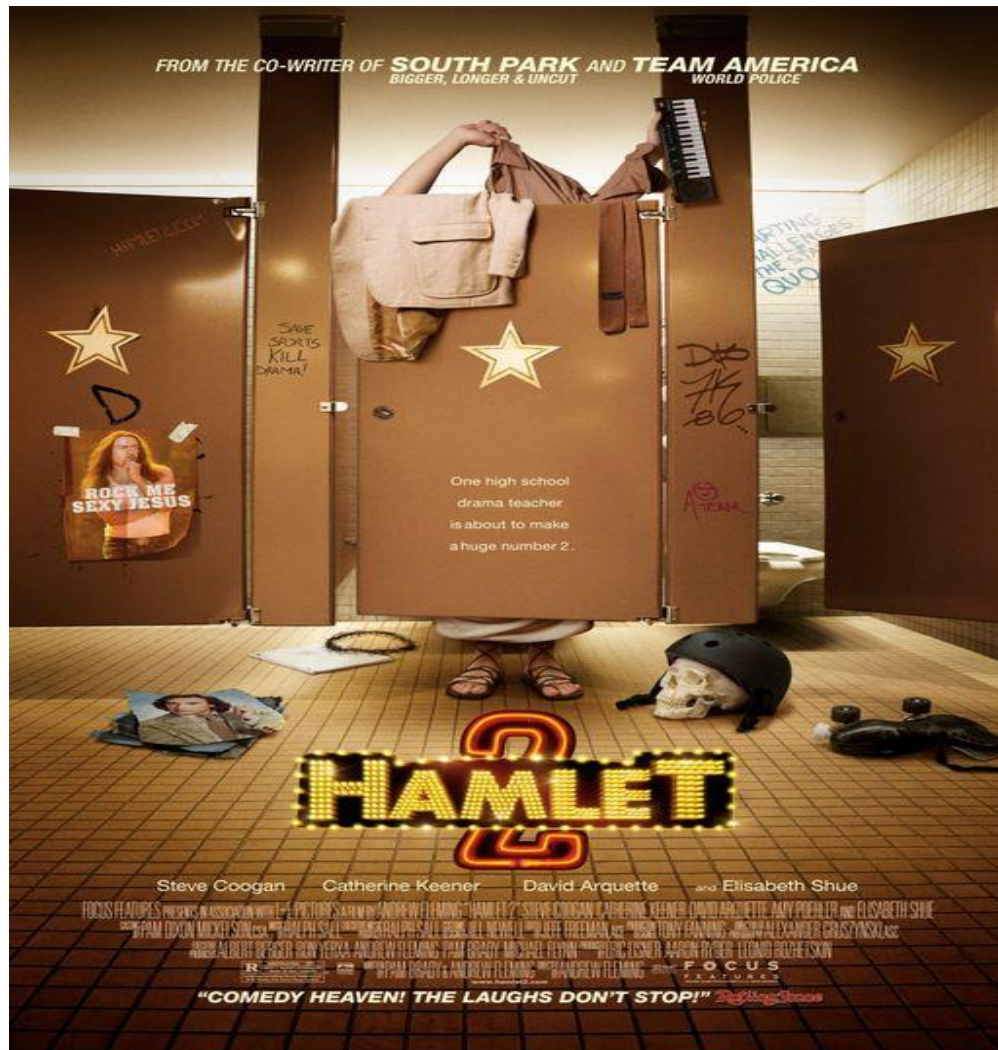
Recorrendo à taxonomia criada por Gérard Genette, é possível constatar que a carga intertextual de *Hamlet II: perdendo a noção* faz-se notar de várias formas. Até aqui, já expusemos algumas marcas dialógicas criadas apenas por meio do discurso, porém, de agora em diante interessa-nos firmar as pontes dialógicas estabelecidas de forma não verbal.

O primeiro item que requer ser analisado é a capa do DVD – figura 1 que aparece na página que se segue – lançado em inglês. As imagens e frases presentes não passam despercebidas para alguém que tenha conhecimento mínimo acerca da obra de partida, construindo com ela uma relação de paratextualidade.

Aqui encontramos vasão para uma das categorias transtextuais pontuadas por Genette: a paratextualidade, que já havíamos abordado durante a introdução deste trabalho, porém, faz-se necessário revisitarmos a teoria, que nos diz se tratar de: ”um título, subtítulo, prefácios, epígrafes, dedicatórias, etc.; (...) ilustrações, sinopses, capas de livros, capas de proteção, e muitos outros tipos de sinais secundários (...)”. (Genette, 1997, p.3) Por meio deste material podemos considerar ainda a possibilidade da Intertextualidade, que pode ser realizada por meio do processo de alusão, a presença da caveira, que será retomada adiante, faz alusão direta ao *Hamlet* de Shakespeare. A imagem da caveira, que aqui aparece com um capacete, item que pode ser entendida como uma alusão às aventuras pelas quais passarão Dana Marschz e os demais personagens que com ele se relacionam diretamente

⁴¹ Mundo Verde é a tradução do conceito literário denominado de *Green World* definido pelo crítico Northrop Frye em *The Anatomy of Criticism*, 1957.

Figura 1

Capa do DVD de *Hamlet II*

Ainda sobre a capa do DVD, temos a frase “um professor de teatro do segundo grau está prestes a fazer um grande número dois”⁴², que além de possibilitar interpretações majoritariamente tangenciadas por uma tônica popular, pautada na escatologia, nos remete diretamente à noção de continuidade pretendida por Dana Marschz, ao propor um *Hamlet II*, desvelando mais uma vez o elo com a anterioridade mantido pelo filme, e assim, construir outros diálogos intertextuais.

“Alguns esportes matam o drama”⁴³ é uma afirmação que alude à luta de esgrima que no texto shakespeariano finalizando a tragédia, mas que em *Hamlet II: perdendo a noção* ocorre de forma diferente.

⁴²Tradução de: “One high school drama teacher is about to do a huge number 2”. (FLEMING, 2008)

⁴³Tradução de: “Some sports kill drama”. Idem

Outro excerto que se avoluma ao pensarmos nas críticas possibilitadas por esta produção fílmica deixa-se entrever na parede do banheiro que funciona como cenário para construção da capa do DVD. Embora a leitura não seja das mais fáceis, devido ao posicionamento dos escritos na parede, é possível ver: “(...) desafia o *status quo*”⁴⁴ que funciona como endosso para o que *Hamlet II: perdendo a noção* faz: desafia a tradição dramática.

Durante o “processo criativo”, terceiro ato do filme, a imagem da caveira faz a sua primeira aparição em cena – figura 2 –, discretamente posicionada, como que a observar Dana Marschz na sua busca de inspiração para compor seu texto, momento permeado pelas dúvidas, que podemos considerar terem sido representadas pela figura emblemática da caveira. Essa imagem pode ainda nos levar a outras reflexões: a tarefa de Hamlet é vingar a morte do pai, enquanto que a de Dana Marschz é escrever uma obra que não seja baseada em filme de sucesso, uma criação autoral. Em ambos os casos, e guardadas as de vidas proporções, as personagens estão envoltas por uma penumbra de dúvidas e incertezas, que tornam seu percurso mais longo e menos linear. A recorrente figura da caveira torna-se, portanto, representante imagética do “ser ou não ser” hamletiano, utilizada paratextualmente, como mais um artifício de diálogo entre as duas produções como podemos ver na figura abaixo.

Figura 2



Dana Marschz à procura de inspiração

⁴⁴Tradução de: “Challenges the status quo”. Idem

Minutos depois dessa cena, a figura reaparece impressa na capa do material intitulado *Hamlet II*, funcionando como uma referência direta ao seu hipotexto.

Figura 3



Capa da peça *Hamlet II*

Ante tudo que pontuamos até o momento podemos afirmar que o filme forma uma espécie de guarda chuva com os aros de algum modo ligados à estrutura central. Assim temos uma obra que das mais diferentes e inusitadas formas constrói imagens, diálogos e críticas que nos podem por em contato com o *Hamlet* shakespeariano. Em se tratando de Hamlet é difícil falar de inovações, considerando-se que é uma obra constante e exaustivamente trabalhada das mais diversas formas e pelos mais diversos setores, mas é possível dizer que *Hamlet II: perdendo a noção* relê a obra de partida de forma ousada e criativa, e tais características lhe permitiram contribuir como mais uma semente de “suplemento” para a já tão frondosa árvore chamada *Hamlet*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A significação de uma representação é outra representação”.⁴⁵

“(…) O mundo do século XXI é mais cinematográfico do que nunca”.⁴⁶

Hamlet dialoga com múltiplos universos, o que provavelmente ajuda a explicar o fascínio que a obra continua exercendo sobre um público tão diverso desde que foi escrita, além de despertar interesse significativo também por parte de especialistas de áreas distintas. *A tragédia do príncipe da Dinamarca* é a obra de língua inglesa mais citada após a Bíblia, de acordo com informações do *Shakespeare Essencial*⁴⁷. A extensão que a peça adquiriu talvez se deva ao caráter mítico, que como discutimos, emoldura tanto o texto quanto a personagem central. Podemos pensar ainda em sentido inverso, defendendo a ideia de que foi justamente o contínuo interesse despertado pelo texto dramático que o alçou ao *status* mítico. Esse modo de pensar nos leva a mais uma vez corroborar a afirmação de Harold Bloom: “Hamlet – o Príncipe, mais do que a peça – tornou-se um mito: de tanto falarmos dele, tornou-se figura lendária”(BLOOM, 2001, p.522).

Aqui, somos levados a considerar também temas universais abordados na obra, como vida, morte, política e vingança, que contribuem sobremaneira para o apelo que o texto exerce sobre o público de modo geral. E esse mesmo universalismo possibilita que *Hamlet* adquira diferentes formas, com objetivos distintos como aconteceu em *Hamlet II: perdendo a noção*, filme que deslocou a peça para a esfera do cômico. A própria carga de comicidade contida na obra, viabilizada em grande parte pela linguagem utilizada nos diálogos e pela sagacidade de Hamlet, permite antever a releitura de Andrew Fleming, que se enveredou pelo viés da comédia.

O quesito personagem também ajuda a endossar o fascínio exercido pelo texto dramático, pois embora se possam aplicar inúmeros adjetivos a Hamlet, simples e fechado certamente não estão entre eles. Essas características talvez sejam algumas das razões das inúmeras releituras da obra no cinema. Podemos afirmar que ao ser ressignificado no cinema, “o personagem perdeu seu caráter definido, estável, circunscrito: torna-se flutuante, indeciso,

⁴⁵ PLAZA, 2010, p. 17

⁴⁶ LIPOVETSKY, 2009, p. 94

⁴⁷ Um documentário de 1997, dirigido por Peter Balderstone, onde especialistas do Shakespeare Institute e do Shakespeare Centre tecem importantes considerações sobre as principais tragédias do dramaturgo inglês.

descentrado, percebido na incerteza de sua aparência” (LIPOVETSKY, 2009, p. 47). Hamlet possui, dentre outras, as características da personagem descrita acima, e, talvez por isso, desperte o interesse de inúmeros campos artísticos. Com uma personagem tão multifacetada, construída num universo de sentimentos e temas considerados universais, a obra consegue ainda incitar no público o sentimento de identificação, levando o espectador a se remeter a algum momento ou situação que lhe pareça familiar.

No que tange à complexidade que permeia o texto dramático e a personagem, podemos afirmar que os solilóquios contribuem diretamente para trazer à cena a multiplicidade de temas. Ao acessar o que se passa na mente de Hamlet, Shakespeare aprofunda sua análise social e humana. Podemos dizer que em determinado grau, os solilóquios do príncipe da Dinamarca são responsáveis também por fazer o mesmo papel do coro no teatro grego antigo. O mesmo artifício é usado em *Hamlet II: perdendo a noção*, quando o espectador é mantido informado sobre as opiniões de Dana Marschz, por meio do narrador em *voice-off*. Tantos solilóquios também são justificados por uma necessidade do próprio Hamlet, que a nosso ver é corajoso, de justificar seus pensamentos, cogitações, conjecturas, caso contrário, seu espírito elevado não lhe permitiria transformá-los em atos. Todos esses elementos entram em diálogo e nos colocam diante do que Bradley chama de “tragédia da reflexão”.

Ainda de acordo com o *Shakespeare Essencial*, Hamlet é o único dos heróis trágicos shakespearianos que poderia ter sido o herói de uma comédia, em melhores circunstâncias, e *Hamlet II: perdendo a noção* concretiza tal possibilidade, em um novo contexto, deslocando o protagonista do posto de herói trágico para cômico. Portanto, foi a trajetória dessa personagem central que se ergueu como uma das principais fontes dos nossos interesses na construção desta dissertação, suscitando o interesse em empreender a análise do seu deslocamento na película de Fleming. Percebemos ao longo do nosso percurso que filme e personagens, cujas análises nos foram importantes, mantiveram de algum modo pontos de contato com a anterioridade, e criaram outros tantos diálogos, por meio de diversos mecanismos.

O diálogo entre artes é outro ponto que favorece *Hamlet* no que se refere ao interesse que desperta, uma vez que a metalinguagem presente na peça é ainda mais intrincada do que se pode antecipar. Observamos que a própria loucura do protagonista pode ser considerada como um ato de metalinguístico, por se tratar de uma encenação dentro de outra com maiores proporções. O protagonista, ao criar uma espécie de universo paralelo diante daqueles de quem desconfia, constrói uma sobreposição, níveis diferentes de representação, e em cada um

desses níveis somos levados a conhecer as mais diferentes estruturas que compõem o caráter psicológico da personagem.

As próprias questões mercadológicas contribuem para existência e preservação de um trânsito entre artes, sendo o cinema um dos principais meios de produção a usufruir dos benefícios que tais parcerias possam proporcionar. Quando um livro se torna um *best-seller*, ocupa um lugar central no meio literário pela sua temática ou qualquer outro motivo, sendo natural que desperte interesse por parte de outras artes: cd's com a trilha musical tornam-se sucesso, revistas em quadrinho releem a trama, filmes ressignificam a narrativa, dentre outras formas dialógicas. No entanto, tais deslocamentos entre meios também implicam que o mercado esteja pronto para lidar com as expectativas dos leitores, que, no caso específico do cinema, muitas vezes vão assistir ao filme tentando encontrar na tela um espelhamento das páginas, ignorando que a linguagem literária é diferente da cinematográfica. A esta premissa aderem-se duas outras: 1. a de que quando lemos uma obra criamos nossas próprias imagens como resultado da nossa interpretação, significando que nossas imagens não necessariamente serão iguais às do diretor, do roteirista, do iluminador, do fotógrafo, do figurinista, para citar apenas alguns; 2. Na produção cinematográfica, as imagens nos são impostas.

Percebemos que algumas das fontes criadoras de dialogismo entre obra escrita e fílmica se pautaram sobre a vingança e a justiça, dois termos que quando postos juntos podem causar dificuldade de diferenciação a depender do olhar sociocultural e interpretativo de quem os esteja abordando. *Erin Brockovich*, *Star Wars* e *Kill Bill* são exemplos de filmes aludidos na produção de Fleming que podem provocar no grande público divergência de definição acerca de suas tônicas. Nossas reflexões nos levam a concluir que os limites entre a vingança e a justiça são, portanto, bastante tênues.

Vale lembrar que esta dissertação se desenvolveu a partir de uma pergunta aparentemente simples de ser respondida, mas que de imediato revelou a multiplicidade de possibilidades que se erguiam ante ela. Como consequência, nos vimos diante de uma grande dificuldade: a escolha do trajeto seguir. Tendo em vista que o caminho criado pelas inúmeras pesquisas que colocam *Hamlet*, de alguma forma, em foco é deveras longo e diversificado no que se refere às possibilidades de travessia, podemos dizer que escolhemos apenas um dos variados trajetos e alcançamos um dentre tantos possíveis resultados. O fato confirma a premissa de que a obra é realmente aberta, valendo-nos da expressão cunhada por Umberto Eco, ideia que para nós pode ser traduzida no fato de que a obra de arte vai comportar inúmeras interpretações.

O objetivo de salvação que o herói se impõe e estende aos que estão à sua volta, pelo menos *a priori*, revelou-se dependente do autoconhecimento que ele irá adquirir ao longo da sua trajetória. Ao tempo em que esse ser “vindo do mundo cotidiano” (CAMPBELL, 1997, p.18) atinge o autoconhecimento, evolui, até estar apto a enfrentar os desafios que por certo aparecerão. E, o fato do herói advir “do mundo cotidiano” é talvez responsável pelo sentimento de identificação que normalmente existe entre o público e ele. Esse laço criado pela condição “humana” ajuda a explicar a função social do herói, mitológico ou não, cujas realizações se sucedem, devido à necessidade do ser humano de acreditar, de crer que seus obstáculos pessoais ou coletivos possam ser transpostos. O processo de identificação acaba por instaurar-se como mais um elemento que contribui para que *Hamlet*, séculos após sua primeira encenação, continue sendo referido e recriado.

A resposta para a pergunta que foi feita no início do Capítulo 2, sobre em que categoria Hamlet melhor se encaixaria: herói, anti-herói ou o de herói-vilão foi-se desvelando, gradualmente, como dependente da vertente que se pretenda seguir e do prisma de análise que se adote, todos igualmente possíveis e válidos. No entanto, referir-se a Hamlet como herói, tomando por base as noções estabelecidas no *Herói de mil faces*, de Joseph Campbell, pareceu-nos a solução mais plausível para o enigma que se tinha erguido. A trajetória de Hamlet em busca de respostas, permeada por um “ser ou não ser” contínuo, adquire uma carga ainda mais metafórica, quando pensamos que a liberdade que ele tanto almejou só é alcançada plenamente com a sua morte, pois neste momento, percebemos efetivamente seu caráter heroico, visto que seus feitos foram para tornar livre todo um reino e não apenas um único ser.

Quando lembramos que a noção de monomito encerra uma ideia cíclica, nos é possível conceber uma nova metáfora, entendendo que esse círculo não está presente apenas porque a jornada do herói começa e termina no seu mundo comum, mas também compreendendo que os mitos são necessários para a sustentação de uma sociedade, e que por isso surgiram e surgem de tempos em tempos, para proporcionar um novo sopro de força ou esperança àqueles que de algum modo atingem.

Diante da releitura intersemiótica de *Hamlet* que decidimos abordar neste trabalho, cabe a seguinte citação: “A comédia tem por função, em primeiro lugar, permitir ao público esquecer por um tempo suas inquietudes e espantar seus temores, apresentando-lhe um universo em que a ordem sempre acaba por ser restabelecida” (MINOS, 2003, p.306). Assim o faz *Hamlet II: perdendo a noção*, ao interferir profundamente nos acontecimentos do

passado, para estabelecer um presente que se pode considerar perfeito, e de onde se pode vislumbrar um futuro tranquilo mediante as intervenções prévias de um herói.

A maneira como a personagem central resolve os problemas, em *Hamlet II: perdendo a noção*, pode refletir um pouco da visão que parte do público ou até mesmo da crítica possam ter em relação à obra, pois não é de todo estranho pensar em Hamlet, em um primeiro momento, como um herói que tenha falhado, uma vez que, com exceção de Horácio, todos os personagens morrem. Visto por este ângulo, o que Andrew Fleming proporciona à plateia é a oportunidade do protagonista resolver “pendências” da obra de partida, tornando-a uma comédia, “restabelecendo a ordem”. Com isto, o Hamlet shakespeariano, visto como um sujeito moderno, extrapola essa modernidade, podendo voltar no tempo e mudar suas ações. A obra, em contrapartida, tem os seus pilares de sustentação substituídos por outros que podem ser considerados mais flexíveis.

As decisões tomadas pelo diretor e demais integrantes da equipe resultaram na eliminação, ou melhor, na substituição da mola propulsora da peça – a vingança – que deu espaço a sucessivos pedidos de perdão, culminando na mudança de gênero, com o consequente surgimento de uma comédia. O Hamlet de Fleming surge-nos envolto em um manto de leveza e com um ar resoluto, não deixando espaço para as reflexões significativamente filosóficas do personagem shakespeariano, deixando lugar para as ações que foram procrastinadas na obra de partida. Cria-se assim um cenário onde tudo é possível, onde atos podem ser revertidos, destituindo as ações do peso das consequências e tornando viável um final sem grandes percalços, onde tudo dá certo. Analisando o deslocamento intersemiótico em questão desta forma, a comparação tragédia x comédia abordada por Aristóteles em *Arte poética* faz-se presente. Aqui, no entanto, não tivemos o objetivo de nos prender à questão qualitativa que permeia tal comparação. Objetivamos apenas ressaltar que ao trágico caberá naturalmente uma tônica mais pesada, enquanto ao cômico cabe todo possível para alcançar o final feliz de modo leve, na maioria dos casos.

A pergunta que fizemos sobre qual seria o melhor epíteto para Hamlet acabou nos levando a tentar encontrar uma designação para Dana Marschz também. Percebemos ao longo da nossa abordagem que ante a teoria que adotamos, o epíteto de herói não lhe cabia de modo confortável, antes disso Marschz revelou-se primordialmente humano, e neste momento esbarramos em um paradoxo, posto que o herói nada mais é que um ser humano a quem é imposta uma tarefa. Conseguimos, contudo escapar dos abismos criados pela teoria por meio da própria teoria. Neste caso, consideramos que não estamos tratando apenas do herói, mas do herói mítico, que necessita de dons excepcionais para ocupar tal posto. Encontramos assim o

que falta a Marschz para que a ele seja atribuída tal designação – falta-lhe a excepcionalidade e sobra-lhe o teor humano, impedindo que a equação que o levaria ao patamar de herói seja balanceada.

A visão cíclica que permeia o universo do herói mítico acaba por dialogar com a própria ideia de tradução que adotamos neste trabalho, pois acreditamos que ela também seja cíclica. Afinal, volta-se ao passado com o intuito de fazê-lo presente por meio de uma nova produção, num movimento suplementar *ad infinintum*. Neste contexto, *Hamlet II: perdendo a noção* surge e, simultaneamente, contribui para a construção de um rastro, em que as marcas do passado podem ser vistas em uma versão atualizada. Esta tradução intersemiótica, como tantas outras, imprimiu movimento ao texto, ajudando-o a vencer um dos maiores obstáculos que poderia encontrar pelo caminho: o tempo. Ademais, quando lembramos que *Hamlet II: perdendo a noção* dá ao protagonista o poder de viajar por diferentes períodos e assim subverter um dos principais elementos limítrofes da existência humana, outro acontecimento se nos apresenta: o filme concede ao príncipe a possibilidade de vivenciar em vida a liberdade que na obra de partida só lhe coube na morte.

REFERÊNCIA

- ALEXANDER, Catherine M. S. *Shakespeare: the life, the works, the treasures*. United Kingdom: Simon & Schuster, 2007.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 1992.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ed. Árica. 1986.
- BELASARTES. *Teatro Romântico*. Disponível em: <<http://equipe-belasartes.blogspot.com.br/2011/07/teatro-romantico.html>> Acessado em: 12 jan. 2012.
- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução*. In: Sociologia da Arte, IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BURGESS, A. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- CAMATI, A. S.; MIRANDA, Célia Arns. (orgs). *Shakespeare Sob Múltiplos Olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FLEMING, Andrew. *Hamlet II*. [Filme-vídeo]. Produção de Focus Features. Estados Unidos, 2008. DVD, 92 MIN. Color. Som.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1974.
- FRYE, Northrop Herman. *Anatomy of Criticism: four essays*. United Kingdom. United States. 1957.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Nebraska: University of Nebraska, 1997.

HELIODORA, Barbara. *A Inglaterra e o Teatro Elisabetano*. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, Célia Arns. (orgs). *Shakespeare Sob Múltiplos Olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.

_____. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York/London: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MADDEN, John. *Shakespeare Apaixonado*. [Filme-vídeo] Produção: Universal Home Entertainment. Reino Unido. 1998. DVD. 124 min. Color. Som.

MEDEIROS, F. Carlos de Almeida Cunha; MENDES, Oscar. *William Shakespeare: Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MENDES, Oscar. *Nota introdutória*. In: MEDEIROS, F. Carlos de Almeida Cunha; MENDES, Oscar. *William Shakespeare: Obra completa: comédias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: EDUC, n.10, dezembro, 1993.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares Roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto/FAPESB, 2004.

PLATÃO. *A República*. Martin Claret. São Paulo: Martin Claret, 2000.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. 9ª reimpressão da primeira edição de 1985. São Paulo: Brasiliense, 2001. Coleção Primeiros Passos, nº 151.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *O teatro épico*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

SAMAYAULT, Tiphaine. “*A intertextualidade*”. Trad.: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias: obras completas*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

SHAPIRO, James. *1599: Um ano na vida de William Shakespeare*. Trad. Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

SMITH, Emma. *Renaissance Theater*. United Kingdom. <<http://writersinspire.podcasts.ox.ac.uk/content/renaissance-theatre>> Acessado em: 12 jan. 2012.

STAM, Robert. *Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation*. In: NAREMORE, James (Ed.) *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

TWICROSS, Meg. *The theatricality of medieval English plays*. In: BADLE, Richard. *Medieval English Theatrer*. United Kingdom: Cambridge University, 1994.

TYDEMAN, William. *An introduction to medieval English theater*. In: BADLE, Richard. *Medieval English Theatrer*. United Kingdom: Cambridge University, 1994.