

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

(RE)CRIANDO SHAKESPEARE: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE OBRAS LITERÁRIAS COMO PRÁTICA DE LEITURA

Marcel Alvaro de Amorim (UFRJ)
marceldeamorim@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

William Shakespeare, dramaturgo inglês nos séculos XVI e XVII, é, talvez, um dos escritores mais lidos da história da literatura mundial. Suas peças já foram representadas, lidas e adaptadas pelo e para os mais diversos públicos, nas mais diversas culturas. *Hamlet*, peça do bardo escrita provavelmente nos anos iniciais do século XVII tem uma importância ímpar na obra shakespereana: além de representar como nenhuma outra o poder de criação do autor – o inventor do humano (Cf. BLOOM, 2004) – por meio da criação de personagens únicos, ímpares, que representam os anseios, fraquezas e paixões do ser humano é, sem dúvida, um patrimônio da história do teatro, tendo sido representada milhares de vezes, nos mais diversos contextos – inclusive o brasileiro.

No cinema a história não foi diferente. Procurando atender também a classe burguesa – já que antes a sétima arte era conhecida como entretenimento para a classe popular (Cf. SKYLAR, 1975) – os produtores dessa indústria procuraram na literatura embasamento para a criação de seus roteiros, suas histórias, buscando também no teatro shakespereano a base que lhes renderia a aproximação entre o cinema e a forma artística. *Hamlet* foi, então, adaptada centenas de vezes, (re)lida, (re)escrita e (re)criada por diferentes diretores, de diferentes nacionalidades e em diferentes contextos.

Tendo como base o panorama apresentado anteriormente, este trabalho pretende analisar uma das adaptações de *Hamlet* para o cinema, a adaptação realizada por Michael Almereyda, no ano de 2001, que tem no papel do melancólico príncipe dinamarquês o ator americano Ethan Hawke, encenando o que é, talvez, o sonho maior de todo ator: a história de uma personalidade dividida entre o fazer e o não fazer, entre o sofrimento da vida e o desejo da morte. Nessa análise, procuraremos entender como o filme adapta a história da pe-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

ça, que tipo de leitura foi realizada e, detendo-nos no solilóquio *To be or not to be*, quais estratégias foram escolhidas para levar, novamente, tão famosa peça aos cinemas, sob um novo ponto de vista, de uma outra maneira.

Para tanto, apresenta-se na primeira parte desse artigo uma breve discussão teórica sobre a teoria da adaptação aqui relatada como uma área híbrida em contato com a teoria do cinema, os estudos linguísticos e a literatura comparada. Nessa parte serão estabelecidas as categorias para análise da obra escolhida como *corpus*, o filme de Almereyda, elencadas de acordo com leitura teórica minuciosa das obras de Stam (2000), Sanders (2006) e Hutcheon (2006).

Na segunda e última parte deste trabalho, realizar-se-á uma leitura da peça shakespeariana, bem como do filme, focando o famoso solilóquio *To be or not to be*. Procura-se por meio da análise delinear o tipo de leitura realizada da obra shakespeariana, apontando o filme como uma nova obra provinda de um exercício de interpretação e independente de seu texto base. Por fim, concluiremos o trabalho discutindo as estratégias de adaptação utilizadas na (re)criação shakespeariana e apontando qual, dentro das categorias elencadas, daría conta de entender o processo criativo por trás da obra de Michael Almereyda.

1. Literatura e cinema: o que significar adaptar?

Segundo Barros (2006), a relação entre literatura e cinema não é uma das mais passivas nos debates entre críticos de ambas as artes. É possível apontar movimentos críticos que defendem a *autonomia do cinema*, ou ainda a literatura como *arte verdadeira*. Porém, há teóricos que não enxergam tal relação prejudicial para nenhuma das partes envolvidas.

Linda Hutcheon (2006) defende que as adaptações, de qualquer espécie, estão em todos os lugares nos dias atuais. E ainda inicia um importante debate sobre a prática de classificar as adaptações como secundárias, como trabalhos derivados e, ao tentar entender a constante crítica de que, no cinema adaptado da literatura, as obras *secundárias* nunca chegam à consistência artística da obra literária, questiona-se:

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

Why, even according to 1992 statistics, are 85 percent of all Oscar-winning Best Picture Adaptations? Why do adaptations make up 95 percent of all the miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards (HUTCHEON, 2006, p. 04)⁴⁷

Assis Brasil (1967), ao questionar-se sobre o assunto, apresenta o cinema como o tipo de obra mais próximo da literatura e resalta a existência de obras literárias “transfiguradas em péssimo cinema”, assim como adaptações que elevam obras como antológicas para a arte cinematográfica. Restaria-nos julgar as obras separadamente: a literatura e o cinema em sua autonomia como arte.

Mas afinal: o que é uma adaptação? Nas palavras de Hutcheon (2006), a adaptação pode ser estudada em três vertentes: como uma entidade ou um produto formal; como um processo de criação; ou ainda como um processo de recepção.

Como uma entidade *formal ou produto*, entenderíamos a adaptação como transposição particular de um trabalho ou trabalhos, uma espécie de transcodificação. Pode-se então contar uma história sob um ponto de vista diferente ou ainda expor (transpor) uma nova interpretação. A autora diz também que por transposição, pode-se considerar a conversão do real pelo ficcional, quando dramatizamos ou narramos acontecimentos históricos ou biografias pessoais. Como *processo de recriação*, entende-se a adaptação como um processo de *(re) interpretação* e *(re)criação*, processo no qual primeiramente apropria-se do texto fonte para depois recriá-lo, comum na adaptação de obras literárias canônicas para públicos de faixa etária jovem. Por fim, *como processo de recepção*, entende-se a adaptação como uma forma de intertextualidade, o texto baseia-se em outros textos para criar-se existindo de modo intertextual com os primeiros.

Para Barthes (*apud* NAREMORE, 2000) adaptar seria uma forma de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior a seu texto-base pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma narrativa literária. Essa visão remete a ideia de reconhe-

⁴⁷ “Porque, de acordo com estatísticas de 1992, 85% de todos os ganhadores do Oscar de Melhor Filme são adaptações? Porque são adaptações os 95% de todas as minisséries e 70% de todos os filmes para TV da semana que ganham o Emmy Awards? (Tradução nossa).

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

cimento-compreensão, acrescentando-se o movimento (re)interpretação-(re)criação. De acordo com essa visão, um filme adaptado seria uma leitura do texto literário, construída sobre sentidos elencados por leitores do texto-base em coconstrução com a própria forma da arte cinematográfica.

Pensando na adaptação como leitura, seria possível a discussão sobre a qualidade do primeiro texto em relação ao segundo? Seria possível aplicar o argumento da maioria dos críticos contemporâneos de que o filme “não é fiel à obra literária adaptada”? Procurando responder a essas perguntas, discute-se agora a noção de *fidelidade* nas adaptações cinematográficas de obras literárias.

1.1. Sobre a fidelidade nas adaptações literárias para o cinema

Para Hutcheon (2006), adaptar não significa ser fiel, e fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas. A autora ressalta que, por um longo tempo, fidelidade foi um critério comum ao se falar de obras adaptadas, principalmente quando se lidava com obras reconhecidamente canônicas. Hutcheon (2006) concentra seu discurso na tentativa de entender o motivo das discussões sobre a fidelidade nas adaptações.

Ao se falar em fidelidade, segundo a autora, assume-se primeiramente que a adaptação deve ser uma reprodução do texto adaptado, porém a estudiosa manifesta-se ao classificar a adaptação como repetição, mas repetição sem replicação. Hutcheon (2006) lembra ainda que, de acordo com o dicionário, adaptar refere-se a ajustar, alterar, o que pode ser feito de diferentes maneiras.

Robert Stam (2000) em *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*, propõe uma superação da noção de fidelidade em adaptações. Para o estudioso, devemos ir além do conceito de fidelidade, conceito esse difundido ao longo dos anos por uma crítica moralista em relação a adaptações e pelos próprios expectadores que se desapontam quando julgam falha da obra cinematográfica ao que ele, como leitor da obra literária, acredita ser a base da obra, assim como suas características estéticas.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

Ao assumir a questão da fidelidade como essencial estaríamos assumindo ainda, segundo Stam (2000), a literatura como mais distinta, venerável e primordial do que o cinema. A justificativa para essa posição é que pelas palavras, verbalmente, existiria uma sutileza maior ao se expressar sentimentos e pensamentos. Porém o autor ressalta exatamente o contrário, para ele os vários recursos do cinema possibilitariam uma maior expressão para a exposição das mais diferentes emoções, combinando o verbal com a densidade informacional contida nas imagens, assim como fatores relacionados à intensidade sonora: música, ruídos, entonação, etc. o que também não justificaria a superioridade do cinema em relação à literatura.

O conceito de fidelidade por si só já é considerado problemático pelo autor. Não podemos falar de exatidão absoluta já que se admite que o processo de adaptação ocorre em uma mudança de meio, o que é denominado como *diferenciação automática*. Por *diferenciação automática* entendemos os processos ocorridos durante as filmagens da obra cinematográfica: ângulos são explorados, inseridos, suprimidos; objetos em cena ou detalhes da história são esquecidos; ocorrem mudanças na edição, dentre outros fatores que causam, automaticamente, divergências entre a obra cinematográfica e o texto-base

Ainda levando em conta a produção das obras, Stam (2000) ressalta as diferenças básicas na composição tanto da literatura, quanto do cinema. Enquanto o autor do texto literário entrega-se numa jornada solitária e, quase sem custos, a produção cinematográfica exige tempo, dinheiro e, principalmente, uma produção mínima com técnicos, especialista, atores e etc., ou seja, no cinema há uma série e decisões que são tomadas por um grupo maior ou menor de indivíduos que participam da criação do filme.

Stam (2000) considera a fidelidade como uma *essência do meio de expressão*, faz isso ao levar em conta que o discurso cinematográfico é composto por imagens, sons, música, iluminação e pela palavra, palavra essa que é o único modo de expressão do texto literário. Podemos ver assim as adaptações como *traduções intersemióticas*, *transmutações*, *hipertextos* ou, ecoando novamente a Barthes, como uma *crítica desmistificadora* do texto-base, usando as palavras do próprio autor.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

Julie Sanders (2006), tendo como bases o conceito de intertextualidade – influenciada principalmente pelas obras de Gerard Genette e Julia Kristeva -, assim como o de Hibridismo desenvolvido por Homi Bhabha, classifica as obras cinematográficas derivadas da literatura de duas maneiras: como adaptações e como apropriações.

Por adaptação e apropriação, Sanders (2006) compreende desde a prática transposicional de moldar um gênero para dentro de outro gênero ao processo de aproximação e atualização de obras canônicas para outros públicos, novas audiências, fazendo com que o texto se torne relevante para os mesmos. Práticas como a revisão do texto sob um novo ponto de vista ou do processo de adaptação como comentário de um texto fonte também são lembradas pela autora. O que diferenciaria, então, a adaptação da apropriação, seria o nível de proximidade à obra adaptada/apropriada. A apropriação, segundo a autora, não se preocuparia tanto em manter um elo próximo ao texto literário, enquanto a adaptação ainda clamaria pelo texto como uma de suas bases criativas.

Ecoando Deborah Cartmell, Sanders (2006) nos apresenta três pontos de vista possíveis para a análise das adaptações que, nas palavras da autora, não deveriam ser julgadas por valores como a fidelidade, mas sim por sua metodologia e análise ideológica. Nessa linha, os três horizontes possíveis para análise seriam: 1) a transposição; 2) o comentário e; 3) a analogia.

Por transposição entenderíamos a relocação cultural dos textos fontes, seja essa relocação em termos geográficos, temporais ou ainda socioculturais. A autora cita ainda como exemplo desse tipo de prática a adaptação de Baz Luhrmann do texto shakespereano *Romeu e Julieta*, *Romeo+Juliet*, na qual o diretor reloca a história para os dias atuais, atualizando a Verona shakespereana para Verona Beach, no litoral americano.

O comentário, a segunda categoria apresentada por Deborah Cartmell, seria a adaptação que se vale propriamente como um comentário politizado do texto fonte. Para exemplificar essa segunda categoria basta lembrar-se de alguns filmes baseados na peça *A tempestade*, de Shakespeare, que procuram debater na adaptação subtópicos que na época da composição da peça eram desconhecidos, como as questões étnicas e pós-coloniais.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

A última categoria elencada por Cartmell, a analogia, distancia-se das duas primeiras por não evocar proximidade com seu(s) texto(s) base. Na analogia não precisamos de um pré-conhecimento do texto a ser adaptado para compreensão da obra derivada. Muitas vezes, desatentos, nem perceberíamos as semelhanças narrativas. Um bom exemplo de analogia seria o filme americano *10 coisas que odeio em você*, dirigido por Gil Junger que, apesar de não clamar diretamente uma ligação com a peça *A megera domada*, de William Shakespeare, tem certamente como uma de suas fontes o famoso texto dramático.

As obras de Willian Shakespeare, utilizadas como ilustração para as categorias de Cartmell, poderiam surgir, segundo Sanders (2006), como um guia histórico e patrimônio cultural nos estudos sobre adaptação, já que as peças do bardo são, desde sempre, repetidamente adaptadas e apropriadas pelo cinema dando origem a filmes das mais diferentes espécies.

Os motivos para se adaptar Shakespeare – seja por transposição, comentário ou analogia – são vários e vão desde a importância histórica e canônica do autor até a facilidade financeira, já que todas suas peças já são de domínio público, ou seja, não há necessidade de pagamento de quaisquer tipos de direitos autorais para a realização de adaptações dos textos dramáticos shakespeareanos.

No próximo capítulo, a análise propriamente dita, procurar-se-á analisar melhor a relação de Shakespeare com o cinema e, principalmente, a relação entre o texto dramático *Hamlet* e sua adaptação homônima dirigida por Michael Almereyda em 2001.

2. (Re)criando Shakespeare: uma leitura de Hamlet

Escrever sobre *Hamlet*, segundo Marlene Soares dos Santos (2008), é “fazer uso corrente de superlativos: a mais popular, a mais citada, a mais representada...”. Este trabalho resumirá-se, então, a apresentar de forma breve a trama da peça, para depois a confrontarmos com a narrativa cinematográfica dirigida por Michael Almereyda.

Shakespeare inicia seu texto apresentando um Hamlet – príncipe do reino da Dinamarca - de luto pela recente morte de seu pai e

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

o rápido casamento de sua mãe, a rainha Gertrude, com seu tio, o agora rei Claudius. Certo dia, avisado por seu amigo Horacio de que ele e os guardas noturnos avistaram o fantasma do rei, no castelo, Hamlet vai encontrar o espectro. Seu pai, em espírito, lhe diz que foi envenenado, e que o culpado por tal trama é seu próprio irmão, que agiu na ambição de tomar a coroa e a rainha pra si. O espírito de Hamlet pai conclama, então, Hamlet a jurar que vingará sua morte matando o tio.

Durante sua vingança, Hamlet se finge de louco, comportamento que intriga seu tio e sua mãe que usam de diversos recursos para descobrir a razão da loucura do príncipe. Nesse meio tempo, Hamlet orquestra a encenação de uma peça chamada por ele de “A ratoreira”, cuja trama reconstituiria o assassinato do pai. Ao assistir a peça, o rei fica extremamente incomodado, confirmando as suspeitas de Hamlet que, apesar de suas hesitações, se entrega mais ao desejo de vingança. A peça termina com a morte de Hamlet, sua mãe e o rei, num duelo magistralmente construído no Ato V do texto Shakespereano.

A adaptação aqui analisada, *Hamlet*, de Michael Almereyda é, no mínimo, um filme controverso: se por um lado o diretor procurou manter o texto original shakespereano nos diálogos e monólogos de seus personagens – salvo em cenas excluídas da versão cinematográfica – clamando diretamente ligação com seu texto fonte, pelo outro, modernizou a história ao realizar o movimento de relocação da narrativa para os dias atuais, na cidade de Nova York. Seguindo a prática de diretores como Orson Welles e Akira Kurosawa, Almereyda rearranja o texto shakespereano a fim de adaptá-lo à sua escrita fílmica.

A adaptação se passa no ano 2000 e Hamlet, interpretado por Ethan Hawke, é um jovem aspirante a diretor de vídeos digitais que tem o pai, diretor da grande Corporação Dinamarca – em alusão direta ao reino da Dinamarca, do texto dramático – assassinado. Após o assassinato, seu tio Claudius assume a direção da empresa, lugar outrora ocupado por seu pai, e se casa com a mãe de Hamlet, a viúva Gertrude. Ao retornar da faculdade onde estuda, Hamlet é visitado pelo fantasma de seu pai, que confessa ter sido assassinado por Claudius e pede para que seu filho o honre em vingança. A partir

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

desse ponto, de maneira semelhante à peça, Hamlet fica num estado de indecisão, angústia e melancolia constante.

Celebrado por alguns, criticado por outros, Michael Almereyda realiza um *Hamlet* contemporâneo, em que a corrupção está representada pela cultura e economia das grandes corporações (LEÃO, 2008, p. 297).

A história de *Hamlet*, o filme, é contada em ritmo rápido, procurando dar conta da mobilidade e fluidez do cenário contemporâneo. Hamlet é aqui representado como um jovem nova-iorquino, sendo extremamente urbano e atento as novas tecnologias digitais. As atualizações na performance do texto shakespeariano vão desde as imagens em *laptops*, trechos da peça reproduzidos em folhas de *fax* - ao invés das cartas comuns à época do texto dramático - à conversas que, ao contrário do marcado no texto original, acontecem pelo telefone.

Poderíamos encaixar esse movimento de atualização sociocultural, segundo Sanders (2006), na primeira categoria descrita por Cartmell, a transposição. Ao (re)interpretar *Hamlet* para o contexto contemporâneo Almereyda cria uma aproximação com o público contemporâneo, atualizando Shakespeare para as novas audiências tanto em termos sociais, quanto geográficos e temporais. O intenso foco no jovem Hamlet, interpretado por um ator geralmente associado aos *filmes de verão*, comprova a tentativa iniciar as novas plateias ao texto shakespeariano, como já mencionado anteriormente, proferido quase integralmente pelas personagens cinematográficas.

Consoante com as atualizações culturais e atentas ao desejo de preservar o texto original no filme sob a sua direção, Almereyda opta por criar alternativas pós-modernas para a adaptação de importantes partes da peça em cenas de seu filme. Os vídeos-diário são frequentes durante a película. Solilóquios como o famoso “too solid flesh” são apresentados ao espectador por meio das filmagens do jovem Hamlet.

A peça dentro da peça presente na obra teatral, o metadrama, surge no filme de Almereyda como um filme experimental dirigido pelo próprio Hamlet. As críticas aos problemas de representação dentro do texto teatral, em particular às questões relacionadas com a arte dramática e a imitação (mimesis) verossímil da natureza huma-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

na, cedem lugar a reflexões sobre a edição e montagem da obra cinematográfica, porém de forma claramente menos enfática.

Os vídeos-diário e o metacinema aumentam ainda mais a crença na centralidade de Hamlet no filme. Ao filmar-se, rever suas gravações, meditar e editá-las infinitas vezes, o jovem Hamlet entra em contato consigo mesmo, se observa, deixando às claras, também, sua confusão interior.

Centraremos a análise agora ao monólogo “*to be or not to be*”, proferido por Hamlet no Ato III, cena I, a seguir na tradução de Millôr Fernandes (SHAKESPEARE, 2008; p. 67):

Ser ou não ser – eis a questão
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias -
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer – dormir -
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa.
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
com um simples punhal? Quem aguentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,
Senão porque o terror de alguma coisa após a morte -
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar os males que já temos
A fugirmos pra outros que desconhecemos?
E assim a reflexão faz de todos nós covardes.
E assim o matiz natural da decisão
Se transforma no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

Refletidas demais, saem de seu caminho
Perdem o nome de ação (...).⁴⁸ (SHAKESPEARE, 1963; p. 44-45)

Esse é certamente o monólogo dramático mais conhecido da literatura ocidental. A enunciação inicial “Ser ou não ser – eis a questão”, ilustra a mente confusa e a natureza hesitante do jovem Hamlet, confusão em torno da qual a trama se desenvolve.

A angústia de Hamlet em relação aos acontecimentos da peça encontra seu melhor momento de expressão no trecho supracitado. No monólogo, Hamlet reflete sobre a morte, morte essa que é presença constante na peça. Ao proclamar a passagem, Hamlet reflete sobre o ato do suicídio, julgando ser, talvez, mais fácil abrir mão da existência do que sofrer suas angústias.

No filme o monólogo é representado numa cena em que o jovem Hamlet, assistindo a gravações de si mesmo, contempla o suicídio. A cena no monitor, de caráter sádico, mostra a personagem com uma arma na mão, a qual aponta para seu pescoço e em seguida a coloca em sua boca, para depois proferir “Ser ou não ser – eis a questão”, sorrindo, indicando certa ironia. A cena explícita o contexto do texto dramático fazendo referência direta ao ato do suicídio. A passagem é reprisada pelo personagem várias vezes. Segundo Cieslak (2001, p. 114), a cena do filme de Almereyda pode ser interpretada por meio de “outro aspecto do voyeurismo: o prazer narcisista de as-

⁴⁸ “To be, or not to be, that is the question: / Whether, ‘tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them. To die, to sleep - / No more; and by a sleep to say we end / The heartache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to. ‘Tis a consummation / Devoutly to be wished – to die, to sleep - / To sleep, perchance to dream, ay there’s the rub; / For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil / Must give us pause – there’s the respect / That makes calamity of so long life. / For who would bear the whips and scorns of time, / Th’ oppressor’s wrong, the proud man’s contumely, / the pangs of despised love, the law’s delay, / The insolence of office, and the spurns / That patient merit of th’ unworthy takes, / When he himself might his quietus make / With a bare bodkin? Who would fardels bear, / To grunt and sweat under a weary life, / But that the dread of something after death, / The undiscovered country, from whose bourne / No traveler returns, puzzles the will, / And makes us rather bear those ills we have / Than fly to others that we know not of? / Thus conscience does make cowards of us all; / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o’er with the pale cast of thought, / And enterprises of great pitch and moment / With this regard their currents turn awry / And lose the name of action (...). (SHAKESPEARE, 1963; p. 44-45)

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

sistir a própria imagem e reconhecer nela um ego ideal”.⁴⁹ A autora afirma que isso fica claro pela postura da personagem Hamlet ao se ver na tela decidido a usar a arma, mas sem saber como fazê-lo.

O cerne do monólogo é rapidamente interpretado pela disposição das imagens e temas do filme de Almereyda. O estado da mente da personagem é revelado através da contemplação do fim, representado pelo perigo da arma, assim como revela um desejo futuro do personagem: a morte. É necessário ressaltar que o monólogo shakespereano não é, dessa vez, exibido na íntegra.

Cenas como a descrita acima, criam, na obra cinematográfica, uma imagem de um Hamlet autocontemplativo, que, como levantado anteriormente, ao gravar-se e assistir por várias vezes a si mesmo no vídeo se reexamina, analisa-se, refletindo sua natureza retrospectiva. Os vídeos-diário do personagem nos dizem, também, mais sobre sua relação com a família e com sua amada Ofélia, contextos somente subentendidos no texto shakespereano.

Ao final dessa análise, podemos afirmar que o recurso de transposição empregado por Almereyda em seu filme, tem como principal objetivo a tentativa de capturar a personalidade de Hamlet, externalizando a um ambiente e uma época específicos. Ao contrário do Hamlet shakespereano, nos defrontamos com um personagem que cria empatia com o público por meio da utilização de recursos como o vídeo-diário e etc. Sua mente, seus pensamentos são apresentados claramente aos telespectadores que, ao se identificarem com o contexto, identificam-se também com a personagem apresentada aqui com uma personalidade contemporânea.

3. Considerações finais

Pudemos verificar que o diretor Michael de Almereyda, ao adaptar a peça *Hamlet*, de William Shakespeare, optou pelo processo de transposição cultural que, segundo Sanders (2006), constitui-se a

⁴⁹ “(...) another aspect of voyeurism: the narcissistic pleasure of watching ones image and recognizing it as an ideal ego.”

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

partir da relocação cultural dos textos fontes, seja essa relocação em termos geográficos, temporais ou ainda socioculturais.

Verificamos também que ao relocar o texto Shakespereano para outro contexto – da Dinamarca à Nova Iorque atual – o autor não só atualizou a obra em termos visuais, como também construiu inúmeros significados para o texto shakespereano, significados esses explícitos, principalmente, pela opção de centralizar o jovem Hamlet como foco da película.

Finalmente, pudemos concluir que ainda que O *Hamlet* de Almereyda conte com os diálogos originais da peça do bardo, o filme não trilha o caminho frustrado das tentativas de reprodução do texto dramático, configurando-se, então, como uma leitura de seu texto base, fruto de um processo de interpretação específico. Ao configurar-se como uma leitura, a película afasta quaisquer acusações e/ou críticas fundamentadas na questão da fidelidade, comuns aos apreciadores de cinema e infrutíferas do ponto de vista de acadêmicos como Hutcheon (2006), Sanders (2006) e Stam (2000).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, A. C. da S. *A literatura na tela grande: obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema*. (Dissertação de mestrado em Literatura). Brasília: UnB, 2007.
- BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- BRASIL, A. *Cinema e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- CIESLAK, M. Michael Almereyda's Hamlet. _In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Cadernos de tradução*. Santa Catarina: UFSC, 2001.
- HUTCHEON, L. *A Theory of adaptation*. USA: Routledge, 2006.
- LEÃO, L. de C. Shakespeare no cinema. In: LEÃO, L. de C. SANTOS, M. S. dos. *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

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

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. United States of America: Norton, 1963.

SKYLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975.

SOARES, M. S. dos. A dramaturgia shakespereana. In: LEÃO, L. de C. SANTOS, M. S. dos. *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.