

# Todos somos Hamlet! Mas cada um tem sua interpretação da triste estória do príncipe da Dinamarca

Marcelo Bolshaw Gomes

Universidade Federal do Rio Grande de Norte

## Resumo

Analisam-se aqui quatro adaptações da peça teatral Hamlet, de William Shakespeare, para o cinema: Laurence Olivier's Hamlet (1948); Franco Zeffirelli's Hamlet (1990); Kenneth Branagh's Hamlet (1996) e Michael Almereyda's Hamlet (2000). E, a partir dos filmes, também discute as relações da narrativa com a psicanálise e com a arte hermenêutica.

## Abstract

It is analyzed four adaptations of the play here Hamlet, of William Shakespeare, for the movies: Laurence Olivier's Hamlet (1948); Franco Zeffirelli's Hamlet (1990); Kenneth Branagh's Hamlet (1996) e Michael Almereyda's Hamlet (2000). And, starting from the films, it is also discussed the relationships of the narrative with the psychoanalysis and with the hermeneutic's art.

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. Esse é o caso de *Hamlet*.

Para quem não conhece a estória, 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 estória começa com o fantasma do rei pedindo a Hamlet vingue sua morte. E príncipe concorda e decide fingir-se de louco para não levantar suspeitas. Ophelia – 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 Ophelia, mandando-a para ir "para um convento". Com a chegada de uma trupe artística, Hamlet decide montar uma peça teatral, ence-

nando o assassinato do pai e, assim, desmascarar publicamente Cláudio. A estratégia funciona e o rei passa mal com a envenenamento.

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, têm 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. Ophelia, então, enlouquece em luto pela morte do pai. Cláudio convence Laertes, filho de Polônio e irmão de Ophelia, 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 oferecido ao príncipe uma taça de vinho com veneno. Até que rainha interrompe a conversa dizendo que Ophelia suicidou-se.

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. A rainha confessa que morre por conta do veneno, enquanto Laertes revela que o rei é o culpado de toda a infâmia. A rainha morre envenenada. 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 com seu exército.

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. Como peça teatral, Hamlet foi um sucesso em sua época e permaneceu em cartaz em por mais de 400 anos com diferentes adaptações. Como literatura, não é possível contar as edições em língua inglesa e já foi traduzido em todos os principais idiomas<sup>1</sup>.

Como cinema, há mais 40 adaptações. Para análise, escolhemos as quatro principais<sup>2</sup>: Laurence Olivier's *Hamlet* (1948) ou *Hamlet\_1*; Franco Zeffirelli's *Hamlet* (1990) ou *Hamlet\_2*; Kenneth Branagh's *Hamlet* (1996) ou *Hamlet\_3*; e Michael Almereyda's *Hamlet* (2000) ou *Hamlet\_4*.

*Hamlet\_1* (1948) é um filme *noir* que ganhou o Oscar de melhor fotografia e de melhor ator, o próprio Laurence Olivier. A fotografia, em preto e branco, é quase expressionista. Os enquadramentos de camera são bem mais fechados do que os outros filmes, apenas dois ou três por cena, dá a impressão

<sup>1</sup>O Brasil conta tanto com *livres-tradutores* de Hamlet em prosa (Millôr Fernandes, Geraldo Carneiro e Paulo Mendes Campos) como também tradutores ortodoxos, que seguem os versos shakespearianos (Artur de Sales, Geir Campos e Péricles Eugênio da Silva Ramos).

<sup>2</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) com Marianne Faithfull como Ophelia.

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>3</sup>. Há alguns movimentos de camera e mudanças contínuas de plano ousadas para época e uma discursividade através de imagens<sup>4</sup>. Olivier faz uma interpretação teatral solene, séria, dramática de Hamlet. Uma curiosidade: durante muitos anos esse foi o único Oscar concedido a um ator que também fosse simultaneamente diretor (dirigir um espetáculo de dentro é uma característica metateatral) até que Roberto Benigno conquistasse o mesmo prêmio com o filme *A vida é bela*.

Hamlet\_2 (1990) conta 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, os cortes precisos, os enquadramentos a cada cena são tantos e tão diversificados, quanto discretos e adequados à narrativa do texto. É uma grande covardia comparar a direção de um cineasta experiente como Franco Zeffirelli a de um ator

<sup>3</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. Fonte: Wikipedia <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hamlet>

<sup>4</sup>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>

teatral shakespeariano que ousou experimentar a linguagem cinematográfica.

Há também mudanças e adaptações na história, que começa com o enterro do rei e não com a aparição do fantasma na torre, como na peça. Outras cenas também foram subtraídas, reduzidas ou fundidas para facilitar a adaptação audiovisual do texto.

A propósito, a idéia de usar um ator de filmes de ação para o papel de Hamlet, retirando-lhe o ar confuso e melancólico, reforça esta intenção do diretor de contar a história de forma mais atrativa para o público atual. E deu certo! Gibson é o Hamlet mais alegre e humilde de todos. Um Hamlet sócrático, sábio porque consciente da 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 ambigüidade dramática, o público percebe que príncipe está fingindo.

Já Hamlet\_3 (1996) é uma superprodução muito chata. Tem bem mais figurantes (soldados, cortesãos, 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 é um filme cansativo. Há uma 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 aper-

feição 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 hamlets 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. 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 Claudio à encenação satírica do assassinato do rei (Ato 3 cena II, p. 129). 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.

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, cujo o 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. Ethan Hawke faz um Hamlet que estuda cinema. E que faz um filme para denunciando alegoricamente o tio e a mãe. Bill Murray (conhecido ator cômico) faz o mais sério dos Polonius; Julia Stiles faz uma Ophelia bastante rebelde e verossímil, tanto em sua loucura quanto em seu suicídio. 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. Interessa-nos especialmente a interpretação dos atores e do diretor do texto. A grosso modo, podemos dividir os filmes em duplas. Olivier e Branagh, diretores e atores-protagonistas, optam uma por uma estratégia psicanalítica. Sendo que Olivier está para Freud assim Branagh está para Lacan, pois Hamlet\_1 é mais simbólico e Hamlet\_3 lembra o estruturalismo linguístico, tantos são os detalhes e planos superpostos. Explicaremos melhor adiante.

No outro pólo, 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, há na reconstituição histórica, entende-se o presente através do passado; e na reinvenção pós-moderna, a tradição através da atualidade.

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 últimos sacramentos e a negativa de enterrar Ophelia (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<sup>5</sup>, 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: ser ou não ser moderno, ser ou não ser louco, ser ou não ser assassino do tio usurpador, além do tradicional Ser ou Não-Ser mesmo, existencial.

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

<sup>5</sup>Por exemplo: MARTINEZ, Vini-  
cius C. Hamlet: homem de virtù, 2009.  
<<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=12193>

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.

É essa superposição de perspectivas e de opostos fazem emergir do inconsciente alguns elementos universais da narrativa. 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 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 Cláudio); a relação do Ego com o arquétipo da Anima (visível no amor/ódio de Hamlet pela rainha Gertrudes e Ophelia); e, finalmente, a relação do Ego com o Self – evidente tanto das relações do príncipe com seus semelhantes (com o amigo Horácio, com o inimigo Laertes e com os falsos amigos Rosencrantz e Guildenster) e como consigo mesmo (com o povo e com a ética).

A relação do protagonista com o Arquétipo do Pai 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.

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.

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<sup>6</sup>), Ernest Jones (comparando aspectos das narrativas trágicas de Sofocles e Shakespeare<sup>7</sup>) e Jacques Lacan (sobre o desejo e sua interpretação<sup>8</sup>) - como também esses estudos influenciaram produções teatrais posteriores.<sup>9</sup>

Então, a equivalência de que falamos antes (e da qual ficamos devendo uma explicação

<sup>6</sup>FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos (1900), in: Obras Completas de Sigmund Freud. Volume IV. Rio de Janeiro, Imago, 1972, p. 280-282.

<sup>7</sup>JONES, Ernest. Hamlet e o complexo de Édipo. Rio de Janeiro, Zahar, 1970.

<sup>8</sup>LACAN, Jacques. Hamlet por Lacan. Campinas, Escuta-Liubliú, 1986.

<sup>9</sup>ABEL, Marcos Chedid Hamlet no divã de Freud <[www.cfh.ufsc.br/~magno/marcoschedid.htm](http://www.cfh.ufsc.br/~magno/marcoschedid.htm)

melhor) não é alegórica ou metafórica, mas sim literal. Olivier se baseou explicitamente em Freud e Ernest Jones. Este último chegou a participar de montagem teatral de 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 pela interpretação lacaniana. Enquanto Freud, Jones e Olivier dão ênfase ao complexo Edipo; 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 se tornam mais éticas e menos neuróticas. 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, sobretudo, a honesti-

dade das mulheres... Além desses críticos que têm examinado os motivos inconscientes ou conscientes do protagonista relacionados com o Arquétipo do Pai, mais recentemente alguns analistas – principalmente Lacan – ressaltam a subjetividade misógena de *Hamlet*, reavaliando e reabilitando as personagens femininas Ophelia 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 Ophelia como se ela fosse desonesta feito uma prostituta. Ou prefere sacrificar seu amor em nome de sua vingança – o que, convenhamos, é apenas uma boa desculpa para justificar a rejeição ao consolo e 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.” Isto é: ela não se constitui como sujeito do discurso (ou como herói das narrativas simbólicas). Lacan se apóia 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 predominantemente masculino e misógeno<sup>10</sup>. 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. Os gregos depreciam as mulheres para se valorizar. Os romanos também. O cristianismo elegeu Eva a pecadora original. Hamlet apenas seguiu a tradição da misoginia dando-lhe uma cara moderna.

E, finalmente, a relação do Ego com o Self. Ou do Eu como 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.

Com o amigo Horácio, só há afeto e lealdade. Horácio 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<sup>11</sup>. 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 perdoando, depois que o filho de Polônio confessa toda trama urdida por Cláudio. E com os falsos amigos

<sup>10</sup>LIMA, Kelly. Ophelia Traduzida: Arquétipo da Donzela Indefesa. <[www.samila.com.br/kelly/ophelia.html](http://www.samila.com.br/kelly/ophelia.html)

<sup>11</sup>Lacan conta uma anedota infame sobre as atrizes que encenaram o papel de Hamlet apenas para seduzir Horácio na cena final. “É um final feliz!”

Rosencrantz e Guildenstern, Hamlet é igualmente falso, deixando-os ir para a armadilha de morte preparada para ele na Inglaterra. Porém, antes disso, tenta ser sinceros 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 a 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 tecemos uma nova interpretação, diametralmente oposta a de Lacan: a *mídia usurpadora*<sup>12</sup>.

Muitos acusam a mídia de querer ter o monopólio da verdade, mas é justamente o contrário: os meios de comunicação aspiram ao monopólio da mentira, isto é, não deixam nem os governantes nem os governados mentirem, considerando-os imorais e corruptos a qualquer deslize que se apresente útil à manutenção de sua posição: o lugar da fala e de mediação entre os interesses público e privados. Em um outro tempo, o lugar da fala era a própria autoridade do soberano e esta era baseada no seu direito divino à verdade. O governante mentia com tranquilidade e mesmo que ele fosse descoberto em suas inverdades, a força de sua posição estratégica, garantida pelas armas e pelos deuses, isto não causaria uma crise de legitimidade sobre seus súditos. Porém, hoje

em dia a mídia tomou a cadeira do governante e se institui constantemente como uma auto-referência dos acontecimentos que noticia. Para imprensa, apenas ela tem o direito de mentir e esta é sua grande e principal mentira: “*O governo mente, os partidos mentem, todos mentem – somente nós falamos a verdade*”.

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 pretensiosa mentira de “construir a realidade social”, desconsiderando tudo que não interessa a seus propósitos.

Em nossa leitura, mais próxima de Foucault e adaptação pós-moderna de Almeréyda, Hamlet luta pelo direito de dar a última palavra, pelo trono interpretativo, o lugar da fala e não pela Verdade. 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

<sup>12</sup>GOMES, Marcelo Bolshaw. Será tudo mentira? Aforismos para uma Genealogia da Teoria da Conspiração. Trabalho apresentado no 1º Colóquio Internacional de Comunicação, História e Política (2007). <<http://www.cchla.ufrn.br/~comunicacao/marcelo.htm>

de lutar para poder de dar visibilidade aos acontecimentos e deixar que cada um tenha sua própria interpretação. A mídia tanto é Cláudio, o usurpador, como também é a Play Scene, esse ‘espelho da natureza’ que nos mostrar 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. E esta é a intenção maior de Hamlet, e não simplesmente ‘dizer a verdade’. Um paradoxo interessante: a mídia como cenário, invisível, é Cláudio, a fala usurpada; a mídia como ator social, engajada no papel de refletir o poder, é a Play Scene, a fala consciente.

Almeryda 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, ou melhor, 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 Ophelia imaginária – nas fantasias da cabeça de Hamlet (o outro com o minúsculo), há uma Ophelia simbólica – representando a mulher-objeto (ou o Outro com o maiúsculo) e há Ophelia 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. Que me desculpem os lacanianos, mas Julia Stiles é a prova viva de que a mulher existe. O mesmo pode ser dito da mídia e do poder. Administrando o imaginário e o simbólico, eles são ‘reais’, invisíveis e onipresentes na narrativa.

O que é realmente relevante para nós nesse

estudo é que durante todo o texto, se discute a questão da representação e da interpretação da representação. 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<sup>13</sup>, com direito a recomendações do autor sobre a montagem no interior da narrativa. Há ainda vários outros aspectos metateatrais, elementos da vida real do autor inseridos no texto (Shakespeare teve um filho, morto ainda pequeno, como o nome de Hamlet<sup>14</sup>), o fato de ele ter escrito suas narrativas re-escrevendo e re-contando histórias de outros autores<sup>15</sup> 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

<sup>13</sup>Aliás, a própria tragédia tem seus elementos satíricos. “Numerosos estudiosos crêem que o impulso divertido de Polônio em *Hamlet* vem seguramente do falecido William Cecil (Lorde Burghley) — tesoureiro e conselheiro-chefe de Isabel I de Inglaterra — onde eles encontram inúmeros paralelos.” Fonte: Wikipedia. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hamlet>

<sup>14</sup>Gaiman, seguindo as pegadas metateatrais do mestre, dá, em Sandman, uma singela explicação a esse detalhe.

<sup>15</sup>“Acredita-se que Shakespeare escreveu *Hamlet* baseado na lenda de Amleto, preservada no século XIII pelo cronista Saxo Grammaticus em seu *Gesta Danorum* e, mais tarde, retomada por François de Belleforest no século XVI, e numa suposta peça do teatro isabelino conhecida hoje como *Ur-Hamlet*.” Fonte: Wikipedia. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hamlet>

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 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.

## Referências

### 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 (Ophelia); 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 minu-

tos; 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 (Ophelia); Stephen Dillane (Horatio); Nathaniel Parker (Laertes); Sean Murray (Guildenstern); Michael Maloney (Rosencrantz); John McEneaney (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 / The Magic Camera Company / The Moving Picture Company. Elenco: Kenneth Branagh (Hamlet); Kate Winslet (Ophelia); Richard Briers (Polonius);

Julie Christie (Gertrude); Derek Jacobi (Claudius); Nicholas Farrell (Horatio); Ravi 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 (Ophelia); Karl Geary (Horatio); Paula Malcomson (Marcella); Steve Zahn (Rosencrantz); Dechen Thurman (Guilderstern); Rome Neal (Barnardo); Casey Affleck (Fortinbras).

## Texto de Referência

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