

Shakespeare em trânsitos: a rainha Gertrudes em adaptações para prosa

In-transit Shakespeare: Queen Gertrude in Prose Adaptations

**Amanda Fiorani Barreto
Leonardo Berenger Alves Carneiro**

Resumo: O volume de adaptações de *Hamlet* (1600-01), de William Shakespeare (1564-1616), para os mais diversos meios culturais é incalculável. No campo da prosa ficcional, a tragédia vem sendo objeto do trabalho de adaptadores desde o século XIX. O presente artigo tem por objetivo analisar a (re)construção da identidade da personagem da rainha Gertrudes em três adaptações narrativas de *Hamlet — Gertrude of Denmark: An Interpretative Romance* (1924), de Lillie Buffum Chace Wyman; o conto “*Gertrude Talks Back*” (2007 [1992]), de Margaret Atwood; e *Gertrudes e Cláudio* (2001), de John Updike. Para tanto, este estudo toma por base o conceito de adaptação, conforme compreendido por Linda Hutcheon (2013) e Julie Sanders (2006), além de considerar a (re)criação de imagem (Lefevere, 2007 [1992]) da rainha Gertrudes a partir dessas narrativas ficcionais, compreendendo as reescritas como parte de um processo mais amplo de recepção (Willis, 2017; 2021) da peça shakespeariana nos séculos XX e XXI.

Palavras-chave: *Hamlet*; Estudos da Adaptação; Rainha Gertrudes; Recepção.

Abstract: The volume of adaptations of *Hamlet* (1600-01), by William Shakespeare (1564-1616), to the most diverse cultural formats is incalculable. In the field of fictional prose, the tragedy has been the object of study by adapters since the 19th century. This article aims to analyze the (re)construction of the identity of the character of Queen Gertrude in three narrative adaptations of *Hamlet — Gertrude of Denmark: An Interpretative Romance* (1924) by Lillie Buffum Chace Wyman; the short story “*Gertrude Talks Back*” (2007 [1992]) by Margaret Atwood; and *Gertrude and Claudius* (2001) by John Updike. To accomplish that, this study draws on the concept of adaptation, as understood by Linda Hutcheon (2013) and Julie Sanders (2006), as well as considers the way Queen Gertrude’s image has been (re)created (Lefevere, 2007 [1992]) in these fictional narratives, understanding the rewritings as part of a broader process of reception (Willis, 2017; 2021) of the Shakespearian play in the 20th and 21st centuries.

Keywords: *Hamlet*; Adaptation Studies; Queen Gertrude; Reception.

Introdução

Este artigo busca considerar a forma por meio da qual a personagem rainha Gertrudes é retratada em três adaptações em prosa dos séculos XX e XXI de *Hamlet, Prince of Denmark* (1600-01), a primeira dentre as chamadas quatro grandes tragédias escritas por William Shakespeare (1564-1616). Grande parte dos trabalhos da crítica especializada sobre a peça shakespeariana vem, ao longo de séculos, tentando trazer respostas a algumas das questões que a peça levanta quando se trata da personagem Gertrudes, como: poderia a rainha Gertrudes ter estado totalmente ignorante dos planos

de seu então cunhado, Cláudio, de assassinar o irmão, o rei Hamlet, e tomar o trono para si? Seria Gertrudes uma adúltera?

Ao longo do século XIX, as ambiguidades deixadas pelo texto de *Hamlet* acerca de um possível envolvimento de Gertrudes na morte do rei Hamlet provocaram uma onda de investigações que culminaram com a publicação de um trabalho ensaístico de autoria desconhecida intitulado *Hamlet: An Essay on the Murder of the King* (1856), com o subtítulo “An Attempt to Ascertain whether the Queen were an Accessory, before the Fact, in the Murder of her First Husband” (uma tentativa de determinar se a rainha foi cúmplice, antes do fato, no assassinato de seu primeiro marido). Nesse texto, o autor ou a autora do ensaio primeiramente elenca diversos momentos da peça que estudiosos vinham usando como evidências do envolvimento de Gertrudes no assassinato de seu primeiro marido, para, então, ir em defesa da personagem, usando como argumento, sobretudo, as falas da própria rainha. O ensaio, no entanto, confirma a hipótese de seu adultério.

No campo da ficção, no entanto, será apenas durante o século XX que prosadores e romancistas começarão a trabalhar com adaptações centradas em Gertrudes, recriando a imagem da personagem em reescritas. Neste artigo, destacamos três narrativas em particular: *Gertrude of Denmark: an Interpretative Romance* (1924), de Lillie Buffum Chace Wyman; o conto curto “Gertrudes Talks Back” (2007 [1992]), de Margaret Atwood; e o romance *Gertrudes e Cláudio* (2001), de John Updike. Este estudo busca, então, analisar essas adaptações e as possíveis respostas oferecidas pelas narrativas às perguntas elencadas acima, considerando também o protagonismo dado à rainha Gertrudes nas obras.

Fundamentação teórica

Para desenvolver a análise acerca dessas três adaptações em prosa, este estudo estabelece um diálogo entre os Estudos Literários, os da Adaptação, os da Tradução e os da Recepção. Para fins deste artigo, adotamos as concepções teóricas de Linda Hutcheon (2013) e Julie Sanders (2006) acerca de adaptações, que, embora discordem em alguns aspectos do conceito — principalmente em quão perto ou longe uma adaptação tem que se manter de seu texto fonte — ainda assim concebem o conceito de maneira similar em termos de suas características gerais.

De acordo com Hutcheon, as adaptações estabelecem relação clara com o seu texto fonte, sendo, portanto, “revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras passadas” (2013, p. 15). Esse aspecto do enquadramento de uma obra como uma adaptação também é mencionado por Sanders, quando a autora defende que “uma adaptação sinaliza o relacionamento com um texto fonte ou original que a informa”¹ (2006, p. 26). Essa relação entre as duas obras é o que Julia Kristeva (2012) entende como intertextualidade, aspecto inerente das adaptações que, no entanto, vai apenas alcançar o seu potencial intertextual completo dependendo das referências às quais dado leitor ou cultura tiver acesso. Hutcheon (2013) faz questão também de destacar o caráter duplo das adaptações, que devem ser consideradas tanto como produtos quanto como processos, ambas facetas às quais a estudiosa vai contemplar em seu livro.

Além disso, não podemos desconsiderar que adaptações são também respostas de um dado contexto sociocultural, que o refletem em alguma medida, pois, como ressaltado por Hutcheon: adaptações não “existem num vácuo: el[a]s pertencem a um contexto — um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (2013, p. 17). Sendo assim, consideramos a posição de adaptadores como interpretadores e, somente então, como adaptadores das obras, já que:

[...] o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. (Hutcheon, 2013, p. 43)

Em se tratando de adaptações de obras shakespearianas, Sanders faz uma colocação intrigante em relação à centralidade do autor e suas obras no cânone ocidental — centralidade essa também corroborada por Harold Bloom (1994) — ao considerar o Bardo um dos “arquétipos literários”, assim como denominado pela estudiosa. Sanders afirma que a essência desses arquétipos seria “a disponibilidade deles para a reescrita, o que significa que são textos que estão em fluxo constante, se metamorfoseando no processo de adaptação e de reescrita”² (Sanders, 2006, p. 62).

Considerando essas adaptações como parte de um processo mais amplo de recepção de *Hamlet* nos séculos XX e XXI, recorremos também aos Estudos da Recepção por meio da estudiosa Ika Willis (2017; 2021). Apesar de o estudo da recepção ser muito

¹ No original: “an adaptation signals the relationship with an informing sourcetext or original.”

² No original: “their availability for rewriting means that they are texts constantly in flux, constantly metamorphosing in the process of adaptation and retelling.”

associado à chamada estética da recepção, ou teoria da recepção, com as teorias de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser durante as décadas de 1960 e 1970, atualmente, o campo é bem mais eclético, considerando tradições críticas do século XX, como a teoria feminista e a perspectiva pós-colonial, por exemplo. Dessa forma, entende-se a recepção não como uma teoria unificada, mas sim uma perspectiva que se constrói em constante diálogo transdisciplinar, abrangendo diversas escolas de pensamento, abordagens e metodologias.

No âmbito dos estudos literários, a recepção é a perspectiva de estudo que considera a natureza comunicativa de um texto literário, que pode ser entendida e analisada por diferentes perspectivas. Ika Willis (2017) destaca duas abordagens para a análise da recepção de uma obra — texto-com-texto e texto-com-leitor — das quais exploraremos apenas a primeira neste artigo.

A abordagem texto-com-texto, então, trabalha com as “reescritas”, que englobam textos que “adaptam, apropriam, fazem alusão, continuam, criticam, comentam, traduzem, revisam ou reenquadram outros textos existentes”³ (2017, p. 36, tradução nossa). As reescritas são o tópico de análise mais objetivo para estudiosos da recepção, de acordo com a perspectiva de Willis (2021), pois são prova da leitura e/ou interpretação de uma dada obra por um dado indivíduo ou cultura. Assim, traduções integram esse grupo, se aproximando do que André Lefevere (2007 [1992]), estudioso dos Estudos da Tradução, também entende como “reescritas”, considerando o impacto dessas adaptações na subsequente recepção de uma obra.

Mais do que influenciar, Lefevere afirma que “a reescrita⁴ manipula e é eficiente” (2007 [1992], p. 24). A tradução se destaca justamente por ser a forma mais reconhecível de reescrita, de acordo com Lefevere, e a potencialmente mais influente, por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obras(s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem (Lefevere, 2007 [1992], p. 24-25). A análise das três obras abordadas neste artigo, portanto, busca justamente considerar a criação de imagens acerca da rainha Gertrudes por meio de adaptações em prosa, reconfigurando a maneira que a personagem vinha sendo/é vista.

³ No original: “[...] adapt, appropriate, allude to, continue, critique, comment on, translate, revise or reframe other, existing texts.”

⁴ O seu conceito foi traduzido para o português brasileiro como reescrita ou reescrita, mas estamos adotando neste artigo a primeira tradução, “reescrita”.

Wyman, Atwood e Updike: adaptadores da rainha Gertrudes

Segundo Martha Tuck Rozett (1993), *Gertrude of Denmark* pode ser considerada uma revisão crítica de *Hamlet* e de toda uma história de sua recepção que se centrou, quase que inteiramente, na figura do príncipe. A obra busca reconstruir a tragédia shakespeariana a partir da exploração de um imaginário hegemônico, que cultua a figura da mãe devotada e abnegada. A narrativa se estabelece pelo foco de um narrador em terceira pessoa, onisciente, com diálogos criados por Wyman, intercalados com algumas falas do texto shakespeariano, que identifiquei se tratar da edição de 1604, o in-quarto 2. É em grande parte pela voz desse narrador que Gertrudes será definida a partir do seu papel de mãe, sendo esse o traço identitário que será mais marcante, ao longo de todo o romance:

A maternidade trouxe para Gertrudes o seu desenvolvimento completo. Ela não tinha sequer dezesseis anos quando Hamlet nasceu. Tornou-se uma Madona de uma só vez. Houve dois ou três filhos depois, mas nenhum deles viveu por muitas horas. Ela ainda não tinha saído de seu abismo de dor materna, antes de cada uma dessas crianças ter se transformado na memória de uma esperança frustrada. Era Hamlet, portanto, sempre com ela – Hamlet primeiro e último, e o tempo inteiro.⁵ (Wyman, 1924, p. 10, nossa tradução⁶)

A imagem da mãe serena, totalmente dedicada às necessidades do filho, é verbalizada pelo rei Hamlet, ao associá-la à Virgem Maria, um ícone bastante presente nos discursos constitutivos da identidade feminina no contexto ocidental: “Ela se parece com Nossa Senhora”, dizia o Rei. ‘Acho que vou doá-la à igreja daqui para que fique no lugar da imagem deles da Mãe em madeira’⁷ (Wyman, 1924, p. 10). Tal associação já se coloca antes mesmo de iniciada a narrativa, em posição paratextual, posto que a edição de 1924 traz no frontispício⁸ um desenho que remete os leitores à figura da Madona

⁵No original: “Motherhood brought to Gertrude her fullest development. She was not quite sixteen when Hamlet was born. She became a Madonna at once. There were two or three children afterwards, but not one of them lived many hours. She had not quite come out of her gulf of maternal pain, before each of those children had turned itself into the memory of a thwarted hope. It was Hamlet therefore always with her—Hamlet first and last and all the time.”

⁶As traduções de todos os trechos de *Gertrude of Denmark: an Interpretative Romance* (1924), de Lillie Buffum Chace Wyman e de “Gertrudes Talks Back” (1993), de Magaret Atwood citados ao longo deste artigo são de nossa autoria.

⁷No original: “She looks like the Holy Mother,” said the King. ‘I think that I will give her to the church here to take the place of their wooden image of the Mother.’

⁸ Figura disponível no Anexo I.

—uma mulher de olhar sereno, vestida em véus, com seu filho ao colo — e, inclusive, reproduz a passagem citada acima.

Apesar de em momento posterior da história o narrador informar ao seu leitor do fato de que, após ter enviuvado de seu primeiro marido, Gertrudes *optou* pelo casamento com Cláudio, a ênfase no construto da “maternidade”, como constitutivo da identidade de Gertrudes na adaptação, não perde a sua força. Assim, quando Hamlet anuncia que pretende retornar a Wittenberg, a rainha é tomada por lembranças dos tempos em que seu filho era ainda um bebê e recostava a cabeça no seu ombro.

O arquétipo da mãe devotada vem, na adaptação de Wyman, associado à figura da mulher cuja existência se constitui em articulação a uma figura masculina. Sabemos pela narrativa que, quando da morte do Rei Hamlet, Gertrudes já ocupava a posição de rainha por trinta anos, sem ter aprendido a ser outra coisa que não uma mulher ligada a um rei ou a um príncipe, a um indivíduo do sexo masculino, portanto (p. 13).

No entanto, em sua reescrita, Wyman não faz com que o segundo casamento de Gertrudes interfira no seu amor e na proteção que dispensa a Hamlet. Ao (re)construir para a rainha uma vida anterior aos eventos da peça de Shakespeare, a adaptadora buscará responder a uma pergunta com a qual críticos, leitores e espectadores da tragédia debatem há séculos: sob quais circunstâncias Gertrudes decidiu se casar com Cláudio? Assim, quando uma nobre da corte da Dinamarca informa à rainha de que o novo rei — Cláudio — deve se casar brevemente, pelo bem do próprio reino dinamarquês, Gertrudes se recolhe em seu quarto por dez dias, em uma agonizante e lúcida reflexão: “Filho algum de Cláudio vai se sentar no lugar do meu Hamlet”⁹ (Wyman, 1924, p. 18).

A decisão de se casar com o cunhado para proteger uma futura coroação de Hamlet como rei da Dinamarca reforça a identidade de mãe protetora da protagonista, guia mestre da ressignificação de sua identidade, para a qual aponta a adaptação de Wyman. Porém, fica evidente, seja pela voz da própria personagem, seja pela voz do narrador, que a rainha ignorava completamente o fato de que havia sido Cláudio o responsável pela morte do rei Hamlet, a quem, faz-se mister apontar, Gertrudes havia sido fiel por todos os trinta anos de casamento. A atitude da personagem, no entanto, pode ser lida com absoluta naturalidade, visto que, na adaptação, a protagonista é uma mulher viúva que, pela primeira vez na vida, é confrontada com a possibilidade de

⁹ No original: “No son of Claudius shall ever sit in my Hamlet's place.”

ingerência sobre seu próprio futuro. Não nos causa surpresa, no romance de Wyman, a opção feita pela rainha: ela age com absoluta coerência, ao buscar proteger os direitos do filho à coroa.

Com relação à famosa “closet scene” (III, iv) da peça, Wyman a reescreve de maneira bastante convincente ao seu leitor. Quando confrontada por Hamlet, Gertrudes é tomada por dúvidas que a colocam em posição de conflito em relação à escolha que fez em se casar novamente; ela também se vê dividida por lealdades conflitantes, como no texto-fonte: “Tinha ela, afinal, sido movida ao casamento pelo mais insignificante e indigno desejo? Oh Deus, tinha ela? Ela tinha, no mínimo, desejado o trono e a realeza para si mesma, e não apenas para Hamlet?”¹⁰ (Wyman, 1924, p. 135). Pela voz do narrador, temos acesso aos pensamentos de Gertrudes que, embora conflituosos e cheios de culpa, fazem-na chegar a uma conclusão que humaniza bastante a personagem e, mais além, a mostra consciente da sua posição de sujeito e de seu poder de agência sobre a sua própria experiência, como demonstrado no seguinte trecho:

[...] ela havia sido, em parte, influenciada a se casar com Cláudio porque queria algo para si mesma. Preferiu a vida à estagnação e, constituída e situada como estava, tal casamento significou vida e oportunidade, — enquanto retirar-se para um convento significava monotonia e estagnação.¹¹ (Wyman, 1924, p. 135)

É especialmente interessante notar que Wyman oferece um apêndice a seus leitores ao fim da narrativa, no qual busca justificar suas opções na produção da adaptação, afirmindo: “os críticos geralmente denunciam o segundo casamento de Gertrudes como pecaminoso em sua própria natureza. É um pouco absurdo ecoar Hamlet tão completamente assim”¹² (p. 238). Quando publicado em 1924, *Gertrude of Denmark* trouxe Gertrudes ao centro da discussão como protagonista e, após essa adaptação, a personagem só será retrabalhada como tal em reescritas de *Hamlet* a partir da década de 1990, com a publicação do conto “Gertrude Talks Back”, de Margaret Atwood, na coletânea *Good Bones*, publicada em 1992.

¹⁰ No original: “Had she, after all, been moved to that marriage by the slightest and unworthy desire? Oh God, had she? Had she in the least, wanted throne and royalty, for herself, and not merely for Hamlet?”

¹¹ No original: “She had been partly influenced to marry Claudius because she wanted something for herself. She had preferred life to stagnation and, constituted and situated as she was, such a marriage had meant life and opportunity — while retreat to a convent had meant dreariness and stagnation.”

¹² No original: “The critics have generally denounced Gertrude’s second marriage as sinful in its very nature. It is rather absurd to echo Hamlet so completely as to this.”

De início, é importante destacar que essa não é a primeira e nem a mais recente das adaptações de peças shakespearianas escrita por Atwood. De fato, a autora canadense estabelece uma relação intertextual com as peças de Shakespeare em várias obras de sua autoria — se mantendo por vezes mais perto e outras mais longe dos textos fonte, declarando abertamente e outras não essa relação com as obras do Bardo. A primeira ocorrência parece vir com o romance *Olho de Gato* (1990), que reescreve *Rei Lear* (1605) de maneira um tanto oblíqua; em seguida temos o conto aqui em questão, “Gertrude Talks Back” (2007 [1992]), que adapta *Hamlet*; e, mais recentemente, o romance *Hag-Seed* (2016), parte da coleção Hogarth Shakespeare¹³ (2015-2018), que reconsidera a peça *A Tempestade* (1610-11). Assim, Atwood mantém uma relação contínua com peças shakespearianas ao longo de sua carreira.

Na obra aqui em questão, “Gertrude Talks Back” (2007 [1992]), a autora irá dar protagonismo para a figura da rainha Gertrudes. Nessa reescrita, a voz de Hamlet não é ouvida, mas o príncipe está presente de certa forma. Isso fica evidente pelo fato de que Gertrudes não produz um discurso contínuo, mas sim uma série de declarações separadas por pausas, causando a impressão de que se trata, de fato, de um diálogo, do qual uma das partes foi subtraída. As falas elididas corresponderiam às palavras de Hamlet, isto é, ao intertexto que a peça de Shakespeare constitui em relação ao conto. A obra começa com uma referência ao nome do interlocutor implícito no diálogo, Hamlet, evidenciando assim a ausência marcada do personagem:

Sempre achei que foi um erro, dar-lhe o nome de Hamlet. Quero dizer, que tipo de nome é esse para um menino? Foi ideia de seu pai. Nenhum outro serviria, pois você tinha que ter o nome dele. Egoísta. As outras crianças na escola costumavam zombar de você. Os apelidos! E aquelas piadas terríveis sobre carne de porco.

Queria dar-lhe o nome de George.¹⁴ (Atwood, 2007 [1992], p. 9)

As primeiras palavras da rainha no conto de Atwood são, portanto, características daquilo que podemos chamar de as três principais “linhas de ataque” do que acreditamos ser uma reescrita revisionista, como compreendido por Julie Sanders (2006) e Linda Hutcheon (2013): a dessacralização de Hamlet por meio do humor e sua

¹³ Essa coleção se propôs a publicar adaptações em formato de romance de diversas peças shakespearianas por autores consagrados, como a própria Margaret Atwood.

¹⁴ No original: “I always thought it was a mistake, calling you Hamlet. I mean, what kind of a name is that for 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.”

recontextualização no cotidiano; a libertação da rainha de uma suposta culpa enquanto mãe; e, não com menos força, uma rejeição à sua configuração identitária pelo discurso patriarcal e falocêntrico.

A primeira dessas estratégias baseia-se na (re)construção alternativa que Atwood faz de Hamlet. No conto, ele é apresentado como um jovem desajeitado, que se movimenta de maneira desagradável — “Será o terceiro [espelho] que você quebra” (2007 [1992], p. 9), diz Gertrudes — além de ser um estudante de hábitos desasseados, que vive em um “chiqueiro”, nas palavras da personagem, e que não lava a sua roupa com a frequência que deveria. Se esse novo Hamlet se torna um jovem contemporâneo como muitos outros, ele, no entanto, mantém fidelidade à memória paterna, fato que é tão marcante na peça de Shakespeare.

Sim, já vi essas fotos, muito obrigada.

Eu sei que seu pai era mais bonito que Cláudio. Testa alta, nariz aquilino e assim por diante, ficava ótimo de uniforme. Mas ser bonito não é tudo, especialmente em um homem e, longe de mim falar mal dos mortos, mas acho que já é hora de eu lhe dizer que seu pai não era lá muito divertido. Nobre, com certeza, com isso eu concordo. Mas Cláudio, bem, ele gosta de uma bebida de vez em quando. Ele aprecia uma refeição decente. Ele gosta de uma risada, sabe o que eu quero dizer? Você nem sempre tem que estar pisando em ovos por causa de algum princípio mais do que sagrado ou algo parecido.¹⁵ (Atwood, 2007 [1992], p. 09-10)

A Gertrudes criada por John Updike, em seu romance de adaptação *Gertrudes e Cláudio*, vai ser estruturada por movimentos semelhantes — de afirmação de sua subjetividade e de sua sexualidade. Publicado nos Estados Unidos no ano 2000 e no Brasil em 2001, com tradução de Paulo Henriques Britto, o romance narra fatos que antecedem os acontecimentos da peça, e acaba por revelar uma visão da personagem que se insere no moderno contexto sociocultural que emoldura a sua produção.

Assim como no romance de Lillie Wyman, a obra de Updike traz um posfácio, no qual o autor/adaptador aponta ao leitor as influências que seu trabalho sofreu mais diretamente. Dentre as inúmeras adaptações filmicas da tragédia de Shakespeare, é a dirigida por Kenneth Branagh (1996) aquela com a qual o autor se sente mais endividado por ter-lhe reavivado a “imagem da peça e de certos personagens apenas

¹⁵ 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 just 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.”

mencionados no texto, como Yorick e o rei Hamlet" (p. 217). Em relação à crítica hamletiana, Updike aponta os estudos de Salvador de Madariaga (*El Hamlet de Shakespeare*) e Wilson Knight (*The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy*) como decisivos para a sua reescrita da peça.

O romance de 2001 se volta às fontes shakespearianas — a *Historiae Danicae* (século XII), de Saxus Grammaticus, e as *Histoires Tragiques* (1576), de François de Belleforest —, bem como ao texto de Shakespeare, evidentemente, buscando reconstruir os acontecimentos da vida de Gertrudes antes do momento em que a tragédia se inicia. Assim, a narrativa do autor é dividida em três partes, e cada uma delas inicia com a mesma frase: "O rei estava encolerizado". Na primeira parte, o rei em questão é Rorik, pai de Gertrudes; na segunda trata-se de Horwendil, primeiro marido de Gertrudes, como na narrativa de Grammaticus; e na terceira é Cláudio, segundo marido de Gertrudes. Ao longo de seus três capítulos, sendo o último deles razoavelmente mais curto, o narrador em terceira pessoa alterna o nome da protagonista entre Gerutha (como em Grammaticus), Geruthe (como em Belleforest) e Gertrudes (como no texto shakespeariano).

O uso dos três nomes para a personagem denuncia também, segundo Julie Sanders (2006), que *Hamlet* de Shakespeare é uma adaptação que se fez a partir de textos-fontes plurais, e que a tragédia shakespeariana é a última em uma linhagem de histórias prévias, em dívida a outros textos. Assim, problematiza-se uma noção ainda prevalente de "originalidade", combatida por teóricos de adaptação. O romance de Updike, ao se anunciar devedor não apenas a *Hamlet*, mas também a fontes da peça shakespeariana, amplia a crença de teóricos, como Julia Kristeva (2012), de que todo texto é um intertexto, além de jogar luz sobre o processo de adaptação que o próprio William Shakespeare aplicou na composição de suas peças.

Considerações finais

Como nos ensina Linda Hutcheon (2013), no polo de criação de uma adaptação há sempre um trabalho interpretativo implícito na empreitada do adaptador, que busca transformar o material adaptado em algo *seu*, de *sua* autoria. No polo do leitor, espectador ou ouvinte, o trabalho adaptado é, inevitavelmente, um intertexto, que vai encontrar ou não eco em seu repertório. Nesse sentido, 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 dito “original”, adicionando questões hipotéticas de motivação ou dando voz aos marginalizados ou silenciados.

Em suas adaptações, Wyman, Atwood e Updike dissolvem, por meio de um processo dialógico com o texto shakespeariano, as ambiguidades acerca da personagem Gertrudes, trazendo a rainha da margem para o centro do palco (de suas narrativas). Adaptar refere-se também às (re)interpretações de textos fundadores em novos contextos ou talvez com mudanças culturais e/ou temporais de um original, que pode ou não envolver uma alteração de ordem geral e/ou incorrer na facilitação do novo texto.

Os três autores — Wyman, Atwood e Updike — apresentam suas reescritas da identidade de Gertrudes, e oferecem-nos a possibilidade de compreendê-la como uma mulher mais próxima de nós. Coincidemente ou não, as duas narrativas escritas por mulheres — *Gertrude of Denmark*, de Wyman, e “*Gertrude talks back*”, de Atwood — trazem esse protagonismo dado à rainha em suas adaptações para o próprio título de suas obras, onde consta apenas o nome da protagonista — enquanto na obra de Updike, Gertrudes ainda divide o palco com alguém, Cláudio. Apesar de adotarem abordagens díspares, esse aspecto parece ressaltar a abordagem revisionista das obras dessas autoras nessa reconsideração da personagem de Gertrudes. Essas reescritas, portanto, permitem que tenhamos uma perspectiva mais ampla da personagem, oferecendo possibilidades de respostas às perguntas que ficam com a leitura da peça shakespearianas acerca da rainha Gertrudes.

Referências

- ATWOOD, Margaret. “Gertrude Talks Back”. In: ___. **Good Bones**. London: Virago, 2007 [1992].
- BLOOM, Harold. **The Western Canon: The Books and School of the Ages**. New York: Harcourt brace & Company, 1994.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- KNIGHT, G. W. **The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy**. London: Methuen, 2002 [1930].

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 3^a edição. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEFEVERE, André. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. São Paulo: EDUSC, 2007 [1992].

MADARIAGA, S. **El Hamlet de Shakespeare, ensayo de interpretación**. Mexico & Buenos Aires: Editorial Hermes, 1955.

ROZETT, M. T. "Gertrude's Ghost Tells Her Story: Lillie Wyman's Gertrude of Denmark". In: Novy, Marianne. **Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare**. Ithaca: University of Illinois Press, 1993, p. 70-85.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London and New York: Routledge, 2006.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Ed. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. Second Series. London: Thomson, 1982.

UPDIKE, John. **Gertrudes e Cláudio**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WILLIS, Ika. **Reception**. New York: Routledge, 2017.

WILLIS, Ika. Reception Theory, Reception History, Reception Studies. In: **Oxford Research Encyclopedia of Literature**. 2021. Available at: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1004>. Last accessed on: 28 mar 2022.

WYMAN, L. B. C. **Gertrude of Denmark, an Interpretative Romance**. Boston: Marshall Jones Company, 1924.

Anexo I

Figura 1: Frontispício do romance *Gertrude of Denmark*



“ ‘She looks like the Holy Mother,’ said the King ”

**Data de submissão: 05/07/2025
Data de aceite: 02/09/2025**