

## "Hamlet" na televisão: interfaces entre palco e tela

"Hamlet" on television: interfaces between stage and screen

**Paulo da Silva Gregório**

Universidade Estadual do Centro-Oeste

**Resumo:** Várias produções britânicas de peças de Shakespeare para a televisão foram adaptadas de montagens teatrais. Essas adaptações do tipo palco-para-TV exploram elementos teatrais, televisivos e cinematográficos por meio de cuja combinação as performances ganham sentido na telinha. Este artigo investiga traços distintivos desse tipo específico de adaptação shakespeariana. Dando ênfase a um *Hamlet* televisivo adaptado de uma montagem teatral dirigida por Gregory Doran na Royal Shakespeare Company (2008), discutirei os mecanismos de intermedialidade e os processos de remediação a partir dos quais essa adaptação se constitui. Ao invés de ser simplesmente um registro da performance para o palco, essa adaptação é uma forma híbrida que não apenas complica distinções tradicionais entre teatro e televisão, mas também desafia noções de que adaptações do tipo palco-para-TV são secundárias e derivativas.

**Palavras-chave:** Shakespeare; Hamlet; Intermedialidade; Remediação; Adaptação

**Abstract:** Many British productions of Shakespeare's plays for television have been adapted from stage performances. These stage-to-small-screen adaptations combine theatrical, televisual and cinematic elements in order to reinvent the performances meaningfully on the small screen. This article examines distinctive features of this specific genre of Shakespearean adaptation. Looking at Gregory Doran's television adaptation of his stage production of *Hamlet* for the Royal Shakespeare Company (2008), I will discuss the mechanisms of intermediality and the processes of remediation through which this adaptation acquires meaning. Instead of being simply a record of the stage performance, Doran's televised *Hamlet* is a hybrid form that not only complicates traditional distinctions between theatre and television, but also challenges assumptions that stage-to-small-screen adaptations are secondary and derivative.

**Keywords:** Shakespeare; Hamlet; Intermediality; Remediation; Adaptation

## Introdução

O fascínio de Hamlet pelo universo teatral é um dos principais instrumentos por meio dos quais a meta-teatralidade da peça se manifesta. A chegada da trupe de atores em Elsinor proporciona a Hamlet uma excelente oportunidade não apenas de assistir a uma performance, mas também de abertamente se envolver com as práticas de atuação e direção que compõem um espetáculo teatral. Depois de acompanhar a comovente performance em que o ator narra a dor de Hécuba ao ver esquartejado o corpo do seu esposo, Hamlet articula com os atores uma encenação de *O Assassinato de Gonzaga*, a cujo texto ele acrescenta uma passagem crucial para o seu plano de vingança. Ao anunciar que “O negócio é a peça – que eu usarei para explodir a consciência do rei” (SHAKESPEARE, 1997, p. 49), ele verbaliza sua expectativa de que o crime encenado na peça levará Cláudio a assumir a culpa pela morte do rei Hamlet. Heather Hirschfeld (2019, p. 7) assinala que as performances da trupe em Elsinor constituem os momentos mais explicitamente meta-dramáticos de *Hamlet*. Além das reflexões que a personagem faz sobre a performance de *Gonzaga* e suas intenções acerca desta, as instruções que ele dá aos atores sobre como atuar são representativas do modo como *Hamlet* chama atenção para a sua própria dramaticidade. A aparente loucura do príncipe é outro veículo pelo qual o meta-teatro se apresenta, de modo menos explícito, na obra. Quando comunica a Horácio que passará a adotar “atitudes absurdas” (SHAKESPEARE, 1997, p. 28), Hamlet revela o caráter deliberadamente performático de sua loucura, mas o limite entre *ser* e *atuar* é rompido quando ele passa a viver uma loucura que transita entre o falso e o genuíno, conforme aponta Hirschfeld (2019, p. 37). A comoção causada por suas excentricidades cria uma atmosfera de vigilância que produz na personagem uma sensação que está sendo constantemente espionada. As cenas em que Hamlet performa para uma plateia velada (por exemplo, na cena do convento) nos dão a impressão de que estamos assistindo a um drama-dentro-do-drama, encenado para espectadores tanto dentro quanto fora da peça.

Tendo em vista que *Hamlet* foi inicialmente produzida para o palco, podemos pressupor que o teatro se apresenta como o veículo mais propício para se negociar a intrínseca teatralidade da peça por meio do uso do aparato teatral e dos diversos recursos dramáticos comumente empregados em montagens contemporâneas de Shakespeare. Além disso, o teatro possibilita o uso de recursos como um palco vazio e um modo mais estilizado de atuação que auxiliam no processo de ressignificar aspectos verbais e cênicos de *Hamlet* através da performance. Jonathan Miller, diretor teatral que também já dirigiu Shakespeare para a TV, argumenta que há algo na estrutura das peças shakespearianas que faz com que elas se adequem melhor ao teatro, principalmente ao palco não ornamentado para o qual elas foram primordialmente destinadas (MILLER; HOLDERNESS, 1988, p. 196). Paralelo ao estilo marcadamente poético da linguagem, parte da qual é estruturada em verso, o cenário claustrofóbico de *Hamlet* evidencia uma falta de variedade espacial que se alinha com o caráter predominantemente estático do espaço cênico do teatro.

A inerente teatralidade de *Hamlet* é um dos componentes principais que precisam ser negociados quando se busca recriar a peça nas telas. No mundo anglófono, as diversas adaptações fílmicas e televisivas revelam diferentes possibilidades de se explorar a dramaticidade da peça

efetivamente em mídias que normalmente priorizam abordagens realistas as quais parecem ir de encontro à teatralidade marcada do drama shakespeariano.<sup>1</sup> Este artigo examina como uma adaptação de *Hamlet* (2009) adquire sentido através da remediação de elementos televisivos e teatrais que se entrecruzam e são remodelados nos processos de ressignificação da peça shakespeariana para a televisão. Produzida pela BBC, *Hamlet* é uma adaptação de uma montagem da Royal Shakespeare Company (RSC), encenada entre 2008 e 2009 sob a direção de Gregory Doran, atual diretor artístico da companhia. Enquanto recriação de uma montagem teatral numa outra mídia, a adaptação suscita questões acerca da natureza de sua forma artística: trata-se de uma peça teatral televisionada, ou um drama televisivo teatralizado? Minha discussão sobre como Doran readaptou as caracterizações, os cenários e estilos de atuação da montagem da RSC revelará que esse tipo de adaptação televisiva oriunda de uma performance teatral é uma forma híbrida que criativamente mescla convenções teatrais, televisivas e cinematográficas. Perceber o hibridismo intermediário a partir do qual esse *Hamlet* televisivo se constitui tem implicações no modo como percebemos e avaliamos adaptações do tipo teatro-para-TV. Veremos que, ao invés de ser um simples registro documental de uma montagem ou uma tentativa de substituir uma experiência teatral, o *Hamlet* televisionado de Doran corresponde a um gênero específico de adaptação Shakespeariana que possui linguagem e convenções próprias, e deve, desse modo, ser apreciado e compreendido enquanto tal.

## Re-mediações shakespearianas na BBC

Antes de explorar o *Hamlet* de Doran, será importante situar essa adaptação em relação à tradicional prática de adaptar Shakespeare na TV britânica, e relacioná-la a noções-chave de intermedialidade e remediação. Tais noções fornecerão um melhor entendimento acerca dos processos de troca e transformação de formas midiáticas nos quais a significação desse *Hamlet* se fundamenta. Essa adaptação reconfigura um modelo de filmar Shakespeare que já havia sido previamente explorado pela televisão britânica. Wyver (2014, p. 104) aponta que, no Reino Unido, montagens teatrais shakespearianas são adaptadas para a televisão desde 1937, muitas das quais foram comissionadas pela BBC.<sup>2</sup> Oriundas predominantemente de produções da RSC, essas adaptações revelam o modo diversificado com que diretores exploraram as possibilidades de entrecruzar recursos teatrais e televisivos para reinventar Shakespeare na telinha. O modo com que a TV britânica inicialmente buscou se legitimar por meio de associações com o teatro produzido por companhias de prestígio como a RSC se revela no predomínio de uma linguagem e estética marcadamente teatrais nas adaptações shakespearianas exibidas entre os anos de 1930 e 1950 (WYVER, 2014, p. 12). Enquanto ícone literário e teatral, Shakespeare era invocado como forma de agregar valor cultural à mídia televisiva, cujo relevância artística era – e ainda é – muitas vezes

1 Ver Duffy (1976, p. 141-152) e Davies (1988, p. 40-64) para mais detalhes sobre técnicas visuais empregadas em diferentes adaptações cinematográficas de *Hamlet*.

2 Para um histórico mais abrangente de adaptações shakespearianas para a televisão britânica, ver Wyver (2014, p. 104-120), Wyver (2019) e Terris (2008, p. 199-212).

questionada, por se tratar de um veículo de massa. Não é à toa que as produções shakespearianas eram apresentadas como parte de uma programação especial que, diferente de outros programas, propunha-se a oferecer um material culturalmente elevado para a grande massa de espectadores a qual, até hoje, sente dificuldade para compreender Shakespeare (TERRIS, 2008, 204).

Tensões entre demandas culturais e comerciais gerou debates acerca da maneira como a obra de Shakespeare deveria ser abordada na TV. Enquanto o teatro ainda era considerado artisticamente superior à televisão e servia de medida para avaliar adaptações televisivas de Shakespeare, a consolidação do drama televisivo enquanto gênero com características próprias levou a um movimento que buscava dissociar a TV da influência do teatro (WYVER, 2014, p. 15). O uso de técnicas teatrais passou a ser visto como uma prática que corrompia a “pureza” da linguagem da televisão, e, portanto, deveria ser substituído por convenções mais autenticamente televisivas. Essa tentativa de romper com tradições teatrais se manifestou, inicialmente, na série da BBC *The Shakespeare Plays*, que produziu e exibiu 37 peças entre 1978 e 1985.<sup>3</sup> Cedric Messina, o idealizador desse ambicioso projeto, pretendia criar versões permanentes dos dramas, acessíveis para plateias ao redor do mundo” (MESSINA, 1978, p. 8). Pensando principalmente nessa finalidade, ele se opôs ao uso de técnicas teatrais que, embora pudessem gerar adaptações mais sofisticadas que despertariam o interesse de espectadores britânicos, talvez não atingissem o público estrangeiro que ele almejava (MESSINA; ANDREWS, 1979, p. 137). Como alternativa, ele priorizou o uso de recursos cinematográficos que melhor se adequariam à linguagem essencialmente naturalista da televisão e teriam uma maior ressonância entre o público habituado a ver eventos representados realisticamente em noticiários e dramas televisivos.<sup>4</sup>

Jonathan Miller, um dos diretores da série, chamou atenção para os limites de se adaptar Shakespeare a partir de uma perspectiva naturalista. Para ele, as peças possuem um estilo e idioma próprios que não podem ser violados; o verso precisa ser entoado de uma maneira que o público não perceba que está diante de uma forma artística (HALLINAN, 1981, p. 13). O *Timão de Atenas* de Miller (1981) – repleto de *close-ups* que ressaltam a sonoridade e o caráter poético do verso – gera dúvidas acerca da possibilidade de se velar a dramaticidade do texto shakespeariano por meio da imposição de recursos naturalistas. A tentativa ineficaz de reproduzir autenticamente os cenários de peças como *Romeu e Julieta* também expõe falhas da abordagem naturalista. Na cena em que Mercúcio é assassinado, por exemplo, percebe-se claramente que o cenário foi fabricado de acordo com a configuração espacial de um estúdio de televisão, o que acaba chamando atenção para a teatralidade da performance. John Wilders (1982, p. 58-59), consultor literário da BBC, destacou que embora a notável artificialidade dos cenários convergisse com a dramaticidade das peças, a impressão que se tinha, na TV, era a de que eles haviam sido mal construídos e acabados.

Enquanto a BBC explorava métodos de filmar Shakespeare alicerçados em convenções cinematográficas ao invés de teatrais, a RSC abraçava tanto a intrínseca dramaticidade de Shakespeare quanto práticas teatrais amplamente exploradas em produções da companhia. Além de *The Wars*

<sup>3</sup> As adaptações foram, posteriormente, lançadas em DVD. Para uma lista completa das transmissões no Reino Unido e nos Estados Unidos, ver Willis (1991, p. 319-320).

<sup>4</sup> Messina orientou os diretores da série para velarem convenções teatrais, omitirem artifício o máximo possível, e se dedicarem ao princípio de que o jeito certo de produzir Shakespeare era pelo viés naturalista (BULMAN, 1988, p. 51).

*of the Roses* (1965), filmada no próprio cenário da montagem, a RSC adaptou para a TV *A comédia dos erros* (1976) e *Macbeth* (1979), ambas das quais intercalaram elementos notavelmente teatrais (em *Macbeth*, explorou-se uma estética do palco vazio, característica da RSC na época) e televisivos (fundo sonoro de risada em *A comédia*, e *close-ups* nas duas adaptações).<sup>5</sup> Os distintos métodos de televisionar Shakespeare empregados pela RSC logo passaram a influenciar a série da BBC, cujo estilo foi sendo desenvolvido e remodelado no decorrer dos anos. Elijah Moshinsky (1989, p. 121), outro diretor da série, recorda que, diante da propagação da abordagem do palco vazio e do modo impactante com que foi explorada no *Macbeth* da RSC, foi preciso descobrir uma interface entre essa estética teatral e o naturalismo cinematográfico. As adaptações dirigidas por Jane Howell se destacaram pelo modo como ela combinou uma perspectiva predominantemente teatral com convenções televisivas e cinematográficas que constituíam a linguagem do Shakespeare da BBC. Neil Taylor (1994, p. 90-92) destaca que essa intermedialidade é mais fortemente perceptível em produções como *Contos de Inverno* (1981) e *Tito Andrônico* (1985), cujos cenários minimalistas e estilos de performance perceptivelmente teatrais são intercalados com técnicas cinematográficas (*slow-motion*) e televisivas (ênfase em *close-ups* e uso de cortes rápidos). Ao explorar mecanismos que chamam atenção para a dramaticidade poética do texto shakespeariano e para a teatralidade da *mise en scène*, tanto as adaptações de Howell quanto aquelas produzidas pela RSC apontaram estratégias válidas para se televisionar Shakespeare por meio de uma linguagem que entrecruza traços verbais, sonoros e visuais normalmente associados aos sistemas semióticos do teatro e da televisão. Essa abordagem intermediária resultou numa forma de adaptação híbrida que também se manifesta no *Hamlet* de Doran, conforme discutirei na próxima seção.

O caráter intermediário desse *Hamlet* nos convida a traçar algumas considerações sobre noções de remediação, prática que participa da constituição de gêneros híbridos como as adaptações televisivas do tipo **palco-para-TV**. Parece um truísmo crítico afirmar que formas artísticas dessa natureza são produzidas através de processos de trocas e transformações em que elementos característicos de um sistema midiático são transferidos de modo adaptativo para outro. Trata-se de mecanismos de **remediação**, termo sucintamente definido por Jay Bolter e Richard Grusin (2000, p. 45, tradução minha) como a “representação de uma mídia em outra”. Para eles, a remediação é inerente às novas mídias digitais, que remediam seus predecessores: uma galeria digital, por exemplo, oferece um novo modo de se ter acesso a uma pintura. Seguindo esse princípio, o drama shakespeariano televisivo se configura, de um ponto de vista diacrônico, como remediação da mídia teatral anterior. Essa definição transmite uma visão ontológica das mídias consideradas predecessoras, como se fossem formas puras, primárias, transparentes, dotadas de características próprias, estáveis e potencialmente remediáveis. Bolter e Grusin (2000, p. 65, tradução minha) ressaltam, entretanto, que “mídia é aquilo que remedia. A mídia se apropria das técnicas, formas e da significância social de outras mídias, e as rivaliza ou remodela.”<sup>6</sup> Buscando expandir essa noção, Barbara Straumann (2015, p. 254, tradução minha)

<sup>5</sup> Ver Wyver (2019, p. 48-56) para um estudo mais abrangente sobre *The Wars of the Roses*, e Willis (1991, p. 94-100) para uma discussão mais detalhada acerca de *A comédia dos erros* e *Macbeth*.

<sup>6</sup> Reconhecendo a dificuldade de se apresentar um conceito definitivo e homogêneo de mídia, Gabriele Rippl (2015, p. 3.) sublinha que, quando falamos em formas midiáticas, estamos nos referindo a conceptualizações Convencionais, restrições materiais e as utilidades de mídias individuais.

assinala que “o que define as mídias não é sua especificidade formal ou técnica, mas o fato de que elas adaptam, remodelam e transcodificam formas e práticas de outras mídias,” o que as torna intrinsecamente intermediárias (STRAUMANN, 2015, p. 154).<sup>7</sup> Tal concepção amplia nosso entendimento acerca dos processos intersemióticos que embasam tanto adaptações shakespearianas para a televisão quanto as próprias montagens teatrais nas quais aquelas adaptações estão ancoradas. A adaptação televisiva remedia uma performance desenvolvida inicialmente para o palco, a qual, por sua vez, tem um caráter intermediário e é moldada através de mecanismos de remediação. W. B. Worthen (2020, p. 12) destaca que noções contemporâneas de intermedialidade tendem a simplificar a complexidade tecnológica do teatro: enquanto certas tecnologias e certos instrumentos (por exemplo, o texto e o corpo) são compreendidas como elementos essenciais do teatro, outros (por exemplo, recursos digitais de gravação) são vistos como uma intromissão dentro do espaço teatral. Para Worthen, isso invisibiliza processos de remediação que assinalam o caráter intermediário do teatro, o qual remedia uma gama de elementos que existem fora do teatro (escrita, roupas, gestos, moda, dança etc.). Perceber tanto o teatro quanto a televisão como parte de uma ampla e infinita rede intermediária rompe com binarismos do tipo originário/derivativo, os quais posicionam a adaptação televisiva como inferior à montagem teatral, e problematiza noções de fidelidade por vezes empregadas como parâmetros para avaliar remediações de produções shakespearianas na TV.

Wyver (2014, p. 115) observa que o discurso normalmente usado para descrever adaptações televisivas é centrado na ideia de perda: perda do tempo real, e das relações de co-presença entre atores e plateia. Essa retórica inferioriza não apenas a montagem adaptada como também a experiência que proporciona aos espectadores, posicionando-a como secundária em relação à supostamente autêntica experiência que o evento teatral oferece. Contrapondo-se a essa noção, Patrice Pavis (2013, p. 135) aponta que rígidas divisões entre a performance ao vivo e a midiaticizada não são mais válidas. Para ele, “a presença real do ator no palco não é absolutamente vital para o espectador, e tampouco prova a superioridade ‘ontológica’ do teatro sobre as mídias audiovisuais” (PAVIS, 2013, p. 141, tradução minha). Pavis (2013, p. 135) ressalta que “à medida que nossa atenção e imaginação são colonizadas e distraídas pelas mídias dominantes do nosso tempo, velhas categorias do humano, do vivo e do presente se tornam irrelevantes. Nossa percepção é inteiramente determinada pela intermedialidade”. Essa visão desconstrói tanto relações de hierarquia entre antigas e novas mídias, como noções de que mídias possuem uma ontologia que afeta o modo como respondemos a elas. Visto que formas midiáticas estão em constante processo de (re-)construção e (re-)configuração, torna-se problemático delimitar fronteiras precisas entre diferentes mídias. Com a incorporação de tecnologias digitais em montagens shakespearianas<sup>8</sup> e o advento de formas notavelmente híbridas como as exposições de montagens da Royal Shakespeare Company no cinema,<sup>9</sup> torna-se cada vez mais difícil identificar o que seriam características ontologicamente

7 Irina Rajewsky (2005, p. 64) compartilha dessa visão, e acrescenta que remediação pode ser entendida como um tipo de relação intermediária e, desse modo, como uma subcategoria de intermedialidade.

8 Vemos um exemplo disso numa montagem de *A Tempestade* (2016) dirigida por Doran para a RSC. Fotos e mais informações sobre a montagem podem ser encontrados no site da companhia: <https://www.rsc.org.uk/the-tempest/> (acesso em 15/07/2020).

9 Para estudos mais detalhados sobre o tema, ver ensaios do volume *Shakespeare and the ‘live’ theatre broadcast experience* (2018); Wyver (2019, p. 169-184); e Friedman (2016, p. 457-80).

teatrais, televisivas ou cinemáticas. No que se segue, veremos como as trocas intermediáticas e os processos de remediação no *Hamlet* televisionado de Doran desempenham um papel-chave na reinvenção da montagem para a TV.

## Do teatro para a TV: Hamlet na BBC

Doran declarou que sua intenção não era criar um registro em vídeo do *Hamlet* da RSC, mas tentar capturar, na TV, a espontaneidade e o imediatismo da performance do palco.<sup>10</sup> Essa busca deliberada por estabelecer um elo entre a adaptação e a montagem teatral é o principal instrumento pelo qual a intermedialidade se manifesta no *Hamlet* televisionado. Nesta seção, discutirei não apenas como essa adaptação televisiva remediou elementos-chave da montagem – especificamente, a interpretação do diretor, cenários e caracterizações – mas também como esses processos de remediação deram origem a um estilo intermediático de adaptação que funde, transita entre, e subverte elementos convencionalmente associados com o teatro, a televisão e o cinema.

O *Hamlet* de Doran foi um dos de maior sucesso na história da RSC.<sup>11</sup> Emma Smith (2008, p. 17) aponta que, além de ser sucesso de bilheteria, a montagem atraiu grande atenção dos veículos de comunicação, que tinham sua atenção toda voltada para a estrela do show, o ator David Tennant. É inegável que a imensa publicidade em torno da montagem foi provocada, principalmente, pela presença de Tennant no elenco.<sup>12</sup> Ele é um astro da TV britânica que ficou famoso pela interpretação da personagem principal da série de ficção científica *Doctor Who*, exibida há décadas na BBC. Embora Tennant tenha declarado que não era a intenção dele nem do diretor estabelecer paralelos entre Hamlet e Dr. Who (ROKINSON, 2009, p. 298), era inevitável que os fãs da série televisiva invocassem memórias desta para interpretar a performance de Tennant no palco, especialmente pelo fato de que a maioria dos espectadores foi ao teatro justamente para ver o ator (HARTLEY, 2009, p. 5). Hartley (2009, p. 5) destaca que os fãs mais fervorosos do programa certamente perceberam que papéis menores como os de Cornélia e Voltimando foram interpretados por atores que haviam previamente participado da série. A caracterização do Hamlet de Tennant também trouxe memórias de Dr. Who. Ao invés de buscar fugir da sombra dessa personagem, o ator empregou técnicas de atuação que evocaram a mesma energia e as mesmas nuances vocais e gestuais que marcaram sua performance como o protagonista da série (HARTLEY, 2009, p. 6). De modo parecido, as atuações de Patrick Stewart (Cláudio) e Oliver Davies (Polônio) aprofundaram a relação da montagem com o universo da ficção científica; apreciadores do gênero provavelmente lembravam que Stewart havia atuado na série *Star Trek* e nos filmes *X-Men*, e Davies, em *Star Wars*. Formado por atores cujo trabalho na TV e no cinema era conhecido por muitos espectadores, o elenco

10 Essa e outras declarações de Doran podem ser encontradas na seção “Behind the scenes” do DVD da adaptação (HAMLET, 2010).

11 Como não tive a oportunidade de assistir a uma performance dessa produção, meus comentários acerca dela se baseiam, principalmente, em fontes secundárias e no material disponível no site da RSC: <https://www.rsc.org.uk/hamlet/past-productions/in-focus-gregory-doran-2008> (acesso em 17/07/2020).

12 Em 2013, Tennant interpretou Ricardo numa montagem de *Ricardo II* da RSC, e causou uma comoção parecida entre espectadores e veículos de comunicação.

de *Hamlet* desempenhou um papel importante em estimular associações entre a montagem e gêneros ficcionais produzidos em outras mídias.

Ao passo que Doran não reconheceu como intencionais as relações com *Dr. Who*, ele deliberadamente se valeu de recursos visuais e sonoros e fez escolhas textuais com o intuito realizar teatralmente seu entendimento de *Hamlet* como um filme do gênero *thriller*. Fotos da montagem revelam que a cor preta dominava o cenário, cujos elementos mais notórios eram o chão escuro feito de material que parecia um mármore brilhante, paredes de espelho e lustres de cristal. A tonalidade escura e os reflexos que se projetavam tanto no chão quanto através dos espelhos criaram uma atmosfera de mistério e tensão, além de revelar como o sistema opressor de vigilância operava em Elsinor. Deborah Cartmell (2009, p. 198) recorda que o cenário impelia os espectadores a participarem da vigilância, componente central desse *Hamlet*. Para ela, o modo como era possível ver, de todos os ângulos, não apenas os atores, mas também os próprios espectadores, era apavorante. Os efeitos sonoros amplificaram esse clima de tensão criado pela cenografia. Smith (2008, p. 17) destaca que, juntamente com voz amplificada do fantasma de Hamlet, a música usada em momentos de alta tensão lembrava filmes de terror. O tratamento adaptativo que Doran deu ao texto shakespeariano também foi importante para sustentar o ritmo acelerado com que as cenas deveriam se desenvolver para que o suspense fosse mantido. Em entrevista, Tennant revelou que Doran preferiu usar a sequência do primeiro quarto, em que o solilóquio “ser ou não ser” vem antes da chegada da trupe em Elsinor. Para Tennant, o encontro com os atores surgiu como uma luz frente a todas as dúvidas que Hamlet expressa no solilóquio (ROKISON, p. 297-298); foi ali que ele encontrou uma oportunidade para “explodir a consciência do rei”, dando prosseguimento, assim, ao seu esquema de vingança. Em sua tentativa de explorar o suspense característico do *thriller*, Doran revisitou uma tradição de adaptações fílmicas de *Hamlet*. Cartmell (2009, p. 198) percebeu ecos do *Hamlet* de Kenneth Branagh (1996) no cenário espelhado, e da *mise en scène* do *Hamlet* de Franco Zeffirelli (1990) quando, antes do intervalo, Hamlet ameaça assassinar Cláudio, criando um forte efeito de suspense, especialmente entre espectadores não familiarizados com o enredo da peça, que tiveram de esperar o segundo ato para saber se ele mataria, ou não, o tio. A remediação de tradições televisivas e cinematográficas na montagem ressaltou o seu caráter intermediático, o que agradou uma geração jovem de espectadores antenada, principalmente, com a linguagem dos gêneros de ficção científica e *thriller* exibidos na TV e no cinema.

Quando a BBC abraçou o projeto de Doran de filmar a montagem, a emissora tinha claramente um interesse em explorar o sucesso de Tennant na TV para promover a adaptação. Hartley (2009, p. 6) aponta que, como forma de estimular os espectadores a associar Hamlet com *Dr. Who*, a adaptação foi exibida em cadeia nacional entre duas partes do episódio final da temporada de *Dr. Who* da qual Tennant participou. Mas apesar desse esforço para vincular Hamlet ao universo de entretenimento da mídia televisiva, a BBC não pretendia que a montagem fosse traduzida para uma linguagem que ignorasse convenções reconhecivelmente teatrais. Conforme aponta Wyver (2019, p. 165), uma vez que a emissora queria comercializar *Hamlet* como uma forma de se ter acesso à icônica montagem da RSC, buscava-se uma tradução contemporânea e dinâmica que retivesse traços distintivos da produção para o palco.

O trabalho colaborativo entre Doran e dois produtores de televisão – John Wyver e Sebastian Grant – foi fundamental no desenvolvimento de uma linguagem que reproduzisse a experiência teatral sem ignorar convenções normalmente empregadas na mídia televisiva. Alguns elementos sinalizam mais prontamente o vínculo da adaptação com a montagem. Além da manutenção do mesmo elenco, percebe-se que o diretor remediou a prática marcadamente teatral de duplicação de papéis: Patrick Stewart, por exemplo, atuou como Cláudio e o fantasma; e Sam Alexander, com Rosencrantz e o segundo coveiro. O uso do texto, a manutenção das escolhas textuais feitas na montagem (como o uso do primeiro quarto no “ser ou não ser”) e a própria duração da adaptação (3 horas) também são indicativos mais explícitos da relação desta com o *Hamlet* da RSC. As fronteiras entre o televisivo e o teatral também são rompidas através do uso do espaço cênico, dos estilos de atuação, e de técnicas de filmagem e edição. Embora a decisão de filmar a adaptação num velho colégio de Londres representasse uma ruptura significativa com o espaço cênico do teatro, Doran e os produtores selecionaram uma localização em que a configuração do palco e os designs da montagem pudessem ser reproduzidos, conforme aponta o designer Robert Jones (HAMLET, 2010). No colégio, eles encontraram uma capela para cujo interior eles transpuseram os principais elementos cênicos da montagem, incluindo as paredes escuras, o piso refletor, os espelhos, lustres e móveis (Figura 1).

Figura 1 – primeira cena da corte na adaptação de *Hamlet* dirigida por Gregory Doran para a BBC



Fonte: HAMLET, 2010

Esse espaço de performance adquire um caráter teatral não apenas pela semelhança com o cenário da montagem, mas também pelo modo com que foi usado na maioria das cenas. Apesar de diferenças na iluminação e na presença/ausência de adereços cênicos, é perceptível que mo-

mentos como o casamento de Gertrudes e Cláudio, o encontro de Hamlet com o fantasma do pai, e a cena do closet são encenadas no mesmo espaço. Além dessa reutilização do espaço cênico, o modo como ele é enquadrado na câmera muitas vezes evoca um proscênio teatral, o que sugere uma delimitação espacial característica do teatro. André Bazin estabelece distinções entre a configuração do espaço no teatro e no cinema que lançam uma luz no modo como o cenário da montagem foi remediado no *Hamlet* da BBC. Bazin (2005, 104-105) aponta que enquanto a arquitetura fechada do teatro chama atenção para sua própria artificialidade e limitação espacial, o cinema nega qualquer fronteira para a ação e evoca um senso de realismo espacial inexistente no teatro. Quando a personagem sai do palco, temos consciência de que o ator ou a atriz está em algum lugar nos bastidores; já no cinema, quando a personagem sai de foco ela continua a existir, embora não consigamos vê-la projetada na tela. Em *Hamlet*, é notório como o espaço performático remedia as delimitações espaciais convencionalmente estabelecidas pela estrutura do palco. O registro que a câmera faz, em vários momentos, das entradas e saídas das personagens passa a impressão de que estamos assistindo a uma performance no teatro. Essa convenção teatral é evocada até mesmo na cena do velório de Ofélia, único momento da peça em que Doran explorou a possibilidade que a mídia televisiva oferece de usar áreas externas. Apesar de atenuar a sensação de aprisionamento que o ambiente interno provoca, a área externa é rodeada por paredes que acabam por reiterar o caráter claustrofóbico e a teatralidade do cenário desse *Hamlet*. Igualmente teatral é a entrada do cortejo nesse espaço performativo, a qual acompanhamos a partir da perspectiva de Hamlet, que, assim como os espectadores, assiste à encenação fúnebre do enterro de Ofélia. A abordagem intermediária empregada no cenário da adaptação revela que, do mesmo modo em que elementos cênicos do *Hamlet* da RSC foram remediados na mídia televisiva, esta precisou, também, ser remediada para que a tentativa de enfatizar elementos teatrais fosse concretizada na tela.

Essa dupla orientação dos processos de remediação também se manifesta na maneira pela qual convenções normalmente associadas a diferentes mídias são entrelaçadas nos solilóquios de Hamlet. No primeiro solilóquio, vemos como Tennant emprega técnicas teatrais que rompem com a ilusão dramática convencionalmente criada em dramas televisivos. Mesclando os planos aberto, americano e médio, a cena evoca a *mise en scène* de uma performance no palco: mesmo quando Hamlet é capturado apenas parcialmente pela câmera, nunca perdemos de vista a posição e os movimentos dele em relação ao cenário. Quando o recurso televisivo do plano médio é usado para enfatizar a emoção da personagem e criar uma relação de proximidade entre ela e os espectadores, Hamlet quebra a ilusão dramática ao se dirigir diretamente para a câmera, subvertendo, desse modo, convenções realistas típicas do drama televisivo. Ao passo que essa técnica dramática rompe com o decoro dos dramas normalmente exibidos na televisão, ela explora características que o teatro shakespeariano e a TV possuem em comum. Conforme aponta Maurice Hindle (2007, p. 223-224), a ênfase que a mídia televisiva dá ao aural em detrimento do visual converge com o caráter predominantemente verbal das peças de Shakespeare. Ele acrescenta que a tarefa de engajar a atenção do telespectador se assemelha ao trabalho do ator para envolver a plateia no teatro; em ambos os casos, é preciso que a plateia ouça para que a comunicação aconteça (HINDLE, 2007, p. 224).

John Ellis (1992, p. 129-130) aponta que o tamanho reduzido da tela da TV impede que o aspecto visual seja explorado com o mesmo detalhamento e a mesma qualidade da imagem cinematográfica. A qualidade relativamente inferior da imagem televisiva influencia não apenas o destaque dado ao elemento sonoro, mas também o desenvolvimento de uma estética em que predomina o uso de close-ups e cortes acelerados (ELLIS, 1992, p. 131-132). Apesar dessas aparentes desvantagens da imagem televisiva em relação à cinematográfica, a mídia televisiva evoca um senso de imediatismo que o cinema não consegue transmitir. Para Ellis (1992, p. 132), é principalmente através da combinação das técnicas de close-up e da referência direta para a câmera que esse efeito de imediatismo é produzido na TV, o que estabelece uma relação íntima de co-presença entre a imagem e os telespectadores. Embora o recurso de olhar diretamente para a câmera não seja típico de gêneros como novelas e dramas de época, ele foi efetivamente empregado como estratégia de remediar o imediatismo da performance teatral através de recursos por meio dos quais esse efeito é produzido na mídia televisiva. O modo como o teatral e o televisivo se entrecruzam na criação de uma linguagem intermediária alternativa para o drama shakespeariano televisivo pode ser observado durante o segundo solilóquio, que se passa após o encontro entre Hamlet e o fantasma. O aspecto teatral da cena é visualmente sugerido através de uma grande cortina – adereço que faz uma referência clara ao teatro – em frente à qual a personagem encena o solilóquio. À medida que a cena avança, o entrecruzamento de técnicas associadas a diferentes mídias se torna mais intrincado. Enquanto o plano médio captura a emoção de Hamlet ao declarar que Cláudio é um “traidor, traidor; desgraçado, sorridente traidor!” (SHAKESPEARE, 1997, p. 26), temos o senso de ilusão dramática quebrado tanto pela referência direta para a câmera quanto pelo uso de um *jump cut*, técnica de edição cinematográfica que, ao quebrar a sequência da narrativa, expõe as marcas de enunciação do filme. Esse misto de diferentes convenções midiáticas também se manifesta durante a encenação do “ser ou não ser,” um dos poucos momentos da adaptação em que o close-up é usado para amplificar a intensa emoção que a personagem expressa no solilóquio mais importante da peça. A proximidade da câmera revela a fadiga de Hamlet, o medo com que ele contempla a morte, e a angústia que sente diante da incapacidade de decidir entre duas alternativas que se apresentam diante dele: vingança ou suicídio. Remediado a partir da convenção televisiva do close-up, o solilóquio expressa o imediatismo teatral/televisivo no momento em que Hamlet se direciona para a câmera. Além disso, o destaque que a sonoridade do texto shakespeariano ganha através do close-up remete à tanto à performance teatral quanto à inclinação aural da mídia televisiva: esse enquadramento permitiu que Tennant adotasse uma entonação baixa que cria um efeito de aproximação nem sempre possível no palco.

A significação que esse *Hamlet* adquiriu através de técnicas intermediárias de filmagem e edição nos convida a examinar o papel destas nos processos de remediação que embasam a adaptação do *Hamlet* da RSC para a TV. A mídia televisiva forneceu mecanismos para que Doran pudesse remediar recursos dramáticos por meio dos quais ela havia explorado a problemática da vigilância na montagem da RSC. Na cena de abertura, uma câmera de vigilância do tipo CCTV nos mostra Francisco caminhando numa área sombria cujas paredes estabelecem uma delimitação que evoca um espaço de performance teatral, incluindo as áreas por onde o

fantasma entra e sai de cena. A câmera captura a cena de modo a intensificar o suspense e o medo provocado pela aparição do fantasma. Quando ele entra, não conseguimos visualizá-lo, pois a cena é capturada a partir da perspectiva dele; mais adiante, depois que já vimos a figura do fantasma, somos surpreendidos com um *shot* da CCTV em que ele não aparece, o que aponta para as limitações do opressor sistema de vigilância de Elsinor, o qual não dá conta de capturar o sobrenatural. Além de funcionar como um espectador desconhecido e invisível, a CCTV é usada para expor o caráter teatral da loucura de Hamlet. Na cena do convento, ele parece não perceber que Polônio e Cláudio estão escondidos atrás do espelho, acompanhando a tensa conversa entre ele e Ofélia. Ao perceber o movimento da CCTV em direção a ele, Hamlet suspeita que Ofélia foi usada como uma armadilha para revelar a causa de sua suposta loucura. A partir daí, ele passa a agir descontroladamente, segurando-a pelo pulso, esbravejando “foi isso que me enlouqueceu,” e gritando “Prum bordel – vai” (SHAKESPEARE, 1997, p. 53) enquanto sai de cena correndo. Num outro momento, ele declara “Agora estou só” (SHAKESPEARE, 1997, p. 47) logo após haver quebrado a CCTV do salão da corte, e só então inicia o solilóquio no qual ele proclama que a performance da trupe revelará a culpa de Cláudio.

Um dos problemas de filmar uma montagem é que elementos fundamentais da performance podem não ser capturados, já que o diretor escolhe no que a câmera vai focar. O uso predominante dos planos aberto, americano e médio possibilitou que a *mise en scène* da montagem fosse remediada de modo mais eficaz na adaptação. Com exceção de algumas poucas cenas, os diferentes enquadramentos, ângulos e movimentos da câmera são articulados de modo que não perdemos de vista nem o cenário nem as personagens que participam da performance de modo secundário. Quando Polônio diz a Cláudio que descobriu o motivo da loucura de Hamlet, a câmera lentamente desliza para incluir Gertrudes, que está posicionada atrás das duas personagens e expressa inquietação ao ouvir a declaração de Polônio. Essa interface entre diferentes convenções midiáticas também se revela durante a inútil prece de Cláudio. Enquanto ele reza, vemos a entrada teatral de Hamlet por uma das laterais do cenário ao fundo. A cena repentinamente adquire um aspecto fílmico, quando a técnica de *voice over* é empregada para que Hamlet, posicionado atrás de Cláudio com um punhal na mão, expresse sua intenção frustrada de assassinar o tio sem ser percebido: “Eu vou agir agora – e assim ele vai pro céu” (SHAKESPEARE, 1997, p. 67). Aqui, vemos como a teatralidade da *mise en scène* é entrelaçada com uma convenção fílmica, a qual, por sua vez, é empregada para sustentar a tensão e criar um senso de realismo com o qual espectadores de televisão estão familiarizados. Outros momentos também revisitam e remediam estilos de filmagem e edição explorados no cânone cinematográfico de *Hamlet*. Na cena do closet, as justaposições da perspectiva de Hamlet (que vê o fantasma) e a de Gertrudes (que não vê), usadas para remediar a abordagem adotada para essa cena no palco, reconfiguram o estilo pelo qual Laurence Olivier (1948), Zeffirelli (1990) e Branagh (1996) filmaram esse momento dramático da peça em seus *Hamlets*. Igualmente cinematográfica é a filmagem que o próprio Hamlet faz de seu último solilóquio através de uma câmera amadora, uma clara referência ao *Hamlet* de Michael Almereyda (2000), no qual a personagem-título assiste às filmagens que ele mesmo fez de solilóquios como o “ser ou não ser”.<sup>13</sup>

13 Para mais detalhes sobre as adaptações de Olivier, Zeffirelli, Branagh e Almereyda, ver Cook (2011). Crowl (2014) fornece uma análise

Além de estabelecer um vínculo entre a adaptação e o cinema, a alusão a esses *Hamlets* amplia o caráter intermediário do *Hamlet* televisivo e reforça a importância dos processos de remediação na ressignificação da montagem da RSC na tela.

Na tentativa de reproduzir a essência da produção teatral, Doran e os produtores desenvolveram uma linguagem híbrida que mescla formas midiáticas e convenções associadas com o teatro, a TV e o cinema. Esse hibridismo tornou mais complexos os processos de remediação pelos quais a montagem foi reconfigurada na tela. Como vimos, ao invés de impor convenções tipicamente teatrais na mídia televisiva ou vice-versa, as trocas e transformações midiáticas foram múltiplamente orientadas, o que levou a uma remediação mútua entre o teatral e o televisivo nos processos de construção e significação da adaptação. O aspecto intermediário do *Hamlet* da BBC proporciona aos espectadores uma experiência ao mesmo tempo teatral, televisiva e cinematográfica, transgredindo, desse modo, distinções estanques entre o teatral e o televisivo as quais, muitas vezes, estabelecem categorias hierárquicas que diminuem o valor artístico da adaptação televisiva. Filmar *Hamlet* a partir desse viés híbrido continua sendo uma estratégia válida de ressaltar a contemporaneidade da peça entre espectadores frequentemente expostos a diversas formas de intermedialidade.

## Referências

- AEBISCHER, P. *et al.* (org.) **Shakespeare and the 'live' theatre broadcast experience**. London: Arden Shakespeare, 2018.
- BAZIN, A. **What is cinema? Vol. 1**. Berkeley: University of California Press, 2005.
- BOLTER, D.; GRUSIN; R. **Remediation: understanding new media**. London: the MIT Press, 2000.
- BULMAN, J. The BBC Shakespeare and house style. *In*: BULMAN, J.; COURSEN, H. (org.). **Shakespeare on television: an anthology of essays and reviews**. Hanover: University of New England, 1988, p. 50-60.
- CARTMELL, D. Review of Shakespeare's *Hamlet*. **Shakespeare**, v. 5, n. 2, p. 198-199, 2009.
- COOK, P. **Cinematic Hamlet: the films of Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almereyda**. Ohio: Ohio University Press, 2011.
- CROWL, S. **Shakespeare's Hamlet: the relationship between text and film**. New York: Arden Shakespeare, 2014.

DAVIES, A. **Filming Shakespeare's Plays**. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

DUFFY, R. G., Olivier, Richardson: visual strategy in *Hamlet* adaptation. **Literature/film quarterly**, v. 4, n. 2, 141-152, 1976.

ELLIS, J. **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**. London: Routledge, 1992.

FRIEDMAN, M. The Shakespeare cinemacast: Coriolanus. **Shakespeare quarterly**, v. 67, n. 4, p. 457-480, 2016.

HALLINAN, T. Jonathan Miller on the Shakespeare Plays. **Shakespeare quarterly**, v. 32, n. 2, p. 134-45, 1981.

HAMLET. Direção: Gregory Doran. London: BBC, 2010. 1 DVD.

HARTLEY, A. Time lord of infinite space: celebrity, casting, romanticism, and british identity in the RSC's *Doctor Who Hamlet*. **Borrowers and lenders**, v. 4, n. 2, p. 1-16, 2009.

HINDLE, M. **Studying Shakespeare on Film**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

HIRSCHFIELD, H. Introduction. In: SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Cambridge: Cambridge UP, 2019, p. 1-75.

MESSINA, C. Preface. In: SHAKESPEARE, W. **Romeo and Juliet**. London: British Broadcasting, 1978, p. 6-9.

MESSINA, C.; ANDREWS, J. A. Cedric Messina discusses The Shakespeare Plays. **Shakespeare Quarterly**, v. 30, n. 2, p. 134-37, 1979.

MILLER, J.; HOLDERNESS, G. Jonathan Miller Interviewed by Graham Holderness. In: HOLDERNESS, G. (org.). **The Shakespeare Myth**. Manchester: Manchester UP, 1988, p. 195-202.

MOSHINSKY, E. Does Shakespeare Write Better for Television? In: ELSOM, J. (org.). **Is Shakespeare Still Our Contemporary?** London: Routledge, 1989, p. 114-39.

PAVIS, P. **Contemporary mise en scène**. London: Routledge, 2013.

RAJEWSKY, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. **Intermédialités**, n. 6, p. 43-64, 2005.

- RIPPL, G. Introduction. *In:* (org.). **Handbook of intermediality**. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 1-31.
- ROKISON, A. Interview: David Tennant on *Hamlet*. **Shakespeare**, v. 5, n. 3, p. 292-304, 2009.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Traduzido por Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SMITH, E. Good and ready. **The Times literary supplement**, p. 17, 15 ago. 2008.
- STRAUMANN, B. Adaptation – remediation – transmediality. *In:* RIPPLE, G. (org.). **Handbook of intermediality**. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 249-267.
- TAYLOR, N. Two types of television Shakespeare. *In:* Anthony, Davies; WELLS, Stanley. **Shakespeare and the moving image**. Cambridge: Cambridge UP, 1994, p. 86-98.
- TERRIS, O. Shakespeare and British television. **Shakespeare survey**, v. 61, p. 199-212, 2008.
- WILDERS, J. Shakespeare on the Small Screen. **Shakespeare Jahrbuch**, p. 56-62, 1982.
- WILLIS, S. **The BBC Shakespeare Plays**. Chapel Hill: University of North Carolina, 1991.
- WORTHEN, W. B. Shakespeare, technicity, theatre. Cambridge: Cambridge UP, 2020.
- WYVER, J. **Screening the Royal Shakespeare Company**. London: The Arden Shakespeare, 2019.
- WYVER, J. ‘All the trimmings?’: the transfer of theatre to television in adaptations of Shakespeare stagings. **Adaptation**, v. 7, n. 2, p. 104-120, 2014.