UNIVERSIDADE FEDERAL DOS VALES JEQUITINHONHA E MUCURI — UFVJM

JULIANA RIBEIRO COELHO

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA EM ADAPTAÇÕES DA TRAGÉDIA *HAMLET* DE WILLIAM SHAKESPEARE

DIAMANTINA
2015

JULIANA RIBEIRO COELHO

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA EM ADAPTAÇÕES DA TRAGÉDIA *HAMLET* DE WILLIAM SHAKESPEARE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Stricto Sensu da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), como pré-requisito para obtenção do grau de Mestre em Ciências Humanas.
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Sobreira

DIAMANTINA
2015

Ficha Catalográfica - Sistema de Bibliotecas/UFVJM
Bibliotecária: Jullyele Hubner Costa CRB-6/2972

C672d Coelho, Juliana Ribeiro.
2015 Diálogos entre literatura e cinema em adaptações da tragédia Hamlet de William Shakespeare / Juliana Ribeiro Coelho. – Diamantina: UFVJM, 2015.
96 p. : il.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo da Silva Sobreira.

Dissertação (mestrado) - Faculdade Interdisiciplinar em Humanidades. Mestrado Profissional - Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, 2015.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Adaptação. 4. Hamlet. 5. Identidade. I. Sobreira, Ricardo da Silva. II. Título

CDD 791.43

Elaborada com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA EM ADAPTAÇÕES DA TRAGÉDIA *HAMLET* DE WILLIAN SHAKESPEARE

JULIANA RIBEIRO COELHO

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional Interdisciplinar em Ciências Humanas, nível de Mestrado, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

APROVADO 28/04/2015

Prof. Marcos Rogério Cintra (UFVJM)

Prof. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)

Prof. Ricardo da Silva Sobreira (UFVJM)

Presidente

DIAMANTINA

2015

RESUMO

O presente trabalho, vinculado à linha de pesquisa “Linguagem, Filosofia e Cultura”, tem como principais objetos de estudo os filmes *Hamlet* (Franco Zeffirelli) e *Hamlet* (Michael Almereyda). Com o objetivo de analisar esses dois filmes adaptados da tragédia homônima, de William Shakespeare, na busca entre os principais pontos de aproximação e distanciamento entre eles, torna-se possível perceber que em *Hamlet* (Zeffirelli) o diretor apresentou maior fidelidade à peça literária original, enquanto em *Hamlet* (Almereyda), o realizador distancia-se de alguns fatores do texto-fonte, como, por exemplo, no tocante ao cenário e ao tempo. Apesar de ser desenvolvida em um ambiente pós-moderno, esta última narrativa fílmica não estabelece distanciamento à estrutura do enredo da peça de Shakespeare. Para desenvolver estas análises, torna-se necessário apresentar a teoria da adaptação (HUTCHEON, 2013) como embasamento teórico para compreendermos como se dá o processo de adaptação, desmistificando a ideia de que o produto adaptado seja visto como inferior ao texto-fonte. Os procedimentos metodológicos para o desenvolvimento do trabalho deram-se por meio de embasamento bibliográfico e de revisão da fortuna crítica. As análises dos filmes são voltadas para temas como imaginário, carga simbólica, complexo de Édipo e estudo das identidades pós-modernas de personagens. A partir da análise apresentada, torna-se possível entender como ocorre a relação entre cinema e literatura de modo a entendermos melhor o desenvolvimento do produto e do processo envolvido nas obras adaptadas.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação. Tragédia. *Hamlet.* Identidade.

ABSTRACT

This work, which is part of the research area “Language, Philosophy and Culture”, aims at studying the films *Hamlet* (Franco Zeffirelli) and *Hamlet* (Michael Almereyda). The objective here is to analyze both these films, which were adapted from William Shakespeare’s tragedy, by studying the convergences and divergences between them,which suggest that Zeffirelli’s adaptation is more faithful to the original play whereas Almereyda’s distances itself from the source-text in terms of setting and temporality. Despite its development in a postmodern setting, the latter does not “distance itself” neither from the structure nor the plot of Shakespeare’s masterpiece. In order to conduct research, it is presented a brief study based theoretically on the Theory of Adaptation (HUTCHEON, 2013) which aims at understanding the adaptive process and at demystifying the commonsensical notion that the adapted product is less significant than the source-text. The methodology employed in the development of this study include bibliographical and theoretical reviews. The analyses put forward here include themes such as imagination, symbolism, Oedipus’s complex, and postmodern forms of identity. Based on this research, it is possible to comprehend how cinema and literature interact and how can one understand the product development and the processes involved in adapted works.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation. Tragedy. *Hamlet*. Identity.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Reflexão de Hamlet sobre a passagem do tempo 39

FIGURA 2 - Reflexão de Hamlet sobre a passagem do tempo..... 39

FIGURA 3 - *Plano geral* do Castelo Elsenore em um ambiente aberto 42

FIGURA 4 -*Plano geral* do Castelo Elsenore em um ambiente fechado 42

FIGURA 5 - *Plano meio-conjunto* do Castelo Elsenore com personagens 43

FIGURA 6 - *Plano médio* do Castelo Elsenore 43

FIGURA 7 - Hamlet e Horácio visualizados pelo *plano americano* 44

FIGURA 8 - Hamlet visualizado pelo *primeiro plano* 44

FIGURA 9 - Hamlet em *primeiríssimo plano* 45

FIGURA 10 - O velório do rei 46

FIGURA 11 - A aparição do espectro 47

FIGURA 12 - A aparição do espectro 47

FIGURA 13 - A aparição do espectro 47

FIGURA 14 - Matrimônio de Cláudio e Gertrudes 47

FIGURA 15 - Hamlet levantando suspeitas 48

FIGURA 16 - A reação do rei 48

FIGURA 17 - O plano da vingança de Cláudio e Laertes 49

FIGURA 18 - O plano da vingança de Cláudio e Laertes 49

FIGURA 19 - O brinde da rainha 49

FIGURA 20 - A confissão 49

FIGURA 21 - Discurso confuso de Hamlet 53

FIGURA 22 - Discurso confuso de Hamlet 53

FIGURA 23 - Os beijos de Hamlet e Gertrudes..... 54

FIGURA 24 - Os beijos de Hamlet e Gertrudes 54

FIGURA 25 - Discussão entre Hamlet e Gertrudes 55

FIGURA 26 - Gertrudes abatida devido à discussão 55

FIGURA 27 - Ocultação do cadáver de Polônio 57

FIGURA 28 - A execução de Guildstern e Rosecrantz 58

FIGURA 29 - A revolta de Laertes 60

FIGURA 30 - Ofélia oprimida pelo pai 62

FIGURA 31 - Ofélia oprimida pelo pai 62

FIGURA 32 - A confissão de Cláudio 69

FIGURA 33 - A confissão de Cláudio 69

FIGURA 34 - Conversa entre Hamlet e Gertrudes 73

FIGURA 35 - O discurso irônico de Hamlet 74

FIGURA 36 - O discurso irônico de Hamlet 74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

A ADAPTAÇÃO DO UNIVERSO LITERÁRIO PARA O CINEMATOGRÁFICO 08

ORGANIZAÇÃO GERAL DO TRABALHO 11

1. A RELAÇÃO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA E SUAS IMPLICAÇÕES NAS ADAPTAÇÕES 14

1.1 TEXTO E INTERTEXTUALIDADE 15

1.2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO, LITERATURA E CINEMA 20

2. O HAMLET DE FRANCO ZEFFIRELLI 32

2.1 A NARRATIVA FÍLMICA 37

2.2 O INCONSCIENTE DE HAMLET 50

2.2.1 O ÉDIPO EM HAMLET: UMA RAZÃO OCULTA 50

2.2.2 A VINGANÇA TARDIA DE HAMLET 56

2.3 O FEMININO EM ZEFFIRELLI: OFÉLIA DO PONTO DE VISTA DA SIMBOLOGIA DURANDIANA 61

3. *HAMLET* EM UM CONTEXTO PÓS-MODERNO 67

3.1 FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO PÓS-MODERNO 71

3.2 A FRAGMENTAÇÃO DE *HAMLET* ENQUANTO SUJEITO PÓS-MODERNO 72

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS 79

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 85

6. REFEÊNCIAS A OUTRAS MÍDIAS..... 89

INTRODUÇÃO

O contexto cultural pós-moderno[1] em que vivemos tem nos possibilitado a experiência de diferentes leituras de clássicos literários a partir de suas adaptações[2]. Existe atualmente uma complexidade de mídias que vêm sofrendo processos de adaptação, como filmes, minisséries, videogames, parques temáticos, bandas musicais, entre outros (HUTCHEON, 2013, p. 14). Diante disso, torna-se importante salientar que o foco desta pesquisa se dará a partir do clássico literário *Hamlet*, de William Shakespeare (1602), partindo em direção a duas diferentes adaptações cinematográficas: *Hamlet* (1990),dirigido por Franco Zeffirelli, e *Hamlet* (2000), dirigido por Michael Almereyda.

Para um melhor entendimento do contexto histórico em que a peça *Hamlet* foi escrita, torna-se conveniente relatar brevemente fatos sobre a vida do autor.

William Shakespeare (1564 —1616), considerado "o melhor e o mais famoso dramaturgo do mundo ocidental" (HELIODORA, 2008, p. 15) foi nascido e criado na cidade de Stratford-upon-Avon. A data de seu nascimento provavelmente ocorreu em 23 de abril, apesar de não haver nenhum registro encontrado desta data.

---

[1] Segundo Shinn (2008, p. 53), "Jameson argumenta que a cultura pós-moderna pode ser distinguida por três elementos: (1) uma perda de profundidade individual: hoje as pessoas são muitas coisas e estão constantemente mudando, o que não significa superficialidade mas, antes, multiplicidade; (2) o anterior entendimento progressivo e linear da história está perdido, os indivíduos vivem agora o presente; as noções de espaço e tempo são bastante diferentes na pós-modernidade em comparação com a modernidade; (3) a emoção é legítima e central na pós-modernidade — a emoção abre caminho para muitas outras formas de exploração e de identidade".

[2] Palavra utilizada para designar tanto o processo de adaptação, mais especificamente ao ato de adaptar, quanto para designar o produto que foi adaptado, ou seja, o resultado final (HUTCHEON, 2013). O termo, segundo a autora, é bastante abrangente. Ao longo do trabalho será utilizado também o termo "recriação", uma vez que o processo adaptativo envolve uma grande variedade de intenções, procedimentos e objetivos.

> O primeiro tropeço da biografia de Shakespeare é a data do nascimento, que ninguém sabe exatamente qual seja, embora no Registro Paroquial da Igreja da Santíssima Trindade, possamos todos ler que, em 26 de abril de 1564, foi batizado *Guillelmus Filio Johannes Shakespeare*. Dado o nível da mortalidade infantil, era hábito batizar a criança no máximo dez dias após seu nascimento; como Shakespeare morreu no dia 23 de abril, dia de são Jorge, a mesma data tem sido aceita para o nascimento, de modo arbitrário, porém não implausível (HELIODORA, 2008, p. 16).

O dramaturgo casou-se com Anne Hathaway, com quem teve três filhos, sendo uma menina a princípio e, posteriormente um casal de gêmeos, cujo menino faleceu aos onze anos de idade. Franca Neto e Milton (2009, p. 69) relatam detalhes da vida conjugal de Shakespeare. "Ele tinha dezoito, ela, 26, e estava grávida. Em maio do ano seguinte, teria dado à luz uma filha, Susanna. Em 2 de fevereiro de 1585, os filhos gêmeos de Shakespeare, Hamnet e Judith, foram batizados". Hamnet veio a falecer no ano de 1596. Burgess (2008, p. 95-96) cita referências da peça *Rei João* (1596), de Shakespeare, que sugerem a morte de Hamnet:

> *Grief fills the room up of my absent child, Lies in his bed, walks up and down with me, Puts on his pretty looks, repeats his words, Remember me of all his gracious parts, Stuffs out his vacant garments with his form.*

Shakespeare, nessa época, era um comerciante inglês da classe média que posteriormente enriqueceu-se com o teatro e tornou-se o mais famoso escritor pertencente ao Período Elisabetano, sendo altamente respeitado até os dias atuais. O período é marcado pelo governo da rainha Elizabeth I (1558 —1603), que subiu ao trono seis anos antes do nascimento do dramaturgo inglês. Este governo, segundo Heliodora (2008), foi caracterizado pelo Renascimento e sofreu grandes mudanças em todos os setores da sociedade.

Quatro ou cinco anos após seu casamento, Shakespeare mudou-se para Londres deixando em sua cidade natal a esposa e os filhos. Heliodora (2008, p. 20) relata que "ele de modo algum abandonou a família, pois ao longo de toda a carreira voltava regularmente à sua cidade, que nunca deixou de ser a sua verdadeira residência". Ao chegar ao seu novo destino, "encontrou uma nova Inglaterra, próspera e respeitada, onde as artes eram estimuladas pelas classes dominantes" (HELIODORA, 2008, p. 10).

Naquele tempo do Período Elisabetano, o teatro inglês teve grande destaque e Shakespeare foi um dos autores que escreveu peças que romperam com o estilo literário ao qual a Inglaterra estava acostumada anteriormente. Heliodora (2008, p. 12-13) compara o estilo literário anterior a Shakespeare com o chamado teatro clássico, cujo contexto o dramaturgo encontra-se inserido.

> Ao contrário do tradicional teatro medieval, no teatro clássico nada ocorria em cena; só se discutia ou comentava o que acontecia lá fora; porém, se o medieval tinha público mas não tinha forma, o teatro influenciado pela Renascença tinha forma mas não tinha público.

Além de dramaturgo, era também ator e poeta, pois "os 154 sonetos escritos por Shakespeare formam, talvez, as mais belas páginas líricas da literatura inglesa. Neles estão presentes todos os elementos poéticos elisabetanos" (CEVASCO, 1999, p. 27).

> O teatro, mal ou bem, já tinha a essa altura pouco mais de trezentos anos de vida na Inglaterra — primeiro dentro da Igreja, depois leigo mas ainda religioso, e, nos últimos cem anos, nas mãos dos atores ou 'saltimbancos' que iam de cidade em cidade. Suas peças eram episódicas e mal escritas, porém fascinavam o público, porque tinham muita vida cênica; tudo acontecia no palco — brigas, discussões, palhaçadas — graças a uma espécie de realismo ingênuo, que podemos encontrar em muitos dos jogos dramáticos populares do Brasil (HELIODORA, 2008, p. 11).

O teatro elisabetano soube mesclar características da ação do teatro popular acrescentando a forma do teatro romano, a partir da iniciativa de um grupo de jovens poetas que decidiram escrever para o teatro profissional. “Sem teorias predeterminantes, o novo grupo inventou obras dramáticas das mais variadas espécies: comédias românticas e críticas, tragicomédias, tragédias de sangue e de vingança e misturas de todas essas” (HELIODORA, 2008, p. 14).

Shakespeare, por sua vez, escreveu um leque variado de gêneros literários: comédias, poemas, tragédias e dramas históricos. O dramaturgo inglês em suas produções “prefere deixar bem claro que o homem é sempre responsável por suas ações e que toda ação tem consequências” (HELIODORA, 2008, p. 8).

> Se for necessário apresentar motivos pelos quais se deva ler Shakespeare hoje em dia, todos eles poderão ser encontrados em sua capacidade de investigar e compreender a fundo os processos do ser humano, tanto em sua condição de indivíduo como de integrante de um grupo social. Nessas palavras estão incluídos não só o grupo social imediato, em que o sujeito vive o seu dia-a-dia, mas também o quadro mais amplo no qual esse grupo imediato se insere, pois o bem da comunidade é o primeiro referencial de todas as obras teatrais shakespearianas, sejam elas comédias, peças históricas ou tragédias (HELIODORA, 2008, p. 8).

Em 1599, segundo Burgess (2008, p. 96), Shakespeare inaugura o novo *Globe Theatre*, local onde apresentava suas peças. Porém,

> Em 1613, a Globe Playhouse se incendiou durante a primeira apresentação de *Henrique VIII*, que Shakespeare parece ter escrito em colaboração com John Fletcher, outro dos jovens que começava a surgir. Um outro Globe foi contruído, mas não conseguira mais despertar o interesse de Shakespeare (p. 98).

O período trágico[3] da escrita de Shakespeare pertence a uma época em que foi escrito o principal foco deste trabalho: a peça *Hamlet*. Entre 1599 e 1608, Shakespeare escreveu sete tragédias com o mesmo tema: "como o homem enfrenta o mal que sempre existe e o mal que faz a ele. Esse mal pode existir como um inimigo externo e concreto, no entanto, em todas as obras ele está presente no interior do próprio protagonista, em maior ou menor medida" (HELIODORA, 2008, p. 64-65).

As sete tragédias são *Júlio César* — segundo Heliodora (2008, p. 65) "ainda paira entre a peça história e a tragédia" —, *Hamlet, Otelo, Macbeth, Rei Lear, Antônio e Cleópatra* e *Timon de Atenas*. Shakespeare "deixa claro, apenas, que toda ação tem consequências, muitas vezes bem diferentes das esperadas, e resulta na destruição de seus autores (HELIODORA, 2008, p. 39).

Cevasco (1999, p. 25) levanta o seguinte questionamento em relação ao contexto em que as tragédias shakespearianas foram escritas, seguido de uma justificativa:

> O que teria, exatamente, levado Shakespeare a impregnar as grandes tragédias que escreveu entre 1601 e 1608 de intenso pessimismo em relação à vida? Talvez fosse por partilhar da insegurança política que toda a ilha sentia, já que Elizabeth está velha e não tem filhos para lhe sucederem no trono. Há temor maior de novas guerras de sucessão, chegando-se mesmo a uma tentativa de golpe de estado que resulta na morte do Conde de Essex, o amigo e protetor de Shakespeare, que o ajudara a obter um brasão familiar. Talvez algum problema pessoal o atormentasse, mas nada podemos afirmar a esse respeito, já que dispomos de pouquíssimos dados biográficos que nos permitem conhecer perfeitamente o homem Shakespeare.

[3] Período equivalente ao terceiro período da escrita de Shakespeare. O primeiro, considerado o *Período da Experiência* (1590-1595), abrange "algumas peças como *Tito Andrônico, Trabalhos de amor perdidos, Ricardo III e Os dois cavalheiros de Verona*. O *segundo período* (1595 – 1599), é conhecido *como Período do Desenvolvimento, Período de Comédias* e dos *Dramas Históricos*, destacando *Sonho de uma noite de verão, Henrique IV* (1ª e 2ª partes), *Muito barulho por nada.* O *terceiro Período* (1600 – 1608) é conhecido como o período das célebres tragédias, destacando Hamlet, Otelo, Rei Lear e Macbeth. O *quarto período* (1608 – 1611) é conhecido como o *Período das Peças Problemáticas*, abrangendo as seguintes: *Péricles, Cimbelino, Conto de Inverno, A tempestade e Henrique VIII*" (GARBELINI ET AL, 2013, p. 185-186).

Bradley (2009, p. 11) declara que na tragédia shakespeariana "a história se debruça sobre atos humanos que produzem uma calamidade excepcional e culminam a morte desse homem." Para o autor, essas tragédias desenvolvem a história em que "o enredo retrata também o aspecto tumultuoso da vida do herói, que precede e conduz à sua morte" (2009, p. 5). Ele aponta que em todas as tragédias de Shakespeare, o herói "sempre contribuiu em alguma medida para o desastre em meio ao qual parece". (BRADLEY, 2009, p. 8).

Além dos elementos característicos de sofrimento e calamidade presente nestes textos, existe a presença de três fatores adicionais que Bradley (2009, p. 10-11) enumera como importantes nas tragédias. Primeiramente, ele destaca a representação de estados alterados de consciência, como por exemplo loucura, sonambulismo e alucinações nas peças shakespearianas. Um segundo fator seria a inclusão do sobrenatural com a presença de fantasmas ou bruxas em algumas peças. Por fim, Bradley (2009, p. 11) observa que Shakespeare

> na maioria de suas tragédias, permite que se atribua ao "acaso" ou ao "acidente" influência apreciável em determinado ponto da ação. [...] Esse funcionamento do acidente é um fato, e um fato relevante, da vida humana. Excluí-lo *inteiramente* da tragédia, portanto, seria, podemos dizer, faltar com a verdade.

A estrutura das tragédias de Shakespeare também segue uma ordem, ou seja, um esquema que resulta em divisão das peças teatrais em cinco atos, que são divididos em três partes:

> A primeira delas apresenta ou expõe a situação, ou o estado de 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 de 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).

Torna-se importante observar que nenhuma das peças de Shakespeare foi criada do zero. O autor baseava-se em obras que já existiam e, a partir delas, produzia recriações a partir de uma relação intertextual com outras obras.

> Ele ocasionalmente pegava uma peça que já existia (tal como o *Hamlet* original, provavelmente escrito por Kyd) e a reelaborava, sempre melhorando-a. Essa reelaboração era mais congenial a ele do que a invenção de novas tramas; de fato, ele normalmente preferia tomar emprestado a trama de alguém ou extrair uma narrativa de um livro de história ou de um panfleto popular — seu interesse se concentrava mais em *contar* a história do que na própria história (BURGESS, 2008, p. 92).

O enredo da peça *Romeu e Julieta*, por exemplo, foi reelaborado por Shakespeare a partir de um conto popular italiano, traduzido em verso por Arthur Brooke em 1562 e, posteriormente, recontado em prosa em um livro chamado *Palace of Pleasure*, de William Painter, em 1567. Shakespeare apropriou-se de uma dessas versões e a transformou na tragédia *Romeu e Julieta*.

A peça *Hamlet*, como mencionado, também não teve sua criação inicial elaborada por Shakespeare. Essa tragédia é uma reelaboração, ou seja, uma adaptação da lenda de Amleth e do chamado *Ur-Hamlet*, que, segundo Puhl (2003) tenha sido provavelmente escrito por Thomas Kyd.

> Um exemplo é notar como *Hamlet* de Shakespeare tem seu enredo advindo de um possível Ur-Hamlet, de autoria desconhecida, encenado por volta de dez anos antes do *Hamlet* de Shakespeare; este *Ur-Hamlet*, por sua vez, teria sua origem na tragédia de Hamlet do francês Belleforest em 1570 (NERI, 2013, p. 3).

Em 23 de abril de 1616, Shakespeare morre em sua cidade natal vítima de embriaguez seguida por febre e, segundo Heliodora (2008, p. 31), foi “enterrado na Igreja da Santíssima Trindade, localizada na mesma cidade”. Em 1623 foi “erigido, na igreja onde Shakespeare fora sepultado, um monumento com o busto do poeta” (HELIODORA, 2008, p. 31).

Com a exposição dos principais fatos referentes à vida pessoal de Shakespeare e uma caracterização geral das tragédias por ele escritas, torna-se possível apresentar alguns aspectos que justificam a formação de um elo entre a literatura e o cinema por meio das adaptações.

A ADAPTAÇÃO DO UNIVERSO LITERÁRIO PARA O CINEMATOGRÁFICO

Uma das principais críticas que se tem percebido em relação às obras adaptadas do literário para o cinema, é que há uma visão negativa do trabalho adaptado, fazendo com que as pessoas disponham de uma interpretação crítica errônea, muitas vezes, desprezando o processo de recriação das obras (HUTCHEON, 2013, p. 17).

Partindo desse pressuposto, o adaptador passa a ser julgado e difamado, como se seus esforços para o processo de recriação da obra fossem simplesmente uma mera imitação. Mesmo sendo avaliado com uma visão depreciativa, existem motivos por trás das adaptações que despertam o interesse do adaptador em desenvolver seu trabalho. Hutcheon (2013, p. 16) menciona “questões econômicas, legais, pedagógicas, políticas e pessoais” que os adaptadores manifestam paralelamente às suas adaptações.

Sabendo que a produção de um filme necessita de investimento financeiro, o diretor tende a evitar riscos, inclusive nas adaptações literárias para cinematográficas, e aposta em escritores conhecidos, mesmo estando ciente de as pessoas em geral considerarem "que aqueles que escrevem romances a partir de filmes são artistas inferiores: trabalhar a partir de um roteiro não é visto como o mesmo que inventar e escrever uma história partindo da própria imaginação". (HUTCHEON, 2013, p. 127-128).

É válido lembrar que o adaptador possui a obrigação de remunerar os direitos legais de um texto-fonte no intuito de evitar a violação dos direitos autorais da obra. Hutcheon (2013, p. 129) explica que "as adaptações não são apenas *produzidas* pelo desejo capitalista de lucrar; elas também são *controladas* legalmente por esse mesmo desejo, pois constituem uma ameaça à propriedade cultural e intelectual".

Hutcheon (2013) refere-se a questões pedagógicas presentes, mesmo que indiretamente, por trás do ato de adaptar no intuito de ampliar o capital cultural das adaptações partindo da literatura em direção ao cinema e à televisão. "Um dos maiores mercados para essas obras inclui os estudantes de literatura e seus professores, desejosos de estimular a imaginação cinematográfica de seus alunos" (HUTCHEON, 2013, p. 132). Obras clássicas literárias são citadas quando Hutcheon (2013, p. 132) esclarece que "os historiadores do cinema argumentam que essa motivação explica as várias adaptações cinematográficas iniciais de Dante e Shakespeare". A autora ainda afirma que, devido a estas pretensões educacionais, "há hoje uma indústria educacional secundária dedicada a ajudar alunos e professores a 'retirar o máximo' das adaptações" (p. 132).

Existem razões pessoais para os adaptadores optarem por criar adaptações e, posteriormente, selecionar qual obra adaptar e em qual mídia ela deve estar inserida. “Eles [os adaptadores] não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela” (HUTCHEON, 2013, p. 133).

> As adaptações de Shakespeare, em particular, podem ser concebidas tanto como tributos quanto como tentativas de suplantar a autoridade cultural canônica. Confome Marjorie Garber (1987, p.7) observa, Shakespeare é, para muitos adaptadores, ‘um monumento a ser derrubado’. Testemunha e prova disso são os créditos do roteiro da versão cinematográfica de *A Megera Domada* [*The Taming of the Shrew*] (1996), de Franco Zeffirelli: ‘Paul Dehn, Suso Cecchi D’Amico e Franco Zeffirelli, com agradecimentos a William Shakespeare, sem o qual eles estariam em busca de palavras’.

Um último fator que os adaptadores manifestam paralelamente às adaptações são os motivos políticos, que na maioria das vezes surgem no intuito de desenvolver uma crítica social.

> Os dramaturgos pós-coloniais e os produtores de televisão contrários à guerra também têm utilizado as adaptações para articular suas posições políticas. Esse tipo de intencionalidade política e histórica desperta hoje grande interesse nos círculos acadêmicos, apesar de mais de meio século de rejeição crítica — que inclui formalistas, a Nova Crítica, estruturalistas e pós-estruturalistas — da importância da intenção artística para a interpretação (HUTCHEON, 2013, p. 137).

Apesar de todos esses fatores mencionados por trás do ato de adaptar, prevalece ainda um mito, de que a adaptação é um trabalho desvalorizado — visto muitas vezes como inferior ou secundário —, que tende a ser desmistificado a partir de estudos recentes sobre a teoria da adaptação.

Hutcheon (2013, p. 275) colabora “para pensarmos sobre as diferentes formas de aproximação entre as artes e os meios audiovisuais, destacando as várias linguagens que podem estar envolvidas nesse processo”.

Os trabalhos que são adaptados geralmente nos trazem diversos questionamentos em relação às obras nas quais foram baseadas para sua reprodução. Dessa maneira, a presente pesquisa objetiva apresentar reflexões em torno do conceito de adaptação, de modo que sejam destacados os pontos de aproximação e distanciamento entre o livro e os filmes.

ORGANIZAÇÃO GERAL DO TRABALHO

Considerando o fato de a pesquisa em questão possuir caráter teórico, o desenvolvimento do trabalho se deu por meio de leituras e produção de fichamentos, no intuito de estabelecer uma fundamentação teórica consistente. Foram feitos levantamentos de dados teóricos acerca das narrativas cinematográficas para estabelecer uma relação precisa entre a obra literária e as cinematográficas. Além do levantamento bibliográfico, tornou-se necessário desenvolver um levantamento da fortuna crítica e outras leituras que destacaram temas relativos às adaptações, ao cinema e à literatura.

No intento de fazer uma aproximação dos objetos analisados na pesquisa, tornou-se conveniente desenvolver um trabalho interdisciplinar a partir da reflexão dos estudos teóricos, possibilitando assim, uma análise das narrativas cinematográficas.

Dessa maneira, o desenvolvimento do primeiro capítulo tem como destaque a estreita ligação existente entre cinema e literatura, salientando a questão das adaptações

(HUTCHEON, 2013) com o objetivo de apontar os "modos distintos de se interagir com os públicos".

O segundo capítulo da dissertação tem a intenção de examinar elementos da narrativa do filme *Hamlet* (1990) de Zeffirelli tais como a vingança tardia do herói e a presença explícita do complexo de Édipo por meio de uma análise psicanalítica, embasada teoricamente por Jones (1970). Neste capítulo, é analisada também a presença de elementos simbólicos apresentados e narrados por personagens femininos, a partir da concepção da simbologia estabelecida por Durand (2012).

O terceiro capítulo analisa como se dão as construções da identidade na pós-modernidade, presentes no filme *Hamlet* (2000) de Almereyda. Para uma melhor compreensão dos temas, foram desenvolvidas reflexões acerca da construção das identidades (HALL, 2006), tornando-se viável compreender a condição dos tempos pós-modernos (HARVEY, 2012) em que estamos vivendo, voltada para a formação do sujeito.

Hamlet (1990) é uma adaptação que se manteve direcionada ao cenário e contexto medieval. Devido ao momento histórico em que a narrativa se desenvolve, torna-se possível perceber a identidade do protagonista voltada ao âmbito sociológico[4].

[4] Apesar de a formação de identidade do indivíduo ser um processo de construção (SANTOS, 2011), existe um conceito dado por Velho (1988) (*apud* SANTOS, 2011, p. 148) que aborda "a noção de identidades socialmente *abertas* e socialmente *fechadas*". A identidade voltada para o âmbito sociológico em questão está diretamente relacionada às identidades socialmente fechadas, pois elas "não possibilitam muitas escolhas aos sujeitos (pelo menos não de maneira fácil). Quando esses nascem para o mundo, as identidades já estão relativamente formadas-organizadas, e por serem fechadas, os indivíduos não têm muita margem de escolha" (SANTOS, 2011, p. 148). O protagonista em *Hamlet* (1990) insere-se nesse contexto, referente a um regime monárquico socialmente predeterminado e influenciado pelas ordens do rei. Esses casos pertencem a contextos socialmente dados, ou seja, implicitamente impostos. Santos (2011, p. 149) cita a Antiguidade e a Idade Média para afirmar que "nas sociedades tradicionais só havia existência simbolicamente nas identidades fechadas".

Em *Hamlet* (2000), a narrativa se desenvolve em um cenário pós-moderno em que não há mais reino, mas sim uma grande corporação empresarial que se torna o principal cenário da história. Nota-se assim, que a construção da identidade do herói nesta narrativa cinematográfica se torna relativamente mais fragmentada e fluida, características de grande relevância nas construções identitárias[5] desta era pós-moderna.

Devido a esses fatos, a recriação do filme *Hamlet* (1990) aproxima-se mais do texto original de Shakespeare, havendo aí uma tendência a ser julgado como mais "fiel", enquanto *Hamlet* (2000), distancia o leitor das características medievais do clássico shakespeariano, sem corromper o enredo. O que torna importante enfatizar é que tais distanciamentos e oscilações diante da obra original não devem ser desprezados, pois "as adaptações podem ter e de fato têm funções diferentes em diferentes culturas e em diferentes momentos" (HUTCHEON, 2013, p. 17).

Apresentaremos no próximo capítulo uma discussão das relações entre literatura e cinema, destacando assim os principais pontos de aproximação e distanciamento referentes a estas artes ao observarmos o processo de adaptação de narrativas literárias para produções cinematográficas.

[5] Este conceito está diretamente ligado às sociedades culturais socialmente abertas, pois nelas, "os indivíduos podem, em certa medida, escolher partilhá-las ou não" (SANTOS, 2011, p. 149). É um conceito voltado para os dias atuais, "em função de um longo processo histórico" (p. 149) resultando em uma identidade individual que permanece em constante mudança, distante das escolhas socialmente predeterminadas. Em *Hamlet* (2000) temos, por meio das mudanças, a fragmentação do sujeito pós-moderno.

CAPÍTULO 1 – A RELAÇÃO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA E SUAS IMPLICAÇÕES NAS ADAPTAÇÕES

As relações do cinema com a literatura têm rendido relações significativas. É sabido que a literatura é uma arte que atrai um público gradativamente maior e mais diversificado desde o seu surgimento, por meio de suas narrativas e poemas. No fim do século XIX, com o surgimento da chamada sétima arte, o cinema disponibilizou a contemplação das narrativas literárias por meio de telas audiovisuais. Costa (2003, p. 27) esclarece que "o cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias". Tanto os gêneros literários quanto os cinematográficos possuem estruturas narrativas que permitem identificar uma relação de diálogo entre o domínio discursivo da literatura e do cinema.

A partir das estruturas dialógicas concebidas pelos diferentes tipos de narrativa, torna-se possível observar um aspecto essencial que diferencia esses modos de narrar. Na literatura, a estrutura narrativa é contada através de um texto escrito, impresso e estático, despertando assim os processos imaginativos do leitor. Por outro lado, para Costa (2003, p. 26), "o cinema pode ser visto como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis". Assim, nesta mídia, a narrativa se desenvolve por meio de elementos audiovisuais dinâmicos — música, luz, movimento, dramatização, gestualidade — mostrados e, com isso, o processo imaginativo do espectador tende a não permanecer tanto em evidência.

É possível analisar as estruturas narrativas de cada trama por meio da observação de aspectos presentes na literatura e no cinema, como por exemplo, o tempo,

o espaço, a caracterização do personagem, a maneira como o autor ou produtor desenvolve o enredo, o modo como a câmera focaliza a narrativa a partir de determinado ponto de vista, entre outros aspectos similares pertencentes aos mais diversos tipos de mídia.

Existe entre estas duas narrações artísticas uma similaridade que se torna perceptível a partir do momento em que há uma relação estabelecida entre os campos de arte. Figueiredo (2010), ao discutir a relação entre as duas narrativas, aponta que há um "fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para o outro, de um suporte para o outro" (p. 11). Um roteiro de um filme, por exemplo, pode nos trazer a lembrança de um outro modo de expressão artística, como uma obra literária clássica, um conjunto de imagens, ou até mesmo uma música. Dessa forma, é possível estabelecer uma relação entre diferentes linguagens (semioses) que se inter-relacionam na produção artística, o que nos remete à noção de texto e intertextualidade.

1.1 TEXTO E INTERTEXTUALIDADE

Texto, segundo Costa Val (1999, p. 4), é uma unidade linguística semântica que se manifesta sobre algum assunto, seja ele oral, escrito ou gesticulado e é visto como as mais variadas formas que as pessoas usam para se comunicar. A autora esclarece que (1999, p. 3) "pode-se definir texto ou discurso como ocorrência linguística falada ou escrita, de qualquer extensão, dotada de unidade sociocomunicativa, semântica e formal". Torna-se possível perceber então que o texto é obra e produto humano que cumpre o papel de comunicar e se expressa através de variados meios simbólicos: literatura, teatro, filmes, TV, pintura, escultura, entre outros.

Segundo Costa Val, para ocorrer uma boa compreensão do texto, torna-se necessário o bom desenvolvimento de três aspectos: os fatores pragmáticos, os fatores semântico-textuais e os aspectos formais.

Para haver uma boa produção e recepção de textos, é necessário atentar-se aos fatores pragmáticos responsáveis pela textualidade "que contribuem para a construção de seu sentido e possibilitam que seja reconhecido como um emprego normal da língua (COSTA VAL, 1999, p. 4)". São eles: intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, informatividade e intertexualidade.

A coerência textual pertence aos fatores semântico-textuais e, dessa maneira, "decorre de uma multiplicidade de fatores das mais diversas ordens: linguísticos, discursivos, cognitivos, culturais e interacionais" (KOCH, 2007, p. 71). Koch e Travaglia (2007, p. 21) afirmam que a coerência está

> diretamente ligada à possibilidade de estabelecer um sentido para o texto, ou seja, ela é o que faz com que o texto faça sentido para os usuários, devendo, portanto, ser entendida como um princípio de interpretabilidade, ligada à inteligibilidade do texto numa situação de comunicação e à capacidade que o receptor tem para calcular o sentido desse texto. Este sentido, evidentemente, deve ser do todo, pois a coerência é global.

O nível semântico é aquele que dá sentido ao texto e é a partir dele que o texto progride. Neste o momento em que o autor deve refletir e dar ordem às ideias, decidindo a respeito das informações que serão utilizadas e às posições em que ele assumirá em relação às tais. Deve haver uma hierarquia e uma combinação entre as ideias para o desenvolvimento semântico-cognitivo-textual. É válido lembrar que a coerência deve abraçar todo o corpo do texto, e não somente uma sequência textual para que assim ocorra uma relação entre seus elementos.

O aspecto formal, por sua vez, refere-se à coesão textual, responsável pela tessitura do texto. Isto quer dizer que o texto necessita ser produzido e conectado por meio de mecanismos linguísticos de coesão[6] que façam sentido, pois "um texto não é apenas uma soma ou sequencia de frases isoladas" (KOCH, 2007, p. 14). Torna-se interessante observar que, apesar da construção semântica englobar a coesão, ela se realiza através de um sistema léxico-gramatical. "Há, portanto, formas de coesão realizadas através da gramática e outras, através do léxico" (KOCH, 2007, p. 16).

> A coesão, por estabelecer *relações de sentido*, diz respeito ao conjunto de recursos semânticos por meio dos quais uma sentença se liga com a que veio antes, aos recursos semânticos mobilizados com o propósito de criar textos. A cada ocorrência de um recurso coesivo no texto, denominam "laço", "elo coesivo". (KOCH, 2007, p. 16)

O texto escrito é o mediador entre o autor e o leitor, assim como o texto falado medeia a transmissão da mensagem entre interlocutores. Por trás de todo texto há um objetivo e a emissão de textos, ou seja, a troca de mensagens, faz com que ocorra um processo interativo que aproxime o emissor do receptor. A intertextualidade então se forma a partir do diálogo entre textos nos quais o autor utiliza-se de outro texto para inter-relacioná-lo ao texto que se escreve.

A adaptação, por sua vez, consiste em um dos possíveis laços entre a literatura e o cinema. A palavra adaptação já se refere a uma relação intertextual, pois de modo implícito é possível interpretar que na palavra "adaptar" está posta a relação de uma obra com outra. Sendo assim, a adaptação pode ser considerada uma prática intertextual (HUTCHEON, 2013, p. 12).

---

[6] Koch (2007, p. 18-19) enumera tais mecanismos linguísticos: referência (pessoal, demonstrativa, comparativa); substituição (nominal, verbal, frasal); elipse (nominal, verbal, frasal); conjunção (aditiva, adversativa, causal, temporal, continuativa) e coesão lexical (repetição, sinonímia, hiperonímia, uso de nomes genéricos, colocação).

Autores contemporâneos referem-se a essa relação dialógica entre textos como relação intertextual, ou seja, uma relação de diálogo entre textos, à qual chamamos de intertextualidade[7]. Sempre que uma obra nos remete a outra, de maneira intencional ou não, podemos perceber a presença do que Bakhtin (2003) chama de dialogismo.

> A crítica literária francesa Júlia Kristeva, responsável pela introdução do conceito na década de 60, com base no postulado do dialogismo bakhtiniano, concebe cada texto como constituindo um intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 9).

Tomando como pressuposto este embasamento teórico para a compreensão das adaptações, é possível perceber a voz do outro em todo discurso. Para produzirmos um enunciado, recorremos à nossa memória, relembrando discursos provenientes de textos já lidos ou já ouvidos. Pode-se dizer então que os enunciados possuirão sempre duas posições: a de quem o emite, e a posição contrária àquela posição dita. "Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos" (PIRES; ADAMES, 2010, p. 66). Dessa maneira, o texto é resultado de várias outras vozes implícitas por trás do enunciado, e deve ser analisado como um discurso heterogêneo, ao qual Bakhtin conceitua como polifonia.

Torna-se importante salientar que "o conceito de polifonia é mais amplo que o de intertextualidade" (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 79). Nesta, a presença do intertexto existe como destaque, enquanto naquela, há a representação de

---

[7] "A intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade, ou da memória discursiva dos interlocutores" (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 17). A intertextualidade enquadra-se em duas facetas, devido à complexidade do termo: "a intertextualidade em sentido amplo (*lato sensu)*, constitutiva de todo e qualquer discurso, e a intertextualidade *stricto sensu*, atestada pela presença necessária de um intertexto" (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 10)

pontos de vista e enunciados diferentes. “Para Ducrot, a polifonia é um fato constante no discurso, que oferece ao locutor a possibilidade de tirar consequências de uma asserção cuja responsabilidade ele não assume diretamente, atribuindo-a portanto a um outro enunciador” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 79).

Segundo Koch; Bentes e Cavalcante (2008) existem diversos tipos de intertextualidade que são classificados de acordo com suas características próprias. Quatro delas, podemos relacionar com a recriação de novas mídias, partindo da obra literária para a adaptação cinematográfica: intertextualidade temática, intertextualidade estilística, intertextualidade implícita e intertextualidade explícita.

A intertextualidade temática encontra-se em textos “pertencentes a uma mesma área do saber ou uma mesma corrente de pensamento, (KOCH; BENTES E CAVALCANTE, 2008, p. 18) e ocorre por exemplo, em filmes adaptados de livros que compartilham de um mesmo enredo.

Durante o processo de produção de um filme adaptado, ao buscar alcançar seus objetivos, o diretor “repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas” (KOCH; BENTES E CAVALCANTE, 2008, p. 19) da obra do texto-fonte em suas cenas. Dessa maneira, o tipo de intertextualidade característico é a intertextualidade estilística.

A intertextualidade explícita se faz presente no momento em que um texto cita diretamente outro como fonte, ou seja, quando “é feita menção à fonte do intertexto” (KOCH; BENTES E CAVALCANTE, 2008, p. 128). No caso de narrativas de filmes fundamentados em alguma outra narrativa ou algum fato verídico, na maioria das vezes tem-se a informação de que o filme é “baseado em” ou “adaptado de”. As expressões, por exemplo, “baseada(o) em fatos reais” ou “baseada(o) na obra de determinado autor”

podem ser encontradas nas obras que estabelecem relações de intertextualidade explícita, assim como a expressão "uma adaptação da obra de determinado autor".

A grande diferença é que, quando o texto é baseado em outro, a ideia central, ou seja, o tema é adequado a um novo contexto, sofrendo assim, mudanças significativas em sua composição. Quando o texto é adaptado, o tema central é editado e sofre algumas adequações.

Voltando à intertextualidade explícita, Koch; Bentes e Cavalcante (2008, p. 28) afirmam que "a intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, isto é, quando um outro texto ou um fragmento é citado, é atribuído a outro enunciador". Vale ressaltar que, quando a obra produzida mantém uma relação intertextual e não menciona explicitamente a fonte, é estabelecida então uma relação de intertextualidade implícita. Nesse caso, o leitor precisa ser "capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva" (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 30-31).

A partir das adaptações de obras literárias para as cinematográficas, é possível perceber duas linhas teóricas que os críticos defendem: a teoria da tradução intersemiótica[8] e a teoria da adaptação. Vale ressaltar aqui que este estudo baseia-se nesta última corrente.

1.2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO, LITERATURA E CINEMA

[8] "Corrente crítica iniciada por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por, entre outros, Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003) e Brian McFarlane (1996)" segundo Amorim (2013, p. 15-16). Ele afirma que Jackobson (1969) "é precursor ao se atentar para o ato da tradução como recodificação, ou seja, não transportamos de uma língua para outra, e sim recodificamos a mensagem que deverá ser transmitida". (2013, p. 17)

Aumont e Marie (2006) expõem o conceito de adaptação por meio de uma visão teórica voltada para o cinema, por ser uma prática antiga e de grande discussão no campo cinematográfico. Essa prática visa avaliar, descrever e/ou analisar um "processo de transposição de um romance para roteiro e depois para filme: transposição das personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época onde se situa a ação, da sequência de acontecimentos contados, etc." (p. 10). Em outras palavras, isso se configura em um ato de transcodificar textos para diferentes mídias e situações.

> A crítica [...] admitiu a possibilidade da adaptação, e os filmes dividem-se entre literalidade mais ou menos absoluta e busca de 'equivalentes' que transpõem a obra, seja transportando a ação para outros lugares ou épocas [...], seja transformando suas personagens (AUMONT; MARIE, 2006, p. 11).

Hutcheon (2013) aborda a teoria da adaptação ao esclarecer que o processo de adaptar pode ser visto tanto como produto como quanto processo, possibilitando assim uma via de mão dupla. A autora justifica o fato dizendo que

> O fato de utilizarmos a palavra "adaptação" tanto para o produto como para o processo de criação e recepção sugere a necessidade de uma perspectiva teórica que seja ao mesmo tempo formal e "experiencial". Em outras palavras, os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação não são apenas entidades formais; [...] eles também representam modos distintos de interagir com os públicos. (HUTCHEON, 2013, p. 15)

Hutcheon (2013) ainda defende a ideia de que existem três modos de engajamento provenientes da adaptação: contar, mostrar e interagir. Ela analisa como as adaptações são desenvolvidas a partir destes modos de engajamento, destacando a mídia em que o produto e o processo de adaptação estão inseridos. "A mídia não fica entre o emissor e o receptor; ela os inclui e constitui" (MITCHELL *apud* HUTCHEON, 2003,

p. 62). Para ela, quando passamos a entender os modos de engajamento, passamos a entender as possibilidades que cada mídia nos oferece para adaptar cada narrativa.

O modo "contar" ativa nossa percepção auditiva, visual e imaginária por meio de um romance literário, por exemplo. Narrativas podem ser contadas de modos e pontos de vista diferentes, resultando em novas interpretações. "Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis" (HUTCHEON, 2013, p. 49).

O modo "mostrar" é claramente perceptível no cinema pois "as representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas". Neste modo de engajamento, o imaginário não permanece tanto em evidência quanto no romance, pois, a partir do momento em que há um foco da câmera cinematográfica, o espectador passa a ter uma percepção mais direta do que está sendo desenvolvido na narrativa (HUTCHEON, 2013, p. 48).

Hutcheon (2013, p. 69) verifica ainda que, no caminho percorrido entre o modo contar para o modo de atuação — o mostrar — "a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para a fala, ações, sons e imagens visuais".

O distanciamento entre os modos contar e mostrar apresenta-se entre a linguagem verbal e imagética. Algumas situações exigem uma descrição detalhada para serem entendidas. Em outras, a linguagem verbal torna-se totalmente dispensável, pois "o modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas" (HUTCHEON, 2013, p. 48). Com isso, nem sempre a dramatização conseguirá se aproximar da narração e vice-versa. Mitchell (*apud*

HUTCHEON, 2013, p. 49) esclarece que os atos de fala “não possuem mídia específica, e não ‘pertencem’ a uma mídia ou outra”. Assim, é possível perceber em cada modo de engajamento suas virtudes como meios de expressão, apresentando também dificuldades e facilidades sujeitas a variações, de acordo com a situação a ser a expressada.

Nas adaptações de textos-fonte para narrativas audiovisuais, a cena que antes era contada por meio de um texto, seja ele oral ou escrito, passa a ser mostrada por meio de atuações.

No modo de “interação” há um contato imediato, de maneira física, com o produto adaptado. O *video game*, os jogos de *paintball*, ou até mesmo os parques temáticos construídos com base em obras literárias são bons exemplos de interação, considerando que há uma reciprocidade entre o sujeito e a plataforma em que está sendo executada pois, nestes casos, “nos tornamos um personagem ativo num mundo narrativo, vivendo visceralmente a ação”. O grande diferencial entre os outros dois modos de engajamento então é que “não entramos fisicamente no mundo para agir dentro dele” (HUTCHEON, 2013, p. 51)

Britto (2007, p. 25) defende que as relações entre as artes literárias e cinematográficas são de tamanha intensidade pois, até mesmo antes da invenção do cinema, “a narrativa cinematográfica já se encontrava latente em alguns textos narrativos literários”, justificando o fato de os escritores desenvolverem seus enredos imaginando a maneira como a cena poderia ser performatizada. Segundo o autor, “o surgimento do cinema no final do século XIX foi apenas a descoberta da tecnologia que permitiu concretizar o modo narrativo que enfatiza a visualização perceptiva da imagem de uma cena” (BRITTO, 2007, p. 25).

A literatura influencia o cinema e a relação inversa não poderia ser diferente. “O cinema não existiria da forma como o concebemos hoje caso não recebesse os aportes proporcionados pelos recursos literários” (BRITTO, 2007, p. 26). Em contrapartida, com o decorrer do tempo, o cinema passou a influenciar a literatura. “Aquelas longas descrições de paisagens dos antigos romances tornaram-se anacrônicas: a câmera faz isto muito melhor” (SCLIAR *apud* BRITTO, 2007, p. 26). Em alguns momentos, é possível demonstrar e descrever com a câmera, de uma maneira muito mais intensa e específica do que com palavras escritas.

O cinema sempre buscou e tem buscado cada vez mais na literatura a possibilidade de aprender a narrar, visando a produção e a reprodução de narrativas por meio de elementos audiovisuais utilizando a intertextualidade. Dessa forma, desde meados do século XX, as grandes histórias literárias tornam-se narrativas cinematográficas instigantes, despertando a curiosidade do espectador, na possibilidade de comparação entre as diferentes mídias. No anseio de observar e desenvolver narrativas audiovisuais com êxito, por motivos comerciais, o cinema resgata os *best sellers* na intenção de se obter narrativas fílmicas de grande sucesso.

> Na contemporaneidade, cinema e literatura aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais, que atingem as especificidades de cada linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, consequentemente, diminuindo a distância entre os campos artísticos. Textos deslizam para as telas, ameaçando a centralidade do suporte impresso, filmes são finalizados no computador e distribuídos em DVD ou pela internet. Enfim, toda a produção midiática moderna converge para o computador, que, funcionando como um metameio, armazena e distribui (FIGUEIREDO, 2010, p. 18).

Roteiristas e cineastas têm apostado cada vez mais nos *best sellers* e nos clássicos literários. Adaptar romances de “boa vendagem” é uma forma de tentar

garantir o sucesso do lançamento de um longa metragem, evitando riscos financeiros (FIGUEIREDO, 2010, p. 28) Em contrapartida, o cinema ajuda a divulgar a literatura por meio de histórias baseadas em romances, tragédias, contos, etc.

Ao se discutir cinema e literatura, conforme mencionado anteriormente, uma das questões mais abordadas referentes aos diferentes suportes narrativos é a adaptação. Existe hoje uma insistência muito grande, e equivocada, na fidelidade das adaptações. Um tema muito associado ao senso comum é a exigência da fidelidade de uma adaptação cinematográfica comparada ao texto-fonte literário pois, muitas vezes, a primeira é vista como empobrecida ou ruim pelo fato de não ser idêntica à segunda. Hutcheon (2003, p. 55) afirma: "uma das crenças centrais da teoria da adaptação cinematográfica é a de que o público exige fidelidade especialmente quando lidamos com os clássicos, tais como a obra de Dickens ou Austen". Segundo a teórica, ao adaptar, o adaptador não tem a necessidade de ser fiel, visto que a fidelidade não deve ser considerada como um critério de julgamento para as obras adaptadas.

Por trás do ato de adaptar existe sempre uma intenção. Todo produtor textual desenvolve seu discurso com um propósito, seja ele pessoal, profissional, etc. Este fato "refere-se ao modo como os emissores usam textos para perseguir e realizar suas intenções, produzindo, para tanto, textos adequados à obtenção dos efeitos desejados". (KOCH, 2007, p. 97). A intencionalidade é um dos fatores pragmáticos, conforme mencionado anteriormente, responsáveis pelas condições de produção do texto, ou seja, pela textualidade. Segundo Costa Val (1999, p. 5) textualidade "é o conjunto de características que fazem com que um texto seja um texto, e não apenas uma sequência de frases".

É notório que o texto nasce de uma intenção comunicativa e no caso de adaptações literárias visando a produção cinematográfica, a intenção do adaptador é dada

> ao emprenho do produtor em construir um discurso coerente, coeso e capaz de satisfazer os objetivos que tem em mente numa determinada situação comunicativa. A meta pode ser informar, ou impressionar, ou alarmar, ou convencer, ou pedir, ou ofender, etc., e é ela que vai orientar a confecção do texto (COSTA VAL, 1999, p. 10-11).

Os objetivos do adaptador adequam-se à situação que ele deseja abordar. Dessa maneira, o autor adere então a mais um fator de textualidade: a situacionalidade. É neste momento que o adaptador adequa seu texto ao próprio texto-fonte adaptado de acordo com as exigências e situações que o público-alvo e os estúdios almejam. No momento das escolhas do adaptador, podem vir a ser considerados também os anseios estéticos do diretor, as aspirações artísticas do realizador e dos produtores e a perspectiva de mercado para o produto final.

Johnson (2003) classifica como um problema essa repulsa em relação às adaptações literárias, na qual a literatura é vista em uma situação de superioridade em relação à arte cinematográfica. Segundo ele, "o problema [...] baseia-se numa concepção derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade da estética" (JOHNSON, 2003, p. 40). Para ele, o pressuposto de um filme ter a obrigatoriedade de ser fiel ao livro é oriunda dessa concepção, que "resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda" (JOHNSON, 2003, p. 40)

Stam (2008, p. 20) enumera três elementos que fortalecem a noção de fidelidade, justificando que a palavra *infiel* simplesmente expressa a decepção de um leitor ao tentar igualar a obra primária com a obra adaptada. Ele afirma que

> A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da 'fidelidade' não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos até mesmo questionar se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação (STAM, 2008, p. 20).

Haverá sempre uma comparação da obra adaptada com a original em que o leitor/espectador observa os pontos de aproximação e de distanciamento entre as elas, porém, é necessário compreender que o campo artístico adaptado não tem a obrigação de manter tal fidelidade. Quando tratamos de diferentes modos de expressão artística, a obra deve "ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo" (JOHNSON, 2003, p. 44).

Frequentemente, a maioria dos leitores cria expectativas baseadas na leitura de obras literárias, na esperança de, ao assistir a narrativas cinematográficas de mesmo título, se deparar com filmes totalmente fiéis aos livros. Dessa maneira, cria-se uma espécie de espectador-expectador. Vale ressaltar que o expectador é aquele que permanece na expectativa, enquanto o espectador é aquele que assiste a um espetáculo. Nesse sentido, todo espectador é também um expectador. "Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz" (JOHNSON, 2003, p. 42). Pelo fato de ambos os meios artísticos serem linguagens distintas, "embora em algum nível relacionados"

(JOHNSON, 2003, p. 44) não há que se falar em fidelidade, ao considerarmos a diversidade de campos de produção cultural.

> Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas) (JOHNSON, 2003, p. 42).

Com isso, torna-se possível perceber que, a diferença única entre as formas de narrar da literatura e do cinema não se baseiam simplesmente nos aspectos escritos e audiovisuais.

Quando Hutcheon enfatiza a teoria da adaptação em seu livro, ela afirma que "ser um segundo [produto adaptado a partir de um texto-fonte original] não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro [texto-fonte] não quer dizer ser originário ou autorizado" (HUTCHEON, 2013, p. 13). Ao tratar da infidelidade, nos deparamos, muitas vezes, com pessoas classificando um filme adaptado de uma obra literária como infiel. Tal pressuposto reflete um desapontamento do leitor em relação à história criada em sua mente e, dessa maneira, classifica a adaptação como um subproduto do texto de partida. Com isso, é possível analisar que a adaptação, na maior parte das vezes, é vista como cópia malfeita do original, ou seja, um subproduto que passa a ser julgado com uma visão de inferioridade.

Pelo fato de o cinema tomar um direcionamento popular, de fácil acesso, a adaptação de um livro para um filme tende a tornar-se mal vista pelas elites culturais conservadoras. A passagem "transcultural", segundo Hutcheon (2013, p. 9), "ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas, e também para outras

mídias". Este deslizamento de narrativas de um suporte[9] para o outro, seja ele um lançamento de cinema ou até mesmo uma minissérie adaptada para a TV aberta, populariza o erudito, levando as narrativas dos clássicos literários ao conhecimento das massas populares. Müller (2003) utiliza a ideia de Stam para dizer que "tal preconceito contra as adaptações esconde um preconceito contra o próprio cinema, o qual, salvo exceções, sempre foi visto pelas elites intelectuais com certo desprezo, como arte popular e massiva, 'sem profundidade', ou 'comercial'" (MÜLLER, 2013, p. 9).

Müller (2013) ainda exemplifica grandes clássicos literários afirmando que

> emissoras como a Rede Globo também popularizaram o gosto pela adaptação na medida em que levaram, a milhões de telespectadores, novelas e minisséries da 'obra de' Jorge Amado, Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Machado de Assis, Érico Veríssimo e tantos outros dos nossos clássicos (p. 8).

Como neste contexto pós-moderno em que estamos vivendo, "as artes entram cada vez mais em processo de interação" (MÜLLER, 2013, p. 10), a relação entre as mídias literária e cinematográfica tendem a buscar uma relação de cumplicidade, seja ela na intenção de basear-se em livros para produzir filmes ou vice-versa. Münsterberg (*apud* FELINTO, 2013, p. 68) nos afirma que "as massas de hoje em dia preferem ser ensinadas através da imagem em vez de palavras". A era da pós-modernidade[10], principalmente nas redes sociais, nos convida a todo tempo a observar imagens tão complexas, tão instigantes e tão bem formuladas, que muitas vezes nos transmitem a mensagem de uma maneira completa e instantânea, que os textos explicativos referentes

[9] "Entendemos aqui como suporte de um gênero um locus físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto" (MARCUSCHI, 2008, p. 174).

[10] Alguns autores chegam a definir a pós-modernidade como a época das incertezas, das fragmentações, das desconstruções e da troca de valores. Para Hutcheon (1991, p.19), "é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia".

ao mesmo tema são deixados de lado, abrindo espaço para a emissão da mensagem por meio imagético. É possível perceber que o mesmo aconteceu por volta da década de 1950 com o cinema que "era uma diversão das massas operárias, um brinquedo ingênuo, cuja relevância havia sido questionada até mesmo por um de seus inventores" (FELINTO, 2013, p. 68).

A pós-modernidade possui, em grande relevância uma cultura visual, visto que, a todo momento, estamos rodeados pelas mídias eletrônicas, propagandas, clipes e narrativas visuais como a novela e o cinema. Estas narrativas competem de maneira direta com as narrativas escritas considerando o público ao qual cada uma se insere. Geralmente, as narrativas audiovisuais atendem um público massivo enquanto as narrativas literárias caem no gosto das classes elitizadas. Souza (2007, p. 76) levanta uma reflexão acerca do lugar que a literatura ocupa hoje, considerando "sua condição de produto ideológico e fruto de espírito de classe, uma vez que a sua legitimação é dada pelo gosto burguês".

Para algumas pessoas, chega a ser mais cômodo se deparar com uma narração apresentada em um contexto demonstrativo, cuja mídia audiovisual permanece em evidência, deixando para escanteio o contexto verbal em que a narrativa literária se insere. Pellegrini (2003, p. 16) afirma: "a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor".

O adaptador migra da plataforma literária para a cinematográfica, trazendo o enredo de um livro para um novo campo da estética. Ao observar este ato, percebemos a existência de "várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar" (HUTCHEON, 2013, p. 28). Uma delas é a questão financeira, pois nela há a necessidade de se buscar uma garantia no enredo do texto-fonte. Antes de desenvolver a narrativa

cinematográfica, na maioria das vezes o adaptador faz um levantamento da quantidade de exemplares comprados da obra original que visa ser adaptada. Isso não quer dizer, necessariamente, que uma obra literária com pouco sucesso não pode se tornar um filme grandioso mas, ao observar o sucesso garantido de uma narrativa literária, o adaptador se certifica que o núcleo da história tende a ser cobiçado. O adaptador tende ainda a observar as análises críticas literárias a respeito do livro para atentar-se no desenvolvimento do roteiro, fazendo os ajustes necessários para assegurar um resultado apropriado.

Segundo Paech (2013), a transformação da literatura em cinema é "apresentada como um casamento ruim, e não raro ambas as partes se criticam mutuamente pelo conluio; ao serem comparados, o mais frequente é literatura e cinema acabem postos em confronto um com o outro" (PAECH, 2013, p. 54). O estudioso aponta que, nesse ato de comparação entre as diferentes plataformas midiáticas, "a observação de suas diferenças acabará fatalmente por enfatizar sua autonomia".

Diante dos aspectos aqui discutidos, torna-se possível concluir que, apesar de serem mídias diferentes que buscam narrar histórias, haverá sempre a adaptação do literário para o cinematográfico pois mesmo sendo uma relação erroneamente mal vista por alguns, a indústria cinematográfica tem mantido o seu processo de produção filmes adaptados da literatura para o cinema.

Perante o estudo feito observando os elos existentes e os principais pontos de distanciamento entre a literatura e o cinema, torna-se possível partirmos para a análise do primeiro filme: *Hamlet* (1990).

CAPÍTULO 2 – O *HAMLET* DE FRANCO ZEFFIRELLI

Apesar da variedade de trabalhos cinematográficos baseados em Shakespeare que, segundo a estimativa do *Guinness* – livro dos recordes – atinge o número de 420 produções, a adaptação de *Hamlet* dirigida pelo diretor Franco Zeffirelli – nome artístico de Gianfranco Corsi – em 1990 é vista como uma das versões mais fiéis à tragédia shakespeariana sobre o príncipe dinamarquês produzida até então. *Hamlet* é a terceira adaptação fílmica de Shakespeare dirigida por Zeffirelli que, anteriormente, já havia adaptado os filmes *Romeu e Julieta* e *Otelo*. A versão de Zeffirelli, assim como outras adaptações que buscaram aproximar-se de *Hamlet*, transferiram para as telas as mesmas ações do texto original, inclusive atentando-se para os locais das gravações das cenas, utilizando os mesmos personagens. Contudo, a obra de Zeffirelli foi uma das que teve maior apelo junto ao público.

Tendo seu produto final com 131 minutos de duração, Zeffirelli soube selecionar e editar os pontos principais da narrativa original do príncipe dinamarquês de maneira resumida, mesmo havendo omissões em alguns detalhes da peça e inversões na ordem de apresentação de algumas cenas. Torna-se importante salientar aqui que, apesar destas intenções, a compreensão da trama não foi, de maneira nenhuma, afetada. O cineasta italiano soube produzir a adaptação com grande proximidade ao texto de Shakespeare, pois ele manteve até mesmo a reprodução de características linguísticas da época, sendo excluídos apenas aqueles diálogos com um vocabulário que viesse a dificultar a compreensão.

O principal cenário da adaptação que Zeffirelli busca transmitir aos espectadores é o chamado Castelo Elsinore. É um castelo renascentista construído no século XV que,

oficialmente é chamado de Kronborg, mas ficou popularmente conhecido como Castelo Elsinore devido à peça de Shakespeare. “Shakespeare escolheu como cenário para essa narrativa instigante e trágica o reino de Elsinor, que não existe somente na ficção” (PUHL, 2003, p. 19). Apesar de Hamlet não pertencer a nenhum fato histórico, a tragédia shakespeariana é fruto de uma ficção em que, a maioria dos turistas que visita o castelo utiliza da imaginação para relembrar dos melhores momentos da peça pelos corredores.

Anualmente, desde a comemoração do 200º aniversário da morte de Shakespeare, a tragédia é representada no Castelo Elsinore, geralmente no verão, por volta do mês de agosto. Há ainda, uma exposição de fotos das produções realizadas e atuadas de diversos atores que representaram *Hamlet*. Para Puhl (2003, p. 20) “a imaginação do dramaturgo transformou Krongborg em um mundo renascentista habitado pelas indagações humanas. E nos seus corredores, câmeras e ameias uma única personagem poderia transportá-las, o príncipe infeliz da Dinamarca: Hamlet”.

O castelo está situado no norte da Dinamarca, projetado para o mar, na cidade de Helsingor, no norte europeu. Por ser um dos mais importantes monumentos localizados ao norte da Europa, foi reconhecido em 30 de novembro de 2000 como Patrimônio Mundial da UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

Pelo fato de a peça *Hamlet* ter o texto mais longo de Shakespeare, atingindo quase quatro mil linhas, um percentual de dois terços é preenchido com os discursos do príncipe, que apresenta o maior número de falas na tragédia.

Dentre esses discursos desenvolvidos pelo protagonista, há seis solilóquios em que o príncipe expressa suas reflexões. Na tragédia shakespeariana em questão essas reflexões são desenvolvidas como forma de pensamento protagonista, e assim Hamlet tem na sua fala as suas ações. Por meio da linguagem o príncipe dinamarquês expressa sua visão de mundo e os pensamentos que ele toma enquanto verdadeiros. Para Bakhtin, "os solilóquios são diálogos de cunho retórico onde o ouvinte é anulado. Onde o eu está conversando com eu – interior" (BAKHTIN, 1996, p. 120). É através destes solilóquios que o leitor/espectador é levado a observar o interior do personagem e assim, é possível começar a entender o que se passa na mente do príncipe da maneira como ele pensa, e o que ele sente.

A partir do seu discurso, Hamlet exprime seus sentimentos de amor, ódio, angústia, e ainda demonstra seu grande intelecto por meio de desenvolvimento de estratégias de vingança. É possível analisar, do ponto de vista filosófico segundo Fonseca (2004, p. 5), que os solilóquios do príncipe são voltados para a busca do ser. Inclusive, torna-se importante destacar que o mais famoso de todos os seus solilóquios, localizado na primeira cena do terceiro ato, questiona sua existência quando Hamlet proclama "Ser ou não ser, eis a questão". É possível perceber ao longo dos solilóquios a manifestação dos questionamentos do protagonista e suas dúvidas em relação à existência e ao mundo que o cerca.

Como cena inicial do filme de Zeffirelli, logo no princípio do primeiro ato, o panorama que se tem é do velório do rei. Nesse plano, é apresentada ao espectador a Rainha Gertrudes, viúva, lamentando e lacrimejando a morte do marido. Em seguida, aparece Cláudio, o irmão do falecido, lançando um olhar de frieza, sem demonstrar a mínima comoção com a morte do rei. O príncipe Hamlet observa a cena do desespero da

mãe no momento de selar a sepultura com um olhar desconsolado, e aproxima-se do corpo de seu pai para a despedida.

Porém, na obra literária, na primeira cena do primeiro ato, não se tem a narração desta cena fúnebre, mas um diálogo entre soldados que guardam o castelo, discutindo a aparição do espectro do falecido rei.

No segundo ato da primeira cena os acontecimentos coincidem tanto na tragédia de Shakespeare quanto no filme. O novo rei Cláudio anuncia sua posse ao trono e seu casamento com Gertrudes, viúva do seu irmão. Ao ver o filho abatido, a rainha lhe pede para esquecer a tragédia ocorrida, aceitar a súbita morte do rei e deixar o luto para trás.

O primeiro solilóquio de Hamlet será apresentado como uma mostra de como Shakespeare — e também o adaptador — soube utilizar da fusão entre a linguagem e o 'eu' do protagonista, não por meio de uma ação, mas através da exaltação da mente do personagem. O texto a seguir encontra-se no ato 1 da cena 2, sendo apresentado dos 10:15min aos 11:55min.

> "Oh! Se esta poluída, completamente poluída carne pudesse ser derretida, ser evaporada e dissolvida num orvalho! Por que o Todo-Poderoso fixou suas leis contra o suicídio? Meu Deus! Meu Deus! Como me parecem abjetas, antiquadas e vãs todas as práticas deste mundo! Opróbrio para o mundo! Ah, Abjeção! É um jardim que não foi limpo, onde tudo cresce à vontade; produtos de natureza grosseira e amarga unicamente o ocupam! Que tenhamos chegado a isto! Morto há apenas dois meses! Não, não há tanto tempo assim: nem dois! Um rei tão excelente... mais diferente deste que Hipérion, deus do sol, o é de um sátiro! Tão afetuoso para com minha mãe, que não teria permitido que as auras celestes roçassem com força o seu rosto! Céu e terra! Preciso recordar? Vivia a ele agarrada, como se o seu desejo por ele aumentasse à medida que se satisfazia! E mesmo assim, ao fim de um mês... Não quero pensar nisto!... Fragilidade, teu nome é mulher!... Um mês apenas, antes mesmo que ficassem usados os sapatos com que acompanhara, como Niobe, em pranto, o corpo de meu pobre

> pai... Ela! Ela mesma!... Ó Deus! Um animal a quem falta o sentido da razão teria sentido dor mais duradoura. Casada com meu tio, irmão de meu pai, mas que se parece tanto com ele quanto eu com Hércules. Antes de um mês. Antes mesmo que o sal de suas lágrimas hipócritas abandonasse o fluxo de seus olhos inflamados... Casada! Oh! Pressa maldita de correr com tanta sofreguidão para o leito incestuoso! Não é, nem pode acabar bem! Estoura meu coração, pois devo refrear minha língua!" (1990, cap. 2)

Este é um solilóquio motivado pelos sentimentos de Hamlet naquele momento, extremamente passional. Em seu discurso, há um contraste entre os elementos divinos e os elementos terrestres. Assim, Hamlet se vê refém do seu corpo, não cometendo um ato suicida apenas pelo fato de o Todo-Poderoso considerar um ato vedado. Ele apresenta um descontentamento perante a sua própria vida, chegando a lamentar o ato de corrupção em que o reino da Dinamarca encontra-se envolvido, relacionando-o a "um jardim que não foi limpo, onde tudo cresce à vontade". Inconformado com o matrimônio ocorrido em menos de dois meses do falecimento de seu pai, repudia o ato apressado de sua mãe cometer um incesto. Vale ressaltar que a relação matrimonial entre cunhados é considerada um ato incestuoso. Hamlet faz uma crítica utilizando o comparativo de inferioridade de sua mãe com um animal irracional que, passando pela mesma situação, sofreria mais do que a viúva.

A obra de Zeffirelli invoca dois aspectos importantes comparados ao texto shakespeariano: a supressão e a alternância de ordem de algumas cenas e solilóquios. O diretor utilizou cinco dos seis solilóquios presentes no texto original shakespeariano, tendo em vista que sexto solilóquio não é apresentado no filme. Em Shakespeare, esse monólogo encontra-se presente na cena IV do ato IV. A alternância dos solilóquios utilizada por Zeffirelli é dada quando ele apresenta o terceiro solilóquio antes do segundo em seu longa-metragem. A adaptação do diretor italiano é apresentada em

outra plataforma midiática, o que dificulta, mas não impossibilita, a reprodução de todas as cenas do clássico literário. O diretor, mesmo com esses aspectos que o distanciam da obra de Shakespeare, garante o enredo e a essência da narrativa aos seus espectadores.

A seguir, serão discutidos os elementos da narrativa adaptada *Hamlet* (1990) que puderam contribuir para a análise do filme sob diferentes vieses.

2.1 A NARRATIVA FÍLMICA

O filme é uma narrativa que busca performatizar um enredo previamente delineado em um roteiro cinematográfico. Por se tratar de objeto estético de cunho eminentemente narrativo, as análises dos filmes adaptados a partir de obras literárias serão centradas nas categorias de análises mais comuns às narrativas em geral, isto é: enredo, tempo, espaço e ponto de vista (cf. GANCHO, 2002, p. 7). Para a autora, "narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. [...] Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não" (2002, p. 6).

Gancho (2002, p. 8) anuncia que "sem os fatos, não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar". Dessa forma, entende-se que em toda narrativa haverá sempre uma sucessão de ações que desencadeiam novos acontecimentos em determinado espaço, resultando nas consequências das primeiras ações apresentadas.

O tempo em toda narrativa é simulado, ou seja, ilusório, e torna-se um elemento indispensável no desenvolvimento de histórias. O tempo é caracterizado por Gancho

(2002, p. 20) como um fator fictício, “isto é, interno ao texto, entranhado no enredo”. O tempo nas narrativas pode ser analisado a partir de duas perspectivas: a época em que se passa a história e a duração da narrativa.

O filme *Hamlet* (1990) pertence ao século XII. Apesar de ter sido produzido nos anos 90, é uma adaptação da tragédia de Shakespeare produzida entre 1599 e 1601. Gancho (2002, p. 20) diz que a época “constitui o pano de fundo para o enredo. A época da história nem sempre coincide com o tempo real que foi publicada ou escrita”. A identificação do tempo-época é logo no início do filme, em que, após a mostra do cenário principal da história, aos 01:55 minutos, é apresentada a seguinte informação: “Dinamarca, século XII”.

Gancho (2002, p. 20) esclarece que “muitas histórias se passam em curto período de tempo, já outras têm um enredo que se estende ao longo de muitos anos”. A adaptação da tragédia shakespeariana no filme ocorre acompanhando o tempo cronológico dos fatos. Tempo cronológico

> é o nome que se dá ao tempo que transcorre na ordem natural dos fatos no enredo, isto é, do começo para o fim. Está, portanto, ligado ao enredo linear “que não altera a ordem em que os fatos ocorreram); chama-se cronológico porque é mensurável em horas, dias, meses, anos e séculos (GANCHO, 2002, p. 21).

Bloom (2004, p. 19) afirma que “o tempo da narração representado na tragédia não excede oito semanas”. O tempo é um elemento fundamental para explicar a perturbação psicológica de Hamlet, devido à rapidez em que os eventos trágicos aconteceram no reino. Gertrudes e Cláudio não perderam tempo em se casar. Não houve entre o novo casal sequer um resguardo da viúva ao luto do falecido rei. O tempo dos acontecimentos é abrupto e isto desestabiliza o herói na narrativa.

Após receber a visita do espírito do seu pai, Hamlet passa toda a narrativa tentando ganhar tempo para a execução de sua tarefa. Para isso, ele tenta fazer a reconstituição do assassinato do rei por meio de uma peça teatral. Neste momento, há uma duplicação dos fatos temporais fazendo com que as ações fossem revividas dentro da peça. “Vemo-nos diante de não apenas uma, mas duas peças dentro da peça, ambas paródias do melodrama sangrento” (BLOOM, 2004, p. 35).

Há também uma reflexão sobre a passagem do tempo quando Hamlet filosofa respeito da fugacidade da vida. O príncipe segura a caveira de Yorick, o bobo da corte, enquanto seus olhos permanecem intensamente fixados ao crânio visando à recordação de um tempo passado.

Figura 1 - 1h 46 min 37seg

Figura 2 – 1h 46min 39seg

Neste momento, ele trata da transitoriedade da existência do ser referindo-se à memória de um passado distante, por meio das suas lembranças proferidas no tempo presente.

Segundo Pellegrini (2003, p. 23-24), “a espacialização do elemento temporal operada pelo cinema vai produzir profundas alterações nas formas de perceber o espaço e de representá-lo. Ele perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado”.

Gancho (2002, p. 23) define o espaço da narrativa como sendo "o lugar onde se passa a ação numa narrativa. [...] Tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação. No filme, o espaço principal selecionado para o desenvolvimento da narrativa é fielmente apropriado à peça. Zeffirelli não poderia encontrar lugar melhor para desenvolver sua narrativa: o castelo de Kronborg, que, conforme dito anteriormente, ficou popularmente conhecido como Castelo Elsinore, devido à peça de Shakespeare.

Algumas pequenas cenas se desenvolvem do lado de fora do castelo, como por exemplo o sepultamento de Ofélia. "O termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um 'lugar' psicológico, social, econômico, etc., empregamos o termo *ambiente*" (GANCHO, 2002, p. 23).

O ambiente na trama mantém-se aliançado com o espaço "pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um *clima*" (GANCHO, 2002, p. 23). O clima, para a autora (2002, p. 24) "é o conjunto de determinantes que cercam os personagens". Em Zeffirelli, o clima do ambiente que no qual perpassa a narrativa é voltado por questões morais, geradas por um inesperado assassinato, resultando em vingança.

O contexto demonstrativo do filme é constituído pela representação fiel do espaço em relação ao texto-fonte, onde percebemos uma ambientação apresentada por um contexto medieval com um figurino bastante característico da época.

Ao analisar filmes, é necessária a observação dos pontos de vista da enunciação. De acordo com a teoria do cinema, a enunciação "é um ato de produção de um enunciado" e "é o que permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se" (AUMONT; MARIE, 2003, p. 99). Ou seja, é a revelação concreta da língua para a efetivação de um discurso.

Os pontos de vista observados na enunciação podem ser compreendidos de três maneiras, conforme a expressão e o contexto utilizado.

Para Vanoye e Goliote-Lété (2002, p. 51), o ponto de vista pode ser no sentido visual, atentando-se para a localização da câmera focalizando o espaço de exibição da cena.

O ponto de vista pode estar voltado também para o sentido narrativo, observando quem é o narrador que desenvolve a história ou do ponto de vista de algum personagem que conta a história. Vanoye e Goliote-Lété (2003, p. 51) ainda levantam alguns questionamentos em relação a esses dois primeiros modos de se observar o ponto de vista. "Quem vê? O ponto de vista (visual) é o de um personagem (imagem às vezes chamada de 'subjetiva') ou de um narrador exterior à história? A história é atribuída a um personagem ou a um filme?".

O terceiro modo de observarmos o ponto de vista, segundo Vanoye e Goliote-Lété (2003), é voltado para o sentido ideológico do filme sobre a história e os personagens. Nesse caso, é necessário um olhar atento na intenção de ser desenvolvida uma opinião a respeito do filme.

Na linguagem fílmica, a ausência da narração dá lugar ao ângulo da câmera, que focaliza o ponto de vista por meio das lentes. Esse foco ocorre quando as técnicas de filmagem abrem espaço para diferentes planos e pontos de vista utilizados através das câmeras, pois a expressividade dos aspectos técnicos acarreta "uma ruptura do fluxo narrativo" (COSTA, 2003, p. 122).

O campo visual da câmera influencia o ângulo e o ponto de vista em que a narrativa fílmica é abordada. Ainda no roteiro, o diretor determina o plano a ser definido

pelo campo de filmagem. Para Costa (2003, p. 180), este campo é "habitualmente definido em relação à proporção que a figura humana é enquadrada", ou seja, ele seleciona como as coisas e as pessoas são filmadas em cada plano. Ele apresenta a definição dos tipos de campos e dos seis principais planos presentes nos roteiros dos filmes.

O *plano geral* (PG) "define-se em relação à cena, enquadrada na sua totalidade" (COSTA, 2003, p. 180), possui um ângulo visual aberto e o cenário é apresentado ao espectador. Em *Hamlet* (1990) o plano geral do Castelo Elsinore, por exemplo, é apresentado em dois ambientes. Eles podem ser definidos tanto por ambientes abertos quanto por fechados visto que, "o PG é o enquadramento que capta estes espaços no seu conjunto" (COSTA, 2003 p. 180).

Figura 3 – 4min 33 seg. *Plano geral* do Castelo Elsinore em um ambiente aberto.

Figura 4 – 4min 49 seg. *Plano geral* do Castelo Elsinore em um ambiente fechado.

O plano de meio-conjunto (PMC), segundo (COSTA, 2003, p. 180) "dá destaque à figura humana, sem isolá-la do ambiente". Na figura 5, temos um exemplo do Castelo Elsinore, em que se torna possível reconhecer alguns personagens, por estarem um pouco mais próximos à câmera, se comparado ao plano geral.

Figura 5 – 34min 27 seg. *Plano meio-conjunto* do Castelo Elsinore em um ambiente aberto, com a presença de personagens.

O *plano médio* (PM) mostra figura humana em sua totalidade, de modo que o ambiente seja parcialmente visualizado. É "o parâmetro da figura inteira que surge no enquadramento" (COSTA, 2003, p. 180).

Figura 6 – 31min 50 seg. *Plano médio* do Castelo Elsinore, em um ambiente aberto, em que o personagem é enquadrado de corpo inteiro.

No *plano americano* (PA), "a figura humana é filmada, aproximadamente, dos joelhos para cima" (COSTA, 2003, p. 180).

Figura 7 – 17min 10 seg. Hamlet e Horácio visualizados pelo *plano americano*.

No *primeiro plano* (PP), "a figura humana é enquadrada de meio busto para cima" (COSTA, 2003, p. 181) conforme mostra a imagem a seguir:

Figura 8 – 17min 20 seg. Hamlet visualizado pelo *primeiro plano.*

Por fim, no *primeiríssimo plano* (PP), há o "enquadramento apenas do rosto" (COSTA, 2003, p. 181).

Figura 9 – 18min. Hamlet em *primeiríssimo plano*.

As cenas inseridas nesses diversos planos contam com a colaboração de outras técnicas de filmagem na busca de uma garantia da enunciação. A altura do ângulo em que o sujeito ou objeto é filmado é uma técnica utilizada no mundo cinematográfico pois, segundo Costa (2003, p. 181) "a filmagem pode ser frontal em relação ao eixo horizontal e vertical do sujeito filmado; ou o ângulo pode ser considerado de cima para baixo ou da direita para a esquerda".

Zeffirelli, assim como a maioria dos diretores, utilizou de todos esses planos para desenvolver suas cenas no filme adaptado de Shakespeare. A partir da análise do enredo do filme, será possível analisarmos outras imagens e os respectivos planos que cada uma apresenta.

Partimos agora para a análise do primeiro elemento da narrativa a ser observado em um filme: a análise dos fatos, ou seja, o enredo. Gancho aponta que os fatos desenvolvidos numa trama não precisam ser verídicos, "mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê" (GANCHO, 2002, p. 10).

Em todo enredo existem ações de causa e consequência que estruturam o conflito da narrativa. Para Gancho, “conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (GANCHO, 2002, p. 11)

O enredo é composto por cinco partes que necessitam ser identificadas. Identificaremos aqui as partes do enredo do filme *Hamlet* de Franco Zeffirelli (1990), no intuito de estabelecer uma análise de melhor entendimento.

Como o primeiro elemento para a identificação das partes do enredo é a exposição dos fatos, “no qual são apresentados os fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço” (GANCHO, 2002, p. 11), a introdução da narrativa fílmica se dá no castelo Elsinore localizado na Dinamarca, no século XV, onde ocorre o velório do rei, supostamente assassinado de maneira súbita por envenenamento. A cena está enquadrada no *plano* geral, em que estão presentes Hamlet — filho do rei —, a viúva Gertrudes, seu cunhado Cláudio — irmão do falecido — e alguns subordinados do reino.

Figura 10 – 02 min 03 seg

O segundo elemento é a complicação, também chamado de desenvolvimento da narrativa, onde se tem como conflito principal a aparição do fantasma do rei ao seu fi-

lho, relatando ter sido assassinado e pedindo vingança. Um segundo conflito apresentado é a súbita união matrimonial da rainha Gertrudes com o cunhado Cláudio, a qual Hamlet repugna. Gancho explica que a complicação é "a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos — na verdade pode haver mais de um conflito numa narrativa)" (GANCHO, 2002, p. 11). Nas figuras abaixo, percebemos que as figuras 11, 12 e 14 encontram-se no *primeiro plano*, enquanto a figura 13 aparece em *primeiríssimo plano*.

Figura 11 – 27 min 35 seg

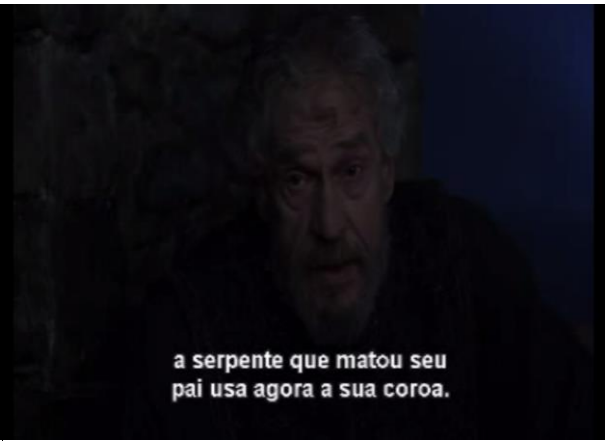

Figura 12 – 28 min 01 seg

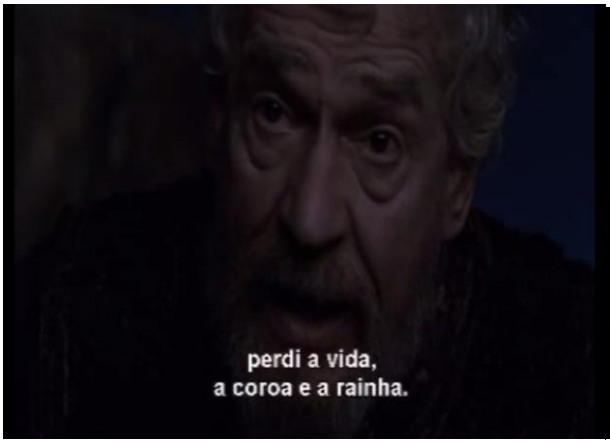

Figura 13 – 29 min 12 seg

Figura 14 – 32 min 03 seg

O terceiro elemento, o clímax, "é o momento culminante da história, isto quer dizer que é o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo" (GANCHO, 2002, p. 11). Neste momento, o príncipe suspeita que seu tio Cláudio seja o

usurpador assassino e cria uma peça teatral cujo enredo é reconstituição do assassinato de seu pai. Ao assistir à peça, as atitudes de Cláudio condenam-no culpado. Temos aqui a figura 15 em *primeiríssimo plano*, e a figura 16 em *primeiro plano*.

Figura 15 – 1h 02 min 12 seg

Figura 16 – 1h 11 min 47 seg

O último elemento a ser analisado na estrutura do enredo é o desfecho, também chamado de desenlace ou conclusão. No caso do filme de Zeffirelli adaptado da peça shakespeariana, o remate ocorre quando o rei propõe um duelo de espadas entre Hamlet e Laertes (filho de Polônio, que Hamlet assassinou). Cláudio e Laertes tramam a morte de Hamlet neste momento, mas quem bebe o vinho envenenado é a rainha. Laertes então fere Hamlet com um florete embebido de veneno. Ao perceber a mãe morrendo em seus braços, Hamlet vinga-se com a arma envenenada de Laertes e seu tio Cláudio.

Figura 17 – 1h 52 min 49 seg

Figura 18 – 1h 55min 31 seg

Figura 19 – 2h 2 min 42 seg

Figura 20 – 2h 7 min 16 seg

São apresentadas nesse momento vingativo as figuras 17 e 19 que mostram os personagens do joelho para cima, configurando assim o *plano americano*; e as figuras 18 e 20 em *primeiríssimo plano*, enquadrando apenas o rosto de Laertes.

Após ser apresentado o desfecho do filme, analisaremos, por meio da psicanálise, a presença do complexo de Édipo em *Hamlet* e os possíveis motivos da hesitação do herói em realizar a vingança de imediato.

2.2 O INCONSCIENTE DE HAMLET

Esta seção visa analisar, do ponto de vista psicanalítico, a presença do complexo de Édipo na vida de Hamlet e em seguida, analisa as razões que o protagonista teve para não vingar a morte de seu pai imediatamente.

Para isso, foi necessário buscarmos explicações para essas significações, de modo a serem analisadas evidências por meio do subconsciente de Hamlet. Ambas as fundamentações embasam-se nas teorias de Jones (1970), aprofundada na ciência psicanalítica.

Neste primeiro instante será feita uma análise psicanalítica na busca de aspectos que podem vir a fazer parte do inconsciente de Hamlet, sendo levantadas hipóteses para o comportamento do protagonista, direcionadas para uma abordagem que parte do complexo de Édipo e, na sequência, trataremos da vingança tardia do herói-trágico.

2.2.1 O ÉDIPO EM *HAMLET*: UMA RAZÃO OCULTA

Torna-se um fato interessante e curioso observar os beijos na boca entre Hamlet e sua mãe. Zeffirelli (1990) apresenta em sua narrativa cinematográfica algumas cenas sugestivas de incesto. Jones (1970) levanta algumas hipóteses sobre o relacionamento de Hamlet com sua mãe que podem ser trazidos para a análise fílmica.

Pelo fato de ter uma mãe de caráter decepcionante, devido ao matrimônio apressado com o próprio cunhado, Hamlet demonstra sentir um desejo sexual inconsciente em suas atitudes pela matriarca devido às trocas de beijos nas cenas em que os dois encontram-se sozinhos. Jones (1970, p. 59) assegura que

> os processos mentais com maior probabilidade de serem ‘reprimidos’ pelo indivíduo são aqueles que receberam maior reprovação por parte de um determinado círculo na sociedade a cuja influência o indivíduo esteve predominantemente sujeito durante o período de formação do seu caráter.

Em suma, torna-se possível compreender que Hamlet não sente a fundo vergonha de Gertrudes. Não só ele, mas todo o reino da Dinamarca mantém um enorme respeito por ela. Se há respeito, não há vergonha, pois “o homem não pode sentir vergonha daquilo que respeita e é gregariamente aceito” (JONES, 1970, p. 59).

Os desejos inibidos inconscientemente em *Hamlet*, manifestam e resultam em seu fracasso pela demora tardia de vingança, e é explicado clinicamente por Jones (1970): “quanto mais intenso e mais obscuro é um determinado caso de profundo conflito mental, mais certamente se descobrirá, numa análise adequada, que ele gravita em torno de um problema sexual”.

Jones (1970, p. 70) parte do pressuposto de que Hamlet aparentava grande dificuldade em aceitar que o amor de sua mãe fosse dividido entre ele e o próprio pai. A indignação e angústia do príncipe cresceram com o choque moral diante das circunstâncias do assassinato de seu pai e o matrimônio de sua mãe com o seu tio. A partir de então, o amor de Gertrudes passaria a ser dividido entre o príncipe e um outro homem. Jones levanta uma hipótese para o grande desejo de Hamlet por sua mãe:

> Suponhamos que, de fato, Hamlet tivesse, em anos distantes, quando criança, ressentido amargamente o fato de ter que repartir o amor de sua mãe até com seu próprio pai, o tivesse considerado um rival, desejado secretamente que ele lhe saísse do caminho, de modo a poder desfrutar sem contestações nem preocupações o monopólio do amor materno? Se tais pensamentos estivessem presentes na sua mente

> infantil, teriam sido evidentemente reprimidos e todos os seus vestígios obliterados pela devoção filial e outras influências educativas. A percepção desse desejo primitivo, no momento da morte de seu pai nas mãos de um rival ciumento, teria então estimulado a atividade dessas lembranças reprimidas, produzindo, sob a forma de depressão e outros sofrimentos um obscuro reavivar do seu conflito infantil (JONES, 1970, p. 70)

Ao nos dirigirmos à mente infantil de Hamlet, considerando que todas essas possibilidades sejam verídicas, percebemos a raiz dos motivos ocultos do protagonista, que resultaram em um grande conflito interior.

Diante das possibilidades mencionadas, a psicanálise percebe um "ressentimento sentido por um rapaz em relação ao pai, quando este perturba, como forçosamente acontece, a fruição do amor exclusivo da mãe pelo filho". (JONES, 1970, p. 76). Quando, durante o crescimento, não há um desligamento do indivíduo com a posse excessiva pela mãe, essa paixão que o filho sente tende a ser reprimida, "então, o rapaz poderá continuar a vida toda anormalmente ligado à sua mãe e incapaz de amar qualquer outra mulher" (JONES, 1970, p. 78).

Como para a psicanálise o elo não rompido leva o filho à incapacidade de amar outra mulher, Hamlet chegou a ter um sentimento que despertasse seu apreço por Ofélia, mas não se esforçava para manter um relacionamento efetivo. Ele deixou o amor para o segundo plano, priorizando a construção de uma falsa identidade para fingir-se de louco e vingar-se do tio. Ora ele rejeitava a dama grosseiramente, ora ele buscava uma aproximação, chegando até mesmo a destacar que a moça é um ímã mais atraente que a própria mãe. As figuras 21 e 22, mostram num *plano americano* os discursos em que o príncipe atordoava a jovem.

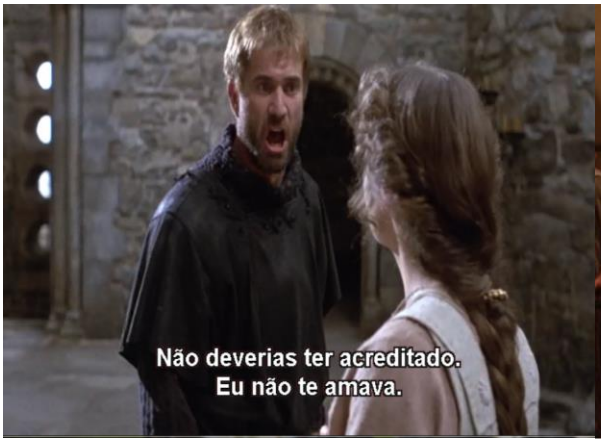

Figura 21 – 46min 35 seg

Figura 22 – 1h 04min 54 seg

Para Jones (1970, p. 81), “a natureza exata do seu sentimento original por Ofélia é um tanto obscura”. A dama era relativamente bonita e bem apreciada até mesmo pela rainha, que tinha esperanças de tê-la como nora. É possível perceber na figura 22 ainda que, em público, Hamlet buscava não demonstrar sua grande ligação afetuosa com a mãe, mas sempre que estavam a sós este sentimento se manifestava.

Este intenso elo afetivo de um filho com a mãe, mostrado nas imagens 23 e 24, em *primeiríssimo plano*, acaba distanciando a relação do filho com o pai, e com Hamlet não foi diferente. A atitude do rei ao aparecer para Hamlet e relatar seu assassinato vem a corroborar com esta distante ligação entre eles: “o espectro não declara seu amor pelo filho, que, segundo consta, na infância, foi bastante negligenciado. Quando não estava surrando os inimigos, o falecido rei e guerreiro ocupava-se da Rainha Gertrudes, verdadeiro ímã sexual” (BLOOM, 2004, p. 18).

Figura 23 – 9min 57 seg Figura 24 – 1h 21min 36 seg

Diante das possibilidades e imagens apresentadas, Jones (1970, p. 83) explica que “o desejo longamente reprimido de ocupar o lugar de seu pai na afeição materna é estimulado e entra em atividade inconsciente, à vista que alguém ursupou esse lugar, exatamente como ele quisera fazer outrora”.

Zeffirelli trouxe para sua narrativa cenas filmadas no momento da discussão entre Hamlet e Gertrudes, num ângulo em que a posição e o movimento dos atores insinuam um ato sexual.

A discussão acontece em cima de uma cama, onde a viúva permanece deitada e Hamlet movimenta-se muito diante da situação nervosa em que se encontra. Algumas vezes, na cena filmada em *primeiríssimo plano,* ele inclina o corpo tanto para discutir com Gertrudes, que a impressão que a cena nos passa é a de que os corpos dos atores se encontram, transmitindo a ideia de uma cena de sexo, conforme podemos observar na figura 25.

Figura 25 – 1h 20 min 25 seg

Figura 26 – 1 h 20 min 51 seg

Na figura 26, Gertrudes demonstra em sua face uma uma expressão abatida, de um mulher enfraquecida naquele momento. Ela aparenta estar bastante esgotada pois seus ombros permanecem nus e seu cabelo despenteado. É uma cena em que a rainha, chocada com a situação, perde toda a postura e elegância pertencentes à posição social em que ocupa.

Na adaptação de Zeffirelli, Hamlet debruça-se sobre o corpo da mãe e, sacudindo-a pelos braços de uma maneira rude, efetua movimentos rápidos e bruscos em frações de segundo, por meio de solavancos. Neste momento, o ângulo da filmagem chega a sugerir ao espectador uma forte penetração.

Sendo assim, tendo essas considerações acerca da vida do príncipe a partir de das análises psicanalíticas e das imagens mostradas no filme, é perceptível que os beijos entre Hamlet e Gertrudes na versão zeffirelliana tornam-se manifestação do inconsciente do herói-tragico.

A próxima seção explana, ainda por meio da teoria de Jones (1970), os motivos que o príncipe teve para executar a vingança da morte de seu pai de modo tardio.

2.2.2 A VINGANÇA TARDIA DE HAMLET

Hamlet, em sua história, viveu uma situação de conflito e hesitação permeada pela confissão do espírito do seu pai que lhe dera uma missão: vingar o assassinato. Podemos perceber que o protagonista poderia ter executado seu tio de imediato, mas não o fez. O proposto aqui é buscar, a partir da psicanálise, um significado e uma maior compreensão dos conflitos e sofrimentos vivenciados pelo príncipe perante essa situação.

Hamlet aparenta ser um sujeito que possui uma perda de serenidade do seu espírito, resultando em uma grande confusão mental atribuída por aborrecimentos. Jones (1970, p. 17) afirma que a vida do príncipe desenvolve-se "em torno da luta baldada do herói contra o que só pode ser definido como uma mente perturbada".

O ponto a ser discutido aqui buscará um significado para a vingança tardia de Hamlet em relação ao assassinato de seu pai, comparada à tamanha rapidez com que Laertes buscou a vingança em relação ao assassinato de Polônio.

Stoll (*apud* JONES, 1970, p. 25) busca uma explicação, num primeiro plano, para a vingança tardia de Hamlet. "O dramaturgo não podia (mesmo que quisesse) mudar a velha narrativa popular; o feito capital devia aí, como em todas as outras peças de vingança, antigas e modernas, surgir no final". Sendo assim, serão levantadas hipóteses acerca dos empecilhos postos como dificuldade para o protagonista desempenhar sua principal ação na tragédia: a vingança.

Jones (1970, p. 31) parte do pressuposto de que o príncipe viveu uma situação de tamanha instabilidade, que repercutiu em um grande choque em sua vida, no qual

“Hamlet, anteriormente um homem normal e feliz, fica tão paralisado pela notícia da morte de seu pai, assassinado, que se torna incapaz, daí em diante, de qualquer ação”. Porém, ele atribui essa incapacidade de executar a vingança a um outro fator, que justifica a peça pelo ponto de vista psicanalítico. “Hamlet era um monstro de egoísmo e crueldade, que nunca fez coisa alguma movido por um sentimento de dever mas somente quando seus imediatos interesses pessoais estavam em jogo” (JONES, 1970, p. 31).

Na trama, a princípio, Hamlet comete friamente três crimes. Ao chegar ao quarto de Gertrudes para conversar, o príncipe percebe alguém por trás das cortinas. Era Polônio, conselheiro do rei, que estava à escuta de tudo. Repentinamente, num momento de fúria, Hamlet lança sua espada e o mata num único golpe. Através da imagem abaixo enquadrada no *plano* médio, percebemos que o príncipe estava ciente do crime praticado a ponto de assumi-lo.

Figura 27 – 1h 24 min 25 seg

Em função deste infortúnio, o rei Cláudio resolve enviar Hamlet para a Inglaterra, acompanhado por Guildenstern e Rosecrantz, que portavam uma carta em que encomendava o assassinato do príncipe. O segundo e terceiro crimes ocorrem

quando Hamlet, com sua astúcia, percebe o teor dos documentos portados pelos colegas e os substitui por outro, no qual a morte de Guildenstern e Rosencrantz estaria encomendada.

> Hamlet é um homem capaz de levar a cabo ações muito efetivas, sem qualquer espécie de escrúpulo ou compunção a respeito de matar. O ato de matar não pode ser apenas impulsivo, como no assassinato de Polonius, mas também deliberado, como na maquinação para a morte de Guildenstern e Rosencrantz.(JONES, 1970, p. 34)

É interessante observar que a morte dos dois rapazes ocorre no filme em um *espaço diegético*. Este é um espaço que nem sempre é explicitamente mostrado no filme, mas "é 'pensado' pelo espectador a partir da dedução, da reconstrução imaginária (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 130)".

A única cena — observada em um *plano médio* —, que precede a morte de Guildenstern e Rosencrantz é mostrada a seguir, mas o ato da execução do segundo traidor manteve-se oculta, fazendo com que o espectador deduza que ambos os rapazes foram executados.

Figura 28 – 1h 38 min 18 seg

Percebe-se então que Hamlet nunca teve medo de matar, mas hesitava em vingar a morte do pai, tendo receio de cometer um grande pecado ao executar seu tio sem antes ter certeza da autoria do crime. O rei naquela época era considerado representante direto de Deus. Matar um rei era como matar um sujeito santificado, ou seja, cometer um grande pecado. Matar o tio sem provas poderia manchar sua honra. Se Hamlet matasse o rei Cláudius, estaria praticando um pecado mortal e condenando sua alma ao inferno. "Por outras palavras, não era tanto a dificuldade do ato em si que dissuadia Hamlet mas o perigo da situação que resultaria, necessariamente, do ato". (JONES, 1970, p. 37).

Laertes, filho de Polônio, não hesitou em vingar a morte do pai. Curioso é que, Hamlet, não teve essa reação de imediato.

> Com efeito, todo o episódio de Laertes parece ter sido quase deliberadamente introduzido no drama para mostrar ao mundo como um filho piedoso devia realmente lidar com o assassino de seu pai, como era possível a vingança nessas circunstâncias particulares e, por contraste, para esclarecer a ignóbil vacilação de Hamlet, cuja honra fora duplamente ultrajada pelo mesmo traiçoeiro vilão (JONES, 1970, p. 40).

Considerando que o príncipe era um universitário instruído, porém apresentando uma característica voltada para o ceticismo, torna-se possível afirmar que ele "via sempre vários aspectos e várias explicações possíveis para cada problema" (JONES, 1970, p. 32), e por isso não agia impulsivamente.

Se analisarmos a peça com um olhar mais atento, poderemos observar que Hamlet é um ser que tem coragem de matar, mas não executa seu tio a princípio. Porém é perceptível que o príncipe dinamarquês efetua ações extremamente súbitas e frias, tem a ousadia de executar Polônio, Guildestern e Rosencranz sem a menor aflição em sua consciência.

> Seu desprezo mordaz e desdenhoso em relação aos inimigos, e mesmo para com Ofélia, a sua denúncia implacável e cortante da mãe, a sua ausência de remorsos após a morte de Polonius, são sintomas que estão longe de revelar uma natureza gentil, submissa ou débil. Sua mente agiu rapidamente quando se tratou de organizar o espetáculo teatral a ser encenado perante seu tio, assim como se mostrou resoluto para desempenhar a tarefa ingrata de romper com Ofélia, por quem Hamlet já não sente qualquer afinidade. Ele não mostra resquício algum de vacilação quando apunhala Polonius, surpreendido de ouvido à escuta atrás de um reposteiro, quando ataca violentamente os corsários, salta para dentro da sepultura com Laertes ou aceita o seu repto para o que ele saiba ser um duelo [...] (JONES, 1970, p. 34).

Apesar dos homicídios repentinos de Hamlet (salvo aquele contra seu tio), Jones menciona qual a grande diferença entre a vingança dos órfãos — Hamlet e Laertes —, vistos em situações semelhantes.

"O Hamlet de Shakespeare é um homem demasiado filosófico, demasiado propenso à introspeção, para não sentir o motivo pessoal e familiar subjacente no empreendimento político geral" (JONES, 1970, p. 40). Hamlet nos passa a impressão de não dar conta de executar a tarefa que lhe fora dada pelo pai, apesar da possibilidade de alcançar seus objetivos pessoais, como por exemplo, salvar sua própria pele.

Laertes apresenta na cena abaixo, que destaca Cláudio em um *plano americano*, uma atitude de injúria em relação ao assassinato, almejando executar a vingança imediatamente. "A sua reação ao assassínio de seu pai, Polonius, é uma revolta política" (JONES, 1970, p. 40).

Figura 29 – 1h 39 min 27 seg

Diante das considerações, é possível concluir que, no comparativo dos casos de assassinato é, “o comportamento dos dois homens cujos pais tinham sido assassinados caracteriza bem a mente consciente e inconsciente na psicologia do revolucionário e do criminoso político” (JONES,1970, p. 40).

A seguir, apresentaremos uma análise da personagem Ofélia, partindo da fundamentação teórica de Durand, com o intuito de observar aspectos simbólicos e referentes ao imaginário presentes no filme *Hamlet* (1990).

2.3 O FEMININO EM ZEFFIRELLI: OFÉLIA DO PONTO DE VISTA DA SIMBOLOGIA DURANDIANA

Personagem secundária na peça *Hamlet*, Ofélia tem sua história desenvolvida em torno dos três homens de sua vida: Polônio, seu pai; Laertes, seu irmão; e Hamlet, sua grande paixão.

Ofélia vive uma paixão a princípio recíproca por Hamlet. Durante grande parte da peça, ele finge estar louco na intenção de descobrir quem é o assassino do seu pai. Ora, ele cede seu amor a Ofélia, ora, ele a rejeita.

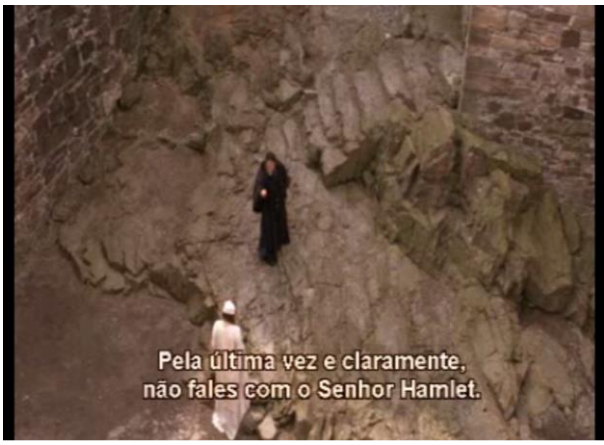

Figura 30 – 16 min 00 seg

Figura 31 – 16 min 15 seg

As figuras acima exibem as cenas em um *plano de meio-conjunto* e em um *plano americano*, respectivamente.

Como toda personagem feminina dos tempos medievais, Ofélia tinha como virtude a obediência a seu pai e a seu irmão, que sempre foram contra o romance da moça com o príncipe dinamarquês. Era um comportamento típico das mulheres da sociedade patriarcal da época. Durante a narrativa, é possível perceber que Ofélia é oprimida por esses personagens masculinos fortes.

No desenrolar da trama, Polônio morre assassinado, Laertes se ausenta viajando para outro país, e Hamlet rejeita Ofélia, fingindo estar louco.

Diante desses fatos, a sanidade mental da jovem torna-se extremamente abalada. Ofélia, até então, passava uma imagem silenciosa e obediente. Ao fim de seus dias, há uma reviravolta nessa imagem e, ao desenvolver sua loucura, ela desenvolve também a sua liberdade de expressão.

Por meio da simbologia é possível analisar um segundo significado para as diversas situações expostas. É sabido que a interpretação do símbolo divide-se em significado e significante, mas a interpretação a ser dada pelo estudo dos símbolos vai um pouco mais além. Durand (2012, p. 32) esclarece que "a explicação linear do tipo dedução lógica ou narrativa introspectiva já não basta para o estudo das motivações simbólicas".

No estudo do imaginário por meio da antropologia, Durand (2012) agrupa sua teoria em duas categorias a serem estudadas: o Regime Diurno da imagem, e o Regime Noturno da imagem. Este primeiro será abordado no texto pelo fato de a obra *Hamlet* poder ser analisada a partir de tais características.

Durand (2012, p. 67) expõe que "O Regime Diurno da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese". O autor justifica sua definição ao expressar que, "semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma" (DURAND, 2012, p. 67).

A partir dessa concepção antitética, torna-se possível analisar algumas questões da vida de Ofélia no filme que são apontadas numa situação de contraste ou oposição.

Dentro da concepção do Regime Diurno dada por Durand (2012), tem-se a presença de elementos que serão mencionados em algumas cenas da atuação da Ofélia. Para o autor, "o Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação" (DURAND, 2012, p. 58).

Estão presentes no Regime Diurno de Durand (2012) características de verticalização, ou seja, que se lançam para o alto e ampliam os horizontes. “Talvez a noção de verticalidade como eixo estável das coisas esteja em relação com a postura ereta do homem, cuja aprendizagem lhe custa tanto” (DURAND, 2012, p. 126). A aprendizagem aqui, atenta para o amadurecimento do ser. O autor mostra que quem se encontra em uma situação elevada tem a possibilidade de enxergar mais alto e mais longe. Dessa maneira, a sabedoria elevada permite ao sujeito um processo de separação (do bem e do mal, do claro e do escuro, da loucura e da sanidade) por meio da chamada dominante postural.

Durand (2012) aponta que a purificação do ser faz parte do processo de separação. Com base nas observações do autor, podemos entender como se deu o processo de purificação de Ofélia no final de sua vida por meio da análise simbólica de sua morte no cenário descrito pela rainha.

Manipulada pelo pai e pelo irmão e, após ser negligenciada pelos três homens que a rodeiam (Hamlet, Polônio e Laertes), Ofélia, desilude-se com a vida e busca sua purificação em águas claras. Na tragédia de Shakespeare, a descrição da morte de Ofélia aparece em um único momento no texto, sendo idealizada e narrada pela rainha Gertrudes, a partir de elementos da natureza.

> Há um salgueiro nas margens de um arroio que reflete as esbranquiçadas folhas na corrente cristalina adornada com estranhas guirlandas de botões de ouro, urtigas margaridas e aquelas largas flores púrpuras. Ali trepou pelas margens pendentes para colher sua coroa quando um pérfido ramo se desprendeu. E com seus agrestes troféus caiu no soluçante arroio. Suas roupas se espalharam e sustentaram por instantes como se fosse ela uma sereia. Enquanto isso, cantava estrofes de antigas árias como se inconsciente da própria desgraça ou como ondina dotada para viver no seu elemento. Mas não poderia aquilo durar longo tempo e os vestidos embebidos tornaram-se mais pesados e arrastaram a desgraçada em meio de seus melodiosos cantos para uma morte lodosa. (1990, cap. 13).

Diante da descrição do cenário da morte de Ofélia idealizado pela rainha em Zeffirelli, é possível analisar elementos antitéticos e simbólicos presentes no regime diurno de Durand, ao analisar o aspecto tenebroso da água.

> a água é "superlativamente mortuária', é a duplicação substancial das trevas, é a "substância simbólica da morte". A água torna-se mesmo um convite direto a morrer, de estinfálica que era "ofeliza-se". [...] A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável. [...] A água é a epifania da desgraça do tempo. (DURAND, 2012, p. 96)

A purificação de Ofélia por meio das águas faz parte do processo de separação da dominante postural do Regime Diurno proposto por Durand, em que Ofélia buscou extrair seu lado saudável do seu lado insano. Houve então um processo de separação entre a situação de vulnerabilidade psicológica que a jovem estava vivendo nos seus últimos meses e a situação de sanidade mental. Do ponto de vista durandiano, o Regime Diurno tende a combater a morte numa perspectiva de elevação e verticalidade na busca por uma fuga das imagens traumáticas da vida.

Bloom (2004, p. 52) percebe na morte de Ofélia uma relação de antítese que é posta em consonância à personalidade de Hamlet.

> O contraste entre 'sufocar no lodo' e a visão da jovem ensandecida, flutuando e cantando velhas canções, provoca uma ressonância sublime, semelhante à percepção de Hamlet, de ser ele mesmo, igualmente, tudo e nada, 'infinito em faculdades' e 'quintessência do pó". A adorável Ofélia, 'anjo de bondade', parece entoando uma canção, compondo uma imagem nem tanto de vítima, mas do poder de evocar a beleza singular, característico da linguagem shakespeariana.

Apesar da descrição da morte de Ofélia ter sido eufemizada pela rainha Gertrudes, o cenário bucólico e as ações da moça, na cena, estiveram permeados de

características simbólicas e antitéticas que puderam ser analisadas em uma perspectiva diurna de Durand.

Diante das evidências aqui apresentadas, tornou-se possível perceber que a simbologia proposta por Durand (2012) pode ser aplicada, interpretada e analisada em diversos meios, principalmente, no literário e cinematográfico a partir de uma interpretação da carga simbólica presente nas narrativas. Sendo assim, as significações implícitas do imaginário são buscadas pelo homem no intuito de equilibrar as próprias tensões e interpretar de maneira mais aprofundada as diversas manifestações da realidade do mundo em que vive.

Após ter sido discutido o enredo de *Hamlet* (1990) pelo ponto de vista da vingança, da figura feminina e do complexo de édipo, partiremos agora para o nosso próximo objeto de estudo. *Hamlet* (2000), será analisado no capítulo a seguir, na busca de um paralelo entre os pontos que aproximam e distanciam as narrativas adaptadas.

CAPÍTULO 3 – *HAMLET* EM UM CONTEXTO PÓS-MODERNO

O filme *Hamlet*, lançado em janeiro de 2000 e dirigido pelo diretor Michael Almereyda, é carregado de significações que se correlacionam com a pós-modernidade. Almereyda, que além de diretor é o roteirista e o adaptador da clássica tragédia de Shakespeare, tenta construir uma imagem contemporânea em seu filme criando um distanciamento da época do clássico shakespeariano a partir de uma intertextualidade na era pós-moderna, aproximando os espectadores de hoje a uma obra clássica do passado.

Apesar de o tempo representado na narrativa de Almereyda ocorrer em ordem cronológica, a época em que a narrativa sucede-se é a da pós-modernidade. Neste filme, o cenário arcaico da Dinamarca foi atualizado para um cenário novaiorquino do ano 2000, e o capitalismo substituiu o regime feudal. Não há mais monarquia e a disputa de poder se dá pela presidência da grande Corporação Dinamarca, uma das principais ambientações do filme. A narrativa é desenvolvida em um ambiente pós-moderno, caracterizado por aspectos não só morais, mas também econômicos, em que a corrupção, devido à usurpação de Cláudio toma conta da empresa.

A adaptação de Almereyda sofre uma modificação extrema no sentido do tempo e do espaço, comparada à adaptação de Zeffirelli, pois houve uma transferência dos contextos sociais e históricos, resultando em uma recontextualização da narrativa realizada por uma nova abordagem. Os distanciamentos em função do tempo e do espaço sofreram bastantes modificações.

Enquanto em Zeffirelli o novo rei Cláudio anuncia sua posse ao trono e sua relação conjugal no reino cercado de súditos, em Almereyda este espaço é substituído

pela Corporação Dinamarca, num momento de entrevista coletiva. É possível observar nesta cena a presença da imprensa, preocupada em registrar o momento com câmeras fotográficas e filmadoras.

Em Zeffirelli, a aparição do fantasma do rei é vista primeiramente pelos sentinelas, que convocam o príncipe para verificar o ocorrido. Em Almereyda, o fantasma do Hamlet pai é visto por meio de filmagens de câmeras de segurança. Vale ressaltar a presença da câmera sobre a vida em sociedade, uma vez que ela atualmente é vista como um "dispositivo importante, pois automatiza e desindividualiza o poder" (FOUCAUT, 1987, p. 225). Uma das características da pós-modernidade é que vivemos constantemente sob a vigilância dos aparatos tecnológicos que possuem o objetivo de proporcionar segurança e controle social. "A vigilância hierarquizada organiza-se como um poder múltiplo, automático e anônimo" (FOUCAULT, 1987, p. 148), bem como as câmeras de vigilância no *Hamlet* de Almereyda.

A personagem Ofélia não é mais submissa como no tempo medieval. Não são mais as flores que a fascinam, e sim a fotografia. Há um número significativo de cenas de beijos entre Hamlet e a moça nesta narrativa, diferente da de Zeffirelli. Nos momentos de insanidade, ela grita desesperadamente, envergonhando Cláudio e Gertrudes. Ao saber da morte do pai, Ofélia não canta mais belas canções e nem espalha flores, pois estas cenas foram alteradas por berros e fotografias dispersadas. A morte de Ofélia em *Hamlet* (2000) ocorre não mais em um rio, mas em uma piscina.

Marcelo, o guarda que havia em Zeffirelli, não existe mais na trama pós-moderna. Em seu lugar foi inserida a personagem Marcela, namorada de Horácio.

A peça *A Ratoeira* não é mais encenada em tempo real, como forma de teatro; ela é previamente gravada em formato vídeo, produzido pelo próprio Hamlet. Após a apresentação da peça, o Cláudio de Zeffirelli se direciona para o túmulo do irmão em um momento de arrependimento. O Cláudio pós-moderno dirige-se a uma limusine e, ao entrar no carro, inicia uma reflexão em voz alta sobre seu crime.

Figura 32 – 1h 0 min 38 seg

Figura 33 – 1 h 0 min 41 seg

Podemos observar nas figuras 32 e 33 em *primeiríssimo plano*, o momento em que Cláudio confessa explicitamente o crime, utilizando a primeira pessoa em sua fala. Hamlet, que se passava pelo motorista, manteve-se à escuta, porém, o "príncipe", portava uma arma de fogo em suas mãos e hesitou em vingar-se do tio naquele momento.

O assassinato de Polônio se dá não por uma espada, mas por um tiro certeiro de Hamlet. Em seguida, o príncipe oculta o cadáver e telefona para sua mãe. Em Almereyda, o momento após a morte de Polônio não possui a presença de beijos na boca entre Gertrudes e Hamlet, como em Zeffirelli.

Cláudio encomenda a morte do “príncipe” por telefone e Hamlet realiza a uma viagem aérea, acompanhado por Guildenstern e Rosecrantz. Com esses rapazes, havia um disquete que continha o documento de ordem de execução do príncipe. Nesse momento, podemos perceber uma diminuição do tempo em que perpassa a narrativa. Em *Hamlet* de Zeffirelli, o príncipe realiza a viagem a navio. Se em *Hamlet* (1990) o tempo da narrativa não excede oito semanas conforme afirma Bloom (2004, p. 19), em *Hamlet* (2000) é possível concluir que o tempo da narrativa é menor ainda, devido ao fato de a viagem ter sido realizada por via aérea. Essa aceleração de ritmo da narrativa de Almereyda está relacionada ao desenvolvimento temporal muito mais dinâmico das informações, dos meios de transporte e dos estilos de vida globalizados na pós-modernidade em relação ao contexto medieval da adaptação anterior.

A proposta da vingança de Cláudio se assemelha em ambos os filmes pelo fato de ser um duelo entre Hamlet e Laertes. Porém, em Almereyda não há o florete envenenado, somente a bebida, e a execução final da vingança no filme pós-moderno acontece por meio da utilização de esgrimas e de um revólver.

Hamlet nesta trama é um universitário atento às tecnologias digitais. Nesse contexto, em que o tempo específico da trama é o ano 2000, torna-se conveniente analisar alguns aspectos pós-modernos colaboradores para a fragmentação das identidades dos personagens durante o desenvolvimento da cine-tragédia.

Como um sujeito pós-moderno que passa a ter a vida corrompida por fragmentações, Hamlet perde a sua estabilidade no mundo social a partir da aparição do espectro de seu pai, ao relatar o assassinato e pedir vingança. O protagonista então se torna mutável, descentrado e sua vida começa a sofrer uma mudança estrutural acarretando em uma crise de identidade.

3.1 FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO PÓS-MODERNO

A era pós-moderna se instaurou de uma maneira muito rápida devido à globalização[11], e, segundo Hall, gerou um impacto comprimindo o espaço e o tempo, nos dando a impressão de que o mundo é menor e que as distâncias são mais curtas. Ele apropria-se da ideia de McGrew (1992) para afirmar que

> a 'globalização' se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado (HALL, 2006, pág. 67).

Com a globalização a vida se tornou mais corrida e atarefada, surgindo a possibilidade de as pessoas representarem diversos papéis distintos na sociedade.

Para Harvey (2012, p. 19) "a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou 'totalizantes' são o marco do pensamento pós-moderno". Atualmente, na pós-modernidade há uma saturação de informações que, como consequência, pode vir a tornar os sujeitos mais fragmentados gerando uma grande instabilidade em relação às identidades.

Bauman (2005, p. 54) compara a construção da identidade pós-moderna à construção de um quebra-cabeças incompleto, ao qual faltam muitas peças em que,

[11] David Harvey (2012, p. 219) difunde a ideia de globalização como compressão do espaço e do tempo e ainda acrescenta que "à medida que o espaço parece encolher numa 'aldeia global' de telecomunicações e numa 'espaçonave terra' de interdependências ecológicas e econômicas, e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente, temos de aprender a lidar om um avassalador sentido de compressão dos nossos mundos espacial e temporal".

jamais saberemos quantas. A identidade sólida e bem definida da sociedade moderna abriu espaço para a uma identidade fluida, sem fronteiras, gerando como consequência sujeitos com identidades em crise, advindos da modernidade líquida conceituada por Bauman (2005, p. 10). Hall (2001, p. 75) destaca que as sociedades pós-modernas são definidas por mudanças constantes, rápidas e permanentes devido à globalização, que vem deslocando as identidades culturais.

3.2 A FRAGMENTAÇÃO DE HAMLET ENQUANTO SUJEITO PÓS-MODERNO

No filme *Hamlet* de Almereyda é possível identificar todas essas características apresentadas. O jovem universitário aparece como um sujeito fragmentado, confuso e diluído, chegando até mesmo a transmitir uma falta de identidade própria.

> O mundo da alta modernidade certamente se estende bem além dos domínios das atividades individuais e dos compromissos pessoais. E está repleto de riscos e perigos, para os quais o termo 'crise' – não como mera interrupção, mas como um estado de coisas mais ou menos permanente – é particularmente adequado (GIDDENS, 2002, p. 19).

A descontinuidade marcada no personagem é reflexo de uma inquietação causada por dois acontecimentos: o falecimento do seu pai e o apressado casamento da sua mãe com o seu tio.

O matrimônio precipitado de Gertrudes, mãe de Hamlet, com seu tio Cláudio, aponta uma certa indignação que a era pós-moderna explica: em menos de dois meses, a viúva que vinha de um casamento sólido casa-se com o cunhado rapidamente, desconstruindo todos os princípios de uma sociedade tradicional. Bauman (2005, p. 70) nos mostra que os rompimentos são vistos hoje como se fossem algo normal e que a fugacidade das relações são fatos considerados naturais na modernidade líquida.

Gertrudes nos passa a impressão de ter ignorado ligeiramente em sua memória quem foi o renomado presidente da Corporação Dinamarca pois, logo em uma das primeiras cenas do filme — mostrada no *primeiro* plano —, em uma conversa com seu filho, ela afirma que ele ainda sofre pela morte do pai.

Figura 34 – 06 min 23 seg

O uso do advérbio *ainda* na fala de Gertrudes dá a ideia de que o sofrimento de Hamlet é contínuo, inacabado. Nesse momento ela se priva das dores da perda pois, se ela realmente ainda estivesse sofrendo, poderia fazer a afirmação na terceira pessoa do plural. Isso indica que o sofrimento pela dor da perda do marido não pertence mais a ela.

Bauman (2005, p. 58) afirma que as "autoridades hoje respeitadas amanhã serão ridicularizadas, ignoradas, ou desprezadas; celebridades serão esquecidas" justificando a rápida perda de lembranças do falecido presidente. Já não estamos mais na era sólida, mas na era líquida em que tudo está muito fluido e se desmancha com rapidez. A primeira dama não demonstra preocupação em relação ao sentimento do filho e sim em manter-se em uma posição favorável na sociedade. Para ela, as lembranças do antigo casamento se foram rapidamente, ficando no esquecimento. Giddens (2002, p. 18) afirma que "quem consegue se 'descolar' do seu cônjuge anterior enfrenta a tarefa de estabelecer 'um novo sentido do eu', 'um novo sentido de identidade'.

Isso explica porque Gertrudes na narrativa cinematográfica torna-se irreconhecível para seu filho, chegando a fazer com que ele a repudie em algumas cenas, enquadradas em *primeiro plano*.

Figura 35 – 1h 03 min 13 seg

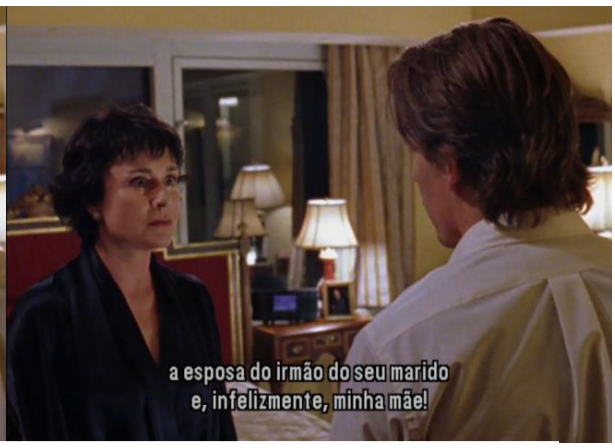

Figura 36 – 1h 03 min 18 seg

Após ter se tornado viúva e desatado rapidamente seu antigo nó matrimonial, ela inicia apressadamente uma nova vida conjugal.

Durante toda a trama Hamlet enuncia seus solilóquios por meio de filmagens, produzindo assim os seus "vídeos-diários", que formam uma espécie de narrativa do "eu". Hamlet revê suas próprias gravações diversas vezes, aparentando buscar uma solução para sua perturbação interior, relacionada à crise de identidade. Segundo a teoria dada por Giddens (2002, p. 54), esses solilóquios podem ser denominados como uma 'auto-identidade' que "é algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo".

> A cada momento, ou pelo menos a intervalos regulares, o indivíduo é instado a auto-interrogar-se em termos do que está acontecendo. (...) Fica claro que a auto-identidade, como fenômeno coerente, supõe uma narrativa – a narrativa do eu é explicitada. Manter um diário e trabalhar numa autobiografia são recomendações fundamentais para sustentar um sentido integrado do eu (GIDDENS, 2002, p. 75).

Uma destas gravações é vista como destaque quando Hamlet reflete sobre a morte, apontando uma arma para si mesmo. Esta cena sugere ser uma forma de premonição do solilóquio "ser ou não ser". Giddens afirma ainda que "a falta de sentido pessoal — a sensação de que a vida nada tem a oferecer — tornou-se um problema psíquico fundamental na modernidade tardia" (GIDDENS, 2002). A clássica frase "ser ou não ser, eis a questão" é sutilmente apresentada na narrativa no ápice da indecisão do protagonista, que se mostra dividido em dúvidas e incertezas. Ele deve agir igual a todos ou deve fazer a diferença? Ele deve acreditar no espectro ou ignorá-lo? Ele deve vingar o suposto assassinato do pai ou desconhecer o fato? Enfim, durante o filme muitas indecisões permeiam vida de Hamlet.

A fragmentação das identidades é uma característica atribuída à pós-modernidade[12]. No filme de Almereyda, é possível perceber as cenas em que a identidade do protagonista está menos fragmentada. Isso ocorre durante as passagens em que ele assiste suas próprias gravações, aparentando ser o momento em que o personagem desenvolve suas reflexões a respeito das atitudes a serem tomadas em sua vida. Aparelhos de fax, *laptops*, telefones, *outdoors* entre outras características de um mundo globalizado se fazem presente em sua vida, e é com o uso da tecnologia que seus solilóquios são construídos.

Observando as cenas que nos mostram o espaço privado de Hamlet, torna-se mais fácil entender a sua personalidade. No filme Hamlet vive em um apartamento do hotel Elsenore. É um quarto muito desorganizado, contendo uma mesa recheada com vários artigos de papelaria. Sobre ela, há um painel com várias fotografias e cartazes. É possível perceber que, entre as fotografias, a do revolucionário Che Guevara aparece em seu painel, simbolizando a revolução. Há na sala uma cama sempre mal arrrumada, dois aparelhos de televisão sempre ligados, roupas espalhadas pelo chão e pelas poltronas. A desorganização em seu refúgio pessoal sugere a desordem em sua vida privada, transparecendo ser um sujeito ainda não resolvido.

[12] Torna-se válido esclarecer aqui, de maneira breve, as diferenças entre os termos *pós-modernidade*, *pós-modernismo* e *pós-moderno*. Segundo Sobreira (2010, p. 17), o termo *pós-modernidade* marca a transição entre a modernidade e a era pós-moderna. Nessa transição, o capitalismo tardio permanece em evidência, juntamente ao consumismo, aliado às novas tecnologias midiáticas. Neste momento, há uma "fragmentação do antigo ideal de uma identidade pessoal unificada e autossuficiente" (SOBREIRA, 2010, p. 17). Em relação ao *pós-modernismo*, "é possível observar que este termo é passível de numerosas formulações, dentre as quais, destaca-se a denominação genérica de estilos e movimentos artísticos e estéticos surgidos, sobretudo, em sociedades avançadas no último quartel do século XX" (SOBREIRA, 2010, p. 17). Já o termo *pós-moderno*, "é um adjetivo mais amplo que engloba traços relacionados tanto à pós-modernidade (como em 'sociedade pós-moderna') quanto ao pós-modernismo (como em 'estilo pós-moderno'). Porém, quando substantivado, o termo pode ser entendido como sinônimo de pós-modernismo (SOBREIRA, 2010, p. 18).

Durante as cenas em que *Hamlet* caminha por Nova York, é possível perceber também que o protagonista vaga pelo cenário contemporâneo metropolitano muitas vezes sem rumo. Isso pode indicar um reflexo sobre a oscilação da sua identidade, que em muitos momentos, esteve desnorteada.

De acordo com a fundamentação teórica apresentada relacionada à análise das cenas, fica evidentemente claro que a descentração do sujeito apontada por Hall (2006) se faz presente no filme. A condição humana na contemporaneidade é marcada pelas crises identitárias do sujeito "descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas (HALL, 2006, p. 46). Hamlet, que já estava infeliz com a perda de seu pai, tornou-se confuso após a aparição do espectro, relatando ter sido assassinado e após o apressado matrimônio de sua mãe com o seu tio, que enviou Hamlet para a Inglaterra na tentativa de encomendar seu assassinato.

Tempos depois, distante da ratoeira na qual havia se convertido a Corporação Dinamarca, Hamlet retorna a Nova York, para a surpresa de Cláudio, com uma identidade centrada, sólida, e uma personalidade encorajada a vingar a morte do pai.

É possível observar que os principais fatos que desencadearam características da modernidade líquida nas identidades dos personagens no filme de Almereyda foram as fragmentações marcadas pelo precipitado matrimônio de Gertrudes com Cláudio e a necessidade de vingança de Hamlet pelo assassinato do pai.

Diante dos aspectos aqui mencionados, torna-se possível mencionar que os diferentes motivos de crises de identidade são gerados pela perplexidade do homem diante dos novos tempos, e Almereyda soube aproximar o público jovem da clássica narrativa, sem ser desrespeitoso com Shakespeare, trazendo à tona dilemas do sujeito

pós-moderno, apontando alguns conflitos de identidade característicos do pós-modernismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Encontramos uma história de que gostamos e então criamos variações dela através da adaptação" (HUTCHEON, 2013, p. 229). Isto tem ocorrido cada vez mais, na relação entre a literatura e o cinema, que vem abrindo um leque de possibilidades para discussões deste tema tão popular, possibilitando a expansão das fronteiras entre esses dois campos artísticos. As narrativas literárias transitam por diferentes mídias, sempre sendo contadas e recontadas.

> Nós recontamos as histórias — e as mostramos novamente e interagimos uma vez mais com elas — muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada repetição, e ainda sim são reconhecíveis. O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe — se fosse o caso, não teriam sobrevivido (HUTCHEON, 2013, p. 234-235).

Ao ser realizado o processo de adaptação, o adaptador desenvolve uma nova tarefa ao ajustar e desenvolver um novo trabalho de acordo com suas intenções. Uma mesma narrativa pode ser recontada de maneiras variadas, assim como observado nos dois exemplos fílmicos da clássica tragédia de *Hamlet,* de William Shakespeare. *"*A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada" (HUTCHEON, 2013, p. 234). A narrativa de *Hamlet* é um clássico que atravessa inúmeras gerações. Tanto Franco Zeffirelli quanto Michael Almereyda produziram novas variações da tragédia do príncipe dinamarquês, como forma de adaptação, mantendo "viva a obra anterior,

dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira" (HUTCHEON, 2013, p. 234).

Essa relação estreita entre as narrativas ocorre por meio da intertextualidade, "que supõe a presença de um texto *em um outro*" (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012, p. 289) entre "domínios discursivos diferentes (por exemplo, cinema e TV)" (KOCH; BENTES E CAVALCANTE, 2008, p. 15). A adaptação enquanto prática intertextual pode se dar por diferentes mídias e gêneros textuais, sempre dialogando com textos anteriores. Dessa forma, foi possível percebermos explicitamente esta relação entre os enredos dos longa-metragens que foram desenvolvidos a partir de uma narrativa clássica literária.

Apesar de censuradas e algumas vezes até mesmo desprezadas, segundo Hutcheon (2013, p. 163), as adaptações podem ser educacionalmente importantes, uma vez que um filme pode incentivar o leitor a buscar uma leitura a respeito daquela narrativa que lhe serviu de base. Foi possível observar que "grande parte do discurso sobre a adaptação para o cinema se dá em termos negativos de perda. Em alguns casos, isso que chamam de perda é simplesmente uma redução no escopo: modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários" (HUTCHEON, 2013, p. 66).

A adaptação entre a mídia impressa para a mídia performativa nos leva a discutirmos um modo de engajamento mostrado nas telas ou palcos. "A passagem do modo *contar* para o *mostrar* pode significar uma mudança não só de gênero, mas também de mídia, e com isso alteram-se as expectativas do público" (HUTCHEON, 2013, p. 76) que pode vir a criticar a redistribuição de falas ou até mesmo o corte de alguns personagens ao comparar o texto literário com o novo produto da mídia cinematográfica.

Conforme discutido, o que permite a um filme ganhar corpo e manifestar-se é a enunciação que, segundo Aumont e Marie (2003, p. 99), é representada pelos pontos de vista no sentido visual, narrativo e ideológico. Quando tratamos de mídias performativas, o ângulo da câmera ganha destaque na ausência do narrador, pois a lente focaliza diferentes planos e pontos de vista durante a filmagem, que vão desde exposição dos fatos do enredo até o desfecho da narrativa.

Ao tratarmos destas filmagens adaptadas, "o que podemos, por analogia, chamar de faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e o Outro" (HUTCHEON, 2013. p. 230). Assim, esta faculdade se fez presente nas adaptações de *Hamlet* por Zeffirelli e Almereyda, cada um à sua maneira.

No *Hamlet* de Franco Zeffirelli houve, como vimos no capítulo 2 deste trabalho, supressão e alternância na ordem de apresentação de algumas cenas. Isso pode ter se dado devido à necessidade de transposição de mídias diferentes pois "cada arte tem a sua especificidade material e formal" (HUTCHEON, 2013, p. 62). Com este processo, o diretor desenvolveu o enredo de sua mídia performativa buscando caracterizar da melhor maneira possível o tempo e o espaço descritos na narrativa de Shakespeare. A narrativa fílmica buscou caracterizar o século XII, apresentando um local corroborado por um espaço físico e um ambiente medieval de forma a caracterizar um figurino da época.

Tanto na vingança tardia de Hamlet quanto em sua relação edipiana com a mãe apresentadas em Zeffirelli, o objetivo foi buscar compreender os conflitos vividos pelo príncipe a partir da psicanálise apresentada por Jones (1970), de modo a observar como se deu esta manifestação a partir do inconsciente de Hamlet.

Foi possível perceber que Hamlet viveu um grande choque em sua vida e a partir dos fatos vividos transformou-se em um homem extremamente filosófico que buscava várias explicações para cada problema, fazendo com que a execução da vingança fosse adiada. Segundo Jones (1970, p. 37), estas ações são manifestadas pelo inconsciente do príncipe. Buscamos uma explicação na infância de Hamlet para justificar o grande desejo inconsciente do príncipe para com Gertrudes: havia uma dificuldade do protagonista em aceitar que o amor de sua mãe fosse dividido com outro homem, pois, segundo Jones (1970, p. 78), não houve um desligamento afetivo do filho com a posse excessiva pela mãe. Este fato manifesta uma paixão reprimida por Gertrudes que faz alusão a um laço não foi rompido na infância e isto leva Hamlet à incapacidade de poder amar verdadeiramente outra mulher e, por isto, "a natureza exata do seu sentimento original por Ofélia é um tanto obscura" (JONES, 1970, p. 81).

Ofélia chega a ser negligenciada por Hamlet algumas vezes e isso compromete sua sanidade mental. As cenas representadas por Ofélia na trama são regidas pela antítese, que é relacionada ao Regime Diurno da imagem definido por Durand (2012, p. 68) em que a personagem apresentava, a princípio, sanidade e, posteriormente loucura.

No *Hamlet* de Michael Almereyda, é possível perceber que "a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares" (HUTCHEON, 2013, p. 234). Isto quer dizer que houve uma nova abordagem referente à representação do tempo e do espaço, diferente do trabalho desenvolvido por Zeffirelli.

Apesar da estrutura do enredo apresentar grande semelhança com a peça original, torna-se perceptível o distanciamento do contexto social, temporal, e do espaço histórico na narrativa, recontextualizado por um nova abordagem. Hutcheon (2013, p.

230) afirma que, “em alguns casos, os contextos culturais facilitam o exercício dessa atividade adaptativa”. O *Hamlet* de Almereyda buscou retratar o contexto social, temporal e espacial presente na pós-modernidade, fazendo com que o filme apresente uma versão moderna, atualizada.

A fragmentação do sujeito pós-moderno, influenciada pela globalização, tornou-se evidente nesta narrativa. Para Harvey (2012, p. 219), esse contexto difunde a ideia de globalização como compressão do tempo e do espaço, além de fazer com que o sujeito absorva um fluxo de informações intenso.

O *Hamlet* de Almereyda é caracterizado por ser um sujeito que vive em uma crise de identidade causada pelo falecimento do pai e o casamento da mãe. A fugacidade das relações na pós-modernidade pode vir a causar fragmentação nos sujeitos que aparentam sentir dificuldades em aceitar estas mudanças repentinas. Foi possível observar nesta narrativa que “uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social ou cultural mais ampla” (HUTCHEON, 2013, p. 135).

Tanto Zeffirelli quanto Almereyda produziram adaptações fílmicas abordadas de diferentes maneiras, mas com o mesmo enredo. Assim, é possível concordar que este tipo de produto “é uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade. *Como adaptação*, ela envolve memória e mudança, persistência e variação” (HUTCHEON, 2013, p. 229-230)

Tanto o produto adaptado quanto o processo de criação instigam a criatividade humana. “Os desejos humanos, em todos os casos, dividem-se entre a réplica e a invenção, entre a vontade de retornar ao padrão conhecido e a tentativa de escapar dele

por meio de uma nova variação. As adaptações satisfazem a ambos os desejos de uma só vez” (HUTCHEON, 2013, p. 230).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Marcel Álvaro de. **Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural:** estado da arte e perspectivas futuras. Itinerários, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema.** 2.ed.Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003;

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, SP: Hucitec, 1996

_____. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

BRADLEY, A.C. **A tragédia shakespeariana**: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BRITTO, José Domingos de. **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera, 2007.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa.** 2.ed. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. **Ramos da literatura inglesa.** 5.ed. São Paulo: Ática, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso.** Tradução de Fabiana Komesu. 3.ed. – São Paulo: Contexto, 2012.Koh

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema.** Tradução de Nilson Moulin Louzada. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA VAL, Maria da Graça. **Redação e textualidade**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FELINTO, Erick. O estranho caso do Doutor Mabuse e o fantasma de Münsterberg: o cinema como experiência psíquica entre a ortopedia e a patologia. In*:* **Muito além da adaptação**: literatura, cinema e outras artes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. – Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

FONSECA, Deise. Uma leitura heideggeriana da linguagem em Hamlet. **Revista Garrafa,** n. 4, 2004, setembro. Disponível em http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa4/9.doc

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCA NETO, Alípio Correia de; MILTON, John. **Literatura inglesa.** Curitiba: IESDE, 2009.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** São Paulo: Ática, 2002.

GARBELINI, Mônica de Aguiar Moreira et al. **Considerações sobre A Megera Domada, comédia de William Shakespeare.** *In*:X SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA SÓLETRAS - Estudos Linguísticos e Literários. 2013.Anais UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2013.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro – 6. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 22.ed. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2012.

HELIODORA, Bárbara. **Por que ler Shakespeare.** São Paulo: Globo, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JONES, Ernest. **Hamlet e o complexo de Édipo**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **A coesão textual**. 21.ed. São Paulo: Contexto, 2007.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Ana Cristina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KOCH, Ingedore G. Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e coerência**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão.** São Paulo: Parábola, 2008.

McGREW, A. A global society? In: Stuart Hall; David Held and Tony McGrew (orgs.). **Modernity and its futures**. Cambridge: Polity Press/ Open University press, 1992, p. 61-116

MÜLLER, Adalberto & Julia Scamparini (orgs.). **Muito além da adaptação**: literatura, cinema e outras artes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

NERI, Hugo. **O processo de intelectualização em Shakespeare**: uma análise de Hamlet em três planos. São Paulo: USP, 2003. Disponível em <sociologia.fflch.usp.br/sites/sociologia.fflch.usp.br/files/O%20processo%20de%20 intelectualiza%C3%A7%C3%A3o%20em%20Shakespeare%20%20uma%20an%C3% A1lise%20de%20Hamlet%20em%20tr%C3%AAs%20planos%20%20Hugo%20Neri> Acesso: 04 Nov 2014.

PIRES, Vera Lúcia; ADAMES, Fátima Andréia Tamanini. **Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia**. In: Estudos semióticos: novembro de 2010. Volume 6, nº 2. P. 66-76

PAECH, Joaquim. Os sons e as imagens em Brinkmanns Zorn. In*:* **Muito além da adaptação**: literatura, cinema e outras artes. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In*:* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PUHL, Paula Regina. **A discursividade no filme Hamlet**: uma interpretação hermenêutica. Porto Alegre, 2003.

SANTOS, Luciano dos. **As identidades culturais**: proposições conceituais e teóricas. In*:* Revista Rascunhos Culturais, v.2, jul/dez. 2011, p. 141-157.

SHINN, Terry. **Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade**: diferenciação, fragmentação e a matriz do entrelaçamento. Sci. stud.[online]. 2008, vol.6,n.1.

SOBREIRA, Ricardo da Silva. **Escritas indeterminadas e sujeitos fragmentários em contos pós-modernos de João Gilberto Noll e Sam Shepard**. 2010. 177 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista UNESP, São José do Rio Preto, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2002. 169 p. – (Humanitas) 2007.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kremer & Gláucia Renate Gonçalves. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

REFERÊNCIAS A OUTRAS MÍDIAS

HAMLET. Direção: Michael Almereyda. Produção: Gideon Ponte. Intérpretes: Ethan Hawke, Kyle MacLachlan, Bill Murray, Julia Stiles, Sam Shepard, Diane Venora, Liev Schreiber, Karl Geary, Paula Malcomso e outros. Roteiro: Michael Almereyda. EUA: Imagem Filmes, 2000. 1 DVD (123 min.), color. Produzido por Double A Films. Adaptação da obra homônima de William Shakespeare.

HAMLET. Direção: Franco Zeffirelli. Produção: Dyson Lovell. Intérpretes: Mel Gibson, Glenn Close, Alan Bates, Iam Holm, Helena Bonham Carter, Stephen Dillane, Nathaniel Parker e outros. Roteiro: Christopher de Vore e Franco Zeffirelli. EUA: Warner Bros, 1990. 1 DVD (131 min), color. Produzido por Carolco Picturez. Adaptação da obra homônima de William Shakespeare.