

# Hamlet e a hermenêutica

## Das muitas interpretações da triste estória do príncipe da Dinamarca



Marcelo Bolshaw Gomes<sup>1</sup>

### Resumo

Analisa-se aqui quatro adaptações de Hamlet, de William Shakespeare, para o cinema: *Laurence Olivier* (1948); *Franco Zeffirelli* (1990); *Kenneth Branagh* (1996) e *Michael Almereyda* (2000). E se discutem as relações da narrativa com a psicanálise e com a hermenêutica.

**Palavras-chave:** Hermenêutica; artes dramáticas; cinema.

<sup>1</sup> Professor do programa de pós-graduação em estudos da mídia da UFRN.

### Resumen

Se analizan aquí cuatro adaptaciones de Hamlet, de William Shakespeare, al cine: *Laurence Olivier* (1948), *Franco Zeffirelli* (1990), *Kenneth Branagh* (1996) y *Michael Almereyda* (2000). Y hablamos de la relación de la narrativa para el psicoanálisis y la hermenéutica.

**Palabras claves:** Hermenéutica; artes escénicas; cine.

### Abstract

We analyze here four adaptations of Hamlet, by William Shakespeare, to the movies: *Laurence Olivier* (1948), *Franco Zeffirelli* (1990), *Kenneth Branagh* (1996) and *Michael Almereyda* (2000). And we discuss the relationship of narrative to psychoanalysis and hermeneutics.

**Keywords:** Hermeneutics; dramatic arts; cinema.

## 1 Introdução

Se a hermenêutica é a arte da interpretação (e não apenas uma teoria sistemática), há uma preferência por determinados textos e objetos de representação, que realimentam tanto as leituras críticas como as dramáticas, que geram não apenas outras interpretações sobre si mas, também novos sistemas de interpretação. Esse é o caso de *Hamlet*.

Para quem não conhece a história, deixe-me resumi-la rapidamente: a peça teatral reconta a história de como Hamlet, príncipe da Dinamarca, vinga a morte de seu pai, o rei, envenenado por seu tio Cláudio, que em seguida casou-se com a rainha Gertrude, mãe de Hamlet, tomando o trono e a coroa para si. A Dinamarca está em guerra contra a Noruega e há a expectativa de uma invasão iminente, liderada pelo príncipe norueguês Fórtinbras.

A história começa com o fantasma do rei pedindo a Hamlet que vingue sua morte. O príncipe concorda e decide fingir-se de louco para não levantar suspeitas. Ofélia – filha de Polônio, o conselheiro-chefe de Cláudio - é cortejada por Hamlet. Ela fica alarmada com a mudança de Hamlet e conta ao pai sobre seu comportamento estranho. Polônio considera que o ‘êxtase do amor’ é o responsável pela melancolia do príncipe e avisa ao rei e à rainha. Mas, Hamlet rejeita Ofélia, mandando-a ir “para um convento”.

Com a chegada de uma trupe artística, Hamlet decide montar uma peça teatral, encenando o assassinato do pai e, assim, desmascarar publicamente Cláudio. A estratégia funciona e o rei passa mal com a encenação. A rainha chama o filho em seu quarto e pede uma explicação sobre a situação que resultou no mal-estar do rei. Durante o caminho, Hamlet encontra-se com Cláudio rezando, distraído. Hamlet hesita em matá-lo, pois raciocina que enviaria o rei ao céu, por ele estar orando. No quarto da rainha, tem um debate fervoroso. Polônio, que espia tudo atrás da tapeçaria, faz um barulho; Hamlet, acreditando ser Cláudio, dá uma estocada através do atrás e descobre Polônio morto. Ofélia, então, enlouquece em luto pela morte do pai. Cláudio convence Laertes, filho de Polônio e irmão de Ofélia, que Hamlet é o único responsável pelo acontecido. Combinam então uma luta de espadas entre ele e Hamlet onde o primeiro dos dois utilizará uma espada envenenada, sendo que na ocasião será oferecida ao príncipe uma taça de vinho com veneno. Até que a rainha interrompe a conversa dizendo que Ofélia se suicidou.

Quando o exército de Fórtinbras cerca Elsinore, a competição de armas brancas começa. Hamlet vence o primeiro e o segundo assalto. O rei separa uma taça de vinho envenenado, oferecendo-a a Hamlet que deixa a bebida para depois. E a rainha toma a taça com veneno. Pelas costas, então, Laertes arranha o príncipe com a arma envenenada. Hamlet luta corporalmente com o inimigo, toma sua espada e o fere mortalmente. Laertes revela que o rei é o culpado de toda a intriga. A rainha morre envenenada devido à taça que seria para seu filho. Hamlet mata o rei, vingando a morte de seu pai. Laertes, morrendo aos poucos, despede-se de Hamlet; ambos perdoam-se. Hamlet morre e Fórtinbras invade o castelo.

A importância da triste estória do príncipe da Dinamarca é enorme. Há vários outros trabalhos – ensaios, poemas, músicas, pinturas retratando cenas - derivados direta ou indiretamente dele. *Hamlet* tornou-se um exercício dramático obrigatório para atores e um dos espetáculos mais assistidos de todos os tempos. Vários autores apontam o drama como a gênese do sujeito moderno no Ocidente na passagem da Idade Média para o Renascimento. O texto é alternadamente católico-medieval e protestante-moderno. O fantasma do rei Hamlet no purgatório pois morreu sem os últimos sacramentos e a negativa de enterrar Ofélia (que se suicidou) em terra santa são traços católicos. Mas, a mentalidade objetiva do príncipe melancólico, a forma como vê a morte e a vida, são decididamente protestantes.

Hamlet representa o homem virtuoso de Maquiavel (MARTINEZ, 2009), astucioso, mas dividido entre a cultura supersticiosa da religião e o conhecimento científico, entre os instintos emocionais arcaicos e a racionalidade estratégica.

Seu drama é formado por opostos existenciais: ser ou não ser moderno, ser ou não ser louco, ser ou não ser assassino do tio usurpador do trono, além do filosófico e tradicional Ser ou Não-Ser mesmo. Dada essa estrutura dramática e a profundidade de caracterização, *Hamlet* pode ser analisada, interpretada e debatida por diversas perspectivas superpostas. Na perspectiva histórica e política, o enredo da peça é compreendido como a formação dilacerada do sujeito moderno; na perspectiva psicológica, como um confronto entre racionalidade e instinto; na perspectiva ética e moral, como um conflito entre justiça e vingança. E na perspectiva existencial, na qual se assemelha ao impasse vivido por Arjuna do *Bhagavadgita*, como um questionamento filosófico se é mais sábio lutar contra a situação ou aceitá-la e se entregar passivamente aos acontecimentos. E essa superposição de perspectivas e de opostos faz emergir do inconsciente alguns elementos universais da narrativa.

## 2 Um texto transmidiático

Como peça teatral, *Hamlet* foi um sucesso em sua época, permanecendo em cartaz por mais de 400 anos. Como literatura, não é possível contar as edições em língua inglesa e já foi traduzido para maioria dos idiomas<sup>2</sup>. Como cinema, há mais de 40 adaptações. Para análise, escolhemos quatro<sup>3</sup>: Laurence Olivier (1948); Franco Zeffirelli (1990); Kenneth Branagh (1996); e Michael Almereyda (2000).

**Hamlet 1** (1948) é um filme *noir* que ganhou o Oscar de melhor fotografia e de melhor ator, para o diretor Laurence Olivier. A fotografia, em preto e branco, é quase expressionista. Os enquadramentos de câmera são bem mais fechados do que os outros filmes, apenas dois ou três por cena. Dá a impressão de teatro filmado; mas um olhar mais atento valorizará a edição ritmada e discreta. O roteiro é feito a partir de uma versão reduzida da peça (Q1)<sup>4</sup>.

**Hamlet 2** (1990) conta com Mel Gibson e Glenn Close nos papéis do príncipe Hamlet e da rainha Gertrudes. Certamente, a adaptação é a mais *fashion*, isto é, a mais integrada à linguagem audiovisual. Há uma grande diversidade de planos abertos e *closes*, a alternância de cenas de estúdio com externas e os cortes precisos. Os enquadramentos a cada cena são tantos e tão diversificados, quanto discretos e adequados à narrativa do texto. Há também mudanças e adaptações na história, que começa com o enterro do rei e não com o fantasma na torre como na peça. Outras cenas também foram subtraídas, reduzidas ou fundidas para facilitar a adaptação audiovisual do texto.

Já **Hamlet 3** (1996) é uma superprodução completa, com bem mais figurantes (soldados, cortesões, etc.), cenários bastante caros, figurinos de época, um grande elenco de artistas e o próprio diretor e único roteirista, Kenneth Branagh, no papel principal. O texto do filme é o mais completo, uma compilação das maiores versões da peça (Q2 e F1) com 235 minutos de duração. O resultado de uma narrativa muito extensa e com tantos detalhes torna o filme cansativo.

<sup>2</sup> O Brasil conta tanto com *livres-tradutores* de *Hamlet* em prosa (Millôr Fernandes, Geraldo Carneiro e Paulo Mendes Campos) como também tradutores ortodoxos (Artur de Sales, Geir Campos e Péricles Eugênio da Silva Ramos).

<sup>3</sup> Há pelo menos mais duas adaptações relevantes do texto para o cinema que não fazem parte deste estudo: *Hamlet* de Bill Colleran e John Gielgud (1964), com Richard Burton; e *Hamlet* de Tony Richardson (1969).

<sup>4</sup> Três edições do texto chegaram aos nossos dias. Primeiro Quarto (Q1) de 1603, a versão compacta; Segundo Quarto (Q2) de 1604, é a maior edição, embora omita 85 linhas encontradas na F1 (muito provavelmente para não ofender Ana de Dinamarca, a rainha de Jaime I de Inglaterra); e First Folio (F1) de 1623, na primeira edição dos *Trabalhos Completos* de Shakespeare.

No **Hamlet 4** (2000) o diretor Michael Almereyda adota uma estratégia de adaptação do texto para os tempos contemporâneos - mais precisamente para o ano 2000, em Manhattan, Nova Iorque. A Dinamarca é uma corporação empresarial da mídia, cujo diretor-presidente morre sob circunstâncias misteriosas e tem seu lugar ocupado pelo irmão caçula. O filme começa com uma entrevista coletiva (no Hotel Elsinore) em que o novo presidente da corporação anuncia publicamente seu casamento com a viúva herdeira e desafia outro conglomerado empresarial, a Noruega, que reivindica uma participação acionária combinada com a administração anterior. Hamlet estuda cinema e faz um filme denunciando alegoricamente o tio e a mãe. O duelo final tem um desfecho com armas de fogo e o filme acaba com um telejornal noticiando que, após a trágica chacina, o controle acionário das empresas do conglomerado Dinamarca Corp. passou a ser gerenciado por W. Fórtinbras, alto executivo da Noruega Corp.

Várias comparações entre os quatro filmes são possíveis. Interessamos especialmente a interpretação dos atores e do diretor do texto.

Por exemplo: a ideia de usar um ator de filmes de ação para o papel de Hamlet 2, retirando-lhe o ar confuso e melancólico, reforça esta intenção do diretor de contar a história de forma mais atrativa para o público atual. Gibson é o Hamlet mais alegre e humilde de todos. Um Hamlet socrático, sábio por reconhecer a própria ignorância, suave e descomplicado. Nele, a malícia do ator transparece através da excentricidade do personagem, como se no fundo ele se divertisse com a dupla representação. Por outro lado, podemos dizer que Hamlet de Gibson não convence como louco. Não há ambiguidade dramática, percebe-se que o príncipe está fingindo e não está louco.

Ou ainda: há, em Hamlet 3, a intenção explícita de fazer uma adaptação definitiva do texto para tela em vários aspectos, com 'citações' (adotando soluções iguais) e 'críticas' (interpretando de outra forma) às adaptações anteriores. Além do roteiro, essa intenção de 'interpretação aperfeiçoada das interpretações anteriores' também pode ser particularmente percebida da atuação de Branagh no papel principal do texto. Há momentos em que ele fica solene e excêntrico como Olivier; em outros, suave e alegre como Gibson.

Outra diferença importante é que, enquanto os dois primeiros filmes ocorrem em uma Dinamarca ainda medieval, por volta de 1100-1200; Hamlet 3 se ambienta em algo em torno de 1700-1800. Além dos figurinos mais próximos aos trajes atuais, há também diferenças arquitetônicas significativas.<sup>5</sup> Também é relevante ressaltar que essa adaptação dá mais importância ao sub-enredo que narra a possibilidade de invasão externa pela Noruega do que as anteriores.

Quais metodologias de análise permitem estabelecer um quadro seguro de semelhanças e diferenças entre os quatro filmes? Quais os parâmetros e critérios utilizar para comparar interpretações de atores e diretores?

<sup>5</sup> O Castelo de Elsinore nas adaptações anteriores tinha paredes de pedra, ambientes pequenos que se interligam sem paredes. Já na versão de Branagh, há um palácio majestoso com grandes salões iluminados, paredes brancas e cortinas altas. Tal ambiente se torna disfuncional em algumas cenas, como a em que Polônio, Cláudio e Gertrudes espionam o diálogo entre Hamlet e Ophelia (Ato 3, Cena I, p. 105-114); ou ainda quando se utiliza um binóculo para ver a reação de Cláudio à encenação satírica do assassinato do rei (Ato 3 cena II, p. 129).

### 3 Outros estudos

Já existem alguns estudos sobre hermenêutica e os filmes de Hamlet. Em português, há os trabalhos de Paula Regina Puhl (2003a, 2003b, 2008) e o ensaio de Helder Filipe Gonçalves (2009). Os trabalhos de Puhl – os textos *Hamlet: um estudo hermenêutico na Pós-modernidade (2003a)* e *Ideologia, Vingança e Loucura: a hermenêutica revive em Hamlet (2003b)* – e sua tese de doutorado: *A discursividade no filme Hamlet: uma interpretação hermenêutica (2008)* - analisam os filmes Hamlet 1 e Hamlet 4. Utiliza, principalmente, a metodologia hermenêutica de John Thompson (1995, 1998), composta pela tríplice análise: a) do contexto sócio-histórico da transmissão; b) formal ou discursiva da mensagem; e c) a interpretação das interpretações (ou a metaleitura crítica da recepção da mensagem pela audiência). Para análise discursiva das formas verbais e visuais dos filmes, Puhl usa ainda a semiótica de Roland Barthes em articulação com a Crítica Estilística de José Martin.

Já Gonçalves vai desenvolver uma comparação metodologicamente interessante entre o filme de Almereyda e *Un songe*, a montagem francesa da peça teatral, com vários recursos cênicos modernos como projeções de fundo, balés inseridos na narrativa, sonoplastia, etc. Digo ‘metodologicamente interessante’ porque utiliza a ‘quadripartição glossemática’ herdada de L. Hjelmslev (e adaptada por Chatman para o estudo de narrativas) que permite uma dupla semiótica: a análise do aspecto físico e perceptível (a forma e a substância da expressão – no caso destacando as diferentes linguagens teatrais e cinematográficas); e a análise do aspecto semântico-cognitivo (a forma e a substância do conteúdo – ou seja: as interpretações subjetivas do texto).

Em relação à expressão, observa-se a presença (e ausência) e a organização de elementos morfológicos. Notas e melodias em relação à música, signos e discursos em relação aos textos, cores e traços em relação às imagens. Em relação às narrativas, estudam-se as cenas (no caso do teatro) e os enquadramentos/sequências (para cinema).

Gonçalves observa que a ausência de vários personagens nas adaptações ressalta ou minimiza os múltiplos conteúdos dialéticos do texto: o confronto metafísico entre vida e morte; a luta entre desejo e repressão; os limites entre liberdade e loucura; o conflito entre identidade e alteridade; a contradição entre história e tempo presente; entre violência e moral; entre política e sentido da vida; ser uma tragédia ao mesmo tempo de vingança e de amor, com dimensões familiar, nacional, filosófica, psicológica, um drama das situações impostas.

O que é realmente relevante para nós é que o modelo de análise narrativa de Hjelmslev/Chatman, utilizado parcialmente por Gonçalves, pode nos ajudar na comparação entre os quatro filmes de Hamlet e sua reflexão sobre a representação e a interpretação da representação.

**Tabela 1 – Estruturas narrativas**

	Forma de expressão	Forma da substância	Expressão do conteúdo	Substância de conteúdo
HAMLET 1	Os filmes com texto original de Shakespeare	Noir	Freud	Sonho ou simbólico, universais do imaginário
HAMLET 2		Pop	Jung	
HAMLET 3		Clássico	Lacan	
HAMLET 4		Pós-moderno	Foucault	

## 4 Metodologia

A. J. Greimas, na *Semântica Estrutural* (1973), partindo da polaridade ‘significado x significante’ de Saussure e de sua duplicação por Hjelmslev (forma x substância; expressão x conteúdo), define uma semiótica de dois domínios simétricos: o plano da expressão e o plano metalinguístico do conteúdo.

**Tabela 2 – Saussure, Hjelmslev e Greimas**

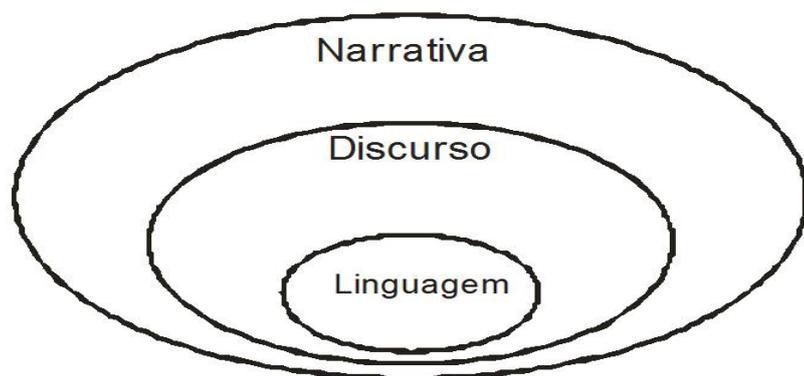
SAUSSURE		GLOSSEMÁTICA		GREIMAS
SIGNO	SIGNIFICANTE	Forma de expressão	Ordem de elementos	Linguagem (palavra, imagem, som)
	Imagem acústica	Substância de expressão	Morfemas elementos	Estrutura linguística
	SIGNIFICADO	Forma de conteúdo	Ordem estrutural	Estrutura discursiva
	Ideia abstrata	Substância de conteúdo	Conceito puro	Estrutura narrativa

Assim, diferentes formas de expressão (a imagem de uma mesa, a palavra ‘mesa’) correspondem a um único significado ou forma de conteúdo (o móvel em que sentamos para comer e estudar). O plano de conteúdo trata do significado do texto, o que ‘ele diz’ e como ‘faz para dizer o que diz’. O plano da expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético.

O sentido de um texto está no plano de conteúdo e é resultante de um percurso gerativo que vai do abstrato ao concreto, do simples ao complexo. Esse percurso gerativo do sentido é representado pelo quadrado semiótico, formalizando a história de transformação dos elementos do texto em uma narrativa abstrata, que será enunciada em um discurso concreto. Assim, ao contrário dos que consideram o ‘narrativo’ como uma modalidade discursiva, Greimas acredita que o nível discursivo é uma enunciação do nível narrativo. E que, ainda no plano de conteúdo, as estruturas narrativas são anteriores e mais abrangentes do que as estruturas discursivas de um texto. No plano da expressão, os conteúdos narrativo e discursivo são manifestos tanto de

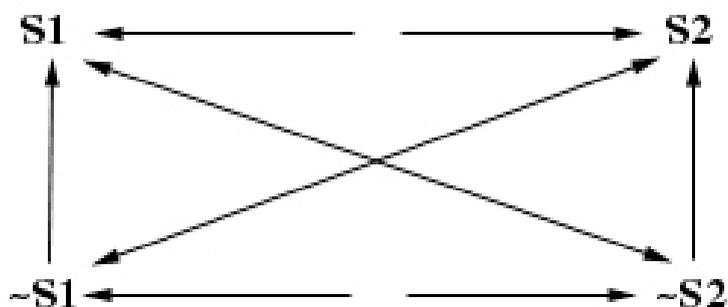
forma verbal como de forma não-verbal. O plano de conteúdo é mental, metalinguístico e representa a significação semântica em si; o plano da expressão é material, linguístico e formado por imagens, sons e palavras, em “estruturas de superfície”. Há, portanto, três estruturas sobrepostas: a estrutura linguística de superfície, a estrutura discursiva intermediária (as formas de conteúdo); a estrutura narrativa de profundidade (a substância de conteúdo, o simbólico, os universais do imaginário).

**Figura 1** – Estruturas linguísticas por Greimas



Assim, a linguagem (ou a estrutura linguística de superfície) é sincrônica e imediata, sendo explicada pela análise discursiva no plano das formas de conteúdo (pelos enunciados diacrônicos e lineares do pensamento) e pela análise da estrutura narrativa de profundidade, o arranjo dos elementos universais e inconscientes (que voltam a ser simultâneos). Essas estruturas profundas seriam lógicas e acrônicas, formadas por relações de contradição, oposição, implicação e contraponto (o quadrado semiótico). E esse conjunto de relações pode ser representado no esquema gráfico proposto por Greimas.

**Figura 2** – Estrutura narrativa do inconsciente profundo



O *Quadrado Semiótico Narrativo de Greimas* consiste na representação visual da articulação lógica de uma qualquer categoria semântica no plano de conteúdo. Nele, se situam os actantes: o Herói (S1), seu Ajudante (S2), seu Adversário (~S1) e a Sociedade (~S2) em torno do

objetivo a ser alcançado. As linhas bidirecionais contínuas representam as relações de contradição; as bidirecionais tracejadas, as relações de contrariedade; e as linhas unidirecionais, as relações de complementaridade.

Em nossa perspectiva, o herói ou protagonista da narrativa corresponde ao ego projetado pelo narrador com o qual o leitor se identifica. O antagonista corresponde à sombra psicológica, à carga de negatividade utilizada na estória. O ajudante é composto por vários alter egos masculinos (o animus), o melhor amigo do herói; e a sociedade pode ser substituída pelo Self, o narrador/leitor ou ainda pelo sagrado feminino (a anima) desempenhando o papel de ‘par romântico’.

**Tabela 3** – Quadrado Semiótico Narrativo aplicado a Hamlet

Posição	Elementos narrativos	Narrativa Hamlet
<b>S1/S2</b>	protagonista x antagonista	Hamlet x Cláudio
<b>~S1/~S2</b>	ajudante x sociedade	Horácio/Laertes x Ofélia/Gertrudes
<b>S1/~S1</b>	protagonista & ajudante	Hamlet e Horácio/Laertes
<b>S2/~S2</b>	antagonista & sociedade	Cláudio e Ofélia/Gertrudes
<b>S1/~S2</b>	protagonista + sociedade	Hamlet + Ofélia/Gertrudes
<b>S2/~S1</b>	antagonista + ajudante	Cláudio + Horácio/Laertes

O conflito central da narrativa (**S1/S2**) é entre Hamlet, o príncipe herdeiro e Cláudio, seu tio usurpador – o complexo de Édipo. O conflito secundário (**~S1/~S2**) entre a impotência do feminino (Ofélia/Gertrudes) e a honra do masculino (Horácio/Laertes). O conflito secundário é entre os valores de gênero.

Os esquemas positivo (**S1/~S1** – Hamlet + Horácio/Laertes) e negativo (**S2/~S2** - Cláudio + Ofélia/Gertrudes) mostram como os elementos se agrupam no início da narrativa: o feminino apoia o tio usurpador; o protagonista partilha seus sentimentos com os amigos.

E as relações de complementaridade (**S1/~S2** e **S2/~S1**), as diagonais internas do Quadrado Semiótico, mostram-nos que a transformação dos elementos durante a narrativa, em que protagonista e antagonista trocam de posição, com os elementos se agrupando de forma a manter separados o mundo feminino do masculino: de um lado Hamlet, sua mãe e a namorada (a sociedade civil); de outro, o tio usurpador, seus amigos e inimigos (o Estado moderno).

Definido que o personagem protagonista representa realmente o Sujeito Moderno, (isto é, a psique de homem astuto que luta pela ética e contra a injustiça e a superstição), pode-se interpretar a narrativa a partir de três relações estruturais: a relação do Ego com o arquétipo do pai (presente no enredo do príncipe Hamlet com o espírito do rei Hamlet e com o tio usurpador); a relação do Ego com o arquétipo da Anima (o amor/ódio de

Hamlet pela rainha Gertrudes e Ofélia); e, finalmente, a relação do Ego com o Self – evidente tanto das relações do príncipe com outros (com o amigo Horácio, com o inimigo Laertes e com os falsos amigos Rosencrantz e Guildenster) e com consigo mesmo (com o povo e com a ética).

E o que é realmente relevante é que, em todas essas relações, se discute a questão da representação e da interpretação da representação.

## 5 Comparando formas de conteúdo

Munidos desses parâmetros de análise, pode-se agora comparar as quatro leituras audiovisuais do texto teatral. Grosso modo, podemos dividir os filmes em duplas. Olivier e Branagh, diretores e atores-protagonistas, optam por uma estratégia psicanalítica, ressaltando a questão do complexo de Édipo como conflito principal da narrativa. Olivier está para Freud assim como Branagh está para Lacan, pois Hamlet 1 é mais simbólico e sombrio; enquanto Hamlet 3 lembra o estruturalismo linguístico, tantos são os detalhes e planos superpostos. Explicaremos melhor adiante.

No outro polo, temos os diretores de cinema usando atores de cinema: Franco Zeffirelli e Michael Almereyda. O primeiro faz um filme de época; o outro, uma adaptação para o universo urbano e pós-moderno das grandes cidades. Aqui, há duas opções diferentes em relação à linguagem cinematográfica: reconstituir ou reinventar. É claro que quem reconstitui historicamente uma história tem que reinventar seu contexto e que quem reinventa formalmente uma narrativa está reconstituindo o essencial de seu conteúdo. Ambas querem revelar o que é universal por contraste, mas, na reconstituição histórica, entende-se o presente através do passado; e na reinvenção pós-moderna, a tradição através da atualidade.

A relação do protagonista com o complexo de Édipo já rendeu várias polêmicas. Por exemplo, os estudiosos têm se intrigado ao longo dos séculos sobre a hesitação de Hamlet em matar seu tio. Alguns encaram o ato como uma técnica de prolongar a ação do enredo, mas outros a vêem como o resultado da pressão exercida pelas complexas questões éticas e filosóficas que cercam o assassinato a sangue-frio, resultado de uma vingança calculada e um desejo frustrado.

Goethe, por exemplo, defende a tese de que a hesitação do príncipe se deve sobretudo a sua inclinação à racionalização e ao humanismo; Freud discorda, mostrando-lhe que Hamlet é capaz de matar Polônio sem remorsos, mas não seu tio, por causa do complexo de Édipo. Freud crê que a hesitação de Hamlet em vingar seu pai matando seu assassino seria devido a sua identificação com o tio e o medo de praticar uma ação injusta e imoral com a figura paterna que este lhe representa. Por que Hamlet demorou tanto a agir? A ideia do homem que pensa sobre o seu próprio agir é referida por muitos como um paradigma dos tempos modernos. Para Nietzsche, Hamlet é o homem dionisíaco, que ao ter olhado a essência das coisas, adquiriu o conhecimento, do qual surge a náusea que

inibe a ação. Ou seria apenas uma alma delicada e gentil esmagada sob o peso de uma tarefa colossal.

Consciência moral ou culpa inconsciente?

Talvez tanto Goethe como Freud tenham razão. Talvez, não. O texto é metateatral porque é aberto a interpretações. Poder-se-ia dizer que foi por simples falta de firmeza e que essa vacilação custou a vida de todos no final da estória ou mesmo acreditar em Hamlet, quando este justifica sua hesitação em matar o tio enquanto rezava, pois isto faria Cláudio ir direto para o céu e assim sua vingança não seria completa. Afinal, “a vingança é um prato que se come frio”.

Aliás, desde o surgimento da psicanálise em finais do século XIX, *Hamlet* não só tem sido a fonte de estudos importantes - do próprio Sigmund Freud, justamente sobre o recalçamento do Complexo de Édipo (FREUD, 1979, 280-282); Ernest Jones, comparando aspectos das narrativas trágicas de Sófocles e Shakespeare (JONES, 1970) e Jacques Lacan sobre o desejo e sua interpretação (1986) – como também esses estudos influenciaram produções teatrais posteriores. Olivier se baseou explicitamente em Freud e Ernest Jones. Este último chegou a participar de montagem teatral da peça com o ator-diretor antes da adaptação para o cinema.

E mesmo não havendo nenhuma ligação direta entre Branagh e Lacan, todavia pela data de produção do filme, pode-se dizer que Hamlet 3 foi influenciado pelas produções teatrais inspiradas na interpretação lacaniana. Enquanto Freud, Jones e Olivier dão ênfase ao Complexo de Édipo; para Lacan, Hamlet é ‘uma tragédia do desejo’ e o essencial na narrativa está na relação entre ‘o sujeito e a verdade’. Verdade essa sempre intersubjetiva, discursiva, relativa, aliás: ‘uma meia-verdade’ para revolta e tristeza do sujeito. Ancorado (direta ou indiretamente) em Lacan, Branagh faz um Hamlet mais complexo e multifacetado, em que outras relações - as relações de desejo e aversão pelo feminino, as relações de poder internas e externas, a relação entre linguagem e realidade – também são levadas em conta.

Nesta perspectiva, a relação com o arquétipo paterno torna-se mais ética e menos neurótica. Lacan transforma o Complexo de Édipo na estrutura de passagem da natureza à cultura por meio da introdução do sujeito na ordem simbólica. O ‘Nome-do-Pai’ é o significante dessa função paterna, como uma chave que abre, ao sujeito, o acesso à estrutura simbólica e que lhe permitirá nomear seu desejo. Há uma discrepância entre autoridade moral e poder de fato. E Hamlet tem a responsabilidade de resolver esse problema político. No entanto, há também outros problemas emaranhados a este, a invasão militar pela Noruega, a relação filosófica entre a loucura e o teatro, e a honestidade das mulheres...

## 6. O pai, a mãe, o outro...

Além desses críticos que têm examinado os motivos inconscientes ou conscientes do protagonista relacionados com o conflito central entre

o filho-protagonista e o pai-antagonista Pai, mais recentemente alguns analistas – principalmente Lacan - ressaltam a subjetividade misógena de *Hamlet*, reavaliando e reabilitando as personagens femininas Ofélia e rainha Gertrudes. Nesta perspectiva, a essência de *Hamlet* é no enredo central de que Hamlet não aceita o novo casamento da mãe e a vê como uma prostituta por causa de sua incapacidade de manter-se fiel ao rei Hamlet, seu falecido marido.

Em consequência, Hamlet passa a perder sua fé diante de todas as mulheres, tratando Ofélia como se ela fosse desonesta feita uma prostituta. Prefere sacrificar seu amor em nome de sua vingança – o que, convenhamos, é apenas uma boa desculpa para justificar a rejeição ao afeto feminino. É preciso ser cruel consigo e com os outros, e nunca ter (nem ser objeto de) piedade. Para Hamlet, a virtude é a negação do desejo. E a mulher é a encarnação do desejo e também da mentira, da dissimulação, da desonestidade. Horácio é o único em que o príncipe confia. Sua conduta de fingir estar demente beira o homossexualismo e a psicose bipolar, pois alterna momentos de raiva maníaca e melancolia depressiva verdadeiros. Para Lacan, “a mulher não existe.” Ela não se constitui como sujeito do discurso. Lacan apoia-se em Lévi-Strauss para lembrar que as mulheres aparecem na ordem simbólica como objetos de troca, e não como sujeitos agentes.

No entanto, não é possível saber se essa ‘depreciação do feminino’ é parte da loucura de Hamlet ou da loucura de Shakespeare (ou da loucura de todos os homens), assim como não é possível saber ao certo se a loucura de Hamlet é real ou não. O certo é que os personagens femininos da peça se comportam como adereços que enfeitam um universo masculino e misógeno. Objetos vivos de adoração e rejeição, diante dos quais os sujeitos modernos se tornam (ou deveriam se tornar) verdadeiros e virtuosos.

Esse comportamento de desejo e aversão do afeto feminino é um ideal de virtude estoica, de apatheia (uma apatia ascética), bastante antiga dos homens ocidentais. Hamlet apenas seguiu a tradição da misogenia ocidental dando-lhe uma cara moderna.

E, finalmente, a relação do Ego com o Self. Ou do Eu com o ‘It’ – para que não me acusem de ler Lacan através de Jung. Trata-se das relações do príncipe Hamlet com seus semelhantes e consigo mesmo – expressas nas relações de oposição ( $S1/\sim S1$  e  $S2/\sim S2$ ) e complementariedade ( $S1/\sim S2$  e  $S2/\sim S1$ ) do quadro semiótico de Greimas.

Com o amigo Horácio, só há afeto e lealdade. Hamlet morre nos braços de Horácio, que quer se matar também. E Hamlet lhe pede que não o faça, para que possa contar sua história. Com o inimigo Laertes, também há lealdade. Na verdade, Laertes é um adversário e não um inimigo. Hamlet tenta conquistar-lhe a confiança. E os dois morrem juntos se perdendo, depois que o filho de Polônio confessa toda trama urdida por Cláudio.

E com os falsos amigos Rosencrantz e Guildenster, Hamlet é igualmente falso, deixando-os ir para a armadilha de morte preparada para ele na Inglaterra. Porém, antes disso, tenta ser sincero com eles e convencê-los de seu ponto de vista. Ou seja: o príncipe tenta estabelecer

relações verdadeiras e leais com todos, muito embora não sejam todos os que correspondam a esse tratamento à altura. A astúcia de Hamlet está no fato de que sua única dissimulação é a loucura através da qual se permite dizer a verdade aos outros. Porém, é na relação consigo mesmo (com o povo e com a ética pública) que realmente caracteriza o príncipe dinamarquês e sobre a qual Almereyda tece uma nova interpretação, diametralmente oposta a de Lacan: a *mídia usurpadora do lugar da fala* do poder político.

Para Lacan, não há mediação ou usurpação do local da fala política, apenas as meias verdades do sujeito dilacerado por seus desejos. Para nós, há várias mudanças significativas nesta usurpação midiática: ao se apresentar como um campo de mediação em que os atores políticos e econômicos se enfrentam, a mídia esconde que ela mesma é um ator social, portador de interesses políticos e econômicos. O poder de dar visibilidade a alguns fatos e acontecimentos em detrimento de muitos outros que os meios de comunicação efetivamente têm na sociedade atual não pode se confundir com a pretenciosa mentira de “construir a realidade social”, desconsiderando tudo que não interessa a seus propósitos.

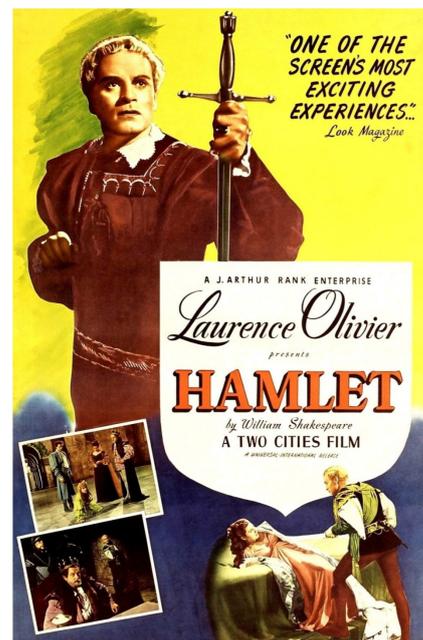
Na adaptação pós-moderna de Almereyda, mais próxima do pensamento de Foucault, Hamlet luta pelo direito de dar a última palavra, pelo trono interpretativo, o lugar da fala, e não pela verdade abstrata. O teatro dentro do teatro é uma forma de verificar se o que disse o espírito do rei Hamlet era verdade, de aplacar a dúvida e verificar experimentalmente se tudo não passava de uma alucinação, mas, a estratégia satírica é, sobretudo, uma forma de desmascarar publicamente a usurpação do tio.

Assim, não se trata apenas de lutar para ‘dizer a verdade’ como quer Lacan (ou para ‘saber a verdade’ – o que estaria mais próximo do texto e de outras interpretações), mas de lutar para poder dar visibilidade aos acontecimentos e deixar que cada um tenha sua própria interpretação. Trata-se de mostrar a verdade e não apenas de dizê-la.

A mídia tanto é Cláudio, o usurpador, como também é a ‘ratoeira’ (ou *play scene*), esse ‘espelho da natureza’ que nos mostra os defeitos e qualidades, é a representação dentro da representação para que o poder e a sociedade tomem consciência de si. Por detrás da linguagem, está o poder silencioso e invisível. E esta é a intenção maior de Hamlet, e não simplesmente ‘dizer a verdade’. Um paradoxo interessante: a mídia, como fala usurpada, é Cláudio; a mídia engajada no papel de refletir o poder é a ‘ratoeira’, a fala consciente.

Almereyda estabelece ainda uma diferença marcante entre o imaginário, o simbólico e o real – usando e ultrapassando a leitura de Lacan. O imaginário é um conjunto de imagens ideais que guiam nosso comportamento animal; o simbólico é a organização estrutural da vida social. E o real não existe. É o poder (a correlação de forças invisíveis e silenciosas) por detrás da linguagem, é aquilo que não pode ser representado por um significante nem pode ser representado.

Em Hamlet 4, há uma Ofélia imaginária – nas fantasias da



cabeça de Hamlet (o outro com o minúsculo), há uma Ofélia simbólica – representando a mulher-objeto (ou o Outro com o maiúsculo) e há uma Ofélia real, que se faz presente através da morte. É com a morte que o feminino se torna verdade, se torna algo real que tem poder sobre os demais. A interpretação de Ofélia por Julia Stiles prova que a mulher existe.

O mesmo pode ser dito da mídia e do poder. Administrando o imaginário e o simbólico, *eles* (as relações de força e suas representações sociais) são ‘reais’, invisíveis e onipresentes na narrativa. O filme de Almereyda, principalmente através dos personagens Hamlet (encenado por Ethan Hawke) e Ofélia, é carregado de cinismo, desespero e *parrhêsia* – ou de vontade de verdade – aproximando-se também nesse aspecto do pensamento foucaultiano.

*A Coragem de Verdade* (2011), último livro de Foucault, editado a partir do último curso ministrado no Collège de France (janeiro/março 1984), procura analisar a historicidade do cinismo na antiguidade greco-romana e em sua atualidade no mundo moderno. Nele, Foucault elabora o conceito *parrhêsia* – ato corajoso do dizer-verdadeiro – como uma prática transhistórica de si, do sujeito hermenêutico que enfrenta o mundo em nome do verdadeiro.

Essa mesma ‘crítica da razão cínica’ está presente em Almereyda. Mas, com uma diferença: enquanto, para Foucault a vontade de verdade é um valor superior à vida e semelhante à liberdade; para Almereyda a *parrhêsia* faz com que a mídia retrate a si mesma, esvaziando seu encantamento.

## 7. Conclusão

Em Hamlet, o metateatro está presente em diferentes aspectos. Além da farsa da loucura fingida que por vezes se torna real, há também, na peça teatral encenada para desmascarar Cláudio, uma sátira dentro da tragédia, com direito a recomendações do autor sobre a montagem no interior da narrativa. Como texto teatral, permite que os atores se pensem como personagens (ou será o contrário?). Há ainda vários outros aspectos metateatrais, elementos da vida real do autor inseridos no texto, o fato de ele ter escrito suas narrativas reescrevendo e recontando histórias de outros autores ou ainda as inúmeras adaptações políticas da peça, encenadas contra tiranos e ditadores em diferentes tempos e locais.

E o mais importante elemento de metateatro do texto é a estrutura psicológica universal da narrativa. Todos nós nos sentimos como sendo governados por um usurpador – seja ele o governo, a mídia ou mesmo o diretor da escola. O poder nos governa através do medo e da mentira, não reina mais com a benção dos deuses em harmonia com o universo. Somos governados pelo mal. O usurpador, no entanto, não é simplesmente o Estado moderno que matou o rei (a monarquia) e casou-se com a sociedade civil, mas é também o diabólico (o que separa) que tomou o lugar do simbólico

(o que une). Somos todos Hamlet – vivendo em universo desprovido de sentido – mas cada um tem sua interpretação da triste estória do príncipe da Dinamarca.

## Referências

FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade: O governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. 1. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

GONÇALVES, Helder Filipe. *Discurso x História – 2000 x Un songe*, Duas adaptações de Hamlet, Universidade Nova de Lisboa, Biblioteca Online de Ciências da Comunicação (BOCC), 2009. <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-hecas-discurso.pdf>> Acesso em ago. 2012.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*. Tradução de H. Osakape e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1973.

JONES, Ernest. *Hamlet e o Complexo de Édipo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1970.

LACAN, Jacques. *Hamlet por Lacan*. Campinas, Escuta-Liubliú, 1986.

MARTINEZ, Vinicius C. *Hamlet: homem de virtù*, 2009. <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=12193>> Acesso em ago. 2012.

PUHL, Paula Regina. *A Discursividade no Filme Hamlet: Uma Interpretação Hermenêutica*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação (BOCC), Portugal, 2008. <<http://www.bocc.ubi.pt/~bocc/pag/puhl-paula-tese-discursividade-no-filme-hamlet.pdf>> Acesso em ago. 2012.

\_\_\_\_\_. *Hamlet: Um Estudo Hermenêutico na Pós-Modernidade e Ideologia*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação (BOCC), Portugal, 2003a. <<http://www.bocc.uff.br/pag/puhl-paula-hamlet-posmodernidade.pdf>> Acesso em ago. 2012

\_\_\_\_\_. *Vingança e Loucura: a hermenêutica revive em Hamlet*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação (BOCC), Portugal, 2003b. <<http://www.bocc.uff.br/pag/puhl-paula-hamlet-ideologia.pdf>> Acesso em ago. 2012

SHAKESPEARE, William. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. 3ª. Edição revista. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

## FILMES DE HAMLET

**Hamlet 1** - *Tempo de Duração*: 153 minutos; *Ano de Lançamento (EUA)*: 1948; *Estúdio*: Pilgrim Pictures / Two Cities Films Ltd.; *Distribuição*: Universal-International; **Direção**: **Laurence Olivier**; *Roteiro*: Alan Dent e Laurence Olivier; *Produção*: Laurence Olivier; *Música*: William Walton; *Direção de Fotografia*: Desmond Dickinson; *Desenho de Produção*: Roger K. Furse; *Direção de Arte*: Carmen Dillon; *Figurino*: Roger K. Furse e Elizabeth Hennings; *Edição*: Helga Cranston. Elenco: **Laurence Olivier (Hamlet)**; Eileen Herlie (Gertrude); Basil Sydney (Claudius); Felix Aylmer (Polonius); Terence Morgan (Laertes); Jean Simmons (Ofélia); Peter Cushing (Osric); John Laurie (Francisco); Esmond Knight (Bernardo); Anthony Quayle (Marcellus); Russell Thorndike (Padre); John Gielgud (Voz do fantasma).

**Hamlet 2** - *Tempo de Duração*: 130 minutos; *Ano de Lançamento (EUA)*: 1990; *Estúdio*: Carolco Pictures / Icon Entertainment International / Le Studio Canal+ / Warner Bros.; *Distribuição*: Warner Bros.; **Direção**: **Franco Zeffirelli**; *Roteiro*: Christopher De Vore e Franco Zeffirelli; *Produção*: Dyson Lovell; *Música*: Ennio Morricone; *Direção de Fotografia*: David Watkin; *Desenho de Produção*: Dante Ferretti; *Direção de Arte*: Michael Lamont; *Figurino*: Maurizio Millenotti; *Edição*: Richard Marden. Elenco: **Mel Gibson (Hamlet)**; Glenn Close (Gertrude); Alan Bates (Claudius); Ian Holm (Polonius); Helena Bonham Carter (Ofélia); Stephen Dillane (Horatio); Nathaniel Parker (Laertes); Sean Murray (Guilderstein); Michael Maloney (Rosencrantz); John McEnery (Osric); Richard Warwick (Bernardo); Paul Scofield (Fantasma).

**Hamlet 3** - *Tempo de Duração*: 235 minutos; *Ano de Lançamento (EUA)*: 1996; *Estúdio*: Columbia Pictures Corporation / Turner Pictures / Castle Rock Entertainment; *Distribuição*: Columbia Pictures / Sony Entertainment Pictures; **Direção**: **Kenneth Branagh**; **Roteiro**: **Kenneth Branagh**; *Produção*: David Barron; *Música*: Patrick Doyle; *Direção de Fotografia*: Alex Thomson; *Desenho de Produção*: Tim Harvey; *Direção de Arte*: Desmond Crowe; *Edição*: Neil Farrell; *Efeitos Especiais*: The Computer Film Company / Tha Magic Camera Company / The Moving Picture Company. Elenco: **Kenneth Branagh (Hamlet)**; Kate

Winslet (Ofélia); Richard Briers (Polonius); Julie Christie (Gertrude); Derek Jacobi (Claudius); Nicholas Farrell (Horatio); Ravil Issyanov (Cornelius); Jack Lemmon (Marcellus); Michael Maloney (Laertes); Ian McElhinney (Bernardo); Reece Dinsdale (Guildenstern); Timothy Spall (Rosencrantz); Ken Dodd (Yorick); Rob Edwards (Lucianus); Michael Bryant (Padre); Brian Blessed (Fantasma); Billy Crystal (Coveiro); Judi Dench (Hecuba); Gérard Depardieu (Reynaldo); John Gielgud (Priam); Richard Attenborough (Embaixador); Rufus Sewell (Fortinbras); Robin Williams (Osric).

**Hamlet 4** - *Tempo de Duração:* 113 minutos; *Ano de Lançamento (EUA):* 2000; *Estúdio:* double A films; *Distribuição:* Miramax Films; ***Direção:* Michael Almereyda; *Roteiro:* Michael Almereyda; *Produção:* Andrew Fierberg e Amy Hobby; *Música:* Carter Burwell; *Direção de Fotografia:* John de Borman; *Desenho de Produção:* Gideon Ponte; *Direção de Arte:* Jeanne Develle; *Figurino:* Marco Cattoretti e Luca Mosca; *Edição:* Kristina Boden. Elenco: **Ethan Hawke (Hamlet)**; Kyle MacLachlan (Claudius); Sam Shepard (Fantasma); Diane Venora (Gertrude); Bill Murray (Polonius); Liev Schreiber (Laertes); Julia Stiles (Ofélia); Karl Geary (Horatio); Paula Malcomson (Marcella); Steve Zahn (Rosencrantz); Dechen Thurman (Guilderstern); Rome Neal (Barnardo); Casey Affleck (Fortinbras).**

RECEBIDO EM: 08/08/2015      ACEITO EM: 27/12/2015