

**Erika Viviane Costa Vieira**

**ESPECTROS DE *HAMLET*: questões de adaptação e apropriação**

**Belo Horizonte**

**Faculdade de Letras da UFMG**

**2012**

**Erika Viviane Costa Vieira**

**ESPECTROS DE *HAMLET*: questões de adaptação e apropriação**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras:  
Estudos Literários da Faculdade de Letras da  
Universidade Federal de Minas Gerais,  
como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor  
em Literatura Comparada.

Área de Concentração: Literatura Comparada  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Thaís Flores Nogueira Diniz

**Belo Horizonte**

**Faculdade de Letras da UFMG**

**2012**

*À minha mãe, com muito afeto.*

## AGRADECIMENTOS/ACKNOWLEDGEMENTS

À Professora Dra. Thaïs Flores Nogueira Diniz, por toda dedicação, exemplo, competência e motivação para orientar-me em mais esta etapa da minha vida acadêmica. Agradeço sua orientação da iniciação científica (1998-2001) ao mestrado (2002-2004) que despertou meu interesse por Shakespeare e, depois disso, pelo encorajamento para voltar a pesquisar.

À Professora Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis pela valiosa contribuição no início do doutorado e por apontar os caminhos possíveis do estudo da adaptação via Bakhtin.

À Professora Dra. Aimara da Cunha Resende, pela oportunidade de participar do CESh – Centro de Estudos Shakespeareanos – e pela prestimosa leitura do texto no período da qualificação.

Aos professores Dr. Luiz Fernando Ferreira de Sá, Dra. Ana Maria Clark Peres, pelas aulas enriquecedoras.

À Professora Dra. Sonia Queiroz pela contribuição acadêmica, pela amizade, por apresentar-me o laboratório de revisão e por dividir comigo alguns momentos às quintas à tarde regados a muito Genette.

Ao Professor Dr. Fabio Ackcelrud Durão (UNICAMP) pelo auxílio durante a concepção original do projeto, o qual também apresentei ao programa de Pós-graduação em Literatura da UNICAMP.

À CAPES pelo auxílio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho no Brasil e no Canadá, na Universidade de Guelph, bem como pelas visitas acadêmicas, pela oportunidade única de conhecer o *Ex-Machina*, sede administrativa do dramaturgo Robert Lepage, e por conhecer o escritor e dramaturgo Daniel David Moses.

To Professor Daniel Fischlin and his lovely wife Martha Nandorfy for welcoming me at the University of Guelph and introducing me to CASP – Centre for Adaptations of Shakespeare Project.

To Professor Rick Knowles (University of Guelph) for allowing me to attend his classes and commenting my preliminar research with suggestions and extraordinary ideas.

To *TransCanada Institute*, in particular to Prof. Smaro Kamboureli, for letting me attend the lectures and the interesting meetings.

To Konstanz Universität and Professor Yuri Murashov, for providing funds for my participation during the Summer Course Literature and Money in 2008.

To all the friends in Guelph, especially to Lelio Fulgenzi, Ashraf Zaghal, Benny Quay, Petko Kitanov, and Nickey Boparai for all their encouragement, support and friendship.

To Delia Montero Contreras, for hosting me during SEMINECAL in Guadalajara, Mexico, in May, 2010.

Aos meus colegas da pós-graduação: Ronnie Francisco Cardoso, Gloria Mello e Gustavo Cerqueira Guimarães. Um agradecimento especial para o colega, agora já Doutor, André Pereira Feitosa, pelas preciosas dicas de viagem quando estava me preparando para ir para Guelph. Agradecimento também para a amiga e colega de trabalho Angela Maria de Oliveira Lignani, por sua amizade e pela leitura cuidadosa deste texto.

*Reading a book is like re-writing it for yourself. You bring to a novel, anything you read, all your experience of the world. You bring your history and you read it in your own terms.*

Angela Carter (1940-1992)

## RESUMO

Este trabalho analisa algumas adaptações de *Hamlet*, que são os romances *The Prince of West End Avenue*, de Alan Isler, *Gertrude and Claudius*, de John Updike, o conto “Gertrude Talks Back”, de Margaret Atwood, e a apresentação teatral *Elsinore*, de Robert Lepage, sob a ótica da espectralidade de Derrida. Este aspecto se apresenta de forma distinta em cada uma dessas obras, embora todas elas realizem uma intensa atividade intertextual. A espectralidade de *Hamlet* ronda esses textos e propõe-se que este aspecto perpassa as adaptações de Shakespeare de maneira geral. Discute-se ainda a distinção entre adaptação e apropriação e constata-se que a definição de adaptação é controversa. Influenciada por discursos políticos da atualidade, as adaptações se dividem entre atitudes de reverência e de resistência a Shakespeare. O presente estudo faz uma análise das obras e procura identificar a metáfora espectral em cada uma delas como uma estratégia de sobrevivência textual.

Palavras-chave: espectralidade, adaptação, apropriação, *Hamlet*, Shakespeare, sobrevivência.

## ABSTRACT

This work examines some adaptations of *Hamlet*, which are the novels *The Prince of West End Avenue* by Alan Isler, *Gertrude and Claudius* by John Updike, the short story "Gertrude Talks Back", by Margaret Atwood, and the theatrical presentation *Elsinore*, Robert Lepage, from the perspective of Derrida's hauntology. This aspect is found differently in each of these works, although they all perform an intense intertextual operation. The spectre of *Hamlet* rounds these texts and it is proposed that this aspect pervades the adaptations of Shakespeare in general. It also discusses the distinction between adaptation and appropriation and it is verified that the definition of adaptation is controversial. Influenced by current political discourse, adaptations are divided between the attitudes of reverence and resistance to Shakespeare. This study analyzes the literary works and seeks to identify the metaphor of spectre in each of them as a textual strategy of survival.

Keywords: spectre, adaptation, appropriation, *Hamlet*, Shakespeare, survival.

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Introdução</b> .....  | 10        |
| <b>Capítulo 1: Adaptação, Apropriação e Espectralidades</b> .....                  | <b>24</b> |
| 1.1 Adaptação e seus desdobramentos: terminologia necessária .....                 | 27        |
| 1.1.1 Adaptação .....  | 28        |
| 1.1.2 Apropriação .....  | 31        |
| 1.1.3 Outras práticas adaptativas, outros termos .....                             | 33        |
| 1.1.4 A contribuição de Genette .....  | 35        |
| 1.1.5 Adaptação, polifonia e dialogismo .....                                      | 37        |
| 1.1.6 Transposição midiática .....   | 39        |
| 1.2 Espectropoéticas da adaptação .....  | 40        |
| 1.2.1 Introdução .....   | 40        |
| 1.2.2 Sobrevivência e suplemento .....   | 41        |
| 1.2.3 Espectropoética .....  | 46        |
| 1.2.3.1 Contexto de <i>Espectros de Marx</i> (1994) .....                          | 46        |
| 1.2.3.2 Política e a teatralidade do espectro .....                                | 48        |
| 1.2.3.3 Espectropoética e tradução .....   | 49        |
| 1.2.3.4 Os fantasmas de/em Shakespeare .....                                       | 51        |
| 1.2.3.5 Operacionalidade da espectropoética .....                                  | 53        |
| 1.2.3.6 Saindo de cena .....   | 56        |
| 1.3 Adaptação e crítica: a política da adaptação .....                             | 57        |
| 1.3.1 Os impasses conceituais da adaptação e da apropriação .....                  | 61        |
| 1.3.2 Adaptação e hipóstase .....  | 64        |
| 1.4 Da incapacidade de consenso .....  | 68        |
| <b>Capítulo 2: <i>Hamlet</i> e o Teatro – o Fantasma e a máquina</b> .....         | <b>71</b> |
| 2.1 <i>Hamlet</i> , o fantasma e a máquina .....                                   | 77        |
| 2.2 <i>Elsinore</i> multimidiático .....   | 80        |
| 2.2.1 O cinema no teatro .....   | 83        |
| 2.2.2 O palco tri-dimensional .....  | 85        |
| 2.2.3 Palavra-imagem .....   | 86        |
| 2.2.4 O fantasma sai de cena .....   | 88        |
| <b>Capítulo 3: Gertrudes protagonista</b> .....                                    | <b>89</b> |
| 3.1 Introdução .....   | 89        |
| 3.2 Os crimes textuais de Margaret Atwood .....                                    | 91        |
| 3.2.1 Margaret Atwood .....  | 91        |
| 3.2.2 <i>Talking back</i> .....  | 92        |
| 3.2.3 Adentrando a alcova de Gertrudes .....                                       | 93        |
| 3.2.3.1 O <i>closet</i> .....  | 93        |
| 3.2.3.2 Público e privado .....  | 94        |
| 3.2.3.3 O espectro espectador .....  | 99        |
| 3.2.4 A resposta de Atwood .....   | 100       |
| 3.2.5 Crime da mulher, crime textual .....   | 106       |
| 3.3 Gertrudes e as paternidades imaginadas de <i>Hamlet</i> .....                  | 109       |
| 3.3.1 As fontes de <i>Hamlet</i> : apropriação, legado e herança do espectro ..... | 109       |

|  |            |
|--|------------|
| 3.3.2 Updike e a narrativa de fã .....   | 114        |
| 3.3.3 <i>Gertrudes e Claudius</i> em três retr(atos) .....   | 115        |
| 3.3.3.1 Primeiro retrato: Gerutha, Horwendil e Feng .....  | 119        |
| 3.3.3.2 Segundo retrato: Geruthe, Horvendile e Fengon .....  | 127        |
| 3.3.3.3 Terceiro retrato: Gertrudes, Hamlet e Claudius.....  | 130        |
| 3.3.4 Retratando-se com Gertrudes .....  | 132        |
| <br>   |            |
| <b>Capítulo 4: O príncipe da Avenida West End – <i>Hamlet</i> e os assombramentos do Holocausto.....</b> | <b>134</b> |
| 4.1 O romance .....  | 135        |
| 4.2 Relações textuais incestuosas: Hamlet e os outros textos .....                                       | 137        |
| 4.2.1 A inspiração de Isler .....  | 138        |
| 4.2.2 Semelhanças com Branagh .....  | 140        |
| 4.2.3 Emma Lazarus: homenagem à América .....  | 143        |
| 4.2.4 A carta de Rilke .....   | 145        |
| 4.3 Os papéis do protagonista .....  | 152        |
| 4.3.1 Adaptação e contextualização .....   | 153        |
| 4.3.2 Adaptação e mutilação textual .....  | 154        |
| 4.3.3 Adaptação, produção teatral e direção .....  | 155        |
| 4.4 <i>Hamlet</i> e o Holocausto .....   | 157        |
| 4.4.1 Otto Korner, sujeito traduzido .....   | 159        |
| 4.4.2 Korner e a experiência no Lager .....  | 160        |
| 4.4.3 Os fantasmas da memória .....  | 162        |
| 4.4.4 Conjuração do espectro .....   | 165        |
| 4.5 Da sobrevida à vida .....  | 167        |
| <br>   |            |
| <b>Considerações Finais: .....</b>   | <b>170</b> |
| <br>   |            |
| <b>Referências bibliográficas: .....</b>   | <b>174</b> |
| <b>ANEXOS: .....</b>   | <b>182</b> |

## INTRODUÇÃO

*- um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra do jogo. Um texto, permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção.*  
Jacques Derrida, *A farmácia de Platão*

A literatura contemporânea sempre esteve em dívida para com os textos clássicos, com o passado. O contemporâneo, nos termos de Agamben, compreende a busca do tempo presente que está além da lógica cronológica e anacrônica, aderindo ao presente e, ao mesmo tempo, dele tomando distância (AGAMBEN, 2009)<sup>1</sup>. Hoje sabemos que um texto<sup>2</sup> pode ser ressignificado em momentos históricos diferentes e essa nova perspectiva interfere na visão que temos do presente e do passado. Buscando entender como uma obra de arte pode ser re(a)presentada, Hans-Robert Jauss (1982) expande a potência textual em que um texto pode ser lido em momentos diversos de realidades temporais diferentes sem a intermediação de especialistas ou tampouco tornar-se tema da hermenêutica literária ou filosófica. Segundo Jauss, um dos responsáveis por teorizar a perspectiva da estética da recepção, é inerente à obra clássica a capacidade de transcender vários horizontes de expectativa, podendo ser interpretada e reinterpretada diversas vezes.

Existem várias maneiras de ressignificar obras artísticas e literárias. Dentre as práticas de ressignificação, adaptação<sup>3</sup>, apropriação e tradução são produtividades textuais cada

---

<sup>1</sup> Agamben desenvolve a noção de contemporâneo a partir das *Considerações intempestivas* de Roland Barthes, que o concebia como “intempestivo”, “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância” (AGAMBEN, 2009, p. 59). A partir daí, Agamben propõe o contemporâneo que busca uma aproximação de um outro tempo, além do tempo cronológico, aproximando-se da noção de poesia: “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (p. 65).

<sup>2</sup> Compreende-se texto como uma estrutura que produz sentido continuamente. Segundo Barthes (1981), o termo foi adotado pelos estruturalistas para se referir a qualquer discurso que produz significado por meio do jogo infinito de signos.

<sup>3</sup> Ao longo deste trabalho irei trabalhar o conceito de adaptação em seu sentido mais amplo, tal como preconiza Linda Hutcheon (2006), que engloba desde obras literárias que pretendem traduzir uma obra literária como textos ou

vez mais comuns e seu impulso não pode ser subestimado, pois elas tratam de experiências voltadas tanto para a produção narrativa quanto para a teatral. Na verdade, apropriação e adaptação são operacionalidades textuais que subjazem à literatura, se pensadas em sua materialidade, nos seus espaços, e se forem vistas como uma prática. Kristeva (1978, p. 35), por exemplo, entende que todo texto literário constitui-se como uma produtividade e está inserido em um contexto de trocas semióticas produtivas. A semiótica da produção de Kristeva compreende que esses textos participam de uma prática escritural voltada para um pensamento que busca a produção (cf. 1978, p. 35). Entretanto, as reescritas/adaptações/apropriações/traduições não acontecem apenas no âmbito do verbal. Obras literárias e também artísticas podem também ser ressignificadas em outro sistema semiótico que não seja o literário. O cinema e as artes plásticas são sistemas que têm participado intensivamente desse processo.

Além disso, o conceito de adaptação não pode ser reduzido à simples prática da transformação de textos, ou ao ato de transportar o texto de um gênero para outro ou adequá-lo às novas mídias. Euclides da Cunha mencionou certa vez em *Os Sertões* que "[v]iver é adaptar-se"<sup>4</sup>. Acredita-se que “adaptar” sugira moldar-se, adequar-se, enquadrar-se à forma, sem muitas possibilidades de explosão criativa porque o texto adaptado cria uma situação de endividamento para com o texto que lhe é anterior. O esforço empreendido por esta pesquisa de doutoramento, no entanto, pretende ampliar o lugar da adaptação, pensando-a como um processo complexo de spectralidades textuais em jogo na produção cultural da contemporaneidade.

A adaptação também denota o gesto criativo do sujeito-leitor/espectador de qualquer obra, seja ela literária ou não. Significa colocar-se de maneira diferente diante do que se leu, poder escolher entre acrescentar uma camada a um desenho já traçado ou percorrer o caminho de sempre, porém com outro objetivo. A diferença está no olhar, na leitura, no contexto, no gesto suplementar do adaptador que passará a se posicionar também como autor, criador. No caso deste trabalho em específico, é Shakespeare, o autor em questão, que nos conduz ao questionamento da adaptação e à abertura de seus arquivos. Desvelar as contingências da adaptação e suas táticas e interrogar os aspectos culturais, éticos e políticos dos produtos que são

---

para o teatro ou para o cinema, até aquelas que apenas se referem ou fazem alusão a esta obra, incluindo-se aqui as que realizam a performance do que hoje consideramos ser o texto shakespeariano.

<sup>4</sup> Ao discorrer sobre os diversos tipos de sertanejo em “O Homem”, Euclides de Cunha menciona que o vaqueiro é a “[p]erfeita tradução moral dos agentes físicos de sua terra” já que teve “uma árdua aprendizagem de revezes” (p. 57). “É inconstante como ela [a vida]. É natural que o seja. Viver é adaptar-se. Ela o talhou à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto...” (p. 58).

ora hospedeiros dóceis, ora reminiscências hostis de Shakespeare são algumas das preocupações desta empreitada.

Em um primeiro momento, pretende-se investigar a adaptação sob a perspectiva da hipertextualidade de Gérard Genette (1997), cuja visada textual palimpséstica aborda os textos literários em constante entrecruzamento, quando hipertextos são gravados sobre hipotextos, transformando a literatura em um objeto de segunda mão. A ressuscitação constante dos textos pode ser encarada como uma estratégia de sobrevivência que permite a um hipotexto (ou vários hipotextos) renascer(em) inúmeras vezes. Percebe-se que esta é uma estratégia da literatura em geral: dialogar com textos canônicos sob uma perspectiva crítica diferente, a qual ao mesmo tempo em que emoldura e destaca o texto literário de partida, também confere à sua interpretação tentativas de auto-inscrição.

O fenômeno da adaptação, porém, é amplo e a pesquisadora Linda Hutcheon (2006) afirma que todos os tipos de adaptação<sup>5</sup> merecem ser investigados com o mesmo rigor acadêmico. Para Hutcheon, adaptação não se resume apenas a romances, filmes e peças teatrais, mas pode ser também videogames, parques temáticos, *websites*, *graphic novels*, capas de CD, óperas, musicais, balés e atos performáticos. Devido à amplitude de seu alcance, a pesquisadora oferece uma teorização abrangente, que é mais coerente com a dimensão do fenômeno. Hutcheon é propositadamente inclusiva e, por isso, segundo seu conceito, adaptação é simultaneamente transposição de gêneros, apropriação e engajamento intertextual. A diferença é que, para ela, a adaptação é um novo texto que foi contextualizado, ou seja, a adaptação é dependente de seu contexto de aparecimento.

Para abordar a questão da adaptação como estratégia intermediária, nos apoiaremos em Irina Rajewsky (s/d) e outros teóricos que consideram como transposição midiática a tradução da peça – como se supõe que era representada no século XVII – para uma encenação multimidiática – como é a de Robert Lepage em *Elsinore*.

Assim, os objetivos desta tese são: (1) examinar e questionar os aspectos conceituais e teóricos da adaptação, este objeto complexo que engendra implicações de natureza intertextual, cultural, artística, ética e política; e, (2) examinar textos adaptados em narrativas de ficção e em espetáculos teatrais que, enquanto processo e produto, expõem o engajamento com obras anteriores, condicionadas aos seus contextos de produção. Diante disso, compreende-se primeiro Shakespeare como um capital cultural, uma instituição (cf. BRISTOL, 1990) de suposta universalidade e globalidade, embora estes aspectos sejam altamente controversos e se oponham

---

<sup>5</sup> Acredito que a autora esteja se referindo, aqui, aos **produtos** da adaptação, tais como os romances, os filmes, as óperas, os quadrinhos e até parques temáticos, em oposição à adaptação enquanto **processo**.

a noções de localidade e nacionalidade, e segundo, *Hamlet* como uma grande narrativa que serviu de paradigma literário para várias épocas. Discutir temas relacionados à universalidade e à globalidade de Shakespeare não é o foco nem a intenção desta pesquisa, ainda que seja necessário tomá-los como condição que instiga o presente estudo. Ao final, pretende-se evidenciar que nestes textos adaptados há apenas uma “ideia” ou um “efeito” de Shakespeare, configurados através de alusões, citações, pastiches e outros tipos de referências textuais que, em maior ou menor grau, apresentam uma estratégia que pode ser denominada de mera espectralização da autoridade hipostasiada de Shakespeare. Por fazer emergir de um texto antigo algo novo, no tempo presente, apesar de realizar um percurso em direção ao passado, a nova obra precisa ser um texto inerentemente contaminado e assombrado por um discurso antigo, não-presente. A espectralidade de *Hamlet*, como explicitarei melhor no primeiro capítulo, é uma metáfora da forma não-presente e não-corporificada, mas que se faz presente e palpável nas reescritas desta peça. Nestas reescritas, estratégias intertextuais e intermediáticas de diversas ordens são empregadas e, ao serem apropriadas por autores contemporâneos, tornam os produtos da adaptação diversificados e de difícil categorização e agrupamento. Portanto, ao final deste trabalho, pretende-se demonstrar que o questionamento da eficiência dos procedimentos de adaptação e apropriação induzem ao esvaziamento de seus conceitos enquanto procedimentos que desafiam e afrontam o cânone, pois mostram-se altamente desgastados. As estratégias mencionadas, ao contrário, vêm para reafirmar a presença do cânone na cena literária atual, a qual se dá através de atos performativos de espectralização (DERRIDA, 1994).

Para abordar a questão da adaptação sob a metáfora da espectralidade, aqui se recupera o conceito de sobrevivência como elaborado por Walter Benjamin (2001), que considera o texto traduzido como um texto outro, autônomo, e a adaptação como uma tradução. Em “A tarefa do tradutor”, Benjamin argumenta a favor da tradução que, sob esta perspectiva, é “liberada” pelo tradutor, “desterrada” (*gebannt*) da língua estrangeira. Dessa forma, o texto ganha um novo fôlego, uma sobrevida. Uma tradução permite perscrutar os cantos inacessíveis da memória do texto e trazer à tona outras formas de vê-lo. Adaptar, compreendendo-se também como uma forma de tradução, é um ato que propicia a sobrevivência; um texto adaptado confere sobrevida ao texto que o inspirou, garantindo-lhe mais espaço e mais tempo na memória cultural.

Uma das formas de sobrevivência do texto, porém, configura-se através da forma da fantasmagoria derridiana, da qual nos apropriaremos enquanto metáfora. Em *Espectros de Marx* (1994) Derrida apresenta o argumento da espectralidade como uma espécie de lógica da obsessão. Assim como o Fantasma do Rei Hamlet, que abre a peça e assombra a cena em uma

reaparição que é uma aparição primeira, *Hamlet*, texto marcante na história cultural, continua, obsessivamente, assombrando a cultura da modernidade. A noção de sobrevivência sugere o *continuum* de uma existência no **pós** vida, movendo-se em direção à posterioridade, em direção ao porvir. De caráter mais positivo, essa noção descarta a quebra ou um rompimento com alguma anterioridade, sugerindo a ideia de continuidade. Já a espectralidade derrideana assume uma existência anterior que não mais se faz presente, ou se corporifica no presente, cuja existência, porém, se dá “assombrando”, como uma aparição daquilo que um dia **foi**. A esta ontologia que reconhece que o ser não está vivo nem morto, nem presente nem ausente, mas espectraliza, assombra, Derrida chama de *hantologie*, ou *hauntology* no inglês, ou *obsidiologia*, como consta na tradução de Anamaria Skinner (cf. DERRIDA, 1994b, p.18; 75). É interessante notar que Derrida explicita a necessidade de construção de um novo conceito para falar sobre a ontologia espectral, o conceito de *hauntology* (*haunt* + *ontology*), cuja expressão fonética de *ontology* apenas a omitia.

Assim, considera-se refletir sobre as adaptações de *Hamlet* como **intertextos** que atuam como **sobrevidas** do texto shakespeariano e sobre o **suplemento** como nos termos de Jacques Derrida, cuja releitura acrescenta uma nova camada ao texto. Consequentemente, essas adaptações terminam por contribuir com o **diferimento** dos sentidos do texto shakespeariano, colocando-os em contínuo desenvolvimento. Além disso, o diferimento dos sentidos também contribui para que a própria diversidade de conceitos para a adaptação se expanda. *Hamlet* se configura, então, como um **espectro** que assombra, retorna, habita e paira sobre os hipertextos, nos termos da *hauntologie* de Derrida, que, perscrutando vários cantos da nossa cultura, insiste na reintrodução de *Hamlet* como uma forma de hipostasiar<sup>6</sup> a autoridade de Shakespeare. Tal articulação metodológica não é estanque nem exclusiva e as noções enumeradas também podem aparecer combinadas de forma híbrida em uma mesma adaptação. No entanto, essas noções formam a rede conceitual que emoldura a análise dos textos sob escrutínio neste trabalho.

Constata-se que a releitura de *Hamlet* se dá por vários caminhos, estratégias que por ora podemos enumerar como: (1) o caminho da margem, dos contextos pós-coloniais; (2) o viés da mimetização do gesto criador e crítico do bardo, (3) pela rota das inúmeras lacunas presentes no texto, (4) pela engenhosidade das tecnologias que proporcionaram a reelaboração da peça de forma multimidiática. As obras selecionadas para análise, por sua vez, nos mostram que o

---

<sup>6</sup> De acordo com Michael Bristol (1990, p. 2;10) Shakespeare tem sua autoridade reafirmada, revivida ou hipostasiada, tal qual uma prática religiosa, o que torna o “fervor” pelo Bardo quase inseparável das relações institucionais que regulam o discurso shakespeariano e o disseminam de formas variadas, múltiplas e heterogêneas.

processo de construção de cada uma delas passou, em algum momento, por algum destes quatro vieses ou por mais de um deles, quando possível.

Como e por que a identificação um texto como shakespeariano muda, desloca e redefine nossa percepção dele? A decisão pela análise das adaptações de *Hamlet* pauta-se pela premissa de que esta obra, especificamente, é considerada inesgotável de interpretações e presta-se a incontáveis leituras, como sugere Harold Bloom (2004), fiel defensor desse texto. *Hamlet* é o cânone dos cânones, o rito de passagem de atores que querem se consagrar e leitura obrigatória dos eruditos. A história de sua crítica confunde-se com a história da própria Crítica. Muito se falou sobre esta peça e muitos se atreveram a reescrevê-la. Os desdobramentos deste trabalho mostram que a conclusão a que chega Bloom sobre nosso hipotexto talvez seja um tanto precipitada, uma falácia, pois isso seria vê-lo como uma obra suprema, que está além do tempo presente e que solapa o passado e o futuro de forma autoritária e tirânica, oprimindo tudo o que foi produzido até então e aquilo que ainda o será, além de ignorar seu contexto de produção e sua história de inscrição no cânone.

Shakespeare, como a instituição em que se tornou nos tempos atuais, está imerso em uma tensão que mistura atração e rechaço, fascínio e repúdio, mas continua figurando como balizador da produção cultural atual, como um modo de construção de autoridade ou de assimilação cultural. As sobrevidas revisam e criticam a obra prima de Shakespeare, mas valem-se de sua imagem e valor para se afirmarem em nossa cultura. O cerne desta tensão parece estar no modo como essas revisitações aproximam o caráter “universal” de Shakespeare de seu caráter “popular”, como se o fato de ter se tornado popular em sua época hoje fosse condição para reconhecê-lo em todos os lugares. Esta é, na verdade, uma maneira de refletir a respeito da canonização de Shakespeare como o maior ícone da literatura. Em primeiro lugar, o que torna Shakespeare conhecido como “universal” é o fato de os enredos de suas comédias, tragédias e sonetos se ambientarem em contextos culturais que não são a Inglaterra. As peças históricas sobre os reis e as guerras, que evocam sentimento nacionalista, estas sim, possuem uma boa dose de anglicidade. Como aponta a tese de Suddhaseel Sen (2010, p. 13), as peças históricas ajudaram a canonizar Shakespeare como o maior escritor de língua inglesa porque esse acontecimento coincidiu com a ascensão do império britânico e, com ela, a expansão da língua e da literatura inglesas. O Shakespeare nacionalista é uma face de um outro Shakespeare que é também o Shakespeare escritor universal. Suddhaseel Sen (2010, p. 12) entende que a universalidade de Shakespeare está relacionada ao fato de que ele é um grande **adaptador** de textos, pois ele adaptou autores ingleses, clássicos e continentais, tais como Plutarco, Ovídio,

Boccaccio, Ariosto, Bandello, Holinshed, Chaucer, Thomas Kyd, desmistificando a ideia de que tenha sido um escritor “original”. Dessa maneira, as adaptações de hoje são objetos complexos e os termos “originais” ou “textos-fonte” são dúbios e ameaçam a suposta “primeiridade” enquanto inspiração das obras atuais.

É importante ressaltar que o tema desta tese, “*Hamlet* e suas adaptações”, é apenas o sintoma de um fenômeno maior, que engloba várias das peças do Bardo. O fenômeno adaptativo é capaz de instituir arquivos e disciplinas acadêmicas intituladas “adaptações de Shakespeare” tamanho é o número de textos e de outros produtos culturais adaptados que circulam hoje. Essa proliferação de adaptações pode indicar tanto uma produtividade intertextual como também um excesso semiótico, sintoma de uma crise tanto da literatura<sup>7</sup> quanto da crítica, em sua tentativa de descentramento das grandes narrativas. Remeter a Shakespeare pode indicar um procedimento já esvaziado de sentido; buscar Shakespeare nas adaptações, uma tragédia anunciada. Diante disso, alguns questionamentos são pertinentes. Ainda é possível tornar Shakespeare relevante para o nosso tempo? Por que escolhê-lo em meio a outros tantos textos? As adaptações de Shakespeare propõem estratégias originais de leitura ou apenas procedimentos de reciclagem? Tem-se utilizado procedimentos obsoletos, fórmulas prontas em contextos diferentes, evidenciando cada vez mais uma crise da literatura? Têm as obras produzidas nos últimos vinte anos apresentado algum tipo de virtuosismo ou auto-referencialidade? Teria a autonomia dos discursos levado ao esgotamento da crítica shakespeariana especializada e até mesmo do próprio texto? Seria a literatura contemporânea uma releitura da tradição/cânone no sentido prefigurado pelo prefixo **re-**, o qual remete à repetição constante, mas que a espetacularização semiótica apenas encobre? Que forças políticas atuam para manter a sobrevivência de Shakespeare e o que o faz perpetuar-se nas diversas esferas culturais? Nem todas estas questões serão respondidas ao longo do trabalho, mas elas apontam para uma proposta de reflexão a respeito da adaptação como um estudo da literatura de ordem inversa, buscando não necessariamente traçar a hipertextualidade de Shakespeare nestas obras, mas como e por que narrativas contemporâneas são atravessadas por ele e se permitem trilhar este caminho. Se Shakespeare é um clássico que é revisitado em excesso e tornou-se lugar-comum, por que torná-lo relevante a cada nova produção teatral que leva seu nome e revitalizá-lo através de uma nova encenação teatral ou de um novo romance **baseado em** Shakespeare? Por que os enredos que ele soube tornar produtivos contêm um potencial de sucesso tão visado por adaptadores?

---

<sup>7</sup> Este sentimento de crise da narrativa, na literatura, pode ser sentido como uma extensão da crise da historiografia ocidental, como bem argumenta Francis Fukuyama (1982) em *O fim da história e o último homem*.

Diante de tantas produções textuais, teatrais, fílmicas, culturais, que levam o nome de Shakespeare, para a questão de sua potência reprodutiva que ultrapassa vários limites, tornando-se hoje um signo próximo da exaustão. Falar em exaustão desse signo que é Shakespeare e também *Hamlet* torna-se ocasião para se recuperar John Barth. Em 1967, Barth publicou um polêmico ensaio intitulado “The literature of exhaustion”, que foi mal interpretado como uma declaração da morte do romance. Apesar de dirigir-se às narrativas, mais especificamente ao romance, Barth sugere uma crise nesse campo da literatura diante da produção literária a que teve acesso. Por “exaustão” Barth não se refere à decadência intelectual, mas ao esgotamento de certas formas, à exaustão de certas possibilidades na literatura de sua época (1967, p.64). Para ele, faltava virtuosismo (e ele chega a sugerir que faltava mesmo era um pouco de originalidade); ideias estéticas brilhantes, inspiração; o artista deveria ser capaz de traduzir a topicalidade do seu tempo e transcender este mundo finito (1967, p. 71) e isso só seria possível através da compreensão das contingências históricas das formas literárias, as quais deveriam ser *imitadas* (1967, p. 71-72). Apesar de referir-se a um tipo de literatura em específico<sup>8</sup>, que se multiplicou reciclando uma forma já bastante desgastada – a fórmula do romance realista do século XIX – ,este ensaio de Barth ficou muito conhecido por sugerir o fim do romance. A sensação que fica após ler o texto de Barth é a de que uma crise criativa estava instaurada e tudo o que poderia ter sido inventado ou escrito com genialidade e virtuosismo já fora feito. A literatura contemporânea já não seria mais capaz de produzir uma literatura “nova”, entendendo-se este termo no sentido de ser original, criativo, de genuíno virtuosismo. Para Barth, os únicos autores capazes de sobreviver a esse “fim” seriam aqueles que **imitariam** o que já existe, como é o caso, citado por ele, de Jorge Luis Borges.

Para Antoine Compagnon (2003), essa é uma visão pessimista da literatura, exangue, sem fé no futuro (cf. 2003, p. 113), pois estamos inseridos num flagrante paradoxo da modernidade em seu desejo característico por inovação e ruptura. Essa busca pelo novo desembocou no que hoje se denomina pós-moderno, termo amplamente debatido por Compagnon (2001, 2003). Embora o termo não tenha um sentido definido, Compagnon acredita que a pós-modernidade seja advinda de uma crise dos ideais modernos de progresso, razão e

---

<sup>8</sup>Ver também: “The Literature of Replenishment” de John Barth (1984) em que ele responde às críticas a “The Literature of Exhaustion” de 1967: “What my essay ‘The Literature of Exhaustion’ was really about, so it seems to me now, was the effective ‘exhaustion’ not of language or of literature, but the aesthetic of high modernism: that admirable, not-to-be-repudiated, but essentially completed ‘program’ of what Hugh Kenner has dubbed ‘the Pound era.’ In 1966-67 we scarcely had the term postmodernism in its current literary-critical usage – at least I hadn’t heard it yet – but a number of us, in quite different ways and with varying combinations of intuitive response and conscious deliberations, were already well into the working out, not of the next-best thing after modernism, but the best next thing: what is gropingly now is called postmodernist fiction; what I hope might also be thought of one day as a literature of replenishment” (BARTH, 1984, p. 206).

superação. Ao celebrarmos práticas que primam pela novidade, buscamos a libertação de diversas oposições limitadoras: “as limitações entre realismo e fantástico, entre os partidários da forma e os do conteúdo, entre literatura pura e literatura engajada, entre ficção para elite e romance popular” (p. 112). Se a pós-modernidade de Compagnon repele a lógica moderna, ela revela um desafio com relação às grandes narrativas e uma impossibilidade em sua pretensão teleológica. Diante disso, as adaptações dessa grande narrativa que é *Hamlet* parecem indicar uma tensão entre um desejo de se produzir textos virtuosos em um momento de excesso de narrativas – quando as possibilidades de narração originais já estariam desgastadas – e um desejo de manter a tradição. O que ainda não foi narrado? As adaptações ainda seduzem por explorarem um enredo que já deu certo em meio ao excesso de narrativas e pela boa aceitação mercadológica por ser uma fórmula já testada.

Pensando nas obras que trazem vestígios de *Hamlet*, a arquitetura textual nesta tese pautou-se por uma esquematização que exhibisse o grau de proximidade textual com o hipotexto shakespeariano presente em cada adaptação, iniciando-se com o texto que possui maior volume de reproduções do hipotexto – *Elsinore*, de Robert Lepage – e terminando com textos que possuem alusões e pequenos trechos da peça sobre o príncipe dinamarquês – tal como o romance de Alan Isler, *The Prince of West End Avenue*. A partir de *Elsinore*, que possui o maior volume de texto verbal shakespeariano até *The Prince*, percebe-se a trajetória espectral do hipotexto. Nesse sentido, nenhuma das obras caracteriza-se como uma adaptação no sentido tradicional que transporta ou traduz um texto. A proximidade das adaptações com o teatro shakespeariano permite revelar as estratégias intertextuais e intermediáticas utilizadas pelos autores contemporâneos para retomar o bardo e traçar o percurso de sua espectralidade nas adaptações. A investigação das retomadas textuais é uma tentativa de verificação das condições sob as quais a metáfora da espectralidade derrideana se materializa além de expor as inúmeras camadas de leitura que uma adaptação pode ter. Com isso, torna-se possível identificar que “ideias” ou que “efeitos” do espectro do *Hamlet* de Shakespeare pairam sobre cada hipertexto.

O primeiro capítulo procura reunir e discutir a terminologia para o fenômeno da adaptação. Procura-se agrupar os conceitos relacionados a este fenômeno e reflete-se a respeito de seu contexto de produção e uso, empregando-os, ao longo deste trabalho. Esta discussão é pertinente porque procura definir o objeto de estudo em questão. Além disso, a problematização a respeito dos vários pontos de vista para os conceitos de adaptação/tradução e seus derivados torna mais rica e complexa a questão das relações textuais. Essa complexização é um indício de que o conceito de adaptação ainda é provisório e instável, tendo este debate recebido importante

contribuição dos estudiosos das adaptações de Shakespeare. Os estudos sobre adaptação e tradução intermediária a que tive acesso mostram que este tópico é altamente controverso e vem proliferando à medida que as obras alusivas a Shakespeare foram surgindo. Shakespeare e seus derivados formaram um terreno fértil para se estudar as diversas relações intertextuais e intermediárias.

Ainda neste capítulo, reflete-se a respeito da metáfora da sobrevida, do suplemento e da espectralidade, como preconizam Walter Benjamin e Jacques Derrida, que expandem o conceito de tradução e libertam esta proposta da reflexão teórica de conceitos estruturais que procuram enquadrar as adaptações numa via de mão única, isto é, hipertextos variantes de hipotextos. Não se trata de descartar a perspectiva intertextual e, conseqüentemente intermedial, mas a simples estruturação relacional não explora a crítica subjacente às narrativas sob escrutínio, apesar de expor o quanto um discurso “joga” com outros discursos, ao usá-los de modo surpreendente e lê-los de modo imprevisível. A perspectiva que aqui se quer oferecer defende a ideia de que o *Hamlet* de Shakespeare é um espectro que assombra os hipertextos produzidos a partir desta obra. O texto shakespeariano é suplementado e expandido e os vestígios e os rastros deixados pelo fantasma do texto do bardo nas adaptações são traçáveis. As adaptações de *Hamlet* revelam a existência de um legado próprio, de uma verdadeira família que é capaz de estabelecer um diálogo entre a obra renascentista e a sociedade atual e também de criticá-la, refletir sobre ela, em um movimento espectral em que se constata a presença de Shakespeare e sua relativa não-presença sob as formas dos efeitos fantasmagóricos.

No segundo capítulo, analisa-se *Elsinore* de Robert Lepage, uma produção canadense de *Hamlet*, um espetáculo solo apresentado pela primeira vez em Toronto em abril de 1996. Utilizando-se do texto de Shakespeare, mas fragmentando-o com cortes inevitáveis e alterando a ordem dos diálogos, o espetáculo chama a atenção pelo número de recursos tecnológicos usados no palco, pelo controle computadorizado do cenário e dos recursos multimídia, tais como o vídeo, a música eletrônica e as luzes. Dessa forma, Lepage consegue atualizar a peça não através do texto verbal, embora ele esteja presente, mas através da combinação de mídias, do uso de recursos tecnológicos e de convenções cinematográficas. A nova produção, embora preserve uma parte considerável do texto shakespeariano, realiza-se do uso de mídias digitais que dominam o palco e o próprio espetáculo, que está sempre em processo de reformulação. Porém, a tecnologia e a combinação de mídias conferem um efeito mágico à apresentação teatral, de forma que a estrutura do aparelho e os efeitos audiovisuais passam a controlar o espectador. A presença do texto de Shakespeare não é suficiente para que a autoria

seja atribuída ao Bardo: a presença das mídias e a reorganização textual e cenográfica permitem que Lepage reivindique a autoria para si. Portanto, *Elsinore* “é” e “**não é**” *Hamlet*. O texto shakespeariano assombra a nova produção de Lepage, cujos “efeitos”, podem ser lidos, então, como uma expressão da presença espectral de *Hamlet*, constituída pelos rastros tecnológicos que deslumbram o espectador.

O terceiro capítulo argumenta a respeito do protagonismo que Gertrudes exerce em duas obras: no micro-conto “Gertrude talks back”, da reconhecida escritora canadense Margaret Atwood, que atualiza o texto do Bardo à luz da perspectiva feminista para a *closet scene*<sup>9</sup>, e no romance do norteamericano John Updike, *Gertrude and Claudius*, que trata das motivações que antecederam ao relacionamento adúltero entre a Rainha e seu cunhado.

O diálogo tenso e sincero da *closet scene*, mantido entre Gertrudes e Hamlet na peça de Shakespeare, é subvertido no conto. A voz de Hamlet é drasticamente cortada e Gertrudes rouba a cena em um monólogo dramático. No entanto, ela o faz de forma provocativa, sarcástica, chegando a pilheriar com o nome do príncipe, associando-o a porcos num trocadilho maldoso (*ham-let/pig-let*) e questionando sua sexualidade por não tomar nenhuma iniciativa com relação a Ofélia. O monólogo contradiz a maneira tradicional em que Gertrudes foi emoldurada pela crítica: como uma mulher fraca (*Frailty, thy name is woman*) que se entrega à luxúria. Essa nova mulher revisita o *Hamlet* de Shakespeare e re-inscreve a subjetividade feminina do cânone no discurso da contemporaneidade. No conto, ela não mata apenas o marido, mas também o intertexto, ao retrucá-lo (o *talk back* do título) subversivamente. Gertrudes torna-se, assim, uma sobrevivente ao escolher a ação e evitar a passividade.

John Updike também se concentra em Gertrudes, humanizando a personagem. Seu romance, uma espécie de prólogo (*prequel*) da peça, foi inspirado na *Historia Danica* de Saxo Grammaticus e na narrativa de Belleforest, (Shakespeare bebeu das mesmas fontes para escrever a peça). Dividido em três partes, o romance apresenta momentos distintos da construção de Gertrudes e seu dilema do incesto-adultério na peça de Shakespeare. O livro conta a história da jovem princesa Gerutha, filha do Rei Rorik, e seu casamento forçado com o guerreiro Horwendill, que se torna King Hamlet, logo depois da morte do pai da jovem. Os silêncios provocativos da peça de Shakespeare são aqui preenchidos e finalmente temos a oportunidade de conhecer as motivações de Gertrudes para o seu relacionamento com o cunhado, Cláudio. Com

---

<sup>9</sup> Cf. *Hamlet*, III, iv. Nesta cena da peça, Hamlet mata Polônio acidentalmente na frente de sua mãe, enquanto os dois estão no meio de uma acalorada discussão. Hamlet tenta convencer a mãe do crime moral que cometera ao desposar o cunhado (Cláudio) e a conscientiza do perigo que corre por estar ao lado de um provável assassino.

isso, Updike não só humaniza a figura feminina como também aprofunda sua importância na tragédia e trata o adultério incestuoso de Gertrude de maneira complexa e dolorosa.

Este terceiro capítulo pretende, portanto, refletir a respeito da figura imantada de Gertrudes, cuja figura centralizou a atenção da crítica, como no conhecido ensaio de T. S. Eliot<sup>10</sup> em que se torna o objeto correlativo. A força desta personagem na peça shakespeariana foi capaz de desenvolver uma obsessão, o que pode ser verificado pelos inúmeros artigos que procuram desvendar e compreender Gertrudes, a rainha sensual, a mãe relapsa e a esposa infiel. Tanto Atwood quanto Updike ocupam-se em narrar essa obsessão da crítica ao conferir a esta mulher uma outra história. Pretende-se, portanto, investigar a maneira pela qual esses autores mostraram uma obsessão por Gertrudes que é, na verdade, uma maneira de referir-se aos precursores de Shakespeare e o que Shakespeare inventou a partir deles. Estas narrativas revelam uma obsessão pela origem de maneira a ficcionalizar e suplementar as supostas narrativas inspiradoras de *Hamlet*, que são a *Historia Danica* e a narrativa de Belleforest. Com este romance, é possível reconhecer Shakespeare como um grande adaptador de textos, a quem Updike mimetiza ao retomar suas influências e produzir um texto diferente.

Uma reflexão a respeito da questão da sobrevivência, da sobrevivência e da memória do sobrevivente no campo de concentração compõe o quarto e último capítulo. Nele se faz um estudo de caso de *The Prince of West End Avenue* (1994) de Alan Isler, cujo tom paródico-satírico alivia o tom solene da tragédia. A leitura ganha mais frescor, apesar de a temática rondar a senilidade, a morte, a memória e seus percalços. O “herói” do romance, Otto Korner, é um aposentado judeu de 83 anos, residente em um lar de idosos situados a oeste da ilha de Manhattan – a clínica Emma Lazarus. No início do romance, Korner está diante de um problema: terá de esperar um bom tempo para, na pele do Fantasma da peça, ensaiar *Hamlet*, porque o protagonista e diretor do espetáculo, Adolphe Sinsheimer, acabara de falecer. A partir deste ponto, Korner passa por um processo de revisão. De forma honesta e reflexiva, relata sua fuga da Áustria durante a Primeira Grande Guerra, os problemas enfrentados por judeus na Alemanha nazista, sua carreira frustrada de escritor e sua chegada à América. Além da influência da cultura judaica e da memória do Holocausto, o humor e a ironia também se fazem presentes neste texto. Com o passado revelado e alguns mistérios solucionados, ao final, Otto Korner se torna o protagonista da peça Shakespeariana e também o diretor do espetáculo. O espectro de *Hamlet* habita o romance e torna-se o fio condutor da narrativa que permite ao protagonista alcançar o autoconhecimento e libertar-se de seu passado.

---

<sup>10</sup> Cf. ELIOT, T.S. *Hamlet*. In: *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1951. p. 145-6.

Com esta última obra vem-se questionar o lugar de *Hamlet* no cenário cultural contemporâneo, que percebe as obras referentes a esta peça como uma forma de sua relativização, uma vez que, para Derrida (1994), precisamos aprender a conviver com os espectros. *Hamlet* se mantém relevante no nosso tempo, mas ainda é preciso relativizá-lo diante da constelação dos *Hamlets* a que estamos expostos. As adaptações desta peça recuperam o texto ou o enredo do bardo em maior ou menor grau, os quais conferem sobrevida a este hipotexto e o suplementam com uma nova leitura. Certamente o acesso a que temos à obra através das adaptações nos permite identificar aquilo que, simultaneamente, **é e não é** Shakespeare. Há muito de Shakespeare nessas vozes contemporâneas, mas há também muito de nós, da visão crítica que temos de Shakespeare, de *Hamlet*, da crítica de *Hamlet* e da história de sua produção textual e teatral. Por isso é que aqui se defende que há muito mais de **efeitos** de *Hamlet* do que propriamente de *Hamlet* nas obras relacionadas à peça. Este texto se espectraliza de inúmeras formas, explora várias camadas de sentido existentes no seu hipotexto e nos assombra em cada revisitação nas quais identificamos as maneiras que Shakespeare tem encontrado para se hipostasiar.

Assim, utilizando os conceitos de adaptação, apropriação e seus desdobramentos em transposição intermediática, sobrevivência e espectrologia, as obras aqui analisadas, todas produzidas no século XX configuram-se como espectralidades de Hamlet.

## CAPÍTULO 1

### Adaptação, apropriação e espectralidade

- o espectral **não existe**. ... **não está jamais presente enquanto tal**.  
O tempo do “aprender a viver”, um tempo sem presente tutor,  
consistiria nisto, o exórdio nos encaminha para isto:  
aprender a viver **com** os fantasmas, no encontro, na companhia,  
ou no corporativismo, no comércio sem comércio dos fantasmas.  
... E este estar-com os espectros seria também, não somente, mas  
também, uma **política** da memória, da herança e das gerações.  
Jacques Derrida, Espectros de Marx

As grandes narrativas legitimaram, por vários séculos, os saberes que moldaram a história e o pensamento da humanidade. Por outro lado, a pós-modernidade<sup>11</sup> os coloca em estado de crise, desestabiliza as certezas e as verdades e busca a emancipação através da ampliação do que hoje se nomeia “literatura” (ou do que hoje se conhece por “literatura”).

*Hamlet*, de William Shakespeare, aparece como um dos grandes textos dramáticos que permaneceu através dos tempos. Encenada ou retomada pela crítica, essa peça se adaptou à abordagem dos Estudos Culturais e continua se firmando como texto atualizado.

A riqueza de possibilidades do texto levou a abordagens das mais diversas. Grande parte do que a crítica é capaz de fazer hoje se deve ao trabalho dos shakespearianos da era vitoriana (cf. TAYLOR, 2001), sem contar que o impulso adaptativo tem seu ápice também nesta época; note-se o *Tales from Shakespeare* (1807) dos irmãos Charles e Mary Lamb<sup>12</sup> e a repercussão dessa obra. A crítica vitoriana não mediu esforços para entender as personagens e, por isso, ela pode ser caracterizada como uma crítica centrada nesse aspecto. Em termos gerais, a

---

<sup>11</sup> A pós-modernidade destaca-se como um rompimento com as verdades absolutas típicas da Modernidade e foi definida por François Lyotard em *The Postmodern Condition* (1984[1979]) como uma situação em que as grandes narrativas deixaram de ter a credibilidade que tinham e as colocaram em crise.

<sup>12</sup> *Tales from Shakespeare* foi um livro infantil publicado em 1807 contendo histórias de 21 peças de Shakespeare e ilustrado por Arthur Rackham nas edições de 1899 e 1909. A adaptação dos irmãos Lamb reduziram a linguagem do inglês arcaico de Shakespeare de forma que as crianças pudessem ler e entender a narrativa. Mary Lamb é a responsável pela adaptação das comédias e Charles, pelas tragédias.

tragédia se dá porque uma personagem específica está em situação que não pode dominar, como explica o crítico canadense Northrop Frye (1999, p.16). Segundo ele, as personagens de Shakespeare “... são tão vivas, que freqüentemente as consideramos destacáveis da peça, como pessoas reais”, quando, na verdade, não o são, como ele mesmo explica. O que é real nas personagens shakespearianas é sua função na peça. Frye (1999, p.17) assegura ainda que a crítica de personagem é insuficiente, visto que Shakespeare não se baseou nelas para escrever suas peças. Se assim tivesse feito, suas personagens teriam sido bem menos complexas.

*Hamlet*, peça tão lida e discutida, povoa a memória coletiva e exerce poder influenciador sobre produções novas. Esse diálogo com a tradição já foi discutido por T. S. Eliot em seu famoso artigo “Tradição e talento individual”, que alerta para o fato de que o fazer literário não é solitário. Antes, escritores reafirmam a tradição, para, então, se firmarem. Ainda, segundo Eliot, percebe-se que cada grande escritor ocupa um lugar no centro da produção literária, mas pode e, certamente deve, relacionar-se com as margens, a fim de produzir um objeto novo. Entretanto, a relação dialética entre o centro e as margens não é pacífica. O novo escritor precisa passar pela propriedade alheia, filtrar o passado, rastrear as contingências. Segundo Ricardo Piglia, o escritor, ao selecionar esses “rastros” de tradição perdida, “trabalha com a **ex-tradição**” (1991, p. 61). Em seu sentido primeiro, o termo “extradição” supõe uma relação forçada com um país estrangeiro que joga para fora o que não pertence àquele lugar. Assim, o escritor precisa conviver com uma tradição esquecida e alheia, deslocada, desatualizada e, muitas vezes, odiada. No caso de Shakespeare, Douglas Lanier (2002, p. 54) aponta essas associações como oportunistas, pois são feitas muito mais para adequarem-se aos propósitos imediatistas de produção do que para desafiar ou reafirmar o status da alta cultura de Shakespeare. Prova disso é o cinema e seu esforço em levar para as telas as mais diversas obras literárias, sejam elas canônicas ou não. Na retomada, novos autores se afirmam ao mesmo tempo em que reafirmam a tradição, estabelecendo um diálogo entre as margens e o centro, entre o universal e o local, entre o texto verbal e o teatral<sup>13</sup>, o que, paradoxalmente, reconfigura a ordem existente. Segundo Piglia, as apropriações do cânone são legítimas porque o lugar que ocupamos, no subúrbio do mundo, nos permite ler **lateralmente** a literatura “universal” (cf. PIGLIA, 1991, p. 63) [grifo do autor].

Algumas obras fazem menção a *Hamlet* de maneira esparsa, despreziosa. Outras, no entanto, estabelecem com a peça um estreito diálogo. Outras ainda se utilizam das artes e das

---

<sup>13</sup> O texto teatral, ou texto de performance, é usado aqui, segundo Keir Elam, em oposição a texto dramático, que se refere ao texto verbal (escrito para ser lido). O texto teatral ou texto de performance é constituído por todos os elementos que significam no palco (em resumo, os elementos da linguagem teatral).

mídias para com ela se relacionarem. A proximidade com o texto fonte, no entanto, não significa que a existência de fidelidade. A forma e o estilo das reescritas de *Hamlet* são muito variados e alguns textos já são de amplo conhecimento do leitor, como o romance *Ulisses* de James Joyce, a peça de Tom Stoppard *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, e o poema de T. S. Eliot “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. Esses, porém, foram produzidos no início ou em meados do século XX e apresentam uma considerável fortuna crítica. Recentemente, tem-se encontrado atualizações e diálogos com a peça shakespeariana que constituem um verdadeiro *corpus*, os quais incitam a uma análise acerca da proliferação ficcional, artística e midiática de *Hamlet: The Prince of West End Avenue* (1994) de Alan Isler, *Gertrude and Claudius* (2000) de John Updike, *In the Wings* (1997) de Carole Corbeil, “Gertrude Talks Back” (1994) de Margaret Atwood, *Wise Children* (1991) de Angela Carter, *The Black Prince* (1973) de Iris Murdoch, *Hamletmachine* (1977) de Heiner Müller, as performances de Peter Brook e Robert Wilson, baseadas em *Hamlet*, e *Elsinore* (1997) performance teatral de Robert Lepage, entre outros. Sabemos que muitas outras obras, entre elas romances e performances teatrais, foram criadas há pouco tempo. Muitas foram bem acolhidas pela crítica especializada e pelo público, além de receberem premiações e alcançarem boa vendagem. Nem todas as obras citadas acima constituem o *corpus* deste estudo.

Minha pesquisa torna-se uma contribuição para a investigação dessa proliferação de adaptações/apropriações/traduições de *Hamlet* na contemporaneidade, pois os autores em questão não tomam o *Hamlet* de Shakespeare aleatoriamente. Elege-se quem se quer adaptar por algum motivo ulterior à mera afinidade afetiva. Quem adapta Shakespeare está ciente do significado deste nome no contexto cultural em que vivemos e do agenciamento das intervenções em contextos de textualidade pre-existente. As obras derivadas abrem caminho para a constituição de verdadeiros arquivos, ou uma verdadeira “família” literária bem heterogênea que, no caso, se constitui das sobrevidas [*afterlives*] de *Hamlet* (cf. THOMPSON, 2005, p. 60).

Embora saibamos que uma obra possui várias camadas de leitura possíveis, o leitor da obra adaptada precisa interagir, de alguma forma, com algum aspecto do texto canônico com o qual a obra dialoga, pois como lembra Harold Bloom (2004, p. 110), “qualquer análise de *Hamlet* ocorre no âmbito da infinda celebridade da peça”, que é “aquilo que nos vem à mente quando contemplamos a experiência do leitor ou do expectador”. Nesse processo em que a arte é constantemente recriada, numa espécie de fórmula em que arte cria arte e literatura faz literatura (cf. SANDERS, 2001; 2006), torna-se necessário definir os diversos instrumentos da prática intertextual e intermidiática de adaptação, apropriação e tradução como aspectos de diferimentos

que não revitalizam a textualidade de Shakespeare, mas apenas fazem retornar formas fantasmagóricas. A intenção que presidiu esta reflexão particular a respeito das influências no fazer literário é uma tentativa de aproximação entre uma perspectiva teórica mais filosófica representada por um segmento da Teoria da Tradução, mais especificamente por Walter Benjamin e Jacques Derrida, e uma perspectiva mais pragmática, mas não menos complexa, da intertextualidade e da intermedialidade como proposta por Roland Barthes (1981) e Julia Kristeva (1980) em consonância com o dialogismo e a polifonia de Bakhtin (2006) e seus reflexos nos estudos culturais e estudo das mídias.

### **1.1 Adaptação e seus desdobramentos: terminologia necessária**

Para discorrer sobre determinado assunto, às vezes é preciso abordá-lo de várias maneiras antes de restringir o argumento a uma determinada perspectiva. Neste caso, foi imprescindível investigar a questão da adaptação textual sob frentes diversificadas, por tratar-se de um fenômeno particular – o das influências – antes de me posicionar a respeito da efetividade conceitual no que se refere às adaptações de *Hamlet*. Portanto, uma breve explanação a respeito dos conceitos de adaptação, apropriação e tradução torna-se mais que pertinente pois, além de situar os objetos de estudo sob escrutínio, ela é capaz de traçar um percurso conceitual que, ao longo dos anos, foi tratado como coerente e estável, e que, como mostraremos mais adiante, não o é.

As noções de adaptação e apropriação são desdobramentos da intertextualidade e foram teorizadas principalmente por Julie Sanders (2006), Linda Hutcheon (2006) e Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000). Suas perspectivas merecem ser aqui confrontadas. Primeiro, discutiremos o conceito de adaptação, em seguida trataremos da questão da apropriação e, finalmente, apresentaremos os termos relacionados a essas questões de tradução. Esses termos serão discutidos à luz da intertextualidade de Mikail Bakhtin e Gérard Genette. Ao final, essas perspectivas serão confrontadas e relativizadas. A adaptação e a apropriação são os termos mais apropriados para tratar dos fenômenos aqui descritos? O termo adaptação é amplo e inclusivo ou está restrito à adaptação teatral como sinônimo de “produção” teatral para determinado texto de domínio público?

### 1.1.1 Adaptação

Julie Sanders (2006) parte do conceito de intertextualidade como proposto por Barthes (1981), que diz que “todo texto é um intertexto”, e por Kristeva (1980), que, por sua vez, afirma que “todo texto é uma permutação de textos, uma intertextualidade” e expõe a variabilidade do empréstimo e do uso de termos advindos dessas relações. Vale lembrar que toda a elaboração conceitual de Kristeva para a intertextualidade foi inspirada na polifonia de Bakhtin (2003), da qual trataremos mais adiante. Assim, uma obra pode estabelecer ou não relações mais ou menos explícitas com uma determinada fonte. A abertura e o impacto causados pela semiótica de Kristeva evidenciam uma consciência do texto como absorção de textos anteriores, denunciando e rejeitando a crítica de caráter imanentista que, por muitos anos, renegou a questão das “influências” e das “fontes”. O que é inevitável, no entanto, é perceber que uma releitura, uma volta ao texto canônico, está condicionada a um novo sentido político e ideológico que se quer dar, de forma a atualizar o texto. A decisão de re-interpretar um determinado texto é sobretudo influenciada pelo engajamento político, ético ou ideológico do escritor, diretor ou *performer* que se compromete a inseri-lo em um momento histórico da atualidade.

O que chamamos de adaptação refere-se tanto ao **processo** de transposição de textos canônicos como ao **produto** resultante da prática transpositiva. Esta pode se apresentar em forma de romance, produção teatral, música, ópera, filme, entre outros. Enquanto processo, esta prática é conservadora por excelência e sua intenção é a de preservar a existência do cânone (cf. SANDERS, 2006, p. 8-9), apesar de contribuir para sua constante reformulação e expansão. Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000), editores de uma coleção de textos que adaptam ou dialogam com o teatro shakespeariano, afirmam em sua introdução teórica, que decidiram usar **adaptação** “pela falta de outro termo melhor” (p. 3) para descrever o fenômeno da recontextualização que caracteriza a maneira pela qual escritores, diretores, e editores atualizam as peças de Shakespeare para as novas plateias, e por ser esta palavra de uso comum e portanto capaz de diminuir a confusão. Para esses autores, adaptar conota **um processo** [grifo meu] cuja origem latina *adaptare* remete a adequar-se a um novo contexto, sendo a recontextualização um aspecto relevante que deve ser considerado. É importante ressaltar que esses autores estão lidando com adaptação de peças teatrais e, para eles, adaptação é equivalente a “produção teatral”. O consenso a que chegam é o de que:

Adaptação como uma prática material, performática, pode envolver tanto reescritas radicais quanto uma série de práticas teatrais e de direção, que vão desde a omissão ou adição de passagens (ou mesmo cenas) de forma a se

adequar às exigências de um diretor específico para a criação de uma prática material que leva em consideração a demanda pública por espetáculo, (...) A noção de adaptação (do latim *adaptare*, adequar-se, fazer-se adequar) implica uma maneira de fazer Shakespeare adequar-se a um momento histórico específico ou a um requisito social (FISCHLIN & FORTIER, 2000, p. 17)<sup>14</sup>.

Como prática transposicional, a adaptação, para Sanders (2006), significa transportar um texto de um gênero específico para outro, isto é, transformação: de romance em filme, de drama em musical, de dramatização da prosa narrativa em prosa poética; ou o movimento inverso de transformar o drama em prosa, filme em narrativa, musical em peça teatral. Embora possa ser também um procedimento amplificador de adição, expansão, acréscimo e interpolação, a adaptação está envolvida, frequentemente, em gestos de comentário sobre um determinado texto-fonte, o que pode ser alcançado na apresentação de um ponto de vista revisional do hipotexto, adicionando questões hipotéticas de motivação ou dando voz aos marginalizados ou silenciados. Indo um pouco mais além: a adaptação também pode se constituir numa tentativa de tornar textos “relevantes”, “clássicos”, acessíveis aos leitores, via processo de “facilitação”. Porém, pela abordagem de Julie Sanders, de maneira geral, adaptar refere-se às reinterpretações de textos fundadores em novos contextos ou talvez com mudanças culturais e/ou temporais de um hipotexto que pode ou não envolver uma alteração de ordem geral (cf. p. 19). A adaptação tende à complexização do novo texto, não à sua facilitação. Contudo, a competência dos procedimentos de análise de adaptações se concentra mais no processo analítico, ideológico e metodológico pelo qual passa o novo texto nos processos de transformação textual.

Muitas vezes, a adaptação é dependente do nível de familiaridade do público com o texto fonte e da possibilidade de essa adaptação manter uma relação explícita com esse mesmo texto, pois o desejo de certa fidelidade ao hipotexto faz com que a reação do leitor à adaptação seja proporcional a uma complexa invocação de ideais de similaridade e diferença. É dessa maneira que adaptações e apropriações demonstram cumplicidade na ativação e reativação do status canônico de certos textos e escritores, mesmo quando a apropriação mais politizada procura desafiar esse status. A memória passa a ter papel importante nesse jogo, pois a “adaptação negocia com a memória do texto fonte<sup>15</sup>” (SANDERS, 2006, p.25). Rememorando *O*

---

<sup>14</sup> Tradução livre do original em inglês: “[a]daptation as a material, performance practice can involve both radical rewritings, and a range of directorial and theatrical practices, from the omission or addition of passages (or even scenes) to suit a particular director’s requirements to the creation of a material practice that takes into account the public demand for spectacle, ... The notion of adaptation (from the Latin *adaptare*, to fit, to make suitable) implies a way of making Shakespeare fit a particular historical moment or social requirement”.

<sup>15</sup>No original: “By prolonging the pleasure of the initial act of reading or the initial encounter with a text, ... ‘adaptation trades upon the memory of the novel’ ...”.

*prazer do texto* (2002) de Barthes, a adaptação tem efeito prolongador sobre o prazer existente no ato inicial de leitura, no encontro inicial com o texto primeiro. A adaptação vem a preencher lacunas da memória com uma visão específica e pessoal do hipotexto, que passa por um processo de apagamento e substituição nesse momento. Essa imagem, porém, não se apaga completamente. “A resistência e a sobrevivência do texto fonte permitem o contínuo processo de leituras justapostas que são cruciais às operações culturais de adaptação, e experiências contínuas de prazer do leitor e do espectador ao se traçar o jogo intertextual<sup>16</sup>” (SANDERS, 2006, p. 25) [tradução minha].

Derrida, em *A farmácia de Platão* (2005), atesta que um texto é um jogo que oculta a lei de sua composição e suas regras. Possui múltiplos fios e múltiplas camadas de sentido, cujas ambivalências nos levam a pensar a escritura duplamente: como “remédio” e como “veneno”. A potência embutida na escrita-*phármakon* revela que a escritura é benéfica para a memória e, ao mesmo tempo, nociva (p. 50). É benéfica quando ajuda a memória, “do interior, a conhecer o verdadeiro”. É nociva, porque é “exterior à memória, produtora não de ciência, mas de opinião, não de verdade, mas de aparência” (p. 50). Dessa forma, a escritura gira em círculos, produzindo um jogo de aparências que se faz passar por verdade.

Nessa negociação com a memória, as reflexões de Derrida são mais que apropriadas para pensar a adaptação. A memória do texto clássico, evocada pelo texto adaptado, é uma memória que (re-)produz a presença e a rememoração como repetição daquele (cf. DERRIDA, 2005, p. 55). A adaptação passa a funcionar como uma (re-)presença, a necessidade de ressignificação de um signo cultural, para lembrar-se de um ente não-presente em sua totalidade, mas que faz parte da memória cultural de muitos.

No que se refere ainda ao estudo da adaptação, Linda Hutcheon (2006) coloca em evidência que todos os tipos de adaptação<sup>17</sup> merecem ser investigados com o mesmo rigor acadêmico, oferecendo uma tentativa de teorização coerente com o fenômeno. Hutcheon é propositalmente inclusiva, ao expor a extensão da prática nos tempos atuais para todos os segmentos artísticos, abrangendo uma ampla gama de gêneros e mídias e utilizando exemplos de vários países, línguas e culturas. Hutcheon insiste em ir além do que, com frequência, discutimos como adaptação, que se resume, muitas vezes, a romances, filmes e peças teatrais, para examinar

---

<sup>16</sup> No original: “... it is the very endurance and survival of the source text that enables the ongoing process of juxtaposed readings that are crucial to the cultural operations of adaptation, and the ongoing experiences of pleasure for the reader or spectator in tracing the intertextual relationships.”

<sup>17</sup> Acredito que a autora esteja se referindo, aqui, aos *produtos* da adaptação.

também videogames, parques temáticos, *websites*, *graphic novels*, capas de CD, óperas, musicais, balés e atos performáticos.

Hutcheon oferece um estudo da adaptação *per se*, defendendo a ideia de que a adaptação deve ser experimentada em sua autonomia, desafiando a possibilidade de uma autoridade primeira. Assim, sua proposição teórica está centrada nos atos da adaptação, tais como as revisitações deliberadas, anunciadas ou estendidas de obras que lhes são anteriores. A definição de Hutcheon é elucidativa porque trata a adaptação não apenas como uma entidade formal, mas também como um processo que sofre interferências de natureza humana e, conseqüentemente, de subjetividades em diferentes contextos. Para Hutcheon, a adaptação caracteriza-se, simultaneamente: (a) como uma perceptível transposição de outra(s) obra(s) reconhecível(ies); (b) como um ato de apropriação criativo e/ou interpretativo de alguma(s) obra(s); e (c) como um engajamento intertextual estendido (cf. HUTCHEON, 2006, p. 8). Portanto, em sua concepção, uma adaptação é “uma derivação que não é ‘derivativa’ – uma obra que é segunda sem ser secundária” (p. 9), o que lhe assegura sua autonomia como obra. No entanto, sua principal contribuição para o debate é a evidência da contextualização. “Nenhuma adaptação ou processo de adaptação existe num vácuo: todas elas têm um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura,” – afirma Hutcheon (2006, xvi).

### 1.1.2 Apropriação

A adaptação é um termo amplo, inclusivo, que serve para caracterizar as relações intertextuais mais diversas entre um texto “fonte” e o “adaptado”, mas pressupõe um nível de engajamento considerável com um texto ou fonte que precisa se adequar a uma nova situação de textualidade. Embora este pressuposto possa ser verificável na maioria das obras adaptadas, percebe-se que a adaptação nem sempre ocorre de maneira tão simétrica. Mais de um texto pode servir de base para a adaptação, tal como o é em *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Stoppard, que elege como base não só o *Hamlet* de Shakespeare, mas também o *Esperando Godot* [*Waiting for Godot*] de Beckett.

Apropriação, por outro lado, é um termo que denota uma relação intertextual menos explícita, mas mais questionadora, hostil, ou até mesmo de caráter mais subversivo devido, principalmente, à postura crítica que adota. Enquanto a adaptação presta uma homenagem ao texto fonte, a apropriação o desafia, evocando, assim, uma ruptura com a tradição, seus valores e sua hierarquia. Para Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000) apropriação é um termo de conotação

mais negativa, que deve ser usado com cautela porque pode vir a sugerir “apossar-se” ou “tomar o lugar” da autoridade do original<sup>18</sup> (cf. p. 3), mesmo sem alterar nenhuma de suas palavras, como nos lembra bem “Pierre Menard, Autor de Quixote”, de Borges.

Para Julie Sanders (2006), enquanto uma adaptação sinaliza uma relação direta com um determinado texto alvo, a apropriação frequentemente afeta, de maneira mais incisiva, o texto fonte de forma a transformá-lo em um novo produto cultural (p. 26). Pode envolver ou não uma mudança de gênero, mas ainda irá requisitar justaposição intelectual de, pelo menos, um texto em oposição a outro, que será central na leitura e na experiência de expectativa das adaptações. Uma adaptação de *Hamlet* para o cinema permanece *Hamlet*, apesar das possíveis alterações temporais ou de gênero. Por outro lado, quando um texto é apropriado, este texto pode não ser claramente reconhecido, tal como o é no processo adaptativo. As apropriações podem ocorrer num contexto bem menos direto do que na adaptação fílmica de um texto canônico, por exemplo. As adaptações fílmicas de Laurence Olivier (1948), Franco Zeffirelli (1990) e de Kenneth Branagh (1996) são exemplos de adaptação. *Hamletmachine* (1977) de Heiner Müller, embora seja uma peça teatral, posiciona-se melhor no terreno da apropriação.

Ao invés de aproximação ou transposição de gêneros que identificamos como centrais no processo de adaptação, há a reconsideração (reformulação) das condições do hipotexto. “O incentivo ao jogo entre apropriações e originais começa a emergir como aspecto fundamental, vital até, da leitura. É uma maneira produtiva de perceber novos significados, aplicações e ressonâncias” – preconiza Sanders (2006, p. 32). A apropriação nem sempre faz suas relações e interrelações tão explícitas quanto a adaptação. Donald Hedrick e Brian Reynolds (2000, p.3) sugerem que o termo aponta para sua transversalidade, cuja origem do significado era a “apropriação territorial”. Nesse sentido, a apropriação revela uma ênfase em reações dissidentes à obra de Shakespeare, menos conservadoras e mais provocativas, mais críticas. O gesto da apropriação do texto fonte pode, em toda sua extensão, lembrá-lo vagamente do hipotexto e trazer para o debate, de maneira controversa, questões de propriedade intelectual, reconhecimento devido e, o que pode ser pior, acusação de plágio. Sinaliza-se a necessidade de ver a apropriação de um ponto de vista mais favorável, como criadora de novas possibilidades culturais e estéticas, ao invés de vê-la como “roubo”. Christy Desmet e Robert Sawyer (1999, p. 8), por exemplo, descrevem atos de apropriação como “uma prática crítica e criativa”, que

---

<sup>18</sup> Cf. FISCHLIN; FORTIER. *Adaptations of Shakespeare*, p. 3: “This word suggests a hostile takeover, a seizure of authority over the original in a way that appeals to contemporary sensibilities steeped in a politicized understanding of culture.”

outorga ao tradutor maior liberdade de criação e um engajamento contestatório que a adaptação não permite.

Outro fato que merece ser trazido para a discussão refere-se ao fato de que a apropriação é um termo de origem marxista que sugere uma luta em que Shakespeare deve ser “tomado” de mãos hostis (LANIER, 2002, p. 5). Douglas Lanier, em *Shakespeare and Modern Popular Culture* (2002), reserva-se o direito de não usar adaptação e apropriação inadvertidamente, preferindo o último por reconhecer que a apropriação salienta as maneiras pelas quais Shakespeare se move de uma esfera cultural a outra, de uma moldura interpretativa a outra, uma vez que toda mudança de contexto altera radicalmente os significados.

Linda Hutcheon (2006) trata desses fenômenos de maneira bem peculiar. Para ela, a adaptação implica apropriação e a (re-)interpretação faz parte do processo. Em outras palavras, é como se, para adaptar, fosse primeiro necessário apropriar. Não podemos perder de vista também que, para Hutcheon, adaptação é um termo inclusivo e o ato de apropriar é uma de suas etapas, como afirma em sua definição de adaptação, que é: “um ato criativo e interpretativo de apropriação” (p. 8). Ou seja, nesta perspectiva, adaptação é também apropriação e isso complica um pouco a nossa busca por uma conceituação dos termos. Em Hutcheon, um processo complementa o outro e a distinção entre os processos não é clara.

### **1.1.3 Outras práticas adaptativas, outros termos**

O vocabulário para a adaptação é mais amplo do que aparenta ser e alguns dos termos são comuns entre os autores que os empregam. As operações de adaptação e apropriação, contudo, mantêm distinções que são cruciais para seu entendimento. Sanders (2006, p. 4), por exemplo, chama a atenção para o fato de que é preciso diferenciar citação direta de atos de citação. Na citação direta empregam-se as palavras do autor em outro contexto e a nova relação que se estabelece depende desse mesmo contexto, podendo ser de reverência, crítica, questionamento ou apoio. Nos atos de citação, diferentemente, há uma postura de reverência ao cânone, cujos textos são culturalmente reconhecidos e validados e, assim, usados como autoridade. Quando uma referência ocorre de maneira implícita e requer maior esforço do leitor para identificar a fonte, tem-se, então, a alusão.

Porém, há outros procedimentos que estabelecem relações mais fragmentadas com o texto fonte. Na bricolagem, por exemplo, há uma reorganização textual que lembra a técnica artística do *assemblage*, uma montagem feita de várias citações diretas, alusões ou empréstimos,

dispostos no texto como se “colados” aleatoriamente (cf. COMPAGNON, 1996). Já no pastiche, há uma tentativa de imitação do estilo de um artista ou escritor.

Quanto às propostas de revisão ou reescrita, percebe-se que estas práticas carregam consigo um gesto ambivalente em direção ao passado e ao futuro. O prefixo *re-* implica, ao mesmo tempo, um tom de nostalgia em sua tentativa de volta ao passado e um esforço de aperfeiçoamento, no ato que, fazendo emergir do texto “antigo”, geralmente canônico, um novo texto, o faz sob uma perspectiva crítica outra, em que o fazer novamente é fazer melhor. Na revisão, ocorre a leitura crítica de textos canônicos a fim de questionar paradigmas ali presentes, geralmente impactados por movimentos ideológicos ou propostas teóricas e intelectuais, em que se lança um olhar para o passado visando o futuro (cf. SANDERS, 2006, p.9). A reescrita, por sua vez, transcende a imitação do pastiche<sup>19</sup> e o engajamento da adaptação em sua capacidade de adicionar, suplementar ou incrementar uma obra-fonte, sendo sua função, portanto, a de complicá-la ou expandi-la ao invés de simplesmente repeti-la (cf. SANDERS, 2006, p.12). Assim, a *re-escrita* em forma de romance, peça teatral, poema ou filme transcende a mera imitação e age como um “adicional” à produção literária da atualidade em forma de suplemento, improvisação, inovação ou expansão. O importante dessa prática é o fator multiplicador e proliferador de determinada obra ou autor.

Aebischer & Wheale atentam para o fato de que não há retextualização de Shakespeare que não seja contaminada ideologicamente (2003, p. 4), sugerindo que toda retextualização implica uma recontextualização. Desde o momento em que Shakespeare foi reproduzido em papel impresso, as relações entre o texto e suas subsequentes encarnações no palco se complicaram. Dessa maneira, uma adaptação teatral pode ser também encarada como uma forma de retextualização à medida que encená-la no palco representa um retorno a uma textualidade que remeteria à “intenção” do autor, em uma tentativa de reconstruir o corpo textual de origem, à época e à maneira de Shakespeare. Conforme alertam os autores, talvez seja por essa razão que muitas produções estejam preocupadas com a fidelidade à época e ao pensamento de Shakespeare, como se reproduzi-los fosse possível. Aebischer & Wheale (2003), no entanto, adotam uma postura bastante reacionária ao nomearem *remaking Shakespeare* ou “refazer” Shakespeare como um termo mais “neutro” (cf. p. 6-7) e, portanto, mais apropriado. Para estes autores, embora a apropriação seja um termo que denote, de forma subversiva, a relação intertextual que remete à “usurpação” ou “roubo”, ela mascara práticas de nacionalização,

---

<sup>19</sup> De acordo com Julie Sanders (2006, p. 5) pastiche é um termo derivado do francês que se refere a um conjunto de fragmentos de referências e estilos colocados juntos, podendo expressar uma imitação estendida de um estilo de um artista ou escritor.

domesticação, naturalização e institucionalização de Shakespeare, devendo, pois, ser trocada pela proposta de se poder simplesmente “refazer”, já que este último termo potencializa as conexões textuais com Shakespeare que poderiam ficar obscurecidas pelas divisões ideológicas da terminologia.

Como se vê, a vasta terminologia da adaptação reflete o quanto sua capacidade reprodutora não deve ser subestimada. O diálogo estabelecido entre a obra que elegemos como fonte e sua releitura representa uma complexa prática textual da contemporaneidade, firmada no recorte e na colagem (cf. COMPAGNON, 1996), que alterna a presença e a ausência de Shakespeare. Na verdade, a produtividade subjaz a toda a literatura, se pensada em sua materialidade e em seu espaço e encarada como uma prática. Kristeva (1978) entende que “todo texto literário” pode ser encarado como “produtividade”, pois a “semiótica da produção”, de certa forma, “aborda esses textos justamente para juntar uma prática escritural voltada para a produção a um pensamento científico em busca de produção” (p. 35).

#### **1.1.4 A contribuição de Genette**

Em Gérard Genette (1997) se observa uma categorização para os produtos advindos da intertextualidade. Para ele, o objeto da poética é o arquitexto<sup>20</sup> ou a arquitegualidade do texto, a literariedade da literatura. Em um território em que todos os textos são hipertextuais, que imitaram ou transformaram seus respectivos hipotextos, a intertextualidade é o mecanismo próprio da leitura, que produz significado por si mesmo. Sendo assim, o objeto de estudo de Genette não é o texto, mas sua transcendência textual, “tudo aquilo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (p. 7), revelando assim a natureza de palimpsesto<sup>21</sup> do discurso, em que um texto pode sempre ler outro. Como todo texto é um hipertexto, toda escrita, dentro desta perspectiva, é reescrita e a literatura é um objeto de segunda mão. Por isso, torna-se imprescindível a categorização estrutural de Genette para lidar com estes mecanismos. Em Genette, há duas categorias fundamentais: a imitação (pastiche, caricatura ou charge, forjação) e a transformação (paródia, travestimento, transposição). Genette menciona que há cinco tipos de

---

<sup>20</sup> O termo arquitegual, como Genette adverte, foi proposto por Louis Marin em “Pour une théorie du texte parabolique” no *Recit évangélique*, Bibliothèque des Sciences Religieuses, 1974, para designar “o texto de origem de todo discurso possível, sua ‘origem’ e seu meio de instauração”, o qual se aproxima do conceito de hipotexto que Genette propõe mais adiante.

<sup>21</sup> Como explica Genette em uma epígrafe, o palimpsesto é um pergaminho cuja primeira edição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Entende-se por palimpsesto todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.

relações textuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. A intertextualidade Genette atribui à Julia Kristeva<sup>22</sup>, que nomeou este fenômeno como a relação de co-presença entre textos (GENETTE, 2006, p. 8). A paratextualidade refere-se a relações menos explícitas e mais distantes que os títulos, subtítulos, prefácios, posfácios; textos dessa natureza fornecem ao leitor um aparato variável de comentário (GENETTE, 2006, p. 9). A metatextualidade é tratada por Genette como uma relação de “comentário” em que textos dialogam entre si, sem necessariamente citá-los (GENETTE, 2006, p. 11). A arquitextualidade, por sua vez, trata de uma relação completamente silenciosa que articula apenas uma menção textual, de caráter puramente taxonômico, mas que se recusa a evidenciar sua referência, de modo que pode recusar ou escamotear qualquer definição referente aos gêneros textuais (GENETTE, 2006, p. 11-12). Por fim, temos a hipertextualidade, definida como toda relação que une um texto B, que ele chama de hipertexto, a um texto A, que ele chama de hipotexto, de onde um novo texto “brota”, sem configurar-se como comentário (GENETTE, 2006, p. 12). Essa é a noção de texto de “segunda mão”, em que o texto é derivado de outro texto preexistente, que – embora Genette mencione ser sua definição provisória – demarca bem o seu campo de ação:

Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (...) ... o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente, derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção e, como tal, aos olhos do público entra por assim dizer automaticamente no campo da literatura ... (GENETTE, 2006, p. 13).

É possível perceber a relevância dada por Genette ao processo criador das práticas transpositivas hipertextuais. Sua teorização toca em dois pontos relevantes aqui. As transformações textuais podem ser simples e diretas ou complexas e indiretas, mas contam uma história completamente diferente daquela na qual se inspiraram e, para fazê-lo, imitaram. A imitação ganha um status complexo na visão de Genette, pois a imitação “exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico” que seja “capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas” (p. 14). Ou seja, para imitar é preciso conhecer os segredos do texto

---

<sup>22</sup> Cf. KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

e, ao mesmo tempo, dominá-lo de forma que se possa reproduzir os traços daquilo que se escolheu imitar. O hipertexto de Genette, pode-se assim concluir, é o resultado da derivação de um texto anterior que passou por um processo de transformação.

Podemos sintetizar as implicações da transtextualidade de Genette (2006, p. 17-18) a partir de suas advertências, que propõem que: (1) os cinco tipos de transtextualidade (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e a hipertextualidade) não devem ser considerados como classes estanques, sem comunicação ou interseções; (2) o hipertexto possui função importante de comentário e, em relação com o hipotexto, o metatexto crítico se concebe e se pratica com o apoio do intertexto citacional; (3) a hipertextualidade já se declara no paratexto e com ela exibe um valor contratual; (4) não há textos sem transcendência textual; (5) a transtextualidade ocorre em graus diversos e, portanto, um texto pode ser citado e tornar-se citação; (6) somente o arquitexto não se configura como categoria, pois ele é a própria classificação literária; (7) a hipertextualidade é um aspecto da literariedade e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais; (8) quanto menos a hipertextualidade de uma obra é evidente, mais sua análise depende de julgamentos constitutivos e de decisões interpretativas do leitor; (9) o leitor da atividade hermenêutica das práticas hipertextuais é o arquileitor.

Esta visão geral da adaptação como uma prática hipertextual me servirá de estrutura conceitual para a análise do *corpus*, embora haja consciência de que cada objeto de análise – os romances e as peças teatrais – demandará um tipo diferente de abordagem. Mesmo encontrando sua definição e caracterização em algum dos termos aqui discutidos, sabe-se que poderá haver adequações. Dessa forma, sempre que aqui se referir à adaptação, penso na forma mais ampla e geral do termo.

### **1.1.5 Adaptação, polifonia e dialogismo**

Além de propor as diferentes perspectivas intertextuais para a adaptação e a apropriação, faz-se necessário articulá-las à polifonia e à dialogia de Mikhail Bakhtin, visto que as relações entre fonte e adaptação são práticas discursivas que merecem ser analisadas em toda a sua amplitude.

Um dos aspectos mais importantes da teoria da linguagem de Bakhtin é a importância dada à palavra do outro, ao acontecimento que se torna a interação entre diversas vozes em um mesmo discurso. De acordo com este autor, o discurso não é uma obra completa e fechada, cuja tarefa foi realizada por apenas um indivíduo, mas é um processo heterogêneo que

inclui vários discursos. De acordo com Cristóvão Tezza, leitor de Bakhtin, “nossas palavras não são ‘nossas’ apenas; elas nascem, vivem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só se iluminam no poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam” (TEZZA, 1988, p. 55). Diante disso, percebe-se que a contribuição de Bakhtin está inserida no terreno das trocas, da diversidade das práticas discursivas, que se mesclam e se interpenetram.

O dialogismo de Bakhtin está calcado na interação, no enunciado, de forma que o reconhecimento do outro torna-se o ponto de partida de diversas escolhas. Assim, identifica-se a relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos, os enredos e até mesmo entre as culturas como essenciais para a linguagem e, conseqüentemente, para a literatura. O dialogismo, portanto, nos incita a reconhecer a linguagem e os textos em constante interação entre si. Conforme a conceituação de Bakhtin: “[a]s relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido (não como objetos e não como exemplos linguísticos), acabam em relação dialógica” (2003, p. 323).

A polifonia, por sua vez, é um termo emprestado da música, quando se obtém um efeito de sobreposição de várias linhas melódicas independentes, que ainda assim continuam harmonicamente relacionadas. Este termo inspirador é empregado por Bakhtin para analisar a obra de Dostoiévski, a qual ele considera como um novo tipo de romance, que tem a pretensão de se tornar o novo paradigma da literatura, o qual ele chama de romance polifônico. Na polifonia, uma obra é perpassada por várias outras vozes, outros discursos, como se fosse uma polifonia musical de várias linhas melódicas. Também caracteriza-se pela presença da heterogeneidade de elementos, mesmo que incompatíveis. Em contraposição ao romance polifônico, está o romance monológico. O monologismo se refere a um discurso único e uniforme que não deixa revelar os outros discursos que permeiam o romance e que apresenta uma única voz, a do próprio autor do romance. No universo monológico, as personagens não têm mais nada a dizer, pois já disseram tudo, e o autor, de sua posição distanciada e com seu excedente de visão, já disse a última palavra por elas e por si. Desse modo, nas obras monológicas, o poder direto de significar pertence ao autor

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2003), Mikhail Bakhtin aponta para o fato de que o que distingue o autor de *Crime e Castigo* não é a variedade de personalidades e de dramas que povoam o romance, mas a multiplicidade de vozes e de consciências que são construídas ao longo da obra. Esta multiplicidade é apresentada de tal forma que os personagens

não parecem reproduzir o pensamento de um só autor; é como se fossem donos de seus próprios discursos. Para Bakhtin, esta característica confere ao romance um princípio composicional próprio, em que várias vozes independentes se harmonizam, produzindo diferentes efeitos de sentido.

A polifonia bakhtiniana se concebe a partir da existência de várias vozes que produzem diferentes sentidos. Aqui, cada personagem é capaz de manifestar sua própria voz, expressando o pensamento individual, que, por sua vez, expressará posições ideológicas distintas, as quais repercutirão na maneira pela qual o leitor irá compreendê-las. Segundo Bakhtin (2003, p. 199),

o objeto das intenções do autor não é, de maneira alguma, esse conjunto de ideias em si como algo neutro e idêntico a si mesmo. ... [o] objeto das intenções é precisamente a realização do tema em muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes e a sua diversidade. A própria disposição das vozes e sua interação é que é importante para Dostoiévski.

Dessa maneira, fica evidenciado que a experiência verbal individual toma forma e evolui ao inserir-se na interação, onde o discurso do outro é por ele assimilado e reestruturado.

No caso da adaptação, o dialogismo e a polifonia bakhtinianos contribuem para o evidenciamento de outras vozes presentes na obra, constantemente atravessados por outros textos, outros discursos. Uma obra adaptada, se pensada como análoga aos diálogos nesta perspectiva, não deixa de ser uma resposta ao outro, um movimento de atitude notadamente voltado para a alteridade, que revela a influência dos outros sobre a influência que exercerá sobre os leitores e suas convicções, oferecendo respostas críticas em um momento posterior. “A obra passa a ser um elo na cadeia da comunicação discursiva” – aponta Bakhtin (2003, p. 279). Isto porque, de acordo com ele, o autor da adaptação irá imprimir características próprias à sua obra e ao que a separa de outras obras vinculadas à mesma obra fonte, mas que será inserido em uma cadeia discursiva, em relação a outras obras, outras adaptações.

### **1.1.6 Transposição midiática**

O que chamamos de adaptação nesta tese, “por não encontrar termo melhor”, como disse Fischlin & Fortier (2001), pode se constituir ainda da transformação ou tradução de um texto em uma mídia para outro texto, em outra mídia. Vários teóricos têm usado o conceito de intermedialidade para acomodar processos que vão desde a transformação de uma encenação em

texto dramático (como foi o caso das peças de Shakespeare, cuja performance serviu de origem para os textos do *Folio*), a adaptação de um romance/ou peça de teatro em filme (como muitos filmes que se propõem a adaptar peças de Shakespeare ou romances do século XIX para o cinema) e até a transformação de um texto dramático em espetáculo multimídia (como é o caso de *Elsinore*, de Robert Lepage, que utiliza o texto verbal de *Hamlet* em meio a inúmeros recursos intermediáticos).

Entre esses teóricos, podemos citar Claus Clüver e Irina Rajewsky. Esta autora define a intermedialidade tanto como fenômeno que ocorre entre as mídias, quanto como uma ferramenta de análise. Rajewsky lista três tipos de relações intermediáticas – combinação de mídias, transposição midiática e referências intermediáticas – sendo a transposição midiática a que nos interessa nesta tese. Para ela, a transposição midiática transforma um texto concebido em uma mídia em um outro, concebido em outra mídia, de acordo com as convenções vigentes dessa outra mídia.

O “texto original” (um conto, um filme, uma pintura) é a fonte do novo texto na outra mídia, considerado o “texto alvo”. Trata-se de um processo genético, obrigatoriamente intermediático. Este conceito aplica-se claramente ao processo que chamamos aleatoriamente de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (cinema, ópera, balé, performance teatral), em que o novo texto retém elementos do texto fonte, sejam eles trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, pontos de vista etc.

## **1.2 Espectropoéticas da adaptação**

### **1.2.1 Introdução**

A teoria literária contemporânea e os estudos da tradução oferecem uma perspectiva relacional aos estudos da adaptação ao se interessarem pelo modo como as novas obras criadas a partir de empréstimos literários se estabelecem. Atrelado à citabilidade da enunciação, este fenômeno diz respeito à “iterabilidade” (DERRIDA, 1991) ou à capacidade de os enunciados se repetirem indefinidamente sem necessariamente permanecerem os mesmos. A noção de iterabilidade refere-se à propriedade da repetição do signo que pode ocorrer na presença ou na ausência do seu referente, também não dependendo do significado nem de sua intenção. Isso quer dizer que um enunciado pode se repetir inúmeras vezes, mas não se repetirá da mesma forma, o que determina a ruptura com o contexto. Como menciona o filósofo Jacques Derrida

(1991, p. 139), “não há citação sem iteração”. A iterabilidade de Derrida ocorre segundo o princípio da *différance*, ou seja, da diferença e da alteridade que, governadas pela operacionalidade da recontextualização torna-se condição inevitável dos textos na história. A existência de recontextualização implica alteração que, conseqüentemente, será motivada pelo momento histórico de seu acontecimento e da leitura do texto. Dessa forma, todo ato de escrita se desapega de seu contexto inicial (referente), pois, não podendo abordá-lo e reproduzi-lo em sua totalidade, se desenrola numa infinidade potencial de novos contextos, em que o sentido da escrita será inevitavelmente diferente do que originalmente poderia ter sido. Adaptações de Shakespeare, de acordo com este ponto de vista, integram uma série de repetições que, vistas sob o ponto de vista das noções de iterabilidade e citabilidade, contribuem para a transcendência de *Hamlet*, descontextualizando-o, realocando-o, citando-o e traduzindo-o.

### **1.2.2 Sobrevivência e suplemento**

O que se difundiu tradicionalmente como tradução é uma visão limitada que tem como base a noção de equivalência. O que se convencionou chamar de tradução determina que, para garantir a estabilidade do significado do hipotexto, preservam-se as semelhanças. A filosofia ou teoria da tradução atual refuta esta perspectiva e postula a favor da diferença, de forma a questionar os essencialismos e a neutralidade dos discursos. Essa nova maneira de ver a tradução cria condições enunciativas para elaborar as releituras de *Hamlet* sob uma perspectiva transdisciplinar que vai além das relações intertextuais, uma vez que várias questões de representação e poder estão em jogo. Pensar as adaptações de *Hamlet* sob o viés da diferença tornou possível abordá-las como resultados de spectralidades textuais assombrados por esta peça.

Esta parte tratará da questão da tradução e da traduzibilidade via adaptação, tendo como princípio a iterabilidade de Derrida (1991) no que se refere à ruptura com os contextos originais e com a intencionalidade. A iterabilidade facilita a permanência de Shakespeare na literatura contemporânea através de processos tradutórios, entre eles, a adaptação. O que se deseja mostrar é que, ao ampliarmos o conceito da tradução, temos a adaptação como uma forma de sobrevivência do hipotexto, mesmo que metamorfoseada. Sendo a spectralidade uma das formas de sobrevivência, especula-se que *Hamlet* paire sobre as adaptações por meio de metáforas textuais fantasmagóricas, não destruindo a peça shakespeariana totalmente, nem reverenciando-a, mas mantendo seus sentidos em constante suspensão.

O ensaio de Walter Benjamin traduzido por Susana Kampff Lages como “A tarefa-renúncia do tradutor” ([1923]2001) é o ponto de partida da empreitada investigativa desta tese. A dupla leitura oferecida por Lages para o termo *Aufgabe* – cujo significado é “tarefa, trabalho” e também “renúncia, deixar de lado” – sugere a ambivalência a que a interpretação está sujeita e propõe uma reflexão a respeito das perdas inevitáveis pelas quais passam as traduções e a impossibilidade de completude da própria tarefa, apesar do intenso esforço laboral por parte dos tradutores em busca pelo melhor termo, pela palavra exata. Dessa forma, a ideia de tradução se amplia e a literatura se torna atividade intertextual generalizada, em permanente processo de tradução, cuja noção de originalidade deve ser relativizada (cf. CAMPOS apud MIRANDA 1987, p. 72).

O texto de Benjamin ([1923]2001) nos leva a refletir a respeito da adaptação literária como um todo, sob ao menos três aspectos específicos. Nele, Benjamin elabora uma defesa em favor da tradução como um texto autônomo, que deve ser tratado como tal e que é “libertado” pelo tradutor. Uma vez liberado, desterrado da língua estrangeira, o texto traduzido confere um novo fôlego ao hipotexto. Uma tradução – compreendendo a adaptação também como uma tradução – torna-se uma forma de sobrevivência, sendo esta, a sobrevivência do hipotexto, o primeiro aspecto a ser observado, de forma que a relação do original<sup>23</sup> com as traduções passa a ser relevante para a crítica. Essa perspectiva de Benjamin desloca a importância do original para a tradução. É a tradução que lhe garante **sobrevida** ao permitir-lhe participar de um processo de constante transformação dos sentidos, numa dinâmica contínua, em que “mesmo as palavras fixadas continuam a pós-maturar” (BENJAMIN, 2001, p.197). Ainda para Benjamin, a tradução pode ser menor que o original, seu eco, mas não é uma reprodução de si mesma, **igual** ao original. Este é o primeiro aspecto do qual se pode extrair do texto de Benjamin. Tal constatação garante que se estabeleçam relações entre texto fonte e tradução sob a égide da diferença, permitindo a esta sua individualidade e autonomia. A metáfora dos cacos de uma ânfora mencionada no texto de Benjamin ilustra bem esta reflexão. Uma ânfora é análoga a um todo textual que se quebra e cujos fragmentos lembram e constituem o vaso original, mas permanecem apenas fragmentos dele. As traduções são como os cacos da ânfora estilhaçada que se referem ao original, mas não o são, embora cada caco leve consigo uma parte daquilo que lhe deu origem.

As reflexões de Benjamin são mais que apropriadas para se pensar a questão de uma adaptação revisionista, porque, de maneira análoga, as adaptações de Shakespeare constituem a

---

<sup>23</sup> “Original” termo tal como é usado em Walter Benjamin (2001) para tratar da dualidade texto fonte e tradução.

sobrevida de suas obras e as atualizam. Ann Thompson (2005), por exemplo, vê *Hamlet* como uma peça cujos significados são instáveis e usa o termo “sobrevida” no sentido mais amplo da acepção da palavra para tratar das inúmeras reescritas da peça que procuram perscrutar os indecíveis shakespearianos. Logo, os gestos de seleção e adição das adaptações, que por si mesmos eram intrínsecos à *performance* da peça ao longo dos tempos, trazem constante renovação e vitalidade a ela, além de prolongar sua permanência no mercado teatral, editorial e nas discussões acadêmicas.

O segundo e o terceiro aspectos a serem observados tratam das noções de **diferimento** dos sentidos e o terceiro, da questão do **suplemento**, respectivamente. Derrida (2002), lendo o ensaio de Benjamin em *Torres de Babel*, contribui para o debate, expandindo a questão da intraduzibilidade com a introdução das ideias de diferimento e suplemento. Para Derrida, a reconciliação das línguas é uma eterna promessa e a tradução nunca atingirá a equivalência entre os signos, pois aponta para a impossibilidade de sua completude: os significados do texto traduzido serão sempre postergados, diferidos, adiados. Com isso, o que se tem é uma constelação de tentativas tradutórias que se pretendem definitivas e que circulam em torno do original. Expandindo o caráter suplementar da tradução, também abordado por Benjamin, Derrida corrobora a noção de que, na tradução, o original não se repete, mas replica: “[o] sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação” (2006, p. 38). Sendo assim, o novo texto vem **suplementar** o original, acrescentando uma camada que vem para ocupar um vazio momentâneo de significação, que, modificado, potencializará outra mutação no devir. O novo texto suplementa o original, acrescentando-lhe uma camada que vem para ocupar um vazio momentâneo de significação. Falar mais uma vez e falar diferente: este gesto de acrescentar camadas aos discursos remete ao suplemento derrideano.

As reflexões de Derrida a respeito do suplemento contribuem para o estudo da adaptação e da apropriação porque sua perspectiva postula a diferença, a autonomia, e questiona os essencialismos e a neutralidade dos discursos. Pode-se dizer que a crítica literária ocupou-se do contexto, da moral, da biografia ou da origem histórica, com significativa importância dada à reprodução de modelos críticos tal como propostos pela filosofia clássica ocidental, sobrepujando, contudo, as relações textuais. Em contraposição a isso, a leitura que Derrida corrobora é a dos movimentos relacionais ativados, engajada, porém que não usa uma lógica ou conceito específico de que as reduções filosóficas dependem. Assim é possível pensar a releitura de clássicos sob uma perspectiva outra, que vai além das relações intertextuais binárias (pois

uma adaptação pode ter mais de uma fonte), uma vez que o texto, para Derrida, remete à produção, à escritura, já que se deve “num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever” (2005, p.7).

A questão é que, para Derrida, o suplemento é uma forma perigosa de escritura, como o próprio filósofo adverte em “O phármakon” (2005). Para ele, o perigo do suplemento parece residir em sua própria lógica operacional:

Por que o suplemento é perigoso? Ele não o é, se assim se pode dizer em si, no que nele poderia se apresentar como uma coisa, como um ente-presente. Ele seria então tranquilizador. O suplemento aqui não é, não é um ente (*on*). Mas ele não é também um simples não-ente (*me ón*). Seu deslizar o furta à tentativa simples da presença e da ausência. Tal é o perigo. E o que permite sempre ao tipo se fazer passar pelo original (DERRIDA, 2005, p. 56).

Percebe-se aqui a suspensão existente na noção do suplemento. Sua estrutura permite-lhe “tipar”, duplicar-se sem ser um duplo. O suplemento não é uma estrutura presente e confiável, mas deslizante, que oscila entre a presença e a ausência, sendo, portanto, caracterizado como perturbador e instável. No entanto, Derrida esclarece que ele é necessário por estar ligado à idealidade do *êidos*, o que oferece a possibilidade da repetição (cf. p.56).

O suplemento, contudo, não veio para “completar”. Esta palavra, “suplemento”, sinaliza a adição a uma instância já completa, mas que logra de uma insuficiência ali existente. Dessa maneira, o suplemento **supre**:

Ele não acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua **em-lugar-de**; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que **substitui**. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa (DERRIDA, 1967, p.178).

Dessa forma, o suplemento aponta para o acréscimo e para o fato de que a totalidade, em sua busca teleológica, nunca será plenamente alcançada, pois o suplemento “é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude (p. 177). Não há falta, mas acúmulo, acréscimo, excesso, justaposição. A lógica do suplemento, assim, tende ao excesso, porém, ele é perigoso porque não se propõe tranquilizador ou definitivo. Ao contrário, ele pode ser muito sedutor em sua promessa de reduplicação. O suplemento desliza e faz-se passar pelo original, permitindo “substituir-se por seu duplo” (2005, p. 56). Ao passar-se por hipotexto, ele toma

forma, uma vez que “esse movimento não é um acidente sensível e ‘empírico’, está ligado à idealidade do *êidos*, como possibilidade de repetição do mesmo” (p. 56).

De maneira análoga à tradução, as adaptações de textos canônicos constituem sua sobrevida, reconhecem e expõem seu endividamento para com elas e as atualizam, renovando o hipotexto. Logo, os gestos de seleção e adição das adaptações trazem constante renovação e vitalidade à obra clássica, além de prolongar sua permanência no mercado editorial e nas discussões acadêmicas. Derrida, lendo Benjamin, também demonstra apreço pela idéia de sobrevivência da obra. Para o filósofo, “tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive mais e melhor, acima dos meios de seu autor” (DERRIDA, 2006, p. 33). E a estrutura da sobrevivência, a relação da vida com a sobrevida, faz com que o tradutor experimente o **inesquecível**, uma vez que “o esquecimento não chega a esse inesquecível a não ser por acidente” (DERRIDA, 2006, p. 37). Neste sentido, a sobrevivência exige a presença do seu ente anterior, negociando com a finitude da memória.

A ideia do suplemento de Derrida contribui para expandir a metáfora orgânica benjaminiana de que toda tradução se insere numa linhagem textual cujo paradigma é a semente. O original corresponde a uma semente que servirá como base (ou hipotexto) e possibilitará sua sobrevivência e sua transmissão (que correspondem às traduções). Embora a semente seja a parte intocada do fruto, aquilo que resiste à tradução, ela se oferece “a uma nova operação tradutória sem se deixar esgotar” (2006, p. 53), como um potencial de onde novas traduções podem surgir. O hipotexto torna-se, assim, parte de uma economia textual que circula e se faz circular em outros textos. Contraditoriamente, cada tradução remete incessantemente ao texto fonte, mas nenhuma das novas versões jamais o substituirá. Nem por isso estas versões se mostram dependentes do hipotexto, provando que as adaptações coexistem de maneira independente e autônoma. A adaptação, que sob esta perspectiva é também uma forma de tradução, abandona sua posição de secundariedade e anuncia seu percurso em direção à autonomia.

Como se vê, a capacidade reprodutora da adaptação e da apropriação não pode ser subestimada, pois a relação constituída entre a obra fonte e a sua releitura representa uma complexa prática textual, firmada no jogo das alternâncias entre a presença e a ausência do original. O texto adaptado garante a sobrevida do original e expõe seu endividamento para com ele. Não definitiva, a adaptação pode obliterar-se e revelar sua latente provisoriedade na constante postergação dos sentidos do original.

### 1.2.3 Espectropoética

Sobrevida significa o prolongamento da existência, além da morte. Dentre as formas de sobrevida, certamente está a espectral. Ao tratar da possibilidade de o corpo reaparecer após a morte e, o mais importante, da possibilidade do reencontro com os mortos, Derrida (1994) encontra motivos para desenhar sua “espectropoética”, que aqui será utilizada como método de análise para traçar os rastros, os vestígios dos espectros, dos fantasmas e das aparições nas adaptações.

A intenção aqui é desencarnar uma definição do corpo espectral de Derrida de modo que a espectralidade possa ser empregada como metáfora de uma visão específica da relação texto-fonte – adaptação, cujo projeto narrativo retrata uma corporeidade textual contraditória em que Shakespeare está, ao mesmo tempo, presente e ausente. Nesta parte, tratarei especificamente do texto de Jacques Derrida (1994) *Espectros de Marx*, cujas ideias principais serão elencadas e que estruturarão o ponto de vista da apropriação e da adaptação como texto espectralizado pelo original. Para isso, será preciso localizar o texto de Derrida e contextualizá-lo, para então poder discorrer a respeito de alguns de seus termos sobre os quais me apoiarei.

#### 1.2.3.1 Contexto de *Espectros de Marx* (1994)

*Espectros de Marx* (1994) de Derrida é um texto complexo, provocador e visivelmente político. Nesta obra, o autor se ocupa dos espectros que, segundo o filósofo Karl Marx, estariam rondando os discursos do final do século XX e nos colocando como responsáveis para com a História, uma História que paira sobre nós como um espectro. Representado pela figura de Marx, o espectro de Derrida é histórico e político, mas também um fantasma pessoal, um assombramento psicológico, sobre uma herança paterna que necessita ser abraçada.

Derrida cria espaço para uma genealogia específica, a do assombramento, da espectropoética, ao explorar uma única frase presente no Manifesto Comunista: “um espectro ronda a Europa”. Há uma ideia que precisa ser defendida, mas que, para se instaurar, precisa se corporeificar. Derrida mostra que há um corpo que tem responsabilidade para com a história. Seu conceito de espectropoética, assim, torna-se uma tese que, embora vaga, defende uma ideia paradoxal de que o espectro possui um corpo que tem responsabilidade com a história, um corpo daquilo que um dia foi, mas que, no presente, é abstrato e não-corpóreo. Chama a atenção ainda para a necessidade de falar *do* fantasma, *com* ele e *a* ele, pois *falar* dos espectros, *estar-com* os

espectros, é também uma “... política da memória, da herança e das gerações” [grifo do autor] (p. 11). Nessa obra, Shakespeare inspira essa teatralização marxiana, uma vez que, como em *Hamlet*, tudo começa pelo aparecimento do espectro e pela espera dele, uma re-aparição em forma de “primeira” aparição, o espírito do pai que irá retornar (cf. p. 18-19). Derrida está preocupado com os caminhos do marxismo e afirma que Marx só foi capaz de sobreviver em nossos dias como espectro. Para ele há uma coincidência entre *O Manifesto Comunista* e *Hamlet*: ambos começam com a espera de uma aparição. No caso do Manifesto, “um espectro ronda<sup>24</sup> a Europa – o espectro do comunismo” (cf. p. 18), enquanto *Hamlet* ilumina a busca pelo espectro que “ronda” ou “assombra” a Europa, com a fábula do filho encarregado da tarefa de vingar a morte do pai. Assim, ambos os textos estão entrelaçados entre si, de maneira que *Hamlet* ilumina o *Manifesto* e é por ele iluminado. Ao propor o título, Derrida pretendia organizar todas as formas de uma obsessão que ele acredita dominar o discurso hoje: a estrutura de toda a hegemonia (p. 58). É exatamente a favor da heterogeneidade que Derrida passa a discorrer.

Uma das formas de heterogeneidade seria a proliferação de narrativas adaptativas de Shakespeare, que podem ser entendidas como uma compulsão por repetição, por encarnarem espectros variados de *Hamlet*, os quais rondam, assombam ou frequentam este hipotexto. Essas “visitações”, em conjunto, constituem uma verdadeira família literária cuja *exorçanálise*<sup>25</sup> possibilita o desvelamento dos imperativos ilusórios que forçaram a produção de simulacros de *Hamlet*, os efeitos de Shakespeare, através da aparição do mesmo, pois, de acordo com Marjorie Garber (2010), o Fantasma é um agente da repetição cujo traço de memória significa que há algo que foi omitido, que não foi completo (p. 173) e que retorna para questionar as coisas. Para Garber (2010, p. 173), a própria peça, *Hamlet*, encerra em si uma compulsão por repetição ao encenar diversas aparições do Fantasma. Segundo essa autora, *Hamlet* é uma peça que encena a compulsão da repetição tanto no aparecimento do fantasma corporificado no Fantasma do velho Hamlet que clama por vingança, quanto no jovem Hamlet que, como um fantasma, aparece pálido para Ofélia em seus aposentos. Até mesmo Ofélia, louca, pode ser comparada a um fantasma, pois está fora de si e aparece para Laertes como um espectro da bela jovem que um dia foi, incitando-o à vingança pela morte do pai, Polônio. A textualidade das adaptações performa, assim, uma obsessão pela repetição que já estava gestada no hipotexto.

---

<sup>24</sup> No original, “Un spectre hante l’Europe”.

<sup>25</sup> Exorçanálise para Derrida (1994) significa denunciar, expulsar ou exorcizar os espectros pela análise crítica e não por magia (p. 69-70).

### 1.2.3.2 Política e a teatralidade do espectro

Além do corpo político do “espectro que ronda a Europa”, há um corpo espectral que é teatral e que ronda e inspira o texto de Derrida: o *Hamlet* de Shakespeare. Há uma qualidade literária imbricada na argumentação de Derrida, que explora o aspecto teatral da aparição do fantasma e que tingem sua defesa do marxismo com algo de performático. Não significa que o argumento político deva ser desconsiderado, mas o aspecto literário suplanta a análise política, o que pode ser verificado pela argumentação a respeito dos rituais de enterro, reparação, enlutamento, juramento e espectralidade.

Se por um lado a leitura derrideana para o *Manifesto Comunista* está impregnada pela teatralização espectral, por outro lado, a leitura de *Hamlet* aparece politicamente contaminada. De acordo com Halpern (2001), a leitura de Marx emoldura a leitura derrideana de *Hamlet*. Em sua tentativa de ler Marx à luz (ou sombra) de *Hamlet*, Derrida ocupa o lugar de Hamlet assombrado pelo fantasma paterno. *Hamlet* é, assim, assombrado pelo fantasma do marxismo, embora, segundo Halpern (2001), não aceite passivamente os limites interpretativos impostos por Derrida, mas, ao contrário, retorne em diferentes pontos de sua escrita para assombrar seu projeto político. A contaminação política desenvolve o sentido ético da aparição em *Hamlet*, de maneira que desperta sua vocação para com a justiça. Em outras palavras, Derrida retoma a figura do fantasma do rei Hamlet para denunciar a corrupção interna por parte de Cláudio que comete um fratricídio e usurpa o trono. Dessa maneira, o Fantasma impõe uma conduta ética ao príncipe, que passa a agir de acordo com a tarefa que lhe é imposta também pelo espectro.

A leitura de Derrida é seletiva e específica, o que pode significar uma tentativa de controlar o incontrolável, que é o Fantasma. O uso seletivo que Derrida faz de *Hamlet* lhe permite explorar a história do Fantasma. Dessa maneira, os temas elencados pelo filósofo são variados, mas estão claramente associados a herança, filiação e paternidade. Para Derrida, a herança não é um “presente”, não é aquilo que se “dá” a alguém, daí a tarefa do Fantasma possuir um significado especial para *Hamlet*. A herança que ele deixa é uma **tarefa** que permanece diante de seus herdeiros até que ela seja terminada depois do luto (cf. DERRIDA, 1994, p. 40). As adaptações de *Hamlet*, diante disso, tornam-se narrativas do luto, tarefas críticas dos herdeiros de Shakespeare diante da falta, diante da admoestação paterna para tomar a responsabilidade ética da herança.

Para Ernesto Laclau (1995, p. 94), a versão de Derrida para as inúmeras contradições existentes na junção do pensamento marxista com a ontologia e o fantasmático revela que seu pensamento estava ancorado na tradição. A perspectiva derrideana, que procura agregar desejos políticos e demandas sociais em uma época em que o agenciamento emancipatório começou a se dissolver, mostra que esta maneira de pensar o passado só é possível se o concebermos como uma forma de recepção crítica. De maneira similar, os discursos da adaptação e da apropriação tornam-se a ratificação da herança como tarefa, pois os escritores contemporâneos adotam o discurso do passado como uma tarefa crítica. Tanto a apropriação quanto a adaptação encaram a retomada textual como um projeto ético, não com a intenção de mudar o passado, mas de apontar, discutir, trazer à tona o que estava escondido debaixo das várias camadas textuais.

### 1.2.3.3 Espectropoética e tradução

Do ponto de vista da tradução, a noção de adaptação dentro da perspectiva da espectralidade pode ser vista como o resultado último de um processo que se iniciou com o hipotexto e de onde emanou uma sequência de possibilidades de sombras e assombramentos. O processo tradutório, quando tem a intenção de ser uma adaptação, não se revela como o decalque perfeito do hipotexto, mas torna-se uma série de imperfeições de onde podemos identificar vestígios do hipotexto. Tomando pois a adaptação como um jogo de espectralidades, as obras analisadas nos capítulos a seguir devem ser entendidas muito mais como simulações – *Verstellung* – do que como representações – *Vorstellung* – do hipotexto.

Um espectro pode ter várias vozes e cada uma delas demandou uma tradução específica, de forma que nenhuma tradução é definitiva e todas coexistem. Derrida (1994) usa como exemplo de operação lógica da espectralidade as inúmeras possibilidades de tradução para a passagem “The time is out of joint” [O tempo está fora dos eixos], que pode ser vista como análoga às constelações de adaptações em torno do hipotexto. A passagem usada para exemplificar esse efeito, de acordo com Derrida, é um questionamento do tempo, da temporalidade, da história, do mundo. Há inúmeras divergências de tradução para “out of joint” (p. 35-36), divergências que apontam para a diversidade de interpretações, que abrem caminho para novas possibilidades de ler a peça. Para Derrida, o “out of joint” refere-se à decadência moral, à corrupção da cidade ou ao deslocamento que se dá no sentido, de “desajuste” para “injustiça” (p. 37), que fez Hamlet nascer para consertar o tempo, fazer justiça, endireitar as coisas. Assim, “Hamlet está ‘out of joint’, disjunto, desajustado, anacrônico porque o tempo e o

estar-consigo estão juntos ao ter nascido naquele momento para consertar o mundo. Por isso, amaldiçoa sua própria missão, o castigo que consiste em dever castigar, vingar, exercer a justiça e o direito na forma de represálias” (p. 38). Hamlet, diante de sua situação, amaldiçoa seu destino por este o ter destinado a ser o homem do direito, um reparador de erros, aquele “que não pode vir, como o direito, senão após o crime, ou simplesmente **depois**: isto é, numa geração necessariamente segunda, originariamente tardia, destinada a **herdar**” (p. 38-39) [grifos do original]. Nessa perspectiva, uma tradução posterior à outra está diante dessa condição reparadora, tal como Hamlet que, nessa perspectiva de herdeiro, veio ao mundo como um reparador de erros, que o transforma em um vingador, e seu desejo, obsidiado, autoriza as traduções a serem “... possíveis e inteligíveis sem nunca reduzir-se a elas [às traduções]” (p. 39). Porém, a potência reparadora da tradução última está sempre no devir, assim como a tarefa justiceira de Hamlet. A adaptação ou a apropriação, dentro da perspectiva da tradução, está imbuída deste compromisso ético com as versões anteriores, com a tradição crítica, com os inúmeros diálogos que a precederam, porém sem se submeter a eles. Diante dessa perspectiva, a adaptação requer sua localização no tempo e no espaço, de forma que se possa relacioná-la com os discursos anteriores.

Não podemos perder de vista que, para Benjamin ([1923] 2001), a tradução não “transporta” sentidos de uma língua para outra, mas expõe os pontos de convergência das diversas línguas, as quais coincidem na “língua pura”, em um estado em que todas as línguas se complementam. Na adaptação, busca-se por pontos de complementaridade que tendem a dividir aspectos semelhantes entre original e tradução. No entanto, verifica-se um impasse quando chegamos a esta questão, pois, para Benjamin (2001), a tradução é vista antes de tudo como aquela que não esconde o original e que se apresenta como *forma*: “a tradução é uma forma”(p. 191). Em outras palavras, podemos concluir que o cerne da tradução encontra-se na sintaxe, na materialidade da linguagem, pois, dessa maneira, é possível verificar a transparência do ato tradutório.

Contudo, mesmo sendo a tradução uma forma, não é a intenção deste estudo verificar aspectos relacionados à transparência de um texto adaptado, pois, neste caso, incorrer-se-ia no erro de tratar de aspectos de fidelidade ou intencionalidade. Não se pode encerrar o aspecto espectral da adaptação em fórmulas rígidas e buscar por padrões de convergência do original e da adaptação porque a própria imagem do espectro é infável. Buscam-se apenas imagens espectrais presentes nas adaptações, as quais emanam do *Hamlet* de Shakespeare. Ainda assim, falar das adaptações como espectralidades do original é reconhecer a história da literatura, e

talvez também da cultura, como um aglomerado de textos que são constantemente atualizados via tradução, ou seja, percebe-se a literatura e a cultura abrindo-se por meio de uma série de metamorfoses textuais. Essas metamorfoses que vão ocorrendo a cada reescrita nem sempre são rastreáveis e “contabilizáveis”, uma vez que os novos contextos de aparecimento desterritorializam os sentidos e lhes conferem outros significados. Dessa maneira, falar das spectralidades da adaptação é localizar esses novos contextos de aparecimento deste original e analisar como esse assombramento interfere nos discursos atuais. Retomar um original é fazer um fantasma ressurgir, assombrando o momento presente, certamente com uma tarefa ética a cumprir.

O conceito de sobrevivência benjaminiana – prolongamento da vida do original após sua morte – contribui para este debate mesmo sendo uma visão otimista e teleológica da adaptação e que se justapõe à noção da spectralidade derridiana. O conceito de sobrevivência sugere a continuidade da vida que desconsidera o rompimento brusco e que deixa em aberto a ideia de postergação. O espectro derridiano admite uma existência anterior, que não se faz presente, corporificado, mas que, contudo, não deixa de ser uma **forma** de sobrevivência. A existência do espectro se dá no presente através da presença de uma ausência e da corporificação de algo descorporificado, que assombra o hipertexto, nesse caso. Há um fantasma que abre *Hamlet* e assombra a cena, cuja importância Derrida reconhece em *Espectros* (1994). Ao conferir relevância ao fantasma e ao seu discurso em potencial de iterabilidade, Derrida expande o poder de alcance dos discursos, os quais, mesmo depois de “mortos”, continuam a iluminar e exercer grande influência nas diversas esferas culturais da atualidade.

#### 1.2.3.4 Os fantasmas de/em Shakespeare

Stephen Greenblatt (2001, p. 195) nos lembra que os fantasmas de Shakespeare existem **no** teatro e **como** teatro porque são figuras em que acreditamos por aparecerem e falarem apenas **no palco**. Os espectadores atribuem sua existência apenas à sua teatralidade. Em outras palavras, os fantasmas em *Hamlet* não são seres reais, mas figuras fictícias. Isto porque, para os católicos, havia um lugar chamado Purgatório para onde todas as almas que cometeram pecados leves iam para acabar de purgar suas faltas, antes de irem para o paraíso. Para os protestantes este lugar não existia e a ideia era ridicularizada e rejeitada por eles. Em 1601, quando a peça foi encenada, os protestantes eram a maioria e estavam no poder. Por isso, segundo o teórico, antes do período da reforma religiosa, o fantasma do pai de Hamlet, poderia

ser visto como uma representação dos sentimentos que os vivos tinham por seus mortos. De certa forma, os teatros da época usavam as figuras dos espíritos e dos fantasmas como uma forma de preencher um vazio deixado pelo fim das práticas católicas.

O Fantasma de Hamlet não é apenas um fantasma, mas representa uma série de expectativas. Existem pelo menos três modos de representação através dos quais Shakespeare traz os mortos para o palco: (1) como projeções do medo, (2) como espíritos da história, ou (3) como incorporações de distúrbios psicológicos profundos (GREENBLATT, 2001, p. 157). Há também uma quarta possibilidade na categorização de Greenblatt, que é ver os fantasmas como figuras do teatro. O fantasma como teatralização permeia todas as outras categorizações porque, dos dramaturgos ingleses da época, apenas Shakespeare abusou da popularidade dessas figuras no palco, pois estava fascinado pelas lendas de fantasmas, pelas crenças atribuídas ao pânico e a superstições, e projeções psicológicas. Na confluência entre os espíritos da História e os espíritos teatrais estão *Hamlet* e *Espectro de Marx*.

O fantasma tem um papel importante nas tragédias de vingança principalmente devido às características físicas do teatro da época, com os alçapões que permitiam a entrada e a saída de atores do palco e que tornaram possível a inclusão de personagens sobrenaturais. Sua aparição no início da peça *Hamlet* parece ser bem eficaz e de bastante impacto, porque antes mesmo dos acontecimentos principais da peça, ele já havia aparecido duas vezes:

Marcelo: Olá! Bernardo!

Bernardo: Fala. É Horácio quem está aí?

Horácio: Um pedaço dele.

Bernardo: Bem-vindo, Horácio! Bem-vindo, bom Marcelo!

Marcelo:Então, a tal coisa já apareceu esta noite?

Bernardo: Nada vi ainda.

Marcelo: Diz, Horácio que tudo não passa de imaginação e não acredita absolutamente no terrível espectro que já por duas vezes apareceu para nós. Pedi-lhe, portanto, que viesse conosco passar os minutos desta guarda, a fim de que possa confirmar nossos olhos, se o espectro voltar, devendo falar com a aparição.

Horácio: Deixemos disto! Não vai aparecer nada!

Além disso, o Espectro desdobra-se como uma narrativa que interrompe uma cena, no momento em que é mencionada por um dos guardas:

Horácio: Vamos então assentar-nos e ouvir Bernardo contar o que sabe da aparição.

Bernardo: Foi a noite passada; quando aquela estrela lá longe, que se vê a ocidente do polo, já completara o curso até iluminar a parte do céu em que

agora brilha, Marcelo e eu, estava o sino então soando uma hora ... (Entra o Espectro).

O Espectro é, assim, uma narrativa que, conjurada pela enunciação, reaparece e interrompe a ação. O original pode ser visto espectralizando a adaptação quando, também evocada pela enunciação, reaparece no momento presente. Os guardas questionam se o espectro não seria algo mais que a imaginação; Marcelo pergunta se o espectro se parece com o antigo rei da Dinamarca e Horácio lhe responde: “Como tu consigo mesmo.” Analogamente, a adaptação não é, mas parece ser.

Greenblatt (2001) atenta para o fato de que o fantasma clama por **vingança** ao mesmo tempo em que clama para ser **lembrado**. Nessa perspectiva, há uma mudança de ênfase, de *vengeance* (vingança) para *remembrance* (lembrança) (p. 208). A tarefa do Espectro em *Hamlet* faz com que a peça seja caracterizada como uma tragédia de vingança: porém, a ênfase recai na lembrança pelas várias repetições de “Remember me” durante sua despedida. Se a lembrança é o retorno simbólico do pai, esta configura-se também como uma alternativa da memória que luta contra o esquecimento, contra o silêncio. O espectro/aparição recusa obsessivamente o esquecimento, como ele reforça repetidas vezes: “Mark me” (I, v, 2) ; “Remember me” (I, v, 91). Dessa forma, a memória passa a ser um fator preponderante a ser considerado pelo príncipe na execução da tarefa herdada na medida em que essa mesma memória passa a construir uma obsessão: a obsessão do retorno, a obsessão da memória.

Por isso é preciso tratar dessa recorrência do fantasma, de seus incansáveis retornos, como um aspecto que revela a insistência do jogo das espectralidade em permanecer na cena. Assim como o Fantasma que abre a peça assombra a cena, *Hamlet* assombra a cultura moderna. A esta insistência evidenciava-se o argumento da obsidiologia, o qual se refere à lógica da obsessão. Na obsidiologia o ser não está vivo nem morto, mas permanece, espectraliza e assombra (DERRIDA, 1994, p. 18, 75).

### **1.2.3.5 Operacionalidade da espectropoética**

Hamlet passa a ser controlado pelo retorno do Fantasma. Para Derrida (1994), este retorno do espectro constitui uma poética particular, uma espécie de *espectropoética*. Nela, o sentido nunca está fechado e sua totalização é uma impossibilidade. A espectralidade passa a ser uma forma de se abordar um determinado aspecto e está associada à desconstrução porque é preciso afastar o simulacro, as aparências, as aparições e as ilusões. Para Richard Halpern (2001)

a espectropoética de Derrida trata da “...efetividade do espectro que depende de um tempo no qual a aparente solidez e a autosuficiência do presente são desfeitas pelas queixas reais do passado e do futuro, deslocando a ontologia para com o que Derrida chama de *hantologie*” (p. 33). A (des)articulação fantasmática de Derrida, que ele denomina espectropoética, é uma inspiração shakesperiana que permite que *Hamlet* retorne e ocupe obsessivamente os discursos.

A spectralidade opera através de uma lógica própria. Sendo um corpo descorporificado, nem morto nem vivo, presença que é também ausência, o espectro ocupa o entrelugar, cuja impossibilidade de nomeação desafia a semântica, a ontologia e a psicanálise. Sendo o espectro uma coisa que não é uma coisa, mas uma **quase-coisa**, ele nos observa, nos olha, mas não o vemos. A essa dissimetria que se instaura entre o ver e a condição de não ser visto, Derrida chama de **efeito de viseira** (1994, p. 22-23): quando não vemos aquele que nos olha, ficamos entregues à sua voz e acreditamos na sua palavra. Ao que ouve, só resta obedecer àquele que faz as leis. Nós apenas as herdamos. Ao obedecer à injunção do fantasma, condicionamo-nos, submetemo-nos cegamente. Derrida (1994, p. 24) discute o fato de que Hamlet obedece cegamente às ordens do Fantasma que, vestido com sua armadura, esconde sua verdadeira identidade. Hamlet quer certificar-se da identidade do espectro ao falar com Horacio, saber se era mesmo seu pai. Derrida (1994, p. 24-25) resolve o problema da identidade do Rei, ou do espírito do Rei, explicando que esta questão pode ser decomposta em três pontos. Em primeiro lugar, há o luto, cujo trabalho é identificar os restos, certificar-se de que os despojos podem ser identificados e localizados, mas sobretudo é preciso assegurar-se de que **há** restos e que eles são traçáveis e identificáveis. Em um segundo momento, a língua exerce papel de grande importância, pois é ela que substitui “o corpo” na esfera da linguagem, no discurso. E, finalmente, é preciso entender que há transformação, que o corpo se transforma em espírito. A coisa precisa exibir potencial de transformação.

Podemos dizer que a aparição do espectro é ambivalente, pois é aparição pela primeira vez ao mesmo tempo que é reaparição. De acordo com Derrida (1994, p. 26) cada aparição é um retorno e um evento novo, pois um espectro é sempre um retornante. Não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele **começa por retornar**. No espírito que aparece pela primeira vez como uma segunda vez, como um **re-vir**, figura ao mesmo tempo algo de morto e de vivo, algo que conhecemos e que não conhecemos. Nas dobras da iteração, que desde a primeira aparição teatral já caracterizava uma repetição, os espectros e suas idas e vindas passam a configurar uma lógica da obsessão, uma **obsidiologia**, mais extensa e mais poderosa que uma ontologia ou um pensamento do ser, abrigando em si, mas como lugares circunscritos

ou efeitos particulares, a escatologia e a teleologia. A obsidiologia não pertence à ontologia, nem ao discurso sobre o ser do ente, nem à essência da vida ou da morte, mas a uma economia que Derrida considera categoria irreduzível a tudo o que ela torna possível, a ontologia, a teologia, a onto-teologia positiva ou negativa, e que passa a ser uma dimensão da interpretação performativa, uma interpretação que transforma aquilo mesmo que interpreta (DERRIDA, 1994, p. 75). As adaptações de *Hamlet* se constituem em um jogo da spectralidade por tratar-se de uma obra que está no centro da literatura ocidental. Diante dela, há o furor da reapropriação, a recorrência de adaptações no teatro, que leva a uma acumulação de camadas espectrais.

Derrida nos coloca, assim, diante de uma dívida para com Marx, diante da tarefa do herdeiro enlutado, cujo desdobramento nos leva a questionar o endividamento de Hamlet e sua tarefa, havendo sempre algo de incapturável nas obras, que se movem, resistem e desafiam, semelhantes ao fantasma. A lógica da adaptação opera de forma semelhante ao movimento do fantasma, ao trabalho dos espectros. As adaptações são habitadas por *Hamlet*, frequentam este texto, sem necessariamente residir nele do mesmo modo que a obra original se adere a outros textos. Torna-se, portanto, o papel do leitor das adaptações de *Hamlet*, tal qual o do intelectual, o de identificar os lugares habitados pelos fantasmas e interagir com eles, de forma que se possa fazer emergir a(s) voz(es) do espectro.

Viria então a justiça para compensar o erro, restituir o débito, reparar a injustiça ou rearticular como é preciso a disjunção do tempo presente? Derrida entende que a justiça seja o acordo, enquanto a injustiça seria a disjunção ou o desajuntamento (p. 45). Assim, o fato de Hamlet buscar a vingança é um deslocar-se disjuntamente no ser e no tempo, de forma a provocar o mal, inevitavelmente. O desejo de vingança de Hamlet encontra-se no passado (o fantasma) ou no futuro (a promessa de retorno do fantasma), denunciando uma anacronia e sua impossibilidade de realização no presente. Daí o constante adiamento, a posposição de toda promessa ou dívida como resposta à injunção. Para Derrida, o espectro de Hamlet e de Marx está sempre no porvir, **por vir** e não se apresenta de outra forma senão como uma promessa, mesmo que seja uma promessa de ameaça (cf. p. 59-60). O efeito da spectralidade, dessa forma, ameaça a diferença entre o presente passado e o presente futuro, pois ela duvida da ordem tranquilizadora do presente e tudo o que se lhe pode opor. O tempo passa a figurar como uma ordem de natureza dúbia, podendo o espectro significar uma ameaça em um tempo e outra coisa, em outro:

Por que o espectro é sentido, nos dois casos, como uma ameaça? Qual é o tempo e qual é a história de um espectro? Há um presente do espectro? Dispõe

ele suas idas e vindas conforme a sucessão linear de um antes e um depois, entre um presente-passado, um presente-presente e um presente-futuro, entre um “tempo real” e um “tempo diferido?” (DERRIDA, 1994, p. 60).

Segundo Derrida, o segredo para aliar-se contra o espectro e ler a adaptação/apropriação é a “conjuração”. Este termo refere-se ao que faz surgir o sentido e o produz e que capitaliza duas ordens de sentidos diferentes. Conjurar, em primeiro lugar, significa uma conspiração daqueles que juram juntos contra um poder superior, referindo-se àquela conjuração que Hamlet invoca e que a aparição impõe para manter o sigilo (p. 61-62). Em um segundo momento, conjurar pode se referir à encantação mágica destinada a evocar um feitiço ou um espírito, pela voz e que faz vir o que não está presente no momento do chamado, mas o que realmente aparece é o seu “efeito” (p. 62). Dessa segunda possibilidade da conjuração, Derrida chama a atenção para os efeitos, para a diferença entre a essência e o efeito, o espectro, o simulacro, a que ele chama de “fantasmalização do próprio” (p. 63). Um exemplo desse “efeito” é a nossa relação como o dinheiro. O papel moeda não reflete seu real valor.

Há ainda uma terceira faceta da conjuração que pode ser entendida como uma aliança política secreta, complô ou conspiração, para tratar de neutralizar uma hegemonia ou de derrubar um poder em forma de alianças em nome de interesses comuns contra adversários políticos. Sendo assim, conjurar pode significar também exorcisar, tentar destruir e contestar uma força maligna, endemoninhada, endiabrada, um espírito malfeitor, um espectro, uma espécie de fantasma que retorna ou que ainda pode retornar, de forma a reafirmar e confirmar que o morto está de fato morto (cf. p. 70-71).

### **1.2.3.6 Saindo de cena**

A teorização de Derrida a partir de *Hamlet* é também uma forma de conceituar e entender a adaptação/apropriação. O filósofo faz uso seletivo da peça de Shakespeare e se concentra no enredo do fantasma. A maneira como Derrida se apropria de *Hamlet* torna-se uma forma de, ao mesmo tempo, trazer o fantasma para o centro do debate para, então, expurgá-lo, em uma missão purificadora. De fato, Derrida se apropria da voz de Hamlet e de sua insistência em provar a inocência e o retorno do pai, tomando-lhe o lugar. Dessa maneira, há uma forte identificação de Derrida com a missão do personagem da tragédia. Assim como Hamlet recebe a incumbência do fantasma de vingar a morte do pai, Derrida se responsabiliza por dar voz ao espírito de Marx e do marxismo, como se houvesse uma história real do socialismo que havia sido ocultada de todos.

*Espectros de Marx* nos ensina que é preciso conviver com os fantasmas, que é preciso aprender a viver com essas narrativas espectrais que são as adaptações e as apropriações, pois relacionar-se com elas é reconhecer a política da memória, da herança e das gerações. Essas narrativas não representam a morte do texto, do cânone, mas apontam em direção a uma **sobrevida**, no qual o entrelugar da vida e da morte do espectro representa um espaço a ser preenchido por um traço. A sobrevida das adaptações representa uma possibilidade de desajustar o passado – desajustar as narrativas do passado – cujas identidades desestabilizadas permitem que as narrativas do presente se tornem mais vivas, mais presentes, nos discursos da atualidade.

Nessa perspectiva, esta parte serviu para conceituar o corpo espectral de *Hamlet* que, teatralizado, está politicamente contaminado pela visão de Derrida a respeito do marxismo. A adaptação torna-se, assim, uma tarefa ética de um herdeiro que é abraçada após a morte de uma paternidade textual. Nessa tarefa, o texto adaptado é assombrado pela figura do “pai” textual, numa tentativa de cercar o texto adaptado e controlá-lo. A tarefa do intelectual é conjurar este texto, traçar os despojos e as imagens espectrais que emanam do hipertexto que, num gesto de iterabilidade, replica o hipotexto, além de também localizar os novos contextos de aparecimento espectral do original. A adaptação sob o viés da espectralidade configura-se como o desejo do retorno, do reaparecimento em forma de primeira aparição, da presença de uma ausência. *Hamlet* configura-se como o espectro que assombra as reescritas de Shakespeare a serem analisadas nesta tese.

### **1.3 Adaptação e crítica: a política da adaptação**

Há que se considerar ainda os princípios políticos que permeiam a adaptação. Um deles perpassa exatamente pela propriedade de definição do que seja adaptação. Outro, depende de sua relação com o cânone e, por fim, é preciso discutir como os discursos políticos da contemporaneidade contaminam as adaptações. A adaptação contaminada pela política ganha novos contornos e novos termos, destacando-se o hibridismo e o revisionismo, que são termos derivados da prática adaptativa.

A adaptação e os termos derivados dessa prática revelam-se problemáticos e instáveis. Isso é o que se torna necessário discutir com mais persistência. Há um problema em nomear o resultado daquilo que um dia foi “uma leitura” de um texto anterior e isso se reflete nos inúmeros nomes que aparecem de acordo com sua função específica. Como Douglas Lanier (2002) discute, *spinoffs* revelam inclinação para a televisão ou filmes *blockbusters* por já terem se firmado como fórmulas que “dão certo”. Imitação e revisão são termos desgastados da crítica

literária que sugerem continuidade dos processos de adaptação com uma ênfase diferente, em que a imitação enfoca as similaridades entre a fonte e a adaptação e a revisão, as diferenças. A variação, por sua vez, reforça o sentido de que há um Shakespeare “correto” do qual as formas desviantes são derivadas. A adaptação e a transposição implicam pequenas mudanças realizadas e que algo substancial do hipotexto foi mantida. A noção de reinvenção acentua a época em que Shakespeare, como imagem de um ideal cultural, foi produzido, sem contar que o prefixo chama a atenção para o fenômeno do reaparecimento, da repetição (cf. LANIER, 2002, p. 4-5). Já Fischlin & Fortier (2000), reconhecem a precariedade do conceito de adaptação ao afirmarem que essa noção pode tanto se expandir quanto contrair. Bastante inclusiva, a adaptação serve para qualquer alteração realizada em obras específicas do passado e que se harmonizam com o processo geral de recriação cultural<sup>26</sup> (2000, p. 4). Adaptação torna-se o termo genérico que abrange todas as outras práticas, embora o gesto da adaptação dependa antes da apropriação, ou seja, para adaptar é preciso apropriar primeiro.

Há que se considerar ainda o papel do cânone nas empreitadas adaptativas. A conservação e a destruição do cânone têm se constituído em um movimento dialético constante, pois o que muitas vezes ocorre é que os próprios destruidores de uma determinada tradição terminam por se consagrarem. *Hamlet*, pode-se assim dizer, foi um texto que sobreviveu às mais variadas tradições e consagrou quem o elogiou e quem o execrou. Esse movimento que ora rejeita, ora acolhe, aparece com grande força nas narrativas contemporâneas. Estas se tornaram produtos culturais que minam a distinção entre cultura erudita e cultura popular, dissolvem as distinções entre os gêneros textuais e tendem a ser mais reflexivas, metapoéticas, subjetivas, fragmentadas e descontínuas.

As adaptações não estão isentas de interferências dos discursos políticos. Muitas vezes a perspectiva pós-colonial, assim como muitas outras, interfere diretamente na iniciativa intertextual, dado que não há discurso neutro. É possível verificar que, de acordo com o contexto de produção, todo discurso está atrelado a uma forma de poder, sustentando forças políticas, econômicas, sociais e ideológicas por algum propósito. O impulso adaptativo ganhou força principalmente a partir da década de 1980 com as revisões e as reescritas, muitas delas influenciadas pela crítica pós-colonial como uma forma de expor a tensão entre a cultura e a literatura impostas pelo colonizador e, diante dessa tensão, reivindicar formas de representação que abranjam a experiência da colonização e da colônia. Embora dependa do grau de

---

<sup>26</sup> Tradução minha para: “Adaptation as a concept can expand or contract. Writ large, adaptation includes almost any act of alteration performed upon specific cultural works of the past and dovetails with a general process of cultural recreation.”

conscientização de sua nacionalidade e da percepção das diferenças da literatura do centro imperial, a literatura pós-colonial ocupa-se, em termos gerais, das maneiras de perscrutar a cultura e a literatura de forma que os efeitos da dominação colonial sejam revelados. Uma das práticas criativas pós-coloniais de reivindicação é exatamente o retorno aos textos canônicos através da paródia ou da imitação. O pós-colonialismo, na elaboração da dialética entre o sujeito e o outro, estabelece que, enquanto o sujeito se configura como agente na sociedade, ao outro (o subalterno) é conferido o lugar de objeto da hegemonia das classes dominantes, cujo acesso ao poder, à cultura e à organização social se não lhes é negado, será, no mínimo, dificultado. Gayatri Spivak (2010) em *Pode o subalterno falar?* expõe a situação silenciadora a que o colonizado, o subalterno, é submetido pelo discurso hegemônico. No entanto, o subalterno pode subverter a ordem e sua voz pode ser recuperada através da paródia, da imitação e do pastiche, formas subversivas de discurso que ameaçam a autoridade colonial e se reinscrevem na história.

O hibridismo de Homi Bhabha (1995, p. 208) sugere que coisas e ideias podem ser repetidas, realocadas e traduzidas em nome da tradição. No entanto, este processo de realocação pode estimular a produção de novos discursos em contextos diversos. Mas apenas o hibridismo que respeita diferenças essenciais permite a inovação, enquanto a síntese cultural ou a homogeneização cultural demonstram inflexibilidade. Essa prática explica, mesmo que em parte, o grande número de reescritas das peças de Shakespeare por escritores caribenhos, canadenses, sul-africanos e até brasileiros, como uma forma de contra-atacar os discursos hegemônico e colonial impostos no passado.

Os revisionismos geram implicações críticas não apenas para os autores mas também para os leitores ao desviar o foco de atenção da perspectiva para processos de desconstrução e reconstrução que enfatizam e reforçam a ideia de provisoriedade das narrativas e suas construções. Adrienne Rich (1979), em “When we dead awaken”, discute a ambiguidade do impulso revisionista, que é duplamente o fazer novamente repetindo e o fazer de modo diferente, acrescentando uma camada com outra visão crítica:

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com outros olhos, de penetrar o texto antigo com uma nova direção crítica – é para as mulheres mais que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até entendermos as suposições nas quais estamos imersos, não poderemos nos conhecer. Este percurso para o auto-conhecimento, para as mulheres, é mais que uma busca pela identidade: faz parte da nossa recusa pela autodestruição de uma sociedade dominada por homens. Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, tomaria o trabalho, primeiramente, como um indício de como vivemos, como estivemos vivendo, como fomos levadas a nos imaginar, como nossa língua nos pega em armadilha tanto quanto nos liberta, como o ato mesmo de nomear foi até agora

uma prerrogativa masculina, e como podemos começar a ver e a nomear – e portanto viver – mais uma vez. Uma mudança no conceito de identidade sexual é essencial se não quisermos ver a velha ordem política reafirmar-se a cada nova revolução. Precisamos conhecer a escrita do passado e conhecê-la de modo diferente do que conhecíamos; não passar adiante uma tradição, mas quebrar sua influência sobre nós (RICH, 1979, p. 34) [tradução minha]<sup>27</sup>.

De tom notadamente feminista, o texto de Rich demarca o território das escritas revisionais como o das respostas às narrativas tradicionais que possam quebrar o jugo da “herança” e da “tradição”. A reinterpretação da tradição é capaz de instituir uma perspectiva crítica que questiona e desafia os valores e as estruturas de poder que perpassam os textos. Dessa maneira, Rich expõe as implicações ideológicas que subjazem aos códigos textuais, os quais por muito tempo serviram de paradigma para moldar pensamentos e comportamentos. Adicione-se a isso o fato de que várias barreiras foram impostas às mulheres para que seus discursos não vingassem. Sem formarem uma tradição própria, muito da produção escrita pelas mulheres explorou a estratégia revisionista como forma de se inscreverem na tradição, ao mesmo tempo que a questionavam.

Além do aspecto político, adaptação e apropriação lidam de maneira lúdica com um aspecto da memória que é circulante. Umberto Eco mencionou certa vez que uma história básica pode se ramificar em muitas outras histórias, todas elas de outras conjeturas, todas girando em torno da estrutura da conjetura enquanto tal. O autor italiano imaginou um romance em que o leitor se “divertisse”. Mas não no sentido da “diversão” gratuita, entretenimento: “divertir não significa di-verter, desviar dos problemas” (ECO, 1985, p.48). Ao contrário, um romance pode desviar o leitor e levá-lo a aprender sobre o mundo ou algo sobre a linguagem, o que irá diferenciar as várias poéticas da narratividade. Assim, a “diversão” para Eco é, na verdade um intenso trabalho intelectual de reconhecimento das relações entre textos. Esse é o caso do estudo das adaptações que dependem de enredos e personagens já consagrados. Dessa forma, é possível ao escritor pensar um enredo, mesmo que seja sob a forma de citações de outros enredos.

---

<sup>27</sup>RICH, When we dead awaken, p. 34. “Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name – and therefore live – afresh. A change in the concept of sexual identity is essential if we are not going to see the old political order reassert itself in every new revolution. We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us.”

Ainda de acordo com Umberto Eco, esse retorno ao conhecido é uma resposta pós-moderna ao moderno, que consiste em “reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.” (p. 57). Para Eco, os novos tempos não permitem que se fale de maneira inocente. É preciso citar, criar o jogo da ironia e entrar nele. Essa é a saída possível para aceitar o desafio do passado, do já dito, que não se pode eliminar. Assim é possível falar mais uma vez de algo e, ao mesmo tempo, falar de maneira diferente.

Entretanto, se valores coloniais e patriarcais representados pela suposta universalidade de *Hamlet* forem preservados e aceitos como verdades, estaríamos nos rendendo à submissão e negando nossa época e o lugar que ocupamos. O questionamento que ainda prevalece refere-se à temática da sobrevivência e da espectralidade. Quem está tentando sobreviver e de que maneira? E por quê? Que valores são preservados e quais as estratégias usadas para protegê-los?

Diante desses questionamentos, Shakespeare precisa ser equiparado a um dramaturgo comum com quem o escritor contemporâneo pôde colaborar, pois quando re-escrevemos Shakespeare, estamos de fato nos re-escrevendo, nos reinventando. Ao fazê-lo, faz-se necessário revestir o novo texto de uma crítica cultural de deslocamento, questionamento e ironia, que ocupa os espaços vazios da hegemonia com atos discursivos de transgressão, de forma que um processo de descolonização ou colonização inversa da linguagem possa validar-se. Um dos objetivos das adaptações de Shakespeare é descentrá-lo, de maneira que, afetando e alterando as práticas culturais em seus contextos de destino, ele também seja afetado pelos ambientes que proporcionaram seu aparecimento.

### **1.3.1 Os impasses conceituais da adaptação e da apropriação**

Antever alguns impasses relativos aos conceitos já apresentados faz-se necessário. Primeiro, porque tanto a adaptação quanto a apropriação podem estar engajadas, mesmo que desavisadamente, numa dinâmica perversa de contínua repetição do cânone e de seus valores, através da exploração excessiva do status de celebridade da peça e de sua supervalorização enquanto obra literária. Por isso este trabalho preferiu conceber adaptações e apropriações de *Hamlet* como resultado de espectralizações dessa obra de Shakespeare de forma que elas se relacionam com este texto e, ao mesmo tempo, mantém distância dele.

Sabe-se que o interesse pela adaptação e apropriação é antigo, mas ganhou novo ímpeto no meio acadêmico sob a forma de intertextualidade. Estes termos só ganharam mais proeminência e passaram a interessar à pesquisa recentemente, devido, principalmente, aos estudos de adaptação fílmica. Hutcheon (2006), entretanto, percebeu a riqueza existente neste procedimento transposicional ao abordar a adaptação sob uma perspectiva bastante abrangente e entendê-la como “transferência entre as mídias”. Mesmo assim, há que se perguntar *o quê* necessariamente constitui uma adaptação, uma vez que a dificuldade de se definir o objeto dessa prática implica a provisoriedade de conceituação do termo.

Contudo, mesmo sendo a prática da adaptação bastante conhecida, amplamente praticada, seu conceito não pode ser dado como certo e definitivo. De acordo com a pesquisadora Margaret Kidnie (2009) em *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, para certa indefinição a respeito do objeto da adaptação. Essa indefinição gira em torno de suposições de que a adaptação seja “produção teatral”, “transposição de textos”, “facilitação de textos clássicos para o público infantil”, “mudança de gênero textual”, entre outras. Dessa maneira, desafia-se suposições veladas de que a adaptação seja sinônimo apenas de *performance* ou *produção teatral*. Este ponto de vista desestabiliza a produção teatral, configurando-a como uma instância mais vulnerável que o “texto” nas práticas adaptativas (p. 5). Quando se concebe a adaptação como “produção teatral” incorre-se no perigo de supervalorizar o texto e subvalorizar a experiência teatral que, queiramos ou não, é única. A perenidade do texto impresso nos leva a julgá-lo mais estável que a produção teatral. No caso do texto de Shakespeare, porém, sabemos que essa premissa é perigosa, uma vez que não há estabilidade textual para *Hamlet*. Seus textos possuem influências diversas, muitas delas traçáveis, porém incertas; não há manuscrito disponível que comprove a autoria de Shakespeare; os Folios e Quartos comprovam a falta de consenso e a distância que há entre a encenação original da peça e sua edição.

Nesse sentido, o termo “adaptação”, se percebido como um termo provisório, uma categoria em desenvolvimento, parece condicionado às categorias de espaço e tempo de recepção. Por outro lado, a adaptação, em sua provisoriedade, remodela as práticas críticas e analíticas até então disponíveis. Uma das necessidades emergentes dessa problematização é a de se definir o objeto da adaptação. Tratando-se de teatro, o impasse conceitual se estabelece, pois, como observa Linda Hutcheon, “toda performance de um texto impresso pode ser teoricamente considerada uma adaptação” (p. 39). É toda performance realmente uma adaptação? Kidnie, por sua vez, questiona se “o desafio dos estudos da adaptação” é perceber “o que se constitui como

adaptação que seja distinto de produção teatral” (p. 7). O objeto da adaptação são os textos impressos ou o registro de nossa percepção de uma apresentação ao vivo?

Até este momento discorri sobre o fenômeno da adaptação de forma geral. No que diz respeito à apropriação, esse procedimento pode revelar-se transgressor, inicialmente, mas está sujeito à neutralização e ao esvaziamento na medida em que se submete às subjetividades de seus realizadores e aos contextos de produção. Uma apropriação de *Hamlet* que retrata suas personagens femininas, Ofélia e Gertrudes, como sufragistas, por exemplo, está sujeita muito mais à visão particular do autor em relação às mulheres da peça do que à peça como um todo. Além disso, tantos autores já se apropriaram de personagens oprimidas e lhe deram “voz” que mais uma “apropriação” não acrescenta mais nada de desafiador ou de subversivo. Para que uma apropriação seja efetiva, ela precisa deslocar a percepção do leitor de forma que possa alterar radicalmente a visão que tinha do hipotexto. Hedrick & Reynolds (2000), embasados pelo Marxismo, esperam que as transformações proporcionadas pelas adaptações exponham uma crítica contra a ordem econômica vigente (cf. p. 5), na forma de encontros, colisões, ou uniões com Shakespeare, de modo que o desloquem de seu espaço oficial para outras instâncias subjetivas. A remoção do autor canônico de seu status cultural de supremacia propicia reposicionamentos que potencializam o aparecimentos de vozes e reivindicações ainda não previstas como formas de transformação social.

O que ocorre é que o uso extensivo da figura de Shakespeare como “capital cultural” via apropriação para veicular críticas, tornou-se um lugar comum. Assim, a prática da apropriação “... tende a reforçar um sentido neutralizador da transformação como a que implica conferir uma função ‘normal’ ao texto shakespeariano através de atos típicos de dominação cultural” (HEDRICK & REYNOLDS, 2000, p. 6). Dessa forma, percebe-se que Shakespeare vem ocupando e afetando diferentes esferas comerciais, políticas, sociais e culturais, e conseqüentemente, desgastando sua imagem. O termo “apropriação” para designar atos de transgressão não mais capta um espírito “transversal” de sua obra, mas transforma-se em um *conduit* de outras ações nas quais as subjetividades ainda são reguladas pelo Estado (cf. p. 6), ou seja, não são mais transgressoras.

Apesar de o termo denotar atos subversivos e indicar “usurpação”, a apropriação também carrega um impasse conceitual. Talvez até mais que a adaptação, a apropriação está sujeita à subjetividade do realizador. Se, na prática apropriativa, se “toma”, “usurpa” um objeto artístico, tornando-o nosso, submete-se o objeto ao controle, posse, domínio de uma subjetividade outra. Some-se a isso o fato de que, em muitos casos, pensa-se a adaptação como

uma prática de adequação de um objeto artístico-literário a um determinado ponto de vista. Assim, há uma negociação de subjetividades, muitas vezes contraditórias, em jogo. A autoria do trabalho é ainda de Shakespeare ou passa a ser da subjetividade alheia que apropriou-se de Shakespeare? Hedrick & Reynolds (2000, p. 8) sugerem que as práticas transpositivas associam Shakespeare e a subjetividade do realizador da adaptação de forma que se cria uma subjetividade híbrida que está tanto fora do ser quanto além do poder do Estado. Isso só seria possível se feito “transversalmente”: através de movimentos que estejam, ao mesmo tempo, fora dos territórios sujeitos à subjetividade e dentro de um território alternativo (cf. p. 8). Para os autores, William Burroughs, escritor norte-americano do movimento *Beat*, pode ser mencionado como um exemplo de transversalidade com sua técnica do recorte-colagem que combinava trechos de vários autores ao mesmo tempo, usando também partes do texto de Shakespeare.

### 1.3.2 Adaptação e hipóstase

Tanto a adaptação quanto a apropriação podem estar engajadas, mesmo que desavisadamente, em uma dinâmica perversa de contínua repetição do cânone e de seus valores através da exploração excessiva do status de celebridade da peça e de sua supervalorização. Para Michael Bristol (1990) Shakespeare tornou-se uma instituição na América do Norte e sua autoridade agencia e serve de intermédio para sustentar uma cultura conservadora e burguesa. Esta seria a operacionalidade da hipostasia, a qual confere importância excessiva à idealização e à absolutização da figura de Shakespeare e de *Hamlet*. A peça perpetua a autoridade do Bardo como se fosse uma prática religiosa. Por definição, uma hipóstase é um engano que consiste em tomar como real aquilo que só existe na ficção ou abstração. Por isso, Bristol (1990, p. 10) considera a excessiva importância dada à autoridade de Shakespeare e sua institucionalização práticas da hipóstase. Principalmente porque nos **submetemos** a esta autoridade e a esta forma de institucionalização.

De acordo com os contextos de produção, todo discurso está sujeito a uma forma de poder, motivado por impulsos sócio-políticos e ideológicos e com um propósito específico. O rearranjo com o cânone é mediado por perspectivas críticas que objetivam questionar essas estruturas de poder. Então, mais de uma vez, a crítica cultural intervém na iniciativa intertextual – uma vez que não há discursos neutros – a fim de desmascarar produções que se dizem negociações “produtivas” entre textos antigos e novos. Reescritas e revisões de textos canônicos tornaram-se proeminentes desde os anos 1970, muito influenciadas pelas possibilidades

redentoras dos estudos culturais. O retorno aos textos canônicos tornou-se uma das muitas estratégias textuais. Pelo retorno, os valores das estruturas de poder poderiam ser atacados.

Há que se pensar que o “Shakespeare” a que temos acesso nas peças “originais” veio de uma história complexa de apropriações. Douglas Lanier (2002, p. 21) argumenta que o Shakespeare que conhecemos é um produto da negociação de interesses culturais ligados à economia cultural do teatro e da publicação, que lhe deram poder e status cultural, e esta história de apropriação está fortemente atrelada à história da estratificação cultural da sociedade inglesa ao longo dos anos. Lanier (2002) assim esclarece que:

[O] processo de reinvenção que nos deu nosso Shakespeare é complexo e, de nenhuma maneira, inevitável. É impelido por interesses culturais específicos que respondem a desenvolvimentos no teatro e na publicação, ao poder crescente e ao incerto status cultural da classe média burguesa, a face mutante do nacionalismo e do colonialismo, à profissionalização dos estudos literários, à expansão do capitalismo e à emergência das novas mídias (LANIER, 2002, p. 21). [tradução minha]<sup>28</sup>

Há uma imbricação de diferentes contextos que propiciaram a construção de Shakespeare como mito. Graham Holderness (1988, p. xi) lembra que, no Reino Unido de Thatcher, havia uma nota de 20 libras cujo anverso tinha o desenho do “mítico” Shakespeare. A figura de Shakespeare ali representada era um ícone familiar: um pedestal, as faces de Henry V, Richard III, Elizabeth I, e uma pilha de livros sobre a qual descansava o cotovelo do pensativo Bardo. Holderness interpreta o desenho da seguinte maneira: o pedestal representa a autoridade monumental; a figura pensativa, mas tranquila do poeta, a maestria de sua arte; os livros e as páginas manuscritas asseguram o trabalho do dramaturgo na esfera das artes literárias e não no teatro. Holderness explora o fato de que uma nota foi capaz de executar uma complexa economia de significados e valores. A imagem de Shakespeare como ícone cultural aumenta o valor material da nota, ao mesmo tempo em que o relativo alto valor da nota confere grande valorização à arte e à cultura nacional. Possuir a nota, em uma sociedade burguesa que valoriza a riqueza, implica também possuir apurado senso estético, que foi firmado no acordo da troca simbólica, integrando riqueza e *high art*, riqueza material e cultural (cf. HOLDERNESS, 1988, p. xii).

---

<sup>28</sup> LANIER, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, p. 21 “The process of reinvention that has given us our Shakespeare is complex and by no means inevitable. It is driven by specific cultural interests responding to developments in the theatre and publishing, the growing power and uncertain cultural status of a bourgeois middle class, the changing face of nationalism and colonialism, the professionalization of literary studies, the expansion of capitalism and the emergence of a new mass media”.

Há uma relação entre a história da apropriação de Shakespeare e a história da estratificação cultural, como aponta Douglas Lanier (2002, p. 21). A autoridade cultural de Shakespeare foi uma construção social, o que hoje afeta a maneira como a cultura moderna organiza suas produções em *high* e *low*, legítima e ilegítima, fiel ou traidora. Lanier aponta que essa construção da autoridade de Shakespeare passou pelo processo de **despopularização** do poeta, isto é, moveu-se do entretenimento popular dos espetáculos em lugares públicos, para a esfera do cânone literário das trocas culturais e simbólicas, mas de caráter reflexivo e privado.

Lanier (2002, p. 24) explica que Shakespeare começou a se **despopularizar** – entendendo esta expressão no sentido de afastar-se do povo – a partir do momento em que teve suas peças publicadas e passou a se tornar um objeto literário. Pela própria natureza do dispositivo, o impresso torna as peças de Shakespeare objetos literários, obras de arte do dramaturgo, o que, não acidentalmente, distanciou-o dos palcos, dos teatros (cf. LANIER, 2002, p. 24), que, naquela época, estavam com a reputação abalada, fechados, sob as ordens de Cromwell.

A reputação de Shakespeare como poeta e homem de letras, no entanto, é consequência de um prefácio de Ben Jonson que dizia: “À memória do meu amado, o AUTOR, Mestre William Shakespeare, e o que nos deixou é de grande influência”<sup>29</sup> (apud LANIER, 2002, p. 24). Com seu prefácio, Jonson inaugurou a invenção de Shakespeare como um “autor” clássico, universal e atemporal, digno de reconhecimento internacional, não como dramaturgo, homem do teatro ou da cultura popular, mas como homem da *literatura*, do texto literário.

Portanto, pode-se considerar uma hipostasia o fenômeno das adaptações de “Shakespeare”, o qual o transforma em um efeito que o coloca além de um “dramaturgo” ao qual o adaptador se submete. Shakespeare torna-se **autor**, figura desejada por muitos dos que lidam com as letras. Daniel Fischlin (2007, p. 4) argumenta que o mimetizar, através da adaptação, um dos “grandes” pensadores do comportamento humano, criador de grandes peças teatrais e personagens memoráveis, constitui o *Shakespeare effect*, ou o “efeito Shakespeare” (p. 4). Para Fischlin, Shakespeare adaptado é uma outra coisa, o efeito de uma transformação cujo resultado é e **não** é Shakespeare. Esse “efeito Shakespeare” ocupa de forma onipresente vários lugares culturais, desde o cinema, o teatro, a ópera e os musicais, até corporações administrativas que usam este nome e sua presença cultural para atrair aqueles que buscam contato com a cultura erudita. Assim como a figura do fantasma que **lembra** alguém que já se foi, que é uma aparição e também um “efeito”, as adaptações de Shakespeare tornam-se espectralizações do bardo que

---

<sup>29</sup> No original: “To the memory of my beloved, the AUTHOR, Master William Shakespeare, and what he hath left us is the most influential”.

tentam desesperadamente dizer que Shakespeare está ali, que ele foi lembrado, que ele iluminou aquele texto. O texto foi afetado por Shakespeare, mas Shakespeare não está necessariamente ali. Shakespeare paira sobre a adaptação, mas não a toca nem é tocado por ela. Shakespeare é um efeito nas adaptações que levam seu nome.

Um exemplo desse “efeito Shakespeare” é a importância que este autor adquiriu no Canadá a ponto de haver um festival de teatro – o Stratford Festival – em sua homenagem. O Projeto CASP – Canadian Adaptations of Shakespeare Project dirigido pelo Professor Daniel Fischlin na Universidade de Guelph catalogou cerca de 536 peças de teatro canadenses que foram inspiradas em Shakespeare, sem contar a crítica em torno de cada uma delas. A dimensão deste projeto mostra que Shakespeare exerceu e ainda exerce um papel estruturador na produção teatral e literária deste país, com produções e textos em inglês e francês. Dessa forma, o Bardo inglês serviu como base fundadora do drama e da literatura canadenses.

O que muitos críticos questionam é a influência persistente de Shakespeare no debate cultural até recentemente – não mais agora, com o estabelecimento de uma literatura nacional de expressividade mais autêntica – que moldou o gosto literário local por muito tempo. O estudo de Shakespeare no contexto canadense demonstra que a história de Shakespeare no Canadá é uma versão pós-colonial de Shakespeare: uma narrativa traçável dos deslocamentos e fricções entre significantes complexos que podemos denominar “Shakespeare” e “Canadá” e suas variadas contingências shakespearianas, que são a *performance*, os gêneros textuais, a cultura popular, as identidades regionais, étnicas, nacionais<sup>30</sup>.

Em relação ao fato de Shakespeare ser amplamente adaptado no Canadá, o crítico Denis Salter (2000) ressalta que Shakespeare serve de desculpa para celebrar praticamente qualquer coisa e suas adaptações podem representar, na verdade, um caso de “crise de identidade aguda”, muito agravada pela fratura cultural entre o pós-colonialismo e o pós-modernismo (p. 192). De acordo com ele, culturas como a do Canadá são seduzidas pela “quimera da liberdade e do agenciamento tentador prometidos pela teoria pós-colonial” (p. 192). A suspeita de Salter

---

<sup>30</sup> “Shakespeare no Canadá” remete ao fato de que a produção cultural passou pelo prisma de Shakespeare e pela quimera de que há uma “identidade Canadense”. Assim, “Shakespeare” e “Canadá”, tornaram-se duas variáveis polêmicas que se amalgamaram ao longo dos anos através das produções teatrais de Stratford, mas que o crivo da análise crítica os coloca em posição de atrito e repelência um ao outro. Até que ponto a pesquisa sobre a história e a recepção de Shakespeare no Canadá foi influenciada por questões locais, da esfera nacionalista denominada “canadense”? Há um Shakespeare distintamente “canadense”? (Cf. BRYDON & MAKARYK, 2002, p. xi; 4). Daniel Fischlin (2002, 2004) contribuiu para este debate ampliando o entendimento da adaptação shakespeariana à luz de conceitos tais como nação, autenticidade e gênero a fim de embasar seu argumento de que “a adaptação é um gênero que cai bem à estética canadense de auto-representação” (2002, p. 315). Ainda assim, muitos autores e dramaturgos canadenses insistem em remeter a Shakespeare, apropriando-o na literatura ou adaptando-o para os palcos.

reside no fato de que adaptar Shakespeare tem se tornado um lugar de alienação, onde ninguém parece saber exatamente o que se quer do Bardo. Consequentemente, negociações com os textos shakespearianos têm se tornado uma desculpa para adaptá-lo novamente e se omitir da exposição de autenticidades, de vozes locais na cena da dramaturgia contemporânea. O que é preciso, de acordo com Salter, é encarar um processo de colonização reversa (*de-colonization*, como ele menciona) porque enquanto reescrevemos Shakespeare, nos reescrevemos: “nós o reinventamos para nos livrarmos dele” (p. 193). Dessa forma ocupam-se posições menos alienadas na tradição cultural da homenagem, em sua eterna negação das vozes locais.

Em resumo, os lados políticos da adaptação de Shakespeare são visíveis. De um lado, estão aqueles que reverenciam o dramaturgo e, de outro, os que o desafiam. No entanto, ambos lidam com a espectralidade de “autor” que ele foi, uma vez que, depois da “morte do autor” de Barthes<sup>31</sup>, não há esta instituição com que, desafiando ou reverenciando, os adaptadores de Shakespeare precisam lidar. As adaptações de Shakespeare de hoje ocupam-se de uma textualidade na qual uma função de autor chamada Shakespeare é um sujeito constituído pela linguagem. Esta figura possui um papel determinante, ao mesmo tempo em que é capaz de determinar a posição que o adaptador deve e pode ocupar já que, independentemente de sua posição política – conservadora, pós-colonial, de gênero, entre outras –, está sujeito e deve submeter-se a ele: Shakespeare, mesmo que seja apenas uma figura de linguagem, um espectro de “autor”.

#### **1.4 Da incapacidade de consenso**

A variabilidade de termos revela que não é possível chegar a um consenso sobre o conceito de adaptação. A atitude diante deste debate será, no mínimo, negociadora. Há dois tipos de atitude com relação a Shakespeare que estão constantemente em jogo nos processos de adaptação: reverência e resistência. Na atitude de reverência, Shakespeare é citado para evocar seu status cultural elevado, que demarca um contexto de estratificação cultural e reafirma sua autoridade de forma que seu status possa validar e legitimar como que por osmose, o texto adaptado. Na atitude de resistência, há uma espécie de desmistificação, não de Shakespeare, mas de seu status cultural, através da paródia, tentando rebaixá-lo, associando-o ao “popular” em sua época, ou usando-o como veículo de crítica cultural. Com a paródia, resiste-se a Shakespeare violando-o, subvertendo-o, criticando-o, embora não seja bem Shakespeare que está sob

---

<sup>31</sup> Cf. BARTHES, R. The Death of the Author. In.: *Image-Music-Text*. Ed. and trans. by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. pp. 142-148.

escrutínio. Apesar de as atitudes de reverência e resistência serem aparentemente incompatíveis, paradoxalmente, elas podem coexistir em um mesmo texto, alternadamente ou potencializando a ideia fantasiosa de que pode haver uma negociação entre a alta cultura e a cultura popular, mais democrática.

Esta breve incursão teórica demonstrou que a abordagem desta tese explora os conceitos de suplemento e sobrevivência derrideanos e benjaminianos, respectivamente, e destaca a metáfora da espectralidade, a qual perpassa as adaptações e que merece ser levada em consideração. Dessa maneira, dispõem-se as adaptações – e, mais especificamente, as *adaptações de Shakespeare* – em uma matriz cultural ampla, aumentando o alcance dos estudos da adaptação e possibilitando localizar Shakespeare através de suas adaptações, ou seja, através de enquadramentos intertextuais múltiplos.

Pensar a adaptação – e as adaptações *de Shakespeare* – seus desdobramentos e seus impasses certamente não é uma tarefa fácil e seu caminho não é tranquilo. Porém, cada vez mais este gênero de literatura, se assim podemos classificá-la, se impõe e se prolifera e a imprevisibilidade dos objetos advindos dessa relação passa a impossibilitar a categorização. Romances, quadrinhos, filmes, peças teatrais e o novo gênero *fan fiction*, por exemplo, têm aparecido com maior frequência. As adaptações teatrais estão cada vez mais contaminadas pela tecnologia e pelas mídias digitais, borrando as fronteiras entre o teatro e a *performance*, o espetáculo e o *happening*. Não abordar a questão da adaptação nos debates culturais talvez seja mais perigoso. Isto seria negar a complexidade e a pontualidade deste fenômeno nos nossos dias.

A intenção deste capítulo foi apresentar as diversas molduras teóricas que estruturam a perspectiva da espectralidade que se quer destinar a este estudo da adaptação bem como refletir a respeito da questão das influências no fazer literário. Foi necessário definir os diversos termos da prática intertextual da adaptação, de modo que será possível abordar a adaptação sob uma perspectiva holística. Diversos impasses relacionados à definição do termo foram elencados a fim de discutir a fortuna crítica de pesquisas realizadas até o momento e argumentar a favor do uso consciente deste conceito e suas implicações. Também tentou-se aproximar a perspectiva intertextual à teorização de Walter Benjamin a respeito da sobrevida da tradução e ao pensamento de Jacques Derrida no que tange ao suplemento, o diferimento e a espectralidade de forma que se possa refletir sobre *Hamlet* como o espectro que retorna como um fantasma para assombrar as adaptações. Assim, em vez de considerar as obras aqui analisadas como **adaptações** de *Hamlet*, passaremos a analisá-las como produtos resultantes de um assombramento, de um fantasma – a peça *Hamlet* – que ronda a cultura e os textos

contemporâneos por meio de vestígios, rastros e nuances do texto shakespeariano que foram reinterpretados pelos escritores e pelo diretor teatral.

## CAPÍTULO 2

### *Hamlet e o Teatro: o Fantasma e a máquina*

- *the character of Hamlet never really interested me ...  
I was more interested in Elsinore... I was interested in  
drawing a playground for Hamlet, to see what kind of a place  
Elsinore is – a place that has eyes and ears –  
how we can echo today's video, recording and sound devices  
and how do you find Hamlet in that.*  
Robert Lepage em entrevista a Karen Fricker

A questão do fantasma em *Elsinore*, de Robert Lepage, configura-se através da transformação de *Hamlet* em um signo, um signo-máquina, que simula a dúvida metafísica do protagonista através de relações com o cinema, o texto escrito e a mobilidade do palco. O espectáculo exige da plateia não a disposição para o entretenimento, mas a capacidade de interagir com signos de várias ordens. Marjorie Garber (1987, p. 195) lança uma pergunta ao discorrer sobre a atenção crítica dada à questão da autenticidade do fantasma em *Hamlet*: “ele é um fantasma falso ou verdadeiro, uma ilusão ou um signo?<sup>32</sup>”. Neste capítulo, trataremos da questão espectral em *Elsinore*, de Robert Lepage, que se materializa através da exploração de algumas referências intermediárias da peça, simbólicas e imagéticas, que se chocam com a questão da adaptação textual enquanto produção teatral. *Elsinore* não é o *Hamlet* de Shakespeare, por quê? O texto continua sendo de Shakespeare. A produção teatral em uma nova roupagem a torna menos Shakespeare e mais Lepage? Também analisaremos a questão da adaptação em *Elsinore*, que pode ser analisada como uma transposição midiática, isto é, um texto verbal que se transforma em outro texto, em outra mídia, sendo que este texto-alvo pode ser definido como um texto plurimidiático, uma vez que contém referências intermediárias, a saber: o cinema, a palavra escrita, e a tridimensionalidade do palco.

---

<sup>32</sup>No original: “Critical attention has usually been focused on the spirit/goblin, heaven/hell – is this a false ghost or a true ghost, a delusion or a sign?”

Robert Lepage, um quebequense nascido em 1957 e filho de Germaine (née Robitaille) e Fernand Lepage, um taxista, considerava sua família uma metáfora do Canadá por dividir-se linguisticamente, sempre entre o francês e o inglês. Alguns meses após seu nascimento, os Lepage decidiram adotar mais duas crianças, um menino e uma menina, já que haviam se mudado para Nova Scotia, e as crianças seriam educadas na língua inglesa. Pouco tempo depois da adoção, a família decide se mudar novamente para o Québec francófono, gerando, assim, a ambivalência cultural que é a marca pessoal deste autor, que se divide entre o pragmatismo inglês e a elaboração artística francesa.

É incontestável a preferência desse dramaturgo e diretor teatral canadense por Shakespeare. É também incontestável sua predileção por tecnologia e imagens digitais no palco. Ambos os aspectos estão presentes em *Elsinore* (1994). Produção canadense para *Hamlet* realizada por um ator apenas (*one-man show*), o espetáculo foi apresentado pela primeira vez em Toronto, em abril de 1994. De estrutura linguística fragmentada devido aos cortes de vários trechos da peça e com os diálogos fora de lugar, o espetáculo chama a atenção pelo número de recursos tecnológicos usados no palco, pelo controle computadorizado do cenário e dos recursos multimídia, tais como o vídeo, luzes, tecidos e um maquinário hidráulico. Dessa forma, Lepage consegue atualizar a peça através da combinação de mídias, da arquitetura móvel do palco e das convenções cinematográficas.

Este capítulo está dividido em duas partes. A primeira tratará da obra enquanto um espectro de *Hamlet* e a segunda, enquanto transposição midiática, recurso que acentua o efeito mágico do espetáculo e que, portanto, corrobora que *Elsinore* pode ser visivelmente reconhecida como um efeito de Shakespeare. No que se refere ao processo de adaptação textual, Lepage se mostra pouco preocupado em adaptar, interpretar ou produzir o texto como objeto literário. Em outras palavras, não há compromisso com a fidelidade ao texto shakespeariano, embora todas as falas pronunciadas pelo único ator sejam do dramaturgo elizabetano. Lepage busca sair do lugar comum de apresentação da peça, centralizada na literariedade, realizando a prática do recorte e recomposição de alguns solilóquios-clichês que fazem explodir o texto. Os fragmentos da peça são escolhidos, recortados, postos em reserva e realocados, o que mutila e desenraíza o texto, questionando seu próprio processo convencional de leitura e apresentação. Assim, é possível ler *Hamlet* por diversos ângulos, num processo análogo às perspectivas críticas que se multiplicaram ao longo da história da crítica teatral e literária. Pode-se dizer que o caráter fragmentado, desarticulado e descontextualizado do texto de Lepage traz uma leitura inovadora no sentido de que ela não se presume monótona, nem unificadora, mas repousa na relação paradoxal de

depreação e adoração do hipotexto; de repetição, imitação, citação e diferença. O processo de construção do enredo, assim, liberta-se da narrativa, desobrigando-a do *script*. *Elsinore* transforma-se numa imensa e complexa apresentação multimídia performática que só se torna real no momento de sua apresentação, através de uma máquina de sistema hidráulico computadorizado, de onde se obtém efeitos visuais dos mais variados, auxiliando o único ator (Peter Darling<sup>33</sup>) que se desdobra em todos os papéis.

---

<sup>33</sup> Apesar de ser o ator Peter Darling quem aparece na versão filmada da peça, era o próprio Lepage quem interpretava todos os papéis da peça de Shakespeare em *Elsinore* nas performances anteriores.



Fig. 1 Robert Lepage



Fig. 2 Propaganda de *Elsinore* na época em que Robert Lepage atuava como ator principal



Fig. 3 Robert Lepage: *Aurora borealis* – Projeção de luz em Québec City, 2011.



Fig. 4 *Le Caserne*, Québec City, 2011.

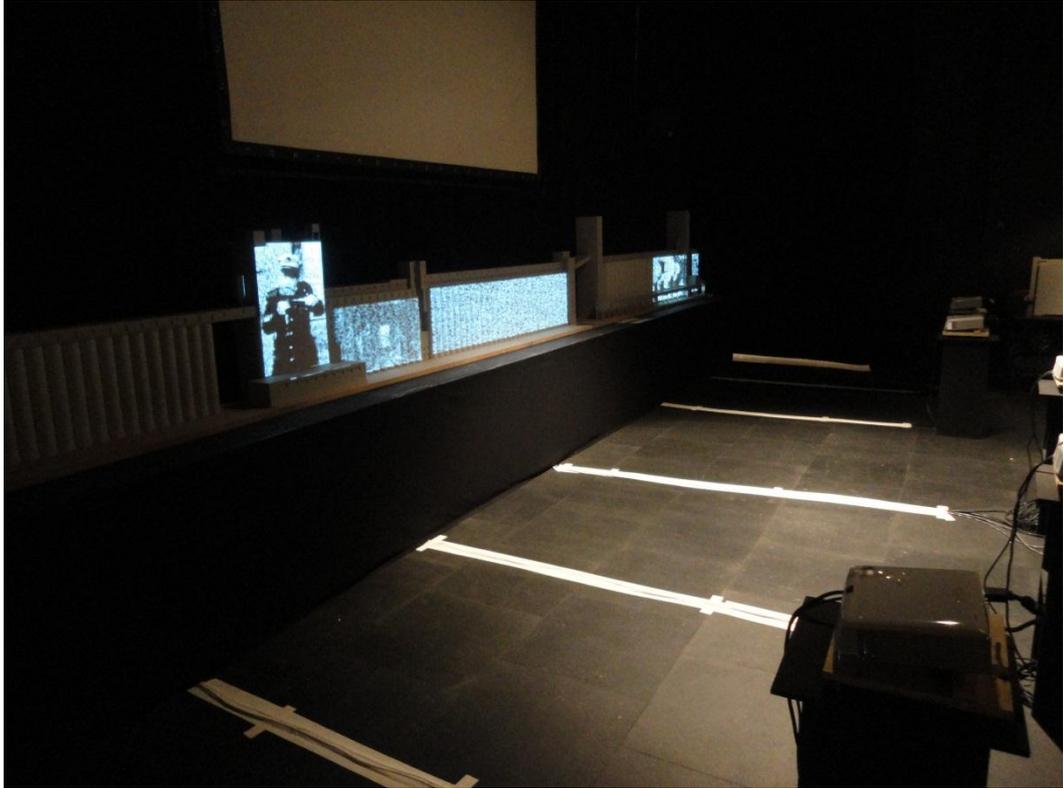


Fig. 5 Projeto de exibição de imagens em andamento – Québec City

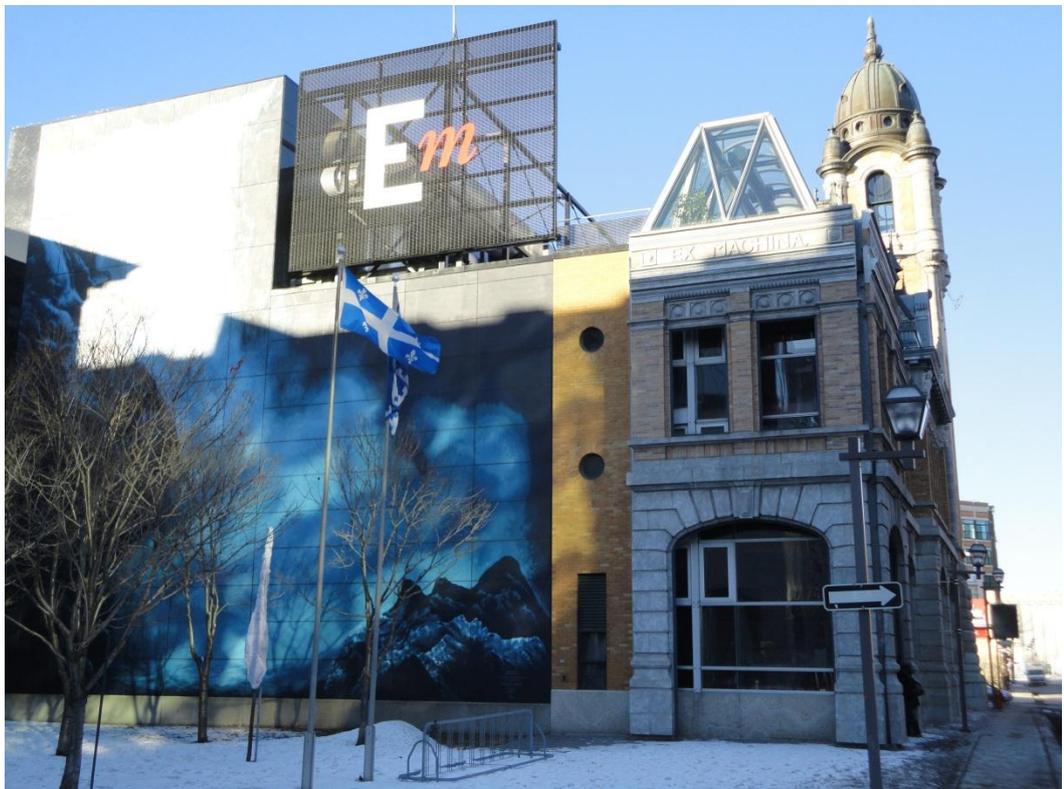


Fig. 6 *Le Caserne* – sede do grupo *Ex Machina*, de Robert Lepage

## 2.1 *Hamlet*, o Fantasma e a máquina

Embora Lepage não tenha se preocupado em adaptar a peça de Shakespeare, no sentido de interpretá-la e alterá-la, paradoxalmente, seu *Elsinore* é composto na sua totalidade pelo texto verbal de Shakespeare, texto que, como um fantasma, ronda a produção teatral canadense.

*Hamlet*, *Hamletmachine* de Heiner Müller e *Elsinore* dividem um gosto incomum pela máquina. Enquanto *Hamletmachine* mantém a máquina como um elemento simbólico que o título da peça sugere, o espetáculo solo de Lepage valoriza a máquina e sua relação com o homem, bem como o homem **enquanto** máquina, de forma que se verifica uma simbiose entre esses dois elementos, dada a proximidade de relação do palco móvel com as imagens projetadas, as luzes, a música e o corpo do ator. Richard Knowles chama *Elsinore* de “Hamlet-máquina” (2002, p. 108) e Richard Halpern questiona o que há em *Hamlet* que leva os leitores e intérpretes modernos a tratá-lo como uma máquina (1997, p. 279). Em *Elsinore* há algo que nutre essas insinuações do mecânico presentes no corpo do ator, ao mesmo tempo em que o corpo do ator se adere à maquinaria.

A interpretação de *Elsinore* no palco se desenvolve como uma apropriação experimental que faz questão de explorar a dinâmica de forças. É como se ela puxasse o espectador para lados opostos – o lado artístico e dramático, que, portanto, ocupa o universo reflexivo da peça em oposição ao universo controlado e controlável da mecanização. Dessa maneira, a peça remete à subjetividade masculina controlada por um fantasma, o Fantasma que controla Hamlet sem saber que está sendo por ele manipulado. A questão do controle é de fundamental importância na medida em que o Fantasma designa uma tarefa que não pode ser executada por ele. Ele clama por vingança; seu maior medo é que seja esquecido. Hamlet, então, passa a agir para satisfazer o desejo do Fantasma. No palco de Lepage, o ator é controlado por uma subjetividade criativa que o insere em um contexto das máquinas e das mídias, com as quais passa a interagir. Lepage o insere em um mundo tátil e cinestésico, mas, ao mesmo tempo, invisível, ilusório, que faz sentido apenas para o espectador, para aquele que vê o que ocorre como um todo, de uma certa distância. O ator, certamente, está alienado da dimensão imagética que o cerca enquanto as imagens são projetadas. É preciso agir como se elas estivessem ali, o tempo todo, quando, na verdade só há *pixels*. No espetáculo de Lepage, o ator precisa interagir com este aspecto da simulação que é o simulacro.

Para Jean Baudrillard (1991), o mundo contemporâneo não convive mais com a verdade, mas apenas com simulacros. Tudo é simulacro e a verdade foi substituída pelo efeito de tal forma que perdemos (ou ressignificamos) o sentido das coisas. Lepage explora extensivamente o aspecto da simulação em seu espetáculo através dos elementos midiáticos. O palco móvel, a projeção de imagens e os efeitos de música e iluminação alteram a percepção do espectador de forma que ele se concentra mais nos efeitos mágicos das tecnologias do que na própria peça. Este excesso de imagens é analisado por Baudrillard (1991) como uma dimensão paralela que é criada e que mascara e deforma a realidade. A crítica de teatro Iris Winston (1997)<sup>34</sup> percebe a prevalência do aspecto multimidiático no espetáculo de Lepage e questiona se o aspecto dos efeitos especiais aprofunda as questões metafísicas de Hamlet. Com isso, a celebração tecnológica é colocada em questão uma vez que os efeitos visuais sobrepujam uma reflexão que muitos pensam que o texto exige.

A dimensão estética criada em *Elsinore*, como o castelo de Elsinore, é um grande simulacro, uma grande ilusão da qual o corpo do ator participa. A crítica jornalística<sup>35</sup> da peça, de maneira geral, relata que o desejo de Lepage era criar uma atmosfera que tivesse como ponto de partida o universo cerebral de Hamlet, refletindo suas questões metafísicas. No entanto, percebe-se que, apesar de essa intenção corresponder ao universo semiótico explorado pela concepção artística, o excesso semiótico criado e a tecnologia ofuscaram a exploração da subjetividade do protagonista. Lepage convida seu espectador muito mais a desconfiar do deslumbramento diante da tecnologia e da aura de modernidade do que a explorar as questões cerebrais e internas de Hamlet. Isso porque, analogamente à relação entre o Fantasma e Hamlet, é preciso questionar a questão do controle – conjurar o Fantasma. No início da peça, sabemos que Hamlet está ausente, em Wittenberg, e nada sabemos sobre o que ele deseja. Ele é informado **pelo** Fantasma a respeito do assassinato do pai. O fantasma controla Hamlet e redimensiona seu desejo para o sentimento de vingança e, por moldar o seu desejo, controla-o. Diante das máquinas e das imagens, quem controla e quem é controlado? De que forma as máquinas de Lepage e suas imagens reconfiguram a ordem e o desejo do espectador ao assistir à peça?

---

<sup>34</sup> WINSTON, I. “High-tech *Hamlet* loses sight of play”, D4. “Do the spectacular special effects of *Elsinore* – and they are spectacular – delve any more deeply into Hamlet’s pain?” ... “*Elsinore* is a celebration of technology. As a stupendous visual and aural display, it is a tribute to Lepage’s fertile imagination and devotion to technology. But he leaves considerable doubt that ‘the play is the thing’.”

<sup>35</sup> Cf.: TORRES (1997), VALLEJO (1997), MANSO (1997), BRENNAN (1997), MEANY (1997), CLARKE (1997), FRICKER (1997), entre outros.

Dessa relação entre o desejo do Fantasma e o de Hamlet, e da tecnologia, da imagem e o do espectador brota a seguinte formulação a respeito da espectralidade em *Elsinore*: o deslumbramento tecnológico e o excesso de imagens, de mídias, encobrem uma camada de ilusão, que dá a impressão de tratar-se de um “*Hamlet* cerebral”. Essa “impressão” de *Hamlet* passa a controlar o espectador através dos seus sentidos visuais e auditivos, de forma que se negligencia o texto, o grau de reflexão que ele demanda e que perpassa toda a apresentação de Lepage. O espectador, então, está diante de uma **espectralidade** de *Hamlet*, na qual Shakespeare está presente (o texto está todo lá) e, ao mesmo tempo, ausente (a produção é de Robert Lepage que o renomeou como *Elsinore*<sup>36</sup>). A crítica de teatro Iris Winston (1997) fez o seguinte questionamento: “[o]s efeitos especiais espetaculares de *Elsinore* – se é que eles são espetaculares – sondam mais profundamente as dores de Hamlet? Mais importante, algum membro da platéia estaria familiarizado com o original o suficiente para seguir a história deste show de um homem só?<sup>37</sup>”.

Para esclarecer a questão do controle e das tecnologias, foi preciso recorrer ao filósofo Vilém Flusser (2002). Ao analisar a caixa preta – a máquina fotográfica – como um dispositivo misterioso que produzia imagens de forma quase que instantânea e de muita precisão, Flusser distingue o aparelho do instrumento e da máquina, de acordo com sua funcionalidade e uso na sociedade. O instrumento refere-se a utensílios que nos remetem ao prolongamento dos órgãos do corpo humano, tais como dentes, braços, dedos, mão e que nos auxiliam no dia-a-dia, tais como a enxada e a flecha (cf. p. 21). Com a revolução industrial, essa simulação das partes do nosso corpo tornou-se mais técnica, potente e eficiente. Esses novos objetos são mais caros e são produzidos em grande escala: são as máquinas (cf. p. 21) que hoje . fazem essa tarefa para nós.

Esta reflexão se torna pertinente porque assim como a máquina fotográfica foi um dispositivo misterioso que produzia recortes do real em forma de imagens no século XIX e mudou o cenário das artes, a tecnologia e as mídias de Lepage constituem um universo também misterioso que produz recortes e simulacros de *Hamlet*. Os dispositivos tecnológicos de Lepage

---

<sup>36</sup> Lepage, em uma entrevista a Helen Meany (1997), menciona: “This is not my Hamlet ... It’s just another version, some sketches of sequences from the play.”

<sup>37</sup>No original: “Do the spectacular special effects of *Elsinore* - and they are spectacular – delve any more deeply into Hamlet’s pain? Even more important, would any audience member unfamiliar with the original follow the story of this one-man conjuring show?” (...) “*Elsinore* is a celebration of technology. As a stupendous visual and aural display, it is a tribute to Lepage’s fertile imagination and devotion to technology. But he leaves considerable doubt that ‘the play is the thing’.”

redimensionam nosso foco de atenção, que sai do texto e do verbal e passa para o audiovisual que se dá na esfera da intermedialidade.

## 2.2 *Elsinore* multimidiático

Para Margaret Kidnie (2009) uma produção teatral pode ser considerada uma adaptação, pois o simples fato de transportar o texto escrito para a atmosfera dos palcos implica uma série de considerações adaptativas em termos de tempo e espaço que um diretor deverá considerar durante a elaboração do espetáculo. No caso de Shakespeare a questão da adaptação torna-se muito pertinente e sempre “assombra” qualquer produção teatral shakespeariana, pois a identidade de qualquer uma de suas peças está sujeita à interpretação do idealizador da nova produção (cf. KIDNIE, 2009, p. 19-23). Portanto, um dos impasses de qualquer produção teatral de *Hamlet* recai no reconhecimento em potencial de que aquele trabalho pode ou não ser identificado como *Hamlet*. É importante ressaltar que, para Kidnie (2009, p. 35-36), essa identificação reflete uma crise de reconhecimento nas produções teatrais atuais. Não se trata aqui de discutir aspectos de fidelidade ao texto de Shakespeare. A questão é poder ou não indentificar ali a peça e como isso acontece durante a apresentação.

Diante disso, percebe-se que Lepage fez uso de todo seu potencial criativo para elaborar uma obra multimidiática, de uma maneira muito própria, sem colocar o texto em risco, possibilitando, assim, a clara identificação com o texto de Shakespeare. Para entendermos o que o dramaturgo canadense fez e que o diferencia de outras produções, é preciso retomar o conceito de intermedialidade. Em uma entrevista a Karen Fricker (1997), Lepage menciona que seu interesse não estava em *Hamlet*, o personagem, mas em *Elsinore*, que o diretor recria como um playground para *Hamlet*<sup>38</sup>. Para Lepage, de acordo com a jornalista, *Elsinore* é um lugar que possui olhos e ouvidos e isso pode ser traduzido hoje para os recursos de som e vídeo, procurando localizar *Hamlet* nesse contexto.

*Elsinore* é multimidiático porque há várias relações entre mídias que acontecem sob o sentido amplo e restrito do termo. Essas mídias podem se apresentar em forma de transposição midiática ou como combinação de mídias, conforme os termos de Rajewsky (n/d, p. 51), que reconhece as várias abordagens teóricas e a impossibilidade de se fixar uma única perspectiva

---

<sup>38</sup> No original: “While most productions of *Hamlet* in our psychology-obsessed century have focused on the title character’s inner life, ‘the character of *Hamlet* never really interested me,’ Lepage says. ‘I was more interested in *Elsinore*... I was interested in drawing a playground for *Hamlet*, to see what kind of a place *Elsinore* is – a place that has eyes and ears – how we can echo today’s video, recording and sound devices and how do you find *Hamlet* in that. I wanted to connect Shakespeare’s pots of paint to our pots of paint’.”

para o processo da intermedialidade. Os termos para esse processo proliferaram tal como os termos para defini-lo. O debate atual divide a concepção do termo em duas categorias básicas. A primeira entende a intermedialidade como uma condição ou categoria fundamental, enquanto a segunda entende a intermedialidade como uma categoria crítica, uma estratégia ou condição constitutiva para análise de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas (RAJEWSKY, p. 44). Esta análise corrobora a segunda concepção, que permite delimitar os elementos de uma determinada produção cultural, que consideramos midiáticos, a fim de analisá-los. Existem pelo menos três categorias que podem ser interpretadas como intermediáticas para Rajewsky. A primeira delas refere-se às **transposições intermediáticas**, que são as adaptações fílmicas e as adaptações de filmes em romances. Esta primeira categoria refere-se à transformação de um determinado produto em outra mídia, tal como acontece quando um romance se transforma em um filme. Na segunda categoria, estão as **combinações de mídias**, fenômeno que ocorre quando um determinado produto é o resultado de uma combinação de pelo menos duas mídias, tal como são a ópera, o filme e o teatro. A ópera, por exemplo, combina, pelo menos dois tipos de mídias, que são a música e o teatro. O filme, por sua vez, combina o texto escrito (o *script*), a atuação dos atores, a música e a imagem em movimento. O teatro, enfim, combina o texto, a atuação no palco, a música, e, em geral, um cenário. E, finalmente, quando há referências a outras mídias, de forma que se evoque ou imite técnicas dessas mídias, em um texto ou produto de outra mídia, percebe-se um processo de **referência intermediática**, que é o caso de *Elsinore*, de Lepage.

No entanto, intermedialidade pode ser entendida também como o “cruzar de fronteiras entre as mídias”, “inter-relação” ou “interação” entre mídias (RAJEWSKY s/d e CLUVER, 2007), conceito que depende da noção de “mídia”. O termo “mídia”, por sua vez, pode ser compreendido tanto como os materiais de comunicação (mídias públicas, impressas e eletrônicas) como o suporte, instrumento ou aparelho utilizado na produção de signos. Clüver (2007) toma como base de todo o discurso sobre as mídias sua formulação entendida como “comunicação” ou “aquilo que transmite um signo” num processo dinâmico que envolve produção e recepção de signos. Essa delimitação conceitual sucinta nos permite ver *Elsinore* como uma peça teatral que ultrapassa as barreiras do gênero dramático, relacionando-se com a tipografia, o cinema e com o espaço. Ao inserir esses “recursos” no palco, Lepage cita e evoca essas diversas mídias com motivos e objetivos específicos em seu espetáculo, num processo de contínua e profícua referência intermediática.

Chapple e Kattenbelt (2006) esclarecem que o teatro contemporâneo incorporou tecnologias digitais em sua prática e permitiu a inserção de outras mídias na produção. Esse procedimento – de natureza intermediária – anula os limites entre as artes, tornando os atos performáticos híbridos, intertextuais, e revelando uma reflexividade e auto-consciência que exploram simultaneamente os recursos teatrais no momento da apresentação. Como consequência, a percepção do teatro como “teatro” tem se alterado e provocado o surgimento de novos questionamentos a respeito dos significados culturais, sociais e psicológicos dos espetáculos. Dentro dessa perspectiva, seria *Elsinore* uma peça independente? Uma colagem? Um *assemblage*? O problema que se interpõe diante de uma adaptação dessa natureza e proporção consiste na dúvida: seriam a extensão da incorporação de tecnologias digitais e a presença de outras mídias no espaço teatral numa peça canônica realmente capazes de proporcionar novos modos de representação, novas estratégias dramáticas, novas formas de organizar e encenar a palavra, a imagem e o som, novas formas de posicionar o corpo no tempo e no espaço, bem como novas formas de interrelacioná-los?

Trabalhando sob parâmetros do discurso intermediário, Chapple e Kattenbelt (2006, p. 20) justificam que a mistura de formas artísticas tais como filme, televisão, teatro e mídia digital induzem a investigar os estudos do teatro contemporâneo de maneira especializada. Dessa forma, estudar a fusão de diversas formas artísticas nos leva a buscar estruturas teóricas de determinadas áreas da performance, da percepção e das teorias de mídia, bem como das abordagens filosóficas da performance. Os autores destacam dois princípios básicos de sua concepção teórica. O primeiro princípio é que o teatro é naturalmente intermediário, pois é capaz de incorporar todas as artes e mídias, sendo, portanto, o palco da intermedialidade. O segundo princípio diz respeito à intermedialidade como um efeito realizado no entrelugar da medialidade, suprindo perspectivas múltiplas e priorizando o estabelecimento de sentido pelos receptores da performance.

Tomando o teatro como **multimidiático**, pode-se afirmar que ele oferece um espaço onde as formas artísticas do teatro (teatro, ópera, dança, música, pintura) “se encontram, interagem e se integram com o cinema, a televisão, o vídeo e as novas tecnologias, criando uma profusão de textos, inter-textos, inter-mídias e espaços no entrelugar” (CHAPPLE and KATTENBELT 2006, p. 24). Para Chapple & Kattenbelt, é exatamente nos espaços de encontro, nas interseções, que se encontra a intermedialidade. Isto porque, já no presente momento, estamos rodeados de intermedialidade: “todos nós habitamos o intermediário” (p. 24), sendo a intermedialidade a maneira pela qual experimentamos a vida. O que ocorre é que o teatro

contemporâneo permite a apreensão e o entendimento de **realidades** criadas para o palco por meio de uma combinação com outras mídias, mais recentes, como o vídeo digital, a música eletrônica e a projeção de imagens previamente tratadas. A combinação de mídias fica evidente em *Elsinore*, que pode ser descrito como um espetáculo interativo, que integra exibição de imagens, palco dinâmico, efeitos de luzes e cenários a trechos escritos da peça de Shakespeare. A inventividade proporcionada pela integração desses efeitos é também um recurso artístico a ser lido entre os vários elementos que acontecem simultaneamente no palco.

Tratarei a seguir de três tipos de referências intermediárias que são responsáveis pela caracterização de *Elsinore* como um produto multimidiático: o cinema no teatro, a arquitetura cenográfica móvel e a palavra como imagem.

### 2.2.1 O cinema no teatro

André Bazin (1991), no ensaio “Teatro e cinema”, busca integrar a linguagem do teatro à do cinema, propondo aos cineastas que reconsiderem os filmes não em função de seus títulos, mas pelas estruturas dramáticas do roteiro. Ao fazê-lo, a tela do filme exibiria o dispositivo cênico, marcas concretas de teatralidade que se justapõem à visualidade da narrativa fílmica. Isso pode ser comprovado pela forte interferência da representação teatral em adaptações fílmicas de renome, tais como *Hamlet*, *Ricardo III* e *Henrique V* de Laurence Olivier e *Macbeth* de Orson Welles.

No entanto, ao formular reorientações para a relação entre teatro e cinema, Bazin nos surpreende ao postular que: (1) o teatro enriquece o cinema intelectualmente devido à sua tradição e tempo de existência; (2) o cinema salvará o teatro, uma vez que este último se renovará gradativamente; e (3) o teatro filmado cederá lugar ao teatro cinematográfico, prevendo, assim, uma forma de espetáculo integral, intermediário, que rompe com a oposição entre teatro e cinema, integrando o dispositivo fílmico aos suportes teatrais. Tanto o cinema quanto o teatro certamente se renovaram, mas o idealismo estético de Bazin deixa em aberto a plena realização do teatro cinematográfico tal como proposto por ele.

Em *Elsinore* a projeção de imagens representa um reflexo do nosso confronto cotidiano com as novas mídias: o vídeo, o computador, o telefone, as mensagens via celular. Do mesmo modo como influenciaram nossa maneira de apreender a realidade contemporânea, essas mídias certamente também alteraram nosso modo de produção e percepção teatral. Essa alteração fica evidente porque o princípio norteador do teatro não é a simulação de eventos através de

imagens, em linearidade, mostrados numa tela plana. Esta função é cumprida pelo cinema. No teatro, há a interação entre corpos e objetos, a presença do homem no espaço físico.

Quando Peter Darling, o ator solo, precisa interagir com imagens como se elas fossem atores em cena, há, portanto, uma “conversa” entre a função cinematográfica e o teatro. Em um diálogo entre Hamlet, Rosencrantz e Guildenstern, o ator se desdobra para as falas, mas os personagens são imagens projetadas, cujas vozes, ou efeitos de som, interagem entre si. Em outro momento, na cena em que Ofélia recebe uma carta de Hamlet e ela não compreende a mensagem, a carta é projetada em uma tela e Polônio a lê em voz alta. Além disso, as entradas e saídas do ator também são auxiliadas pela imagem em movimento. Depois da cena em que Hamlet diz a Ofélia que ela deve ir para um convento, ele sai pelo lado direito do palco e reaparece pelo lado esquerdo, em poucos segundos, chamando por Horácio. Esse é um dos momentos em que a projeção de imagens se confunde com o corpo real do ator e transforma a experiência do teatro em um espetáculo de ilusionismo. Os “truques”, sabemos, são proporcionados pela interação das imagens com o corpo do ator. Durante a cena do duelo entre Hamlet e Laertes, uma das mais elaboradas, Peter Darling atua com a ajuda de imagens espelhadas e vídeos em tempo real. Temos a sensação de que Hamlet duela consigo mesmo, pois o ator passa de um lado a outro do palco enquanto o duelo acontece na tela.

É certo que o teatro sempre esteve ligado às outras artes: os painéis pintados compondo cenários, música de acompanhamento, luzes e iluminação. As novas tecnologias, no entanto, impactam a construção da cena contemporânea por seu relacionamento com o texto teatral. O teatro hoje faz uso extensivo da projeção de imagens na cena. O próprio Lepage reconhece que sofreu influências da tecnologia em sua concepção teatral: “Meu crescimento como pessoa e como artista vem acompanhado pela máquina e pela tecnologia, e a tecnologia passa por tantas revoluções e transformações quanto eu passo como uma pessoa desta época, que vive sob novas ideias e tendências nesta sociedade”<sup>39</sup> (apud LAVENDER, 2001, p. 136). Isso explica o uso das três telas como lugares de projeção de slides, sobrepostos, de modo a que possam aparecer em ambos os lados da tela. As imagens, por sua vez, provêm de vídeos gravados, mixados e com *designs* pré-tratados por Eric Fauque, o diretor de palco. A dependência da tecnologia é tanta neste espetáculo que tornou imprescindível a presença dos técnicos durante os ensaios, de forma a garantir uma apresentação bem sucedida. Andy Lavender comenta que as imagens projetadas se transformam num componente quase que orgânico durante

---

<sup>39</sup> No original: “My growth as a human being and as an artist is accompanied by machinery and technology, and technology undergoes as many revolutions and transformations as I do as a person of this era who goes through new ideas and trends in society.”

o espetáculo, como se cada elemento técnico fosse “tocado” ou “representado” por seu operador em sincronia completa com os ritmos da performance (LAVENDER, p. 137-138). O uso bem sucedido desses elementos no espetáculo prova que o teatro integrado – a reunião de performance, *design*, técnica – pode ser pensado e desenvolvido como um evento teatral possível.

A utilização da projeção de imagens no espetáculo de Lepage, no entanto, mostra-se enriquecedora para o teatro como um todo. Além disso, como dispositivo ilusionista usado ainda como técnica de apresentação da informação e de criação de ambiguidades, que permite questionar a civilização da imagem, o olhar, a narratividade e o estabelecimento dos sentidos. O caráter híbrido do trabalho de Lepage nos leva a refletir sobre o paradoxo da projeção de imagens. Ela abre espaços para a intervenção crítico-criativa do espectador na medida em que passa a exigir maior participação deste no espetáculo. O texto shakespeariano fragmentado, mas de conhecimento do público, desafia a percepção narrativa linear. A forte tendência narrativa passa a interagir com o poder de síntese das imagens, revelando a consciência do esgotamento das palavras, da convicção e do propósito de narrar que, no teatro contemporâneo perde um pouco seu prestígio e chama a atenção para a necessidade de refundar o discurso. No teatro contemporâneo, o texto, assim, é entrecortado por espaços vazios, silêncios, que passam a ser preenchidos por imagens. Para Lepage, as imagens se integram como estruturas narrativas alternativas proporcionadas pelas mídias e pelas novas tecnologias. Lepage usa extensivamente as linguagens cinematográfica e televisiva, tais como o corte, os *fades*, os *fast forwards*, a exibição dos créditos.

Lepage usa as imagens para libertar-se das palavras, da narratividade, e condensá-la. A libertação da narrativa de uma peça de quase quatro horas de duração, centrada no diálogo e na narração, assim, torna-se evidente. Em *Elsinore*, passamos a assistir a uma fragilização cada vez mais definitiva dos princípios narrativos. A materialidade do texto cede ao jogo da composição textual de forma mais complexa, desajustada, fragmentada. Cabe ao espectador estabelecer a ordem e o sentido. Isso parece não ser um problema por se referir a uma obra de amplo conhecimento do público.

### **2.2.2 O palco tri-dimensional**

O palco tri-dimensional concebido por Carl Fillion desafia o espaço teatral convencional. Lepage queria um palco móvel com o qual o performer mantivesse uma estreita

relação de uso do espaço (cf. LAVENDER, p. 103). Criou-se, então, uma plataforma com uma abertura central movida hidráulicamente e controlada por computadores, que se integra organicamente ao espetáculo. O *plateau* móvel se transforma, dentre outras coisas, no castelo de Elsinore, no vestido e no lago de Ofélia, na cama incestuosa de Gertrudes.

Este palco móvel altera a concepção clássica de espaço teatral e incorpora à encenação a função técnica dos operadores como “*performers*”. Este novo status dos técnicos no palco é confirmado por Lavender: “o trabalho dos operadores faz muita diferença na finalização da produção e o tempo dispendido no ensaio com os técnicos e operadores é crucial para melhorar o estilo de apresentação de mídia mista de Lepage” (2006, p. 137). Chapple e Kattenbelt afirmam que, por outro lado, esses recursos e seus operadores não podem assumir total autoridade sobre a técnica envolvida, pois o mais importante continua sendo o corpo e a mente do *performer* durante a troca midiática, mais essenciais que qualquer outro recurso tecnológico que a mídia possa produzir (2006, p. 22).

Nesse sentido, fica evidente que a observação de um espetáculo passa diretamente pela interação com os movimentos no espaço realizados por corpos expressivos. No caso de Lepage, esse corpo se configura na apresentação do ator, que faz todos os papéis da peça, com a ajuda do palco móvel. *Elsinore* renova a linguagem da cena teatral que a tradição mimética e naturalista empreendeu ao longo dos tempos, porque dinamiza as formas do espaço cênico, que agora passa a se configurar como múltiplo, simultâneo e não-linear.

Em Lepage, a limitação física do palco retangular é superada em sua horizontalidade espacial quando a plataforma móvel coordena movimentos distintos em um único local, superando, assim, a limitação espacial. A materialidade cênica propiciada pelo palco móvel gera uma realidade artificial, a qual torna a fala proporcional ao movimento, e passa a integrar, de maneira prodigiosa, texto e espaço. Outra vez, a percepção se reorienta e tanto a criação de sentidos quanto as emoções do espectador são impactadas. Não pelo sentido do texto em si, mas pela maneira engenhosa de como o texto adere organicamente aos mecanismos cênicos. O palco móvel se transforma nos muros de Elsinore, em quartos, corredores, espaços interiores e exteriores ao castelo, em movimentos de abrir e fechar que revelam múltiplas perspectivas em ação. Dessa forma, não há um espaço físico que representa mimeticamente a Elsinore de Hamlet, mas o que está em jogo é um espaço fantasmagórico e surreal da mente de Hamlet, que se transforma diante dos olhos do espectador.

### **2.2.3 Palavra-imagem**

Lepage incorpora o uso da escrita ao palco através da exibição de créditos e da carta escrita na peça de Shakespeare, tal como a que Hamlet escreve a Ofélia e é lida por Polonius (Ato II, cena i). Transformar a palavra escrita em imagem decorativa dos palcos é um fenômeno recente. A vanguarda europeia incorporou a palavra escrita à imagem, fundindo palavra e figura numa complexa textura sígnica. Como consequência, a escrita libertou-se da narração e do sentido literal. O alfabeto passou a ter existência livre, própria, e passa a ser trabalhado artisticamente, assim como qualquer outro suporte artístico. A letra ganha destaque não como significado, mas como significante (cf. GRUBER, 2006).

No início do século XX, o teatro, por sua vez, redescobre o corpo, o movimento e a voz, através dos experimentalismos. A literatura e o texto cedem lugar ao improvisado, à construção em cena, ao corpo interagindo no espaço. No primeiro manifesto do *Teatro da Crueldade*, Artaud afirma que o ponto de partida da criação teatral não seria mais o texto, mas a própria encenação. Só assim a dualidade entre diretor e autor seria suprimida e substituída por uma única autoridade. Para Artaud, a linguagem das palavras deveria ceder lugar à linguagem dos signos (1993, p. 105), cuja objetividade inerente ao aspecto visual nos antigirria de modo mais imediato. Dessa forma, percebe-se que a palavra muda de lugar e de função na cena teatral, sendo gradativamente suprimida.

Como Klemens Gruber (2006) aponta em um artigo específico sobre o uso da palavra escrita no palco, percebe-se que a diminuição dos diálogos no teatro é proporcional ao aparecimento de caracteres de função decorativa escritos no palco. Em espetáculos como *Machina Typographica* (1914) e o ballet *Within the Quota* (1923) dizeres retirados de uma primeira página de jornal estampam o cenário com mensagens irônicas. Ainda segundo o autor, o uso da letra, da tipografia no palco interrompe o enredo com a função de comentar, estabelecer conexões entre ações da peça ou situar o contexto.

No caso de Lepage, a palavra escrita é usada em sua materialidade. Os créditos de abertura de *Elsinore* aparecem como créditos de um filme. Dessa forma, explora-se o uso da palavra escrita no cinema, que inicialmente era usada para contar o enredo do filme e que, gradativamente, foi se resumindo ao título, créditos e cartazes publicitários. No cinema, foi somente dessa forma que a palavra escrita se integrou ao filme de forma harmoniosa e bem aceita. Um segundo momento em que a palavra escrita é usada em sua materialidade em *Elsinore* é quando Polonius lê a carta de Hamlet a Ofélia. Essa carta é aberta aos espectadores numa grande tela onde o texto escrito em letra cursiva é projetado e expõe o motivo pelo qual Ofélia

deduz a loucura de seu amado. O papel amassado, de aspecto envelhecido e a letra cursiva é, ao mesmo tempo, cenário – uma vez que é uma imagem projetada – e também texto, revelando a função do meio que é a comunicação entre os amantes.

#### 2.2.4 O fantasma sai de cena

Assim, percebe-se que a projeção de imagens, o palco móvel e a palavra escrita foram três referências a outras mídias (cinema e literatura) no espetáculo de Robert Lepage que, integrados à encenação teatral, promovem seu aspecto intermediário e enfatizam o aspecto espectral da adaptação de *Hamlet*. Esses elementos, por sua vez, se sobressaem uma vez que, por serem originais e inovadores, creditam a peça a Robert Lepage, ao invés de a Shakespeare. *Elsinore*, de Lepage, é um objeto artístico assombrado pelo *Hamlet* de William Shakespeare. A peça elizabetana retorna em uma encenação em que o texto de Shakespeare apenas colaborou. Por ser uma obra apresentada no palco, diferentemente das obras analisadas nos capítulos seguintes, *Elsinore* se aproxima mais do que consideramos como uma “adaptação” de Shakespeare por tratar-se de uma produção teatral.

Dessa maneira, apesar de ter a autoria reivindicada por Lepage, *Elsinore* é uma produção constantemente assombrada por *Hamlet* e, tal como o Fantasma que controla o desejo do príncipe, é influenciada pelas mídias e pela tecnologia que, elaboradas por Lepage, reinventam a tragédia elizabetana e buscam controlar nossa percepção em termos visuais e auditivos. Assim, somos convidados a participar do jogo das spectralidades visuais ao sermos expostos ao espetáculo tecnológico de Lepage; a imaginar que há um *Hamlet* sendo encenado ali; a entrar no jogo da simulação de que um *Hamlet* de Shakespeare foi adaptado para aquele palco.

Assim que o aparato tecnológico é desligado e que as luzes da encenação se apagam, o fantasma também se despede. Ele habita o palco enquanto a peça está sendo encenada, pois nele reside uma realidade técnica que, simultaneamente, se integra a outros efeitos da interatividade tecnológica. Por isso *Elsinore* é um efeito de Shakespeare: não é a peça que é a “coisa”<sup>40</sup>, mas o aspecto multimidiático em que *Hamlet* atua de maneira espectral.

---

<sup>40</sup> *Hamlet*, III, ii: “The play is the thing”.

## CAPÍTULO 3

### Gertrudes Protagonista

*-The era of Claudius had dawned;  
it would shine in Denmark's annals.  
John Updike, Gertrude and Claudius*

#### 3.1 Introdução

O objetivo deste capítulo é analisar duas versões da história de Gertrudes que revisitam o *Hamlet* de Shakespeare e re-inscrevem a subjetividade feminina de uma obra canônica no discurso da contemporaneidade, recorrendo a imagens espectrais de *Hamlet*, que estabelecem uma articulação com a crítica de T.S.Eliot<sup>41</sup> para a personagem. Nos termos de Eliot, a emoção exagerada de Hamlet e sua loucura não são condizentes com a causa aparente: o casamento precipitado da mãe. Gertrudes, assim, torna-se um objeto correlativo falho, pois impossibilita o herói de qualquer ação que possa satisfazer seu desejo de vingança. Pretende-se pois discutir a maneira pela qual Gertrudes se sobressai e passa a figurar como protagonista, no conto da reconhecida escritora canadense Margaret Atwood, “Gertrude Talks Back”, e no romance do norteamericano John Updike, *Gertrude and Claudius*. No micro-conto da escritora canadense, na *closet scene*, o diálogo tenso e sincero que Gertrudes e Hamlet mantêm, é subvertido. As falas de Hamlet são drasticamente cortadas e Gertrudes rouba a cena em um monólogo dramático que discute a relação entre mãe e filho. Updike, por sua vez, apropria-se das narrativas do *Ur-Hamlet*<sup>42</sup> para narrar a história de amor não contada entre Gertrudes e Cláudio. Em ambas as narrativas o fantasma de *Hamlet* assombra as cenas, o que iremos investigar.

---

<sup>41</sup>ELIOT, T.S. *Hamlet*. In: *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1951. p. 145-146.

<sup>42</sup>Sabe-se que *Hamlet* não é uma peça integralmente original. Portanto, *Ur-Hamlet* é uma expressão usada para se referir a uma versão anterior que foi usada como inspiração por Shakespeare e que seguia os moldes de um gênero muito popular na época: a tragédia de vingança. O texto usado por Shakespeare, no entanto, não sobreviveu e este fato é mencionado por Thomas Nashe por volta de 1589.

“Gertrude Talks Back” demonstra que Atwood recusa a autoridade de Shakespeare, e o seu questionamento ao patriarcalismo torna-se uma forma de sobrevivência. É interessante como a escritora demonstra isso pelo título, que expressa um desejo de responder a Shakespeare com seu “*talk back*”. A tradução para *talk back* seria “responder de forma malcriada”, “responder de forma desafiadora, insolente”, “retrucar”. Atwood certamente joga com esses sentidos e por isso este conto atenta para a necessidade de revisão de valores e de papéis. A Gertrudes de Atwood *retruca insolentemente (talks back)* não apenas a Hamlet, mas a *Hamlet* e a Shakespeare, numa tentativa de questionar os espaços demarcados para as mulheres na peça. O conto de Atwood é certamente uma resposta desafiadora que confere a Gertrudes uma segunda chance, uma segunda vida, cuja história é bem diferente da primeira.

Por outro lado, *Gertrude and Claudius* de John Updike não representa, necessariamente, uma reescrita de *Hamlet*. Updike parece pouco interessado em reescrever a peça, mas concentra-se nos acontecimentos que a precedem, mais especificamente nos espaços vazios da história da família de Hamlet, que podem ser relacionados às “fontes” de Shakespeare. Dessa maneira, o escritor descreve, em dois terços do seu romance, a juventude de Gertrudes e seu casamento com o Rei Hamlet, incidentes que ocorrem antes do início da peça. Os leitores de Updike são forçados a reconsiderar suas conjecturas a respeito da figura de Gertrudes na medida em que ela emerge de suas relações com a mãe, com o Rei Hamlet, com Cláudio e com o filho, Hamlet. Qual a razão de um segundo casamento e quais as circunstâncias que a conduziram a ele? Qual é a opinião desta mulher a respeito de seu primeiro e segundo maridos? Seria ela cúmplice da morte de seu primeiro marido? O que sabemos sobre Cláudio? Essas são as questões que pairam sobre o romance de Updike como se espectralizassem o caráter da personagem.

Para responder a estas perguntas, a narrativa de Updike foi iluminada pelo território obscuro das fontes de Shakespeare. Estudando algumas delas para escrever um *prequel* para a peça shakespeariana, Updike selecionou duas: a *Historia Danica*, de Saxo Grammaticus, e a narrativa de Belleforest. Essas fontes lhe serviram para reelaborar a história de três personagens intrigantes da peça: Gertrudes, Cláudio e seu filho, Hamlet. Os movimentos relacionais entre as fontes de Shakespeare como textos inspiradores espectralizam a narrativa de Updike e compõem a base de análise desta obra.

A figura imantada de Gertrudes, que centralizou a atenção da crítica, como no conhecido ensaio de T. S. Eliot em que ela se torna o objeto correlativo, torna-se o tema principal deste capítulo. A força dessa personagem em cena foi capaz de desenvolver uma obsessão e, diante disso, pretende-se questionar a maneira pela qual Updike equiparou a

obsessão por Gertrudes a uma obsessão pela origem, de maneira a ficcionalizar e suplementar as supostas narrativas inspiradoras de *Hamlet*.

### 3.2 Os crimes textuais de Margaret Atwood

#### 3.2.1 Margaret Atwood

É amplamente reconhecido o fato de a escritora canadense Margaret Atwood<sup>43</sup> revisar mitos e narrativas, além de usar textos canônicos, sob os quais nossa percepção cultural está fundada, como ponto de partida para sua ficção. Em Atwood, a questão da herança literária está investida de importância cultural, que recebe uma camada de ironia capaz de induzir os leitores a identificarem os limites das convenções e dos estereótipos como um processo de constante reavaliação das estruturas narrativas. Nesta parte, analisaremos o conto, “Gertrude Talks Back” como um crime passional e textual cometido por Gertrudes, a rainha, que pode, dessa maneira, reinscrever sua história como uma forma de sobrevivência.

Nem feminista, nem nacionalista, Atwood é uma escritora política em seu sentido mais amplo, por se interessar pela análise da dialética do poder e pelos deslocamentos das estruturas ideológicas. Esta escritora sempre resistiu a ser reconhecida como um ícone feminista, apesar de sua literatura engajar-se com as questões do universo feminino. Como romancista, ela está interessada nos poderes da dinâmica que a linguagem e as histórias são capazes de instaurar, em desafiar as estruturas patriarcais de poder e em oferecer a seus leitores modelos alternativos que permitem intervenções de caráter feminista (cf. HOWELLS, 1996, p. 19). Uma das estratégias textuais de Atwood é o engajamento revisional dos gêneros tradicionais, que se torna uma intervenção crítica possível e que abre espaço para mulheres relatarem suas próprias experiências e suas leituras.

Atwood rejeita o rótulo de feminista por, pelo menos, três razões. Primeiro, porque vê a política de gêneros como apenas uma das áreas em que há relação de poder. Segundo, porque ela se permite ser livre para escrever sobre assuntos diversos tais como arte, vida, conteúdo, forma, sem ficar presa a apenas algumas poucas questões, que engessariam sua criatividade. Dessa maneira, ela pode alternar os lugares críticos que pode habitar e as personas que pode incorporar, ocupando-se dos ofícios de escritora e crítica. Uma terceira razão está

---

<sup>43</sup> Margaret Eleanor Atwood nasceu em Ottawa em 1939. Uma das mais celebradas autoras da atualidade, ela escreveu vinte e cinco livros, entre os quais ficção, poesia e crítica literária. Hoje, ela vive em Toronto.

ligada à impossibilidade de limitar seu trabalho a perspectivas críticas e teóricas. Atwood nem sempre é categorizável e parece estar sempre testando os limites das teorias críticas e das definições teóricas (cf. HOWELLS, p. 14).

Mesmo assim, muito de sua produção pode ser lida sob o viés da crítica de gênero, incluindo o micro-conto em questão. É notável sua contribuição para as escritas de mulheres como também é possível perceber a influência de vozes como a de *Literary Women*, de Ellen Moers (1976), *A literature of their Own*, de Elaine Showalter (1977) e *Silences*, de Tillie Olsen (1978). Essas autoras exploraram a grande tradição não-escrita da criatividade feminina e o tom sufragista serve de moldura com a qual podemos ler as abordagens revisionistas de Atwood.

### **3.2.2 Talking back**

Em “Gertrude Talks Back”, Atwood questiona o julgamento conferido às personagens femininas, Gertrudes em especial e, mais especificamente, a maneira pela qual Freud ([1900] 1953), Eliot (1919, 1951) e Ernest Jones (1910) a condenaram por incesto e adultério. Ao substituir o protagonismo de Hamlet, Atwood recusa e desafia a autoridade de Shakespeare, questionando o patriarcado como forma de permanência na cena literária. Este conto confere uma revisão de valores e de papéis à obra prima do bardo. Gertrudes responde insolentemente (*talks back*) não apenas a Hamlet, mas a *Hamlet* e a Shakespeare, numa tentativa de questionar os espaços demarcados para as mulheres na peça. Dessa forma, a apropriação de Atwood confere a Gertrudes uma segunda chance, uma segunda vida. E esta segunda vida se torna perceptível pelo movimento das vozes espectralizadas, uma em *off*, de Hamlet (ou *Hamlet*, por que não?), com a qual Gertrudes dialoga e à qual retruca. Apesar da forma de monólogo, Gertrudes retruca a uma autoridade que fez perpetuar, por várias épocas, uma imagem de mulher, que certamente não é a de Gertrudes de Shakespeare. Como a espectrologia de Derrida (1994) entende que, em Shakespeare, o fantasma retorna para chamar para uma responsabilidade, para delegar uma tarefa, Atwood retoma Shakespeare com uma responsabilidade ética, qual seja a de fazer jus ao papel de Gertrudes, de fazer-lhe justiça, uma vez que o próprio filho considerou-a um ser fraco em “Fragilidade, teu nome é mulher” (Ato I, cena ii).

Para entender como a espectrologia derrideana opera em Atwood é preciso perscrutar um pouco mais os textos e conjurá-los. No caso do conto de Atwood, este atua, ao mesmo tempo, como força destruidora e reparadora.

### 3.2.3 Adentrando a alcova de Gertrudes

#### 3.2.3.1 O *closet*

Dentre vários aspectos a serem abordados, a questão do espaço torna-se primordial quando se trata de Gertrudes. A cena descrita por Atwood ocorre no *closet* que, mesmo não sendo necessariamente seu “quarto”, pode ser compreendido como um local privado. Na Inglaterra do início da era moderna, o *closet* era conhecido por ser uma ante-sala, um recinto afastado dos cômodos públicos, que dava acesso ao(s) quarto(s), mas onde os assuntos e negócios domésticos eram tratados com a devida reserva (STEWART, 1995). Adrienne Rich (1976) comenta que, para mulheres escritoras, há o desafio e a promessa de toda uma geografia psíquica a ser explorada, o que, no caso de Gertrudes, certamente é o *closet*. Os significados para este termo são muitos e variados: o **gabinete** da rainha; **quarto** da rainha; os **aposentos** da rainha; **cubículo**. Alan Stewart (1995, p. 77) nos ensina que, entre os usos simbólicos do *closet*, está aquele que o vê como um espaço da privacidade, dos segredos e da intimidade. Durante o período elizabetano, época associada a diversas mudanças de paradigmas, é perceptível a constituição de uma verdadeira epistemologia do *closet* – *Epistemology of the Early Modern Closet* (apud STEWART, 1995, p. 76). A ideia deste “aposento” como um lugar de privacidade já se encontra próxima daquela que conhecemos hoje. Ao longo do tempo, o *closet* revelou-se não como um local de isolamento, mas como um espaço de trocas sociais, no qual as pessoas se encontravam, mantinham relações sexuais, organizavam-se política e socialmente. Segundo Stewart (1995), o *closet* é um espaço crucial de relações políticas, mesmo sendo um cômodo afastado da frequência pública.

O gesto revisionista de Atwood é uma resposta que desloca o espaço original de um texto considerado patriarcal. Virginia Woolf sugere em *A Room of One's Own* (1929) que a separação entre os espaços é explorada nas narrativas de mulheres. A mulher, que passa mais tempo em casa, tem a esfera privada como inspiração. O homem, que sai todos os dias para o trabalho, tem o mundo. Atwood parece questionar isso. A escritora retira *Hamlet* das articulações políticas e da esfera pública e a reinscreve no espaço privado da alcova, dando a entender que este espaço talvez seja o lugar das verdadeiras articulações políticas da peça. Por outro lado, Carol Howells (1996, p. 15) comenta que as experiências da esfera privada precisam ser relativizadas, já que as mulheres não mais ocupam apenas este lugar desde o pós-guerra:

[A] pesar de a luta das mulheres estar centrada na resistência a conceitos tradicionais de dominação masculina, sua característica distintamente política

foi uma mudança da experiência da esfera privada para o reconhecimento de sua relação entre as estruturas domésticas e sociais à medida que as mulheres eram encorajadas a refletir sobre suas posições na sociedade americana do pós-guerra.<sup>44</sup>

A revisão de Atwood adota um posicionamento claramente feminista, ao tomar o texto de Shakespeare como patriarcal. E esta palavra, **re-visão** que é também (**re**)visão, não implica apenas o ato de olhar “novamente” (cf. RICH, 1979), mas está amplamente envolvida com o ato de oferecer uma resposta crítica e com a reinterpretação de valores e estruturas de poder em *Hamlet*. Com apenas duas representantes dessa voz crítica, Gertrudes e Ofélia, Atwood questiona o tom moralista com o qual elas são julgadas, principalmente por Hamlet. Não podemos nos esquecer de que *closet* sugere um espaço onde segredos são revelados, onde a intimidade é desnudada. Diga-se de passagem que a expressão inglesa *to come out of the closet* remete à admissão aberta de práticas que antes eram ocultas, mantidas em segredo.

### 3.2.3.2 Público e privado

A astúcia de Atwood consiste na operacionalização dialética do debate, que, apropriado e agenciado pelos estudos de gênero, retruca a autoridade de Shakespeare. A *closet scene* ocorre em um local privado – o quarto da rainha – mas seu interesse é público, pois nota-se a presença de Polônio – no início da cena – e do Fantasma – no final. Assim, a questão do espaço torna-se crucial e volta a nos instigar. De acordo com Alan Stewart “o quarto é (...) construído como um lugar de privacidade máxima, de total retirada da esfera pública da casa – mas funciona simultaneamente como um gesto **público** de retirada, um sinal muito público de privacidade”<sup>45</sup> (1995, p. 81) (grifo original). Note-se que os limites entre “público” e “privado” se interpenetram e os significantes tornam-se co-participantes do jogo dos sentidos: na medida em que o ato de retirar-se dos locais públicos da casa é feito sob olhares atentos, a ocupação do local privado torna-se pública e anunciada.

---

<sup>44</sup> No original: “[A]lthough women’s struggle centred on resistance to traditional concepts of male dominance, its distinctively political feature was the shift away from private experience to the recognition of the relatedness between domestic and social structures as women were encouraged to reflect on their position in post war North American society.”

<sup>45</sup> No original: “The closet is thus constructed as a place of utter privacy, of total withdrawal from the public sphere of the household – but it simultaneously functions as a very public gesture of withdrawal, a very public sign of privacy”. (grifo do autor)

Verifiquemos agora a cena iv do ato III em *Hamlet*, também conhecida como “*the closet scene*”:

Cena IV: Gabinete da Rainha  
*Entram a Rainha e Polônio*

POLÔNIO — Ele não demora. Falai-lhe com a maior franqueza. Dizei-lhe que suas loucuras já passaram da conta para que possam ser toleradas e que Vossa Graça já o amparou, interpondo-se entre ele e a ardente cólera que suscitara... Vou esconder-me aqui mesmo. Falai claramente com ele, por favor.

HAMLET — (fora de cena) Mãe, mãe, mãe!

RAINHA — Posso garantir-vos: não receeis por mim. Retirai-vos; ouço que se aproxima. (Polônio se esconde atrás de uma tapeçaria) (Entra Hamlet)

HAMLET — Então, minha mãe, que há?

RAINHA — Hamlet, teu pai está muito ofendido contigo.

HAMLET — Minha mãe, meu pai está muito ofendido convosco.

RAINHA — Que é isto? Estás respondendo com língua insensata.

HAMLET — Ora, estais perguntando com língua perversa.

RAINHA — Como? Que é isso, Hamlet?

HAMLET — Que houve agora?

RAINHA — Não te lembras mais de mim?

HAMLET — Não, pela cruz bendita, não me esqueci! Sois a rainha, esposa do irmão de vosso marido e — quem me dera assim não fosse! — sois minha mãe.

RAINHA — Pois, então, vou mandar-te pessoas que saberão falar contigo.

HAMLET — Ora, ora! Sentai-vos; não vos movereis daqui, nem saireis, até que vos haja posto diante de um espelho onde vejais o mais íntimo do vosso ser!

RAINHA — Que pretendes fazer? Queres matar-me? Socorro! Socorro!

POLÔNIO (atrás da tapeçaria) — Que aconteceu? Oh! Socorro! Socorro!

HAMLET (desembainhando a espada) — Que é isso? Um rato? Aposto um ducado como está morto! Morto! (Dá uma estocada na tapeçaria.)

POLÔNIO (atrás da tapeçaria) — Oh! Mataram-me! (Cai e morre.)

RAINHA — Ai de mim! Que fizeste?

HAMLET — Eu não sei. Não era o rei?

RAINHA — Oh! Que ato mais louco e sangrento!

HAMLET — Um ato sangrento! Quase tão ruim, boa mãe, quanto matar um rei e casar com o irmão dele.

RAINHA — Quanto matar um rei?

HAMLET — Sim, senhora, foram as minhas palavras. (Levanta a tapeçaria e descobre o corpo de Polônio) E tu, miserável, temerário, intrometido, imbecil, adeus! Eu te tomei por alguém mais elevado do que tu; sofre tua sorte. Estás vendo como tens seus riscos ser tão excessivamente oficioso? (À rainha.) Parai de torcer as mãos! Calma, calma! Sentai-vos e deixai que eu vos reforce o coração! É isso que vou fazer, se estiver feito de substância penetrável, se o hábito do mal não o encorajou de tal modo que se acha à prova de sentimento!

RAINHA — Que fiz eu para que ouse soltar tua língua insultando-me com tanta aspereza?

HAMLET — Um ato que empana a graça e o rubor da modéstia; chama a virtude de hipócrita; arrebatada da bela frente um amor inocente, lá deixando uma chaga infame; torna os votos conjugais tão falsos como juramentos de jogadores; oh! Uma tal ação que do corpo do santo vínculo arranca o próprio espírito e converte a doce religião numa rapsódia de palavras. Inflama o rosto dos céus, sim, e até esta sólida e compacta massa do mundo, com triste aspecto, como se estivesse próximo do Juízo Final, sente-se aflita com semelhante ato!

RAINHA — Ai de mim! Que ação é essa, cujo simples anúncio ruge e atroa tão alto?

HAMLET — Olhai! Contemplai aqui este quadro e este outro, fiéis retratos de dois irmãos. Vêde que graça existe neste rosto; os cachos de Hipérion, a fronte do próprio Júpiter, olhos semelhantes aos de Marte, cheios de autoridade ameaçadora; um porte como o do arauto Mercúrio, quando acaba de pousar no cimo de um monte que beija o céu; um conjunto de perfeições, certamente, onde cada um dos deuses colocou seu selo, para assegurar um homem ao mundo. Este homem era vosso marido. Vede agora o que se segue. Aí está vosso marido, qual espiga definhada que contamina seu galhardo irmão. Tendes olhos? Pudestes deixar de pascer nesta bela colina para irdes cevar-vos nesse pântano? Ah! Tendes olhos? Não me digais que isto se chama amor, porque em vossa idade o sangue aplaca seus ardores, tornando-se a prudência submissa e obediente. E que prudência desceria deste para este outro. Tendes sem dúvida algum sentimento, pois se não fosse assim, a afeição vos faltaria; mas, decerto esse sentido está em vós paralisado, pois nem a própria loucura padeceria de tal erro, nunca o bom senso se escravizou ao delírio até um extremo que não conservasse suficiente discernimento para apreciar semelhante distinção. Que demônio foi, pois, que vos enganou neste jogo de cabra-cega? Olhos sem tato, tato sem vista, ouvidos sem mãos ou olhos, olfato sem nada, a mais insignificante parte de um só e são sentido, teria bastado para impedir a estupidez. Oh! Vergonha! Onde está teu rubor? Se tu, inferno rebelde, podes amotinar-te nos ossos de uma matrona, deixa que para a ardente juventude seja a castidade como a cera e em seu próprio fogo se derreta. Não clames opróbrico quando o imperioso ardor corre ao assalto, visto que o próprio gelo se aquece tão vivamente e a razão trafica com a carne.

RAINHA — Ó, Hamlet, não digas mais nada! Viras meus olhos para o fundo de minha alma. Lá estou vendo manchas tão negras e tão profundas que nunca poderão ser apagadas!

HAMLET — E tudo somente para viver no meio do hediondo suor de um leito infecto, preparado na corrupção, afagando e fazendo amor numa imunda sentina!

RAINHA — Oh! Não me digas mais nada! Essas palavras, como se fossem punhais, entram em meus ouvidos. Para, querido Hamlet!

HAMLET — Um assassino e malvado, um miserável que não vale a vigésima parte de vosso precedente senhor; um rei de mentira; um batedor de carteiras do reino e do poder que furtou de uma prateleira o precioso diadema e meteu-o no bolso!

RAINHA — Basta!

HAMLET — Rei de retalhos e remendos ... (Entra o Espectro) Protegei-me, envolvendo-me com vossas asas, guardiães do céu! Que desejais, veneranda sombra?

RAINHA — Ai! Está louco.

HAMLET — Vindes para repreender a negligência de vosso filho, que deixando passar o tempo e a veemência da paixão, não executa vossa ordem temível? Oh! dizei-me!

ESPECTRO — Não te esqueças! Só te apareço para aguçar tua resolução quase embotada. Mas observa como o espanto se apodera de tua mãe. Oh! Coloca-te entre ela e sua alma em conflito. Nos corpos mais frágeis, a ação do espírito é a mais forte. Fala-lhe, Hamlet.

HAMLET — Como vos sentis, senhora?

RAINHA — Ai! Como te sentes tu que fixas teus olhares no vácuo, mantendo conversação com o ar incorpóreo? Por teus olhos espreita impetuosamente teu espírito e, como soldados surpreendidos, no sono pelo toque de alarma, teus cabelos alisados, como coisas mortas que revivem, se eriçam e ficam de pé! Ó meu filho, derrama na lareira ardente de tua cólera, uma fria temperança. Em que direção estás olhando?

HAMLET — Para ele! Para ele! Vede como cintila palidamente! Sua presença e sua causa conjugadas, pregando para as pedras, chegariam a abrandá-las! Não olhei assim para mim; não permitais que esse gesto tão lastimoso aplaque meus rigorosos propósitos! Então, o que resta a fazer perderia a cor, rolando lágrimas ao invés de sangue!

RAINHA — Com quem estás falando?

HAMLET — Nada estais vendo ali?

RAINHA — Absolutamente nada; entretanto, estou vendo tudo quanto existe ao redor de mim.

HAMLET — Nem escutastes coisa alguma?

RAINHA — Nada, a não ser nossas vozes.

HAMLET — Como! Olhai para lá! Vede como se afasta furtivamente! Meu pai, com o traje que usava em vida! Vede! Está saindo agora pelo portal! (Sai o Espectro)

RAINHA — Pura invenção de teu espírito. O delírio é muito hábil nessas quiméricas criações!

HAMLET — O delírio! Meu pulso, como o vosso, bate compassadamente e com igual ritmo saudável. Não há demência no que acabo de proferir; fazei experiência comigo e tudo vos repetirei, palavra por palavra, diante do que a loucura fugiria aos pulos. Em nome da graça divina, minha mãe, não derrameis sobre vossa alma a unção lisonjeadora de acreditar que não é vosso delito, mas minha loucura, que vos fala. Isso só faria cobrir e endurecer o lugar ulcerado, enquanto a hedionda gangrena, minando o interior, poderia tudo infeccionar disfarçadamente. Confessai-vos ao céu; arrependei-vos do passado, evitais o futuro e não atireis adubo no joio para aumentar sua força. Perdoai este desabafo à minha virtude, porque, na grosseira sensualidade de nossos tempos, a própria virtude tem que pedir perdão ao vício e ainda deve prostrar-se a seus pés, implorando-lhe graça para fazer-lhe bem.

RAINHA — Hamlet, tu partiste meu coração em dois pedaços!

HAMLET — Oh! Rejeitai a parte má e vivei mais pura com a outra. Boa noite! Mas não voltei para o leito de meu tio; aparentai, ao menos, certa virtude, se é que a possuís. O costume, esse monstro, que devora todo sentimento, apesar de ser um demônio em matéria de hábitos, é um anjo, entretanto, quando, para executar belas e nobres ações, também nos concede um hábito ou uma libré que facilmente vestimos. Refreai-vos hoje de noite; isso tornará bem mais fácil a próxima abstinência e ainda mais fácil a seguinte, posto que o costume pode quase mudar o impulso da natureza e é capaz de dominar o diabo ou de arrojá-lo com força prodigiosa. Boa noite, repito. E quando estiverdes desejosa da graça do céu, de vós implorarei a bênção. Quanto a este senhor (apontando para Polônio), sinto arrependimento; mas Deus quis, para castigar-me por ele e a ele por mim, que fosse eu o instrumento de sua morte. Vou ocultá-lo convenientemente e bem responderei pela morte que lhe dei. Assim, novamente, boa noite! Devo ser cruel, mas não converter-me em desnaturado. Se tão mau é o princípio, pior é o que resta ainda para vir. Um palavra mais, boa senhora.

(...)

Sobre esta cena, é preciso, primeiro, localizá-la. Ainda no início do terceiro ato, Hamlet reúne a rainha Gertrudes e o rei Cláudio para assistirem à peça *A ratoeira* (*The Mousetrap*) com a finalidade de que ela toque a consciência do Rei para que Hamlet possa confirmar suas suspeitas. Gertrudes desconfia da intenção do filho, mas assiste à pantomima e critica: “Acho que a dama está fazendo promessas demais”. Ao final, o rei se enfurece e se retira para uma das salas de seu castelo para incumbir Rosencrantz e Guildenstern de despachar Hamlet para a Inglaterra,

enquanto Gertrudes recolhe-se em seus aposentos e Hamlet a segue. O rei decide o destino do sobrinho, num ato muito mais político que familiar, uma vez que este ameaça sua legitimidade ao trono. De acordo com Lisa Jardine (1996, p. 39) a razão para a fúria de Hamlet não é necessariamente o relacionamento incestuoso e adúltero da mãe com o tio, mas o fato de que Cláudio, casando-se ilegalmente com a mãe, havia lhe tirado o direito à sucessão.

Em segundo lugar, note-se o quanto os aposentos de Gertrudes tornam-se povoados pela presença masculina. Primeiro entra Polônio, depois Hamlet e, por último, o Fantasma, sem contar a presença imaterial de Cláudio e do falecido marido, Rei Hamlet, presença que se dá simbolicamente por meio dos retratos. Seu espaço de privacidade torna-se público, público-político, uma vez que suas ações e sua conversa com o próprio filho implicam assuntos de Estado, que interessam às diversas esferas de poder em Elsinore. A presença de Polônio no início da cena não é muito diferente daquela em que Ofélia é usada como isca para a reafirmação da loucura de Hamlet. Esta repetição confirma a recorrência das mulheres, nesta peça, como “iscas” de complicados esquemas políticos. Em ambas as cenas, Hamlet age **publicamente** diante de assuntos **privados** e Gertrudes, antes da morte de Polônio, tenta adverti-lo disso. Entretanto, sem saber que há alguém vigiando-o, Hamlet ofende a mãe a ponto de esta não reconhecê-lo: “Que é isto, Hamlet? (...) Não te lembras mais de mim?”. Esta é uma forma de restaurá-lo ao seu juízo para que tornasse a tratá-la como mãe. É como se ela lhe dissesse: “Aja como filho: estamos sendo observados”. Mesmo assim, Hamlet prossegue como protagonista da cena, agindo, falando e gesticulando como se estivesse em um palco, admoestando a própria mãe sobre seu comportamento **público** para aquilo que era um problema **privado**, ou seja, os problemas da monarquia deveriam ser resolvidos dentro dos limites de Elsinore, dentro dos limites do quarto de Gertrudes, que havia agido de forma inconsequente enquanto rainha.

### 3.2.3.3 O espectro espectador

Por fim, é preciso atentar para o espectro enquanto espectador da cena. Diante do fato de que Hamlet segue admoestando a mãe acerca de assuntos **personais** de maneira **pública** mesmo depois da morte de Polônio, pergunta-se: a percepção do espectro que interrompe a cena foi oportuna, uma vez que Hamlet já havia terminado seu assunto? Há quanto tempo o Espectro estava lá e permanecia em silêncio, observando a cena? Se o espectro estava lá o tempo todo, Hamlet discursava para ele. O Espectro se mantém a par de toda a situação. E o que o Espectro responde a Hamlet? “Não te esqueças. Só te apareço para aguçar tua resolução quase embotada.

Mas observa como o espanto se apodera de tua mãe. Oh! Coloca-te entre ela e tua alma em conflito. Nos **corpos mais frágeis, a ação do espírito é a mais forte**. Fala-lhe, Hamlet” (grifo meu). O Espectro aponta para a fragilidade de Gertrudes, da mulher, diante da longa argumentação de Hamlet, repleta de ofensas, mas seu intento é o de ratificar a execução da vingança. Como Derrida (1994) já havia nos alertado, o Fantasma retorna para incumbir o príncipe de uma tarefa, mas, desta vez, ele retorna para lembrá-lo de que sua missão ainda não havia sido concluída. É importante ressaltar que Gertrudes não vê o Espectro, apesar das inúmeras tentativas de Hamlet de mostrar-lhe.

Diante de todas as possibilidades desta cena, Atwood não está interessada em continuar uma tradição que leve os leitores a lerem Shakespeare do mesmo modo. Ao contrário, é preciso invocá-lo, como um fantasma, para torcer suas palavras, desafiar sua autoridade e expor a multiplicidade de significados presente em sua obra. Nesse sentido, a reescrita de Atwood se inspira na espectrologia derrideana, em sua invocação de uma voz de Shakespeare, que se torna distorcida, desafiada. O desfecho do conto de Atwood, representado por um assassinato, configura um desejo de morte não do personagem, mas de uma obra e de toda uma exegese textual. A abordagem revisionista de Atwood confere, assim, uma sobrevida ao *Hamlet* de Shakespeare.

### 3.2.4 A resposta de Atwood

O conto da canadense Margaret Atwood desestabiliza o leitor. A história de Atwood começa com uma referência ao nome do ouvinte implícito, o príncipe Hamlet, que, junto com o título do conto, contextualiza o intertexto e a cena da peça de Shakespeare. A voz de Hamlet não aparece em toda sua extensão. Contudo, ela está lá, representada pelos espaços em branco nas entrelinhas, pois afinal, a voz de Gertrudes não é um solilóquio contínuo. É interessante notar que os espaços vazios de seu texto estão interligados numa referência cruzada, de mão dupla, com o texto shakespeariano. A Gertrudes de Atwood dialoga com o que o texto elizabetano não diz, num movimento desafiador às acusações de Hamlet feitas durante a *closet scene*, no ato III, cena iv. A Gertrudes de Atwood subverte o texto elizabetano e domina a cena com um discurso articulado e provocador que lhe falta na peça. Este é um dos aspectos da espectrografia derrideana presente no texto de Atwood: o monólogo de Gertrudes configurado em um ato dialógico. Gertrudes usa o texto escrito para dialogar com as entrelinhas do texto de

Shakespeare. Isto pode ser comprovado através de uma sincronia traçada entre a voz imaginada de Hamlet e a voz de Gertrudes (tabela 1).

**Tabela 1:** sincronia entre o texto de Shakespeare e as falas de Gertrudes em Atwood:

| Texto de Shakespeare  | Texto de Atwood:<br>(Respostas de Gertrudes)  |
|---|---|
| Hamlet – Come, come, and sit down; you shall not budge; You go not till I set you up a glass where you may see the inmost part of you. (linhas 19-21)   | Gertrude – Darling, please stop fidgeting with my mirror. That’ll be the third one you’ve broken. (p. 16)   |
| Hamlet – Leave wringing of your hands. Peace; sit you down (...) (line 35)  | Gertrude – I am <i>not</i> wringing my hands. I’m drying my nails.  |
| Hamlet – Look here, upon this picture, and on this [He shows her pictures of her father and his uncle]. (lines 53-54)   | Gertrude – Yes, I’ve seen those pictures, thank you very much. (p. 17)  |
| Hamlet –The counterfeit presentment of two brothers.<br>See what a grace was seated on this brow,<br>Hyperions curls, the front of Jove himself,<br>An eye like Mars to threaten and command,<br>A station like the herald Mercury<br>New-lighted on a heaven-kissing hill,<br>A combination and a form indeed<br>Where every god did seem to set his seal<br>To give the world assurance of a man.<br>This was your husband. Look you now what follows.<br>(lines 55-63) | Gertrude – I know your father was handsomer than Claudius. High brow, aquiline nose and so on, looked great in uniform.. But handsome isn’t everything, especially in a man, and far be it from me to speak ill of the dead, but I think it’s about time I pointed out to you that I grant you. But Claudius, well, he likes a drink now and then. He appreciates a decent meal. He enjoys a laugh, know what I mean? You don’t always have to be tiptoeing around because of some holier-than-thou principle or something. (p. 17) |
| Hamlet – Here is your husband, like a mildew ear<br>Blasting his wholesome brother. Have you eyes?<br>Could you on this fair mountain leave to feed<br>And batten on this moor? Ha! Have you eyes?<br>You cannot call it love; for at your age<br>The hey-day in the blood is tame, it’s humble,<br>And waits upon the judgment: and what judgment<br>Would step from this to this? (lines 64-72)   | Gertrude – By the way, darling, I wish you wouldn’t call your stepdad <i>the bloat king</i> . He does have a slight weight problem, and it hurts his feelings. (p. 17)  |
| Hamlet – Nay, but to live in the rank sweat of an enseamed bed, Stewed in corruption, honeying and making love over the nasty sty – (lines 92-95)   | Gertrude – The rank sweat of <i>what</i> ? My bed is certainly not <i>enseamed</i> , whatever that might be! A nasty sty, indeed! (p. 17)<br>(...)<br>Go get yourself someone more down to earth. Have a nice roll in the hay. Then you can talk to me about nasty sties. (p. 18)   |
| Hamlet – A murderer and a villain, a slave that is not twentieth part the tithe of your precedent lord; a vice of kings; A cutpurse of the empire and the rule that from a shelf the precious diadem stole, and put it in his pocket! (lines 97-102)  | Gertrude – Oh! You think what? You think Claudius murdered your Dad? Well, no wonder you’ve been so rude to him at the dinner table! (p. 19)  |

A ironia é a maneira pela qual Atwood dá poder à voz de Gertrudes. Esse tropo é definido por Linda Hutcheon (2000, p. 26) como uma arma de humilhação social, o que Atwood usa magistralmente. Como estratégia discursiva, a ironia acontece no hiato entre o dito e o não dito (cf. HUTCHEON, 2000, p. 30). É por meio desse recurso de linguagem que Gertrudes *takes Hamlet out of the closet* – “põe para fora” os segredos de Hamlet. Irônica também é a maneira pela qual a voz de Hamlet torna-se espectral, ao desaparecer, no conto de Atwood. Como a tabela 1 nos mostra, a voz de Hamlet está lá, mas permanece ausente, como se envergonhada da desmoralização que sofre. Repleta de provocações, Gertrudes encontra formas sutis de ofender o filho. Uma dessas provocações está em sua tentativa de (des)nomear o filho:

Sempre achei um erro chamá-lo Hamlet. Quero dizer, que tipo de nome é esse para um garoto? Foi ideia do seu pai. Nada ficaria bom a não ser que colocasse o nome do pai. Egoísta. As outras crianças na escola o provocavam demais. Os apelidos! E aquelas piadinhas terríveis sobre carne de porco. Eu queria lhe dar o nome de George.<sup>46</sup> (ATWOOD, 1994, p. 16) [tradução minha].

Sua intenção é a de desmoralizá-lo por meio da etimologia do nome (*ham-let* – “**presunto**”) ao mesmo tempo em que tenta introduzi-lo na atmosfera do cotidiano ao dar-lhe um nome popular e comum na língua inglesa, George (Jorge): “I wanted to call you George”. “Hamlet” parece à mãe um nome constrangedor, além de ligar o filho diretamente ao pai.

Evidencia-se no discurso de Gertrudes a rejeição de uma construção masculina de sua personagem. A situação se reverte e é Gertrudes quem constrói Hamlet. A imagem que ela passa do filho é a de um jovem sem modos, desastrado: “É o terceiro espelho que você quebra”<sup>47</sup>; de um estudante sem hábitos de higiene, que vive em um “chiqueiro” [*slum pigpen*] (p. 17). Até o figurino tradicional do personagem, que aparece sempre melancólico e usando roupas escuras, é parodiado através das meias pretas [*black socks*], que ele, estudante de Wittenberg, leva para a mãe lavar: “Percebo a vossa roupa suja, quando a traz, de vez em quando! Só quando fica sem suas meias pretas”<sup>48</sup> (p. 17). Dessa forma, a mãe evidencia o caráter infantil e dependente do filho, retirando do personagem toda a seriedade de seu pedido por

---

<sup>46</sup> No original: “I always thought it was a mistake, calling you Hamlet. I mean, what kind of a name is that for a young boy? It was your father’s idea. Nothing would do but that you had to be called after him. Selfish. The other kids at school used to tease the life out of you. The nicknames! And those terrible jokes about pork. I wanted to call you George.”

<sup>47</sup> No original: “That’ll be the third [mirror] you’ve broken.”

<sup>48</sup> No original: “I see that laundry of yours when you bring it home, and not often enough either, by a long shot! Only when you run out of black socks.”

justiça e moralidade. O insulto maior está no pedido de Gertrudes para respeitar o padrasto, Cláudio. Enquanto Shakespeare permite que ela seja acusada do crime de incesto e considera o sofrimento de Hamlet legítimo na peça, Atwood transforma a relação entre o padrasto e seu enteado em um atrito familiar corriqueiro: “Por falar nisso, querido, gostaria que não se referisse ao seu padrasto como **o rei obeso**. Ele tem um pequeno problema com o peso e isso o magoa.” (p. 17).

No texto shakespeariano, Hamlet toma o lugar do pai e da figura do patriarca, limitando a ação da mãe e controlando sua sexualidade por meio de códigos masculinos de preservação da honra. Isso pode ser comprovado no ato 3, cena 4, linhas 53-67. Nesse trecho, de grande densidade imagética e dramática que transmite as obsessões, paixões e a erudição do príncipe, Hamlet desafia a mãe a comparar a figura do pai à figura do tio e a condena pela sua sexualidade:

Olhai! Contemplai aqui este quadro e este outro, fiéis retratos de dois irmãos. Vêde que graça existe neste rosto; os cachos de Hipérion, a fronte do próprio Júpiter, olhos semelhantes aos de Marte, cheios de autoridade ameaçadora; um porte como o do arauto Mercúrio, quando acaba de pousar no cimo de um monte que beija o céu; um conjunto de perfeições, certamente, onde cada um dos deuses colocou seu selo, para assegurar um homem ao mundo. Este homem era vosso marido. Vede agora o que se segue. Aí está vosso marido, qual espiga definhada que contamina seu galhardo irmão. Tendes olhos? Pudestes deixar de pascer nesta bela colina para irdes cevar-vos nesse pântano? Ah! Tendes olhos? Não me digais que isto se chama amor, porque em vossa idade o sangue aplaca seus ardores, tornando-se a prudência submissa e obediente. E que prudência desceria deste para este outro (*Hamlet* 3.4.53-71).

A imagem do pai é preservada e comparada àquela dos deuses e heróis da antiguidade. Por outro lado, Cláudio é associado a imagens repulsivas e mórbidas e não há um ponto de equilíbrio entre os dois. Para Hamlet só há o vilão e o herói. Ainda neste trecho, Hamlet expressa seu desgosto em relação à mãe que, para a idade, não deveria estar sexualmente ativa.

Como vemos, a valorização do patriarcado garante lugar privilegiado aos homens e justifica a preocupação do filho com o comportamento da mãe em seu relacionamento com Cláudio. Em via de mão dupla, ao mesmo tempo em que defende a honra da mãe, Hamlet protege a si mesmo e sua reputação como novo patriarca. Hamlet, ao repreendê-la de modo tão severo, chama atenção para o fato de uma mulher na idade de Gertrudes apaixonar-se cegamente, o que lhe parece vergonhoso. A Gertrudes de Shakespeare não responde às agressões do filho repressor; ela não retruca [*talk back*], mas se esquivava e se envergonha de sua situação ao fazer o exame de consciência sugerido pelo filho, sentindo-se culpada:

GERTRUDES: Ó Hamlet, não me digas mais nada!  
Viras meus olhos para o fundo de minha alma.  
Lá estou vendo manchas tão negras e tão profundas  
Que nunca poderão ser apagadas!  
(*Hamlet* 3.4.88-91)

A Gertrudes de Atwood, ao contrário, deprecia o Velho Hamlet e defende Cláudio. Ela não se culpa e, além disso, justifica sua escolha pelo cunhado, que a faz muito mais feliz do que o falecido marido:

Sim, eu vi os retratos, muito obrigada. Eu sei que seu pai era mais bonito que Cláudio. Fronte alta, nariz aquilino e assim por diante, ficava ótimo no uniforme. Mas ser lindo não é tudo, especialmente em um homem, e longe de mim falar mal dos mortos, mas acho que já era tempo de eu mostrar a você que seu pai não era assim tão divertido. Nobre, com certeza, admito. Mas Cláudio, bem, ele gosta de uma bebida de vez em quando. Ele aprecia uma refeição decente. Ele gosta de uma boa risada, entende o que eu quero dizer? Você não tem que ficar pisando em ovos por causa de princípios mais-que-sagrados ou coisa parecida.<sup>49</sup> (ATWOOD, 1994, p. 15-16) [tradução minha].

Essa confissão – porque este trecho soa como uma confissão – contradiz a maneira tradicional como Gertrudes vem sendo tratada pela crítica: como uma mulher fraca (*Frailty, thy name is woman*) que se entrega à luxúria, o que torna sua tomada de consciência na peça de Shakespeare um momento de reconhecimento de sua própria culpa:

(...)  
HAMLET: E tudo somente para viver  
No meio do hediondo suor de um leito infecto,  
Preparado na corrupção, afagando e fazendo amor  
Numa imunda sentina!  
GERTRUDES: Oh! Não me digas mais nada!  
Essas palavras como se fossem punhais,  
Entram em meus ouvidos.  
Para, querido Hamlet!  
(*Hamlet* III.iv.91-96)

---

<sup>49</sup> No original: “Yes, I’ve seen those pictures, thank you very much. I know your father was handsomer than Claudius. High brow, aquiline nose and so on, looked great in uniform. But handsome isn’t everything, especially in a man, and far be it from me to speak ill of the dead, but I think it’s about time I pointed out to you that your Dad wasn’t a whole lot of fun. Noble, sure, I grant you. But Claudius, well, he likes a drink now and then. He appreciates a decent meal. He enjoys a laugh, know what I mean? You don’t always have to be tiptoeing around because of some holier-than-thou principle or something.” [tradução minha].

A Gertrudes de Atwood não sente essa culpa. Ao contrário, ela a ironiza, isenta-se dela e afasta a intromissão de Hamlet em suas relações conjugais, atacando-o, mostrando-lhe seus defeitos:

O suor rançoso do quê? Minha cama certamente não é infecta, ou qualquer coisa parecida. Um antro imundo, de fato. Não que seja da sua conta, mas eu troco aqueles lençóis duas vezes por semana, o que talvez seja mais do que você troca os seus, a julgar por aquela pocilga estudantil de Wittenberg.<sup>50</sup> (ATWOOD, 1994, p. 17)

A Gertrudes de Atwood não se culpa pelo incesto e ainda atribui a si o crime de assassinato do próprio marido. Neste momento, ela é assassina confessa, responsabilizando-se por suas próprias ações e se recusando a participar do jogo da vitimização apassivadora. Por isso, critica Ofélia, a quem chama de frígida, e faz questão de se distanciar de sua imagem:

E deixe-me dizer-lhe, todo mundo transpira em um momento como este, como irá descobrir em breve se algum dia se permitir experimentar. Uma namorada de verdade lhe faria muito bem. Não aquela cara-de-bolacha sei-lá-seu-nome, toda amarrada como um peru de festa naqueles corseletes não-me-toque. Quer saber? Há alguma coisa errada com aquela garota. *Borderline*. Qualquer pequeno golpe poderia levá-la a uma crise nervosa. (...) Vá e encontre alguém mais realista. Se enrosquem no feno. Então poderá conversar comigo sobre antros imundos.<sup>51</sup> (ATWOOD, 1994, p. 18). [tradução minha]

Para ela, era tão difícil conviver com o falecido marido que não conseguia precisar a intensidade de sua repulsa: "... eles são sempre tão intolerantes, mas para alguém dessa idade estava ficando, digamos, muito difícil viver com ele, e este é o eufemismo do ano!<sup>52</sup>" (ATWOOD, 1994, p. 18). Em troca, Gertrudes reapropria sua sexualidade, seu *inner self*, seu direito de escolha:

Oh, você pensa o quê? Você acha que Cláudio matou seu pai? Bem, não é de admirar que você tem sido rude com ele durante o jantar! Se soubesse disso,

---

<sup>50</sup> No original: "The rank sweat of a what? My bed is certainly not enseamed, whatever that may be. A nasty sty, indeed! Not that it's any of your business, but I change those sweet sheets twice a week, which is more than you do judging from the slum pigpen in Wittenberg."

<sup>51</sup> No original: "And let me tell you, everyone sweats at a time like that, as you'd find out very soon if you ever gave it a try. A real girlfriend would do you a heap of good. Not like that pasty-faced what's-her-name, all trussed up like a prize turkey in those touch-me-not corsets of hers. If you ask me, there's something off about that girl. *Borderline*. Any little shock could push her right over the edge. Go get yourself someone more down-to-earth. Have a nice roll in the hay. Then you can talk to me about nasty sties."

<sup>52</sup> No original: "...they are always so intolerant, but in someone his age it was getting well, very hard to live with, and that's the understatement of the year."

poderia ter lhe dito tudo abertamente. Não foi Cláudio, querido. Fui eu.<sup>53</sup>(ATWOOD, 1994, p. 19) [tradução minha].

Na citação acima, percebe-se que Atwood deixa para o final uma grande revelação: Gertrudes, e não Cláudio, matara o Velho Hamlet.

Essa Gertrudes revisita o *Hamlet* de Shakespeare e re-inscreve a subjetividade feminina no cânone com um assassinato. A Gertrudes desse conto revela-se, além de adúltera, uma criminosa. Porém, pelas relações intertextuais envolvidas, ela não mata apenas o marido, mas “mata” também o intertexto ao retrucar a ele (*talk back*) subversivamente. Gertrudes torna-se, assim, uma sobrevivente, ao escolher a ação e evitar a passividade, pois, se fosse como Ofélia, ela também teria perecido. Simultaneamente, a morte do cânone indica também sua sobrevivência, um adiamento de seu desaparecimento total que o coloca novamente no centro do debate.

### 3.2.5 Crime da mulher e crime textual

É importante discutir a ambiguidade existente no ato criminoso de Gertrudes. Primeiro porque a própria crítica já a havia declarado culpada e Atwood parece jogar com isso: seja pelo comportamento exagerado de Hamlet, seja pela questão estética da estrutura da peça. Segundo, porque o crime de Gertrudes está inserido no meio de várias narrativas de mesmo gênero.

Com relação ao primeiro item, Freud (1953[1900]), em *A interpretação dos sonhos*, postula que Hamlet não consegue realizar a tarefa incumbida pelo Fantasma porque tem, pela mãe, sentimentos incestuosos reprimidos e sente-se incapaz de matar Cláudio porque este havia lhe tirado a possibilidade de assassinar o pai, figura de autoridade repressora. Gertrudes, nesta perspectiva, torna-se seu objeto de desejo, fato que o mantém inerte. Bradley (1991[1904]), que tratou Hamlet como uma pessoa real, empenhou-se em explicar a origem da condição mental do personagem, apontando como fonte de seus males a relação de ódio que Hamlet mantinha com a mãe. Diante desse fato, Bradley encontra a justificativa para a misoginia de Hamlet: o casamento apressado de Gertrudes. Seguindo a mesma linha de pensamento de Freud e Bradley, Eliot (1951[1919]) considera a tragédia shakespeariana um fracasso estético, sendo que as bases para este fracasso estão exatamente em Gertrudes e em sua relação problemática com Hamlet. Para o

---

<sup>53</sup> No original: “Oh! You think what? You think Claudius murdered your Dad? Well, no wonder you’ve been so rude to him at the dinner table! If I’d known that, I could have put you straight in no time flat. It wasn’t Claudius, darling. It was me.”

crítico, Shakespeare falha em apontar Gertrudes como um objeto correlativo compatível que possa explicar os sentimentos contraditórios de Hamlet. De acordo com os argumentos dos três críticos citados, muito influenciado por Freud, pode-se concluir que a personagem é, para eles, falha e, como tal, representa a falha de uma **mulher**. Segundo Jacqueline Rose (2002, p. 106), Gertrudes falha como **personagem** e como **mulher**, e é condenada para sempre como uma **personagem fracassada**. Lisa Jardine (1996, p. 156), contudo, questiona a validade desse veredito: se Gertrudes não foi cúmplice na morte do marido nem está no controle do poder de Elsinore, o que a torna tão culpada?<sup>54</sup> Esta autora (p. 157) menciona um registro crítico dominante, que trocou o “lugar confortável da intolerância paternalista pela cultura da culpa inequívoca<sup>55</sup>” e que busca um herói sem máculas. Por isso, Atwood reescreve Gertrudes já como uma assassina confessa. O que a crítica terá a dizer depois disso? O que se fará a respeito disso?

Em relação ao segundo item, é importante discutir a ambiguidade do ato de Gertrudes. Seu crime está inserido em um contexto de várias outras narrativas de atos grotescos, do mesmo gênero, já que o título do volume de onde o conto foi retirado é *Good Bones and Simple Murders* (1994). Considerado uma coleção de microcontos ilustrados pela própria autora, esse volume foi negligenciado pela crítica. Em forma de metatextos pós-modernos, seu conjunto escritural evidencia as inovações formais de gêneros textuais e narrativas já consagradas através da **re-escritura**, da prática revisionista, que retoma gêneros, enredos, personagens e hipotextos tradicionais de forma paródica e satírica. Para Umberto Eco, o discurso paródico é a premissa do pós-moderno: “para ser compreendido, exige não a negação do já dito, mas sua retomada irônica” (1985, p. 58). Isso porque a ironia depende do já dito. Essa figura de linguagem é jogo metalinguístico puro.

*Good Bones*, porém, carrega uma conotação de assassinato desde o título (*Good Bones and Simple Murders*) e é aí que começa o jogo. “Good bones” é uma expressão que expõe o que há de mais íntimo no corpo humano, os ossos, ao mesmo tempo que se refere a um termo do ramo imobiliário. Se uma casa está à venda e ela possui “good bones”, ela tem uma boa estrutura, de base sólida, que pode suportar uma reforma (*re-skin*), o que a valoriza muito. Quanto à segunda parte do título, “*simple murders*”, sabemos que há uma contradição escondida

---

<sup>54</sup>No original: Jardine, L, *Reading Shakespeare Historically*, p. 156. “Once it has been pointed out that Gertrude is neither complicit in the murder of old Hamlet nor in any way in control of what has happened to the throne of Denmark, what is it that happens which makes her so enduringly dramatically culpable?”

<sup>55</sup>No original: Idem, *Ibidem*, p. 157. “At the very moment at which special interest groups have finally compelled us to recognise their presence – have made themselves decisively visible – the dominant critical register (like the political one) has deftly shifted from comfortable paternalistic intolerance to a culture of downright blame.”

nela, pois não há assassinatos simples. Assim, o título já nos dá pistas a respeito dos assassinatos de Atwood: para chegarmos às suas fontes literárias, aquilo que sustenta suas narrativas (seus *good bones*) é preciso cometer alguns crimes, simples, porque textuais.

*Good Bones* está relacionado ainda com os romances anteriores e posteriores, tais como *Murders in the Dark* (1983) e *The Blind Assassin* (2000). A noção de assassinato perpassa todo o volume, ao mesmo tempo em que sua abordagem intertextual com obras canônicas, mitos e contos folclóricos “assassina” a tradição. Este volume desmascara o “assassinato” da forma e do conteúdo esboçados na temática de Atwood, como bem aponta Sharon Wilson (2003). Para esta ensaísta, o uso da palavra “*murder*” no título não foi acidental. A autora canadense realmente efetua “assassinatos” textuais, golpes criminosos que subvertem gêneros, enredos, vozes narrativas, estruturas, técnicas, além de burlar a expectativa do leitor, revelando, assim, a violência que perpassa todas as esferas sociais e artísticas. “Atwood usa os mesmos intertextos míticos e folclóricos, entre outros intertextos, de forma bem consistente ao longo de sua carreira” (p. 19), afirma Wilson. Na verdade, o uso desses textos anteriores é metaformal, metacrítico, e, principalmente, crítico. A manipulação dos gêneros tradicionais através da estilização da linguagem, dos personagens, da estruturas, do figurino indica que a autora “imita e parodia as formas, apenas para virá-las ao avesso e desconstruí-las” (WILSON, 2003, p. 19). Seu impulso paródico é repleto de aliterações, trocadilhos, sátiras, apontando para uma crise da legitimação das teorias que separam os gêneros em unidades coerentes e únicas. Hoje, os textos apontam para o hibridismo dos gêneros e das formas como inerentes aos processos criativos. Assim, a identidade do gênero textual é colocada em xeque, expondo a instabilidade da arbitrariedade e da indecidibilidade com os quais os limites entre os gêneros se interpõem. Seus textos ficcionais neste volume – sua **prosa-poética**, sua **peça em prosa**, sua **ficção mínima (short-short fiction)** – reforçam a noção de que a insistência na rígida classificação de gêneros é, no mínimo, sem sentido.

A retomada revisionista de Atwood fundamenta a perspectiva intertextual como um ato de sobrevivência. Ao lançar seu olhar para um texto canônico com os olhos do presente, a escritora penetra o texto elizabetano com um novo direcionamento crítico, que constrói uma Gertrudes diferente, uma mulher moderna, e ironiza a importância atribuída a valores conservadores da peça de Shakespeare. O novo texto ecoa uma perspectiva outra, ressoa o silêncio das mulheres e a ausência estratégica delas. Ao admitir-se assassina, Gertrudes permite que o cânone ecoe, paradoxalmente, garantindo seu lugar na posteridade. Assim, neste conto, o texto de Shakespeare não é adaptado na acepção tradicional da palavra, mas paira ou assombra a

contemporaneidade por meio da omissão dos trechos da peça de Shakespeare durante o diálogo da *closet-scene*.

### 3.3 Gertrudes e as paternidades imaginadas de *Hamlet*

Nesta parte do capítulo tratarei das paternidades imaginadas de *Hamlet* e o assombramento delas sobre a peça. Todas as fontes do *Hamlet* de Shakespeare clamam por sua paternidade, mas nenhuma delas pode ser considerada a verdadeira fonte. Dessa maneira, pode-se dizer que esse embate não resolvido contribui para a espectralização do passado, garantindo a sobrevivência das fontes conhecidas, através das especulações nos debates acadêmicos em sua constante procura pelo manuscrito que inspirou o Bardo. Diante disso e baseado nos textos que se dizem inspiradores de *Hamlet*, John Updike romanceia o próprio *Ur-Hamlet* e cria sua versão para a origem da peça em *Gertrude and Claudius* (2000). O cerne da “origem” de Updike é a figura de Gertrudes e ele traça um verdadeiro perfil psicológico da personagem, que ocupa a maior parte do romance. Assim como na parte referente ao conto de Atwood, tratarei também da questão de Gertrudes em suas relações com Cláudio, o Rei Hamlet e seu filho.

O objetivo desta parte é analisar as estratégias usadas pelo romancista John Updike na composição de seu texto, que nos levam a caracterizar o romance não como uma simples adaptação de *Hamlet*, mas como uma obra espectral, em que os rastros e vestígios deixados pelas fontes do texto shakespeariano assombram o romance do escritor contemporâneo. Essas estratégias caracterizam-se como: o uso das fontes utilizadas por Shakespeare; a semelhança com o estilo da escrita de fã (*fan fiction*); a estruturação do romance em partes que tratam de três fases da vida de Gertrudes e que, simultaneamente, correspondem às três fontes usadas por Shakespeare (Saxo Grammaticus, François de Belleforest, Thomas Kyd).

#### 3.3.1 As fontes de *Hamlet*: apropriação, legado e herança do espectro

Kenneth Muir (1977, p. 158) declara que *Hamlet* foi baseada em uma peça teatral de mesmo título que foi perdida. Porém, todos creditam a *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd a origem da peça de Shakespeare pela existência de diversos pontos semelhantes no enredo. Em Kyd, há o Fantasma que clama por vingança, o vingador que sofre de loucura real e também se finge de louco, a morte de uma donzela inocente, heróis que se culpam pela procrastinação e a encenação de uma peça-dentro-da-peça. Em uma edição desta peça, organizada por Charles T.

Prouty, cuja impressão foi baseada em um *quarto* não-datado juntamente com adições do *quarto* de 1602, o editor menciona, na introdução, que Kyd seguiu a convenção do teatro de Sêneca, ao criar um fantasma que retorna do Hades procurando vingança, decrevendo os horrores sofridos e nomeando seus perpetradores (PROUTY, 1951, p. vii). A inovação de Kyd está na ação, na variedade de personagens e no tema do amor. Shakespeare explorou bem o sucesso de Kyd e levou seu *Hamlet* ao triunfo utilizando no enredo elementos como o Fantasma, a peça-dentro-da-peça, e um filho vingando a morte do pai.

Entretanto, tanto Shakespeare quanto Kyd podem ter bebido da mesma fonte. Essa “fonte”, porém é um tanto controversa e não há registros a respeito do paradeiro do *Ur-Hamlet*. Muir (1977) sugere duas histórias que podem ter servido de fonte para Shakespeare: *Historiae Danicae* de Saxo Grammaticus<sup>56</sup> e a narrativa moralizante de Belleforest, uma tradução de algumas histórias de Matteo Bandello<sup>57</sup>, que reconta, com bastante precisão, a narrativa de Saxo Grammaticus. Ao que tudo indica, a narrativa de *Hamlet* foi baseada em uma lenda nórdica, possivelmente pertencente à tradição oral, registrada por Saxo Grammaticus em latim, por volta do século XII. O volume *Gesta Danorum* ou *História dos Dinamarqueses* continha 16 “livros” em que se contavam as histórias de reis, rainhas e conquistadores, bem como da ascensão e queda de vários deles. A saga de Amleth encontra-se registrada nos livros III e IV<sup>58</sup>. As narrativas de Saxo foram impressas pela primeira vez por volta de 1514 e a tradução de François de Belleforest – não se sabe ao certo se foi do texto de Matteo Bandello – data por volta de 1570. Muito se conjectura a respeito desses textos como possíveis bases do *Hamlet* de Shakespeare, o que é bem difícil de provar. Mas o texto de Saxo só apareceu em inglês em 1608, isto é, praticamente sete ou oito anos após o texto de Shakespeare ter ido ao palco. Ou Shakespeare era fluente em francês, ou usou outra fonte em inglês baseada na versão em francês. Certo mesmo é que não há cópia sobrevivente do *Ur-Hamlet*.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup>Baseada em uma tradução de 1864 de Oliver Elton, Geoffrey Bullough publicou o texto em seu *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, v. 7, 8 vols, London: Routledge and Kegan Paul, 1973, p. 60-79. O texto completo, com uma linguagem mais atual, pode ser encontrado em: <<http://www.pitt.edu/~dash/amleth.html>> ; os textos que contém a saga de Amleth (livros III e IV) com uma linguagem mais elaborada do *Gesta Danorum* de Grammaticus também pode ser encontrado em <<http://www.shakespeare-online.com/sources/hamletsources.html>> .

<sup>57</sup> Bandello, *Le Cinquiesme Liure des Histoires Tragiques*, 1576.<<http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/playhamlet.html>>

<sup>58</sup> Ver anexo 1, ao final do capítulo.

<sup>59</sup> Mabillard, Amanda. Shakespeare's Sources for Hamlet. *Shakespeare Online*. 20 Aug. 2000. (Accessed on October 2011) <<http://www.shakespeare-online.com/sources/hamletsources.html>> .

Na história de Saxo Grammaticus, Horwendill e Feng são irmãos e defensores de Jutland, governada pelo rei Rorik da Dinamarca. Horwendill tornou-se um guerreiro famoso por derrotar o rei Koll da Noruega em uma batalha e, conseqüentemente, ganha o prestígio de Rorik, que recompensa sua bravura com a mão de sua filha, Gerutha. Horwendill e Gerutha se casam e ela lhe dá um único filho, Amleth<sup>60</sup>. Feng, tomado pelo ciúme, assassina o próprio irmão e divulga falsamente que havia cometido o crime para salvar Gerutha de um marido bruto e cruel e termina por se casar com ela, tomando, assim, seu posto. O jovem Amleth promete vingar a morte de seu pai. Porém, para disfarçar esta intenção diante de Feng, ele finge passar por um momento de insanidade, mostrando-se letárgico, sujo, falando coisas sem sentido. Inicialmente, sua loucura é comparada àquela de um jovem apaixonado e um encontro é marcado com uma certa jovem loura para que Feng possa comprovar sua insanidade. Amleth é avisado do esquema pelo meio-irmão da jovem e pela própria jovem e, eventualmente, o plano de Feng fracassa. Em uma outra tentativa, um amigo de Feng se oferece para espionar uma conversa entre Gerutha e Amleth em seus aposentos. Dessa armadilha, Amleth é salvo ao fingir ser um galo, balançando os braços e se agachando tal como a ave até que encontra o espião e o fere a golpes de espada. Amleth esquarteja seu corpo e lança as partes para os porcos comerem. Ao retornar para sua mãe, o filho a repreende severamente por sua luxúria e traição, das quais Gerutha se arrepende. Amleth também revela seu desejo de vingar a morte do pai com a morte de Feng. Mesmo sendo sua mãe uma pessoa de confiança, ele lhe pede segredo a respeito disso. Feng, sem saber de seus planos, envia-o para o rei da Bretanha com duas companhias e uma carta gravada na madeira, pedindo ao rei que executasse “o jovem que havia sido enviado até ele”. Durante a viagem, Amleth revista os pertences de seus companheiros, encontra a carta, apaga seu conteúdo e a substitui por uma outra mensagem, que pede que os detentores da mensagem sejam mortos – e acrescenta um acordo em que o rei da Bretanha deveria oferecer sua filha em casamento a um jovem (Amleth) de grande valor que ele, Feng, estava lhe enviando. Um ano depois, tendo impressionado o rei com sua percepção e sabedoria, Amleth retorna a Jutland com a filha do rei, e também com uma quantidade significativa de ouro que havia recebido como compensação por seus dois amigos mortos. Amleth encontra um ambiente festivo, que celebrava sua morte, e espera o momento em que os aliados de Feng se embriaguem. Quando todos finalmente ficam bêbados e sonolentos, Amleth inicia um incêndio, e mata a todos. Feng, em seus aposentos, ignora os fatos e Amleth, aproveitando-se disso, troca a espada de Feng pela antiga espada de seu pai, Horwendill. Para a surpresa de Feng, Amleth aparece e lhe conta o destino de seus

---

<sup>60</sup> Hamlet, na peça de Shakespeare.

companheiros e ele se assusta ao não encontrar sua espada, mas a daquele que havia assassinado. Feng termina, assim, brutalmente golpeado. Amleth justifica suas ações para o povo de Jutland e é eleito rei. Mais tarde, ele ganha o amor de Hermutrude, Rainha da Escócia, por seus feitos. Mas quando ele foi enfim vencido na batalha de Wikleth, Hermutrude, apesar de suas promessas de jamais se casar novamente depois de sua morte, consentiu unir-se ao seu conquistador.

François de Belleforest seguia uma tradição bem popular em sua época: transcrever ou traduzir pequenos contos. Sua versão do *Amleth* de Saxo apareceu em uma coleção com doze “histórias trágicas” em um volume intitulado *Histoires Tragiques*. A versão de Belleforest<sup>61</sup> é bem parecida com a de Grammaticus, exceto pelo fato de que Geruthe e Fengon haviam cometido adultério antes do assassinato de Horwendile e de que a melancolia excessiva de Hamlet é explicitada – sem deixar de mencionar a mudança na ortografia dos nomes dos personagens (cf. MUIR, 1977, p. 159). A versão de Belleforest é mais moralizante porque se concentra no tema do adultério.

É preciso incluir ainda nessa cadeia uma impressão germânica datada de 1781[1710] *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Denmark*, que acredita-se ter sido conhecida pela companhia de Lord Chamberlain e à qual, provavelmente, Shakespeare teve acesso, já que fazia parte dessa companhia.

Derrida (1994, p. 147) menciona que a condição da apropriação está no fato de haver um outro morto, uma geração de mortos, e que é preciso também aprender a lidar com os restos, com os despojos, e fazer deles algo novo. O filósofo aqui se refere à história e à maneira como a humanidade constrói essa história como um legado e à necessidade de extirpar e, ao mesmo tempo, aproveitar algo da geração anterior. Porém, ele atenta para a questão da repetição hegeliana inerente aos movimentos revolucionários e mostra que assim se forma uma cadeia semântica cujos elos comunicam-se entre si: Kyd, que se comunica com a tradição de Sêneca; Belleforest, que traduz Saxo; Shakespeare, que se comunica com Kyd, Saxo e Belleforest.

*Gertrude and Claudius* (2000), assim, evidencia o fenômeno das narrativas espectrais em jogo em torno das “fontes” de Shakespeare, que representam o desejo de existência e permanência de uma origem gestora de um debate. Como foi mencionado, não há registro de um sobrevivente textual de *Hamlet* e esse fato gera um silenciamento, uma quebra em uma cadeia dialógica a respeito das influências em um nome grandioso tal como é o de Shakespeare. Como afirma Derrida (1994, p. 146) “se há fantasma, é exatamente quando, entre dois, a referência vacila, indecidivelmente, ou então não vacila mais aí onde deveria fazê-lo”. E aqui se

---

<sup>61</sup> Os nomes dos personagens mudam na versão de Belleforest. Gertutha muda para Geruthe, Horwendill torna-se Horvendile, Feng transforma-se em Fengon e Amleth, Hamblet.

percebe um campo fértil para a espectralidade derrideana uma vez que a não-sobrevivência da paternidade textual de *Hamlet* demanda um tratamento ontológico para este trauma da paternidade textual perdida. Contudo, o espectro da paternidade textual de Hamlet assombra a narrativa de Updike. O espectro, mesmo dessa paternidade inexistente, dúbia e incerta, passa a dar corpo a conjeturas e também a imaginar narrativas para cada personagem, criando algumas cenas exóticas e se imbricando em outras, mais nórdicas, pagãs, apenas iniciadas em um cristianismo ainda em gestação.

Em *Gertrude and Claudius* há uma vida pregressa que é imaginada para cada personagem. Updike demonstra o desejo de tornar o passado presente e esse desejo fica evidente com o emprego de nomes e temas que remetem às narrativas de Saxo Grammaticus, François de Belleforest e Thomas Kyd. Os intertextos de Updike evidenciam o uso de textos do passado como elementos estruturais de uma literatura que é atual. No entanto, Updike não os imita, e sim os remodela. Linda Hutcheon (1987, p. 124) afirma que apenas a ironia é capaz de apontar a diferença no âmago da similaridade que distingue a paródia pós-moderna da imitação medieval e renascentista<sup>62</sup>. De fato, Updike emprega o pastiche em sua imitação do estilo de Saxo Grammaticus e Belleforest, porém imprime-lhe um ritmo contemporâneo de narrar, denunciando a literatura e a história da literatura como construtos humanos.

A narrativa de Updike é, e não é, o *Ur-Hamlet* de Shakespeare. Este texto, perdido para sempre, somado às especulações a respeito de qual texto constitui “a fonte” de Shakespeare, constitui uma verdadeira constelação de espectrografias a respeito da paternidade textual de *Hamlet*. Assim, Updike apresenta o descentramento da peça de Shakespeare como uma possibilidade de abertura da narrativa paralela ao enredo do bardo. Essa abertura narrativa ocorre através do reposicionamento de um personagem da peça: Gertrudes. O romancista revela ao leitor, nos primeiros dois terços do romance, a vida da jovem Gertrudes e seu casamento com o Rei Hamlet, antes de tocar nos acontecimentos que ocorrem ou se referem à peça de Shakespeare. O leitor de Updike é convencido a reconsiderar suposições e acusações a Gertrudes quando se depara com a forma pela qual esta personagem emerge de forma inusitada e é reconstruída em suas relações com Cláudio e seu filho, Hamlet.

O romance especula a respeito do segundo casamento da rainha, de seu relacionamento com o primeiro e o segundo marido e com o filho, de sua possível culpa pela morte não natural do rei Hamlet e do conhecimento que ela tinha de Cláudio, que Hamlet julgava culpado pela morte do pai, mesmo sem evidências.

---

<sup>62</sup>No original: “At first glance, it would appear that it is only its constant ironic signalling of difference at the very heart of similarity that distinguishes postmodern parody from medieval and renaissance imitation.”

### 3.3.2 Updike e a narrativa de fã

Updike parece menos interessado no que ocorre **na** peça do que, de fato, no que a precede, ocupando-se particularmente das lacunas deixadas por Shakespeare e pela família de Hamlet. O interesse por lacunas é o objetivo de um fenômeno recente conhecido como *fan fiction*.

*Fan fiction*, ou escrita de fã, refere-se à produção de narrativas de programas favoritos de TV, filmes, *shows*, desenho animado, quadrinhos e romances e sua publicação em lugares alternativos como os fanzines, *blogs* e *websites*. Os escritores de *fan fiction* usam, como base, personagens, motivações e enredos de narrativas já estabelecidas e que são posteriormente explorados através do desenvolvimento de relações proibidas entre os personagens ou relações subvertidas com encontros e aproximações com outros gêneros (cf. LANIER, 2002, p. 82). Dessa forma, constata-se o impulso e o alcance da interferência do leitor na esfera da cultura pop. Uma das principais características desse novo fenômeno é a faceta transgressora desse gênero, que pode ser percebida através da inclusão de temas tais como sexo, romance, violência, anarquia e surrealismo às narrativas assim nomeadas como *fan fiction*, temas que os textos-fonte normalmente não abordam. As formas de *fan fiction* shakespeariana, como aponta Douglas Lanier (2002, p. 83), são muitas. O relacionamento afetivo aparentemente incompatível entre personagens, como o relacionamento homoerótico entre Rosencrantz e Guildenstern ou Helena e Hermia é uma dessas formas. As perspectivas alternativas para alguns acontecimentos são, por exemplo, o ponto de vista de Ofélia em relação a Hamlet ou o relato de Lady Macbeth sobre a chegada do marido ao poder; os enredos alternativos ou modificados radicalmente, como um final feliz para *Romeu e Julieta* ou o relacionamento amoroso entre Titania e Oberon antes de *Sonho de uma Noite de Verão*; personagens com seus traços característicos modificados ou motivações diferentes das originais, como Desdêmona como mulher promíscua ou Cláudio inocente; entrecruzamento ou hibridização entre peças diferentes, tal como Puck intervindo no enredo de *Macbeth*.

Lanier (2002, p. 83) categoriza várias possibilidades formais predominantes na *fan fiction*. Entre elas está a narrativa extrapolada, na qual o material do enredo é gerado a partir de eventos mencionados mas não desenvolvidos na narrativa “mestre”. Geralmente, ela toma a forma do preenchimento dos vazios do motivo ou acontecimento da narrativa original, ou da invenção de uma moldura a partir de uma linha de enredo ou motivação. A narrativa interpolada

é outra forma. Nela um novo enredo é incorporado à fonte. Uma terceira forma é a narrativa remotivada, na qual a nova narrativa retém o enredo básico ou a situação principal da fonte, mas modifica as motivações dos personagens. A narrativa revisional é a outra forma na qual a nova narrativa começa com os personagens e situações da fonte, mas o enredo é mudado. Lanier cita ainda a narrativa reorientada, na qual a história é contada de um ponto de vista diferente e a narrativa híbrida, na qual os elementos da narrativa ou personagens de duas ou mais peças de Shakespeare se combinam.

O fato de haver um número grande de categorias para as *fan fictions* reflete a diversidade de possibilidades de ramificações narrativas de uma única fonte ou a combinação de duas ou mais. As *fan fictions* potencializam a produtividade interpretativa do hipotexto, como Lanier adverte (2002, p. 85). Além disso, elas também potencializam a crítica ao tradicionalismo e à autoridade acadêmica, revelando tensões com relação às questões de fidelidade e desafiando os limites formais e ideológicos dos textos de Shakespeare.

Updike mescla o impulso participativo das *fan fictions* shakespearianas a uma longa tradição de imitação e homenagem, em um gesto anárquico que se pretende também crítico de Shakespeare. Em outras palavras, o autor contemporâneo mimetizou o gesto de Shakespeare ao trabalhar com suas supostas “fontes” e somou a isso sua própria leitura da peça, seu ponto de vista, inserindo-se na narrativa ficcional também como um crítico de Shakespeare.

Diante da categorização de Lanier, *Gertrude and Claudius* de John Updike, apesar de ser um romance de um renomado escritor norteamericano, possui semelhanças com o traço transgressor constitutivo da *fan fiction*, não apenas por explorar o desenvolvimento do amor adúltero entre Gertrude e Cláudio, mas também por expor a atmosfera de traição e luxúria da esfera privada da monarquia, tornando o público leitor simultaneamente *voyeur* e *papparazzo* da ficção elaborada por Shakespeare. Assim, a narrativa de Updike também pode ser compreendida como uma categoria híbrida que é, simultaneamente, uma narrativa remotivada e extrapolada. Graças a algumas lacunas deixadas por Shakespeare no hipotexto, o enredo desenvolvido no romance lida com as motivações da rainha e do cunhado e redimensiona os aspectos críticos que fizeram de Gertrude uma personagem execrável e condenável<sup>63</sup>.

### 3.3.3 Gertrudes e Cláudio em três (retr)atos

---

<sup>63</sup>Cf. T.S Eliot's "Hamlet" (1919) in *Selected Essays*, 1951 and A. C. Bradley's *Shakespearean Tragedy* (1904), 1951.

Para esclarecer as conjecturas que pairam sobre a vida pregressa dos personagens, Updike recorre à exploração da esfera privada, da investigação do prosaico e contrói três dimensões distintas para a vida de Gertrudes, separadas em três capítulos. Estas três instâncias privadas das vidas de Gertrudes e Cláudio podem ser vistas como verdadeiros “retratos”, pois se referem a três momentos na vida de uma mulher notável.

A noção de retrato como uma obra de arte popular e acessível foi popularizada recentemente, se levarmos em conta toda a trajetória da história da arte. A tradição do retrato começou na antiguidade e foi mantida, por um longo tempo, por uma parcela pequena e privilegiada da sociedade. Famílias ricas eram as únicas que podiam pagar por uma imagem de si que ficaria para a posteridade. Um retrato pretende transmitir a personalidade do representado. Esse modo de representação cristaliza a personalidade retratada e a define sob um ponto de vista particular, muitas vezes refletindo a maneira pela qual a pessoa gostaria de ser reconhecida e lembrada. Entretanto, na literatura, este termo refere-se a uma análise por escrito de uma pessoa, que transcende a perspectiva superficial da personagem e envolve o leitor em um processo subjetivo de identificação.

A associação a esta forma pictórica tão particular tem sua razão neste momento. Na peça, há uma comparação memorável entre a figura do Rei Hamlet e a de Cláudio que Hamlet expõe diante da mãe para que ela possa confrontar as duas imagens. São, ao mesmo tempo, duas personalidades ali retratadas. Hamlet chama Gertrudes para participar de um jogo pictórico que parece ser de grande sofrimento para ela e a coloca em uma situação de conflito consigo mesma. O retrato tem, assim, esta função na peça de Shakespeare: tornar notórias as diferenças físicas e psicológicas existentes entre o “herói” e o “vilão”. Vamos ao trecho como ele acontece na peça:

Olhai! Contemplai aqui este quadro e este outro, fiéis retratos de dois irmãos. Vêde que graça existe neste rosto; os cachos de Hipérion, a fronte do próprio Júpiter, olhos semelhantes aos de Marte, cheios de autoridade ameaçadora; um porte como o do arauto Mercúrio, quando acaba de pousar no cimo de um monte que beija o céu; um conjunto de perfeições, certamente, onde cada um dos deuses colocou seu selo, para assegurar um homem ao mundo. Este homem era vosso marido. Vede agora o que se segue. Aí está vosso marido, qual espiga definhada que contamina seu galhardo irmão. Tendes olhos? (...)  
Não me digais que isto se chama amor, (...)  
(*Hamlet* 3.4.53-71).

A confrontação das duas imagens, dois retratos, torna-se também uma metodologia de análise textual que convoca todos os envolvidos – Gertrudes, Cláudio, Rei Hamlet e Hamlet – para o jogo. Esse objeto pictórico – o retrato – torna-se um tema decisivo, pois Updike,

analogamente, parece partir desta cena para compor os personagens do Rei Hamlet e Cláudio. Ao longo da narrativa, o rei Hamlet é caracterizado como um rei nobre, justo e ocupado com as questões do seu reinado. Diante disso, Gertrudes é caracterizada como solitária e indigna de atenção, porém desejosa de viver aventuras além dos portões do castelo. Cláudio, por sua vez, é visto como um aventureiro que percorreu vários países da Europa e retorna a Elsinore como o irmão injustiçado. A atmosfera criada na cena levanta questões relacionadas a um início, à gênese do interesse de Gertrudes por um suposto “vilão”. Sendo Cláudio um vilão, onde está o início de sua vilania? E se Gertrudes é adúltera, onde está a semente desse amor proibido?

Com esta proposta de leitura – que é a de ver as três partes do livro de Updike como três “retratos” ou instantes distintos das vidas de Gertrudes, Cláudio, Rei Hamlet e Hamlet – será possível analisar a perspectiva que John Updike elaborou como um *prequel* de uma relação que envolve a monarquia da Dinamarca. Embora o próprio autor tenha separado as partes de seu livro de acordo com as fontes de Shakespeare que ele menciona em nota no seu prefácio, não será este mesmo olhar que dirigiremos ao trabalho de Updike<sup>64</sup>. O romance de Updike traz uma estética narrativa que é tão presente na ficção contemporânea: a remodelagem de textos do passado, através dos quais romancistas retornam às narrativas estendendo-as ou criticando os significados escorregadios dos textos primários. O que parece estar em jogo no romance de Updike é o reposicionamento da mãe de Hamlet como um sujeito desejante e objeto principal do olhar do autor, que oferece a ela uma reintegração imaginada à história da literatura.

Updike reverencia Shakespeare, mas a vida que ele inventa para Gertrude, para o velho rei Hamlet e para Cláudio ilumina o território obscuro das fontes de uma obra-prima literária. Assim como Shakespeare usou crônicas mais antigas para escrever sua peça, Updike usa Shakespeare e suas fontes para desvendar as vidas de três figuras intrigantes que participam de uma complexa interação entre os desejos privados e os assuntos de estado. Nos tópicos a seguir, pretende-se estabelecer as relações entre as fontes da peça de Shakespeare e o texto de Updike enquanto narrativas imaginadas, narrativas que representam um desejo de recompor o *Ur-Hamlet*.

---

<sup>64</sup>Updike menciona no prefácio que: “[t]he names in Part I are taken from the account of the ancient Hamlet legend in the *Historia Danica* of Saxo Grammaticus, a late-twelfth century Latin text first printed in Paris in 1514. The spellings in Part II come from the fifth volume of François de Belleforest’s *Histoires tragiques*, a free adaptation of Saxo printed in Paris in 1576 (Sir Israel Gollancz’s *Sources of Hamlet* [1926] reprints the 1582 edition) and translated into English in 1608, probably as a result of Shakespeare’s play’s popularity. The name Corambis occurs in the First Quarto version (1603) and recurs as Corambus in the German *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Daennemark* (first printed in 1781 from a manuscript dated 1710), a much-shortened debasement of Shakespeare’s play or of the lost so-called *Ur-Hamlet* from the 1580s, plausibly conjectured to be by Thomas Kyd and to have been acquired for reworking by the Chamberlain’s Men, the theatrical company to which Shakespeare – whose names are used in Part III – belonged.”

Segundo Derrida (1994, p. 49) a lógica da espectralidade está no vazio que, encoberto, esconde aquilo que deveria ser desde sempre mais esvaziado. Updike explora os espaços vazios do texto de Shakespeare incorporando cenas inventadas, em uma tentativa de dar a Gertrudes uma outra história. Certamente há algo de espectral na figura da Gertrudes de Updike e no tratamento conferido às fontes de Shakespeare. Ele não demonstra descontentamento com o vazio, mas sua escrita procura fugir do encontro com o nada e com a impossibilidade. O objetivo da análise do texto de Updike é buscar compreender que, exatamente por tentar construir uma Gertrudes imaginada, dando-lhe um corpo textual e um enredo, ela acaba escapando, tornando-se menos Shakespeare e mais Updike. A forma como Updike conduz a retratação de Gertrudes – separada em primeira, segunda e terceira partes – torna-se uma espectralidade da Gertrudes de Shakespeare, que nos escapa por entre os dedos, nas entrelinhas, por entre as páginas, pois a narrativa de sua vida torna-se um estudo psicológico da personagem.

A Gertrudes imaginada de Updike nos escapa constatemente e está ali para nos confundir com a Gertrudes de Shakespeare. Tendo em mente a metodologia da representação fotográfica, pode-se afirmar que Updike compôs todo um cenário para **retratar** a personagem, calculando sua posição, seu ângulo e a luz, em contraposição à perspectiva e ao efeito que se queria conferir a ela. Em Shakespeare, Gertrudes é uma das duas personagens femininas da peça e pouco espaço lhe é oferecido para se defender das acusações de adultério e incesto. Portanto, ela estaria às margens do texto de Shakespeare. Aqui, expõe-se como Gertrudes torna-se o centro da narrativa de Updike, como a personagem que passa a ocupar o centro de uma cena que tem sua origem em Shakespeare. Irei, pois, **retratá-la** discursivamente, dispor sua história no centro e assim constituir também uma forma de **retratação** para com a personagem. O ato de retratar aqui é duplo e abre margem para duas formas: uma delas é a de representar alguém através de uma imagem, e a segunda é o fato de admitir que algo que se disse era falso ou errado e procurar corrigi-lo. Portanto, conferir o redimensionamento narrativo de Gertrudes através da moldura do **retrato** é também uma maneira de redefini-la em termos semânticos em relação a Hamlet, ao marido e ao filho, e a Cláudio. Assim, jogar com os significantes **retrato/retratação** torna-se crucial para a análise da redefinição da Gertrudes de Updike. Este jogo semântico possibilita que a personagem retorne nas narrativas contemporâneas com a incumbência do Fantasma e de sua tarefa ética diante da injustiça, como vimos em Derrida (1994). No caso, Gertrudes precisa de uma nova imagem que possa **retratá-la** – conferir-lhe uma nova representação pictórica – de forma que a nossa percepção crítica possa **retratar-se** com ela. Assim procedendo, Updike **retratou** Gertrudes e também procurou **retratar-se** com a personagem.

Como mencionamos anteriormente, o espectro retorna para nos lembrar de uma injustiça cometida no passado. A tradição crítica de *Hamlet* cometeu uma injustiça com relação às personagens femininas desta peça. Assim, é preciso **retratar-se** com Gertrudes porque, na visão de T.S. Eliot, ela foi encerrada em um conceito que a solapou. Enquanto **objeto correlativo**, Gertrudes carrega para sempre a culpa do fracasso estético da peça, uma vez que, enquanto personagem, não correspondia ao excesso emotivo do personagem principal. O fracasso estético da peça de Shakespeare torna-se uma personagem, Gertrudes, que tirou de Hamlet e da própria peça um suporte emocional apropriado. Diante desse fato, Jacqueline Rose (2002, p. 100) nos lembra que tanto a tarefa do escritor quanto a do crítico é ética e, portanto, é preciso mostrar que a emoção pode ser controlada pelo sentido e que o caos pode ser organizado pela arte. Rose (2000, p. 100) percebe o objeto correlativo de Eliot como um elemento que busca a ordem social e que, por isso, a fraqueza de Gertrudes, como personagem, provoca uma crise que estava apenas latente. Dentro da perspectiva de Rose (2002), a desordem de Gertrudes é da ordem da sexualidade, derivada do fato de ser mulher: “...não é que Gertrudes seja um objeto inadequado para as emoções geradas na peça, mas que seja esperado que ela os suporte” (ROSE, 2002, p. 103).

O impulso de retratação veio em forma de romance. Em ensaios escritos posteriores à publicação do romance, Updike admite que se sentiu atraído pela personagem e por Cláudio: “Cláudio e Gertrudes são os vilões de *Hamlet*” (UPDIKE, 2007, p. 637). Segundo o romancista, Cláudio é o fraticida e usurpador do trono e Gertrudes, sua consorte, a mulher tola que se casou com ele, ainda enlutada. No entanto, Updike a defende: ela não foi cúmplice no assassinato do marido, nem pretendia matá-lo. O objetivo de Updike foi, então, de criar, a partir das crônicas de Saxo Grammaticus e de François de Belleforest, uma narrativa que se encaixaria sem contradições à peça de Shakespeare na medida em que as lacunas e contradições internas desta assim o permitissem (UPDIKE, 2007, p. 637). Vejamos como o autor procedeu.

### **3.3.3.1 Primeiro retrato: Gerutha, Horwendil e Feng**

A primeira parte – ou o primeiro retrato – trata da transição do mundo bruto e pagão dos vikings para o cristianismo, em que a força física e o dever de estado prevalecem sobre o amor e os desejos privados. Procura-se localizar o lugar de Gertrudes nesta sociedade, que passa de filha a esposa e mãe sem seu consentimento. Trata ainda da questão do corpo de Gertrudes como um objeto de escamoteamento, pois, sendo a filha do rei Rorik, coopera para que

Horwendil (Rei Hamlet) ascenda ao trono através do casamento. Apesar do desejo de retratação, Gertrudes está presa ao seu destino por ser mulher e tem todos os seus desejos frustrados. Dessa maneira, encontra em Feng (Cláudio) uma forma de resgatar sua feminilidade perdida.

Updike procurou ser fiel à atmosfera do século XIII, mantendo a ortografia dos nomes dos personagens como nas crônicas de Saxo Grammaticus. Na primeira parte, conhece-se o mundo medieval bruto e sangrento dos vikings, onde a força física e a coragem parecem ser mais valiosas do que o amor e desejos privados: “[o] rei estava irado. Sua filha, Gerutha (Gertrudes), apesar de ser uma garota rechonchuda de dezesseis anos, demonstrou relutância em se casar com o cavaleiro de sua escolha, Horwendil, o Juto, forte guerreiro, que de todos era o mais adequado.”<sup>65</sup> – inicia Updike (2000, p. 3). O mundo da jovem Gerutha é governado pelos homens, que não aceitam que seus desejos sejam contrariados.

Ainda na primeira parte, Updike elabora uma cena em que coloca a jovem Gerutha, filha de Ona e do rei Rorik, então com dezesseis anos, diante de um conflito. Ela precisa se casar para garantir a soberania dos dinamarqueses que, com o apoio do povo governado por Horwendil também vitorioso em outras guerras, garantiria um reinado próspero. No início da narrativa, Horwendil, havia provado seu valor na guerra em nome do rei Rorik e desfrutava de popularidade entre o povo que governava em Jutland, terras que lhe foram concedidas por Rorik em compensação por sua coragem e lealdade. Mesmo com tantas qualidades, a jovem Gerutha não aprecia a idéia de se casar com ele. Ela considera sua bravura e sua polidez demonstradas em público irrelevantes para sua felicidade, podendo até mesmo impedir a evolução de um relacionamento íntimo. Ela reclama com o seu pai que "... [a]s qualidades amorosas que demonstra em público (...) podem ser as mesmas que impeçam o amor privado” <sup>66</sup>(p. 4). Horwendil, o pretendente, sempre foi estimado pelo rei Rorik e o penhor da mão de sua filha deveria ser honrado, pois o casamento com Gerutha inclui o trono da Dinamarca que, após a morte de Rorik, passaria a ser ocupado pelo guerreiro que havia derrotado Koll da Noruega.

No texto de Updike, Gerutha é uma jovem ingênua e voluntariosa. O romancista não a descreve como uma mulher que conhece seu lugar e função em uma sociedade predominantemente patriarcal e cuja função é a de procriar. Com a mãe morta aos três anos de idade, Gerutha se inspira em Sela, uma guerreira norueguesa que teve uma morte honrosa. Com

---

<sup>65</sup> Updike, *Gertrude and Claudius*, p. 3: “The king was irate. His daughter, Gerutha, though but a plump sixteen, had voiced reluctance to marry the nobleman of his choice, Horwendil the Jute, a beefy warrior”

<sup>66</sup> Idem, *Ibidem*, p.4: “The very qualities that make for public love’ ... ‘may impede love in private’”; “...Horwendil has treated me with an unfeeling, standard courtesy – as a court ornament whose real worth derives from my kinship with you.”

isso, sabemos que sua mãe havia sido uma cativa, que pertencia a um povo conquistado por Rorik. Gerutha quer se afastar da clausura e da condição de cativa que vê no casamento. Em Sela, Gerutha sente que as mulheres podem ser livres: “[e]la sentiu o sangue guerreiro dentro dela – orgulho de guerreira, ousadia de guerreira”<sup>67</sup> (p. 6). Entretanto, Rorik tem outros planos para a filha e a convence de que o amor entre homens e mulheres é algo natural. Ele diz à filha que Ona o odiava no começo mas, conforme o tempo passou, ela veio a amá-lo. Rorik tinha certeza de que Gerutha também viria a amar um homem como o nobre Horwendil.

O mundo de Saxo, que inspirou esta parte da narrativa, é preponderantemente masculino, repleto de guerras, guerreiros, permeado por trocas simbólicas e econômicas e é distinta daquela contada por Updike<sup>68</sup>. O mundo de Rorik, Horwendil e Feng é o das batalhas sangrentas e de conquistas territoriais e não há lugar para as mulheres voluntariosas.

A Gerutha de Updike é muito moderna para uma princesa medieval, com seus desejos de liberdade e aventura. Updike relata que a pequena princesa cresceu sem mãe e seu pai sempre se divertiu com ideia de que sua opinião era livre. A jovem Gerutha está menos preocupada com um marido que possa ser um bom rei do que com um a quem possa amar o suficiente para merecer tanto a mulher que ela é quanto o título que ela lhe traz. Aos dezesseis anos, Gerutha é forçada a se casar virgem com um guerreiro bruto, mas líder eficaz. Ela passa a fazer parte desse enlace político no qual todos esperavam apenas que ela produza um herdeiro. A jovem objeta, mas obedece – afinal, é seu dever. Todavia, nada cura a frustração de que sua noite

---

<sup>67</sup> Idem, *Ibidem*: “She felt the warrior blood within her – warrior pride, warrior daring.”

<sup>68</sup> Saxo, *Historia Danica* “(...)

At this time Horwendil and Feng, whose father Gerwendil had been governor of the Jutes, were appointed in his place by Rorik to defend Jutland. But Horwendil held the monarchy for three years, and then, to will the height of glory, devoted himself to roving. Then Koller, King of Norway, in rivalry of his great deeds and renown, deemed it would be a handsome deed if by his greater strength in arms he could bedim the far-famed glory of the rover; and cruising about the sea, he watched for Horwendil's fleet and came up with it. There was an island lying in the middle of the sea, which each of the rovers, bringing his ships up on either side, was holding. The captains were tempted by the pleasant look of the beach, and the comeliness of the shores led them to look through the interior of the springtide woods, to go through the glades, and roam over the sequestered forests. It was here that the advance of Koller and Horwendil brought them face to face without any witness. Then Horwendil endeavoured to address the king first, asking him in what way it was his pleasure to fight, and declaring that one best which needed the courage of as few as possible. For, said he, the duel was the surest of all modes of combat for winning the meed of bravery, because it relied only upon native courage, and excluded all help from the hand of another.”

de núpcias se concretizara apenas na manhã seguinte<sup>69</sup>. Contudo, Horwendil trata-a com paixão e ela, ao contrário, sente cada vez menos amor por ele<sup>70</sup>.

Apesar dos protestos, de sua independência e espírito reflexivo, Gerutha prova ser uma esposa submissa e obediente<sup>71</sup>. Ela sabe exatamente como se comportar e assim o faz, conferindo-lhe crédito diante dos olhos daqueles que estavam ao seu redor. “Seu casamento era excelente”, parecia a Rorik, seu pai. Depois que descobre a gravidez, o pai, já velho, vem a falecer e a deixa sob os cuidados de Corambus, o conselheiro do rei. Horwendil é eleito o soberano do lugar e, depois dos rituais funerários, muda-se com Gerutha para o castelo real. A primeira tarefa do novo rei estava próxima: uma batalha contra Fortimbrás. Por isso os ritos da coroação foram ofuscados pelos preparativos da guerra. Horwendil obtém duplo êxito – vence a Guerra e seu filho nasce.

A partir deste ponto entra em questão a maternidade. Gerutha se frustra como mãe tal como aconteceu com seu casamento. O sofrimento durante o momento do nascimento do pequeno Amleth (Hamlet, na peça de Shakespeare) lhe confere uma marca, um efeito de presságio que pende de modo ambíguo para o maravilhoso e o terrível. Amleth haveria de realizar algo extraordinariamente bom ou ruim. Porém, isso não importa muito: para celebrar sua vitória, Horwendil lhe dá o nome de um herói que, nos versos dos bardos, teve sua comida moída pelas Nove Donzelas da Ilha do Moinho (Nine Maidens of the Island Mill) – *Amloða mólu* (p. 33), e desconsidera a sugestão de Gerutha, que gostaria de homenagear o pai Rorik. Gerutha leva consigo mais este ressentimento de Horwendil. Mesmo assim, com o nascimento de Amleth na primavera, Gerutha descobre em si a capacidade de amar incondicionalmente. No entanto, é um enigma terrível para ela não poder compartilhar esse amor com Amleth quando criança. No início, Gerutha não agradava o bebê porque seu leite seria azedo demais e, quando criança, ele se mantinha arredio e suas brincadeiras eram rudes demais para ela, uma dama. Ela sempre se pergunta o porquê disso, se ela era muito jovem para ser mãe, se ele era uma criança moribunda, mostrando-se sempre frágil. Seu próprio filho é descrito por ela como difícil de ser amado: “...

---

<sup>69</sup>Updike, *Gertrude and Claudius*, p. 26. “...Gerutha could not get rid herself of the memory of that first snub, when, aroused by her own bared beauty, she had turned to receive a thrust that was not delivered. An ideal lover would have stayed for his prize, however weary and besotted”.

<sup>70</sup> Idem, *Ibidem*, p. 27. “[i]n much of her being she could not help revering the man who possessed her, who housed and protected her and – this the key to all right relations – made use of her”.

<sup>71</sup> Idem, *Ibidem*, p. 27. “[s]ince the submission to the will of her father, Gerutha had gained for herself a reputation for realism, for reasonableness.”

então, seu amor, como ela o sentia, derramou-se sobre Amleth, mas permaneceu na superfície, lampejando como gotas de mercúrio, não absorvido”<sup>72</sup> (p. 35).

Quando Amleth começa a brincar, seus jogos parecem concebidos para excluir a mãe, todos imitando guerras, ao contrário de todos os jogos da infância de Gerutha<sup>73</sup>. Quando ele começa a falar, é apenas para teatralizar a si mesmo, com dramas longos e reclamar por ninharias com os pais, o padre, o tutor. Apenas o bobo da corte, Yorik, parecia bem aos seus olhos<sup>74</sup>. Na peça de Shakespeare, Yorick faz parte da memória de infância do príncipe. As memórias de Hamlet e a descrição da infância de Amleth tornam-se um ponto em comum entre as duas narrativas sobre a infância de Hamlet:

Ai! Pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio: era um homem engraçadíssimo e de fantasia portentosa. Mil vezes me carregou nas costas e, agora, sinto horror ao recordá-lo! Meu estômago até se revolta! Aqui pendiam aqueles lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Que fizeram de teus sarcasmos, de tuas cabriolas, de tuas canções, de teus rasgos de bom humor, que faziam toda a mesa prorromper em gargalhada? Nada, nem uma só graça sequer para ridicularizar tua própria careta? Tudo descarnado? (...) (Ato V, cena i)

Com o coração partido, Gerutha precisou reter para si o amor que sentia pelo próprio filho. Ela sabe que há amor em si e é uma grande tragédia para ela não ter mais filhos. Com o tempo, ela descobre que não consegue engravidar novamente apesar de seu esforço<sup>75</sup>. Sua incapacidade de gerar outros filhos intriga tanto a ela quanto a Horwendil ao longo de sua idade fértil, impingindo-lhe a dor da culpa, sentimento esse introduzido recentemente em seu mundo com o Cristianismo. Amleth prevaleceu ao longo dos anos como seu único filho.

Horwendil **usava** Gerutha (*made use of her*) como alguém que faz uso de outros objetos diários<sup>76</sup>. Diante disso, a Gerutha de Updike obscurece e mina a potencialidade de **retratação** do autor para com Gertrudes e, dessa forma, apenas a espectraliza. Mesmo que a

---

<sup>72</sup> No original: “so her love, as she felt it, spilled down upon Amleth and remained on his surface, gleaming like beads of mercury, unabsorbed.”

<sup>73</sup> Idem, Ibidem, p. 35. “his games seemed designed to repel and exclude her.”

<sup>74</sup> Idem, Ibidem, p. 34. “Only the disreputable, possibly demented jester, Yorik, seemed to win his approval: young Amleth loved a joke, to the point of finding the entire world, as it was composed within Elsinore, a joke. Joking, it seemed to his mother, formed his shield for fending off solemn duty and heartfelt intimacy.”

<sup>75</sup> Idem, Ibidem, p.36. “[h]er failure to be fecund again, she felt was God’s rebuke for her failings of maternal feeling, which she could not hide from him.”

<sup>76</sup> Idem, Ibidem, p.27. “[t]o be useful and busy gives each day a gloss of holy purpose.”

jovem Gerutha seja uma mulher questionadora, e portanto “moderna” para o sua época, ela está inserida em um contexto medieval que reduz as mulheres a símbolos dentro de um sistema ou de uma economia simbólica masculina, que as transforma em moeda de troca. Nesse intercâmbio simbólico, a mulher é inserida em um processo de comodificação que determina seu valor a partir de sua função na sociedade.

Lucy Irigaray (1985[1977]) levanta uma questão bastante pertinente a este respeito em *This Sex Which is Not One* (1985). Embora tenha sido muito criticada por seus “essencialismos” feministas, este texto nos traz conceitos importantes que nos iluminam a respeito das questões de Gerutha. Irigaray argumenta que a chamada sociedade heterossexual é um mero alibi que cobre uma prática sociocultural de hom(m)o-sexualidade<sup>77</sup>. O intercâmbio de mulheres suaviza as relações entre os homens e estimula a troca de riquezas entre grupos de homens. Irigaray descobre em Levi-Strauss que a sociedade se desorganizaria sem a exploração das mulheres. Em uma sociedade patriarcal, tal como a de Gerutha, Ona e Sela, as mulheres servem como mercadorias intercambiáveis enquanto os homens estão isentos de serem usados e colocados em circulação como mercadorias.

Gerutha é uma mulher de dois corpos: o corpo natural e o corpo social. Para a sociedade em que vive, ambos possuem valor e são intercambiáveis. Isso se torna evidente quando Gerutha é dada em casamento a Horwendil. Rorik, seu pai, a usa como moeda de troca para garantir uma transição pacífica de seu governo; sua filha se torna um corpo com o valor simbólico de garantia de poder, do trono da Dinamarca, pois, de acordo com Irigaray (1985), quando os corpos das mulheres se tornam objetos utilitários em trocas entre os homens é que eles se tornam valorizados. Dessa forma, as mulheres se tornam alienadas de seus próprios corpos, e se moldam por valores culturais ditados pelos homens. Em suma, a valorização das mulheres depende do contexto social em que vivem.

Irigaray (1985, p. 170) toma emprestado o sistema de “escambo de mulheres” de Levi-Strauss para refutá-lo. Levi-Strauss diz que mulheres são intercambiáveis porque elas são mercadorias (*commodities*) escassas, essenciais para a vida do grupo. Por que mercadorias “escassas” e por que mulheres como mercadorias? Porque a tendência polígama dos homens sempre faz parecer o número de mulheres disponíveis insuficiente. Para Irigaray, mulheres são objetos de intercâmbio porque, na sociedade patriarcal e hom(m)o-sexual, os corpos das mulheres, através de seu uso, consumo e circulação, promovem condições para que a vida social

---

<sup>77</sup> Para Irigaray (1985) esse termo remete a uma sociedade predominantemente masculina, em que o prefixo *hommo* refere-se a *homens*, sendo a sociedade, portanto, controlada e vivenciada a partir da perspectiva masculina.

e cultural seja possível. Com o auxílio das análises marxistas para as mercadorias e seu valor na sociedade capitalista, Irigaray faz uma analogia da economia com a sociedade patriarcal, na qual as mulheres e seus corpos são explorados e subjugados. Na sociedade na qual Gerutha vive, o que lhe acontece não é muito diferente da situação analisada por Irigaray.

Um exemplo de como este sistema de escamoteamento acontece em Updike é a questão da virgindade da jovem Gerutha. Antes do casamento, sua virgindade era um assunto de estado e, quando grávida, a Dinamarca tornou-se “uma província de seu corpo”. Seu corpo não lhe pertencia. Ao igualar-se ao estado da Dinamarca e expressar que seu corpo é uma extensão do país, ela se sente presa às responsabilidades decorrentes da posição que ocupa enquanto rainha, esposa e mãe. De acordo com Irigaray (1985, p. 185), dentro da ordem social em que vivia, a mulher tinha um valor que estava atrelado ao uso de seus corpos. Enquanto mães, seus valores residiam em sua capacidade reprodutiva; em (re)produzir crianças que seriam usadas como força de trabalho. Além disso, a maternidade, o cuidado com as crianças e as tarefas domésticas garantiam a ordem social. Enquanto virgens, as mulheres se configuravam como moeda de troca pura, um signo de possibilidade, de status social, um signo de relações entre os homens; “seu corpo natural desaparece em sua função representacional” (IRIGARAY, 1985, p. 186). Nessa perspectiva, Gerutha serve apenas a Rorik como garantia de uma soberania sólida e da unidade política na Dinamarca. Ela lhe serve também como portadora de sangue real que garante a Horwendil chegar ao trono legal e eticamente. Com a violação de seu hímen, Gerutha é relegada ao status de propriedade privada e retirada do sistema de trocas entre os homens (cf. IRIGARAY, 1985, p. 63).

Lisa Jardine (1996, p. 42) afirma que *Hamlet* é uma peça cujos temas de parentesco e da herança são bastante consistentes e a questão das heranças se complica desde o casamento de Gertrudes/Gerutha, pois sem o casamento, o pai de Hamlet (Amleth, em Updike) teria tomado o trono de maneira brutal, fora da estrutura ética, como o havia feito com a Jutilândia, território que conquistou e anexou ao reino da Dinamarca. A estrutura ética é concedida a Horwendil **por meio de** Gerutha por Rorik, que já não demonstra força física e disposição para a luta. Fora da proteção dos códigos de ética da época, o reino seria tomado por uma guerra e Gerutha seria levada cativa. Quanto à maternidade, ou a produção de um **herdeiro** para cumprir sua função social e política, Gerutha habita o limite com seu único filho. Ela provou seu valor e sua “utilidade”, mas o contexto social que habita esperava que pudesse dar mais filhos a Horwendil.

Com o passar dos anos, Gerutha demonstra cada vez mais desapego das coisas que lhe davam prazer. Ao fim do capítulo, Updike descreve que ela está com trinta e um anos e

Amleth com treze. A descrição do passar dos anos reproduz a monotonia dos dias que passam e como Gerutha sente sua vida sendo diariamente roubada de si, apesar de todos os dias serem preenchidos com seus deveres de rainha, esposa e mãe. Horwendil, por sua vez, se aproxima dos cinquenta e a Gerutha ele parece pouco atraente. Feng, aos quarenta e sete, retorna à Dinamarca. Gerutha acha-o atraente e divertido: uma boa companhia. Com o marido cada vez mais ausente, eles passam muito tempo em conversas sobre os lugares exóticos e as pessoas que Feng encontrou pelo caminho enquanto mercenário do Império Romano. Gerutha descobre-se presa a um destino que nunca havia desejado para si: ela é casada com um homem que não tem paixão por ela, um filho de quem ela não gosta e é incapaz de ter mais filhos. Updike, assim, arquiteta as circunstâncias que dispõem Gerutha a um caso amoroso com seu cunhado. Enquanto Shakespeare diz que Gertrudes é a fragilidade em pessoa, Updike a justifica com circunstâncias e álibis que conferem consistência ao seu caráter.

Updike usa, no romance, a imagem do pássaro engaiolado e a prática da falcoaria de modo simbólico para representar o relacionamento enclausurante entre Gerutha e Horwendil. Primeiro, Horwendil presenteia Gerutha com um pássaro em uma gaiola como presente de casamento. Depois, Feng leva Gerutha para ver o local onde cria seus falcões. Gerutha acha cruel a maneira com que ele lida com os animais, mas quando Feng lhe apresenta Bathsheeba, um falcão fêmea ainda em treinamento, ela é diretamente afetada pelo pássaro, que tem seus olhos costurados. Mesmo com Feng lhe explicando o procedimento para domá-los, o que exige que seus olhos sejam selados para que aprendam a comer apenas de mãos humanas, ela não se conforma. Feng lhe dá Bathsheeba como presente, mas a natureza destrutiva do pássaro, batendo nas paredes e nos objetos do castelo, procurando desesperadamente a saída, perturba-a. O nome do pássaro, Bathsheeba, remete a um nome bíblico, uma mulher adúltera que, apaixonada pelo Rei Davi, tem o esposo morto em uma batalha, vítima de um esquema elaborado pelo próprio rei para que pudessem viver seu amor em paz. Tal como a personagem bíblica, Gerutha/Gertrudes se torna pivô de uma armadilha para matar o marido. O pássaro não se adapta entre os falcões reais e sua falta de adaptabilidade provoca a simpatia de Gerutha. Mesmo sabendo que o pássaro já não é mais selvagem e poderia não sobreviver, Gerutha sente também que não pode mantê-lo cativo e, então, liberta-o.

Por fim, o narrador cede espaço aos pensamentos de Feng e revela o quanto o irmão de Horwendil desejava Gerutha. O cunhado deixa de vê-la como parte de sua família e passa a desejá-la, conjeturando que, junto com ela, viria a coroa. O desejo de Feng lhe parece palpável, embora não deseje mal a seu irmão. No entanto, como ele não pode ver Gerutha sem desejá-la

para si, ele faz a única coisa que julga apropriada: deixa a Dinamarca para mais alguns anos de viagens e aventuras, fugindo do desejo do seu coração.

Este primeiro retrato de Gertrudes buscou representá-la durante a transição de uma jovem princesa a uma mulher casada e rainha da Dinamarca que, enquanto objeto de troca de muito valor na sociedade em que vivia, cooperou para a ascensão de Horwendil ao trono após a morte do pai. A questão da maternidade e do uso do corpo da mulher enquanto fonte reprodutora de mão de obra de trabalho – no caso de Gerutha, um herdeiro – também é sugerida com a narração do sofrimento de Gertrudes durante o parto de Amleth (Hamlet, na peça de Shakespeare) e depois, com o distanciamento do filho. A personalidade difícil de Hamlet insinua-se nas descrições de Gerutha e a negligência de Horwendil, rei em tempo integral, abre espaço para que outro afeto, o de Feng, irmão do rei, prospere. O primeiro retrato de Gertrudes é um vestígio de uma mulher sensual e cheia de vida que ainda está por vir.

### **3.3.3.2 Segundo retrato: Geruthe, Horwendile e Fengon**

Durante a primeira parte, Gertrudes foi retratada em sua transição de jovem princesa a rainha da Dinamarca e como se tornou o objeto de desejo de seu cunhado, Feng. O segundo retrato levanta questões como o adultério e o assassinato do rei, que envolvem aspectos relacionados a decisões morais tomadas ao longo da narrativa. Gerutha, com sua personalidade fragilizada pela negligência do marido, expõe-se como sujeito em busca de autodefinição, iludido, perdido na esfera doméstica. A segunda parte, assim, trata da entrega de Geruthe (Gertrudes, em Shakespeare) ao desejo erótico e, ao permitir-se consumir por ele, passa a demonstrar maior poder sobre si mesma, seu corpo e sua vida. O desejo erótico e a carnalidade são levados às últimas consequências e Fengon (Claudius, em Shakespeare) é consumido por este desejo a tal ponto que, pelo medo de perdê-la, pratica o fratricídio.

O patriarcalismo restringe o campo de ação de Gertrudes em vários aspectos. Ela gostaria de ser como a guerreira Sela e isso não lhe é permitido; ela quer escolher o próprio marido e isso também não lhe é permitido. Para Philip Armstrong (1996), o fantasma do patriarcalismo assombra o teatro elizabetano e a psicanálise moderna, e este fantasma está representado pela figura de Hamlet, que reprime a própria mãe de viver sua sexualidade. O público, ao ver a peça, se identifica com o protagonista e, ao identificar-se com ele, concorda com sua atitude.

Na segunda parte do romance de Updike, há mais civilidade. O cristianismo já está arraigado aos rituais e às tradições, de modo que o rei é visto como um ungido de Deus. Além disso, a brutalidade estava sendo gradativamente substituída pela amizade e pela temperança. Algumas noções de amor cortês também são introduzidas quando Updike menciona as narrativas cavalheirescas, importadas da França, que Geruthe lia. A educação de Hamlet (Hamlet, na peça de Shakespeare) mostra-se também diferente, baseada na dedução lógica e no homem como centro do universo.

Rei Horvendile (Rei Hamlet), já com sessenta anos e Geruthe, com quarenta e sete, começam a demonstrar sinais de preocupação com Hamlet, então com vinte e nove anos e ainda um estudante de Wittenberg. A questão que paira na segunda parte é a ausência do príncipe, que quase não participa da narrativa. Esta ausência mostra que Hamlet não tem conhecimento do relacionamento da mãe com o tio, do teor do relacionamento da mãe com o pai e como e por quê ela se envolve com o tio. A ausência de Hamlet faz com que ele continue sendo um mistério para a mãe e aponta para um aspecto espectral das acusações que faz à mãe na peça de Shakespeare. Muito severas, suas acusações, na perspectiva de Updike, são infundadas, uma vez que a narrativa o descreve como um filho ausente.

Há ainda a projeção da sexualidade de Geruthe em Ofélia. No romance de Updike este aspecto se configura através da identificação de Geruthe com a jovem e das expectativas dela para Ofélia com relação à união matrimonial de seu filho. Como mostra Valerie Traub (1988), Shakespeare demonstra muita preocupação com a sexualidade feminina incontrolável, como é o caso de Gertrudes. São vários os enredos de Shakespeare que giram em torno da castidade feminina como um elemento de vulnerabilidade masculina, pois o adultério, por exemplo, é visto como uma ameaça à figura do homem. O poder masculino é restaurado através do mecanismo de anedotas de traição, que vilanizam as mulheres; sua autonomia erótica é reduzida ao silêncio e à ausência. No romance de Updike, Ofélia é descrita como casta em seus dezessete anos e muito tímida. Horvendile não apreciava a ideia de casá-la com Hamlet, pois para ele, ela era muito simples e, renunciando a peça de Shakespeare, enxerga nela o destino trágico da loucura<sup>78</sup>. Geruthe, porém, se identifica com a jovem e a motiva a seduzir o filho, afinal ela também havia se casado aos dezessete anos<sup>79</sup>. Hamlet, que claramente se identifica

---

<sup>78</sup> UPDIKE, *Gertrude and Claudius*, p. 82. “Horvendile said... ‘She is not merely shy; she is fey. Her brain holds a crack any ill circumstance might jar agape’.”

<sup>79</sup> Idem, *ibidem*, p. 82. “She is seventeem, the very age at which I was wed, and during his infrequent visits to Elsinore the Prince has paid increasing notice as as bloom has become conspicuous. ... she has become a beauty, with a sweet and impish wit, though still shy, as a maiden should be.”

mais com o pai do que com a mãe, parece rejeitar todas as tentativas de aproximação com Ofélia. Na peça de Shakespeare, essa identificação com o pai o torna mais agressivo e, de acordo com Traub (1988) a adoção da estratégia do pai de agressividade para com Ofélia é um deslocamento, pois, na verdade, Hamlet gostaria de expressar seu desgosto para com sua mãe, Geruthe.

Com o retorno de Fengon à corte e a partida de Horvendile para averiguar suas terras longínquas, Geruthe se vê livre para viver sem a pressão das obrigações de estado. A rainha pede que Corambis lhe prepare uma cabana onde pudesse ter mais privacidade e passa a se encontrar com Fengon neste lugar. O desejo erótico dividido pelos dois torna-se uma forma de afirmação além da mera força da natureza e da atração física<sup>80</sup>. Geruthe tenta escapar da pressão do desejo paterno, da obrigação patriarcal, que barganhou seu corpo. Com Fengon, Geruthe sente que seu verdadeiro valor é reconhecido. O relacionamento com o cunhado liberta Geruthe e torna-se seu renascimento. A sexualidade que emerge de sua relação com Fengon parece libertar seu potencial para o poder em termos da percepção de Geruthe de sua própria feminilidade. Além disso, ela também se sente agradecida pela possibilidade de conectar-se com o mundo novamente. Na narrativa de Updike, porém, o desejo feminino e sua libido estão ainda cativos, pois, como veremos no terceiro retrato, o corpo de Geruthe é escamoteado novamente e serve à ambição de Fengon para chegar ao poder. Assim, ao falarmos de Geruthe e sua emancipação através da liberação de seu desejo sexual é ainda falar de repressão, censura e não-reconhecimento<sup>81</sup>. A expansão do ser de Geruthe, que se dá em termos da libertação de seus desejos eróticos reprimidos, vem acompanhada de questões morais e espirituais acerca de sua transgressão. Porém, ela demonstra mais necessidade de independência do que de virtude. Por isso, admitir sua sexualidade, seu pecado e sua falta moral surge como a maneira de a rainha recuperar o que perdeu ao obedecer às ordens de seu pai.

Esta sensação, porém, dura pouco, pois logo Fengon, temendo perder Geruthe e ser descoberto pelo irmão, mata-o destilando veneno em seu ouvido enquanto dormia no pomar. É interessante notar como a narrativa explora o simbolismo do ato vil de Fengon comparando-o ao pecado original e ao fratricídio dos personagens bíblicos Caim e Abel. Primeiro, porque Fengon é comparado a uma serpente em seus movimentos para chegar e sair do pomar onde o rei

---

<sup>80</sup> Idem, *ibidem*, p. 90. "There are sins against the Church, and sins against nature, which is God's older and purer handiwork. Our sin has been these many years one of denying our natures."

<sup>81</sup> IRIGARAY, "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine", p. 571. "For to speak of or about woman may always boil down to, or be understood as, a recuperation of the feminine within a logic that maintains it in repression, censorship, no recognition."

dorme<sup>82</sup>. O pomar é um paraíso em miniatura, onde Horvendile descansava às tardes. Fengon/Feng revela uma inclinação para atividades dessa natureza, pois seu nome, que remete a “fang”, já prenuncia que está prestes a atacar com suas “presas” aparentes. E, em segundo lugar, assim como Caim, que mata o irmão por inveja de sua prosperidade, Fengon destila o veneno no ouvido do irmão, para ficar com sua esposa e suas posses.

### 3.3.3.3 Terceiro retrato: Gertrudes, Hamlet e Claudius

Em seu terceiro retrato, duas semanas se passam entre a morte do Rei Hamlet e os preparativos para o casamento entre Gertrudes e Claudius sucede ao funeral e à coroação de Claudius como rei da Dinamarca. Feng/Fengon havia adotado um novo nome, em Latim, “Claudius”, por sugestão de Corambis<sup>83</sup>, o conselheiro de Gertrudes. Ela imagina que este casamento será como uma segunda oportunidade, que irá acabar com os rumores de que algo de ruim havia acontecido em Elsinore. As questões que gradualmente emergem e a apavoram são o filho, Hamlet, descobrir seu romance com o tio, e a culpa pela morte do rei Hamlet. Hamlet, por sua vez, é descrito pelo escritor como um fantasma, pois sua presença pode ser comparada à dos rumores<sup>84</sup>.

O narrador presenteia seus leitores com o prazer da dúvida, os dois amantes vivendo à mercê das consequências de um assassinato, do qual, segundo o texto, Gertrudes jamais soube. Ela, porém, se culpa pela transgressão dos limites impostos pela convenção moral e pelo Cristianismo ainda em seus primórdios. Gertrudes conjectura a respeito da maneira pela qual Cláudio se casa com ela e como, aos poucos, ele se afasta para cuidar de assuntos de seu interesse. Updike faz questão de mostrar que o casal caminha em direções opostas emocionalmente, mas que, Claudius lhe deve algo por ter chegado ao poder. O autor mostra que tanto Claudius quanto Hamlet transformam o **poder do amor no amor ao poder** e, as mulheres, Ofélia e Gertrudes, lembram peças de um jogo de poder que são usados à medida que levem seus homens à ascensão social. Do início ao final, Gertrudes é objeto de desejo e seu valor numa sociedade patriarcal a transforma em uma moeda de troca, objeto de escambo.

---

<sup>82</sup> UPDIKE, *Gertrude and Claudius*, p. 156. “With a snake’s silence, Fengon moved through his brother’s deserted solar and found the opening, low like the niche that holds a church’s basin of holy water, which led to a spiral stair.”

<sup>83</sup> Corambis refere-se a Polonius na peça de Shakespeare.

<sup>84</sup> Idem, *Ibidem*, p. 164. “Hamlet plays the ghost, a presence spun of rumour, to spite me, for the people have ever had him in their favour, and his absence at Elsinore purposely saps our reign of credibility!”

Há dois fantasmas rondando Gertrudes: um deles é o da culpabilidade moral pelo adultério e o outro é o fantasma do falecido marido, Rei Hamlet, que passa a atormentá-la. O fantasma da moralidade lhe aparece sob a forma da gravidez indesejada de sua dama de companhia, Herda, que, apaixonada por Sandro, um guarda da confiança de Claudius, se vê sozinha após a partida de seu amado para terras longínquas, sem saber que este a havia deixado grávida. Gertrudes entende a condição da dama de companhia como um duplo de sua situação, pois Herda pagava o preço pela transgressão que cometera. Ao mesmo tempo, Gertrudes também sente a presença do espectro do rei Hamlet e ela descreve essa presença como uma sensação quase palpável. O que Gertrudes havia sentido lhe garantia que era menos que uma aparição e mais que a sensação de uma ausência. Gertrudes se pergunta o que o fantasma de seu falecido marido poderia querer com ela<sup>85</sup>.

Enfim, Gertrudes menciona que Claudius havia se saído bem e que tudo terminaria bem<sup>86</sup>. A rainha imagina um futuro tranquilo para Hamlet, que se casaria com Ofélia e estaria repleto de herdeiros, sorrindo ao lado dela, enquanto Claudius descansa uma de suas mãos sobre a sua. Verifica-se que Gertrudes não conspirou nem cooperou para a morte do rei Hamlet. Este fato a isenta de culpa e o romance retrata-se com a personagem neste aspecto. Contudo, em relação à sua trajetória ao longo do romance, Gerutha/Geruthe/Gertrudes frustra esta tentativa de retratação, uma vez que está aprisionada em uma sociedade cujo patriarcalismo a dispõe como objeto de desejo que conduz os homens ao poder. Como objeto intercambiável de muito valor, Gerutha não percebe que é cobiçada e procura por liberdade e autoafirmação ao viver um amor proibido com Fengon. O adultério lhe confere poder que advém da redescoberta de sua sexualidade. Por alguns momentos, Geruthe se sente autoconfiante, mas, logo após a morte de Horvendile, este poder volta para as mãos de um homem – seu segundo marido – Fengon, que passa a administrar sua vida e o reino da Dinamarca.

---

<sup>85</sup> Idem, *Ibidem*, p. 194. “King Hamlet in Gertrude’s sense of him became almost palpable, quickening all of her senses save that of sight, her ears imagining a rustle, a footstep, a stifled groan, the nerves and fine hairs of her sixth sense tickled and brushed by some passing emanation, though the corridor was windless, and no newly snuffed candle or fresh-lit ire could account for the whiff of burning, of smoke, of char, of roasting. And upon this sense was visited an impression of pain; he seemed, this less than apparition but more than absence, to be calling her name, out of an agony – Gerutha, as she had been in the deeps of time. She felt dread; ... no one could confirm her imagination, when she halted nearly suffocated as if by a hand scorched yet icy clapped across her face. (...) What did dead Hamlet want of her?”

<sup>86</sup> Idem, *Ibidem*, p. 210. “He had gotten away with it. All would be well.”

### 3.3.4 Retratando-se com Gertrudes

Este capítulo explorou duas versões de Gertrudes que se apropriaram do *Hamlet* de Shakespeare e re-inscreveram a subjetividade feminina canônica no discurso da contemporaneidade. Em uma articulação com a crítica de T.S.Eliot ([1919] 1951) – que condenou Gertrudes pelo fracasso estético da peça – e com a crítica de S. Freud ([1900], 1953), A. C Bradley (1904), E. Jones (1910) – que a renegaram pelo seu sexo – conclui-se que Updike procurou absolver a personagem, inocentando-a de qualquer culpa, enquanto Atwood a retratou como a grande vilã assassina do personagem (o rei Hamlet) e do texto. Independente do veredito do viés crítico, Gertrudes se sobressai e passa a figurar como protagonista dessas narrativas. Na primeira, ela é o objeto de desejo de Cláudio, que a usa para chegar ao trono. Na segunda, ela atua como intérprete de um assassinato textual para garantir a própria sobrevivência.

Em “Gertrude Talks Back”, Atwood apropria-se de Shakespeare, recusando e provocando sua autoridade em uma atitude questionadora dos aspectos patriarcalistas presentes neste texto. A atitude rebelde e ousada de Atwood, que responde insolentemente ao texto de Shakespeare, não deixa de ser uma forma de sobrevivência. O próprio título do conto expressa um desejo de responder a Shakespeare com seu “*talk back*” e Atwood aproveita-se do jogo de sentidos para denunciar a necessidade de revisão de valores e de papéis. A Gertrudes de Atwood *retruca insolentemente (talks back)* não apenas à opressão de Hamlet, mas a *Hamlet* e a Shakespeare. O conto de Atwood representa uma voz rebelde que confere a Gertrudes uma segunda chance, sua sobrevivência, porque a voz da vitimização foi calada.

Em Atwood, portanto, o texto de Shakespeare não foi adaptado, no sentido tradicional da palavra “*adaptação*”, mas pairou como um fantasma, tornando a narrativa uma espectralização do hipotexto shakespeariano.

Já *Gertrude and Claudius*, de John Updike, apropria-se de Hamlet transversalmente de forma que é possível construir a vida pregressa de Gertrudes e traçar seu perfil psicológico como uma mulher inocente da morte de seu primeiro marido. Assim, procurou-se explorar os sentidos de **retratar** Gertrudes e **retratar-se** com ela pois, ao concentrar-se na personagem, Updike faz uma verdadeira defesa de sua imagem. Gertrudes, enquanto habitante de uma sociedade patriarcal, desempenha uma função comum entre as mulheres de sua época, que é ser casta – para garantir a autenticidade de sua prole – enquanto foi princesa e filha –, e ser esposa fiel – enquanto casada. O corpo de Gertrudes, assim, é um corpo político e social: quem se associa a ela obtém um benefício. Por isso, apesar da materialidade de seu corpo, Gertrudes é um

espectro que vaga pelo castelo de Elsinore e um objeto de desejo que leva os homens a se associarem a ela, seja de maneira legal (Horwendil) ou de maneira infame (Fengon). Ao casar-se com Horvendil, ela lhe dá acesso à monarquia e, ao casar-se com Fengon, também. Diante de um espaço tão limitado conferido a ela, os leitores de Updike são forçados a reconsiderar suas conjeturas a respeito da figura de Gertrudes à medida que ela emerge de suas relações com Rorik (o pai), com Horwendil (o Rei Hamlet), com Feng (Claudius) e com o filho, Amleth (Hamlet). Vários espectros rondam o romance de Updike: a ausência de Hamlet é descrita pelo autor como se ele fosse um Fantasma em Elsinore; o patriarcalismo também é mencionado por um dos leitores da peça como um espectro que ronda o enredo; e, além disso, o fantasma do rei Hamlet retorna após a morte e atormenta a consciência de Gertrudes, bem como o fantasma da moralidade que a cerca para culpá-la do ato de adultério. Percebeu-se que este enredo foi emoldurado pelas fontes de Shakespeare que, movimentando-se interrelacionalmente entre eles, espectralizam a narrativa de Updike.

Assim, apesar de usar as mesmas fontes que se presume terem sido as fontes de Shakespeare para escrever *Hamlet*, a nova obra não pode ser classificada como uma “adaptação” tradicional, mas sim como um produto resultante de um assombramento: o texto de Shakespeare.

## CAPÍTULO 4

### O príncipe da Avenida West End: *Hamlet* e os assombramentos do Holocausto

-When I was young I thought I had  
a role to play on the world-historical stage. ...  
The stage has shrunk with my flesh.  
What is left for me? Here is my stage, here at Emma Lazarus.  
Tonight I am to be Hamlet.  
Alan Isler, *The Prince of West End Avenue*

A sobrevida toma a forma do recontar de uma história, rerepresentando aquilo que parecia esquecido. Se ampliarmos seu sentido, a sobrevida compartilha semelhanças com as ideias de herança e legado, que passam a ser vistas como tarefas a serem cumpridas e das quais não se pode esquivar. Uma das formas de sobrevida é certamente a forma espectral do fantasma, cujo retorno marca o endividamento para com o passado, que precisa ser saldado sob a forma da herança. Hamlet não herda reino nem trono, mas a difícil tarefa de vingar a morte do pai. Neste capítulo, trataremos de um tipo específico de sobrevida, que se revela sob a forma de memória, no romance de Alan Isler. Neste, a insistência no retorno das reminiscências do passado de um idoso revela uma dupla responsabilidade: para com os judeus e para com a história. Se o espectro que persegue Derrida é aquele do comunismo, o espectro do protagonista de Alan Isler é o do Holocausto. Dessa maneira, este capítulo tratará (1) das relações intertextuais que o texto estabelece com várias outras obras além de *Hamlet*; (2) das funções múltiplas do protagonista ao longo da narrativa; e (3) das suas memórias como espectralidades do Holocausto.

É verdade que Derrida (1994) persegue “um espectro que ronda a Europa” em *Espectros de Marx*. Porém, o filósofo o faz via Shakespeare que, como um espectro, também assombra nossa cultura, habitando-a e deixando-se habitar pela modernidade. O interesse dos norte-americanos pelo dramaturgo inglês sempre esteve presente. Da prosa americana do século XIX, representada por Herman Melville<sup>87</sup>, ao cinema de Hollywood, de Baz Luhrmann e Kenneth Branagh<sup>88</sup> das últimas décadas, nota-se a busca pela autoridade do Bardo de forma a legitimar certas formas artísticas e, ao mesmo tempo, tornar a erudição elizabetana mais próxima

---

<sup>87</sup> Melville cita Shakespeare inúmeras vezes em seu romance *Moby Dick*.

<sup>88</sup> *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann (1996); *Love's Labour's Lost* (2000), *Hamlet, Prince of Denmark* (1996), *Much Ado About Nothing* (1993), adaptações cinematográficas dirigidas por Kenneth Branagh.

do grande público. Além disso, o status de celebridade da peça faz com que *Hamlet* seja marcada por uma competência cultural pretensiosa, a tão conhecida “cultura erudita”, que os norte-americanos contraditoriamente buscam e satirizam de diversas maneiras na cultura de massa. Como afirma Marjorie Garber (2010, p. xv), estamos todos habitados e assombrados pela figura recorrente de Shakespeare como o fantasma que retorna inúmeras vezes para questionar a vida moderna.

O Fantasma da autoridade do bardo não retorna neutra, mas com uma incumbência, porque a espectropoética de Derrida trata da responsabilidade para com a história, para com a alteridade que, segundo Ernesto Laclau (1995), é uma “espécie de injunção ética para a responsabilidade” (LACLAU, 1995, p. 93). É, portanto, neste sentido que esta análise aborda *The Prince of West End Avenue* (1994) de Alan Isler, romance que se deixa assombrar pelo legado de Shakespeare com uma peça-dentro-da-peça, cuja narração da apresentação teatral, sempre diferida e deixada para o porvir, é contrastada pela ambivalência da *raison d'être* de *Hamlet* inserida na narrativa. Da intertextualidade com o texto do Bardo emerge tanto a sobrevivência do protagonista senil, assombrado pelo passado nazista em um interminável trabalho de luto, quanto a espectralidade do próprio texto renascentista, em sua incansável insistência em permanecer na cena de Isler. Dessa negociação, surge o texto de Isler, cujas linhas de força atuam no sentido de expor seu endividamento não apenas para com *Hamlet*, mas com a memória de um sujeito comum que viveu a vanguarda europeia do século XX.

#### 4.1 O romance

*The Prince of West End Avenue* é um romance de ficção que justapõe a memória do Holocausto ao *Hamlet* de Shakespeare, como uma estratégia de sobrevivência em que tanto o clássico quanto o sobrevivente da guerra, representado pela figura do narrador-protagonista, resistem. A resiliência que os fez persistir por tanto tempo é expressa através da estratégia da ironia. É oportuno lembrar que a paródia e o humor se afirmam como estratégias não apenas deste romance, mas *do romance* (em Shakespeare também) cuja materialização na escrita pretende alcançar objetivos comuns de continuidade e originalidade. Dentre os principais temas abordados por Isler nesta obra estão a questão judaica e a senilidade. O Holocausto, as duas Guerras Mundiais e a morte iminente, devido à idade avançada, assombram o personagem principal de maneira análoga ao Fantasma do pai de Hamlet.

Lançado em 1994 e bem recebido pela crítica<sup>89</sup>, *The Prince of West End Avenue*, de Alan Isler, foi o primeiro romance deste autor nascido na Inglaterra em 1934 e radicado em Nova York, depois de ter servido ao exército de 1954 a 1956. Pouco conhecido na cena literária, Isler atuou mais como professor de Literatura Renascentista no Queens College de Nova York, onde lecionou de 1967 a 1995, depois de receber o título de Doutor em Literatura Inglesa pela Universidade de Columbia. Uma fatalidade, porém, tirou Isler da cena literária: seu falecimento em 29 de março de 2010.

A questão da apropriação de Shakespeare faz parte do projeto escritural deste autor que teceu vários diálogos com o bardo desde o sucesso obtido com *The Prince*. Além dessa obra, Isler publicou *Kraven Images* (1996), *The Bacon Fancier*, também conhecido como *Op.Non.Cit.*<sup>90</sup>, (1999), *Clerical Errors* (2002), e *The Living Proof* (2005). Em *Kraven Images*, Isler discute a problemática da autoridade de Shakespeare num suspense a respeito de um manuscrito do Bardo perdido na Inglaterra elizabetana. Em uma das *novellas* de *The Bacon Fancier* (1999), o autor revisita *O Mercador de Veneza*, em que Shylock não é apenas um avarento mesquinho, mas um judeu beligerante que lutou para se afirmar numa sociedade de gentios. Além dos diálogos com Shakespeare, o autor procura manter-se fiel à temática judaica na maioria de suas obras.

A preocupação com a velhice e o envelhecer também fazem parte dos temas abordados pelo autor. Uma adaptação de *Hamlet* em uma casa de repouso no Upper West Side de Manhattan é o cenário no qual Alan Isler, através da narração autodiegética de Otto Korner – um poeta promissor no passado e sobrevivente de Auschwitz, – explora a memória e seus fantasmas, a senilidade, o amor e o desejo sexual na velhice, e a vanguarda europeia do início do século XX. Com estes temas em mente, explicitam-se aqui os pontos de contato encontrados entre a peça shakespeariana e o romance de Isler, buscando evidenciar a paródia e o humor como estratégias de sobrevivência do narrador. Some-se a isso o fato de que a estrutura de *peça-dentro-do-romance*, o formato de narrativa embutida, confere complexidade à organização textual, sendo o aspecto ficcional uma das estratégias de veiculação das críticas literária e teatral usadas pelo autor. Emoldurado por uma motivação detetivesca representada pela recuperação da carta roubada de Rilke e tendo a memória do Holocausto como pano de fundo, o aspecto cômico

---

<sup>89</sup>*The Prince of West End Avenue* (1994); vencedor do National Jewish Book Award e finalista do National Book Critics Award.

<sup>90</sup> Por questões editoriais sugeriram a Isler que não publicasse seu romance com um título pouco convencional, tal como é *Op. Non. Cit.* Por isso, a mesma obra aparece com dois títulos: *The BaconFancier* e *Op. Non. Cit.*, pois primeiro publicaram a primeira edição com um título “convencional” para depois mudarem.

alivia tanto o lado sombrio e trágico da peça quanto a questão do genocídio. Contudo, é do fantasma do Holocausto que o protagonista foge, usando suas digressões narrativas para compor os episódios memorialísticos que narra.

Neste capítulo, como mencionado anteriormente, tratarei das relações intertextuais entre o texto de Isler e vários outros textos, sendo que a inspiração shakespeariana torna-se apenas uma das vozes com a qual Isler emoldura em sua narrativa dialógica. Essas “outras” vozes funcionam como uma estratégia de Sheerazade, pois contribuem para o adiamento do momento de autoconhecimento do protagonista, daquilo que o liberta de seu passado. Logo depois, trataremos das funções do protagonista, que se desdobra nas figuras do crítico de teatro, do adaptador e do diretor da peça a ser elaborada por ele. E, finalmente, ao realizar estas funções, o protagonista é capaz de iluminar-se: conjura o fantasma do passado no campo de concentração e entrega-se ao papel principal de *Hamlet* no palco da casa de repouso Emma Lazarus.

#### 4.2 Relações textuais incestuosas: *Hamlet* e os outros textos

Numa espécie de intenção palimpséstica, a epígrafe demarca bem o território que Isler pretende frequentar: “São os melhores atores do mundo, tanto para a tragédia, como para a comédia, a história, a pastoral, a pastoral-cômica, a pastoral-histórica, a histórica-trágica, a pastoral tragicômica-pastoral, cena indivisível ou poema ilimitado.” (II, ii)<sup>91</sup>. Ou seja, não se pretende estabelecer arte alguma que se preste a uma definição coerente ou a uma categorização definitiva. Uma das estratégias criativas do autor reside nas relações hipertextuais, que se dão através da apropriação de vários trechos da peça, na identificação do protagonista (Otto Korner) com o personagem de *Hamlet* e nas narrativas imbricadas que mimetizam o *mise-en-abyme* da tragédia de Shakespeare. Além disso, a recontextualização dos recortes de Isler transforma a densa tragédia do príncipe dinamarquês em comédia, através do uso extensivo da citação direta e da alusão descontextualizadas.

Em uma espécie de imbricação narrativa, Korner revela-se metatextual e relata como *Hamlet* será adaptado para o palco da casa de repouso. A narrativa escrita pelo idoso em forma de memórias descreve a experiência de montar o clássico para o palco de um lar de idosos, embora esta narrativa sirva apenas como fio condutor, à qual muitas outras se sobrepõem. Além do recurso metalinguístico de explorar a peça-dentro-da-narrativa, o autor desenraíza *Hamlet*

---

<sup>91</sup> No original: “The best actors in the world, either for tragedy, comedy, hystory, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited.”

com citações em momentos inesperados. Dessa forma, o texto é invadido por novos sentidos, que passam a incorporar a narrativa de maneira prodigiosa. Lembrando Compagnon (1996):

...a frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o ( p.13).

Tendo a perspectiva de Compagnon em mente, pode-se dizer que Isler passeia por vários textos. Há o *Hamlet* de Shakespeare, mas também “A Carta Roubada” de Edgar Allan Poe; *Cartas a um Jovem Poeta*, de Rainer Maria Rilke; “The Love Song of Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot e o *Ulisses*, de Joyce. Esses textos pairam em forma de citação ou alusão despreziosas ao longo do relato das reminiscências de Otto Korner, embora apenas Rilke se mostre essencial durante a narrativa. Não será possível tratarmos de todas essas relações, mas procuraremos traçar as que são mais relevantes para o desenvolvimento da narrativa.

Arriscamos dizer que Isler apropria-se de *Hamlet* transversalmente<sup>92</sup> ao nos convidar a participar de situações no mínimo inusitadas. Enquanto a peça shakespeariana trata do dilema existencial e metafísico de um jovem que busca vingança pelo assassinato do pai, o romance apresenta um narrador autodiegético, crítico e senil, Otto Korner, residente judeu de uma casa de repouso chamada Emma Lazarus, em busca da carta perdida de Rilke. Entre uma surpresa e outra, no auge de seus 83 anos de idade, Otto e seus companheiros planejam uma produção ambiciosa de *Hamlet*, tendo tudo sido relatado de forma pormenorizada em uma espécie de diário, durante o ano de 1978. Nesses relatos, os “atores-senis” são representados em suas lutas diárias com suas limitações físicas, médicas e geriátricas.

#### 4.2.1 A inspiração de Isler

Mary Cummings (1994) entrevistou Alan Isler e o inquiriu a respeito do processo de elaboração desta narrativa. Ela relata que a inspiração do autor para este romance em forma de diário foi um processo longo, que levou aproximadamente vinte e cinco anos. Isler havia lido um artigo de jornal sobre uma casa de repouso no Brooklyn em que os residentes se preparavam para uma produção de *Macbeth*. “Eles apreenderam a essência da peça, mas a reescreveram” – disse o escritor (*apud* CUMMINGS, p. 14). Em 2002, proferindo uma palestra, Isler leu o artigo

---

<sup>92</sup> Termo definido por Hedrick & Reynolds, 2000; ver Capítulo 1, onde este termo foi discutido.

jornalístico que o havia inspirado trinta anos antes de se tornar um autor publicado, chamando-o de “semente da ideia”, em que judeus idosos produziam uma peça shakespeariana. O artigo era uma pequena nota que apareceu no *New York Times* em 10 de julho de 1964 e merece ser aqui reproduzido:

**Macbeth Judeu atíça os idosos: Shakespeare improvisado é oferecido aos idosos** por Martin Tolchin.

Uma Lady Macbeth de 76 anos em um vestido azul feito em casa e uma pequena coroa de pérolas caminhou até o centro do palco ao final do ensaio de figurino ontem e perguntou: “Eu fui mal? Eu queria que meu marido fosse alguém”. A platéia de judeus ortodoxos idosos consistia dos co-autores de uma versão abreviada, altamente não-ortodoxa, da tragédia shakespeariana. Eles são membros da trupe Shakespeariana do Lar e Hospital Menorah para os idosos e enfermos, na parte de Bedford-Stuyvesant do Brooklyn.

A peça foi desenvolvida em uma série de improvisações. É o segundo esforço da companhia. Eles começaram no ano passado com uma versão de *Romeu e Julieta*, na qual uma Julieta de 75 anos de idade perguntou a um Romeu de 82 anos de idade: "Você é judeu?"

Quase todo mundo quer participar das peças, o que foi uma benção para levantar a moral do Lar. A competição por papéis chegou "ao mesmo tanto de rivalidade que se encontra no teatro," de acordo com Yedida Nielson, diretor de recreação. Pacientes foram observados ensaiando seus papéis na frente de espelhos de corpo inteiro.

Fisioterapeutas dizem a pacientes acamados: "Aprenda a andar e você estará na peça". Terapeutas ocupacionais encontram seus pacientes animados com a costura os trajes e pintura do cenário.

O ensaio de ontem foi introduzido por Henrietta Schnarch, 66, a mais nova membro da companhia e uma espécie de mascote dos atores. Ela recitou: "Digo agora que é melhor você tirar os lenços, porque a peça não é nada alegre. E teremos de mudá-la um pouco, porque esse Shakespeare sabia escrever um magilah Gansa [uma história muito longa], mas ninguém vai permanecer sentado por três horas. "

Na metade da peça, Macbeth, interpretado por Zousse Massinca, 82, voltou-se para Lady Macbeth, Bessie Estrich, e lamentou: "Eu tinha de ser um rei? Um castelo de 15 salas não foi o suficiente para você? "

Quando o elenco ouviu pela primeira vez a história de Macbeth, contada pela Sra. Nielson, a Sra. Estrich comentou: "Isso nunca poderia acontecer com os judeus.

By MARTIN TOLCHIN <sup>93</sup> (ISLER, 2002, p. 192).

---

<sup>93</sup> No original, em inglês: “JEWISH “MACBETH” CHEERS ELDERLY:

**Improvised Shakespeare is Offered at Home for Aged**

A 76-year-old Lady Macbeth in a homemade blue gown and a tiny pearl crown walked to stage center at the end of a dress rehearsal yesterday and asked: “Did I do bad? I wanted my husband to be a somebody”. The audience of elderly, Orthodox Jews consisted of the co-authors of an abbreviated, highly unorthodox version of the Shakespearean tragedy. They are members of the Shakespearean troupe of the Menorah Home and Hospital for the Aged and Infirm, in the Bedford-Stuyvesant section of Brooklyn.

The play was developed in a series of improvisations. It is the company’s second effort. They began last year with a version of Romeo and Juliet in which a 75-year-old Juliet asked an 82-year-old Romeo: “You Jewish?”

Esta nota jornalística serviu de inspiração para Isler que, mesmo percebendo a necessidade de executar a ideia, engavetou-a. Como ele estava envolvido com artigos acadêmicos na época, e a “voz” – a voz de seu protagonista, Otto Korner – não estava pronta, o escritor decidiu adiar sua tarefa. Para Isler, se não há voz, não há história. Quando então essa voz, que foi gestada por vinte anos, finalmente emergiu de forma distinta e persistente, o autor não levou mais que quinze meses para transformá-la em narrativa. Isler conta que era como se Otto Korner sussurrasse em seus ouvidos todas as noites: “Era como se [a história] estivesse na minha mente, como se estivesse esperando para ser transcrita. Foi uma experiência maravilhosa, muito instigante, a época mais feliz da minha vida.”<sup>94</sup>

#### 4.2.2 Semelhanças com Branagh

Surpreendentemente, o livro de Isler possui eventos e características muito parecidos com uma adaptação paródica de *Hamlet, Conto de Inverno*, lançado um ano depois de seu livro. Em 1995, o diretor Kenneth Branagh havia terminado o projeto *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) e decidiu aventurar-se em uma adaptação de *Hamlet*. O filme *A Midwinter's Tale* [*Conto de Inverno*] (também conhecido como *In the Bleak Midwinter*) de 1995, foi escrito e dirigido por Branagh e mais parece um ensaio desajeitado para seu filme subsequente: *Hamlet: Prince of Denmark*, de 1996. Os principais personagens e respectivos atores que participaram dessa deliciosa empreitada eram: Joe (Michael Maloney), Nina (Julia Sawalha), Molly (Hetta Charnley) e Margaretta (Joan Collins). O que mais chama a atenção neste filme é exatamente a comicidade do aspecto meta-teatral. Há muitas situações cômicas improvisadas, semelhantes à montagem da peça no livro de Isler.

---

Nearly everyone wants to get into the plays, which the home has found a boon to morale. Competition for roles approached “the amount of rivalry you find in the theatre,” according to Yedida Nielson, recreation director. Patients have been observed rehearsing their roles in front of full-length mirrors.

Physical therapists tell bed-ridden patients: “Learn to walk and you’ll be in the play.” Occupational therapists find patients excited about sewing costumes and painting scenery.

The rehearsal yesterday was introduced by Henrietta Schnarch, 66, youngest member of the company and a sort of mascot to the players. She recited: “I’ll tell you right now that you’d better get out of handkerchiefs, because a happy play it’s not. And we’ll have to change it around a bit, because that Shakespeare could write a gansa magilah [a very long story] and nobody is going to sit for three hours.”

Midway in the play, Macbeth, played by Zousse Massinca, 82, turned to Lady Macbeth, Bessie Estrich, and lamented: “A king I had to be? A 15-room castle wasn’t enough for you?”

When the cast first heard the Macbeth story from Mrs. Nielson, Mrs. Estrich commented: “It could never happen with the Jews.”

<sup>94</sup> CUMMINGS, M. 25-Year Journey to Find Otto’s Voice, p. 14.

No filme de Branagh, em preto e branco, Joe Harper, um ator e diretor mal sucedido, desempregado e recém recuperado de um longo período de depressão, decide dar uma última chance a si mesmo. Para isso, planeja montar *Hamlet* de Shakespeare e estreiar a peça na véspera do Natal. Sua empresária, Margaretta, não acredita no sucesso da peça mas, mesmo assim, decide ajudá-lo. Assim, Margaretta coloca um anúncio no *Theater Weekly* para contratar atores. Logo, segue-se o teste, que se torna um dos pontos altos do filme. Essa sequência revela a cilada em que Joe se encontra na sua busca por um grupo de atores à altura do texto. O que Joe não contava é que os candidatos eram todos muito aquém do esperado. Margaretta preveniu-o: “Estou avisando. Nesta época do ano, todos estão fazendo shows de Natal ou especiais de TV. Tudo o que você vai conseguir são excêntricos, desajustados e loucos”. Sem muitas surpresas, o espectador se vê diante de uma trupe desajustada com a pretensão de interpretar um clássico da literatura universal. As incongruências são o ponto chave das situações cômicas ao longo do filme.

O que o filme de Branagh nos mostra é, aparentemente, muito simples: há um evidente desequilíbrio entre a alta literatura de *Hamlet* e a falta de preparação (somadas à alta expectativa do diretor e sua pretensão) dos atores do Emma Lazarus. Esta tensão é a catalisadora da situação cômica que se cria, apesar de Korner jamais admitir que ali se faz teatro amador: “Meu negócio não é teatro amador, é arte”<sup>95</sup> (ISLER, 1994, p. 2). Em *The Prince...*, os atores senis precisam enfrentar as limitações físicas decorrentes da idade e da morte que os espreita, o que coloca em risco a produção da peça. Além disso, muitos deles não são os atores ideais para o papel. Tosca Dawidowicz é uma Ofélia de personalidade que se recusa a ser o par de Freddy Blum, o substituto de Adolphe Sisheimer, porque, de acordo com Tosca, lhe faltava “presença de palco” (p. 3) e sua halitose a faria “esquecer o texto” (p. 3). Lottie Grabscheit, como Gertrudes, se alia a Tosca contra Blum. Em comum, elas nutrem a mágoa da rejeição, quando ambas um dia se relacionaram com Blum e foram por ele rejeitadas. Com exceção de Otto Korner, que reconhece ter sido apropriadamente escalado para viver o Fantasma, todos os outros parecem estar um tanto fora de lugar. Ele cita, por exemplo, que é preciso fazer concessões e relata uma cena cômica:

Fui escalado para ser o Fantasma em *Hamlet*. Há uma ironia aí se alguém pode farejar isso. Produzimos apenas os clássicos no Emma Lazarus. Claro que foi preciso fazer concessões. Ano passado, por exemplo, nossa Julieta tinha 83 anos e nosso Romeu, 78. Mas se usar a imaginação, foi um sucesso. A verdade é que

---

<sup>95</sup> No original: “My subject is not amateur theatricals, it is art”.

na noite de abertura, quando Romeu matou Tibaldo, foi Romeu quem caiu e teve de ser carregado do palco em uma maca. (ISLER, 1994, p. 2) <sup>96</sup>. [tradução minha]

Com Nahum Lipschitz dirigindo a peça e vivendo o protagonista, Korner permanece indiferente aos problemas banais de elenco. Inicialmente, era Adophe Sinsheimer quem ocupava o posto mais importante da produção, mas veio a falecer na semana anterior ao início de seu diário. Porém, para Korner, “the show must go on” [o espetáculo deve continuar] (p. 3) e se Blum não fosse viver o príncipe dinamarquês, Korner estaria pronto para mostrar que já dominava o papel principal. O primeiro capítulo termina com Korner mimetizando a falsa coragem de um Hamlet que se prepara para a guerra no Ato IV: “The readiness is all”<sup>97</sup>[a prontidão é tudo] (p. 3) – repete, pretensiosamente. É bastante curiosa esta citação, já que o romance também termina com ela. Contextualizada, ela sinaliza para uma mudança na maneira de pensar do príncipe, que demonstra coragem para encarar seu destino. Ao pronunciar essa fala, Hamlet passa a agir como um verdadeiro chefe de estado, como um líder, pois, no início da peça, Hamlet demonstra total inabilidade para lidar, de maneira firme e decidida, com a situação desfavorável em que se encontra. Durante a maior parte da peça, o príncipe é consumido pela hesitação, pela dor do luto, pela revolta por perder o trono, pelo sentimento de impotência diante de uma mãe atraente e desejada. Hamlet não assume o papel de herói para o qual foi destinado e a narrativa de Isler parece refletir a respeito disso, com seu Otto Korner indeciso e introvertido. Na peça, Hamlet adia a tarefa de vingar a morte de seu pai e os personagens que agem como seu duplo, tais como Fortimbras e Laertes (pois ambos também pretendem vingar a morte “injusta” de seus pais) demonstram mais coragem e prontidão para a tarefa de seus antepassados, atitudes estas que espelham a fraqueza e a covardia de Hamlet.

A enunciação do príncipe, apropriada por Otto Korner, torna-se um desdobramento da injunção de Derrida (1994). O idoso invoca, chama para a cena, esta voz de Hamlet que parece aceitar serenamente sua condição de “estar pronto”. Na peça, Hamlet está pronto para duelar e, vencendo, poderá restaurar a ordem à Dinamarca. Depois de passar boa parte da peça

---

<sup>96</sup> No original: “I have been cast as the Ghost in Hamlet. There is an irony in that if one can but sniff it out. We produce only the classics at the Emma Lazarus. Of course you have to make allowances. Last year, for example, our Juliet was eighty-three and our Romeo seventy-eight. But if you use your imagination, it was a smash hit. True, on opening night, when Romeo killed Tybalt, it was Romeo who fell down and had to be carried on a stretcher from the stage.”

<sup>97</sup> Em *Hamlet*, Ato IV, cena ii, linhas 215-220: “Not a whit, we defy augury. There’s a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, ‘tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come. The readiness is all. Since no man, of aught he leaves, knows aught, what is’t to leave betimes? Let be.”

questionando o sentido da vida, Hamlet chega à conclusão de que há interferência divina em tudo (“There’s a special providence in the fall of a sparrow”) e se algo estiver para acontecer, acontecerá, independentemente de seu desejo. Considerando as circunstâncias do príncipe que está prestes a duelar, este comentário soa como um presságio desolador, embora seja exatamente neste momento que o personagem de Shakespeare começa a agir como um líder, ao se dispor ao sacrifício pelo bem de sua nação.

A injunção de Hamlet, dispendo-se para a ação, passa a ser a de Otto Korner e ela lhe lembra a necessidade de estar pronto para tudo – inclusive para a morte. Diante disso, percebe-se que o grande medo do velho não é a solidão, o desprezo, a falta de dinheiro, mas a morte. Nessa perspectiva, para Otto Korner, todas as pessoas (inclusive ele mesmo) precisam estar preparadas para situações difíceis e desesperadoras, tal como a sua experiência no campo de concentração, pois esta atitude pode fazer a diferença. Assim, se interpretamos o trecho de maneira generalizada e levamos em consideração aquilo que espera o protagonista – um duelo –, Hamlet refere-se a uma morte trágica. É preciso estar preparado para **tudo**, inclusive para a morte, pois se esperarmos por ela, ela pode não vir, mas, ao mesmo tempo, se não esperarmos por ela, ela pode vir de repente. A morte é, portanto, uma presença constante e muito próxima de Korner, no Emma Lazarus. O romance inicia com a notícia de um atraso nos ensaios da peça, pois o ator protagonista e diretor – Adolphe Sinsheimer – havia falecido; um amigo de Korner se vai enquanto a peça está em produção: Nahum Lipschitz, o diretor que precede Korner e sucede Sinsheimer; sem contar todos os familiares que o deixam ao longo de sua vida – mãe, pai, irmã, esposa e filho – antes de ser enviado para a casa de repouso. Contudo, a mensagem deixada por Hamlet e apropriada por Korner é clara: é preciso fazer o que tem de ser feito antes que a morte chegue.

#### **4.2.3 Emma Lazarus: homenagem à América**

Na peça de Shakespeare, a primeira cena coloca em evidência o Fantasma assombrando os soldados de uma Elsinore sombria. O romance de Isler, ao contrário, se abre com a notícia esperançosa de que seus habitantes viverão para ver mais um clássico a ser montado no lar de idosos. Há semelhanças e, obviamente, divergências na exploração do tempo e do espaço entre os dois objetos aqui em questão. Além da diferença diacrônica evidente, Isler transpõe a questão metafísica da vingança do jovem Hamlet para a morte iminente em uma casa

de repouso cujo nome é, no mínimo, oportuno: Emma Lazarus<sup>98</sup>. Este nome é uma clara referência à poeta responsável pelo poema “The New Colossus” (1883) ao pé da *Estátua da Liberdade* em Nova York. Reproduzo aqui o poema:

Não como o gigante de bronze de fama grega,  
Com braços conquistadores abertos de ponta a ponta;  
Aqui nos nossos portões lavados pelo mar e pelo pôr do sol estará  
Uma mulher poderosa com uma tocha cuja chama  
É o relâmpago aprisionado, e seu nome  
Mãe dos Exilados. De sua mão-farol  
Brilham as boas-vindas a todo o mundo; seus olhos cândidos comandam  
O porto de ponte aerada que emoldura as cidades gêmeas.  
"Cuidem das terras antigas, sua pompa tão contada!" ela grita  
Com lábios silenciosos. "Dê-me suas massas cansadas, pobres,  
Encurraladas, ansiosas por respirar liberdade,  
A miserável recusa das suas costas cheias.  
Envie estes, os desabrigados, brinde da tempestade a mim,  
Eu levanto minha lâmpada ao lado da porta dourada!<sup>99</sup>

Emma Lazarus, assim, não é apenas uma referência à poeta. Como significante, ela se reporta ao Mundo Novo, à terra da liberdade e de oportunidades, que é a América, lugar que abriga Otto Korner, sobrevivente dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, e lhe concede uma nova vida, uma nova identidade. Dessa forma, o microcosmo representado pela casa de repouso, serve como referência a um lugar muito maior do que aquele em que vive: Isler

---

<sup>98</sup>Emma Lazarus (1849-1887) foi uma escritora Americana de ascendência portuguesa e judia. Filha de uma família abastada que seguia as tradições judaicas, Lazarus começou a escrever poemas quando ainda era uma adolescente, mas só teve um de seus livros publicados, e por seu pai, em 1886. Influenciada por Ralph Waldo Emerson, logo passou a fazer parte da elite literária de Nova York no anos 1880's. Lazarus simpatizava, no entanto, com os judeus da Rússia e do Leste Europeu. Apesar de ter ficado conhecida pelo poema “The New Colossus,” que só foi adicionado à estátua em 1903, publicou vários poemas e ensaios. Outros trabalhos da autora são: *Admetus and Other Poems* (1871), *The Spagnoletto: A Drama in Verse* (1876), *Songs of a Semite* (1882) e o romance *Alide: An Episode in Goethe's Life* (1874).

<sup>99</sup>No original: “Not like the brazen giant of Greek fame,  
With conquering limbs astride from land to land;  
Here at our sea-washed, sunset gates shall stand  
A mighty woman with a torch, whose flame  
Is the imprisoned lightning, and her name  
Mother of Exiles. From her beacon-hand  
Glows world-wide welcome; her mild eyes command  
The air-bridged harbor that twin cities frame.  
"Keep ancient lands, your storied pomp!" cries she  
With silent lips. "Give me your tired, your poor,  
Your huddled masses yearning to breathe free,  
The wretched refuse of your teeming shore.  
Send these, the homeless, tempest-toast to me,  
I lift my lamp beside the golden door!"  
Cf.: <[http://classicalit.about.com/od/lazarusemma/a/aa\\_newcol.htm](http://classicalit.about.com/od/lazarusemma/a/aa_newcol.htm)>

faz aqui um contraponto com a cultura de imigrantes, a atmosfera promissora conferida à *Big Apple* e com a comunidade judaica que se desenvolveu sob a atmosfera de liberdade que a América prometia. Otto Korner, no entanto, se ressentia em admitir essa liberdade e menciona que não foi fácil se entregar e que precisou fazer concessões: “My name is Otto Korner. Dropping the umlaut over the *o* was my first concession to America” [Meu nome é Otto Korner. Retirar a trema do *o* foi minha primeira concessão à America.] (ISLER, 1994, p. 1). A exigência da modificação do nome torna Otto um sujeito traduzido, embora seu nome possa ser lido em qualquer direção.

Mineola, onde fica o cemitério mencionado pelo protagonista, não é um lugar real. Isler escolheu Mineola como um local mítico em que seus personagens irão descansar em paz. Há aí certa lembrança da Bizâncio de Yeats, apesar de o autor jamais ter explorado este assunto. Isler revela, ao contrário, que escolheu o nome aleatoriamente, por ter gostado da sonoridade da palavra: “Não tenho a menor ideia se há um cemitério lá. Mas sei que Long Island está repleta deles” (*apud* CUMMINGS, 1994, p. 14).

As personagens, ao contrário, foram inspiradas em pessoas reais, muitas delas conhecidas do escritor. Os idosos de Isler foram inspirados naqueles que fazem parte da cultura de imigrante e judaica, que criaram uma verdadeira ponte entre Nova York e a Europa, sendo que muitos deles haviam deixado a Áustria em 1938. As personagens de Isler formam um “compósito de muitas, muitas pessoas que eu encontrei ao longo dos anos, ... pessoas com histórico parecido com o meu ou de Benno [amigo de Korner no Emma Lazarus], principalmente os imigrantes germano-austríacos” (ISLER *apud* CUMMINGS, 1994, p. 14).

#### 4.2.4 A carta de Rilke

É interessante notar que Korner revela-se um sujeito fragmentado e resignado no início de seus relatos. Lembrando um momento de sua infância, diz: “Quando era um garoto – um adolescente, como diríamos hoje despidoradamente – eu estava sempre perdendo partes de mim. Amígdalas, um apêndice: aqueles, naturalmente, eram normais. Mas eu também perdi um dedinho, meu lóbulo da orelha esquerda, a ponta de um dedo” [tradução minha]<sup>100</sup> (ISLER, 1994, p. 12). O fato de perder partes do seu próprio corpo é motivo de preocupação de sua tia

---

<sup>100</sup>No original: “As a boy – a prepubescent, we would unblushingly say today – I was always losing parts of myself. Tonsils, an appendix: those, of course, were normal. But I also lost a little toe, my left earlobe, the tip of a finger.”

Manya que reclamara: “Espero apenas ... que sobre alguma coisa dele”<sup>101</sup> (p. 12). As mutilações do corpo em forma de “perdas” são trazidas para o relato como uma metáfora das perdas familiares e afetivas que Otto Korner teve ao longo da vida. Porém, no momento do seu relato, uma única perda o desconcertava: a carta de Rilke. “Minha carta de Rilke desapareceu! Rilke, o mais sublime dos poetas alemães! Já procurei em todos os lugares, virei meu quarto de cabeça para baixo. Achados e Perdidos não sabe do paradeiro” [tradução minha].<sup>102</sup> (ISLER, 1994, p. 13). A perda da carta de Rilke, esse significante central para a narrativa, é o que podemos chamar de “solicitação,” no sentido de Compagnon (1996):

a solicitação se ocupa do meu desejo, e o objeto assinalado que eu expulso do texto a fim de conservá-lo como memória de uma paixão (a da solicitação), esse objeto não passa de um resíduo, um dejetivo, um logro, um fetiche e um simulacro que se somam ao meu estoque de cores ...só tem valor no tempo da leitura. ...[A] leitura, como a escrita, paralisa o tempo, fecha-o sobre si mesmo: tal é o axioma ilusório que desconhece a solicitação (p. 21).

Rilke é solicitado por Korner porque representa um elo com um passado que está em embate dentro do protagonista. O poeta retorna ao romance inúmeras vezes como referência ao mundo das Letras do qual Otto participou ou teve a chance de reviver. Otto Korner descreve com orgulho a promessa de poeta que foi um dia, quando publicou um livro de poemas aos dezenove anos de idade, *Days of Darkness, Nights of Light*, um artigo na seção cultural do *Nürnberger Freie Presse* e teve um de seus poemas traduzido em um livro intitulado *Silver Poets of Germany, 1870-1914: Pre-War Anthology*<sup>103</sup>. O grande orgulho de Korner é ter sido, um dia, um homem das letras.

Lembrar da época em que era poeta o faz criticar seu próprio fazer poético. Ao fazê-lo, Korner insere na narrativa o aspecto crítico, embora o autor ficcionalize a crítica. Otto reproduz uma parte de seu poema:

The roots dig deep,  
Thrust through the shattered skull,  
Drink water from the rock,  
Embrace the shards of lost millennia ...

<sup>101</sup> No original: “I only hope ... there'll still be something left of him”.

<sup>102</sup> No original: “[M]y letter from Rilke has disappeared! Rilke the most sublime of German poets! I've looked everywhere, turned my room upside down. Lost and Found knows nothing of it.”

<sup>103</sup> Cf. ISLER, A. *The Prince...*, p. 14.

Logo depois, apresenta sua perspectiva crítica, ressaltando que o espaço temporal que separa a criação do poema (aos dezenove anos) do momento de sua leitura, com então 83 anos, é fator que lhe confere distanciamento crítico. Porém, pelo distanciamento temporal, Korner já não consegue mais explicar sua intenção, questionando, portanto, o valor dado à intencionalidade poética ou “o que o poeta quis dizer”:

... certamente, hoje eu não tenho nenhuma idéia do que isso [o poema] quis dizer. Meus poemas eram divagações e premonições de um homem muito jovem, expressões de sentimento e pensamento totalmente separados de experiência no mundo (ISLER, 1994, p. 14)<sup>104</sup>.

Korner relata que recebera críticas generosas de resenhistas na época. Contudo, dentre elas, apenas a carta de Rilke, que o descrevia como “talento precoce”, importava ao poeta senil. Esta carta torna-se emblema de uma busca obsessiva, que destaca a importância do objeto quando ele revela que ela foi guardada em uma caixa de vidro, depois preservada nos campos de concentração, amarelou e está quase indecifrável por causa das inúmeras dobraduras. Esse objeto torna-se o símbolo absoluto da busca de Korner.

A busca à carta de Rilke revela duas estratégias narrativas que podem ser aqui desvendadas: primeiro, a intertextualidade com *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke, cujo gênero epistolar e o tom admoestativo engendra elaborações complexas sobre o fazer poético e a engenhosidade do poeta sobre arte, literatura e poesia. Segundo, a intertextualidade com o gênero das narrativas policiais, em sua alusão ao famoso conto de Poe “A carta roubada”.

No que se refere ao primeiro tópico, pode-se dizer que Rainer Maria Rilke (1875-1926), célebre poeta de origem tcheca, é conhecido por seus poemas que tratam, com inefabilidade quase metafísica, de diversos temas. A relação com o amor, Deus (ou o divino), a arte – em especial as esculturas de Auguste Rodin – fazem parte de seu repertório. De seu conjunto de obras, é preciso destacar suas correspondências, as cartas que trocou com outros poetas. Rilke escreveu para várias pessoas, dentre elas, Franz Xaver Kappus, aspirante a poeta, com quem manteve correspondências de 1902 a 1908, tendo essas cartas sido publicadas em 1929, três anos após sua morte.

Nelas, Rilke mostra-se conselheiro de Kappus e responde às suas inquietações. Em tom admoestativo, mas sem perder a densidade poética e a clareza de pensamento, o poeta se mostra preocupado em direcionar seu correspondente para o caminho das letras, educando seu

---

<sup>104</sup> No original: “...certainly I’ve no idea today what it [the poem] meant. My poems were the vague gropings and premonitions of a very young man, expressions of feeling and thought utterly divorced from experience in the world”

olhar e elaborando conceitos próprios de arte e criação artística. É curioso notar a descrição do objeto que Kappus guardou com carinho especial: “[a] carta pesada, lacrada com selo azul, tinha o carimbo do correio de Paris e exibia no envelope as mesmas letras claras, belas e seguras com que o texto estava escrito, da primeira à última linha” (KAPPUS apud RILKE, 2006). Esse apreço de Kappus muito se assemelha à estima que Otto Korner tinha pela carta de Rilke.

É curioso notar que Korner nutre uma relação de afetividade bastante incomum com a carta. Lendo *Cartas a um jovem poeta*, no entanto, percebe-se que Rilke estabelecia uma relação de proximidade com seu interlocutor, sem ao menos conhecê-lo pessoalmente. Rilke escreve a Kappus:

Sua carta só me alcançou há poucos dias. Quero lhe agradecer por sua grande e amável confiança. Mas é só isso o que posso fazer. Não posso entrar em considerações sobre a forma dos seus versos; pois me afasto de qualquer intenção crítica. Não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica: elas não passam de mal-entendidos mais ou menos afortunados. As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa. (...) O senhor me pergunta se os seus versos são bons. Pergunta isso a mim. Já perguntou a mesma coisa a outras pessoas antes. Envia os seus versos para revistas. Faz comparações entre eles e outros poemas e se inquieta quando um ou outro redator recusa suas tentativas de publicação. Agora (como me deu licença de aconselhá-lo) lhe peço para desistir de tudo isso. O senhor olha para fora, e é isso sobretudo que não devia fazer agora. Ninguém pode aconselhá-lo e ajudá-lo, ninguém. Há apenas um meio. Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: preciso escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples "Preciso", então construa sua vida de acordo com tal necessidade; sua vida tem de se tornar, até na hora mais indiferente e irrelevante, um sinal e um testemunho desse impulso (RILKE, 2006, p. 22-24).

Como se pode observar, Rilke aconselha o jovem poeta e o encoraja a buscar autoconfiança. O poeta não economiza palavras e seu esforço é para que o seu interlocutor compreenda que o ofício de poeta, escritor, é penoso, exigente. Comparada à verdadeira carta de Rilke, a de Korner frustra a expectativa do leitor, pelo seu modo direto e econômico de parabenizar o jovem poeta pela publicação:

Caro Sr. Korner,

Eu li com prazer *Dias de Escuridão, Noites de Luz* e felicito-o pelo volume bem feito. Surpreende-se de admiração seu tão precoce talento, para um início da primavera promete uma colheita abundante: "as raízes cavam fundo".

Saudações fraternais,

Rainer Maria Rilke.<sup>105</sup>

O valor que Korner atribui à sua carta não passa de uma ilusão, uma invenção. O judeu a constrói como se fosse a crítica suprema, dá-lhe importância exagerada e chega a ficar angustiado com o sumiço de seu objeto valioso. Como se pode observar, a correspondência de Rilke a Korner não passa de algumas poucas frases, cumprimentando-o brevemente, e uma menção econômica a um dos versos de seus poemas.

O sumiço da carta, no entanto, atormenta Korner. E, para recuperá-la, o protagonista deve resolver quatro enigmas. Nosso herói, assim como Édipo, recebe quatro avisos, escritos em versos, que se interpõem no seu caminho. Os enigmas e a resolução de cada um deles tornam-se uma estratégia narrativa comparável a de Sheerazade, que pretendia adiar sua morte, contando histórias ao rei. Servem para procrastinar o momento de autoconhecimento de Korner, quando precisa reviver suas memórias. O primeiro dos enigmas foi recebido entre o café da manhã e o almoço, quando estava envolvido com as questões práticas da peça a ser apresentada no Goldstein's Daily Restaurant:

Um desconhecido ladrão vive livre de qualquer estigma,  
Denuncia-o, depois de resolver este enigma.

---

<sup>105</sup> "I Frutti"

Lago Como, June 7, 1914

Dear Mr. Korner,

I have read with pleasure *Days of Darkness, Nights of Light* and congratulate you on a nicely turned-out little volume. One stands back in admiration of so precocious a talent, for an early spring promises an abundant harvest: "the roots dig deep".

With Fraternal good wishes,

Rainer Maria Rilke

As cartas de Ike não são úteis para o nosso enigma;  
A chave está no fim (menos sábio), não no meio.  
Quem tenta falar o nome do culpado  
Deve terminar na lama para atribuir a culpa (p. 53-54).<sup>106</sup>

A segunda charada chegou como num guardanapo dobrado no lugar em que sempre se sentava no restaurante de Goldstein.

Para dar o meu primeiro lance é a certeza de ofender,  
Mas pode criar um sorriso (em outro sentido).  
Quem faz o meu segundo, sem dúvida, encontra a sua facilidade,  
Mas mesmo um czar deve dobrar seus joelhos.  
Junto, provei ser muito hábil  
Em usurpação e roubo simples. (p. 61)<sup>107</sup>.

O terceiro enigma foi parar no bolso do seu casaco e revelava um perseguidor impaciente:

A lacuna que fica à vista entre o quadril e os seios,  
Pode ser fechada em breve na rima por juízo inteligente.  
Como é curioso que um intelectual autointitulado  
Prove ser tão ineficaz em pistas a seguir. (p. 71).<sup>108</sup>

O tormento de Otto parece não ter fim, quando recebe mais um aviso, desta vez em forma de soneto:

#### **Um Soneto para Você-Sabe-Quem**

Quando eu adivinhei o nome do culpado  
E procurei apontar o caçador à sua caça,  
Eu pensei que seria justo deixá-lo sacar o jogo:  
Ele foi a vítima. Agora acho que estou arrependido.  
Por que ajudar um tolo para quem todas as pistas são frias?  
Por que fazer de um tal simplório meu devedor?  
O lobo havia rastejado subrepticamente para dentro do rebanho;  
As ovelhas com todas as pistas não podem encontrar sua carta.  
Mas ainda acho que vou conceder-lhe uma última chance,  
Uma oportunidade para lavar os vermes.

---

<sup>106</sup> No original: "A thief unknown, lives free of any stigma./Denounce him, after solving this enigma./Ike's letters are not useful to our riddle;/The key's the end (less wise), not in the middle./Whoever tries to mouth the culprit's name/Must end in ordure to assign the blame."

<sup>107</sup> No original: "To give my first is sure to give offence,/But may create a smile (in other sense)./Who does my second doubtless finds his ease,/But even if a czar must bend his knees. /Together, I have proved to be quite deft/At usurpation and at simple theft."

<sup>108</sup> No original: "The gap that stands in view 'twixt hip and tits/Can soon be closed in rhyme by clever wits./How curious that a self-styled intellectual/In following clues should prove so ineffectual!"

Vai aceitar ou vai simplesmente desconfiar,  
Outro alemão estúpido:  
Procure o ladrão em Elsinore da Dinamarca;  
Ele está no jogo, e divertindo-se com sua prostituta (p. 100).<sup>109</sup>

Otto possuía um amigo e um grande aliado, Benno Hamburger, com quem tentou decifrar as charadas que pareciam não fazer sentido. De acordo com Benno, a charada era simples. Do primeiro aviso, os versos “whoever tries to mouth the culprit’s name/must end in order to assign the blame” (p. 136) levam à seleção das palavras *mouth*, *ordure*, *lip-shits*; do segundo verso, os dois conseguem selecionar as palavras *lip* e *shits*; e no terceiro verso, tudo se esclarece com a seleção das palavras *hip*, *tits*, *lip*, *shits*, novamente. A conclusão a que chegaram foi a de que Nahum Lipschitz era o ladrão da carta.

A maneira arbitrária com que selecionam as palavras para chegar a um resultado é surpreendente. Otto e Benno estão convencidos de que o mistério havia sido solucionado, quando se deparam com a notícia de que Lipschitz estava acamado, na enfermaria, com o quadril fraturado, o pulso torcido, alguns cortes e ferimentos leves pelo corpo. Houve um acidente com o ancião, mas quem fora o responsável? Tudo indicava que alguém o havia empurrado, mas quem? A situação dele era grave, uma vez que, aos 81 anos de idade, seus ossos já não eram mais os mesmos (cf. p. 139). Com o acidente, os ensaios da peça foram mais uma vez interrompidos.

Korner reconhece que, “como Édipo que foge do desastre apenas para encontrá-lo” (p. 140), a Providência reserva-lhe surpresas, “tal qual uma aranha que tece sua teia e espera o tempo que for preciso para pegar a presa em sua armadilha e devorá-la” (cf. p. 141). Lipschitz era inocente e o algoz era, na verdade, seu amigo, Benno Hamburger. Isso porque Benno sabia que a carta estava com Hermione Perlmutter, sua “noiva”, na residência. La Perlmutter, como era chamada, organizava e conduzia reuniões de crítica literária ou discussões de temas críticos diversos, além de ser conhecida por sua extraordinária aptidão para elaborar charadas. Benno só descobriu a carta porque se lembrou de que, quando foi passar um fim de semana nos Hamptons com ela, na casa de sua filha, La Perlmutter lhe mostrou a coleção de autógrafos no escritório. Havia autógrafos de Kipling, Hemingway, James, Sartre, Weill, mas apenas a assinatura de Rilke chamara sua atenção (cf. p. 145). Além de recorrer à memória, Benno também havia recebido

---

<sup>109</sup> No original: “**A Sonnet to You-Know-Whom** When first I hinted at the culprit’s name/And sought to point the hunter to his quarry,/I thought it fair to let him bag the game:/He was the victim. Now I think I’m sorry./Why help a fool for whom all clues are cold?/Why make of such a simpleton my debtor?/The wolf had slyly crept into the fold;/The sheep with all my clues can’t find his letter./But still I think I’ll grant him one last chance,/An opportunity to flush the vermin./He’ll take it or he’ll simply stand askance,/Another stupid, bumble-headed German:/Look for the thief in Denmark’s Elsinore;/He’s in the play, and dallying with his whore”.

uma charada<sup>110</sup>. Enamorado por La Perlmutter, embriagado pelo seu perfume, Benno entregou-se à sedução que quase o levou ao fim de sua amizade com Otto Korner.

O conto “A carta roubada” de Edgar Allan Poe é famoso por escamotear a objetivização excessiva e por questionar a obviedade das coisas. No conto, uma carta é procurada por todos os cantos, de maneira minuciosa, sem sucesso. Dupin é chamado para resolver o mistério e, em poucos minutos, a carta é encontrada em um lugar que nos parece óbvio: o porta-cartas. Korner lutou com as charadas, com a interpretação de um texto, em sua tentativa de obter de volta o objeto que lhe era caro. No entanto, acaba por descobrir que a conclusão a que chegara não correspondia aos fatos. Apenas Benno poderia ajudá-lo, provando que os significantes eram cambiantes e enganosos. As charadas não passavam de um passatempo para La Perlmutter, que mantinha a carta junto à sua coleção de autógrafos. Assim como o delegado de Poe, que subestimara o Ministro por ser um poeta e levava em conta apenas as estatísticas dos lugares rebuscados em que os criminosos ocultavam os objetos, Korner também esqueceu-se do fato de que seu objeto poderia estar com a residente que mais apreciava literatura no Emma Lazarus, ou seja, com uma pessoa óbvia. Era preciso agir com simplicidade, como Dupin, que encontrara a carta em um porta-cartas, pendurado sobre a lareira. E foi dessa maneira que descobriram a carta com La Perlmutter.

Esta parte serviu para revelar algumas incursões intertextuais que o texto de Isler fez para construir o próprio texto. Como foi possível atestar, não foi apenas o texto shakespeariano que lhe serviu de fonte. Os diversos diálogos com a literatura e a cultura ocidental contribuíram para o diferimento do encontro do protagonista consigo mesmo e com seu passado.

### 4.3 Os papéis do protagonista

O saber crítico aplicado à própria produção escrita autoriza Korner a se tornar ator principal, adaptador do texto, diretor e também crítico do texto e da montagem de *Hamlet* no Emma Lazarus. O autor, através do personagem Otto Korner, imprime um caráter crítico à narrativa, mesmo que esta não se caracterize como ensaio ou artigo acadêmico, gêneros que se envolvem com a experiência crítica diretamente.

Em *The Prince...* a crítica aparece sob três formas diferentes. Uma é relativa à contextualização do texto shakespeariano ao contexto da produção teatral, configurado pela especificidade religiosa judaica. Outra é relativa às mutilações textuais, que não conferem perigo

---

<sup>110</sup>“My first for some’s forbidden food,/ And, too, a ranting actor rude./ My second will in town be found,/ With folden chain on belly round./ My whole’s imbued with passion’s heat./ In many senses good to eat” (p. 144).

à produção teatral de Korner e são necessárias, pois a peça é muito longa e apresentá-la integralmente desgastaria os atores e a plateia. A terceira refere-se à maneira particular pela qual Korner lê a peça e a performance dos atores, imprimindo sua crítica teatral particular à narrativa. Sobre essas três formas de crítica, tratarei a seguir.

### 4.3.1 Adaptação e contextualização

O enterro cristão de Ofélia institui o grande impasse na produção da peça nas dependências do Emma Lazarus. A indefinição de substituir ou não o trecho, fazer cortes ou não desta parte, torna-se um problema para a evolução dos ensaios. Esta indefinição, porém, é uma questão relevante, principalmente porque os atores são judeus e a plateia também o seria. Este problema elencado por Isler representa a dimensão da questão da adaptação teatral que sempre retorna aos adaptadores e produtores teatrais: a adequação de Shakespeare ao contexto da apresentação. A trupe de West End, esclarece que:

Sentiu-se ... que todas estas referências à "sepultura cristã" poderia ofender a algumas pessoas. Afinal, muitos membros do nosso público são ortodoxos, para não dizer, fanáticos. Como ficou? Então pensamos que diferença faria nos livrarmos de algumas palavras, fazer substituições. (...) Simples. Você diz: "Ela deve ser enterrada em Mineola?" (ISLER, 1994, p. 41).<sup>111</sup>[tradução minha]

Uma verdadeira batalha se trava entre os religiosos – representados pelos judeus ortodoxos – e os fanáticos por Shakespeare – que não queriam ver o texto “adaptado”. Adaptar Shakespeare, para Benno Hamburger, significava tentar “aperfeiçoá-lo”: “Ninguém falou sobre qualquer mudança. Está melhorando Shakespeare agora, Mestre?”<sup>112</sup> [tradução minha]. (p. 41). De acordo com o falecido diretor, Sinsheimer, a integridade do texto deveria ser preservada e seu último desejo deveria ser respeitado: “Para ele [Sinsheimer], as palavras de Shakespeare eram sagradas”<sup>113</sup> (p. 42) [tradução minha]. Se continuassem questionando sob esta perspectiva, as mudanças não parariam por ali. A cena do Ato III em que Cláudio está de joelhos, rezando, por

---

<sup>111</sup> No original: “It was felt ... that all these references to “Christian burial” might offend some people. After all many members of our audience are orthodox, not to say fanatic. How does it look? So we thought what difference we get rid of a few words, make substitutions. (...) Simple. You say, ‘Is she to be buried in Mineola?’”

<sup>112</sup> No original: “Nobody has told me of any changes. You’re improving on Shakespeare now, mastermind?”

<sup>113</sup> No original: “For him [Sinsheimer], Shakespeare’s words were sacred”.

exemplo, também deveria ser repensada: “Jews don’t kneel” [Judeus não ajoelham] (p. 42), lembra Lipschitz.

### 4.3.2 Adaptação e mutilações textuais

Vê-se que estratégias auto-reflexivas ocorrem em diferentes frentes no texto de Isler, nas quais Otto Korner exercita sua crítica ao texto de Shakespeare ao mesmo tempo em que, sendo a narrativa uma apropriação de *Hamlet*, critica a *praxis* adaptativa. No décimo capítulo, Korner apresenta sua perspectiva crítica à adaptação de Lipschitz:

Por que, com uma vida tão cheia de mudanças, eu deveria objetar tão ardorosamente contra algumas alterações no texto do Hamlet, eu não sei. ... Talvez a minha objeção às mutilações de Lipschitz têm a ver com o fato de que no príncipe da Dinamarca vejo muito de mim mesmo. Não é à nobreza de espírito de Hamlet que me refiro, nem ao "cortesão, soldado, erudito, olhos, língua espada", ou ao "copo de moda e o molde da forma", mas às suas hesitações, suas vacilações, acima de tudo, a avidez de seus flagrantes para ser o antagonista. Nesse espelho que ele mantém para a natureza, eu vejo meu próprio reflexo. E, claro, como eu, Hamlet reconhece o Propósito (que ele, em um século cristão, a chama de Providência), mesmo na "queda de um pardal". (p. 44)<sup>114</sup> [tradução minha]

Korner não se mostra a favor de mutilações textuais na adaptação uma vez que se identifica com o personagem principal. Identificando-se com Hamlet, reconhece a facilidade que possui para pender sempre para o lado contrário, característica da personalidade de Otto Korner que se posiciona sempre como antagonista de qualquer questão. Com isso, os limites entre o Otto Korner crítico e o Otto Korner admirador da peça se confundem e se mesclam. A visão de Korner sobre o amor na peça, por exemplo, revela, na verdade, seu próprio ponto de vista, principalmente se levarmos em consideração o modo como ele lidava com as mulheres: “Se Hamlet era capaz de amar alguma mulher, não podemos saber; sobre este assunto o Bardo silencia. ...<sup>115</sup>” (p. 44-45). Dessa maneira, muito da rigidez crítica de Korner é, de fato, uma

---

<sup>114</sup> No original: “Why, with a life so stuffed with change, I should object so strenuously to a few alterations in the text of Hamlet, I do not know. ... Perhaps my objection to Lipschitz’s mutilations has to do with the fact that in the Prince of Denmark I see much of myself. It is not to Hamlet’s nobility of mind that I refer, not to the “courtier’s, soldier’s, scholar’s, eye, tongue, sword” or to the “glass of fashion and the mould of form,” but to his hesitations, his vacillations, above all his egregious eagerness to play the antic. In this mirror that he holds up to nature, I see my own reflection. And of course, like me Hamlet recognizes Purpose (which he, in a Christian century, calls Providence) even in the “fall of a sparrow”.

<sup>115</sup> No original: “Whether Hamlet was capable of loving any woman, we cannot know; on this subject the Bard is silent, no doubt sensibly so. Love (...) is (...) a slippery abstraction.”

rigidez consigo mesmo, por sua incapacidade de se entregar. Quando Korner se refere às mulheres da peça, a situação se esclarece:

Para ele, Ofélia e Gertrudes não tinham nenhuma realidade humana, pois elas não palpitavam com sangue vivo. Elas foram símbolos privados de tudo aquilo que ele desprezava neste mundo, embarcações nas quais ele podia derramar toda a sua bÍlis, e ele atacou-as sem piedade com a sua língua ácida. Para ambas a morte foi uma bênção.”<sup>116</sup> (p. 45) [tradução minha]

A opinião sobre as mulheres é um reflexo dos amores frustrados de Korner. O protagonista não fora feliz em seu primeiro casamento, com a prima Meta, nem no segundo, com a viúva Contessa, embora ambas fossem mulheres amorosas e decentes. Ao longo da narrativa, no entanto, confessa ter sido sempre apaixonado por seu primeiro amor, Magda Damrosch, que conheceu em Zurich e de quem fora separado por circunstâncias diversas. A carreira de Korner como poeta fracassa em Zurich e ele precisa retornar à casa dos pais. O pai, um comerciante, lhe dá emprego na loja e facilita a aproximação com Meta, uma conhecida da família. Korner se casa com a moça como que por obrigação e tem um filho com ela, Hugo. Após a Segunda Guerra, já na América, Korner conhece Contessa, uma viúva que lhe deixa uma boa quantia como herança, o que lhe permite viver uma vida digna no Emma Lazarus. Dessa forma, tanto Ofélia quanto Gertrudes guardam semelhanças com sua primeira (Meta) e segunda esposa (Contessa). A sugestão de Korner de que nenhuma das personagens de Shakespeare era vívida o suficiente, leva-nos a crer que a dura crítica que Korner confere às mulheres de *Hamlet* seja uma maneira de dizer a si mesmo que as mulheres de sua vida eram símbolos de tudo o que ele, Korner, desprezava no mundo.

#### 4.3.3 Adaptação, produção teatral e direção

Quanto à questão da crítica de Korner à adaptação da peça, parece-lhe que a versão de Sinsheimer para *Hamlet* forma a base de sua produção, sem cortes e sem funeral judeu para Ofélia. No entanto, Korner ainda pretende imprimir sua própria marca à peça: “... naturalmente, quero colocar minha própria impressão em *Hamlet* e, a respeito disso, minha experiência em

---

<sup>116</sup> No original: “For him, Ophelia and Gertrude had no human reality; they did not palpitate with lively blood. They were instead private symbols for all he despised in this world, vessels into which he could pour all his bile, and he lashed them mercilessly with his acidulous tongue. For both of them death was a benediction.”

diferentes papéis pode ser colocada em prática<sup>117</sup>” (p. 155). Sua visão pessoal de *Hamlet* inclui a compreensão de que a função do Fantasma é ser o outro lado, o antagonista de Cláudio (cf. p. 155) e de que ao coveiro é preciso ser dada a devida importância filosófica (cf. p. 155). Quanto a *Hamlet*, Korner desconfia da necessidade de desvendar o cerne do mistério: “...Não abandonei minha crença de que o Coveiro faz exatamente isso. Mas o que ele e o Príncipe aprendem um com o outro é sabido apenas por eles. ‘Este sou eu, Hamlet, o Dinamarquês’ – mas o que é este ‘Eu’? O enigma permanece”<sup>118</sup> (p. 155) [tradução minha]. A afirmação da identidade por *Hamlet* perturba o protagonista porque esta se torna uma questão também para aquele que reflete a respeito disso.

Korner também menciona a repetição e a exaustão a que chegou a leitura freudiana da peça e questiona se será necessário enfatizar a relação entre o protagonista e a mãe. Korner comenta que:

A discussão se todo *Hamlet* é Édipo, de *Hamlet* vis-à-vis sua mãe. Obrigado, Freud por isso, é claro. (...) As especulações sobre seus desejos edípicos devem permanecer inúteis, se não enganosas. Mas um *Hamlet* adoeceu e, pior ainda, envergonhado pela traição de seu pai, podemos saber algo sobre ele (p. 156)<sup>119</sup>.

No entanto, é Lipschitz quem lhe dá a chave que abrirá a leitura da peça: “Quem teria pensado que Lipschitz, em sua impropriedade grosseira, me daria inadvertidamente a chave com a qual eu desvendaria a peça?”<sup>120</sup> (p. 157). Ele pergunta a Korner: “Como você se sentiria se seu pai fosse um *schlemiel* <sup>121</sup>?”. Segundo Lipschitz, o Fantasma informa a *Hamlet* de uma dupla falta de sua mãe, da qual o velho Rei é, além de omissos, um fraco: Gertrudes é incestuosa e também adúltera porque o Velho *Hamlet* não lhe parecera bom o suficiente enquanto marido. A

---

<sup>117</sup> No original: “...naturally I wish to put my personal stamp on *Hamlet*, and in this regard, my experience in different roles can be put to use”

<sup>118</sup> No original: “...I have not abandoned my belief that the Gravemaker does precisely that. But what he and the Prince learn of one another is known only to them. ‘This is I, *Hamlet* the Dane’ – but what is this ‘I’? The enigma remains.”

<sup>119</sup> No original: “The talk if all of *Hamlet* as Oedipus, of *Hamlet* vis-à-vis his mother. Thank Freud for that, of course. (...) speculation about his Oedipal yearnings must remain futile, if not misleading. But a *Hamlet* sickened and, worse yet, embarrassed by his father’s cuckoldry, him we can know something about”. [tradução minha].

<sup>120</sup> No original: “Who would have thought that Lipschitz, in his gross impropriety, should inadvertently give me the key with which I shall unlock the play?”

<sup>121</sup> No original: “How d’you think it feels to have for a father a *schlemiel* ?” *Schlemiel*: termo Yiddish para se referir a uma pessoa estúpida, sem sorte, fracassada.

chave do mistério está no contraste entre o Velho Rei Hamlet e Cláudio. E, ao que parece, Cláudio era o possuidor do falo mais potente: “Mas Hamlet não está surpreso que a mulher em sua fraqueza deve preferir o falo gigante, incansável para o sono impotente do leito conjugal. ‘Ai, pobre fantasma’, diz Hamlet – não exatamente o elogio que um pai quer para seu filho.” (p. 157)<sup>122</sup> [tradução minha].

Dessa forma, com a abordagem teatral já estabelecida, Korner parte para as mudanças de elenco. Escala Benno Hamburger para viver Horácio, Pincus Pfaffenheim será o Fantasma; Sato Wittkower, Polonius; Red Dwarf será promovido a Primeiro Coveiro e Freddy Blum, Cláudio. Tosca Dawidowicz continuaria como Ofélia e Gertrudes seria Lottie Grabscheidt. Ocorre que esta última adoece e é logo substituída por Hermione Perlmutter.

Durante os ensaios da peça, Korner se lembra de uma série de eventos e experiências durante o Holocausto. Como sobrevivente, Korner também sofre com a culpa prototípica por ter sobrevivido e está em busca de sinais de um propósito “maior” para sua existência. Ao longo do romance, cuja esfera temporal gira em torno dos ensaios e montagem da peça, Korner é inicialmente escolhido para viver o Fantasma, depois, o Coveiro. Os acontecimentos, no entanto, o impelem a tornar-se o diretor da peça e também a incorporar o herói.

Sobre a memória do Holocausto, discutiremos no próximo tópico.

#### **4.4 *Hamlet* e o Holocausto**

O narrador se empenha em evidenciar a preparação, o processo de construção de *Hamlet* dentro do romance e, por isso, o tom meta-teatral. Para Marjorie Garber (2008), o teatro do século XX reconhece o metadrama – um drama sobre drama – como um dos aparatos mais eficazes (p. 219). Esse recurso foi usado quando havia uma preocupação filosófica e cultural em distinguir “aparência” de “realidade” cuja estrutura da peça-dentro-da-peça enfatizava (p. 220). Assim, o famoso *The Mousetrap* ou *The Murder of Gonzago* que aparece no Ato III, cena ii e cuja função é “capturar a consciência do rei” transforma-se na busca de Otto Korner pelo esclarecimento de si. Ou seja, a montagem de *Hamlet* transforma-se no “capturar a consciência” de Otto Korner e a razão da existência da narrativa.

---

<sup>122</sup> No original: “But Hamlet is not surprised that a woman in her weakness should prefer the giant, untiring phallus to the impotent slumber of the marriage bed. ‘Alas poor ghost,’ says Hamlet – not exactly the encomium a father wants for his son”.

Os vários papéis de Korner ao longo da produção da peça corroboram a hipótese de que a progressão do protagonista ao longo da narrativa – ele é escalado para representar o Fantasma, depois o Coveiro, para então tornar-se Hamlet e ser diretor – seja a busca de autodefinição de um judeu alemão pós-holocausto naturalizado norte-americano. O romance de Isler é sobre este percurso de esclarecimento gradual do protagonista. O desvelamento da memória de Otto Korner acontece aos poucos, por vias pouco convencionais. Korner garante que suas memórias estão bem guardadas, em uma caixa de camisa pouco acessível, bem no fundo do armário, sem a menor intenção de ser encontrada<sup>123</sup> (p.52). Entretanto, esta memória torna-se uma obsessão por manter-se enclausurada; quando é libertada, Korner a compara a uma bicicleta desgovernada que desce uma rua, sem freios (p. 227; 229). Korner está continuamente se lembrando de alguma coisa e registrando estas lembranças, como se estivesse tentando provar algo. O que ele quer provar? Seriam os fatos lembrados por ele exatamente *os fatos*? Para quem esses fatos são importantes? Há pelo menos três hipóteses: de que ele quer provar que não está perdendo a memória com a idade, de que ele não é um impostor por ter sobrevivido ao Holocausto, e de que ele precisa convencer-se do que já sabe. A perda da memória é um dos medos reprimidos do personagem. Esse medo toma a forma de hesitação – hesitação *hamletiana*, mais precisamente. Hamlet hesita em agir para salvar a monarquia, a dinastia dinamarquesa, enquanto Korner hesita em abraçar o papel do príncipe e em tornar-se o diretor do espetáculo. O medo de Korner é o fracasso, a crítica, e isso se reflete em sua saúde, como ele próprio relata sua necessidade de ver Dr. Comyns: “Esta manhã eu tinha uma consulta marcada com Dr. Comyns. Nada de alarmante, o de sempre: constipação, dores de cabeça e tudo mais<sup>124</sup>” [tradução minha] (p. 215). Seu problema, porém, não é grave e é logo resolvido com uma dose de *Valium*, um relaxante muscular e uma compota de frutas (cf. p. 216).

Abordar o tema da memória através da apropriação permite aliar a supremacia estética à representatividade de saberes e discursos de classes e minorias tradicionalmente excluídos. Tal prática está evidente na retomada temática do Holocausto, que se expressa através do discurso memorialista do protagonista Otto Korner e que tem o teatro shakespeariano como pano de fundo de sua busca por autoafirmação. O discurso memorialista do protagonista traz para o debate o problema da representação de uma experiência única. *O Príncipe da Avenida*

---

<sup>123</sup> No original: “It was then that I stuffed Lola’s memory high on the closet shelf with the rest of my past and closed the door tightly. (In unguarded moments, the door opens a crack, and I hear again the pitful voices. But quick as a wink, to preserve my sanity, I snap the door shut again).”(ISLER, 1994, p. 52)

<sup>124</sup> No original: “This morning I had an appointment with Dr. Comyns. Nothing alarming, the usual thing: constipation, headaches, and so on”.

*West End* mantém uma estreita relação com o pensamento judaico e a narrativa de testemunho. Observa-se que a especificidade do diálogo com a cultura judaica e a memória do protagonista Otto Korner determinam, em contrapartida, o modo de leitura do romance, cujas atividades de rememorar, recontar e relembra é reconhecer-se na tradição judaica e inserir-se nela.

#### **4.4.1 Otto Korner, sujeito traduzido**

Falar da cultura judaica e sua tradição é uma tarefa difícil, porém não inócua, pois descobre-se que os textos que circulam neste nicho têm abogadens bem particulares. A tese de Maria Clara Castellões de Oliveira (2000), além de contribuir para os estudos da tradução, evidencia a existência de uma exegese específica no contexto judaico pós-Emancipação. Essa especificidade está associada a uma crítica pós-estruturalista de tradição judaica e a uma longa tradição de interpretação das Escrituras por parte de rabinos e cabalistas, bem como a concepções não-lineares de tempo e de espaço, provenientes de uma história construída em entre-lugares discursivos, que se expressa através de metáforas relativas às exegeses bíblicas e de uma história marcante de diásporas.

Diante de uma cultura tão particular, Otto Korner se comporta como um deslocado espacial e temporal na moderna Nova York . Ele é também um sujeito traduzido, o que se faz refletir nos termos em *íidiche* usados por ele e pela expressão melancólica de perda de seu lugar de origem, sua família e sua língua, por causa da guerra. Esse foi o principal motivo pelo qual este romance foi analisado pelo viés da Teoria da Tradução de influência Benjaminiana, que considera a tradução uma sobrevida do original, que lhe garante lugar nos debates do porvir. As reflexões de Benjamin são mais que apropriadas para pensar a questão do personagem principal como uma tradução de si mesmo.

Uma fotografia antiga e desbotada é o ponto de partida de Salman Rushdie em uma digressão na qual constata seu sentimento de inadequação diante do presente que o faz comparar o passado a uma casa perdida em uma cidade também perdida entre a névoa de um tempo perdido. Para Rushdie (1991, p. 9), o presente é um país estrangeiro: “[i]t’s my present that is a foreign, and the past is home”. As lembranças do passado levam o escritor para um lugar confortável e muito familiar, ao contrário do momento presente, o qual já não se reconhece mais. Essas reflexões a respeito de seu não-lugar no mundo se assemelham aos sentimentos de Otto Korner. A grande dificuldade do alemão de descendência judaica radicado nos Estados Unidos da América, já idoso, é de autodefinição em uma sociedade jovem e diversificada, que ainda

passa por revoluções sociais. Rushdie menciona que, por ter nascido do outro lado do mundo, considera-se um homem traduzido (p. 17), o que não é muito diferente de Korner. Extirpado de seu país, de sua família e de uma tradição judaica ortodoxa, nosso protagonista senil se torna um sujeito traduzido em sua busca, mesmo na velhice, por seu lugar no mundo. Como pode Korner sobreviver em um mundo em constantes transformações, do qual já não se sente parte ao viver afastado, no Emma Lazarus, um *ghetto*, – e continuar vivendo nele? Como continuar vivendo e seguindo em frente, enquanto as pessoas ao seu redor se vão, uma a uma?

Assim como em *Os filhos da meia-noite* que Rushdie considera como um romance da memória e sobre a memória, o relato de Korner é uma narrativa da memória, da sua experiência nos campos de trabalho durante a Segunda Guerra Mundial, da Alemanha do início do século XX. Uma narrativa sobre uma memória intermitente, fragmentada, parcial, influenciada pelas circunstâncias vividas pelo personagem, que escreve de fora da Europa, muitos e muitos anos depois.

Otto Korner é o sujeito imigrante que reflete sobre esta condição em uma Nova York moderna, onde não há muito espaço para a senilidade além dos limites do Emma Lazarus. Nesse sentido, sua memória busca também um momento que se perdeu, uma nostalgia, o inatingível. Suas histórias a respeito da vanguarda dos anos 1920, seu encontro com sua primeira esposa, sua tentativa frustrada como escritor, servem de traduções da memória do velho Otto Korner a respeito da velha Europa. A configuração de suas memórias na forma de um diário como um ato de reflexão e crítica a respeito de seu passado torna-o um tradutor de si mesmo.

#### **4.4.2 Korner e a experiência no Lager**

Apesar de o genocídio da Segunda Guerra ser conhecido como símbolo central de opressão e atrocidade, a transcendência desse evento nos é próxima historicamente por ser uma experiência singular em seu simbolismo e em sua significação histórica: o arquétipo do mal, do qual a política e a democracia devem cuidar para que não se repita.

Há uma relação que *The Prince of West End Avenue* estabelece entre o *Hamlet* de Shakespeare e o Holocausto. De acordo com Werner Reinhart (2003) este é o primeiro trabalho literário que estabelece uma ligação forte e corajosa entre o mundo antigo da Dinamarca e o cosmos do campo de concentração. Entre o *Hamlet* e o Holocausto, aparentemente, não há muitos pontos em comum. Analisa-se aqui o papel da memória do Holocausto presente no relato

ficcional do protagonista que, sobrevivente, sugere também a sobrevivência do texto shakespeariano e o genocídio do povo judeu como um Fantasma que assombra a Europa.

Otto Korner é tragado pelo passado ao conhecer a nova terapeuta, Mandy Dattner, que funciona como catalisadora dos fantasmas do passado do personagem. O residente é fisgado por esta mulher que lhe lembra muito seu primeiro amor, Magda Damrosch, que conheceu em 1917, em Zurich. Através desta mulher, Otto faz várias digressões em que memórias dolorosas retornam à superfície em sua narração. O protagonista de Isler sofre da culpa típica dos sobreviventes de Auschwitz. O relato de Korner passa a ter uma outra dimensão porque é também um relato de uma testemunha, que denuncia a perda da cultura judaica europeia de origem alemã em uma sociedade pop norteamericana. Neste sentido, Korner é também um sujeito *adaptado*, que se percebe fora de lugar, mas que ainda sente a necessidade de preservar sua identidade ao isolar-se no gueto<sup>125</sup> Emma Lazarus, seu refúgio judeu, onde está longe dos *goys*<sup>126</sup> e ainda pode comer comida *kosher*<sup>127</sup> de vez em quando.

O tom confessional do diário de Korner lida com duas dimensões temporais da memória. Como aponta Reinhart (2003, p. 102) uma é a do tempo presente, em que o residente se preocupa com a nova produção teatral de *Hamlet*. A outra, da qual tratarei agora, é a do tempo passado, do genocídio nazista. Essa dupla dimensão possibilita construir no tempo presente da narrativa algo que ocorreu no passado e que Otto Korner gostaria de esquecer. Korner é sobrevivente de duas guerras e de duas esposas. O mesmo tom confessional de Korner tem também duas funções. Aparentemente terapêutica, a atividade da escrita do idoso é um exercício duplo: de aceitação se si e de recuperação da memória. Essa dupla função restabelece o escritor que se perdeu pelas várias exigências de sua vida e que, ao se conhecer, permite que alcance uma outra função: a de diretor teatral e a de protagonista, vivendo o papel de Hamlet. Para Reinhart (2003):

A revisão contemporânea de Isler usa esse tema a fim de confrontar os seus leitores com um processo meticuloso, ou seja, a tentativa de um judeu-americano de autodefinição na era pós-Holocausto. Os vários papéis da carreira de Korner como ator amador espelham as diversas etapas de sua busca

---

<sup>125</sup>O *ghetto* é um termo usado para designar uma parte da cidade ocupada por um grupo que vive ali porque circunstâncias políticas, sociais e econômicas o impeliram a isso. Esta palavra, porém, foi originalmente usada em Veneza para descrever uma área onde os Judeus foram forçados a morar.

<sup>126</sup> Termo do hebraico para designar “povo”, mas a comunidade judaica o utiliza para designar de forma pejorativa os não-judeus, os gentios.

<sup>127</sup> Comida *kosher* é aquela que obedece a lei judaica para a alimentação.

de identidade e autenticidade; suas mudanças sucessivas de papel servem como uma indicação de seu progresso durante este experimento psicológico para encontrar uma síntese entre o trauma do passado e o retorno presente do recalcado (REINHART, 2003, p. 103)<sup>128</sup>. [tradução minha]

Como se pode perceber, a revisão contemporânea de Isler usa *Hamlet* como estratégia para a autodefinição de Otto Korner. A dúvida metafísica de Hamlet transfere-se para a rejeição do protagonista de Isler em aceitar o trauma de seu passado.

#### 4.4.3 Os fantasmas da memória

Há dois tipos de sobreviventes no romance de Isler. Um é o que é resiliente e cujo grande desafio é conviver com as memórias dos campos de concentração; o outro não consegue conviver com essas memórias e não resiste à sua condição de sobrevivente. O primeiro tipo quer se desfazer das memórias, mas sabe que elas fazem parte de sua vida e, portanto, vai seguir vivendo. O segundo, por sua vez, não consegue sequer conviver com elas nem aceitar sua condição. Sobre estes dois tipos de sobrevivente trataremos a seguir.

A literatura de testemunho desenvolveu-se como *topos* investigativo a partir da *Shoah*<sup>129</sup>, evento central da teoria do testemunho. De acordo com Seligmann-Silva (2004), esse evento é caracterizado por sua radicalidade e singularidade, não possibilitando sua comparação com outras catástrofes e tornando-o, à primeira vista, muito além de toda compreensão (p. 13). As memórias de Otto Korner, mesmo que ficcionais, são caracteristicamente testemunhais. De acordo com Reinhart (2003, p. 103) “Otto Korner é um homem assombrado pelos fantasmas de seus parentes, pelo passado, pelos anos 1930 na Alemanha Nazista”<sup>130</sup>. Ele inicialmente se assume como sobrevivente de um campo de trabalho em Chipre que, após ser resgatado por seu cunhado em 1947, vê sua irmã se enforcar, tornando inócuos os esforços dispendidos para

---

<sup>128</sup> No original: “Isler’s contemporary revision uses this theme in order to confront his readership with a painstaking process, namely the attempt at a Jewish-American self-definition in the post-Holocaust era. The various roles of Korner’s career as an amateur actor mirror the diverse stages in his search for identity and authenticity; his successive castings serve as an indication of his progress during this psychological experiment to find a synthesis between the trauma of the past and the present return of the repressed”.

<sup>129</sup> Esta palavra em hebraico ou Yiddish significa calamidade, destruição, e ela é usada para se referir ao genocídio de aproximadamente seis milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, ou o Holocausto. Os judeus preferem o nome Shoah porque a palavra “holocausto”, de origem grega e que significa sacrifício, é teologicamente ofensiva, pois se refere a um costume grego e pagão.

<sup>130</sup> No original: “Otto Korner is a man haunted by the ghosts of his relatives, of the past, of the 1930’s in Germany”.

salvar-se e agravando a questão de sua culpa como sobrevivente. Como seu poema diz, “the roots dig deep”, é preciso cavar fundo para entender por que ele é um sujeito assim tão obtuso.

Para Seligmann-Silva (2008) apesar da dúvida existente na questão do testemunho – narrar e poder ser desacreditado – existe a necessidade de testemunhar, que é elementar, pois “dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager*<sup>131</sup> ou de outra situação radical de violência que desencadeia uma carência absoluta de narrar” (cf. p. 66). Em *The Prince...* há dois tipos de sobreviventes: o que guarda as memórias em uma caixa e se nega a retornar a elas e o que é assombrado pelas lembranças e pelas perdas e não resiste. Korner representa o primeiro tipo: hesitante, mas resiliente, oscila entre a escrita de seu diário, que rememora e narra seu trauma, e o desejo de trancar todas as memórias em um local inacessível:

Foi então que eu coloquei a memória de Lola na prateleira alta do armário junto com o resto do meu passado e fechei a porta com força. (Em momentos de descuido, a porta abre uma fresta e eu ouço novamente as vozes de lamentação. Mas rápido como um piscar de olhos, para preservar minha sanidade mental, eu fecho a porta novamente.)”[tradução minha](ISLER, 1994, p. 52)<sup>132</sup>.

O outro tipo de sobrevivente é representado por sua irmã Lola. Casada com Kurt ou Kenneth Himmelfarb, um especialista em literatura alemã medieval, o casal emigrou para a América em 1934, com a promessa de uma vaga para Kenneth em uma universidade americana. Na América, Kenneth prosperou como sócio na firma de seus irmãos, Nathan e Edmond, transformando-se em um “dínamo humano” (p. 48). De homem franzino que mal cabia atrás de seus óculos, Kurt agora era um homem altivo e assertivo que, a pedido da esposa, foi buscar Korner, irmão de Lola, em Chipre, onde os refugiados de guerra estavam sob os cuidados dos britânicos. Porém, enquanto Kurt buscava Korner em Chipre, Lola havia ficado só em casa. Quando chegaram, depararam com seu corpo que pendia por uma corda que ia até o teto da cozinha. Em seu peito, apenas um pequeno bilhete: “Otto, Kurt: lamento, Lola.”<sup>133</sup> (p. 51). Para Korner, só havia uma explicação: “A verdade era bem simples: no final minha própria irmã não

---

<sup>131</sup> Termo em alemão que significa apenas “campo”, mas usado pelos judeus e alemães para designar os campos de concentração.

<sup>132</sup> No original: “It was then that I stuffed Lola’s memory high on the closet shelf with the rest of my past and closed the door tightly. (In unguarded moments, the door opens a crack and I hear again the pitiful voices. But quick as a wink, to preserve my sanity, I snap the door shut again.)”.

<sup>133</sup> No original: “Otto, Kurt: a pity, Lola.”

aguentava olhar para mim. Não a culpo por isso.”<sup>134</sup> (p. 51). Lola não poderia olhar para o irmão novamente, pois se lembraria da sua família dizimada. Kenneth hesita em relatar a Otto todos os fatos, enquanto viajavam para encontrá-la:

Você não deve se surpreender com Lola. Foi um longo tempo. Muito difícil para ela. Ela estava cheia de esperança, não podia acreditar ... e depois o, hmm, os acontecimentos, sim, os eventos na Europa, tão horrível, destruindo tudo, para ela, para todos nós. Ainda assim, ela esperava ... e então a busca, e depois a descoberta ...Mas graças a Deus, você está aqui, e isso é ... é ... ela estava tão ... será um momento maravilhoso para ela [tradução minha]. (ISLER, 1994, p. 50)<sup>135</sup>.

Este evento fez com que Korner guardasse, para sempre, os pertences da irmã em uma caixa e a colocasse em uma parte inacessível do armário (p. 52). Lola morreu porque não suportou o encontro com os fantasmas de sua memória, representados pela figura do irmão, cuja chegada ela aguardava. Toda a família de Korner havia sido dizimada pela guerra e só restara Korner.

O retorno do fantasma da Guerra é temido por Otto e configurado por ele como “esquecimento”, “passado”. A temporalidade do trauma segue uma estrutura diferente, a paradoxal temporalidade psíquica. Diante disso, o trauma pode ser caracterizado como uma memória de um passado que não passa (cf. Seligmann-Silva, 2008, p. 69). Por isso o retorno ao passado é postergado, o que pode ser constatado por meio das inúmeras tentativas de negação do passado. Korner se nega a voltar às memórias do passado e, por esse motivo, isto é sempre postergado. Derrida, no entanto esclarece que um espectro pode retornar do passado ou do futuro, pois o espectro tem várias temporalidades: “O próprio do espectro, caso isso exista, é que não se sabe se ele testemunha retornando de um passado vivo ou de um futuro vivo, pois a aparição já pode indicar o retorno de um vivo prometido” (DERRIDA, 1994, p. 136).

O processo de esclarecimento do passado para Korner é gradual. Durante os ensaios da peça de Shakespeare, ele é levado a relembrar em uma série de *flashbacks*: suas experiências durante o Holocausto e sua parcela de responsabilidade sobre seus atos. Korner é escalado para

---

<sup>134</sup> No original: “The truth was quite simple: in the end my own sister could not bear to look at me. I cannot say I blamed her.”

<sup>135</sup> No original: “You must not be surprised by Lola. It’s been a long time. Very hard for her. She was full of hope, she couldn’t believe... and then the, um, the events, yes, the events in Europe, so horrible, shattering, for her, for all of us. Still she hoped... and then the search, and then to find out... But thank God, you’re here, and that’s... that’s... she was so... it will be a wonderful moment for her.”

viver o Fantasma e depois, o Coveiro (ambos os papéis muito apropriados à sua personalidade autocomplacente, no início do romance). É interessante notar que o Fantasma é uma figura de segredos que, como Korner, retorna para revelá-los. O coveiro, por sua vez, tem uma função ambivalente na peça, que é de suscitar a dúvida sobre o enterro de Ofélia, lembrar o passado de Hamlet e dizer verdades através de jogos de palavras. Todos são papéis que dizem muito sobre a busca por auto-conhecimento de Korner, o que fatalmente o leva a encontrar-se com o passado e com suas memórias escondidas, enterradas. Os acontecimentos, no entanto, o impelem a tornar-se o diretor da peça e também a incorporar o personagem título.

#### 4.4.4 Conjuração do espectro

Gerhardt Kunstler é uma figura emblemática que aparece tardiamente na narrativa, o catalisador das memórias “engavetadas” de Otto Korner. É interessante notar que o sobrenome de Otto, “Korner”, remete a “canto”, “esquina”, como se o personagem estivesse “encurralado”, enquanto que “Kunstler”, em alemão remete a artista de artes visuais, uma vez que este nome é muito parecido com *künstler*, em alemão. É Kunstler, o artista, que liberta Korner de seu trauma do passado, o que significa que a arte o liberta, não pelas artes visuais, mas pelo teatro. O pintor de telas, mesmo sendo novato na residência, conquista a todos e Otto vê isso com muita desconfiança. Otto procura privacidade na biblioteca e Kunstler o procura para uma conversa. Otto se mostra indisposto a fazer confidências com quem diz praticamente não conhecer direito. Até que Kunstler toca em um ponto delicado: ele se lembra de Korner e afirma que seu nome não lhe era estranho. O pai de Kunstler trabalhara na loja do pai de Korner e Gerhardt, jovem, não se sentia confortável com a humilhação do pai. O assunto da conversa em torno do pai de Korner o sensibiliza a buscar as reminiscências do passado.

Usando a metáfora de uma bicicleta desgovernada, Korner inicia uma jornada para dentro de suas memórias. Começa em 3 de abril de 1933, quando os alemães estavam no poder há algum tempo. Lembra dos judeus em pânico, da onda de violência pelas ruas e do boicote ao comércio judeu. Korner reconhece, então, sua demora para agir, mesmo sendo constantemente avisado do perigo por Meta, sua primeira esposa, que temia pela vida do filho pequeno. Requisitado pelo editor do *Israelitische Rundschau* para dar explicações à comunidade judaica pelo pânico que havia acometido a Alemanha, Korner escreve em sua coluna que seria um ato de covardia daqueles que fugissem de sua terra natal apenas porque tempos difíceis os espreitavam e que os judeus nascidos na Alemanha deveriam se orgulhar por terem dupla nacionalidade,

dupla herança: “A história dos judeus na Alemanha nos ensina que devemos esperar, e somos capazes de esperar.”<sup>136</sup>, escreve Korner (p. 232). Em 1935, lembra-se de lhe tirarem a cidadania e o início do confinamento em sua própria casa. Os pais de Korner, já avançados na idade e temendo o pior, se matam com uma dose de *Veronal*. Meta, sua esposa, alternava o humor com crises de riso até que se silenciou totalmente e ficou sob os cuidados do próprio filho de 8 anos de idade. Quando foram colocados em um trem para o campo de concentração, Meta estava muito magra, debilitada e foi encontrada morta no momento da chegada. O filho, Hugo, não queria se separar da mãe e foi morto com um golpe de rifle nas têmporas. Restara apenas Korner e o remorso por ter contaminado milhares de judeus com sua escrita em sua coluna publicada no *Israelitische Rundschau* (cf. p. 229-235). A bicicleta de Korner para e ele desmaia.

Jodi Sherman (2002) aponta que há um distanciamento temporal que é preciso levar em consideração em relação ao acontecimento do Holocausto e é preciso lê-lo sob perspectivas diferentes para que a atrocidade não seja esquecida. Em seu texto, Sherman aborda *Life is Beautiful* de Roberto Benigni (1998) para argumentar que o uso do humor neste filme é uma maneira de confrontar este momento da História, desafiando o público a refletir a respeito da situação de exceção do povo judeu. Pelo uso do humor, este filme recebeu várias críticas negativas. Na visão dos críticos<sup>137</sup> apontados por Sherman, o uso de situações cômicas para tratar de um tema sério seria uma afronta à nossa sensibilidade ética, estética e histórica, trivializando ou negando o Holocausto.

Segundo Sherman (2002), à medida que nos distanciamos do Holocausto, é preciso assegurar que este evento jamais seja esquecido através de formas artísticas e ações criativas que consigam conjugar verdade e fato. E, ao falar sobre este evento, é preciso quebrar várias camadas do abjeto de Kristeva e do silenciamento que ameaçaram o povo judeu. O abjeto foi definido por Kristeva em seu livro *The Powers of Horror* (1982) como um lugar em que há o colapso de sentido, um espaço no qual a linguagem, as leis e a humanidade são vazias de significado, fora das “regras do jogo” que a ordem simbólica propõe. No espaço do abjeto há apenas o vazio, pois o sentido anulado da linguagem não articula por estar fora da ordem simbólica (KRISTEVA apud SHERMAN, 2002, p. 72). Sherman entende o Holocausto como o abjeto de Kristeva porque este evento “desafia a representação e portanto não deveria ser conteúdo da literatura, da arte ou do filme” (p. 73), pois torna os sobreviventes e vítimas inaptos como testemunhas, uma

---

<sup>136</sup> No original: “The history of German Jewry teaches that we must wait, and we are capable of waiting.”

<sup>137</sup> Cf. ALLEVA (1999), SIMON (1999), SCHICKEL (1998). DENBY (1999) apud SHERMAN, Jodi. *Humor, Resistance, and the Abject...*, 2002.

vez que a singularidade dos acontecimentos presenciados é impossibilitada pela linguagem. Dessa maneira, só a esfera cômica é capaz de reclamar a linguagem e criar espaço para o discurso da testemunha. No romance de Isler, as situações cômicas criam condições favoráveis para que o trauma de Korner possa ser reelaborado no final do romance.

Temos a narração, então, do testemunho de Korner. Seligmann-Silva (2008, p. 66) considera o testemunho como uma atividade elementar, uma vez que dele depende a sobrevivência daquele que retorna do campo de concentração. O poeta fracassado que há em Korner parece nunca ter existido, se observarmos que a escrita de suas memórias o impele ao testemunho e, portanto, à sobrevivência. Ainda para Seligmann-Silva (2008), a narrativa é algo elementar, necessária para a inscrição do sobrevivente na cena da História, sendo que o desafio de narrar é o desafio de estabelecer uma ponte com “os outros”, inscrever-se no diálogo das alteridades e romper com os muros do silenciamento. Mesmo sabendo que a narração de Korner é uma ficção, a performatividade do personagem como testemunha e o registro escrito de uma experiência metaforizam um desejo guardado de renascimento: viver e expurgar os fantasmas de um tempo sombrio da História Ocidental.

#### **4.5 Da sobrevivência à vida**

Os questionamentos que se impõem, tendo em vista a perspectiva hipertextual que emoldura esta tese, referem-se à dialética entre o lembrar/esquecer que angustia o protagonista, pelo modo como o autor, Alan Isler, aborda o irrepresentável que é o Holocausto e a maneira como esta questão dialoga com o pano de fundo shakespeariano. *Hamlet* é estratégia textual mediadora que rearticula o irrepresentável e o que está além da representação. No romance, essa estratégia pode ser compreendida como a identificação de Otto Korner com Hamlet, não o Hamlet herói trágico shakespeariano, mas o que hesita e comete erros e o que deixa sua história nas mãos do acaso. Hamlet é um estudante questionador de Wittenberg, que injeta força juvenil e dinamismo à peça com as questões e impulsos próprios da inexperiência. Korner, por outro lado, se mostra pessimista e nostálgico. O passado é o lugar de sua vida. O que de fato marca o discurso senil de Korner é seu trabalho de memória na tentativa de afastar-se da morte. Um verdadeiro embate se trava entre o lembrar e o esquecer. O próprio ato de recontar, rememorar faz parte da cultura judaica e exerce grande influência na maneira como ela funda e realiza a manutenção de uma memória que é dupla: cultural e identitária, porque inserida numa tradição

judaica e de cultura canônica e porque a voz suplementar lançada perpetua a autoridade de Shakespeare.

O romance de Isler tem o tom confessional de um livro de memórias que, no entanto, é apresentado sob tensão. De um lado, temos a questão da performance da produção da peça shakespeariana. De outro, o passado de Korner, marcado pelo horror nazista. Esses dois pontos nos aproximam da personagem. Apesar de caminharem paralelamente ao longo da obra, eles se cruzam no final, num surpreendente desfecho. A questão da performance é uma tentativa quase terapêutica. É através dela que os fatos dolorosos do passado finalmente podem vir à tona. Esta é uma afinidade típica entre o drama renascentista e a ficção pós-moderna que Julie Sanders (2006), citando Marguerite Alexander, aponta. Ambos os gêneros, apesar do hiato histórico, são autoconscientes de seu próprio sacrifício: “se Shakespeare (...) usou elementos metateatrais para chamar a atenção para as convenções de seus feitos criativos, o romance moderno emprega artifícios metaficionais, tais como o narrador não-confiável em primeira pessoa” (p. 11).

Enquanto Hamlet é atormentado pelo fantasma da autoridade, que representa a figura do pai, Otto Korner é um homem assombrado pelo fantasma da memória: seus parentes, seus amigos, seus pais, seus amores e a carta roubada de Rilke. Além disso, seu próprio discurso é uma tentativa de deixar algo, de não ser esquecido. Ele contempla o cemitério judeu Mineola e suas reflexões parecem nos dizer que não quer morrer e ser esquecido. Por outro lado, a avenida West End lhe parece muito modificada desde sua chegada ali. Parece admitir sua relutância em se assimilar à modernidade e por isso se prende ao passado. Sua inadequação àquele espaço modificado o leva à divagação nostálgica. O resultado é uma meditação sobre a perda da cultura judaica europeia.

Otto Korner cresce, encontra-se como indivíduo, abandona o círculo vicioso do eterno melancólico. Antes de entrar em cena, ouve o burburinho da plateia que toma seus lugares e se sente mais confiante para o espetáculo. Afinal: “readiness is all” [a prontidão é tudo], repete Korner. Otto Korner tornou-se sua própria ficção, é a ficção de si mesmo e não pode desconectar-se dela. A ficcionalização de sua vida é o que o mantém vivo: sobreviveu para o personagem e como personagem. Sair de sua ficção hamletiana é recusar-se a viver; renunciar a ela é abandonar o palco sem glórias. Permanecer nela é reinscrever-se na história como metáfora estendida de um pesadelo de uma época. E Otto parece que ainda deseja a vida e seus movimentos inesperados: para ele, “a prontidão é tudo”. Por isso, no romance, o diálogo com *Hamlet* se torna um importante recurso catalisador da memória.

Derrida afirma em um momento que a estrutura da herança é complexa. Quando passamos a ser herdeiros, não temos escolha: queiramos ou não, somos chamados pela ontologia para simplesmente “...**ser** disso que somos” (1994, p. 79) [grifo do autor]. Quanto àquilo que herdamos, resta-nos testemunhar: “[t]estemunhar seria testemunhar do que **somos** à medida que **herdamos**, e aí está o círculo, aí está a oportunidade ou a finitude, herdamos isto mesmo que nos permite dar testemunho” (p. 79) [grifos do autor]. Dessa maneira, o texto de Shakespeare torna-se a herança de Isler. Imbricado nesta configuração está o testemunho de um genocídio, porque os vários textos que compõem o romance permitem conceder espaço para a ficcionalização de uma voz que rompe com o silenciamento. Korner torna-se aquele que **é** porque **herdou** e, por ter herdado, pode testemunhar, narrar seu trauma.

A análise aqui traçada procurou apontar como a estratégia intertextual utilizada por Alan Isler apresenta uma espectralidade que esconde questões complexas de natureza intertextual, de crítica e da memória. A figura traduzida de Otto Korner, um judeu alemão naturalizado norteamericano que busca a redenção plena de um tempo que já não existe, configura-se como o resultado da construção ficcional de si mesmo, através da escrita de suas memórias. Nelas, o ensaio para a encenação de um clássico, o *Hamlet* de Shakespeare, serve de catalisador para a revelação de seu passado como sobrevivente dos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Entrementes, o tema da busca incessante, metaforizado pela carta de Rilke, um duplo da busca de Hamlet pela verdade, coloca o personagem entre dois eixos culturais separados diacronicamente: a cultura judaica europeia perdida e a cultura judaica norte-americana moderna. Essa diferença diacrônico-cultural fica mais clara na forma como Korner conduz a direção da peça, fazendo com que o romance se torne autorreflexivo. Quanto ao aspecto testemunhal das memórias de Otto Korner, percebe-se que a dialética entre o lembrar/esquecer que angustia o protagonista é uma forma de abordar o irrepresentável que é o fantasma do trauma de Korner deixado pelo Holocausto.

A análise do romance de Isler veio demonstrar mais uma vez que as adaptações contemporâneas de Shakespeare não se caracterizam como adaptações no sentido tradicional, mas trazem vestígios de um *Hamlet* fantasmagórico que paira sobre a nossa cultura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

- [Shakespeare] is a savage who had  
some imagination. He has written  
many good lines—but his pieces can  
please only at London and in Canada.  
—Voltaire<sup>138</sup>

Após explorar os conceitos de suplemento e sobrevivência e destacar a metáfora da espectralidade que percorre as relações intertextuais entre o hipotexto shakespeariano e as obras contemporâneas, percebeu-se que há uma agenda política que atua nos bastidores das adaptações. Dessa maneira, as *adaptações de Shakespeare* devem ser relativizadas e dispostas em uma matriz cultural mais ampla. Isso aumenta o alcance dos estudos da adaptação e possibilita localizar Shakespeare através de suas adaptações. Em outras palavras, as adaptações descentram Shakespeare e relativizam sua autoridade.

Compreender o descentramento de Shakespeare possibilitado pelas adaptações foi um dos motivos pelos quais buscou-se o aporte teórico em Derrida (1994). O filósofo se apropriou de *Hamlet* e de Hamlet para iluminar sua teorização a respeito da importância dos discursos marxistas hoje. Por isso, percebe-se que há uma forte identificação de Derrida com a missão do personagem da tragédia. Assim como Hamlet recebe a incumbência de vingar a morte do pai, Derrida se responsabiliza por dar voz ao espírito de Marx e ao marxismo, como se houvesse uma história do socialismo que havia sido ocultada de todos.

A adaptação, sob a via da espectralidade, torna-se uma tarefa ética de um herdeiro que é abraçada após a morte de uma paternidade textual. Nessa tarefa, o texto adaptado é assombrado pela figura do “pai” textual, numa tentativa de cercá-lo e controlá-lo. A tarefa deste trabalho foi conjurar este texto, traçar os despojos e as imagens espectrais que emanam do original. Num gesto iterativo, ele o replica e possibilita novos contextos de aparecimento. O percurso medido através da extensão textual de Shakespeare presente nas adaptações, que vai daquele que usa parte considerável do texto ou do enredo de *Hamlet* para aquele que faz menções esparsas a algumas frases da peça, serve para mostrar que não é a quantidade de texto reproduzido que confere qualidade à adaptação. Da reprodução integral do texto de Shakespeare

---

<sup>138</sup> Esta epígrafe é a mesma que abre o livro de Daniel Fischlin *Shakespeare Made in Canada* (2007) e seu website <[www.canadianshakespeare.ca](http://www.canadianshakespeare.ca)>. A fonte deste trecho não é totalmente conhecida pelo pesquisador, mas ele aponta uma ironia nela. Shakespeare foi um autor muito popular na Inglaterra que contribuiu para a fundação da dramaturgia canadense, mas certamente não ficou restrito aos territórios mencionados por ele.

à mera alusão, estamos lidando com a espectralidade. A adaptação sob o viés da espectralidade configura-se como o desejo do retorno, do reaparecimento em forma de primeira aparição, da presença de uma ausência.

A espectralidade também alcança o terreno dos conceitos de adaptação e apropriação ao desestabilizar os limites conceituais desses termos. Como vimos, não há um consenso com relação à definição de adaptação, que pode ser um termo muito abrangente, principalmente se tomarmos como base a perspectiva de Linda Hutcheon (2006) e, assim sendo, incorrer no erro de homogeneizar todas as práticas intertextuais. Diante disso, tratamos como adaptação, de maneira generalizada, todas as obras analisadas neste trabalho, mas considera-se *The Prince of West End Avenue* uma *bricolage*, *Gertrude and Claudius*, um *prequel* que lembra uma *fan fiction*, “Gertrude Talks Back”, uma narrativa revisionista e *Elsinore*, uma adaptação intermediática.

Quando a adaptação não é abrangente como nos termos de Hutcheon (2006), ela pode ser vista como sinônimo de “produção teatral”. É dessa maneira que se aborda *Elsinore* de Robert Lepage, que mantém boa parte do texto de Shakespeare. O dramaturgo se apropria deste texto, fragmentando-o e deslocando-o, porém, é o texto da peça do bardo que permanece na encenação. Por isso afirmou-se que a apropriação pode mostrar-se transgressora inicialmente, mas está sujeita à neutralização se este termo for superexplorado. A adaptação/apropriação de Lepage participa da dinâmica de repetição do cânone e de seus valores, através da exploração excessiva do status de celebridade da peça e de sua supervalorização enquanto obra literária. Este é um dos motivos para que este espetáculo seja considerado uma espectralização de *Hamlet*, por relacionar-se com ele e, ao mesmo tempo, manter distância dele com as interferências intermediárias que apenas Lepage pode realizar.

Toda adaptação shakespeariana tende a dividir opiniões. Como vimos, há aquelas que reverenciam o dramaturgo e outras que o desafiam. No entanto, ambos os grupos lidam com a espectralidade de “autor” que ele foi, uma vez que, depois da “morte do autor” de Barthes, não haveria esta instituição com a qual, desafiando ou reverenciando, os adaptadores de Shakespeare precisam lidar. As adaptações de Shakespeare de hoje lidam com uma função de autor chamada “Shakespeare”, que se tornou um sujeito constituído pela linguagem. Esta figura é capaz de determinar a posição que o adaptador deve e pode ocupar já que, independentemente de sua posição política – conservadora, pós-colonial, de gênero, entre outras – ele está sujeito e deve submeter-se a Shakespeare. É com esta função de autor que Updike trabalha em *Gertrude and Claudius*, ao mimetizar o gesto do adaptador que Shakespeare também foi. O autor contemporâneo desdobra-se para criar uma vida para as personagens de *Hamlet* antes do início

da peça e inspira-se nas mesmas fontes que – conjectura-se – foram utilizadas pelo bardo. Ao fazê-lo, Updike presta também sua homenagem a ele. Ainda, em sua tentativa de oferecer uma nova perspectiva para Gertrudes, Updike busca pintá-la de outra forma, **retratando-a** de maneira que pudesse também **retratar-se** com ela. Assim, Updike, ao retratá-la, inocenta Gertrudes da cumplicidade no assassinato do próprio marido, mas não a livra da culpa moral do adultério. O fantasma do rei Hamlet a persegue como uma forma de atormentá-la e a culpa de Gertrudes traz à tona sua condição enclausurante, pois não lhe é possível libertar-se da sociedade patriarcal em que vive.

Se Updike reverencia Shakespeare, Margaret Atwood provoca-o. Sua provocação se materializa em sua atitude revisionista diante das mulheres de *Hamlet*. Realizando um desejo de reescrever a peça, a autora canadense se diverte ironizando a culpa de Gertrudes, personagem que foi muitas vezes culpada pelo fracasso estético da peça. Ela o faz à medida que desloca o peso dramático da culpa da personagem, considerada adúltera por seu filho, e lhe confere leveza ao revelar ser ela a grande vilã da tragédia. Atwood assegura a sobrevivência da personagem ao “matar” a figura patriarcal e, simbolicamente, a autoridade de Shakespeare. O crime de Atwood é **textual** e a morte do texto do bardo concede vida à voz das mulheres da peça.

Não podemos nos esquecer de que a espectralidade também é uma forma de sobrevivência. À medida que se repetem, as histórias também se modificam em cada repetição. Porém, nas dobras da repetição, há um cerne que insiste em permanecer e é esta insistência que caracteriza a sobrevivência. Diante da perspectiva da espectralidade, a adaptação, configura-se como uma estratégia de sobrevivência textual, que encara a herança de transferir uma história como uma tarefa ética de um herdeiro. Em *The Prince of West End Avenue* percebe-se que a performance de *Hamlet* em um lar de idosos garante a sobrevivência do ator principal, Otto Korner. Já avançado em idade, Korner é também um sobrevivente dos campos de concentração e a escrita de um diário dos ensaios da peça o liberta dos traumas do passado e o torna auto-consciente. O tema da sobrevivência percorre toda a narrativa de Alan Isler, pois Korner, além de sobrevivente dos campos de concentração, também luta para sobreviver na moderna Nova York do final do século XX. Além disso, há sua carta de Rilke que Korner recebera quando ainda sonhava ser poeta, que também sobrevive às guerras, ao tempo e ao roubo no asilo. Sobretudo, o romance de Isler nos mostra que a sobrevivência de Korner é necessária porque ele é o diretor e protagonista de *Hamlet*. Sem ele e sua resiliência, a peça jamais poderia ser encenada no Natal, como todos os anos, no lar de idosos Emma Lazarus.

A adaptação espectral nos ensina, assim, que é preciso conviver com os fantasmas, que é preciso aprender a viver com essas narrativas espectrais que são as adaptações e as apropriações. Relacionar-se com esses textos é reconhecer a política da memória, da herança e das gerações. Essas narrativas não representam a morte do texto, do cânone, mas apontam em direção a uma **sobre**-vida, na qual o entrelugar da vida e da morte do espectro representa um espaço a ser preenchido por uma outra narrativa. A sobrevida das adaptações representa uma possibilidade de desajustar o passado – desajustar as narrativas do passado – cujas identidades desestabilizadas permitem que as narrativas do presente se tornem mais vivas e mais presentes nos discursos da atualidade.

Adaptar Shakespeare sob a perspectiva da espectralidade é uma atividade perigosa, pois estamos lidando com o passado, que é algo que muitos gostariam de esquecer, mas é também algo que precisa ser lembrado, protegido e restaurado exatamente para evitarmos o sentimento do qual gostaríamos de nos esquecer. Adaptar e pesquisar a adaptação é uma estratégia de resgate dos fantasmas de um purgatório. Como vimos nas quatro obras analisadas neste trabalho, todas são diferentes entre si, mas todas são assombradas pelo mesmo texto. Por isso, uma adaptação, na tentativa de salvar os mortos-vivos que habitam o presente, garante a representação de uma complexidade que é a presença de uma ausência.

## Referências bibliográficas

AEBISCHER, P; WHEALE, N. Introduction. In: \_\_\_\_\_ et al. *Remaking Shakespeare: Performance across Media, Genres ad Cultures*. New York: Palgrave, 2003. p. 1-17.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad.Vinícius Nicastro Honeskol. Chapecó: Ed. Argos, 2009. p. 55-73.

\_\_\_\_\_. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trans. by Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books: 1999.

AHMAD, A. Reconciling Derrida: *Specters of Marx* and Deconstructive Politics, *New Left Review*, n. 208,1994, p. 88-106.

ARMSTRONG, Philip. Watching Hamlet Watching: Lacan, Shakespeare and the Mirror/Stage. In.: HAWKES, Terence (Ed.). *Alternative Shakespeares*, vol. 2. London: Routledge, 1996. p. 223-226.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 2.Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ATWOOD, Margaret. *Good Bones and Simple Murders*. McClelland & Stewart, 1994.

BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTH, John. The Literature of Exhaustion. *The Friday Book*. John Hopkins UP, 1997. p.62-76.

\_\_\_\_\_. The Literature of Replenishment. *The Friday Book*. John Hopkins UP, 1997. p. 193-206.

BARTHES, Roland. The Death of the Author. In.: *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. London: Hill and Wang, 1977. p. 142-148.

\_\_\_\_\_. Theory of the Text. In: YOUNG, Robert. *Untying the Text: a Poststructuralist Reader*. Boston: Routledge & Keegan Paul, 1981. p. 31-47.\_\_\_\_\_. *S/Z*. Trans. Richard Miller. London: Cape, 1975.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and Simulations. In: POSTER, Mark (Ed.). *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Stanford: Stanford UP, 1988. p. 166-184. Disponível em <[http://www.stanford.edu/dept/HPS/Baudrillard/Baudrillard\\_Simulacra.html](http://www.stanford.edu/dept/HPS/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html)>

\_\_\_\_\_. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: ed. Relógio D'água, 1991.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da teoria da tradução: antologibilíngüe alemão-português*. Werner Heidermann (Org.). Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. v. 1. p. 188-215.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973

\_\_\_\_\_. *Hamlet: Poem Unlimited*. Riverhead Trade, 2004.

*Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*. Disponível em: <<http://www.borrowers.uga.edu>>

BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991[1904]. p. 49-51; p. 116-118, p. 125-126.

BRENNAN, Liam. Behold a Master Craftsman, *The Irish Independent*, Oct. 18, 1997.

BRENNAN, Patrick. The Bard gets a 90's make-over, *The Examiner*, Oct. 16, 1997.

BRISTOL, Michael D. *Shakespeare's America: America's Shakespeare*. London: Routledge, 1990.

BULLOGH, Geoffrey (ed.). *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, v. 7. London: Routledge and Kegan Paul, 1973. p. 60-79.

BURT, Richard (ed.). *Shakespeare after Mass Media*. New York: Palgrave, 2002.

BRYDON, Diana; MAKARYK, Irena (Ed.). *Shakespeare in Canada: 'a world elsewhere'?*. Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Reflexões sobre a poética da tradução. SIMPOSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1986, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG. 2v., vol.1, p.258-276, 1987.

*Canadian Adaptations of Shakespeare Project*. Disponível em: <<http://www.canadianshakespeares.ca/>>

CHAPPLE, F. & KATTENBELT, C. (Eds.) *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.

CLARKE, Jocelyn. Who's for Cluedo, er Hamlet?, *Sunday Tribune*, Sept. 28, 1997.

\_\_\_\_\_. Theatre is dead, long live theatre, *Sunday Tribune*, Sept. 26, 1997.

CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. Escola de Belas Artes, 2007. [manuscrito]

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CUMMINGS, Mary. 25-year Journey to Find Otto's Voice. In: *The New York Times*, July 10, 1994, Section 13, p. 14.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1967.

\_\_\_\_\_. *Limited Inc*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. BeloHorizonte: Editora UFMG, 2006.

DESMET, Christy; SAWYER, Robert (Eds.). *Shakespeare and Appropriation*. London: Routledge, 1999.

DRAKAKIS, John (Ed.). *Alternative Shakespeares*. London and New York: Routledge, 1985.

\_\_\_\_\_. *Alternative Shakespeares*. 2.ed. London and New York: Routledge, 2002.

DURÃO, Fabio A. Derrida, Marx e seus espectros: reconstituindo um debate. In: SANTOS, A.; DURÃO, F.; SILVA, M. G. (Org.). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2006. p. 224-238.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

ELIOT, T. S. Hamlet. In.: *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1951[1919]. p. 145-146.

FISCHLIN, D.; FORTIER, M. (eds). *Adaptations of Shakespeare: a Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. London: Routledge, 2000.

FISCHLIN, D. Nation and/as Adaptation: Shakespeare, Canada, and Authenticity. In: BRYDON, Diana; MAKARYK, Irena (Ed.). *Shakespeare in Canada: 'a world elsewhere'?*. Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 2002. p. 313-338.

FISCHLIN, D.; NASBY, Judith (eds.). *Shakespeare Made in Canada: Contemporary Canadian Adaptations in Theatre, Pop Media and Visual Arts*. University of Guelph, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma future filosofia da fotografia*. Trad. do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. De Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

FRICKER, Karen. Robert Lepage is a Renaissance Kind of Guy: In Many Ways. *Dublin Theatre Festival*, Oct. 6<sup>th</sup>-18<sup>th</sup>, 1997. [booklet]

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Trad. e notas Simone Lopes de Mello. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GARBER, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2004.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Anchor Books, 2008.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare's Ghost Writers*. New York and London: Routledge, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. By Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos: literatura de segunda mão*. Trad. do francês por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2006. p. 7-19, 39-48, 40-41, 291-299, 315-321, 549-559. [ed. monolíngue]

GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in Purgatory*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

GRUBER, Klemens. The Staging of Writing: Intermediality and the Avant-garde. In: CHAPPLE, F. & KATTENBELT, C. (Eds.) *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006. p.181-193.

HALPERN, R. An Impure History of Ghosts: Derrida, Marx, Shakespeare. In: HOWARD, J.; CUTLER, S. (Eds.). *Marxist Shakespeares*. London and New York: Routledge, 2001. p. 31-52.

HEDRICK, D.; REYNOLDS, B. (Ed.). Critical Introduction: Shakespeare and Transversal Power. In: \_\_\_\_\_. *Shakespeare without Class: Misappropriations of Cultural Capital*. New York, London: Palgrave, 2000.p. 3-50.

HOLDERNESS, Graham (Ed.). *The Shakespeare Myth*. New York: Manchester University Press, 1988.

HOWARD, J.; CUTLER, S. (Eds.). *Marxist Shakespeares*. London and New York: Routledge, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen, 1980.

\_\_\_\_\_. *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London and New York: Methuen, 1980.

\_\_\_\_\_. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1987.

\_\_\_\_\_. *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge, 2006.

JAUSS, Hans-Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. 2 v.

- IRIGARAY, L. Women on the Market. In: \_\_\_\_\_. *This Sex Which Is Not One*. Trans. by Catherine Porter and Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985. p. 170-191.
- \_\_\_\_\_. The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine. In.: RIVKIN, J. & RYAN, M. (Eds.). *Literary Theory: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998. p. 570-573.
- ISLER, Alan. *The Prince of West End Avenue*. New York: Penguin Books, 1994.
- JARDINE, Lisa. *Reading Shakespeare Historically*. London and New York: Routledge, 1996.
- JONES, Ernest. The Oedipus-Complex as An Explanation of Hamlet's Mystery: A Study in Motive. *The American Journal of Psychology*, v.2, n.1, January, 1910, p. 72-113.
- KATTENBELT, Chiel. Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality. In.: CHAPPLE, F. & KATTENBELT, C. (Eds.) *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006. p. 29-39.
- KIDNIE, Margaret. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2009.
- KINNEY, Arthur F. (Ed.) *Hamlet: New Critical Essays*. New York and London: Routledge, 2002.
- KNOWLES, Ric. Reading Elsinore: the Ghost and the Machine. In: *Canadian Theatre Review: Adapting Shakespeare in Canada*. Daniel Fischlin and Ric Knowles (eds.). Summer 2002. p.87-88.
- KOLIN, Philip C. (ed.) *Shakespeare and Feminist Criticism: An Annotated Bibliography and Commentary*. New York and London: Garland Publishing, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. 2.ed. trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.
- \_\_\_\_\_. "The Bounded Text". In: *Desire in language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez (ed.). Oxford: Blackwell, 1980.
- KYD, Thomas. *The Spanish Tragedy*. Edited by Charles T. Prouty. New York: Appleton-Century-Crofts, 1951.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LANIER, Douglas. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. New York & Oxford: Oxford UP, 2002.
- LAVENDER, Andy. *Hamlet in Pieces: Shakespeare Reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*. New York: Continuum, 2001.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

MABILLARD, Amanda. Shakespeare's Sources for Hamlet. *Shakespeare Online*. 20 Aug. 2000. (Accessed October 2011) <<http://www.shakespeare-online.com/sources/hamletsources.html>>.

MANSO, Sara. Robert Lepage pone a Hamlet en manos de un solo personaje: Elsinor llega al Festival de Otoño madrileño, *ABC*, Viernes, Oct. 17, 1997.

MEANY, Helen. Projections in time and space. Dublin Theatre Festival Supplement. *Irish Times*, 24 September 1997, p. 34-35.

MIRANDA, Wander M. Tradução e intertextualidade. SIMPOSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1986, BeloHorizonte. *Anais...* BeloHorizonte: UFMG. 2v., vol.1, p.258-276, 1987.

MOORE, Don. Re-imagining Ethics, Rethinking Politics and Canadian Adaptations of Shakespeare: a Hauntological Theory of Adaptation. [MANUSCRITO] 34p.

MUIR, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*. London: Methuen & Co Ltd., 1977.

OLIVEIRA, Maria Clara C. de. *O pensamento tradutório judaico: Franz Rosenzweig em diálogo com Benjamin, Derrida e Haroldo de Campos* [manuscrito]. BeloHorizonte, UFMG, Tese de Doutorado. 213 f.

PARKER, P.; HARTMAN, G. (Ed.). *Shakespeare and the Question of Theory*. New York/London: Routledge, 1985.

PÉCORA, Alcir. Impasses na literature contemporânea. *O Globo*. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.asp>> Acesso em 23 de abril 2011.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: ANAIS DO 2º CONGRESSO ABRALIC (1991), v. 1, p. 60-66.

POE, Edgar Allan. *A carta roubada*. Disponível em <<http://www.alfredo-braga.pro.br/biblioteca/cartaroubada.html>> Acesso em 4 de abril de 2011.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: DESPOIX, Phillippe et SPIELMANN, Yvonne. *Remédier*. Quebec: Fides, s/d. p. 43-64.

REINHART, Werner. Hamlet and the Holocaust: the Americanization of Shakespeare in Alan Isler's *The Prince of West End Avenue*. In: Zapf, H.; Lösch, K. (Ed.). *Cultural encounters in the New World: Literatur und Kulturwissenschaftliche Beiträge zu kulturellen Beggenungen in der Neuen Welt*. Gunter Narr Verlag Tübingen, 2003. p. 101-112.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing As Re-vision. In: \_\_\_\_\_. *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: Norton, 1979.p. 33-49.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. De Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2006.

RIVKIN, J.; RYAN, M. (Eds.). *Literary Theory: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

- SAID, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- SALTER, Denis. Between Wor(l)ds: Lepage's Shakespeare Cycle. *Theatre*, n.24, v.3, 1993. p. 61-70.
- SANDERS, Julie. *Novel Shakespeares: Twentieth-century Women Novelists and Appropriation*. Manchester and New York: Manchester UP, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.
- SEN, Suddhaseel. *The Afterlife of Shakespeare's Plays: A Study of Cross-cultural Adaptations into Opera and Film*. 2010. 291 f. PhD dissertation. Graduate Department of English and the Collaborative Program in South Asian Studies, University of Toronto, Toronto, 2010.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Edited by Bernard Lott. London: Longman Group Ltd, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta; Macbeth, Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza*. Traduções de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SHERMAN, Jodi. Humor, Resistance, and the Abject: Robert Benigni's Life is Beautiful and Charlie Chaplin's The Great Dictator. *Film and History* 32.2 (2002). p. 72-81.
- TAYLOR, Gary. *Reinventing Shakespeare: a Cultural History from the Restoration to the Present*. New York: Weidenfield and Nicholson, 1989.
- TAYLOR, Michael. *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*. Oxford: OUP: 2001.
- TEZZA, Cristóvão. "Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin". In: FARACO *et al.* *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.
- THOMPSON, Ann and Neil Taylor. *William Shakespeare's Hamlet*. 2<sup>nd</sup> ed. Devon: Northcote House Publishers, 2005.
- TORRES, Rosana. Robert Lepage afirma que la tecnología moderna Sirve "Para ver a Shakespeare for rayos X", *El País*, 17 Octubre de 1997.
- TRAUB, Valerie. Desire and Anxiety. In: \_\_\_\_\_. *Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. London and New York: Routledge, 1992 [1988]. p. 26-33.
- UPDIKE, John. *Gertrude and Claudius: a Novel*. New York: Alfred A. Knopf, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Due Considerations: Essays and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.
- VALLEJO, Javier. El universe de Lepage, *El País*, 18 de octubre de 1997.
- WEIMANN, Robert. Performance and authority in Hamlet (1603). In: HEDRICK, D.; REYNOLDS, B. (Ed.). *Shakespeare without Class: Misappropriations of Cultural Capital*. New York/London: Palgrave, 2000.p. 51-63.
- WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare: a Bibliographical Guide*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

WILSON, Sharon. Fiction Flashes: Genre and Intertexts in *Good Bones*. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Margaret Atwood Textual Assassinations*. Columbus: The Ohio State UP, 2003. p. 18-41.

WINSTON, Iris. High-tech Hamlet loses sight of play, *The Ottawa Citizen*, Thursday, Sept. 11, 1997. p.D4.

ANEXO 1:

**The Danish History (Book III) by Saxo Grammaticus**

(...)

So the Kurlanders and the Swedes, as though the death of Hother set them free from the burden of their subjection, resolved to attack Denmark, to which they were accustomed to do homage with a yearly tax. By this the Slavs also were emboldened to revolt, and a number of others were turned from subjects into foes. Rorik, in order to check this wrongdoing, summoned his country to arms, recounted the deeds of his forefathers, and urged them in a passionate harangue unto valorous deeds. But the barbarians, loth to engage without a general, and seeing that they needed a head, appointed a king over them; and, displaying all the rest of their military force, hid two companies of armed men in a dark spot. But Rorik saw the trap; and perceiving that his fleet was wedged in a certain narrow creek among the shoal water, took it out from the sands where it was lying, and brought it forth to sea; lest it should strike on the oozy swamps, and be attacked by the foe on different sides. Also, he resolved that his men should go into hiding during the day, where they could stay and suddenly fall on the invaders of his ships. He said that perchance the guile might in the end recoil on the heads of its devisors. And in fact the barbarians who had been appointed to the ambushade knew nothing of the wariness of the Danes, and sallying against them rashly, were all destroyed. The remaining force of the Slavs, knowing nothing of the slaughter of their friends, hung in doubt wondering over the reason of Rorik's tarrying. And after waiting long for him as the months wearily rolled by, and finding delay every day more burdensome, they at last thought they should attack him with their fleet.

Now among them there was a man of remarkable stature, a wizard by calling. He, when he beheld the squadrons of the Danes, said: "Suffer a private combat to forestall a public slaughter, so that the danger of many may be bought off at the cost of a few. And if any of you shall take heart to fight it out with me, I will not flinch from these terms of conflict. But first of all I demand that you accept the terms I prescribe, the form whereof I have devised as follows: If I conquer, let freedom be granted us from taxes; if I am conquered, let the tribute be paid you as of old: For to-day I will either free my country from the yoke of slavery by my victory or bind her under it by my defeat. Accept me as the surety and the pledge for either issue." One of the Danes, whose spirit was stouter than his strength, heard this, and proceeded to ask Rorik, what would be the reward for the man who met the challenger in combat? Rorik chanced to have six bracelets, which were so intertwined that they could not be parted from one another, the chain of knots being inextricably laced; and he promised them as a reward for the man who would venture on the combat. But the youth, who doubted his fortune, said: "Rorik, if I prove successful, let thy generosity award the prize of the conqueror, do thou decide and allot the palm; but if my enterprise go little to my liking, what prize canst thou owe to the beaten, who will be wrapped either in cruel death or in bitter shame? These things commonly go with feebleness, these are the wages of the defeated, for whom naught remains but utter infamy. What guerdon must be paid,

what thanks offered, to him who lacks the prize of courage? Who has ever garlanded with ivy the weakling in War, or decked him with a conqueror's wage? Valour wins the prize, not sloth, and failure lacks renown. For one is followed by triumph and honour, the other by an unsightly life or by a stagnant end. I, who know not which way the issue of this duel inclines, dare not boldly anticipate that as a reward, of which I know not whether it be rightly mine. For one whose victory is doubtful may not seize the assured reward of the victor. I forbear, while I am not sure of the day, to claim firmly the title to the wreath. I refuse the gain, which may be the wages of my death as much as of my life. It is folly to lay hands on the fruit before it is ripe, and to be fain to pluck that which one is not yet sure is one's title. This hand shall win me the prize, or death." Having thus spoken, he smote the barbarian with his sword; but his fortune was tardier than his spirit; for the other smote him back, and he fell dead under the force of the first blow. Thus he was a sorry sight unto the Danes, but the Slavs granted their triumphant comrade a great procession, and received him with splendid dances. On the morrow the same man, whether he was elated with the good fortune of his late victory, or was fired with the wish to win another, came close to the enemy, and set to girding at them in the words of his former challenge. For, supposing that he had laid low the bravest of the Danes, he did not think that any of them would have any heart left to fight further with him upon his challenge. Also, trusting that, now one champion had fallen, he had shattered the strength of the whole army, he thought that naught would be hard to achieve upon which his later endeavours were bent. For nothing pampers arrogance more than success, or prompts to pride more surely than prosperity.

So Rorik was vexed that the general courage should be sapped by the impudence of one man; and that the Danes, with their roll of victories, should be met presumptuously by those whom they had beaten of old; nay, should be ignominiously spurned; further, that in all that host not one man should be found so quick of spirit or so vigorous of arm, that he longed to sacrifice his life for his country. It was the high-hearted Ubbe who first wiped off this infamous reproach upon the hesitating Danes. For he was of great bodily strength and powerful in incantations. He also purposely asked the prize of the combat, and the king promised him the bracelets. Then said he: "How can I trust the promise when thou keepest the pledge in thine own hands, and dost not deposit the gift in the charge of another? Let there be some one to whom thou canst entrust the pledge, that thou mayst not be able to take thy promise back. For the courage of the champion is kindled by the irrevocable certainty of the prize." Of course it was plain that he had said this in jest; sheer courage had armed him to repel the insult to his country. But Rorik thought he was tempted by avarice, and was loth to seem as if, contrary to royal fashion, he meant to take back the gift or revoke his promise; so, being stationed on his vessel, he resolved to shake off the bracelets, and with a mighty swing send them to the asker. But his attempt was balked by the width of the gap between them; for the bracelets fell short of the intended spot, the impulse being too faint and slack, and were reft away by the waters. For this nickname of Slyngebond, (swing-bracelet) clung to Rorik. But this event testified much to the valour of Ubbe. For the loss of his drowned prize never turned his mind from his bold venture; he would not seem to let his courage be tempted by the wages of covetousness. So he eagerly went to fight, showing that he was a seeker of honour and not the slave of lucre, and that he set bravery before lust of pelf; and intent to prove that his confidence was based not on hire, but on his own great soul. Not a moment is

lost; a ring is made; the course is thronged with soldiers; the champions engage; a din arises; the crowd of onlookers shouts in discord, each backing his own. And so the valour of the champions blazes to white-heat; falling dead under the wounds dealt by one another, they end together the combat and their lives. I think that it was a provision of fortune that neither of them should reap joy and honour by the other's death. This event won back to Rorik the hearts of the insurgents and regained him the tribute.

At this time Horwendil and Feng, whose father Gerwendil had been governor of the Jutes, were appointed in his place by Rorik to defend Jutland. But Horwendil held the monarchy for three years, and then, to will the height of glory, devoted himself to roving. Then Koller, King of Norway, in rivalry of his great deeds and renown, deemed it would be a handsome deed if by his greater strength in arms he could bedim the far-famed glory of the rover; and cruising about the sea, he watched for Horwendil's fleet and came up with it. There was an island lying in the middle of the sea, which each of the rovers, bringing his ships up on either side, was holding. The captains were tempted by the pleasant look of the beach, and the comeliness of the shores led them to look through the interior of the springtide woods, to go through the glades, and roam over the sequestered forests. It was here that the advance of Koller and Horwendil brought them face to face without any witness. Then Horwendil endeavoured to address the king first, asking him in what way it was his pleasure to fight, and declaring that one best which needed the courage of as few as possible. For, said he, the duel was the surest of all modes of combat for winning the meed of bravery, because it relied only upon native courage, and excluded all help from the hand of another. Koller marvelled at so brave a judgment in a youth, and said: "Since thou hast granted me the choice of battle, I think it is best to employ that kind which needs only the endeavours of two, and is free from all the tumult. Certainly it is more venturesome, and allows of a speedier award of the victory. This thought we share, in this opinion we agree of our own accord. But since the issue remains doubtful, we must pay some regard to gentle dealing, and must not give way so far to our inclinations as to leave the last offices undone. Hatred is in our hearts; yet let piety be there also, which in its due time may take the place of rigour. For the rights of nature reconcile us, though we are parted by differences of purpose; they link us together, howsoever rancour estrange our spirit. Let us, therefore, have this pious stipulation, that the conqueror shall give funeral rites to the conquered. For all allow that these are the last duties of human kind, from which no righteous man shrinks. Let each army lay aside its sternness and perform this function in harmony. Let jealousy depart at death, let the feud be buried in the tomb. Let us not show such an example of cruelty as to persecute one another's dust, though hatred has come between us in our lives. It will be a boast for the victor if he has borne his beaten foe in a lordly funeral. For the man who pays the rightful dues over his dead enemy wins the goodwill of the survivor; and whoso devotes gentle dealing to him who is no more, conquers the living by his kindness. Also there is another disaster, not less lamentable, which sometimes befalls the living - - the loss of some part of their body; and I think that succor is due to this just as much as to the worst hap that may befall. For often those who fight keep their lives safe, but suffer maiming; and this lot is commonly thought more dismal than any death; for death cuts off memory of all things, while the living cannot forget the devastation of his own body. Therefore this mischief also must be helped somehow; so let it be agreed, that the injury of either of us by the other shall

be made good with ten talents (marks) of gold. For if it be righteous to have compassion on the calamities of another, how much more is it to pity one's own? No man but obeys nature's prompting; and he who slights it is a self-murderer."

After mutually pledging their faiths to these terms, they began the battle. Nor was their strangeness his meeting one another, nor the sweetness of that spring-green spot, so heeded as to prevent them from the fray. Horwendil, in his too great ardour, became keener to attack his enemy than to defend his own body; and, heedless of his shield, had grasped his sword with both hands; and his boldness did not fail. For by his rain of blows he destroyed Koller's shield and deprived him of it, and at last hewed off his foot and drove him lifeless to the ground. Then, not to fail of his compact, he buried him royally, gave him a howe of lordly make and pompous obsequies. Then he pursued and slew Koller's sister Sela, who was a skilled warrior and experienced in roving.

He had now passed three years in valiant deeds of war; and, in order to win higher rank in Rorik's favour, he assigned to him the best trophies and the pick of the plunder. His friendship with Rorik enabled him to woo and win in marriage his daughter Gerutha, who bore him a son Amleth.

Such great good fortune stung Feng with jealousy, so that he resolved treacherously to waylay his brother, thus showing that goodness is not safe even from those of a man's own house. And behold, when a chance came to murder him, his bloody hand sated the deadly passion of his soul. Then he took the wife of the brother he had butchered, capping unnatural murder with incest. For whoso yields to one iniquity, speedily falls an easier victim to the next, the first being an incentive to the second. Also, the man veiled the monstrosity of his deed with such hardihood of cunning, that he made up a mock pretence of goodwill to excuse his crime, and glossed over fratricide with a show of righteousness. Gerutha, said he, though so gentle that she would do no man the slightest hurt, had been visited with her husband's extremest hate; and it was all to save her that he had slain his brother; for he thought it shameful that a lady so meek and unrancorous should suffer the heavy disdain of her husband. Nor did his smooth words fail in their intent; for at courts, where fools are sometimes favoured and backbiters preferred, a lie lacks not credit. Nor did Feng keep from shameful embraces the hands that had slain a brother; pursuing with equal guilt both of his wicked and impious deeds.

Amleth beheld all this, but feared lest too shrewd a behaviour might make his uncle suspect him. So he chose to feign dulness, and pretend an utter lack of wits. This cunning course not only concealed his intelligence but ensured his safety. Every day he remained in his mother's house utterly listless and unclean, flinging himself on the ground and bespattering his person with foul and filthy dirt. His discoloured face and visage smutched with slime denoted foolish and grotesque madness. All he said was of a piece with these follies; all he did savoured of utter lethargy. In a word, you would not have thought him a man at all, but some absurd abortion due to a mad fit of destiny. He used at times to sit over the fire, and, raking up the embers with his hands, to fashion wooden crooks, and harden them in the fire, shaping at their lips certain barbs,

to make them hold more tightly to their fastenings. When asked what he was about, he said that he was preparing sharp javelins to avenge his father. This answer was not a little scoffed at, all men deriding his idle and ridiculous pursuit; but the thing helped his purpose afterwards. Now it was his craft in this matter that first awakened in the deeper observers a suspicion of his cunning. For his skill in a trifling art betokened the hidden talent of the craftsman; nor could they believe the spirit dull where the hand had acquired so cunning a workmanship. Lastly, he always watched with the most punctual care over his pile of stakes that he had pointed in the fire. Some people, therefore, declared that his mind was quick enough, and fancied that he only played the simpleton in order to hide his understanding, and veiled some deep purpose under a cunning feint. His wiliness (said these) would be most readily detected, if a fair woman were put in his way in some secluded place, who should provoke his mind to the temptations of love; all men's natural temper being too blindly amorous to be artfully dissembled, and this passion being also too impetuous to be checked by cunning. Therefore, if his lethargy were feigned, he would seize the opportunity, and yield straightway to violent delights. So men were commissioned to draw the young man in his rides into a remote part of the forest, and there assail him with a temptation of this nature. Among these chanced to be a foster-brother of Amleth, who had not ceased to have regard to their common nurture; and who esteemed his present orders less than the memory of their past fellowship. He attended Amleth among his appointed train, being anxious not to entrap, but to warn him; and was persuaded that he would suffer the worst if he showed the slightest glimpse of sound reason, and above all if he did the act of love openly. This was also plain enough to Amleth himself. For when he was bidden mount his horse, he deliberately set himself in such a fashion that he turned his back to the neck and faced about, fronting the tail; which he proceeded to encompass with the reins, just as if on that side he would check the horse in its furious pace. By this cunning thought he eluded the trick, and overcame the treachery of his uncle. The reinless steed galloping on, with rider directing its tail, was ludicrous enough to behold.

Amleth went on, and a wolf crossed his path amid the thicket. When his companions told him that a young colt had met him, he retorted, that in Feng's stud there were too few of that kind fighting. This was a gentle but witty fashion of invoking a curse upon his uncle's riches. When they averred that he had given a cunning answer, he answered that he had spoken deliberately; for he was loth, to be thought prone to lying about any matter, and wished to be held a stranger to falsehood; and accordingly he mingled craft and candour in such wise that, though his words did lack truth, yet there was nothing to betoken the truth and betray how far his keenness went.

Again, as he passed along the beach, his companions found the rudder of a ship, which had been wrecked, and said they had discovered a huge knife. "This," said he, "was the right thing to carve such a huge ham;" by which he really meant the sea, to whose infinitude, he thought, this enormous rudder matched. Also, as they passed the sandhills, and bade him look at the meal, meaning the sand, he replied that it had been ground small by the hoary tempests of the ocean. His companions praising his answer, he said that he had spoken it wittingly. Then they purposely left him, that he might pluck up more courage to practise wantonness. The woman whom his uncle had dispatched met him in a dark spot, as though she had crossed him by chance; and he

took her and would have ravished her, had not his foster- brother, by a secret device, given him an inkling of the trap. For this man, while pondering the fittest way to play privily the prompter's part, and forestall the young man's hazardous lewdness, found a straw on the ground and fastened it underneath the tail of a gadfly that was flying past; which he then drove towards the particular quarter where he knew Amleth to be: an act which served the unwary prince exceedingly well. The token was interpreted as shrewdly as it had been sent. For Amleth saw the gadfly, espied with curiosity the straw which it wore embedded in its tail, and perceived that it was a secret warning to beware of treachery. Alarmed, scenting a trap, and fain to possess his desire in greater safety, he caught up the woman in his arms and dragged her off to a distant and impenetrable fen. Moreover, when they had lain together, he conjured her earnestly to disclose the matter to none, and the promise of silence was accorded as heartily as it was asked. For both of them had been under the same fostering in their childhood; and this early rearing in common had brought Amleth and the girl into great intimacy.

So, when he had returned home, they all jeeringly asked him whether he had given way to love, and he avowed that he had ravished the maid. When he was next asked where he did it, and what had been his pillow, he said that he had rested upon the hoof of a beast of burden, upon a cockscomb, and also upon a ceiling. For, when he was starting into temptation, he had gathered fragments of all these things, in order to avoid lying. And though his jest did not take aught of the truth out of the story, the answer was greeted with shouts of merriment from the bystanders. The maiden, too, when questioned on the matter, declared that he had done no such thing; and her denial was the more readily credited when it was found that the escort had not witnessed the deed. Then he who had marked the gadfly in order to give a hint, wishing to show Amleth that to his trick he owed his salvation, observed that latterly he had been singly devoted to Amleth. The young man's reply was apt. Not to seem forgetful of his informant's service, he said that he had seen a certain thing bearing a straw flit by suddenly, wearing a stalk of chaff fixed in its hinder parts. The cleverness of this speech, which made the rest split with laughter, rejoiced the heart of Amleth's friend.

Thus all were worsted, and none could open the secret lock of the young man's wisdom. But a friend of Feng, gifted more with assurance than judgment, declared that the unfathomable cunning of such a mind could not be detected by any vulgar plot, for the man's obstinacy was so great that it ought not to be assailed with any mild measures; there were many sides to his wiliness, and it ought not to be entrapped by any one method. Accordingly, said he, his own profounder acuteness had hit on a more delicate way, which was well fitted to be put in practice, and would effectually discover what they desired to know. Feng was purposely to absent himself, pretending affairs of great import. Amleth should be closeted alone with his mother in her chamber; but a man should first be commissioned to place himself in a concealed part of the room and listen heedfully to what they talked about. For if the son had any wits at all he would not hesitate to speak out in the hearing of his mother, or fear to trust himself to the fidelity of her who bore him. The speaker, loth to seem readier to devise than to carry out the plot, zealously proffered himself as the agent of the eavesdropping. Feng rejoiced at the scheme, and departed on pretence of a long journey. Now he who had given this counsel repaired privily to the room

where Amleth was shut up with his mother, and lay floun skulking in the straw. But Amleth had his antidote for the treachery. Afraid of being overheard by some eavesdropper, he at first resorted to his usual imbecile ways, and crowed like a noisy cock, beating his arms together to mimic the flapping of wings. Then he mounted the straw and began to swing his body and jump again and again, wishing to try if aught lurked there in hiding. Feeling a lump beneath his feet, he drove his sword into the spot, and impaled him who lay hid. Then he dragged him from his concealment and slew him. Then, cutting his body into morsels, he seethed it in boiling water, and flung it through the mouth of an open sewer for the swine to eat, bestrewing the stinking mire with his hapless limbs. Having in this wise eluded the snare, he went back to the room. Then his mother set up a great wailing, and began to lament her son's folly to his face; but he said: "Most infamous of women; dost thou seek with such lying lamentations to hide thy most heavy guilt? Wantoning like a harlot, thou hast entered a wicked and abominable state of wedlock, embracing with incestuous bosom thy husband's slayer, and wheedling with filthy lures of blandishment him who had slain the father of thy son. This, forsooth, is the way that the mares couple with the vanquishers of their mates; for brute beasts are naturally incited to pair indiscriminately; and it would seem that thou, like them, hast clean forgot thy first husband. As for me, not idly do I wear the mask of folly; for I doubt not that he who destroyed his brother will riot as ruthlessly in the blood of his kindred. Therefore it is better to choose the garb of dulness than that of sense, and to borrow some protection from a show of utter frenzy. Yet the passion to avenge my father still burns in my heart; but I am watching the chances, I await the fitting hour. There is a place for all things; against so merciless and dark spirit must be used the deeper devices of the mind. And thou, who hadst been better employed in lamenting thine own disgrace, know it is superfluity to bewail my witlessness; thou shouldst weep for the blemish in thine own mind, not for that in another's. On the rest see thou keep silence." With such reproaches he rent the heart of his mother and redeemed her to walk in the ways of virtue; teaching her to set the fires of the past above the seductions of the present.

When Feng returned, nowhere could he find the man who had suggested the treacherous espial; he searched for him long and carefully, but none said they had seen him anywhere. Amleth, among others, was asked in jest if he had come on any trace of him, and replied that the man had gone to the sewer, but had fallen through its bottom and been stifled by the floods of filth, and that he had then been devoured by the swine that came up all about that place. This speech was flouted by those who heard; for it seemed senseless, though really it expressly avowed the truth.

Feng now suspected that his stepson was certainly full of guile, and desired to make away with him, but durst not do the deed for fear of the displeasure, not only of Amleth's grandsire Rorik, but also of his own wife. So he thought that the King of Britain should be employed to slay him, so that another could do the deed, and he be able to feign innocence. Thus, desirous to hide his cruelty, he chose rather to besmirch his friend than to bring disgrace on his own head. Amleth, on departing, gave secret orders to his mother to hang the hall with woven knots, and to perform pretended obsequies for him a year thence; promising that he would then return. Two retainers of Feng then accompanied him, bearing a letter graven on wood -- a kind of writing material frequent in old times; this letter enjoined the king of the Britons to put to death the youth who

was sent over to him. While they were reposing, Amleth searched their coffers, found the letter, and read the instructions therein. Whereupon he erased all the writing on the surface, substituted fresh characters, and so, changing the purport of the instructions, shifted his own doom upon his companions. Nor was he satisfied with removing from himself the sentence of death and passing the beril on to others, but added an entreaty that the King of Britain would grant his daughter in marriage to a youth of great judgment whom he was sending to him. Under this was falsely marked the signature of Feng.

Now when they had reached Britain, the envoys went to the king, and proffered him the letter which they supposed was an implement of destruction to another, but which really betokened death to themselves. The king dissembled the truth, and entreated them hospitably and kindly. Then Amleth scouted all the splendour of the royal banquet like vulgar viands, and abstaining very strangely, rejected that plenteous feast, refraining from the drink even as from the banquet. All marvelled that a youth and a foreigner should disdain the carefully cooked dainties of the royal board and the luxurious banquet provided, as if it were some peasant's relish. So, when the revel broke up, and the king was dismissing his friends to rest, he had a man sent into the sleeping-room to listen secretly, in order that he might hear the midnight conversation of his guests. Now, when Amleth's companions asked him why he had refrained from the feast of yestereve, as if it were poison, he answered that the bread was flecked with blood and tainted; that there was a tang of iron in the liquor; while the meats of the feast reeked of the stench of a human carcase, and were infected by a kind of smack of the odour of the charnel. He further said that the king had the eyes of a slave, and that the queen had in three ways shown the behaviour of a bondmaid. Thus he reviled with insulting invective not so much the feast as its givers. And presently his companions, taunting him with his old defect of wits, began to flout him with many saucy jeers, because he blamed and cavilled at seemly and worthy things, and because he attacked thus ignobly an illustrious king and a lady of so refined a behaviour, bespattering with the shamefullest abuse those who merited all praise.

All this the king heard from his retainer; and declared that he who could say such things had either more than mortal wisdom or more than mortal folly; in these few words fathoming the full depth of Amleth's penetration. Then he summoned his steward and asked him whence he had procured the bread. The steward declared that it had been made by the king's own baker. The king asked where the corn had grown of which it was made, and whether any sign was to be found there of human carnage? The other answered, that not far off was a field, covered with the ancient bones of slaughtered men, and still bearing plainly all the signs of ancient carnage; and that he had himself planted this field with grain in springtide, thinking it more fruitful than the rest, and hoping for plenteous abundance; and so, for aught he knew, the bread had caught some evil savour from this bloodshed. The king, on hearing this, surmised that Amleth had spoken truly, and took the pains to learn also what had been the source of the lard. The other declared that his hogs had, through negligence, strayed from keeping, and batted on the rotten carcase of a robber, and that perchance their pork had thus come to have something of a corrupt smack. The king, finding that Amleth's judgment was right in this thing also, asked of what liquor the steward had mixed the drink? Hearing that it had been brewed of water and meal, he had the spot

of the spring pointed out to him, and set to digging deep down; and there he found, rusted away, several swords, the tang whereof it was thought had tainted the waters. Others relate that Amleth blamed the drink because, while quaffing it, he had detected some bees that had fed in the paunch of a dead man; and that the taint, which had formerly been imparted to the combs, had reappeared in the taste. The king, seeing that Amleth had rightly given the causes of the taste he had found so faulty, and learning that the ignoble eyes wherewith Amleth had reproached him concerned some stain upon his birth, had a secret interview with his mother, and asked her who his father had really been. She said she had submitted to no man but the king. But when he threatened that he would have the truth out of her by a trial, he was told that he was the offspring of a slave. By the evidence of the avowal thus extorted he understood the whole mystery of the reproach upon his origin. Abashed as he was with shame for his low estate, he was so ravished with the young man's cleverness, that he asked him why he had aspersed the queen with the reproach that she had demeaned herself like a slave? But while resenting that the courtliness of his wife had been accused in the midnight gossip of guest, he found that her mother had been a bondmaid. For Amleth said he had noted in her three blemishes showing the demeanor of a slave; first, she had muffled her head in her mantle as handmaids do; next, that she had gathered up her gown for walking; and thirdly, that she had first picked out with a splinter, and then chewed up, the remnant of food that stuck in the crevices between her teeth. Further, he mentioned that the king's mother had been brought into slavery from captivity, lest she should seem servile only in her habits, yet not in her birth.

Then the king adored the wisdom of Amleth as though it were inspired, and gave him his daughter to wife; accepting his bare word as though it were a witness from the skies. Moreover, in order to fulfil the bidding of his friend, he hanged Amleth's companions on the morrow. Amleth, feigning offence, treated this piece of kindness as a grievance, and received from the king, as compensation, some gold, which he afterwards melted in the fire, and secretly caused to be poured into some hollowed sticks.

When he had passed a whole year with the king he obtained leave to make a journey, and returned to his own land, carrying away of all his princely wealth and state only the sticks which held the gold. On reaching Jutland, he exchanged his present attire for his ancient demeanour, which he had adopted for righteous ends, purposely assuming an aspect of absurdity. Covered with filth, he entered the banquet-room where his own obsequies were being held, and struck all men utterly aghast, rumour having falsely noised abroad his death. At last terror melted into mirth, and the guests jeered and taunted one another, that he whose last rites they were celebrating as though he were dead, should appear in the flesh. When he was asked concerning his comrades, he pointed to the sticks he was carrying, and said, "Here is both the one and the other." This he observed with equal truth and pleasantry; for his speech, though most thought it idle, yet departed not from the truth; for it pointed at the weregild of the slain as though it were themselves. Thereon, wishing to bring the company into a gayer mood, he jollied the cupbearers, and diligently did the office of plying the drink. Then, to prevent his loose dress hampering his walk, he girdled his sword upon his side, and purposely drawing it several times, pricked his fingers with its point. The bystanders accordingly had both sword and scabbard riveted across

with all iron nail. Then, to smooth the way more safely to his plot, he went to the lords and plied them heavily with draught upon draught, and drenched them all so deep in wine, that their feet were made feeble with drunkenness, and they turned to rest within the palace, making their bed where they had revelled. Then he saw they were in a fit state for his plots, and thought that here was a chance offered to do his purpose. So he took out of his bosom the stakes he has long ago prepared, and went into the building, where the ground lay covered with the bodies of the nobles wheezing off their sleep and their debauch. Then, cutting away its support, he brought down the hanging his mother had knitted, which covered the inner as well as the outer walls of the hall. This he flung upon the snorers, and then applying the crooked stakes, he knotted and bound them up in such insoluble intricacy, that not one of the men beneath, however hard he might struggle, could contrive to rise. After this he set fire to the palace. The flames spread, scattering the conflagration far and wide. It enveloped the whole dwelling, destroyed the palace, and burnt them all while they were either buried in deep sleep or vainly striving to arise. Then he went to the chamber of Feng, who had before this been conducted by his train into his pavilion; plucked up a sword that chanced to be hanging to the bed, and planted his own in its place. Then, awakening his uncle, he told him that his nobles were perishing in the flames, and that Amleth was here, armed with his crooks to help him, and thirsting to exact the vengeance, now long overdue, for his father's murder. Feng, on hearing this, leapt from his couch, but was cut down while deprived of his own sword, and as he strove in vain to draw the strange one. O valiant Amleth, and worthy of immortal fame, who being shrewdly armed with a feint of folly, covered a wisdom too high for human wit under a marvellous disguise of silliness! And not only found in his subtlety means to protect his own safety, but also by its guidance found opportunity to avenge his father. By this skilful defence of himself, and strenuous revenge for his parent, he has left it doubtful whether we are to think more of his wit or his bravery.

Danish History (Book IV) by Saxo Grammaticus

Amleth, when he had accomplished the slaughter of his stepfather, feared to expose his deed to the fickle judgment of his countrymen, and thought it well to lie in hiding till he had learnt what way the mob of the uncouth populace was tending. So the whole neighbourhood, who had watched the blaze during the night, and in the morning desired to know the cause of the fire they had seen, perceived the royal palace fallen in ashes; and, on searching through its ruins, which were yet warm, found only some shapeless remains of burnt corpses. For the devouring flame had consumed everything so utterly that not a single token was left to inform them of the cause of such a disaster. Also they saw the body of Feng lying pierced by the sword, amid his blood-stained raiment. Some were seized with open anger, others with grief, and some with secret delight. One party bewailed the death of their leader, the other gave thanks that the tyranny of the fratricide was now laid at rest. Thus the occurrence of the king's slaughter was greeted by the beholders with diverse minds.

Amleth, finding the people so quiet, made bold to leave his hiding. Summoning those in whom he knew the memory of his father to be fast-rooted, he went to the assembly and there made a speech after this manner:

"Nobles! Let not any who are troubled by the piteous end of Horwendil be worried by the sight of this disaster before you; be not ye, I say, distressed, who have remained loyal to your king and dutiful to your father. Behold the corpse, not of a prince, but of a fratricide. Indeed, it was a sorer sight when ye saw our prince lying lamentably butchered by a most infamous fratricide-brother, let me not call him. With your own compassionating eyes ye have beheld the mangled limbs of Horwendil; they have seen his body done to death with many wounds. Surely that most abominable butcher only deprived his king of life that he might despoil his country of freedom! The hand that slew him made you slaves. Who then so mad as to choose Feng the cruel before Horwendil the righteous? Remember how benignantly Horwendil fostered you, how justly he dealt with you, how kindly he loved you. Remember how you lost the mildest of princes and the justest of fathers, while in his place was put a tyrant and an assassin set up; how your rights were confiscated; how everything was plague-stricken; how the country was stained with infamies; how the yoke was planted on your necks, and how, your free will was forfeited! And now all this is over; for ye see the criminal stifled in his own crimes, the slayer of his kin punished for his misdoings. What man of but ordinary wit, beholding it, would account this kindness a wrong? What sane man could be sorry that the crime has recoiled upon the culprit? Who could lament the killing of a most savage executioner? Or bewail the righteous death of a most cruel despot? Ye behold the doer of the deed; he is before you. Yea, I own that I have taken vengeance for my country and my father. Your hands were equally bound to the task which mine fulfilled. What it would have beseemed you to accomplish with me, I achieved alone. Nor had I any partner in so glorious a deed, or the service of any man to help me. Not that I forget that you would have helped this work, had I asked you; for doubtless you have remained loyal to your king and loving to your prince. But I chose that the wicked should be punished without imperilling you; I thought that others need not set their shoulders to the burden when I deemed mine strong enough to bear it. Therefore I consumed all the others to ashes, and left only the trunk of Feng for your hands to burn, so that on this at least you may wreak all your longing for a righteous vengeance. Now haste up speedily, heap the pyre, burn up the body of the wicked, consume away his guilty limbs, scatter his sinful ashes, strew broadcast his ruthless dust; let no urn or barrow enclose the abominable remnants of his bones. Let no trace of his fratricide remain; let there be no spot in his own land for his tainted limbs; let no neighbourhood suck infection from him; let not sea nor soil be defiled by harboring his accursed carcass. I have done the rest; this one loyal duty is left for you. These must be the tyrant's obsequies, this the funeral procession of the fratricide. It is not seemly that he who stripped his country of her freedom should have his ashes covered by his country's earth.

"Besides, why tell again my own sorrows? Why count over my troubles? Why weave the thread of my miseries anew? Ye know them more fully than I myself. I, pursued to the death by my stepfather, scorned by my mother, spat upon by friends, have passed my years in pitiable woe, and my days in adversity; and my insecure life has teemed with fear and perils. In fine, I passed every season of my age wretchedly and in extreme calamity. Often in your secret murmurings together you have sighed over my lack of wits; there was none (you said) to avenge the father, none to punish the fratricide. And in this I found a secret testimony of your love; for I saw that the memory of the King's murder had not yet faded from your minds.

"Whose breast is so hard that it can be softened by no fellow- feeling for what I have felt? Who is so stiff and stony, that he is swayed by no compassion for my griefs? Ye whose hands are clean of the blood of Horwendil, pity your fosterling, be moved by my calamities. Pity also my stricken mother, and rejoice with me that the infamy of her who was once your queen is quenched. For this weak woman had to bear a twofold weight of ignominy, embracing one who was her husband's brother and murderer. Therefore, to hide my purpose of revenge and to veil my wit, I counterfeited a listless bearing; I feigned dulness; I planned a stratagem; and now you can see with your own eyes whether it has succeeded, whether it has achieved its purpose to the full; I am content to leave you to judge so great a matter. It is your turn; trample under foot the ashes of the murderer! Disdain the dust of him who slew his brother, and defiled his brother's queen with infamous. desecration, who outraged his sovereign and treasonably assailed his majesty, who brought the sharpest tyranny upon you, stole your freedom, and crowned fratricide with incest. I have been the agent of this just vengeance; I have burned for this righteous retribution; uphold me with a high-born spirit; pay me the homage that you owe; warm me with your kindly looks. It is I who have wiped off my country's shame; I who have quenched my mother's dishonour; I who have beaten back oppression; I who have put to death the murderer; I who have baffled the artful hand of my uncle with retorted arts. Were he living, each new day would have multiplied his crimes. I resented the wrong done to father and to fatherland: I slew him who was governing you outrageously and more hardly than it beseemed men. Acknowledge my service, honour my wit, give me the throne if I have earned it; for you have in me one who has done you a mighty service, and who is no degenerate heir to his father's power; no fratricide, but the lawful successor to the throne; and a dutiful avenger of the crime of murder. It is I who have stripped you of slavery, and clothed you with freedom; I have restored your height of fortune, and given you your glory back; I have deposed the despot and triumphed over the butcher. In your hands is the reward; you know what I have done for you, and from your righteousness I ask my wage."

Every heart had been moved while the young man thus spoke; he affected some to compassion, and some even to tears. When the lamentation ceased, he was appointed king by prompt and general acclaim. For one and all rested their greatest hopes on his wisdom, since he had devised the whole of such an achievement with the deepest cunning, and accomplished it with the most astonishing contrivance. Many could have been seen marvelling how he had concealed so subtle a plan over so long a space of time.

After these deeds in Denmark, Amleth equipped three vessels, and went back to Britain to see his wife and her father. He had also enrolled in his service the flower of the warriors, and arrayed them very choicely, wishing to have everything now magnificently appointed, even as of old he had always worn contemptible gear, and to change all his old devotion to poverty for outlay on luxury. He also had a shield made for him, whereon the whole series of his exploits, beginning with his earliest youth, was painted in exquisite designs. This he bore as a record of his deeds of prowess, and gained great increase of fame thereby. Here were to be seen depicted the slaying of Horwendil; the fratricide and incest of Feng; the infamous uncle, the whimsical nephew; the

shapes of the hooked stakes; the stepfather suspecting, the stepson dissembling; the various temptations offered, and the woman brought to beguile him; the gaping wolf; the finding of the rudder; the passing of the sand; the entering of the wood; the putting of the straw through the gadfly; the warning of the youth by the tokens; and the privy dealings with the maiden after the escort was eluded. And likewise could be seen the picture of the palace; the queen there with her son; the slaying of the eavesdropper; and how, after being killed, he was boiled down, and so dropped into the sewer, and so thrown out to the swine; how his limbs were strewn in the mud, and so left for the beasts to finish. Also it could be seen how Amleth surprised the secret of his sleeping attendants, how he erased the letters, and put new characters in their places; how he disdained the banquet and scorned the drink; how he condemned time face of the king and taxed the Queen with faulty behaviour. There was also represented the hanging of the envoys, and the young man's wedding; then the voyage back to Denmark; the festive celebration of the funeral rites; Amleth, in answer to questions, pointing to the sticks in place of his attendants, acting as cupbearer, and purposely drawing his sword and pricking his fingers; the sword riveted through, the swelling cheers of the banquet, the dance growing fast and furious; the hangings flung upon the sleepers, then fastened with the interlacing crooks, and wrapped tightly round them as they slumbered; the brand set to the mansion, the burning of the guests, the royal palace consumed with fire and tottering down; the visit to the sleeping-room of Feng, the theft of his sword, the useless one set in its place; and the king slain with his own sword's point by his stepson's hand. All this was there, painted upon Amleth's battle-shield by a careful craftsman in the choicest of handiwork; he copied truth in his figures, and embodied real deeds in his outlines. Moreover, Amleth's followers, to increase the splendour of their presence, wore shields which were gilt over.

The King of Britain received them very graciously, and treated them with costly and royal pomp. During the feast he asked anxiously whether Feng was alive and prosperous. His son-in-law told him that the man of whose welfare he was vainly inquiring had perished by the sword. With a flood of questions he tried to find out who had slain Feng, and learnt that the messenger of his death was likewise its author. And when the king heard this, he was secretly aghast, because he found that an old promise to avenge Feng now devolved upon himself. For Feng and he had determined of old, by a mutual compact, that one of them should act as avenger of the other. Thus the king was drawn one way by his love for his daughter and his affection for his son-in-law; another way by his regard for his friend, and moreover by his strict oath and the sanctity of their mutual declarations, which it was impious to violate. At last he slighted the ties of kinship, and sworn faith prevailed. His heart turned to vengeance, and he put the sanctity of his oath before family bonds. But since it was thought sin to wrong the holy ties of hospitality, he preferred to execrate his revenge by the hand of another, wishing to mask his secret crime with a show of innocence. So he veiled his treachery with attentions, and hid his intent to harm under a show of zealous goodwill. His queen having lately died of illness, he requested Amleth to undertake the mission of making him a fresh match, saying that he was highly delighted with his extraordinary shrewdness. He declared that there was a certain queen reigning in Scotland, whom he vehemently desired to marry. Now he knew that she was not only unwedded by reason of her chastity, but that in the cruelty of her arrogance she had always loathed her wooers, and

had inflicted on her lovers the uttermost punishment, so that not one but of all the multitude was to be found who had not paid for his insolence with his life.

Perilous as this commission was Amleth started, never shrinking to obey the duty imposed upon him, but trusting partly in his own servants, and partly in the attendants of the king. He entered Scotland, and, when quite close to the abode of the queen, he went into a meadow by the wayside to rest his horses. Pleased by the look of the spot, he thought of resting -- the pleasant prattle of the stream exciting a desire to sleep -- and posted men to keep watch some way off. The queen on hearing of this, sent out ten warriors to spy on the approach of the foreigners and their equipment. One of these, being quick-witted, slipped past the sentries, pertinaciously made his way up, and took away the shield, which Amleth had chanced to set at his head before he slept, so gently that he did not ruffle his slumbers, though he was lying upon it, nor awaken one man of all that troop; for he wished to assure his mistress not only by report but by some token. With equal address he filched the letter entrusted to Amleth from the coffer in which it was kept. When these things were brought to the queen, she scanned the shield narrowly, and from the notes appended made out the whole argument. Then she knew that here was the man who, trusting in his own nicely calculated scheme, had avenged on his uncle the murder of his father. She also looked at the letter containing the suit for her band, and rubbed out all the writing; for wedlock with the old she utterly abhorred, and desired the embraces of young men. But she wrote in its place a commission purporting to be sent from the King of Britain to herself, signed like the other with his name and title, wherein she pretended that she was asked to marry the bearer. Moreover, she included an account of the deeds of which she had learnt from Amleth's shield, so that one would have thought the shield confirmed the letter, while the letter explained the shield. Then she told the same spies whom she had employed before to take the shield back, and put the letter in its place again; playing the very trick on Amleth which, as she had learnt, he had himself used in outwitting his companions.

Amleth, meanwhile, who found that his shield had been filched from under his head, deliberately shut his eyes and cunningly feigned sleep, hoping to regain by pretended what he had lost by real slumbers. For he thought that the success of his one attempt would incline the spy to deceive him a second time. And he was not mistaken. For as the spy came up stealthily, and wanted to put back the shield and the writing in their old place, Amleth leapt up, seized him, and detained him in bonds. Then he roused his retinue, and went to the abode of the queen. As representing his father-in-law, he greeted her, and handed her the writing, sealed with the king's seal. The queen, who was named Hermutrude, took and read it, and spoke most warmly of Amleth's diligence and shrewdness, saying, that Feng had deserved his punishment, and that the unfathomable wit of Amleth had accomplished a deed past all human estimation; seeing that not only had his impenetrable depth devised a mode of revenging his father's death and his mother's adultery, but it had further, by his notable deeds of prowess, seized the kingdom of the man whom he had found constantly plotting against him. She marvelled therefore that a man of such instructed mind could have made the one slip of a mistaken marriage; for though his renown almost rose above mortality, he seemed to have stumbled into an obscure and ignoble match. For the parents of his wife had been slaves, though good luck had graced them with the honours of royalty. Now

(said she), when looking for a wife a wise man must reckon the lustre of her birth and not of her beauty. Therefore, if he were to seek a match in a proper spirit, he should weigh the ancestry, and not be smitten by the looks; for though looks were a lure to temptation, yet their empty bedizenment had tarnished the white simplicity of many a man. Now there was a woman, as nobly born as himself, whom he could take. She herself, whose means were not poor nor her birth lowly, was worthy his embraces, since he did not surpass her in royal wealth nor outshine her in the honour of his ancestors. Indeed she was a queen, and but that her sex gainsaid it, might be deemed a king; may (and this is yet truer), whomsoever she thought worthy of her bed was at once a king, and she yielded her kingdom with herself. Thus her sceptre and her hand went together. It was no mean favour for such a woman to offer her love, who in the case of other men had always followed her refusal with the sword. Therefore she pressed him to transfer his wooing, to make over to her his marriage vows, and to learn to prefer birth to beauty. So saying, she fell upon him with a close embrace.

Amleth was overjoyed at the gracious speech of the maiden, fell to kissing back, and returned her close embrace, protesting that the maiden's wish was his own. Then a banquet was held, friends bidden, the nobles gathered, and the marriage rites performed. When they were accomplished, he went back to Britain with his bride, a strong band of Scots being told to follow close behind, that he might have its help against the diverse treacheries in his path. As he was returning, the daughter of the King of Britain, to whom he was still married, met him. Though she complained that she was slighted by the wrong of having a paramour put over her, yet, she said, it would be unworthy for her to hate him as an adulterer more than she loved him as a husband: nor would she so far shrink from her lord as to bring herself to hide in silence the guile which she knew was intended against him. For she had a son as a pledge of their marriage, and regard for him, if nothing else, must have inclined his mother to the affection of a wife. "He," she said, "may hate the supplanter of his mother, I will love her; no disaster shall put out my flame for thee; no ill-will shall quench it, or prevent me from exposing the malignant designs against thee, or from revealing the snares I have detected. Bethink thee, then, that thou must beware of thy father-in-law, for thou hast thyself reaped the harvest of thy mission, foiled the wishes of him who sent thee, and with willful trespass seized over all the fruit for thyself." By this speech she showed herself more inclined to love her husband than her father.

While she thus spoke, the King of Britain came up and embraced his son-in-law closely, but with little love, and welcomed him with a banquet, to hide his intended guile under a show of generosity. But Amleth, having learnt the deceit, dissembled his fear, took a retinue of two hundred horsemen, put on an under-shirt (of mail), and complied with the invitation, preferring the peril of falling in with the king's deceit to the shame of hanging back. So much heed for honour did he think that he must take in all things. As he rode up close, the king attacked him just under the porch of the folding doors, and would have thrust him through with his javelin, but that the hard shirt of mail threw off the blade. Amleth received a slight wound, and went to the spot where he had bidden the Scottish warriors wait on duty. He then sent back to the king his new wife's spy, whom he had captured. This man was to bear witness that he had secretly taken from the coffer where it was kept the letter which was meant for his mistress, and thus was to

make the whole blame recoil on Hermutrude, by this studied excuse absolving Amleth from the charge of treachery. The king without tarrying pursued Amleth hotly as he fled, and deprived him of most of his forces. So Amleth, on the morrow, wishing to fight for dear life, and utterly despairing of his powers of resistance, tried to increase his apparent numbers. He put stakes under some of the dead bodies of his comrades to prop them up, set others on horseback like living men, and tied others to neighbouring stones, not taking off any of their armour, and dressing them in due order of line and wedge, just as if they were about to engage. The wing composed of the dead was as thick as the troop of the living. It was an amazing spectacle this, of dead men dragged out to battle, and corpses mustered to fight. The plan served him well, for the very figures of the dead men showed like a vast array as the sunbeams struck them. For those dead and senseless shapes restored the original number of the army so well, that the mass might have been unthinned by the slaughter of yesterday. The Britons, terrified at the spectacle, fled before fighting, conquered by the dead men whom they had overcome in life. I cannot tell whether to think more of the cunning or of the good fortune of this victory. The Danes came down on the king as he was tardily making off, and killed him. Amleth, triumphant, made a great plundering, seized the spoils of Britain, and went back with his wives to his own land.

Meanwhile Rorik had died, and Wiglek, who had come to the throne, had harassed Amleth's mother with all manner of insolence and stripped her of her royal wealth, complaining that her son had usurped the kingdom of Jutland and defrauded the King of Leire, who had the sole privilege of giving and taking away the rights of high offices. This treatment Amleth took with such forbearance as apparently to return kindness for slander, for he presented Wiglek with the richest of his spoils. But afterwards he seized a chance of taking vengeance, attacked him, subdued him, and from a covert became an open foe. Fialler, the governor of Skaane, he drove into exile; and the tale is that Fialler retired to a spot called Undensakre, which is unknown to our peoples. After this, Wiglek, recruited with the forces of Skaane and Zealand, sent envoys to challenge Amleth to a war. Amleth, with his marvellous shrewdness, saw that he was tossed between two difficulties, one of which involved disgrace and the other danger. For he knew that if he took up the challenge he was threatened with peril of his life, while to shrink from it would disgrace his reputation as a soldier. Yet in that spirit ever fixed on deeds of prowess the desire to save his honour won the day. Dread of disaster was blunted by more vehement thirst for glory; he would not tarnish the unblemished lustre of his fame by timidly skulking from his fate. Also he saw that there is almost as wide a gap between a mean life and a noble death as that which is acknowledged between honour and disgrace themselves.

Yet Amleth was enchained by such great love for Hermutrude, that he was more deeply concerned in his mind about her future widowhood than about his own death, and cast about very zealously how he could decide on some second husband for her before the opening of the war. Hermutrude, therefore, declared that she had the courage of a man, and promised that she would not forsake him even on the field, saying that the woman who dreaded to be united with her lord in death was abominable. But she kept this rare promise ill; for when Amleth had been slain by Wiglek in battle in Jutland, she yielded herself up unasked to be the conqueror's spoil and bride. Thus all vows of woman are loosed by change of fortune and melted by the shifting of time; the

faith of their soul rests on a slippery foothold, and is weakened by casual chances; glib in promises, and as sluggish in performance, all manner of lustful promptings enslave it, and it bounds away with panting and precipitate desire, forgetful of old things in the ever hot pursuit after something fresh. So ended Amleth. Had fortune been as kind to him as nature, he would have equalled the gods in glory, and surpassed the labours of Hercules by his deeds of prowess. A plain in Jutland is to be found, famous for his name and burial-place. Wiglek's administration of the kingdom was long and peaceful, and he died of disease.

(...)

*Much of writing might be described as mental pregnancy  
with successive difficult deliveries.*

J.B. PRIESTLEY