

COMO OS PINTORES “TRADUZIRAM” *HAMLET*¹

Thaís Flores Nogueira Diniz*
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Textos literários sempre ofereceram terreno fértil para “traduções” em outros sistemas semióticos. As peças de Shakespeare não são uma exceção já que artistas vêm traduzindo semioticamente suas obras, principalmente para as artes visuais, e predominantemente para a pintura. Utilizando a terminologia de Benton & Butcher para classificar pinturas das peças de Shakespeare, este ensaio, analisa três imagens baseadas em *Hamlet*. Em seguida descreve o quadro de Daniel Maclise que se refere à “peça dentro da peça”, comparando-o com o de Edward Austin Abbey, com o mesmo tema, para demonstrar que cada obra “traduz”, à sua maneira, a ideia da culpa da personagem Gertrude.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Artes visuais. William Shakespeare

HOW PAINTERS “TRANSLATED” *HAMLET*

Abstract: Literary texts have always offered rich terrains for “translations” into other semiotic systems. Shakespeare’s plays are not exceptions and artists are semiotically translating his works into the visual arts,

* Possui graduação (Licenciatura) em Português e Inglês e suas Literaturas, pelo Instituto Metodista Izabela Hendrix (1976); mestrado em Inglês, pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986) e doutorado em Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais/University of Indiana at Bloomington (1994). Fez seu pós-doutorado na Queen Mary College, University of London (2004). Atualmente é professora associada, aposentada, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde atua como professor colaborador no Programa de pós-graduação em Estudos literários. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: tfdiniz@terra.com.br



predominantly to painting. Using Benton & Butchers's terminology to classify paintings based on Shakespeare's plays, this paper analyses three pictures based on *Hamlet*. In addition Daniel Maclise's "The play scene" and Edward Austin Abbey's "Hamlet" will be compared in order to show that each work "translates" in its own way the idea of guilt in Gertrude.

Keywords: Intersemiotic translation. Visual arts. William Shakespeare.

Textos literários sempre ofereceram terreno fértil para a descoberta e a exploração das artes visuais. As peças de Shakespeare não fogem à regra e vêm sendo ilustradas por muitos artistas que as "traduziram" numa infinidade de modos, cada um com suas implicações e interpretações. Segundo Richard Altik (1985), essas representam um quinto de todas as "pinturas literárias" documentadas entre 1760 e 1900. Muitas desapareceram e sabemos de sua existência apenas por meio de catálogos de exposições, resenhas e referências esparsas. Outras permanecem desconhecidas em coleções particulares. Porém as mais famosas estão preservadas em museus e o recente interesse despertado pelas artes do século XIX facilitou o acesso às pinturas baseadas nos textos de Shakespeare. Todas demonstram o quanto pintores, atores, diretores e críticos se influenciaram mutuamente e, ao mesmo tempo, quão interdependentes em suas interpretações, descrições e produções críticas eles foram.

Num ensaio intitulado "Painting Shakespeare", os autores afirmam que a ilustração é o reverso da ecfrase: diferentemente do poema que fala alto para uma pintura silenciosa, as pinturas que ilustram a literatura ouvem silenciosamente a poesia à qual se referem. Segundo eles, essas "leituras visuais" permanecem disponíveis como textos que complementam a literatura que lhes deu origem e surgem em resposta a estímulos verbais mas é o texto dito original que controla a orientação e dita os detalhes. Existe certa liberdade na tradução de um texto verbal para um visual mas a maneira como os "tradutores" exercem essa liberdade e como os dois meios criam seus efeitos é o que nos interessa, (BENTON & BUTCHER, 1998).

Durante muito tempo a pintura na Inglaterra foi deliberadamente pontuada por imagens famosas baseadas em textos literários. Maior

interesse ainda despertam essas obras pictóricas quando o mesmo texto é “traduzido” por diferentes artistas seja questionando se a pintura irá ampliar ou reduzir a leitura do texto, seja verificando os modos diferentes de ler que as duas artes empreenderam. Como Shakespeare é um dos poetas mais populares entre os pintores, pintar uma cena de qualquer de suas peças representa em si uma interpretação que irá talvez revelar elementos que não estão tão evidentes no texto. Representa ainda uma espécie de performance que resultará numa experiência semelhante à que se tem quando se assiste à cena no palco. Assim a compreensão de algumas cenas de peças de Shakespeare pode se dar a partir de “insights” oferecidos pelas próprias pinturas. É o caso de alguns episódios que não são encenados, porém são evocados pelas pinturas e de outros que são, de fato, encenados, mas o artista não os representa realisticamente, apenas extraindo da performance uma tensão teatral que será expressada em outro meio. Há ainda o caso daqueles que são encenados e não só serão retratados como também documentados. Nas palavras de Benton & Butcher, os artistas pintam “Shakespeare como poesia”, quando representam cenas que são apenas evocadas no texto; “Shakespeare como escrita”, quando o quadro simboliza algo que o artista percebeu ou sentiu ao assistir à peça e “Shakespeare como performance”, quando o que é representado na pintura traduz o que realmente foi encenado no palco.

Para exemplificar esses tipos de pinturas, foram escolhidas três imagens baseadas em *Hamlet* : “The Young Hamlet” (O jovem Hamlet), de Philip H. Calderon; “Hamlet and his father’s ghost”(Hamlet e o fantasma do pai), quadro de Henry Fuseli e “The Play scene in *Hamlet*”(A cena do teatro em Hamlet), de Daniel Maclise.

A primeira imagem, uma cena de família, bastante popular entre os vitorianos, apresenta-nos Hamlet fazendo de Yorick seu cavaliño, observados por Gertrude, sentada ali perto. A mulher sentada ao lado poderia ser a esposa de Polônio, com a pequena Ofélia ao colo. Esta cena imaginária baseia-se na meditação de Hamlet sobre Yorick, o velho bobo da corte.



Fig. 1 Philip H. Calderon, *The Young Lord Hamlet* (1868). Óleo sobre tela, 34.5' x 55', coleção de Sr. e sra. Sandor Korein.

Neste caso, o drama se submete à pintura inspirada pelo ato V, cena 1, quando Hamlet, segurando o crânio de Yorick, profere estas palavras:

Ai, ai, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um tipo de infinita graça e da mais excelente fantasia. Carregou-me nas suas costas mais de mil vezes, e agora – agora como é horrível imaginar essas coisas! Aperta-me a garganta ao pensar nisso. Aqui ficavam os lábios que eu beijei nem sei quantas vezes. Onde estão agora os teus gracejos? As tuas cabriolas? As tuas canções? Teus lampejos de espírito que eram capazes de fazer gargalhar todos os convivas?. (*Hamlet*, V, i, 163-179).²

Em *Hamlet*, não existe cena alguma que retrate a infância do príncipe; porém o personagem, ao segurar em suas mãos um crânio que, no dizer do coveiro, pertencera ao Bobo, relembra momentos alegres de sua vida passada, representados pela pintura.

Na segunda imagem, “Hamlet e o fantasma do pai”, de Fuseli, temos um episódio que acontece quando o fantasma acena para o príncipe, que luta para segui-lo. Protagoniza um momento de grande tensão. Porém o artista não o representa por meio de uma pintura realista. Ao contrário, extrai a tensão que se cria e a re-dramatiza em um meio icônico diferente, usando ainda elementos que sugerem o perigo que circunda a ação: uma linha horizontal que acompanha a plataforma onde se encontram os personagens e a imagem do mar revolto, ao fundo. Além disso, engrandece a figura do fantasma ao situá-lo no alto do quadro, próximo ao céu, e ao pintar a lua, que funciona como uma aura, atrás de sua cabeça.



Fig. 2 - *Hamlet and the Ghost*, de Henry Fuseli. Ilustração XLIV do volume II da Boydell's Shakespeare's Prints, baseada no original de 1789. (tamanho desconhecido). Texto que acompanha o desenho: “Hamlet. Act I. Scene IV. A platform before the Castle of Elsinour. Hamlet, Horatio, Marcellus, and the Ghost. Painted by H. Fuseli, R. A. Engraved by R. Thew.”

Como a maioria das obras de Fuseli, longe de caracterizar-se como uma reprodução do que o artista teria visto no palco, esta poderia ser vista como se fosse um exercício destinado a representar, em termos gráficos, um momento expressivo do sublime, um momento de terror e temor, em que o frágil ser humano enfrenta forças sobrenaturais. Algumas performances anteriores, juntamente com representações de outras cenas da peça em imagens, podem ter influenciado esta pintura. Mas o artista não estava interessado no palco, e sim no próprio fantasma e nos que o viam. Nas palavras dos teóricos citados acima, o quadro ilustra o que chamam de “Shakespeare como escrita”.

O terceiro exemplo é o quadro de Daniel Maclise “A cena da peça em *Hamlet*”, que retrata realisticamente um episódio não apenas encenado, mas também aqui documentado. Tendo em mente que deveria descrever cuidadosamente uma performance, o artista usa, como um princípio composicional de sua pintura, o arco do proscênio, atrás do qual a ação se desenrola, que funciona como uma moldura ou uma janela através da qual os espectadores veem um mundo ilusório (MAZER, 1986).



Fig. 3 - *The Play Scene in Hamlet*, de Daniel Maclise, (1842) Óleo sobre tela 60' x 108' - Tate Gallery, London.

Neste quadro, Maclise empregou motivos bíblicos e fez alusão a dois deles: a expulsão de Adão e Eva do paraíso e o assassinato de Abel por Caim, este último sugerindo a culpa do fratrícula Claudio. Por registrar a tradição do palco e fazer referência a estilos contemporâneos de atuação e de produção, a pintura tornou-se uma das obras de arte mais conhecidas mundialmente, podendo ter influenciado outros artistas, outros atores e até outras encenações (YOUNG, 2002). Este processo de tentar reproduzir uma performance presenciada pelo artista pode ser denominado, segundo Benton & Butcher (1986), de “Shakespeare como performance”. É provável que, nesse processo, mais complicado do que qualquer tradução do palco para a tela, a substância da imagem resulte de várias fontes literárias e visuais e reflita as convenções artísticas de mais de um meio. Assim, o texto de Shakespeare, as várias produções a que Maclise possa ter assistido, outras pinturas com as quais ele estivesse familiarizado — todos podem ter contribuído para a imagem resultante. Esse tipo de representação visual chama a atenção por assemelhar-se inocentemente a um documentário teatral. De fato, esse quadro, que ilustra o que chamamos de “Shakespeare como performance”, é duplamente representacional por imitar, na tela, com certa verossimilhança, a representação do que já teria sido encenado no palco, diferentemente do que chamamos de “Shakespeare como escrita”, e de “Shakespeare como poesia”.

Em torno da cena descrita no quadro de Maclise, podem-se explorar muitas camadas de sentido, principalmente as relacionadas com a possível culpa de Gertrude.

Escrita entre 1599 e 1602 e ambientada na Dinamarca, a peça *Hamlet* dramatiza a vingança que o príncipe Hamlet empreende contra seu tio Claudio que assassinara seu pai e usurpara o trono, casando-se com a rainha viúva, sua mãe. Explora temas como traição, vingança, incesto e corrupção moral, tratando de tristeza e ódio, além de loucura real e falsa. Muito popular durante a vida do autor e recontada e adaptada de muitas formas e em muitas mídias, é a mais longa das peças shakespearianas e uma das mais poderosas

tragédias da literatura inglesa, tendo inspirado inúmeros escritores, dramaturgos e também cineastas.

No centro da peça, encontra-se um dos maiores “trunfos dramáticos” (Young, 2002) da literatura: a cena em que a Corte se reúne para assistir a um espetáculo teatral, parte do plano, que os espectadores da peça de Shakespeare conhecem de antemão, especialmente engendrado por Hamlet para desmascarar Claudio e possivelmente também Gertrude. Esta “peça dentro da peça”, como é conhecida a cena, apresenta dois episódios importantes: no primeiro, a atriz, no papel de rainha, afirma que nunca se casaria de novo e no segundo, o ator, no papel de sobrinho do rei, assassina-o despejando veneno em seu ouvido. Este último gesto faz com que Claudio se levante, levando Hamlet a se convencer de sua culpa.

Embora Hamlet considere seu plano bem sucedido, interpretar o gesto de Claudio não é tarefa simples, já que ele não reage à pantomima como um todo, mas ao episódio do assassinato do rei pelo sobrinho. Estaria Claudio reagindo ao confronto com seu próprio crime, ou com a possibilidade de seu próprio assassinato? Ou teria ele simplesmente se sentido mal?

Entretanto, o que desperta a maior curiosidade nos espectadores e leitores de *Hamlet* é algo relacionado à culpa de Gertrude. Embora ela seja uma figura central na trama e Hamlet tenha se concentrado no seu casamento incestuoso, nada sabemos sobre suas motivações e sentimentos. Não há evidência alguma de sua culpa nem de sua motivação para tal casamento tão apressado. Não há evidência no texto de que ela tinha conhecimento de que Claudio ganhara o trono por meio de assassinato. A personagem só se caracteriza em relação aos outros, mais pelo que esses falam dela do que pelas suas palavras. É apenas através de Hamlet que tomamos conhecimento de que antes era mulher submissa e agora se alia a alguém que é o oposto do primeiro marido.

A questão da possível culpa de Gertrude³ levantada pelos críticos recebe várias respostas dos diretores e cineastas. No contexto moderno, o texto permite interpretações que vão desde uma completa e simples inocência até uma cumplicidade e mão ativa no

assassinato. Essa ambiguidade torna-se ainda mais evidente porque as atrizes que representaram o papel de Gertrude mais recentemente o fizeram com muita sensualidade, diferentemente das protagonistas do passado. Hoje elas vêm respondendo a essa questão de várias maneiras — com indiferença fingida ou até com risadas desafiadoras (Rosenberg, 1992) — sem que nenhuma dessas atitudes violente o texto. É óbvio que Shakespeare a fez adúltera e frívola, mas não fraca de caráter a ponto de tornar-se assassina.

Na pintura de 1842, Daniel Maclise sugere a inocência de Gertrude. A despeito dos elementos que poderiam causar alarme na rainha, caso ela fosse cúmplice, — o olhar penetrante de Hamlet sobre Claudio, a imagem de Caim e Abel, a sombra monstruosa e demoníaca na parede e a reação irritada de Claudio à encenação da morte de um rei — Gertrude é retratada serena, sentada calmamente, com as mãos cruzadas assistindo à peça, sem mostrar sentimento algum. Maclise retrata uma Gertrude inocente que evidentemente não suspeita da culpa de Claudio e nem do assassinato. Ao contemplar o quadro de Maclise, fica a pergunta: O quanto lemos do texto de Shakespeare e o quanto apreendemos das práticas teatrais contemporâneas?

Uma obra frequentemente comparada ao quadro de Maclise é a pintura de Edwin Austin Abbey, *Hamlet*, de 1887 que também trata da “peça dentro da peça”. Nesta, a composição é completamente diferente. Ao colocar um palco imaginário antes do plano da pintura e dentro do espaço do observador, Abbey faz do espectador um elemento chave. Com suas implicações para o teatro, este recurso, numa obra carregada de drama psicológico, sugere o apreço do artista pela relação entre pintura, teatro e literatura. Essa consciência, juntamente com sua fascinação pela história e pela estética pré-rafaelita, foram determinantes na abordagem que tentava dar autenticidade às suas pinturas e ilustrações. Presume-se que a obra tenha sido inspirada em produções anteriores a que o pintor tenha assistido e que tenha eventualmente influenciado vários atores e diretores de teatro. Além disso, o cenário medieval nos lembra a fascinação do pintor pela história, já que o artista

sempre empreendeu pesquisa sobre vestuário, mobiliário e acessórios arquitetônicos.



Fig. 4 - *Hamlet*, de Edwin Austin Abbey (1897) Óleo sobre tela - 61.25 'x 96.5', The Edwin Abbey. Memorial Collection, Yale University, New Haven, Connecticut.

Entretanto, a diferença maior entre as duas obras está na ênfase que aqui é dada à caracterização. Um silêncio opressivo permeia os espectadores. Hamlet, deitado, ignora a ação da peça montada para recriar a morte do pai e se volta para o olhar de crueldade com que o rei revela sua culpa. Em contraste com a Gertrude serena do quadro de Maclise, aqui a rainha, num canto, afastada de Claudio, ao ser revelada a verdade sobre o assassinato do primeiro marido, encolhe-se, com terror e vergonha, escondendo parcialmente o rosto atrás de um véu negro. Sua reação e a distância que tenta manter entre si e o marido sugerem a compreensão do significado sombrio da performance a que assiste. De fato Abbey nos deixa pensativos a respeito do quanto essa personagem conhece dos fatos.

Numerosas são as representações visuais dessa cena, seja em pinturas ou ilustrações, a maioria tentando englobar todo o com-

plexo e multifacetado drama que ocorre no palco. Muitas incluem o momento em que Luciano despeja o veneno no ouvido de sua vítima e quase todas mostram Claudio levantando-se consternado frente à evidente reencenação do assassinato do qual é culpado. O objetivo central em todas parece portanto ser a captura do clímax dramático planejado por Hamlet.

O estudo de algumas pinturas baseadas em *Hamlet* leva-nos a aprofundar nossa compreensão da poesia de Shakespeare ou a ampliar nosso conceito de leitura. Estudar a relação existente entre filmes, práticas teatrais e ilustrações nas telas ou nos livros permite-nos apreender a maneira como os princípios estéticos interpretaram os dramas. Além disso, são como espécies de “performance” específicas, as quais não devem ser consideradas apenas como imagens estáticas ou fotografias de encenações em curso, mas também como representações de ideias extraídas de imagens concebidas muitas vezes fora da mídia que as inspirou. Por outro lado, a diversidade de significados em uma única cena leva os artistas a fazerem suas próprias leituras e expressá-la à sua maneira. Resulta daí a análise que Benton & Butcher (1986) fazem, rotulando os diversos processos de pintura como “poesia”, “escrita” e “performance”.

Notas

1. Esse texto não foi publicado anteriormente e faz parte da pesquisa intitulada “Intermedialidade: o caso de Shakespeare”, financiada pelo CNPq. Uma versão modificada, em inglês, foi apresentada no Congresso da *International Association of Word & Image Studies* (IAWIS) realizado em Dundee, na Escócia, em agosto de 2014, no painel “Riddles in the Landscape of Textual Representations: Exploration & Discovery in Artistic Inspiration” coordenado por Eric Haskell (Scripps College, California, USA).

2. Shakespeare, William. *Hamlet*, tradução de Barbara Heleodora. p. 522.

3. Estudos sobre esse assunto se encontram no sítio da Universidade de Emory, disponível em http://www.english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/guilt.html

Referências

ALTICK, Richard D. *Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*. Columbus: Ohio State University Press, 1985.

BENTON, Michael & Sally Butcher. Painting Shakespeare. *Journal of Aesthetic Education*, vol.32, n. 3 (Autumn, 1998), p. 53-66.

Interpretations of Act III, Scene ii, of *Hamlet*: “The Mousetrap”. Disponível em http://www.english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/guilt.html. Acesso em 20 de junho de 2015.

MAZER, C. Shakespeare and the Theatre of Illusion. In: Anderson, R (ed). *A Brush with Shakespeare: The Bard in Painting: 1780-1910*. Montgomery: Museum of Fine Arts, 1986.

SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo: tragédias, comédias sombrias, vol.1*. Tradução de Barbara Heleodora. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguiar, 2006.

YOUNG, Alan R. *Hamlet and the Visual arts, 1709-1900*. Newark: University of Delaware Press, 2002.

Bibliografia

ANDERSON, Ross, (ed). *A Brush with Shakespeare: The Bard in Painting: 1780-1910*. Montgomery, AL: Montgomery Museum of Fine Arts, 1986.

LAWRENCE, William Witherle. The Play Scene in *Hamlet*. *The Journal of English and German Philology*, vol. 18, n. 1 (Jan. 1919), p. 1-22.

MEEK, Richard. *Narrating the Visual in Shakespeare*. Bodmin, Cornwall: MPG Books, Ltd, 2009.

MILLS, John A. *Hamlet on Stage: The Great Tradition*. Westport, CT: Greenwood Press, 1985.

PRESSLY, William L. *A Catalogue of Paintings in the Folger Shakespeare Library*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

ROSENBERG, Marvin. *The Masks of Hamlet*. Newark, NJ: University of Delaware Press, 1992.

Shakespeare Illustrated. Disponível em: http://shakespeare.emory.edu/illustrated_index.cfm. Acesso em 12 de dezembro de 2014.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. W.W. Norton & Company Edition, 1992.

Obras pictóricas citadas

ABBEY, Edwin Austin. *Hamlet* (1897); Óleo sobre tela - 61.25 ‘x 96.5’, The Edwin Abbey Memorial Collection, Yale University, New Haven, Connecticut. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/edwin-austin-abbey/the-play-scene-in-hamlet-1897>. Acesso em 12 de dezembro de 2014.

CALDERON, Philip H. *The Young Lord Hamlet* (1868). Óleo sobre tela, 34.5’ x 55’, coleção de Sr. e sra. Sandor Korein. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Young_Lord_Hamlet.jpg. Acesso em 12 de dezembro de 2014.

FUSELI, Henry, *Hamlet and the Ghost* . Ilustração XLIV do volume II da Boydell's Shakespeare's Prints, baseada no original de 1789(tamanho desconhecido). Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Fuseli_rendering_of_Hamlet_and_his_father%27s_Ghost.JPG. Acesso em 12 de dezembro de 2014.

MACLISE, Daniel. *The Play Scene in Hamlet* (1842), Óleo sobre tela 60' x 108' - Tate Gallery, London. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/maclise-the-play-scene-in-hamlet-n00422>. Acesso em 12 de dezembro de 2014.

Recebido em: 22/01/2015

Aceito em: 13/03/2015