

Paula Regina Puhl

**A Discursividade no Filme
Hamlet: Uma Interpretação
Hermenêutica**

Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, abril de 2003

Índice

Resumo	7
Abstract	9
Introdução	11
1 <i>Hamlet: da oralidade do teatro à linguagem cinematográfica</i>	17
1.1 A condição humana traduzida através das palavras	18
1.2 A obra cinematográfica – A tradução do pensamento pelas imagens	30
1.3 <i>Hamlet</i> de 1948: A representação shakespeariana vai ao Cinema	39
2 <i>Barthes e Thompson: Um encontro no filme Hamlet</i>	47
2.1 Pelos caminhos barthesianos	48
2.1.1 Imagem – A linguagem como instrumento transformador	48
2.1.2 Cultura – A intertextualidade no que não está à mostra	54
2.1.3 Poder – A busca de uma energia prazerosa	56
2.1.4 Discurso – A divisão das linguagens e as relações de Poder	58
2.2 O método	62
2.2.1 Hermenêutica: A busca do oculto	63

2.2.2	Hermenêutica de Profundidade e a Trí- plice Análise	67
2.2.3	Thompson, um guia, e Barthes, uma luz: A união através da HP	75
3	A tríplice análise e as categorias barthesianas se en- contram em <i>Hamlet</i>	81
3.1	Análise Sociohistórica – Textos e contextos no filme <i>Hamlet</i> , de 1948	82
3.1.1	A história e William Shakespeare	83
3.1.2	Considerações sociohistóricas	102
3.2	Análise Formal ou Discursiva	105
3.2.1	Descrição das cenas	106
3.2.2	Considerações discursivas sobre as For- mas Simbólicas	168
3.3	Interpretação/Re-interpertação – Os resultados da Tríplice Análise	170
	Considerações finais	181
	Referências	191
	Anexos	197

Tese apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Comunicação Social, no Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ramos

A sabedoria é indivisivelmente uma virtude da inteligência e uma virtude da vontade. A sabedoria é a descoberta e o amor da nossa própria essência, do ser que nos é dado e do universo que está sob os nossos olhos, da situação em que estamos situados e das obrigações que nos cabem (LAVELLE).

Resumo

O trabalho propõe analisar a Discursividade em níveis verbais e não-verbais, da personagem Hamlet, no filme *Hamlet*, de 1948, dirigido por Laurence Olivier. O *corpus* da análise serão nove cenas, separadas por três temas dominantes da narrativa – Vingança, Suposta Loucura e Morte. O texto fílmico é baseado na peça Hamlet, príncipe da Dinamarca do dramaturgo inglês William Shakespeare, escrita em 1600.

O teórico norteador da pesquisa será Roland Barthes, por intermédio de quatro categorias: Imagem, Cultura, Poder e Discurso em articulação com os estudos de Crítica Estilística de José Martin, a fim de aprofundarmos a caracterização da personagem na narrativa.

A metodologia que irá guiar a pesquisa será a Hermenêutica de Profundidade, de John B. Thompson, e a sua proposta da Tríplice Análise composta pela Análise Sociohistórica, Análise Formal ou Discursiva e a Interpretação e Re-interpretação. A Hermenêutica de Profundidade tem como objetivo priorizar o estudo da produção de sentido, através das Formas Simbólicas, que segundo Thompson são ações, falas, textos e imagens que servem para sustentar ou estabelecer relações de Poder. Dessa forma, está de acordo com o objeto e com os objetivos, já que o Discurso verbal e não-verbal são caracterizados como Formas Simbólicas.

A pesquisa após fazer uma incursão sobre os aspectos referentes às influências de Shakespeare, passando pelos conceitos do Cinema como Meio de comunicação de Massa e a criação do filme de Laurence Olivier, demonstra através da Discursividade verbal

e não-verbal que a influência da Imagem, da Cultura e do Poder legitima o Discurso Encrático, na obra *Hamlet*, assim como, o torna permanente, ao longo dos séculos, tanto no Teatro, na Literatura e no Cinema, pela sua abordagem de temas demasiados humanos.

Abstract

This paper examines the discourse on both verbal and non-verbal levels of the character Hamlet in the 1948 film *Hamlet*, directed by Laurence Olivier. The body of the analysis will consist of nine scenes divided by three dominant themes in the narrative: revenge, supposed madness and death. The screenplay is based on the play *Hamlet: Prince of Denmark*, written in 1600 by the English playwright William Shakespeare.

Roland Barthes will guide the theory of the research through four categories: Image, Culture, Power and Discourse, and the studies of Jose Martin's Stylistic Critique are used in order to look more deeply into the character in the narrative.

The guiding methodology for the research will be the Depth Hermeneutics of John B. Thompson and his triple analysis proposition composed of Socio-historical analysis, Formal or Discourse analysis and the Interpretation and re-interpretation. The aim of Depth Hermeneutics is to prioritize the study of sense production through Symbolic Forms, which Thompson defines as actions, facts, texts and images that serve to sustain or establish power relations. In this way, it is in agreement with the object and with the objectives, as the verbal and non-verbal reasoning have already been characterized as Symbolic Forms.

After delving into the influences of Shakespeare and examining both the concepts of the cinema as a means of mass communication and the creation of Laurence Olivier's film, the research shows, through examination of the verbal and non-verbal discourse, that the influence of the image, the culture and the power

legitimize the encratic discourse in *Hamlet*. Furthermore, it has become permanent throughout the centuries in theater, literature and cinema because it addresses tremendously human themes.

Introdução

Ao longo dos séculos, testemunhamos diversas formas de se aprender o sentido. Shakespeare foi um dos maiores representantes da arte que conseguiu levar aos palcos e à Literatura temas que se transformariam em universais. Com a chegada de novas tecnologias, foi possível conservar e disseminar seus temas sobre a condição humana que, ainda hoje, atinge a todos os homens, não importando sua origem e época.

O Cinema foi um desses suportes tecnológicos que colaborou para a revitalização de clássicos da Literatura e do Teatro, recriando, através da sua linguagem, obras de suma importância, confeccionadas em tempos distantes, que, talvez, não tivessem a pretensão de serem revisitadas tantos séculos mais tarde.

Laurence Olivier, ator renomado do Teatro da década de 50, sentiu a necessidade de recorrer à sétima-arte para ressuscitar as Tragédias de Shakespeare, em um tempo em que os musicais eram a novidade da indústria cinematográfica. Mesmo contrariando a estética vigente, Olivier alcançou o sucesso e conquistou o Oscar de melhor filme e de melhor ator. O motivo da aceitação do público e da Academia se deu, entre outras razões, pela universalidade do tema – ancorado em sentimentos de amor e ódio.

A Comunicação entre os homens se dá pela interpretação dos seus Discursos verbais e não-verbais. Mesmo que os sentimentos não se modifiquem, através dos séculos, no cotidiano nos deparamos com “enigmas momentâneos” que precisamos desvendar para sobrevivermos neste mundo complexo, que vai além da compreensão dos sentimentos, pois os homens pertencem a uma

época, a uma Cultura determinada, e, dessa forma, no momento em que precisamos interpretar ações, a condição sociohistórica é imprescindível para uma comunicação clara e eficiente.

A Comunicação entre as pessoas expõe posicionamentos, emoções, ou seja, é baseada nas intertextualidades, que formam o ser, e o faz agir de uma maneira ou de outra. A busca pela Comunicação plena move a Humanidade, junto com a sua inesgotável vontade de ser expressar. Essas manifestações podem ser encontradas, principalmente, no campo artístico, que se estende desde as pinturas rupestres, da Pré-História, até os Meios de Comunicação de Massa, como o Cinema.

Na Literatura e no Teatro, encontramos diversos representantes que retrataram o seu tempo, em uma época em que os recursos tecnológicos eram a pena e o papel, ou ainda, a utilização do corpo. Essas ferramentas foram as que estavam à disposição de William Shakespeare, quando decidiu abordar temas referentes ao entendimento de indagações a respeito da Cultura, Poder e sentimentos.

Shakespeare foi um cidadão elisabetano, um artista que tratou em suas peças, sonetos e poemas das aflições humanas. O dramaturgo fez com que sua arte transcendesse aos diversos movimentos artísticos, possibilitando releituras em várias áreas do conhecimento que vão desde a Psicanálise, perpassando pela História e mantendo-se vivo na Literatura, e, principalmente, no Teatro.

Com a dominação dos Meios de Comunicação de Massa e com o avanço da tecnologia, poderíamos pensar que os temas narrativos seriam modificados, devido ao momento social e histórico que a humanidade estaria presenciando, no entanto o que notamos foi a afirmação das suas temáticas, demasiado humanas. A tecnologia, então, serviu de suporte para levar a um número maior de espectadores às obras de Shakespeare, que antes só poderiam atingir um número reduzido de pessoas que possuíam condições de apreciar uma peça encenada em um lugar determinado.

Um exemplo de arte, que extrapolou o conceito de lugar, foi o Cinema. Esse tipo de expressão artística, que chegou a ser con-

siderado uma arte menor, conquistou milhares de espectadores desde a sua criação no final do século XIX. Baseado neste diferencial, Olivier, conhecido pelas suas atuações no Teatro, principalmente por interpretar obras shakespearianas, resolveu levar às telas algumas histórias baseadas nas Tragédias do dramaturgo inglês, como foi o caso do filme *Hamlet*, de 1948, no qual ele atuou e dirigiu. Sua missão era ser o mais fiel possível na transcodificação da obra escrita para o Teatro, transformada em filme, preservando a originalidade da obra primeira, para, assim, conquistar o sucesso.

Essas evidências colaboraram para que escolhêssemos esse filme, em específico, como o objeto de nossa pesquisa. Uma forma de arte, criada há cinco séculos, revivida com a ajuda tecnológica e interpretada e dirigida por um ator que conheceu desde os pormenores até a abrangência que era possível dar a uma obra de Shakespeare.

O filme *Hamlet*, de 1948, então, se consolida como um objeto que esconde nos seus intertextos aspectos culturais e sociohistóricos, que permitem uma pesquisa aprofundada, principalmente no que envolve a Discursividade verbal e não-verbal, da personagem Hamlet, através de nove cenas. Hamlet, durante a narrativa, tenta expressar seus pensamentos e ações, por intermédio da Comunicação verbal e não-verbal. Ele tem necessidade de convencer o público e torná-lo cúmplice de suas ações, entretanto, para isso, é preciso compreender não somente o que dizem as suas palavras e os seus gestos, mas entender a situação como um todo, considerando todos os fatores, sociais, políticos e sentimentais, que possam influenciar o comportamento de Hamlet, ao longo da Tragédia.

Para identificarmos os fatores que influenciam as ações de Hamlet, iremos fazer uma análise da Discursividade verbal e não-verbal, tendo como fundamentação teórica os estudos de Roland Barthes, a partir de quatro categorias – Imagem, Cultura, Poder e Discurso. A escolha das categorias está apoiada nas principais características da Discursividade da personagem Hamlet, que su-

gere questões de pesquisa ligadas à importância da Imagem, ao tratamento da Cultura e à maneira pela qual o Poder é evidenciado em uma narrativa trágica, ocasionando um tipo singular de Discurso.

Para verificarmos como é feita a construção da Imagem de Hamlet, precisamos nos ater às personagens que dividem as cenas com ele e são as responsáveis pela sustentação da narrativa e pela produção de sentido, por intermédio verbal e não-verbal. Assim, optamos em incluir os estudos de Martin sobre Crítica Estilística, para caracterizar, principalmente, a personagem Hamlet, assim como as personagens secundárias, para estabelecermos a função de cada uma no texto fílmico; por esse motivo, a Crítica Estilística serve de complemento para a categoria Imagem, de Barthes.

Além da Imagem, que é construída pela Discursividade de Hamlet, notamos a importância da Cultura e do Poder, ocasionando uma investigação que tem como objetivo levantar a vinculação do Poder ao evento trágico e ao tipo de Discurso que se instala, devido à produção verbal e não-verbal da personagem.

A Hermenêutica de Profundidade (HP), proposta por John B. Thompson, será o método utilizado na investigação, a fim de que possamos interpretar a Discursividade da personagem Hamlet. A HP prioriza o estudo da produção de sentido, através das Formas Simbólicas, que segundo ele são ações, falas, textos e imagens que servem para sustentar ou estabelecer relações de Poder.

O Discurso é visto, então, por Thompson, como Forma Simbólica, todavia pode ser analisado através da Tríplice Análise que contempla a Análise Sociohistórica, Análise Formal ou Discursiva e a Interpretação e a Re-interpretação.

A pesquisa será qualitativa, pois ela trabalha com o universo dos significados, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Em complacência com o objetivo do estudo, na análise será feita a descrição de nove cenas, onde os dados não necessitam ser contabilizados quanti-

tativamente, já que buscamos uma análise aproximativa e não-definitiva, proporcionada pela Interpretação e Re-interpretação.

Sob este viés, a escolha metodológica se estabeleceu pela característica do nosso objeto que necessita um estudo que contemple tanto a sua historicidade, quanto suas particularidades discursivas, para que possamos atingir o nosso objetivo principal que é uma Re-interpretação da personagem Hamlet, por intermédio da sua expressão verbal e não-verbal.

A tese está estruturada em três partes. No primeiro capítulo – *Hamlet: da oralidade do Teatro à linguagem cinematográfica* – serão identificadas características referentes às obras criadas por Shakespeare. Em seguida, iremos discutir o Cinema, como Meio massivo de Comunicação e levantados aspectos que fazem parte da constituição de uma obra cinematográfica. Logo após, serão abordadas questões a respeito da relação entre o Teatro e o Cinema, para que, então, seja apresentado o objeto do nosso estudo, o filme *Hamlet*, de 1948.

No segundo capítulo – *Barthes e Thompson: um encontro no filme Hamlet* – será apresentada a fundamentação teórica, com base nas categorias barthesianas – Imagem, Cultura, Poder e Discurso, assim como a Crítica Estilística de Martin. A metodologia, também, será tratada nesse capítulo, dizendo respeito à Hermenêutica de Profundidade, segundo Thompson. Para tanto, esse autor propõe a Tríplice Análise, que consiste em Análise Sociohistórica, Análise Formal ou Discursiva e a Interpretação e Re-interpretação.

No terceiro capítulo – *A Tríplice Análise e as categorias barthesianas se encontram em Hamlet* – será feita a análise das nove cenas selecionadas, que serão separadas por três temas dominantes – Vingança, Suposta Loucura e Morte; conseqüentemente, cada um deles estará composto pelo conjunto de três cenas. De acordo com a Tríplice Análise, iniciaremos com a Análise Sociohistórica, onde iremos salientar os aspectos sociais e históricos que influenciaram a obra *Hamlet*, tanto a criada por Shakespeare, quanto à releitura de Olivier, para o Cinema. Já na segunda

fase, na Análise Formal ou Discursiva, será feita a descrição das nove cenas e, em seguida, utilizaremos como suporte teórico as categorias de Barthes e os estudos de Martin para analisar a Discursividade verbal e não-verbal da personagem Hamlet. Para finalizarmos, a última fase da Tríplice Análise irá trazer as considerações finais oriundas da última fase de análise, chamada de Interpretação/Re-interpretação.

Além das escolhas metodológicas para a investigação do nosso objeto, optamos por algumas diferenciações na redação desta Tese. A utilização da primeira pessoa do plural se deve a uma aproximação com o método escolhido, pois a HP prioriza o aspecto contextual das Formas Simbólicas, que estão sempre inseridas em contextos sociais. Estas, mesmo sendo expressas por sujeitos, são produzidas dentro de um contexto sociohistórico e podem carregar traços de diferentes condições sociais do local da sua produção. Sendo assim, consideramos que as Formas Simbólicas serão recebidas por outros indivíduos, que, por sua vez, farão parte de um outro contexto social e, por isso, incorrerão em uma nova interpretação, de acordo com a inserção destes em uma época determinada, com características culturais e sociais próprias.

O uso de letras maiúsculas, em algumas palavras, bem como a utilização do negrito e siglas, para identificar as fases da análise, são algumas diferenciações que, também, serão encontradas ao longo da pesquisa. O caráter desses recursos está apoiado na valorização de palavras ligadas ao objeto de estudo, permitindo mais destaque para questões de grande importância para a constituição e objetivo deste estudo.

Com isso, está dada a estrutura que tratará de analisar o filme *Hamlet*, de 1948, através da personagem Hamlet, baseado na sua Discursividade verbal e não-verbal, a partir das categorias de Barthes, seguindo a trajetória da HP, constituindo uma pesquisa qualitativa.

Capítulo 1

***Hamlet*: da oralidade do teatro à linguagem cinematográfica**

No presente capítulo, iremos apresentar a relevância do tema escolhido, os objetivos da pesquisa e o objeto de estudo. Analisar a Discursividade em níveis verbal e não-verbal implica um conhecimento aprofundado do objeto, no nosso caso, a obra cinematográfica *Hamlet*, produzida em 1948, de autoria de Laurence Olivier, baseada no texto de William Shakespeare intitulada com o mesmo nome. Para percorremos as origens do filme, iremos contextualizar, inicialmente, o autor Shakespeare, para, em seguida, compreendermos melhor a versão fílmica que se originou dos escritos do dramaturgo inglês.

No segundo seguimento do capítulo, levantaremos aspectos relativos ao Cinema como Meio massivo de Comunicação e os elementos que constituem a obra cinematográfica, e por fim iremos conhecer a relação entre Teatro e Cinema, finalizando com o filme *Hamlet* de 1948.

1.1 A condição humana traduzida através das palavras

O mundo está fora dos eixos.

Oh! Maldita sorte! ...

Por que nasci para colocá-lo em ordem?... (*Hamlet*, I, V)

Seria este o pensamento de Shakespeare, ao criar suas peças teatrais? Talvez ninguém tenha respondido esta indagação, até hoje, quase 450 anos após o seu nascimento. Dono de um estilo próprio, para tratar temas inerentes à condição humana, William Shakespeare, escritor da obra *Hamlet*, nasceu na pequena cidade de Stratford-on-Avon, nas proximidades de Londres, em 23 de abril de 1564, e é consagrado como um dos maiores nomes das letras universais.

Shakespeare não foi somente um grande escritor, que conseguiu levar suas obras aos palcos de sua época; ele fez com que elas se tornassem imortais, graças à permanência dos seus temas, ligados aos sentimentos humanos. Mesmo com o passar dos séculos, as inquietações humanas continuam a indagar e a atrair diversos públicos de diferentes idades, que cada vez mais buscam explicações para suas ações, que estão intimamente ligadas ao sentido da vida.

De acordo com texto da Reader's Digest (1996), sua produção literária é possivelmente a mais rica do mundo: 37 peças de Teatro, 154 sonetos, dois longos poemas narrativos e uma miscelânea de versos. Dentre as inúmeras obras-primas criadas pelo dramaturgo, *Hamlet* mostra a sua consciência mais lúcida da natureza humana, observa Boquet (1989). Já Bloom (1998) chama a atenção para as origens de *Hamlet*, peça mais célebre escrita por Shakespeare, composta por questões textuais tão obscuras quanto confusas, para assim melhor explicitar o seu sentimento humanista. Segundo o autor, existe um *Hamlet* anterior, revisto e superado pelo dramaturgo inglês, porém não se sabe maiores detalhes a respeito dessa obra, como autor e ano da realização.

Bloom (1998) cita que a maioria dos estudiosos acredita que o autor desse primeiro *Hamlet* tenha sido Thomas Kyd, que escreveu **A tragédia espanhola**, considerada arquétipo da “peça de vingança”. Entretanto, Bloom defende a hipótese de que Shakespeare teria escrito um *Ur-Hamlet*, o que teria ocorrido até 1589, no início da sua carreira como dramaturgo.

Especulações à parte, é importante ressaltar que *Hamlet* passou por uma gestação de mais de uma década. De acordo com Bloom (1998), a peça é imensa e sem cortes, alcança a marca de quase quatro mil linhas, e devido à sua extensão raramente é encenada de forma completa.

Hamlet, príncipe da Dinamarca, peça escrita, provavelmente, em 1600/2, é seguramente a Tragédia de Shakespeare mais representada em todos os tempos e a que mais se prestou a interpretações de toda ordem. Muitos escritores e pensadores importantes nos últimos quatro séculos deixaram suas impressões sobre o impacto que lhes causou a história do infeliz príncipe da Dinamarca, constrangido a arquitetar, sem nenhuma vocação para tal, uma terrível vingança.

Shakespeare escolheu como cenário para essa narrativa instigante e trágica o reino de Elsinor, que não existe somente na ficção. De acordo com Harpur e Westwood (1996), a história de Hamlet se parece mais com uma velha lenda escandinava do que dinamarquesa, mas, para os contemporâneos do dramaturgo inglês, o lugar mais conhecido da Dinamarca era Elsinor, e talvez tenha sido esta a motivação que fez ele usar este reino como o lugar onde acontece toda a história do príncipe dinamarquês.

Segundo Harpur e Westwood (1996), o castelo começou a ser construído em 1574 e está voltado para o estreito de Oresund, entre a Dinamarca e a Suécia, situado ao norte de Copenhague, e o seu nome original é Kronborg, embora Shakespeare o chamasse de Elsinor, uma forma inglesada de Helsingor, que é a cidade que se situa abaixo do castelo.

Por vários séculos Kronborg serviu de residência real, prisão e, ultimamente, abriga um museu. No entanto, a sua fama reside

na sua ligação com duas figuras lendárias: Hamlet e Holger, o dinamarquês, “o herói adormecido”, aquele que se diz estar dormindo debaixo do chão até o momento de maior perigo para o seu país, quando ele se erguerá e lutará em sua defesa. Embaixo do castelo existe uma estátua de Holger, personagem que foi imortalizada num dos contos de fadas de Hans Christian Andersen.

Kronborg, segundo Harpur e Westwood (1996), era o mais belo castelo renascentista no norte do país (Anexo 1). Dotado de torres e pináculos cobertos com chapa de cobre, o castelo possuía alojamentos para a guarnição militar, além de uma grande beleza no interior, dividida entre as salas ricamente mobiliadas, os painéis pintados e as tapeçarias que exibiam caricaturas de uma centena ou mais de reis dinamarqueses, alguns verdadeiros, outros lendários.

A história do surgimento de Elsinor inicia, segundo Harpur e Westwood (1996), com a construção da cidade de Krogen, que foi arquitetada por Erico da Pomerânia, rei da Dinamarca, Suécia e Noruega, na segunda metade do século XV. O local servia para controlar a navegação no estreito de Oresund de e para o Báltico e para obrigar ao pagamento de direitos. Mais de um século depois, em 1574, Frederico II, em guerra com os suecos, precisava controlar o estreito de Oresund e inicia a construção de Kronborg, também chamado de Castelo da Coroa.

Shakespeare, em *Hamlet* (ato I, cena IV), descreve Kronborg, ou Elsinor, como “um sobranceio sobre o cume de um rochedo”. Por isso, Harpur e Westwood (1996) acreditam que Shakespeare deve ter conhecido a sua posição, já que os atores com que trabalhava já haviam representado em Kronborg para a corte.

Porém, a imaginação do dramaturgo transformou Kronborg em um mundo renascentista habitado pelas indagações humanas. E nos seus corredores, câmaras e ameias uma única personagem poderia transportá-las, o príncipe infeliz da Dinamarca: Hamlet. Em homenagem a Shakespeare, na entrada do castelo, hoje reconhecido como patrimônio histórico pela UNESCO, foi esculpida em uma rocha o seu retrato.

Bloom caracteriza *Hamlet*, como “Teatro do mundo”, como um fenômeno, por conseguir fazer com que a personagem do príncipe esteja fora do contexto da obra, tornando-a “inigualável na literatura ocidental” (1998, p.480). Prosseguindo, nos deparamos com a classificação de *Hamlet*, através dos gêneros literários. A obra, conhecida por ser uma Tragédia de Vingança, pode oscilar entre o trágico e o drama, por levantar questões que podem ser encontradas nos dois gêneros.

Segundo Soares (2000), a Tragédia é uma forma dramática, que surgiu no século V a.C. no mundo grego, em uma época de crise dos valores, choque entre o racional e o mítico. A autora cita que Aristóteles atribui a origem da Tragédia no ditirambo (canto em louvor a Dionísio).

Soares (2000, p.60) lembra que Aristóteles, no capítulo VI de sua **Poética**, conceitua a Tragédia, como *mimesis* de uma ação de caráter elevado (importante e completa), num estilo agradável, executada por atores que representam os homens de mais forte psique, tendo por finalidade suscitar o terror e a piedade para obter, assim, a catarse (liberação) dessas emoções.

Costa e Remédios (1988, p.10) traduzem o pensamento de Aristóteles, em relação ao conceito Tragédia como

... imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos, distribuídos pelas diversas partes do drama; imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação.

Na Tragédia, o universo trágico é concebido por uma crise, onde o ponto central é a ambigüidade, destacam Costa e Remédios (1988). É o resultado de um mundo que se apresenta como o choque entre forças opostas: o mítico e o tradicional, tendo como função primordial a palavra poética.

A articulação entre o humano e o divino, na Tragédia, comprova o conflito entre o pensamento racional e a crença nos mitos.

Soares (2000) acredita que este seja o motivo pelo qual o herói trágico está sempre entre duas forças opostas: o *ethos*, seu próprio caráter, e o *dáimon* (destino), e se movimenta em um mundo também trágico, no qual se encontram em tensão a organização social e jurídica, caracterizadora da época, e a tradição mítica e heróica.

Soares (2000, p.61) observa que, na Tragédia, o herói normalmente cai em desgraça. Para que isto aconteça ele precisa vivenciar o desequilíbrio, “uma desmedida, um valor negativo: a *hybris*, que o coloca em erro inconscientemente e que, se vinculando ao destino, conduz à destruição de seu mundo”.

Podemos identificar essa relação em *Hamlet*, no seu conflito entre a ordem do pai-morto e a sua consciência; ele não sabe mais usar a razão para ordenar os seus atos, tem dúvidas se deve acreditar nos fatos do mundo humano ou no transcendental para arquitetar a vingança, instalando, assim, o universo trágico.

Sob outro viés, constatamos algumas características de *Hamlet* no gênero dramático, pois, de acordo com Soares (2000), a palavra drama pode ser empregada para denominar um gênero dramático, em geral como sinônimo de uma peça teatral ou ainda como uma forma dramática específica, que resulta do hibridismo da Tragédia com a Comédia.

Soares (2000) esclarece que, a partir dessa terceira acepção, surge o drama, na primeira metade do século XVIII, como criação do dramaturgo francês Nivelles de La Chaussée, que o chamou de “comédie lamoyante” – comédia lacrimajante. Essa denominação é oriunda do drama burguês de Diderot, que substituiu as personagens das histórias greco-romanas por cidadãos burgueses de seu tempo, localizados em seu espaço próprio e em condições específicas de sua classe social.

No caso específico de *Hamlet*, por ser uma obra teatral, se trata de um drama, porém com características marcantes da Tragédia, que estão claras, por intermédio do Discurso da obra, e, principalmente, através dos conflitos das personagens, em espe-

cial de Hamlet, que busca no mítico a explicação das suas ações no decorrer da narrativa.

Percebemos, então, que o fervor da obra está na ação e na personalidade das suas personagens. Além de Hamlet, fingindo-se boa parte do tempo de louco, está o seu rival, o tio Cláudio. Este teria assassinado o pai de Hamlet, ao pingar gotas de um mortal licor no ouvido do rei, enquanto este dormia num banco do jardim no castelo de Elsinor.

Em meio a essa trama, ambos, sobrinho e tio, vão nutrindo, um pelo outro, um ódio crescente ao longo da história. Para harmonizar esses sentimentos, destacamos a rainha Gertrudes, mãe de Hamlet, que procura dar atenção e razão tanto para o seu estimado filho, como para o recente rei e esposo.

Polônio, o ministro da casa, por sua vez, é responsável pela disseminação das intrigas entre Hamlet, o rei Cláudio e a doce Ofélia, que sente um grande amor por Hamlet, mas acaba se suicidando, devido à impossibilidade de viverem juntos essa paixão. Outra personagem importante é Horácio, único amigo fiel de Hamlet. Horácio o acompanha na hora da sua morte e é escolhido para contar a todos a Tragédia que aconteceu no castelo de Elsinor.

Nesse universo de personagens, que se destacam por possuírem características marcantes, escolhemos a personagem Hamlet para ser o centro deste estudo, não somente por ser tratar do protagonista que deu o nome à obra, mas por concordarmos com Bloom (1998), que destaca a existência de uma desproporção entre a personagem Hamlet e a obra *Hamlet*.

Hamlet está fora do contexto da peça, chegando a ser comparado, por Bloom (1998), com a figura bíblica do Rei Davi, símbolo do transcendental, além de ter um carisma contagiante, característica nada comum nas obras shakesperianas. Os desejos da personagem, seus ideais e aspirações estão quase perdidos na névoa que envolve o castelo de Elsinor, e seus inimigos, como o Rei Cláudio, não estão à altura da sua genialidade.

Outro elemento, que Shakespeare oferece a Hamlet, está na

crença de um Deus irônico, destaca Bloom (1998), pois a personagem abusa das perguntas retóricas, que nem sempre se constituem em respostas, semelhança encontrada na bíblia hebraica, principalmente em Jó, que escrevia por meio de perguntas.

Bloom (1998, p.481) observa que, “é Hamlet o mais querido filho de Shakespeare”, ao parafrasear James Joyce, que foi o primeiro a identificar Hamlet como sendo Hamnet, o único filho de Shakespeare que faleceu aos onze anos de idade. Esta Tragédia real aconteceu quatro ou cinco anos antes do surgimento da versão final da Tragédia ficcional de *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, na qual o próprio Shakespeare fazia o papel do fantasma do pai de Hamlet, nas primeiras encenações.

Bloom (1998) chama a atenção para a importância da palavra “questão”, utilizada 16 vezes no texto, e pelo constante questionamento sobre a crença em espectros e sobre os códigos de Vingança, já que a narrativa se desenvolve a partir da aparição do Rei Hamlet e da reação que este acontecimento desencadeia em *Hamlet*, levando a inúmeras mortes, inclusive à do protagonista, ou seja, caso o príncipe não tivesse acreditado na aparição, ele não precisaria fingir-se de louco e pouparia muito veneno. Esta constatação expõe um Hamlet dialético e ambivalente, que possui dois caminhos para seguir, mas que, no final, é atraído pelo mais trágico.

Mesmo sendo uma personagem tão completa, é importante salientar que as outras personagens, que convivem com ele, são as responsáveis pela criação de uma atmosfera propícia para a transcendência de Hamlet sobre a obra. Estas, por sua vez, também serão estudadas, porém não individualmente, já que a relevância de trazer à cena analítica o Rei Cláudio, a Rainha Gertrudes e Ofélia está na colaboração destes na produção de sentido, em níveis verbais e não-verbais, da personagem Hamlet, ao longo da narrativa.

Hamlet é, possivelmente, uma das mais bem-sucedidas histórias de Vingança, levada aos palcos, afirma Schilling (2002). O pesquisador acredita que, desde o início, a peça coloca o público

ao lado do jovem príncipe, porque o ato da Vingança sempre seduziu a todos. Hamlet, por sua vez, sente-se um reparador de uma injustiça, um homem com uma missão. A ela irá dedicar todos os momentos da sua vida, mesmo que tenha que sacrificar seu amor por Ofélia e ainda ter que tirar a vida de outras pessoas. Talvez seja essa obsessão, esse desejo de justiça, que toma conta dele desde as primeiras cenas do primeiro ato, que hipnotiza os espectadores e faz com que eles se sintam cada vez mais atraídos pelo discurso do príncipe vingador. De acordo com Bloom (1998), Hamlet é a personagem que mais fala nas obras de Shakespeare, recitando 1.507 linhas.

O discurso de Hamlet é tão rico em detalhes e tão propício à pesquisa que encontramos características próprias do Maneirismo. Suas frases são construídas de forma paradoxal, uma mistura de dor com loucura, do amor com o ódio. De acordo com Hauser (1993), o Maneirismo iniciou por volta de 1520, na Itália, se expandindo por boa parte da Europa, como manifestação de um novo "temperamento", que refletia a oposição ao antropocentrismo renascentista – a chamada crise do Renascimento.

O homem, que antes era tido como o centro do mundo, começa a revelar sentimentos contraditórios, incoerentes e caóticos, que resultaram em manifestações artísticas, principalmente, de descrenças, de pessimismo, de nostalgia e de instabilidade.

Hauser (1993) destaca que o Maneirismo, embora não conhecesse recorrência ou continuação direta após o término no século XVII, sobreviveu como uma subcorrente na história da arte ocidental. Tendências maneiristas manifestaram-se repetidamente desde o Barroco e o Rococó e, em particular, desde o fim do classicismo internacional, estando mais patentes em épocas de revolução estilística, associada a crises espirituais agudas como a da transição do Classicismo para o Romantismo ou do Naturalismo para o PósImpressionismo. O autor (1993, p.23) caracteriza a obra maneirista “como uma peça de bravura, um truque triunfante de prestidigitação, uma exibição de fogos de artifício com centelhas e cores volantes”.

Sobre os efeitos que a obra maneirista provoca, Hauser (1993, p.21) adverte que

depende do desafio do instintivo, do natural e do racional e da ênfase dada ao obscuro e ao problemático, e da natureza ambígua, incompleta do manifesto que aponta para o seu oposto, o elo latente e faltante na corrente. Uma beleza demasiado bela torna-se irreal, uma força demasiado forte torna-se acrobática, demasiado conteúdo faz perder todo o significado, uma independente de conteúdo torna-se uma concha vazia.

Hauser (1993) esclarece que esses paradoxos, em geral, implicam uma vinculação de inconciliáveis, ou seja, esses rótulos, frequentemente aplicados ao Maneirismo, servem para refletir um elemento essencial nele. Entretanto, o autor enfatiza a maneira de como podemos compreender esses elementos conflitantes nas obras maneiristas. O autor diz que o conflito expressado não é somente um jogo com a forma, mas sim um conflito “da própria vida e a ambivalência de todas as atitudes humanas”, isto é, “expressa o princípio dialético subjacente ao conjunto da perspectiva maneirista” (1993, p.21).

Hauser (1993) acredita que o objetivo maneirista é deixar claro que o conflito não é algo ocasional; pelo contrário, a ambigüidade é permanente, pois vivemos num mundo de tensões e opostos que estão interconectados e, por isso, nada existe de maneira absoluta. O autor sustenta que tudo se expressa em extremos opostos a outros extremos, e é somente através desse limiar que uma afirmação é possível.

Por outro lado, Hauser (1993) explica que mesmo essa aproximação paradoxal não significa que cada afirmação seja a reatuação da última, mas sim que a verdade possui dois lados e, por isso, aderir à verdade e à realidade implica evitar toda a supersimplificação, o que devemos fazer é abranger as coisas em toda a sua complexidade.

Já que as idéias, os sentimentos e as afirmações são paradoxais e as encontramos, com facilidade, na arte e na literatura de

todos os períodos, o diferencial na finalidade do Maneirismo é que ele é incapaz de enunciar os seus problemas a não ser sob forma paradoxal. Esta escolha faz com que o “paradoxo deixe de ser somente um jogo de palavras e idéias, um artifício retórico ou uma exibição do saber, embora raramente possa redundar em muito mais do que isso” (HAUSER, 1993, p.22).

Por estes motivos, o autor enfatiza que Shakespeare foi um dos grandes representantes dessa filosofia na Inglaterra, pois suas obras exploraram tanto as idéias quanto as imagens paradoxais do Maneirismo, seguindo as exigências destacadas anteriormente. Em **Hamlet**, o Maneirismo está intrínseco em cada ato representado, a Vingança que move a personagem é propícia para a manifestação do paradoxo, que acompanha Hamlet até a hora da sua morte.

A personagem Hamlet é tão complexa como objeto de estudo, que impulsionou grandes filósofos e pensadores, ao longo dos séculos, a pesquisar, minuciosamente, esta criação shakespeariana, nas mais diversas áreas do conhecimento. No campo da Psicanálise, várias abordagens sobre Hamlet foram empreendidas, dentre as quais ressaltamos a do contemporâneo, colaborador e biógrafo de Freud, Ernest Jones em **Hamlet e o complexo de Édipo** (1970); na França, Jacques Lacan, que, em seu seminário de 1958/59, intitulado **O desejo e sua interpretação**, tratou do tema hamletiano, do qual um excerto foi publicado no Brasil como **Hamlet por Lacan** (1986).

Para Freud (1970), de acordo com Jones, seu discípulo e biógrafo, a aparição do espectro do pai e o desejo de Vingança, que, então, acomete Hamlet, não passa de um delírio psicótico, comum de ocorrer com quem é atormentado pelo Complexo de Édipo. Hamlet não pode perdoar a mãe de ter casado novamente. Ele se imaginava, após a morte do pai, o seu substituto, o centro máximo das atenções de Gertrudes. Eis que esse Édipo vê-se frustrado pelo casamento da mãe, feito às pressas com Cláudio. Na sua fantasia, o tio usurpou não só o trono como o afeto da mãe.

A vingança de Hamlet, segundo Freud, funcionou como um pretexto, para canalizar a frustração dele em ter sido preterido.

A importância de Hamlet, no contexto psicanalítico freudiano, é a decifração do enigma de Freud dos sentidos da hesitação hamletiana que significou, para ele, como o equivalente a um "ovo de Colombo" no campo da literatura; uma angústia de três séculos foi, enfim, dissolvida por Freud, através da teoria psicanalítica. Enfim, a sofrida hesitação de Hamlet recebeu um sentido plausível. Como diz Freud (s.d, p.254):

... tenho acompanhado de perto a literatura psicanalítica e aceito sua pretensão de que somente depois de ter tido o material da Tragédia sua origem remontada pela psicanálise ao tema edípiano é que o mistério de seu efeito foi por fim explicado.

Goethe, no livro IV (**Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**, capítulos 3 e 13) (1994), registrou que a verdadeira Tragédia de Hamlet deu-se pela súbita ruína que acometeu aquele jovem na sua, até então, vida segura e de aparente bom convívio familiar após a súbita aparição do espectro do pai. Ele sofreu o desmoronamento total da confiança na ordem ética que era representada pela ligação aos pais.

Goethe (1994) acreditava que Hamlet era um jovem terno e sensível, que procurava o mais elevado caminho ideal. Modesto, mas com insuficiente força interior, Hamlet, de repente, está diante de "uma grande ação", que foi imposta a uma alma que não estava em condições de realizá-la, tornando-se uma espécie de paradigma involuntário do intelectual, pois quase sempre suas ações eram paralisadas pela exuberante atividade do seu pensamento.

Para Auerbach (1994), a personagem de Shakespeare, bem ao contrário do parecer de Goethe, nada tem de rapaz inocente. Ele considera Hamlet astucioso e até temerário em seus ataques, pois se utiliza tanto da dureza selvagem no seu trato com Ofélia, como é capaz do mais absoluto sangue frio, quando, arditamente, se desfaz dos cortesãos que poderiam atrapalhar o seu plano. Não é,

pois, um personagem débil. Pelo contrário, é o mais forte da peça. Ele Impõe respeito e temor e parece agir dominado por forças demoníacas. Os seus impulsos, por vezes, parecem predominar sobre todos os demais.

Por outro lado, Nietzsche (1993) caracterizou Hamlet não como o indivíduo modesto de Goethe e nem como o ser astucioso de Auerbach, mas como alguém que pensa com extrema clareza. O filósofo o compara ao indivíduo dionisíaco, pois ambos possuem uma visão profunda que lhes permite enxergar a verdadeira essência das coisas, ambos adquiriram conhecimento que lhes acaba inibindo a ação, e qualquer combate da parte deles seria incapaz de alterar a eterna natureza das coisas. Segundo Nietzsche (1993, p.68):

O conhecimento aniquila a ação; a ação depende dos véus da ilusão: eis a doutrina de Hamlet, e não essa balela do sonhador que pensa demais e que, devido a um excesso de opções, não consegue agir. Não é a reflexão – absolutamente –, mas o conhecimento, a percepção da verdade terrível, que interfere com a motivação de agir, tanto em Hamlet como no indivíduo dionisíaco.

Mesmo com diversos estudos e opiniões a respeito de *Hamlet*, o fato é que os elementos que cercam essa Tragédia são constituídos pela beleza, representada na figura da bela Ofélia; pelo mistério, que caracteriza o espectro que vaga na esplanada, à espera do acalanto de seu filho; e pela Vingança, sentimento constante nos inúmeros duelos emocionais que envolvem Hamlet.

Quanto à sua construção literária, *Hamlet* expõe, em cada ato, em cada cena, os mais belos discursos em verso e prosa da língua inglesa, lembra Schilling (2002), pois consegue a façanha de manter o mesmo sentido nas adaptações e traduções que têm sido feitas até hoje, não importando o idioma em que o verteram. Pessoas, de cultura média, e até sofrível, espalhadas pelos quatro cantos do mundo, guardam com facilidade uma ou outra passagem *hamletiana*. Esta facilidade de permanecer no imaginário

humano durante tantos séculos talvez seja mais um atributo que leva Shakespeare a ambicionar a merecida imortalidade.

1.2 A obra cinematográfica – A tradução do pensamento pelas imagens

Hamlet, assim como as outras diversas obras escritas por Shakespeare, é uma narrativa repleta de personagens fortes e mutáveis que, geralmente, buscam uma explicação para o sentido da vida. Essa característica é chamada por Bloom (1995) de “psicologia da mutabilidade”, que classifica o dramaturgo inglês como um cânone da literatura universal.

Essa facilidade de criar personagens complexas, que jogam com as emoções, parece ter atraído a indústria cinematográfica, que, no caso de *Hamlet*, utilizou a célebre trama do príncipe da Dinamarca em mais de cinquenta e sete filmes (ver listagem – Anexo 2) desde 1900 até os dias atuais. O Cinema percebeu que não existem tantas idéias originais e decidiu não fazer rodeios e levar às telas paixões e conflitos universais. Este fato confirma que existem mais possibilidades entre Shakespeare e a sétima-arte do que mostra a sua vã filmografia. Nenhuma outra dramaturgia se mostrou tão moderna e eterna num pleonasma que entra em cartaz a cada nova temporada.

Aranha (1993) sublinha que o Cinema é o segundo produto cultural mais consumido pelas pessoas de qualquer faixa etária, apenas precedido pela televisão. Essa constatação demonstra que, hoje, o Cinema é visto como um Meio massivo de Comunicação e que não está somente ao alcance da elite. Dessa forma, os filmes veiculados nas salas de projeção estão atingindo, cada vez mais, camadas da população, que possuem diferentes culturas, mas que no momento em que inicia o filme o interesse do público se converge a um só ponto, em direção às imagens que são transmitidas na tela, para, em um segundo momento, constituírem a sua interpretação, de acordo com as suas leituras e do seu conhecimento

acerca de determinado tema que foi abordado na obra cinematográfica.

A interpretação do texto fílmico é o ponto alto do “ritual cinematográfico”, que consiste em comprar a entrada, chegar ao melhor lugar, sentar-se com conforto e fazer silêncio – este é um elemento indispensável para entrarmos em completa concentração – até o momento em que começa o espetáculo de som e Imagem, proporcionados pela tecnologia.

Desde sua invenção em 1895, por Lumière, na França, o Cinema vem oferecendo opção de prazer e conhecimento aos mais variados públicos, exercendo fascinação, seja pela tecnologia utilizada nas animações, efeitos de som ou pela criatividade dos diretores, escritores e atores.

Entretanto, o Cinema não se caracteriza somente por ser um espetáculo voltado ao entretenimento. Segundo Aranha (1993), ele pode ser caracterizado como Meio de Comunicação por reproduzir a Imagem em movimento e, sob esse aspecto, distingue-se da fotografia, que é estática e congela o movimento, operando um corte no tempo. O Cinema é uma arte temporal que cria a ilusão de reproduzir a vida tal qual ela é, colocando na tela pedaços da realidade, como se nosso olhar estivesse enfocando o real e não a sua representação.

Aranha (1993) destaca que o espectador, por sua vez, tem a impressão exata de estar participando dos acontecimentos, como uma testemunha. Isso ocorre mesmo com a representação de fatos acontecidos longe de sua moradia ou local de trabalho. O realismo procurado nas realizações cinematográficas tem por objetivo único dar credibilidade à representação. O Cinema escamoteia, esconde seus produtores, ou seja, o grupo social que o produz, do mesmo modo como esconde os truques de filmagem. Com isso, fortalece a sensação de participação direta do público no que ele está vendo na tela.

Aranha (1993) lembra que o Cinema foi criado, a princípio, para ser um aparelho do laboratório de Física, reproduzidor do movimento, mas que se transformou em veículo narrativo, ou seja,

hoje ele serve para contar histórias. Por isso, ele desperta o interesse de muitas pessoas e tem a possibilidade de se transformar em um espetáculo coletivo.

A autora observa que um outro fator que contribuiu para que o Cinema se transformasse em Meio massivo de Comunicação foi a possibilidade de se fazer várias cópias de um mesmo negativo original; estas poderiam ser exibidas em vários lugares, ao mesmo tempo, atingindo um público muito maior do que os espetáculos de Teatro, que exigem a presença dos atores no palco, em cada uma das apresentações.

A industrialização do Cinema acarretou algumas mudanças, através da formação de grandes companhias produtoras e distribuidoras, denominadas de estúdios, as obras cinematográficas precisaram ser padronizadas dentro de uma perspectiva capitalista de produção; isto é, o que antes era feito quase artesanalmente pelo diretor foi racionalizado e transformado, quase, em linha de montagem.

Aranha (1993) descreve que as várias atividades técnicas foram separadas em departamentos: roteiro, direção de arte, figurinos, efeitos especiais, cenários, entre outras atividades. A produção e a direção também se separaram. O produtor passou a fazer a coordenação geral do processo, escolhendo o roteiro, o fotógrafo, os atores e até mesmo o diretor. Para garantir a mão-de-obra especializada, os estúdios mantinham todos esses profissionais sob rígidos contratos que não podiam ser quebrados, sob pena de terem seus salários suspensos.

Com o passar dos anos e com o aperfeiçoamento das tecnologias relacionadas à construção e à distribuição dos filmes, o sistema ficava cada vez mais complexo; então, foram necessários maiores investimentos que vinham de banqueiros, indústrias de comunicações, enfim, de investidores externos. Segundo Aranha (1993), todos estes colaboradores estavam buscando o lucro, de modo que a produção dos filmes hollywoodianos, por exemplo, deveria obedecer a fórmulas e esquemas que, caso não obtivessem um grande sucesso, pelo menos não gerassem prejuízo.

Aranha (1993) salienta que esse processo levou a um segundo estágio de homogeneização, que começou a padronizar os gêneros. Não importava se o gênero era faroeste, comédia, drama social, drama romântico, musicais, filmes de terror; de suspense, ou quaisquer outros, todos deveriam seguir fórmulas apropriadas, para que se adequassem aos atores sob contrato.

Mesmo fazendo parte de um mercado capitalista, a criação cinematográfica, em nenhum momento, pode ser vista unicamente como instrumento monetário. O Cinema, antes de mais nada, é uma arte, um espetáculo artístico, um meio de comunicar pensamentos, de forma tão ampla quanto a literatura, o Teatro e a música. Fazer um filme significa organizar uma série de elementos, a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo. É necessário um domínio da linguagem cinematográfica, que une forma e conteúdo, para que, assim, o público compreenda a essência de cada obra. Como disse Eisenstein (1990, p.11):

O Cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as platéias de todo o mundo vêem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista. Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as idéias contemporâneas.

Betton (1987) classifica os elementos da linguagem cinematográfica em dois níveis: o tempo e o espaço. No que se refere ao primeiro nível, o autor (1987, p.17) acredita que “o domínio da escala do tempo é um dos procedimentos mais notáveis do Cinema: na tela, a duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida”. Ele atribui essa magia de “brincar com o tempo” à capacidade que o Cinema tem de fazer com que a dimensão e a orientação temporal variem, através de procedimentos que somente este tipo de arte permite.

Betton (1987) ressalta, em um primeiro momento, a câmera lenta, que se caracteriza por um efeito, que permite colocar em evidência a beleza de um gesto ou a elegância de uma atitude e, além disso, provoca, muitas vezes, a adesão completa do espectador, seja um recuo de sua consciência, reações afetivas diversas e às vezes psicomotoras.

Betton (1987) acrescenta que, por outro lado, o Cinema também pode utilizar a câmera rápida, técnica que, ao contrário da câmera lenta, pode criar inúmeros efeitos cômicos e, ao mesmo tempo, cenas mais dramáticas ou dolorosas. Como exemplo temos as cenas de comédias mímicas, as perseguições e corridas do início do Cinema, ou os filmes mudos de Chaplin.

A inversão do movimento é mais uma possibilidade de manipular o tempo, exposta por Betton (1987), ou seja, neste caso é possível que o tempo se desenvolva na direção oposta à normal. Esse processo de inversão do movimento serviu para realizar inúmeras trucagens e para criar efeitos cômicos interessantes, como pessoas que andam para trás na rua, mergulhadores que saem da água e voltam para o trampolim, porém essa técnica também disponibiliza efeitos poéticos ou dramáticos, através de cenas dos filmes de Chaplin, Cocteau, e de Eisenstein em *Outubro*, onde se vê a estátua do czar ser reconstruída após ter sido destruída um pouco antes.

O segundo nível da linguagem cinematográfica nos remete ao espaço, que é representado através de diversas técnicas cinematográficas.

Raramente o diretor contenta-se em reproduzir um espaço global tal qual ele é: ele cria um espaço puramente conceptual, imaginário, estruturado, artificial, por vezes deformado, um universo fílmico onde há condensações, fragmentações e junções espaciais – a imagem é um transporte no tempo, mas também um transporte no espaço (BETTON, 1987, p.29).

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimen-

sões. Segundo o autor, o espaço é vivo, em nada independe do seu conteúdo, que está intimamente ligado às personagens que nele transitam. Existe um valor dramático e psicológico, uma significação simbólica, além de um valor figurativo e plástico que define o caráter estético do filme.

Na representação cinematográfica, o espaço e o tempo estão ligados, unidos, para constituir um quadro de espaço-tempo, onde coexistências e sucessões apresentam ordem e ritmos que variam até a reversibilidade. Betton (1987) esclarece que,

se o Cinema inscreve a dimensão temporal junto com a dimensão espacial, ele demonstra além disso que todas essas relações nada tem de absoluto ou de fixo, mas que são, ao contrário, natural e experimentalmente variáveis ao infinito.

Betton (1987) acredita que o primeiro plano é um dos elementos essenciais da linguagem cinematográfica. Os diretores utilizam este plano para evidenciar os objetos e atores para obterem efeitos dramáticos e psicológicos, ao alternar com os planos gerais; assim, eles atingem o seu objetivo, de chamar a atenção do espectador para determinada personagem que será importante para a compreensão da cena.

O primeiro plano interessa-se por apenas uma parte significativa da pessoa. Ele permite valorizar uma expressão facial e desperdiçar todo o resto, o que não acontece no Teatro, onde o ator é visto somente com as referências do olho humano, enquanto no Cinema a tecnologia das câmeras possibilita ao espectador “chegar mais perto” da ação que está sendo representada.

Porém, filmar uma pessoa, em primeiro plano, não é o único recurso da linguagem cinematográfica que colabora para a compreensão do público, lembra Betton (1987). Os ângulos de uma tomada nunca são gratuitos, são sempre justificáveis pela configuração do cenário e pelo ritmo da narrativa. A valorização desse ou daquele aspecto do assunto, pelo ângulo do plano precedente e do seguinte, serve para mostrar fenômenos afetivos ou até suscitar

determinadas emoções. Betton (1987) simplifica: “Cada ângulo determina uma escolha (toda arte é escolha), uma postura intelectual e, por vezes, afetiva do diretor”.

Segundo o autor, temos geralmente três tipos de ângulos: o normal, quando a câmera é mantida horizontalmente, na altura do homem, onde o ponto-de-vista não deforma a sua perspectiva; o *plongée*, quando a câmera situa-se acima da pessoa, criando um efeito de esmagamento, de ruína psicológica, angústia e sujeição das personagens; e, por último, o *contra-plongée*, quando a pessoa encontra-se acima da câmera. Este tipo de tomada serve para falsear a perspectiva; nesse caso, as personagens parecem maiores, evocando superioridade, poder, triunfo e pavor.

Betton (1987) adverte que, em conjunto com os planos e com os ângulos, existe um outro meio de expressão fílmica de grande importância – os movimentos de câmera. Eles devem sempre corresponder a uma necessidade imperiosa, seja ela física, psicológica ou dramática, isto é, eles devem ter uma intenção bem precisa, solidamente motivada do ponto de vista artístico. O autor realça que a função dos movimentos de câmera não é exclusivamente descritiva; pelo contrário, pode também ter uma finalidade psicológica ou dramática, ao exprimir ou materializar uma tensão mental de uma personagem, além de dar o ritmo, como acontece nos filmes de Godard.

Além da Imagem, o Cinema conta também com um elemento indispensável: o som. Os efeitos sonoros, através dos diálogos e da música, modificaram a estética do Cinema, demonstra Betton (1987, p.38), ao citar que o som facilita o entendimento da narrativa e aumenta a capacidade de expressão do filme e cria uma determinada atmosfera, “ele completa e reforça a Imagem”.

Os diálogos e as músicas são os responsáveis pela imersão dos espectadores na narrativa, através da sonoridade. Betton (1987) cita que no caso dos diálogos, eles possuem a função de dar credibilidade material e estética à Imagem, assegurando uma continuidade no plano da percepção e da unidade orgânica do filme.

Betton (1987, p.48) é categórico ao dizer que a música serve

para gerar uma atmosfera propícia para o desenvolvimento da história, além de ampliar os efeitos visuais, “pois ela não tem valor em si, ela funciona como um elemento de significação do espetáculo audiovisual, que deve evocar, sugerir sutil e discretamente, operações da consciência”.

Além dos elementos anteriores que constituem a linguagem fílmica, o Cinema também é elaborado com a colaboração de outros elementos que são específicos ou não desse tipo de linguagem, mas que ajudam a representação fílmica.

O cenário, diz Betton (1987), é um desses elementos que têm a função de contribuir para formar um todo harmonioso, que estará sob pena da atenção do espectador, que pode deter-se em um detalhe e perder o interesse na idéia principal do filme. A ação das personagens serve de guia para o espectador; sendo assim, o bom cenário é aquele que serve de ambiência para a ação.

Já a iluminação é “um cenário vivo e quase um ator”, enfatiza Betton (1987, p.55), pois ela cria lugares e climas temporais e psicológicos. A luz pode produzir tanto efeitos sobre a sensibilidade dos olhos, como na nossa sensibilidade como um todo. Essas percepções são acompanhadas de sensações e de sentimentos agradáveis ou desagradáveis. O cineasta pode obter uma sensação de realce, proporcionando ao seu assunto o valor expressivo que deseja ao usar as gradações de sombra e luz, por exemplo.

Lindgren (1987, p.55 apud Betton) escreve que a iluminação “serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo a certos efeitos dramáticos”. De acordo com o autor, a tela do Cinema coopera para que os efeitos da iluminação se destaquem na sala de projeção, ocasionando uma sensação de relevo e de realidade aos acontecimentos narrativos.

Por fim, após relacionarmos alguns elementos da linguagem cinematográfica, nos deparamos com o principal princípio do texto fílmico, a representação. Grotovski é citado por Betton (1987, p.66), ao afirmar que “o Cinema, exatamente como o Teatro, pode

existir sem cenário, sem figurinos, sem música, sem efeitos de iluminação, sem palavras, mas não existe sem atores”.

Betton (1987) enumera alguns tipos de representação: a primeira é chamada de *estilizada*, que é altamente teatral, voltada para um dramatismo tenso nos diálogos, que exprimem o pensamento, o estado de espírito, a idéia, o caráter, onde a psicologia não é expressada e sim representada.

O segundo tipo de representação é chamado de *estática*, protagonizada pelos atores que, por terem personalidade forte, impõem sua presença na tela. A terceira denominada de representação *dinâmica*, corresponde ao filmes italianos em geral. Em seguida, o autor acrescenta a representação *frenética*, encontrada nos filmes japoneses, onde há uma mistura de gêneros: o cômico com a Trágédia, a harmonia com o conflito. E, por último, a representação *excêntrica*, um estilo particular, encontrado no movimento soviético de vanguarda, fundado em 1922, chamado de FEKS (Fábrica do Ator Excêntrico).

Betton (1987) acrescenta que, além desses tipos de representação dos atores, pode haver variações ao infinito, pois eles são os elementos centrais de uma obra e, por isso, devem se moldar às exigências plásticas, psicológicas e dramáticas do roteiro.

Após essa breve incursão através da linguagem cinematográfica, baseada nos princípios de Betton (1987), é indispensável ressaltar que existem diversas variáveis em relação aos elementos destacados anteriormente, porém o nosso estudo não pretende aprofundar todos os elementos relativos ao Cinema. A nossa finalidade é expor a sua importância na construção do texto fílmico e mostrar que sempre existirá uma maneira do diretor adequar a sua história ao processo fílmico, podendo dar a nuance certa para cada cena, de acordo com sua vontade, divulgando, assim, a sua obra para milhares de espectadores.

1.3 *Hamlet* de 1948: A representação shakespeareana vai ao Cinema

Representar é uma atividade natural ao homem. Em todas as sociedades, através dos tempos, o homem usa o disfarce, tem gosto pelo simulacro, que o permite projetar imagens em si mesmo, que servem tanto para agradar os outros, assim como para dominar e conquistar. Talvez por estes motivos Laurence Olivier resolveu dirigir e, ainda, atuar em um texto de Shakespeare, criando, em 1948 o premiado *Hamlet*. O filme baseado na obra do pai do Teatro britânico, mesmo não sendo a primeira versão da obra no Cinema, ficou conhecida como uma das mais bem sucedidas, pois foi ganhadora do “Oscar” de melhor filme, ator, direção de arte e figurinos.

A partir daí, muitas outras versões cinematográficas foram produzidas, mas nenhuma obteve o sucesso e o reconhecimento da crítica. O filme foi produzido na Inglaterra, em 1948, em preto-e-branco, com duração de 155 minutos e som mono, originalmente, em película.

A principal particularidade dessa obra é o estilo da filmagem, que se assimila às encenações teatrais, já que a câmera, muitas vezes, encontra-se fixa e as personagens entram e saem de cena, aproximando a obra cinematográfica, ainda mais, do texto original, criado para o Teatro. De acordo com Tulard (1996), *Hamlet* de Olivier marcou data na história das relações entre Teatro e Cinema, estabelecendo uma cooperação que fazia falta até aquele momento.

Bazin (1992) recorda que, no momento em que o Cinema se valeu de grandes sucessos do Teatro e do romance universal, significou que ele estava à altura das mais diversas obras dramáticas. O autor (1992, p.151) salienta que,

se por Cinema se entende a liberdade da ação em relação ao espaço e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar o Cinema uma peça de Teatro será dar ao seu

cenário a amplidão e a realidade que a cena não poderia materialmente oferecer-lhe.

Entretanto, Betton (1987) adverte que não foi sempre assim. Por muito tempo o Cinema foi considerado pelos grandes homens do Teatro como uma arte menor, com exceção do Cinema mudo, que privilegiava a teatralidade, ou de algumas obras-primas, os filmes dos anos 30, que não passavam de peças filmadas, submetidas às opiniões do autor e acompanhadas por diálogos, citados por atores diante do público.

Betton (1987, p.107) salienta que poucos conseguiram visualizar a magia dos filmes. Cocteau foi um deles, que compreendeu que o Cinema falado era uma outra forma de Teatro, detentora de seus próprios meios de expressão, longe de ser uma técnica que permitia “conservar o Teatro”. Enquanto vários escritores teatrais se preocupavam com um único elemento essencial, o ator, e deixando em segundo plano os diálogos, uma outra corrente se formava, considerando tanto o verbal como o visual, assemelhando-se à visão dos grandes cineastas.

Porém, a idéia fundamental era que se o Cinema e o Teatro seriam artes completas, mas meios de expressão distintos, só podem exprimir diferentemente as mesmas coisas, mesmo se tratando dos temas mais comuns.

O Teatro se baseia, segundo Betton (1987, p.113), “numa ficção consentida do pensamento”, o ator tem a presença física e objetiva, porém vive em um mundo imaginário e, a rigor, a realidade é uma “convenção”. De acordo com Brecht (*apud* BETTON, 1987, p.113),

o Teatro serve para mostrar às pessoas que existe algo além daquilo que acontece ao seu redor, além daquilo que acreditam ver ou escutar, que existe um avesso do que acreditam ser o lugar das coisas e dos seres, serve para revelá-los a si mesmos.

Betton (1987) revê a citação de Brecht e sustenta que o Cinema se opõe à visão realista do mundo, a uma ilusão dos senti-

dos que conduz a uma realidade diretamente percebida. Outrora, longe de ser uma arte passiva, o Cinema apela para a ilusão dos sentidos, fazendo com que o pensamento do espectador tenha liberdade, para criar a sua própria ficção.

Segundo Betton (1987, p.114), o esquema abaixo demonstra como funcionam as diferenças entre o Teatro e Cinema, no que envolve a percepção de mundo.

Teatro	Cinema
Presença do ator	Presença do ator
Palavras	Imagens
Sentimentos procedentes de uma realidade “ensinada”, física, objetiva e dramática (mundo fictício)	Sentimentos procedentes de uma realidade percebida com espaço e cenário (presença do mundo)

Todo artista tem necessidade de um público, e muitos deles precisam de aplausos que confirmem a sua genialidade. O Teatro pressupõe a presença de espectadores em número suficiente, que são capazes de transmitir energia para os atores. Como diz Betton (1987, p.115), “no Teatro o público nunca está isolado, forma um corpo, onde o olhar de cada um reage os olhares de todos”. Essa interação faz de uma peça uma criação única, eminentemente, e não reproduzível, que desaparece com o seu público.

O autor faz um contraponto, ao dizer que um filme é uma obra não perecível em si, porém sujeita aos julgamentos de um público dividido e heterogêneo, e é, principalmente, alvo de transformações e das mudanças reversíveis ou não da moda e do gosto.

Olivier, possivelmente, estava ciente das implicações em transformar um texto teatral em filme, por isso se ateu nos mínimos detalhes para compor sua obra cinematográfica, unindo a sua prática do Teatro com a tecnologia do Cinema.

Além disso, Bazin (1992) realça que, no caso de *Hamlet*, de Olivier, o filme pode aumentar o público da obra teatral, porém não irá substituir a sua interpretação para um grupo de estudantes ingleses estudiosos da obra de Shakespeare. Para o autor (1992,

p.87), “não haveria melhor propaganda para o verdadeiro Teatro que o bom Teatro filmado”.

O crítico defende que o Cinema oferece novas estruturas, de acordo com o gosto moderno, e, sobretudo, à escala de um público de massas, sem deixar de ser fiel ao espírito teatral. O chamado “Teatro filmado” tem um grande valor dramático, desde que se saiba imaginar a reconversão do espaço cênico durante a realização cinematográfica.

Bazin (1992, p.190) recorda que Orson Welles e Laurence Olivier, um dos maiores cineastas desse tempo, também foram grandes homens do Teatro.

Welles ou Olivier não foram para o Cinema por cinismo, esnobismo ou ambição [...]. O Cinema para eles não é senão uma forma teatral complementar: a possibilidade de conseguirem uma encenação contemporânea, como a sentem e desejam.

Laurence Kerr Olivier (1907-1989), diretor e ator da versão de 1948, possui uma ligação com a obra de Shakespeare que ultrapassa a produção de *Hamlet*. Olivier (1987) descreve que realizou filmes como "Henrique V"(1944) e "Ricardo III"(1955), todos baseados em obras de Shakespeare, além de "O Príncipe Encantado"(1957), "Spartacus"(1960), "Jogo Mortal"(1972) e "Maratona da Morte"(1976). Olivier dirigiu o National Theatre entre 1962 e 1973, e realizou uma adaptação de "Rei Lear" para a TV inglesa, em 1984.

Olivier foi um dos maiores atores ingleses de todos os tempos, atuando em mais de 90 filmes. Ingressou, aos 30 anos, no Teatro Old Vic, especializando-se em representar papéis nas peças de Shakespeare. Sobre representar Hamlet, Olivier (1987, p. 51) expressa os seus sentimentos assim:

... quando fiz Hamlet, queria apresentar os pensamentos desse homem para gente que nunca havia tido oportunidade de ouvi-lo antes. Claro que Shakespeare pode ser

lido [...]. Ler é melhor que nada, mas, sinceramente, suas peças têm que ser vistas. Apresentadas por um ator, interpretadas e montadas do outro lado do pano, aí é que está meu ofício, essa é a natureza de meu demônio interior.

Outro motivo que levou Olivier a interpretar diversas personagens do dramaturgo inglês, é a sua crença na sensibilidade de Shakespeare para escrever peças teatrais. O ator e diretor comenta que, mesmo que as histórias fossem empréstimos ou já tivessem sido contadas antes, são modeladas e trabalhadas de tal forma, por Shakespeare, que brilham como se estivessem acabado de serem escritas, incitando o ator a descobrir, a cada dia, o que aquela personagem tem a dizer. Por isso, Olivier (1987, p.49) salienta que o ator que interpretar Shakespeare

... deve sempre chegar faminto e excitado. Fazer com que a sua linguagem atue desde o cérebro até a ponta dos dedos: essa é a finalidade da profissão de ator. Ele poderá retornar a Shakespeare quantas vezes quiser, interpretando o mesmo papel, e sempre haverá algo novo para descobrir.

Olivier tinha o intuito de tornar Shakespeare tão moderno quanto possível, tanto em termos de produção, quanto de texto, foi então que começou a produzir filmes baseados nas suas grandes peças. No caso de *Hamlet*, não foi uma tarefa fácil, devido aos recursos disponíveis no Cinema pós-guerra. Sabendo disso, fez, em sua versão de 1948, grande parte em monólogos em *off* (entendase a manifestação dos pensamentos da personagem), tomando partido do recurso que o Cinema lhe proporcionava para dar ênfase às indagações metafísicas do texto. O filme mostra a pertinência das palavras de Shakespeare, que, após quase cinco séculos, conseguem retratar os conflitos da sociedade atual.

Hamlet foi um filme caro para 1948. O investimento foi de mais de dois milhões de dólares, duas vezes mais do que a soma que continha no projeto original. Mesmo com este investimento, a obra não era vista como um lançamento principal. Ele poderia ser conferido, principalmente nas casas de arte, cita Olivier (1987).

No entanto, foi necessário fazer algumas mudanças em relação ao texto original, ou seja, algumas personagens como: Rosencrantz e Guildenstern (os dois cortesãos que acompanham Hamlet, a mando de Cláudio, na sua viagem à Inglaterra, com a missão de matá-lo) foram cortadas, como também algumas outras sucessões famosas, nos 155 minutos do filme. Olivier (1987) relata que, na verdade, estava apoiado em uma versão de quatro horas, que acabou não sendo produzida, porém ele defendia que cada um possui uma interpretação, ao conhecer *Hamlet*, julgando que os seus cortes na narrativa não iriam comprometer a genialidade do texto de Shakespeare.

No filme “Henry V”, ele havia utilizado a cor; então, muitos desejaram saber por que ele havia preferido o preto e o branco para *Hamlet*. Suas escolhas se deram devido aos vários problemas técnicos que surgiram, enquanto enfocava a fotografia profundamente.

A fim de se aproximar mais da personagem do príncipe infeliz da Dinamarca, Olivier tingiu o cabelo de loiro, para encená-lo, assim ninguém sentiria que era ele próprio no papel do dinamarquês melancólico. Sua finalidade era que o público sentisse que estava diante do próprio Hamlet.

O filme de Olivier buscou unir a obra, criada para o palco, feita para a encenação pública, onde os telespectadores funcionavam como câmeras, com a tecnologia da indústria cinematográfica. Assim, ele conseguiu reconstituir a Tragédia shakesperiana, ocasionando novas reinterpretações, buscando a subjetividade da nova audiência. O seu mérito é ter registrado a Tragédia, através do Discurso verbal e não-verbal, uma técnica simples para o Cinema, porém não ao alcance das obras de Shakespeare no tempo da sua criação.

Notamos que a obra *Hamlet* e a personagem Hamlet já foram e ainda permitem ser objetos de estudo para diversos pensamentos e correntes filosóficas, para produções teatrais e cinematográficas e, por isso, ainda não esgotou a sua relevância no que envolve a pesquisa científica. Devido a essa imortalidade conservada atra-

vés dos estudos de filósofos, pesquisadores e das representações feitas por diretores de Teatro, Cinema e televisão, cabe, neste momento, à nossa pesquisa, em específico, tentar compreender, mais uma vez, os mistérios dessa personagem, sob o viés dos estudos de Roland Barthes, por intermédio das categorias: Imagem, Cultura, Poder e Discurso, a fim de verificar a produção de sentido verbal e não-verbal no filme *Hamlet*, de 1948, dirigido por Laurence Olivier.

As categorias barthesianas serão aplicadas em nove cenas, divididas em três temáticas: Vingança, a Suposta Loucura de Hamlet e Morte, sendo que cada tema terá três cenas para explicitá-lo. A escolha das nove cenas se justifica pela melhor representação desses temas, proporcionando, assim, mais qualidade à análise, já que elas são citadas em ordem cronológica na narrativa, formando uma amostra significativa, que resume a saga de Hamlet, primando atingir os objetivos da pesquisa.

Esses trechos contam, além da presença de Hamlet, com as personagens que estão mais próximas dele: Ofélia, seu grande amor; a rainha Gertrudes, sua razão de viver; o rei Cláudio, estopim da Vingança; Laertes, o seu justiceiro; Polônio, o injustiçado e, por fim, Horácio, o seu amigo e o escolhido para ser o interlocutor dessa saga de amor, Vingança, Loucura e Morte. Horácio teve a missão de levar essa história para além das muralhas do reino da Dinamarca, esse conflito do desatino humano, que foi encontrando, ao longo dos séculos, novos “Horácios” que lutam para manter acesa e atual essa obra-prima de William Shakespeare.

Capítulo 2

Barthes e Thompson: Um encontro no filme *Hamlet*

Neste segundo capítulo, iremos expor o nosso referencial teórico e a metodologia que irá guiar a tese. A teoria na qual iremos nos apoiar, a fim de atingirmos os nossos objetivos, no que envolve analisar a Discursividade da obra cinematográfica *Hamlet*, de 1948, em níveis verbal e não-verbal, consiste nos estudos de Roland Barthes. Os pressupostos teóricos do autor foram elencados através de quatro categorias, escolhidas de acordo com a pertinência do nosso objeto.

A questão metodológica seguirá a Hermenêutica de Profundidade (HP), segundo Thompson. A fim de resgatar as origens hermenêuticas, dedicaremos uma parte, em especial, para levantar questões relativas a este método, para em seguida discorrermos a respeito da Trílice Análise, proposta por Thompson (1995).

A importância deste capítulo vai além do simples conhecimento da teoria e do método. A sua finalidade é servir como base de todo o nosso estudo; ele será o alicerce no qual começaremos a construir o sentido da investigação.

2.1 Pelos caminhos barthesianos

Usaremos como suporte teórico quatro categorias, oriundas da concepção barthesiana – Imagem, Cultura, Poder e Discurso – , e duas subcategorias, referentes, também, à Imagem das personagens, baseadas na Crítica Estilística de Martin (1973), para analisarmos a Discursividade verbal e não-verbal da personagem Hamlet na versão fílmica de mesma denominação, produzida em 1948, por Laurence Olivier.

2.1.1 Imagem – A linguagem como instrumento transformador

Em um primeiro momento, abordaremos a categoria Imagem, de acordo com os pressupostos de Barthes (1988, p.355), que acredita que a linguagem transforma os objetos e as pessoas em Imagem, para exemplificar usa a metáfora da “batata bruta, quando é transformada em frita”.

A palavra imagem é oriunda de *imago*, que significa representação material de um objeto, destaca Russ (1991). Porém, também sustenta vários sentidos: para a Psicologia, por exemplo, é a representação mental do que já foi percebido, enquanto que para Barthes (1988) a Imagem é uma espécie de obrigação da qual não podemos ficar isentos; além disso, ele ressalta a eterna busca de se conhecer a própria Imagem. Outra característica é que ela é sempre má; para ele até a “boa” Imagem é falsa, discutível, instável ou reversível.

Buscando um meio de iludir a Imagem, Barthes (1988) sugere corromper as linguagens, os vocabulários, fazendo deslizar o sentido das palavras. Este seu pensamento está baseado na meditação de Tao, onde reside uma operação inicial, chamada de *Wang-Ming*, que significa perder a consciência do Nome, que Barthes utiliza com uma pequena distinção: para o autor, o significado é perder a consciência da Imagem. Mais uma vez aproveitando-se desse exemplo, Barthes (1988) discorre sobre o *Wang-Ming*,

separando-o em duas vias, através dos nomes gregos *Epoché*, a Suspensão, e *Acolouthia*, o Cortejo.

O autor (1988, p.356) ressalta que a *Epoché* é a suspensão do julgamento, “eu digo: a suspensão das Imagens. A suspensão não é a negação”. O motivo desta suspensão e não negação é explicada pelo teórico pelo seguinte acontecimento: no momento em que se recusa uma Imagem produz a imagem daquele que recusa as Imagens. Por isso, é aceitável comover-se com as imagens, mas não se deve permitir a sua constante influência.

Barthes (1988, p.357) continua o seu combate das Imagens, que denomina de *Maché*, “que significa, em grego, o combate em geral, mas, também, num sentido técnico, que diz respeito à lógica: a contradição dos termos (reconhece-se aí a armadilha em que, combatendo pela linguagem, tenta-se prender o outro)”.

Neste contexto, entra a *Acolouthia*, que, de acordo com Barthes (1988), significa a superação da contradição, funcionando como uma espécie de antônimo para a *Maché*. Porém, *Acolouthia* possui também uma segunda significação, exposta por Barthes em um primeiro momento, quando cita o *Wang-Ming*, que é o sentido de Cortejo; entendemos o cortejo de amigos que acompanham a nossa vida, que nos permitem pensar, escrever e falar e que se utilizam de um Discurso amoroso, que nos mantém em uma armadilha das contradições, ou seja, o Discurso amável ganha a nossa confiança e o nosso raciocínio e se perde aprisionado na armadilha das contradições. Como diz Barthes (1988, p.357), “esses amigos: eu penso por eles, eles pensam na minha cabeça”.

O semiólogo continua a conceituar a Imagem, desta vez a construída pela Cultura de Massa, mais especificamente pelo Cinema, a chamada “imagem fílmica”, que apresenta características particulares que envolvem o sujeito pelo som, pela sala escura, pelo ritual e, assim, influenciando o seu imaginário. Barthes (1988) descreve como a Imagem cativa, nos aproxima desse “outro” imaginário, porque nos identificamos narcisisticamente e, dessa maneira, ela nos captura. Assim, nos distanciamos cada vez mais do real, diz Barthes (1988, p.348), no entanto a Imagem é

muito próxima, ela “se torna verdadeira, podendo produzir a ressonância da verdade”.

Por outro lado, o teórico observa que esta Imagem fílmica possui todos os caracteres do ideológico. O espectador que assiste é um sujeito histórico e as imagens demonstram o Cinema de uma sociedade. Barthes (1988) salienta que um filme deixa à mostra os Estereótipos, que são os responsáveis pela articulação do Discurso, formam o Imaginário de um tempo, e ainda nos permitem reconhecer nossa própria linguagem.

2.1.1.1 Subcategorias da Imagem – A personagem e a obra

Para enriquecer o estudo da categoria Imagem, de acordo com de Barthes, buscamos na Crítica Estilística de Martin (1973) duas subcategorias que irão contemplar as personagens. A primeira subcategoria remete aos *tipos de personagens*, já a segunda à *relação entre personagem e ação*. Usaremos, especificamente, o capítulo XXI, denominado "Caracterização", que está incluso na terceira parte do livro, que trata da investigação estilística, onde o autor mostra uma apresentação pessoal sobre este tema.

Segundo Martin (1973), é importante deixar claro que o estilólogo tem a missão de interpretar, para si e para o leitor, a obra de um autor, estando na mesma situação de um músico intérprete em relação a um compositor. A análise estilística tende a revelar toda a obra criada, em um todo, independente da forma psicológica em que foi realizada, não interessando o processo criador do autor e sim a obra pronta.

A Crítica Estilística, de Martin, é uma técnica estruturalista, pois trabalha com a estrutura, com a forma, encontrando, assim, uma convergência com a Semiologia, de Barthes, que busca uma reconstituição do funcionamento dos sistemas de significação diversos da língua. Para Barthes (1978), é importante o domínio da estrutura, a forma de se dizer, que considera invariante, por estar sempre no inconsciente.

Demo (1992, p.172) explica que

uma das marcas profundas do Estruturalismo é a acentuação firme de que o conhecimento da realidade se realiza plenamente apenas quando atinge nela elementos constituintes em nível de constantes supratemporais e supra-espaciais.

Isto é, a Crítica Estilística verifica, através da forma, um panorama complexo da obra. Martin (1973) parte de elementos como o significado das personagens e as suas relações com as ações, para compreender a estrutura da narrativa, em um todo.

2.1.1.1.1 Primeira subcategoria – Personagens principais e secundários

Martin (1973) acredita que em toda obra onde existam personagens se destaca, em um eixo de uma verticalização da mensagem, um objetivo da obra, por intermédio das personagens. O autor diz que, como na vida, as personagens possuem características comuns com a humanidade, por isso é que ocorre uma permanência da mensagem, emitida por elas. A partir das personagens, há uma humanização de objetos, símbolos, de projeções múltiplas do autor, como referencia Martin (1973, p.248) na seguinte citação:

A deshumanização da arte não pode dar-se num todo: em todo o humano há humanização. O homem é a medida do universo. O chamado mundo exterior é uma interpretação interior do homem, das vibrações, que afetam os seus sentidos e que sua psique interpreta, analisa, valoriza, ama ou odeia.

É relevante, neste momento, a observação de Marcos Rey (1989), quando enfatiza que mesmo as personagens secundárias ou coadjuvantes precisam ser desenhadas e, cuidadosamente, “recheadas”, elas precisam viver seus conflitos, possuir uma marca. São elas que permitem a visão de conjunto da obra. De acordo com o roteirista (1989, p.33), as personagens “são peças integrantes de um todo, impressão que se perde, quando são criadas, unicamente, para contracenarem com o personagem principal”.

Retornemos a Martin (1973), que faz uma primeira diferenciação, envolvendo *personagens principais, secundários e coadjuvantes*, inicialmente relacionando o título da obra com o protagonista; logo em seguida, o autor parte da personagem principal, para levantar o problema desta, ela no coletivo, ou como terra, deus ou autor. Martin cita, também, a ausência, ou a sugestão do protagonista. No que envolve a relação protagonista e personagem secundária, ele aborda as dificuldades de relações positivas e negativas, entre eles.

Um segundo passo do autor é discorrer sobre *os tipos e as silhuetas*. Os tipos são vistos como uma maneira de caracterização local e nacional, símbolos, opinião social, como sombra aos personagens principais, como contrabalanço técnico, ou ainda como uma contrapartida necessária para a psicologia das personagens. Os tipos também se destacam por trazer com eles um fundamento literário.

Já as silhuetas (esboços, perfis e caricaturas) podem ser recheadas, com carga literária, podendo ser atribuída a elas a tarefa de serem um marco técnico da estrutura, ou ainda, podem trazer consigo detalhes especiais para os desdobramentos das personagens. Além destas atribuições, as silhuetas servem como demarcadores ambientais, como tempo-espaco, abstração, mundo interior, entre outros, podendo também, conter motivos poéticos.

Martin (1973) ainda comenta *as diferenças entre personagem individual e personagem-universal*. A personagem individual possui as seguintes características: é ela e nada mais; pode ser suscetível a outras interpretações; representa uma localidade; costume ou moda; é vista, através do humor e da diversão, exclusivamente, ou é vista como um simples ser humano sem problemas transcendentais.

A personagem-universal pode apresentar uma projeção transcendental do autor, pode ser um símbolo, um motivo humano eterno, uma alegoria local, porém com imanência universal, ou, ainda, tem o objetivo de representar a imortalidade em alguma fase vital do homem.

O último subitem, que colabora com a visibilidade dos tipos de personagens em uma obra, está na *Caracterização*, ou seja, é discutido por que certa personagem serve de núcleo da obra, que idéia, emoção e sensação serve de centro de interesse para as distintas personagens.

As palavras e frases servem como índice caracterizador para as personagens, que podem se manifestar usando a repetição ou a variação, assim como as palavras novas ou atrevidas por determinada personagem. Enquanto que a narração, a descrição, o diálogo, as sugestões, o monólogo interior e a análise psicológica também são elementos que ajudam a caracterizar as personagens. No entanto, elas também podem não ter nenhuma característica, porém podem ser múltiplas, humanas ou não, e podemos contar também com aquelas personagens que são influenciadas mutuamente.

2.1.1.1.2 Segunda subcategoria – A personagem e ação

Martin (1973) acredita que toda a obra, seja literária, fílmica ou teatral, necessita que a ação e as personagens estejam intimamente ligadas, pois não faltam personagens para uma ação idealmente estruturada aos objetivos da obra.

Ele começa descrevendo a *personagem única*, que, muitas vezes, é o centro, e a história gira ao seu redor; ela pode ser masculina, feminina, fantasmagórica, entre outros, pode ser um objeto que represente a obra; outras personagens podem constituir um reflexo tornando-se únicas, isto é, várias personagens podem ser representadas por uma única.

Em um segundo momento, o autor trata da *ação interior e exterior*. Na ação interior, são considerados aspectos relevantes, ligados ao mundo interior da personagem, os seus reflexos interiores no mundo exterior ou como ela julga as suas ações. E, por fim, como se dá a relação interior da personagem, com o objetivo da obra em um todo.

A ação exterior pode ser compreendida como um reflexo do

mundo interior de alguma personagem, como uma relação com a psicologia dela, as reações entre as personagens perante a ação exterior. Esta ação, também, pode causar um controle ou descontrolo estabelecidos pelas personagens. A classificação da ação pode ser vista como histórica, realista, naturalista, fotográfica, abstrata, irreal, entre outras.

A terceira parte condiz com a *relação da personagem com o ambiente*. Pode haver influência da personagem nos fatos, acontecimentos e vice-versa, além de uma espécie de catarse da personagem com o ambiente. Martin (1973) questiona se o meio ambiente possui relação com as personagens, a identificação dela é com o regional, e se a personagem usa de uma linguagem própria, pode haver uma interatividade com o ambiente. Por outro lado, o meio ambiente pode ser um condicionador da personagem, através do seu criador, seu modificador, destruidor ou a representação de um símbolo.

A quarta parte cita a *ação combinada*, que é vista como uma ação central com outras ações subordinadas ou como várias ações centrais, também pode aparecer como uma ação dispersa, conexões das personagens com cada ação, considerando-se também os aspectos de fator tempo-espaço, juntamente com os aspectos psicológicos.

A última parte, referente a esta subcategoria, menciona os *desdobramentos da personagem*, que estão relacionadas com o autor, que causa um desenvolvimento psicológico na personagem e a relação com o desenvolvimento das outras personagens, acarretando efeitos no objetivo da obra.

2.1.2 Cultura – A intertextualidade no que não está à mostra

A categoria Cultura é básica no halo teórico barthesiano, salienta Barthes (1975). Cultura, para ele, envolve o quotidiano e pode ser compreendida como as nossas conversas, as nossas músicas e as nossas leituras. A Cultura é o intertexto, materializando “o

que não está à mostra” no momento em que se une o evento da linguagem ao evento social.

Barthes (1978) é influenciado por Bakhtin pela sua noção de Dialogicidade e por Julia Kristeva pela Intertextualidade, unindo as anatomias da Língua e da Fala. Além disso, procura desvendar os conflitos de classe, inscritos no universo da Mídia. O semiólogo (1978, p.89) acredita que:

O proletariado (os produtores) não tem nenhuma cultura própria; nos países ditos desenvolvidos, a sua linguagem é pequeno-burguesa, porque é a linguagem, que lhe é oferecida pelas comunicações de massa (imprensa, rádio e televisão): a cultura de massa é pequeno-burguesa.

Barthes (1978) observa que na Cultura de Massa há também repetição, os modelos se repetem, há uma submissão ao Estereótipo (mensagem estereotipada) que leva à degradação da Cultura.

Outra influência na categoria Cultura, de Barthes, levantada por Ramos (2001a), é oriunda de algumas leituras da Escola de Frankfurt. O papel ideológico da Mídia é visto pela interdisciplinaridade. Para Adorno e Horkheimer (1987), a categoria Padronização é um dos fios do pensamento de Barthes na sua crítica à Mídia.

Sendo assim, é possível unir a categoria Padronização à sua categorização de Estereótipo, unindo lingüístico e transligüístico. Estereótipo, para Barthes, “é o sentido inato. Não passa de uma prótese da linguagem”, ilustra Ramos (2001a, p.121). O Estereótipo é a verdade livre da contradição que leva a uma imposição aceita por todos.

Barthes (1978) afirma que a linguagem é o objeto em que se inscreve o Poder. Todo Discurso, desde os proferidos pela escola ou pelo Estado, até os que constituem a Publicidade ou mesmo uma canção, encarrega-se de repetir a linguagem até o momento em que os sentidos das palavras nos pareçam naturais e inatos, como se a linguagem existisse antes mesmo do surgimento da sociedade e de suas construções de Poder.

A palavra repetida, fora de qualquer encantamento ou magia, Barthes (1978) chama de Estereótipo. Aceitamos determinadas idéias como verdades puras; entretanto, na maioria das vezes, são Estereótipos, formados pelo engendramento de um Discurso constituído sob a máscara do Poder. O autor (1978) finaliza, afirmando que o Estereótipo é, pois, a cristalização de um único sentido da palavra, o cerceamento da multiplicidade do signo imposto por uma determinada Ideologia.

Desta maneira, o Estereótipo encontra, assim, a sua realização no Discurso midiático. Por este motivo é que Barthes preocupa-se com a importância cultural da Mídia, que é responsável por naturalizar e eternizar esta forma de fala na sociedade burguesa; ela, com o seu Discurso, promete a verdade, o real, não por mostrar os fatos como eles são, mas sim pelo Discurso amigável, quase inocente, que acaba ditando as regras e, ainda, confessa ter compromisso com a realidade.

2.1.3 Poder – A busca de uma energia prazerosa

Para Barthes (1978), o Poder encontra-se em qualquer Discurso, mesmo quando este iniciou em um lugar fora do Poder, o semiólogo acredita que o Poder é tanto um objeto político quanto ideológico. Ele se insinua nos lugares, nas instituições, nos ensinos. Ele está em todos os grupos de pressão ou opressão, o Discurso de todo o Poder é o da arrogância, possui múltiplas vozes, que se fazem ouvir por toda parte.

Enquanto que, para Max Weber, o Poder significa dominação e é dependente da sociedade, Barthes o classifica como transocial, ou seja, ele independe da sociedade, não estando ligado nem ao político, nem ao ideológico, e sim à satisfação e à submissão do indivíduo, pois em Barthes (1978) o Poder significa sempre uma energia prazerosa.

O autor (1978) chama a atenção para os lugares em que está o Poder, principalmente nos mais finos mecanismos do intercâmbio cultural. O Poder não está somente no Estado, nas classes, nos

grupos, mas nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas relações familiares e privadas, até nos impulsos libertadores, que tentam contestá-lo. Barthes afirma que todo o Discurso de Poder é passível de erro e por esse motivo gera culpa para aquele que o recebe.

O semiólogo (1978) explica que esperam dos intelectuais uma posição contrária em relação ao Discurso de Poder, porém esta batalha não atinge sua finalidade devido ao seu alcance e às suas características próprias. O autor esclarece que o Poder é eterno no tempo histórico, ou seja, ele pode ser erradicado de um lugar, porém reaparece, revive em um novo estado de coisas, e por ter esta resistência é considerado como um parasita de um organismo transsocial, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política e histórica.

Barthes (1978, p.12) tem, da linguagem, uma perspectiva social e vê nela a expressão do puro Poder social a que todos estamos submetidos: “Esse objeto em que se inscreve o Poder, desde toda eternidade humana, é a linguagem e sua expressão obrigatória: a língua”, vendo, pois, na língua, um objeto de submissão e, fatalmente, de alienação.

O autor diz que, por estarmos todos aprisionados irremediavelmente às estruturas lingüísticas, uma vez que devemos nelas enquadrar nossos pensamentos, somos todos escravos da língua. De acordo com o semiólogo (1978, p.14), “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. Dessa forma, de acordo com os estudos de Barthes, uma vez que a língua leva à aceitação obrigatória de suas estruturas para a completa comunicação, ela faz parte de uma estrutura de Poder à qual todos estão submetidos.

Barthes (1978) relaciona o Poder como Libido Dominante, caracterizando-o como uma energia prazerosa, própria dos instintos de Eros e Tánatos, que concede o sentido ao viver humano¹. Por este motivo, o Poder se manifesta através da sexualidade e

¹ De acordo com Russ (1991, p.151), na última teoria freudiana, o instinto

tem uma condição de supra-temporalidade e supra-espacialidade, de forma invariante. O autor também demonstra que, além da face biológica, o Poder tem outra face, a Cultural: o Poder habita a linguagem, através da língua, como instituição social que se reproduz transsocialmente.

De acordo com esse conceito, ao tratar o Poder como transsocial, Barthes (1978) recicla a noção weberiana de Poder, como dominação política e ideológica, e demonstra que a sua Intertextualidade está mais próxima da condição de Sujeito, para Althusser (1985), que diz que todo o Sujeito é livre para escolher o tipo de submissão a que irá se submeter. Barthes (1978) também acredita na dominação, na submissão, porém, sob outro viés, o da satisfação do indivíduo que busca o Poder como energia prazerosa.

2.1.4 Discurso – A divisão das linguagens e as relações de Poder

A descrição formal de Discurso significa conjuntos de palavras superiores à frase, conceituação que é vista como cômoda. Já Barthes (1991, p.1) prefere outro significado, quando cita que “o termo Discurso é baseado na palavra *dis-cursus* que é, originalmente, a ação de correr para todo o lado, são idas e vindas, *dé-marche, intrigas*”.

Por intermédio desse conceito, podemos visualizar o Discurso como uma teia lúdica que brinca com a mobilidade dos signos, lembrando que Barthes preserva a prevalência do significante – sentido de origem e de nome, ou seja, a combinação dos signos e o movimento desses, instaura a peregrinação de Barthes em busca do caráter sociohistórico.

A categorização barthesiana (1988) carrega duas articulações. Uma ancorada no sentido lingüístico dos signos, mas que se estende, para atingir a dimensão sociohistórica, tratando o signo

toma dupla figura de Eros e Tánatos, da pulsão de vida (Eros) e da pulsão de morte (Tánatos).

como translingüístico. Dessa forma, o Discurso se apresenta como um jogo dialético dos signos.

Para Barthes (1988), nas sociedades atuais, a mais simples divisão das linguagens incide sobre a relação com o Poder e, por isso, temos duas formas de Discurso. No Discurso Encrático, a linguagem se enuncia e se desenvolve sobre as relações de Poder instauradas nos aparelhos estatais, institucionais e ideológicos. É um Discurso vago, difuso, “aparentemente” natural, pouco identificável, como por exemplo o Discurso da Cultura de Massa (imprensa, rádio, TV). É a linguagem da conversação, da *doxa*. Barthes (1988, p.118) conceitua *doxa*, de acordo com a noção aristotélica:

... *doxa*, opinião corrente, geral, provável, mas não “verdadeira”, “científica”, diremos que é a *doxa* que é mediação cultural (ou discursiva) através da qual o poder (ou o não-poder) fala.

Para Barthes (1988, p.118), o Discurso Encrático busca legitimar, caracterizando-se como hegemônico, “está submisso aos códigos, que são as linhas estruturantes da suas Ideologias”, ele está submetido à mediação da *doxa*. O semiólogo (1988, p.119) o classifica como um Discurso que está disseminado; ele impregna as trocas, os ritos sociais, os lazeres. Todavia, Barthes observa que o discurso Encrático “é pleno: nele não há lugar para o outro (donde a sensação de sufocamento, de pegajosidade que pode provocar naqueles que não participam dele)”.

Porém, não reconhecemos facilmente, mas também não escapamos dele. Somos ludibriados por este Discurso, mas, ao mesmo tempo, não nos livramos dele, ele faz parte do nosso quotidiano. Barthes (1988, p.119) resume as características desse tipo de Discurso, ao declarar que dele faz parte “uma linguagem *não-marcada*, produtora de uma intimidação amaciada, de maneira que é difícil designar-lhe *traços morfológicos* – a menos que se consiga reconstituir com rigor e precisão [...] as *figuras de amaciamento*”.

No Discurso Acrático, as linguagens se formam fora do Poder e/ou contra ele. É um Discurso paradoxal (desliga-se da *doxa*), tem força de ruptura, é construído sobre o pensamento e não de uma Ideologia. É o Discurso encontrado nas artes e na literatura, como o Discurso marxista, o psicanalítico e o estruturalista.

Barthes (1988, p.119) considera o Discurso Acrático mais interessante de estudar, devido ao motivo de que ao analisar “o Discurso Enchrático, sabe-se mais ou menos, de antemão, o que se vai encontrar”, enquanto que o Discurso Acrático é o Discurso dos pesquisadores, dos intelectuais, dos escritores. Barthes (1988, p.119) então coloca: “analisarmos a nós mesmos enquanto falamos, torna-se uma operação perigosa, pois esse tipo de linguagem é paradoxal, nos faz pensar sobre o nosso próprio Discurso”.

Além disso, o Discurso Acrático produz divisões, regionalidades e antagonismos de linguagem. Barthes (1988) observa que o discurso crítico divide-se em falares, em cercados, em sistemas, sublinhando que esses sistemas discursivos poderiam se chamar de Ficções (uma palavra de Nietzsche) que tem a ver com os intelectuais, que formam a classe sacerdotal, a casta, encarregada de elaborar, assim como os artistas, esses Ficções de linguagem.

O Discurso Enchrático, juntamente com o Acrático, evidenciam a abordagem dialética de Barthes, ou seja, as suas influências, os seus intertextos, criados a partir do Estruturalismo, do Materialismo Histórico e da Psicanálise, sem esquecer que a Discursividade em Barthes está intimamente comprometida com o Poder.

Mesmo na esfera Acrática, Barthes (1988) comenta que o Discurso crítico fraciona-se em palavras, ou seja, em sistemas discursivos. O sistema forte de linguagem é aquele capaz de funcionar em todas as situações, não importando a mediocridade dos sujeitos que o falam, ressalta o semiólogo. Porém, todo o sistema forte possui armas discursivas que, de acordo com o autor, provêm de três espécies: a primeira faz do Discurso uma representação (um *show*, no sentido teatral), onde acontece uma encenação de ar-

gumentos, de agressões, no qual o Sujeito pode empregar a sua fruição histórica, destaca Barthes.

A segunda espécie de arma discursiva, para o semiólogo (1988), são as figuras de sistema, que se caracterizam como formas parciais de Discurso, com a finalidade de dar ao Socioleto – as linguagens sociais – uma consciência absoluta, de fechar o sistema, de proteger e excluir dele o adversário, ou seja, em um primeiro momento as figuras de sistema incluem o outro no Discurso, para, em seguida, o tratarem como um simples objeto, para conseguir assim “expulsá-lo” da comunidade dos sujeitos que falam a linguagem forte, explica Barthes (1988).

A frase é a terceira espécie de arma discursiva, pois a sua estrutura sintática é, praticamente, fechada, funciona como um operador de intimidação, acredita Barthes (1988). Toda a frase, acabada na sua estrutura assertiva, leva à desorganização do Sujeito, que se manifesta pelas frases incompletas e indecisas. Isto é, sermos fortes significa acabarmos com as nossas frases, salienta Barthes (1988), não devemos descrever a gramática e nem obedecer à hierarquia, senão continuaremos escravos das frases.

Em verdade, Barthes (1988) acredita que ambos os Discursos comportam figuras de intimidação, ainda que o Discurso Encrático imponha rever as idéias, impedindo o outro de falar. Assim, a divisão em dois grandes tipos não faz mais do que opor os tipos de intimidação, ou, também, chamados por Barthes de “modos de pressão”.

Barthes (1988) salienta que enquanto o Encrático age por opressão, o Acrático age por sujeição. O autor (1988, p.120) destaca que o que opõe esses dois tipos de intimidações é o reconhecido papel ao sistema:

O recurso declarado a um sistema pensado define a violência acrática, a perturbação do sistema, a inversão do passado em “vivido” (e não pensado) define a repressão encrática: há uma relação inversa entre os dois sistemas de discursividade: patente/oculto.

Percebemos, então, que são as relações de Poder as responsáveis pelos Discursos que fazem parte do nosso quotidiano, seja Acrático ou Encrático, ambos nos intimidam não nos permitindo pensar. Eles têm as suas armas construídas e apontadas de maneiras diferentes, mas com o mesmo objetivo: brincar no "esconde-esconde" na busca pelo Poder, pois segundo Barthes (1978, p.31), não há como fugirmos dessa teia, já que

todo o lençol do Discurso que é fixado por uma rede de regras, de constrangimentos, de opressões, de repressões, [...] a língua aflui no Discurso, o Discurso reflui na língua, eles persistem um sob o outro, como um brincadeira de mão.

Após termos transcorrido, através das categorias barthesianas citadas anteriormente, percebemos o quanto elas estão relacionadas com a obra cinematográfica *Hamlet*, que trata do uso do Poder, que se manifesta por intermédio do Discurso tanto Acrático quanto Encrático, que toma forma nas Imagens e é influenciado, tanto direta quanto indiretamente, pela Cultura. Sendo assim, veremos no próximo ponto de que maneira iremos utilizar essas categorias, seguindo a HP, proposta por Thompson (1995).

2.2 O método

Este item será dividido em três partes que irão construir a nossa trajetória metodológica, simplificada nos estudos de Thompson e na sua proposta de HP, através de uma pesquisa qualitativa.

Em um primeiro momento, iremos buscar as influências de Thompson na tradição hermenêutica; em seguida, apresentaremos a sua proposta, esquematizada na Tríplice Análise e a aplicação dessa ao nosso objeto de pesquisa, para, finalmente, abordarmos a utilização, ou seja, justificarmos a nossa escolha em usar a pesquisa qualitativa.

Um bom método será sempre aquele, que permitindo uma construção correta dos dados, ajude a refletir sobre a dinâmica da teoria. Portanto, além de apropriado ao objeto de investigação e de oferecer elementos teóricos para a análise, o método tem que ser operacionalmente exequível (MINAYO, 1999, p.239).

Antes de começarmos a explanação, podemos notar que, metodologicamente, existe uma união em torno “do que não está dito”, ou seja, tanto a Hermenêutica como a pesquisa qualitativa buscam elucidar o sentido. Ao pesquisar o filme *Hamlet*, esta necessidade de interpretar e reinterpretar nos faz engrandecer perante a complexidade do objeto, nos permitindo parafrasear Ricoeur (1988, p.7), que caracteriza o seu pensamento como “uma tentativa de acesso às fronteiras do saber, mas sem transpor seus limites”.

2.2.1 Hermenêutica: A busca do oculto

Para nos guiar metodologicamente, os estudos de Thompson e a sua aplicação da HP serão indispensáveis, para analisarmos a Discursividade verbal e não-verbal da personagem Hamlet na versão fílmica baseada em Shakespeare, produzida, em 1948, por Laurence Olivier, já que Thompson (1995, p.79) considera que as Formas Simbólicas (FS) são “um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos”, oficializando assim esta união teórica.

Iremos focalizar, então, as maneiras pelas quais as FS podem ser usadas para estabelecer e sustentar relações de Poder, fazendo com que a análise assuma um caráter distintivo e crítico. Antes de descrevermos a proposta de Thompson para a aplicação da HP e a sua proposta de Tríplice Análise, consideramos importante abordarmos questões relativas à tradição hermenêutica.

Russ (1991) destaca que a palavra Hermenêutica é oriunda do grego *hermeneutike* e significa a arte de interpretar. Para a estu-

diosa, a Hermenêutica é vista como uma Teoria ou Filosofia da interpretação – capaz de tornar compreensível o objeto de estudo, mais do que sua simples aparência ou superficialidade.

A palavra grega *hermeios* remete-nos para o deus Hermes que, segundo a Mitologia grega, foi o descobridor da linguagem e da escrita, destaca Russ (1991). Assim, Hermes era tido como aquele que descobriu o objeto, utilizado pela compreensão humana, para alcançar o significado das coisas e para o transmitir às outras pessoas.

Para Chevalier e Gheerbrant (2002), Hermes era um mensageiro por excelência, aquele que transmitia a boa-nova. Além disso, os autores acreditam que Hermes simboliza os meios de troca entre o Céu e a terra, ou seja, é a mediação entre os dois mundos. Os autores, porém, vão adiante e dizem que os atributos de Hermes comportam um duplo sentido, objetivo e subjetivo. O primeiro, objetivo, é relativo ao conjunto de conhecimentos vindos dos quatro pontos cardeais do horizonte e de todos os níveis de existência, que chamam de “agência mundial de informação” (2002, p.488). Já o sentido subjetivo em Hermes contempla os diversos aspectos ou interpretações que tomam a palavra como espírito das pessoas, todas igualmente convencidas de que entenderam a mensagem. A partir desses dois sentidos que convivem em Hermes, Chevalier e Gheerbrant (2002, p.488) complementam: "Hermes é, ao mesmo tempo, o deus do hermetismo e da Hermenêutica, do mistério e da arte de decifrá-lo". O deus Hermes, então, está vinculado a uma função de transmutação, pois ele transformava aquilo que a compreensão humana não alcançava em algo que fosse possível entender.

Por outro lado, Russ (1991) esclarece que a Hermenêutica, baseada nas suas influências, vindas de Hermes, visa revelar, descobrir, perceber qual o significado mais profundo daquilo que está na realidade manifesta. Pela Hermenêutica, é possível descobrirmos o significado oculto, não-manifesto, não só de um texto *stricto sensu*, mas também da linguagem. Em verdade, podemos dizer que, através da Hermenêutica, chegamos a conhecer realmente o

próprio Homem, a realidade em que vive, a sua história e sua própria existência.

O homem não cria o real. Ele o percebe como uma presença. Sua percepção se abre ao mundo. Percepção finita. Toda a visão é um ponto de vista. O mundo é o horizonte de todo o objeto, que só é percebido em parte. Há possibilidades infinitas de captá-lo. Muitos pontos de vista nos escapam. [...] Neste sentido, a palavra transcende todos os pontos de vista. A realidade não se reduz ao que se pode ser visto. Identifica-se também ao que pode ser dito (RICOEUR, 1988, p.3).

A autora prossegue, enfatizando que desde a Teoria da Exegese Bíblica de Danhamer (1654), a Hermenêutica passou por vários momentos: a Hermenêutica Romântica, de Schleiermacher; a Hermenêutica Histórica, de Dilthey; a Ontologia Hermenêutica, de Heidegger; a Teoria Hermenêutica, de Betti; a Hermenêutica Filosófica, de Gadamer; a Hermenêutica Crítica, de Apel e Habermas; e a Hermenêutica Fenomenológica, de Paul Ricoeur.

A Hermenêutica brotou dos debates literários da Grécia Clássica, mas sofreu muitas transformações desde a sua emergência há dois milênios. Sua trajetória contou com os trabalhos dos filósofos hermenêuticos dos séculos XIX e XX – especialmente Dilthey, Heidegger, Gadamer e Ricoeur.

Ricoeur (1988, p.17) adotou a seguinte concepção em relação à Hermenêutica: “é a teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos”. A ideia do pensador é a efetuação do Discurso como texto, que, para ele, é a mediação pela qual nos compreendemos a nós mesmos, dando margem à subjetividade do leitor.

Ricoeur (1988) acredita que a ficção é o caminho privilegiado da descrição da realidade, através da linguagem metafórica, enquanto que a linguagem poética é aquela que, por excelência, opera o que Aristóteles, refletindo sobre a Tragédia, chamava de *mimesis* da realidade. Segundo o autor (1988, p.57), “a Tragédia, com efeito, só imita a realidade, porque a recria, através de

um *mythos*, de uma fábula, que atinge sua mais profunda essência”, e finaliza ao dizer que é este tipo de distanciamento que a experiência hermenêutica deve incorporar.

É o que Ricoeur e outros chamaram de “Hermenêutica de Profundidade”, que tem como idéia o processo de interpretação, que pode ser – e exige que seja – mediado por uma gama de procedimentos explanatórios ou “objetivantes”. A explanação e a interpretação andam juntas, se complementando dentro de uma teoria compreensiva interpretativa. Por isso, a Hermenêutica pode oferecer uma reflexão filosófica sobre o ser e a compreensão como uma reflexão metodológica sobre a natureza e tarefas da interpretação na pesquisa social, argumenta Thompson (1995).

A Hermenêutica possui tradição e serve, principalmente, para interpretar não somente textos, mas a Comunicação humana, destaca Demo (1992, p.247), que ainda esclarece que o estudo hermenêutico tem como finalidade “não somente o que diz, mas igualmente o que não se diz”.

É fato que há, na Comunicação, o sentido oculto dos textos; por isso, muitas vezes, o contexto é peça indispensável para a compreensão do sentido “real” de um texto. Segundo Demo (1992, p.249), este é o papel da Hermenêutica: “compreender formas e conteúdos da Comunicação humana, em toda a sua complexidade e simplicidade”. Nenhum conteúdo está todo no texto, pois caso isto acontecesse não seria preciso explicação. Não se compreende sem interpretação, pois é a mesma coisa, acredita Demo (1992, p.249):

À Hermenêutica coloca-se a missão essencial de compreender sentidos, ou seja, o conteúdo típico humano que se imprime a qualquer contexto histórico, no qual não existem apenas fatos, dados aos acontecimentos externos, mas também significação, sentido, valores. Para o homem, uma árvore morta não é apenas a constatação externa de um vegetal que deixou de viver e se encontra em estado de decomposição orgânica. Pode ser o símbolo de um modo de

vida, ou a indicação da agressividade contra a natureza, ou o marco de uma identidade cultural.

Estas questões, levantadas por Demo, validam a pertinência da utilização da Hermenêutica no presente estudo, já que iremos tratar com um texto, onde não somente as palavras e as imagens servem para construirmos a compreensão do todo. Sendo assim, a importância do contexto histórico, que terá como objetivo levantar questões sobre a criação de uma obra cinematográfica (filme *Hamlet* de Olivier, produzido em 1948), baseada em um primeiro momento, em uma obra teatral (texto *Hamlet*, de Shakespeare) com influências próprias da época em que foi criada. Ou seja, mesmo ao analisarmos a Discursividade verbal e não-verbal em nosso objeto, precisamos recorrer à sua contextualização histórica, para que, assim, consigamos chegar mais perto de uma interpretação completa. Demo (1992) defende que a arte da Hermenêutica está na união da sensibilidade acurada do intérprete, com o apoio, essencial, do conhecimento formal.

Dessa forma, utilizaremos a Tríplice Análise, proposta por Thompson (1995), que irá ter a função de contemplar as FS, que envolvem tanto o verbal quanto o não-verbal e, ainda, prioriza a contextualização histórica, buscando, assim, uma interpretação clara do filme *Hamlet*, de 1948, através da personagem do príncipe, ao longo do estudo.

2.2.2 Hermenêutica de Profundidade e a Tríplice Análise

É fundamental reconhecer que o objeto de nossas investigações, o filme *Hamlet*, de 1948, forma um campo pré-interpretado, importando-se com as maneiras em que as Formas Simbólicas que, segundo Thompson (1995, p.79), são “um amplo um amplo espectro de ações, falas, imagens e textos produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como constructos significativos”, são interpretadas pelos Sujeitos que participam deste campo.

Um segundo passo do enfoque é como as FS são interpretadas e compreendidas pelas pessoas que as produzem e as recebem, na sua vida quotidiana. A fim de verificar essa produção e recepção das FS e como elas são interpretadas e compreendidas nos vários contextos da vida social, é necessário um processo interpretativo, das opiniões e crenças – uma interpretação da *doxa*.

Esses pontos de vista são sustentados e compartilhados entre as pessoas que constituem o mundo social. Assim, é possível visualizar mais claramente a condição fundamental da Hermenêutica – a pesquisa sociohistórica.

Thompson (1995) adverte que não podemos nos ater somente nesta primeira fase sociohistórica e que é indispensável verificar a compreensão das FS pelas pessoas que as produzem e recebem, pois estas formas são estruturadas de maneiras definidas e inseridas em condições sociais e históricas específicas.

Para realizar a tarefa descrita acima, Thompson confere três fases à HP:

- a) Análise Sociohistórica (ASH);
- b) Análise Formal ou Discursiva (AD);
- c) Interpretação/Re-interpretação.

O autor ressalta que, dentro de cada fase do enfoque tríplice da HP, existe uma variedade de métodos de pesquisa, que estão à disposição do pesquisador; tudo requer um prévio conhecimento do objeto de análise e da investigação que será desenvolvida.

No caso do nosso objeto, o filme *Hamlet*, de 1948, onde buscamos estudar a Discursividade, através do verbal e do não-verbal, torna-se indispensável a aplicação das três fases da análise. Assim, no primeiro plano analítico faremos o conhecimento histórico do objeto, para, em seguida, na Análise Formal ou Discursiva, verificarmos como foram feitas as construções simbólicas no âmbito verbal e não-verbal, para que assim tenhamos pressupostos para a interpretação e re-interpretação do objeto em questão.

2.2.2.1 Análise Sociohistórica

A primeira fase do enfoque da HP é chamada de Análise Sociohistórica (ASH). As Formas Simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas em condições sociais e históricas específicas. Esta fase tem como finalidade reconstruir as condições sociais e históricas da produção, circulação e recepção das FS.

De acordo com Thompson (1995), existem quatro aspectos básicos dos contextos sociais, sendo que cada um sugere um nível de análise distinto. As situações espácio-temporais são onde as FS são produzidas (faladas, narradas, inscritas) e recebidas (vistas, ouvidas, lidas) por pessoas que pertencem a um lugar específico, agindo e reagindo a tempos particulares e a locais especiais, fazendo com que a reconstrução desses ambientes seja uma parte importante da ASH.

As FS estão situadas dentro de um campo de interação, que pode ser visto como um espaço de posição e um conjunto de trajetórias, que determinam algumas das relações entre pessoas e oportunidades acessíveis a elas.

O terceiro nível da ASH se refere às instituições sociais, que funcionam como conjunto relativamente estável de regras e recursos, estabelecendo as relações sociais. Thompson (1995, p.367) esclarece que:

Analisar instituições sociais é reconstruir os conjuntos de regras, recursos e relações que as constituem, é traçar seu desenvolvimento através do tempo e examinar as práticas e atitudes das pessoas que agem a seu favor e dentro delas.

O quarto e último nível da análise podemos chamar de estrutura social, que se refere às assimetrias e diferenças relativamente estáveis, que caracterizam as instituições sociais e os campos de interação, ou seja, sua finalidade é identificar as assimetrias, as diferenças e as divisões. Juntamente com a estrutura social, encontramos os meios técnicos de construção das mensagens e de

transmissão, já que as FS são trocadas entre as pessoas, implicando algum meio de transmissão, seja ondas moduladas, até uma conversa face-a-face, ou através dos Meios de Comunicação.

Thompson (1995, p.368) caracteriza os meios técnicos como “um substrato material, determinando certas características, certo grau de fixidez, certo grau de reprodutibilidade, e certa possibilidade de participação para os sujeitos que empregam o meio”. No entanto, o autor enfatiza que a Análise Sociohistórica dos meios técnicos de construção e de transmissão das mensagens não pode se constituir apenas numa investigação técnica, mas procura elucidar os contextos sociais mais amplos em que esses meios estão inseridos e empregados. O autor (1995, p.369) observa que:

A primeira fase do enfoque da Hermenêutica de Profundidade é reconstituir as condições e contextos sociohistóricos da produção, circulação e recepção das Formas Simbólicas, examinar as regras e convenções, as relações sociais e instituições, e a distribuição de Poder, recursos e oportunidades em virtude das quais esses contextos constroem campos diferenciados e socialmente estruturados.

Como as FS pertencem a campos historicamente específicos e socialmente estruturados, a ASH é obrigada a se apropriar do estudo dos contextos sociais mais amplos, para que se torne possível analisar os meios técnicos de construção e transmissão de mensagens. Porém, não podemos esquecer que essas construções simbólicas também possuem uma estrutura particular, através das quais algo é expresso ou dito, justificando, assim, a próxima fase inscrita na HP, de Thompson, chamada de Análise Formal ou Discursiva (AD).

2.2.2.2 Análise Formal ou Discursiva

A Análise Formal ou Discursiva (AD) surge em virtude dos objetos e das expressões que circulam nos campos sociais, que se

tratam, também, de construções simbólicas complexas que apresentam uma estrutura articulada. As FS são produtos contextualizados, que têm capacidade, e têm por objetivo dizer alguma coisa sobre algo. A AD está preocupada com a organização interna das FS, com suas características estruturais, seus padrões e relações, servindo para a construção do campo-objetivo.

Nesta fase da análise da HP usaremos como aporte teórico, para o estudo da personagem Hamlet, em níveis verbal e não-verbal, as quatro categorias oriundas da concepção barthesiana: Imagem, acompanhada de duas subcategorias baseadas na Crítica estilística de Martin (1973), Cultura, Poder e Discurso.

Porém, há muitas maneiras de conduzir a AD, evidente que dependemos do objeto e das circunstâncias particulares de investigação. Inicialmente, para verificar as características estruturais das expressões lingüísticas e as relações do Discurso, a análise sintática é pertinente, por se preocupar com a sintaxe e com gramática do dia-a-dia.

Outra maneira de estudarmos o Discurso é encontrada na estrutura narrativa. Thompson (1995) conceitua a narrativa, falando de maneira geral, como um Discurso que narra uma seqüência de acontecimentos, ou, como dizemos, conta uma história. Geralmente, a história possui uma constelação de personagens e uma sucessão de eventos, combinados em uma maneira que apresente o enredo. Já as personagens, são definidas de acordo com as suas relações mútuas dos seus papéis no desenvolvimento do enredo.

Por outro lado, temos a análise semiótica, que ajuda a iluminar as maneiras pelas quais as FS são construídas, podendo colaborar na identificação dos elementos constitutivos e suas inter-relações, em virtude dos quais o sentido de uma mensagem é construído e transmitido.

Thompson enfatiza que “Semiótica” é um termo bastante geral e que existem muitos autores diferentes, de Saussure até Barthes. Porém, o autor (1995, p.370) destaca que entende a Semiótica como “o estudo das relações entre os elementos que compõem a forma simbólica ou o signo, e das relações entre esses elementos e

os do sistema mais amplo, do qual a forma simbólica, ou o signo, pode ser parte”.

Nesse contexto, a análise simbólica implica, geralmente, numa abstração metodológica das condições sociohistóricas de produção e recepção das FS. A análise irá verificar as características estruturais internas, os elementos constitutivos e as inter-relações, interligando-os aos sistemas e códigos das quais as FS fazem parte.

Dessa forma, a análise semiótica, segundo Thompson (1995), é um enfoque parcial para o estudo das FS, ou seja, ela está interessada, em um primeiro momento, com a constituição interna dessas, com seus elementos distintivos e suas inter-relações. Por este motivo, muitas vezes, ela supõe, e não consegue observar de maneira sistemática, os contextos sociohistóricos em que as FS são produzidas e recebidas. No entanto, essas limitações, lembra Thompson (1995), não descartam a sua utilidade, mas implicam que esse tipo de análise deve ser visto não como um enfoque auto-suficiente ao estudo das FS, e sim como um passo parcial de um procedimento interpretativo mais compreensivo.

Buscando enriquecer a análise das FS, através da análise semiótica, vamos utilizar os estudos de Barthes (1978), um dos seguidores e representantes da Semiologia francesa, já que eles estão em convergência com o pensamento de Thompson, no que se refere ao aspecto sociohistórico do signo.

De acordo com Ramos (2001a), Barthes estabelece o sentido lingüístico da discursividade na concretude dos signos, porém ele vai além dos tradicionais semioticistas, utilizando a dimensão sociohistórica, para atingir o translingüístico, ou seja, o autor visualiza o Discurso como um jogo dialético dos signos.

Thompson (1995), por sua vez, acredita na mesma premissa, mas faz o caminho invertido: julga que o contexto sociohistórico é responsável pela produção das FS. Ou seja, ambos autores, Barthes e Thompson, consideram o signo como uma produção social, onde o aspecto histórico é um fator de extrema importância para a análise das FS.

A Semiologia barthesiana está estruturada, com maior nitidez, na sua obra **Aula** (1978), onde ele destaca o seu objeto de estudo, a partir de duas teses e uma síntese. Na primeira tese, Barthes (1978, p.36) estabelece a Semiologia Negativa, que ele chama, de apofática, não porque negue o signo, mas sim porque nega que seja possível atribuir caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos – em suma, científicos – ao signo.

A segunda tese do semiólogo é a chamada Semiologia Ativa, onde o seu objeto de estudo são os textos do Imaginário (1978, p.40): “As narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, que são vistas por ele como estruturas que jogam, ao mesmo tempo, com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade”. De acordo com Barthes (1978), o signo é sempre imediato, regrado por uma espécie de evidência que lhe salta aos olhos, como “estalo” do imaginário.

Por fim, a síntese das duas teses é a categorização de Semiologia (1978, p.41) como “o curso das operações ao longo do qual é possível – quiçá almejado – usar o signo como um véu pintado, ou ainda, uma ficção”. Enquanto que o semiólogo, grifa Barthes, seria, em suma, um artista, pois ele joga com os signos como um artifício do consciente, cujo encantamento o aprisiona, levando-o à fascinação de tentar compreendê-los.

Podemos compreender a Semiologia Negativa como a tese, a Semiologia Ativa como antítese e a relativização do signo como síntese, o signo não é visto mais como estático, absoluto; ele alcança a contextualidade, ou seja, ele transcende o texto. Barthes quer soltá-lo das amarras positivistas e da visão redutora do signo medido, apenas pelas suas funções. O autor busca, na Dialética marxista, a ruptura que encontra correspondência na sua síntese.

Como percebemos, Barthes foge das características da Semiótica, levantadas por Thompson. Enquanto a Semiótica trata o signo distante do contexto sociohistórico, onde ele foi produzido e transmitido, o semiólogo concebe a produção do signo como produção social, que tem referência na Cultura e que se encontra implícito na Discursividade, sendo desvendado pelo tratamento

de ambas as partes, se apoiando, ainda, na interdisciplinaridade, já que a Cultura, em Barthes, tem três significantes básicos: a Psicanálise, de acordo com Freud e Lacan, o Materialismo Histórico, de Marx e Bakhtin, e o Estruturalismo, de Lévi-Strauss. Assim, visualizamos a compatibilização dos princípios estruturalistas com a Dialética marxista, constituindo a sua Dialética Histórico-Estrutural.

2.2.2.3 Interpretação/Re-interpretação

A terceira e última fase do enfoque da HP é chamada de Interpretação/ Re-interpretação, que é facilitada pela AD, pois seus métodos procuram revelar os padrões e efeitos que constituem e que operam dentro de uma Forma Simbólica ou Discursiva. É através da AD e da ASH que se constrói a Interpretação. Para Thompson (1995, p.375), “a interpretação implica um movimento novo de pensamento, ela procede por síntese, por construção criativa de possíveis significados”.

O processo da Interpretação está localizado dentro do referencial da HP, mediado pelos métodos da Análise Sociohistórica e da Formal ou Discursiva; além disso, ele transcende a contextualização das FS, tratadas como produtos socialmente situados, e vistas como construções que apresentam uma estrutura articulada.

A Interpretação é simultaneamente um processo de Re-interpretação. Isso ocorre porque as FS, que são o nosso objeto de Interpretação, fazem parte de um campo pré-interpretado, interpretadas pelos sujeitos que constituem o mundo sociohistórico e, também, possuem características estruturais internas.

Este conflito, que é gerado pelas divergências entre uma Interpretação de superfície e outra de profundidade, entre pré-interpretação e Re-interpretação, cria o espaço metodológico que o autor descreve como potencial crítico da Interpretação.

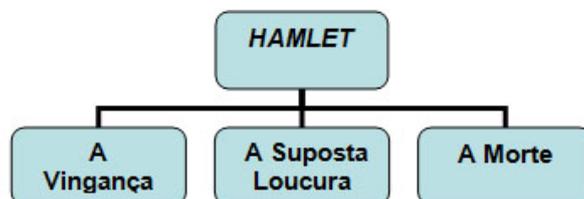
Sob este viés, Thompson (1995) acredita que a metodologia da HP nos possibilita fazer um uso de técnicas particulares de análise, formando um esquema intelectual para um movimento de

pensamento que demonstra as características distintas das FS, sem cair nas armadilhas gêmeas do internalismo ou no reducionismo.

Estas características são reforçadas com as conclusões de Minayo (1999) que destaca que o produto final de uma pesquisa que utiliza o método hermenêutico deve ser encarado de maneira aproximativa e provisória. Não existem afirmações, mas sim conclusões prévias, e Demo (1992) completa, ao dizer que, ao tentarmos compreender o sentido “oculto” de um texto, é preciso conhecer os antecedentes, o passado que ficou, a Cultura que gerou, a maneira particular de ser e a circunstância momentânea.

2.2.3 Thompson, um guia, e Barthes, uma luz: A união através da HP

A fim de atingir os objetivos da HP de Thompson, juntamente com o aporte teórico e as exigências inerentes ao nosso objeto, esquematizamos a pesquisa da seguinte forma: na ASH será feito um mapeamento das condições em foi construído o filme *Hamlet* e os aspectos sociohistóricos que o compõem; na AD nos apoiaremos nos pressupostos barthesianos, destacando as categorias: Imagem – juntamente com as subcategorias de Martin –, Cultura, Poder e Discurso em relação à Discursividade verbal e nãoverbal da personagem Hamlet em nove cenas escolhidas, de acordo com os três temas dominantes na narrativa fílmica, sintetizadas no seguinte esquema:



Como o nosso objetivo será analisar a obra *Hamlet*, em níveis verbais e nãoverbais, justificamos a escolha dos três temas

dominantes a partir da citação de Rose (2002, p.343), segundo a qual:

Os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, seqüência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura.

A escolha do *corpus* de análise, iniciando com os três temas dominantes, se deu pelo motivo que a narrativa segue uma trajetória lógica: a Vingança move a personagem Hamlet, para exercer as ações que compõem a história; a sua Suposta Loucura faz com que as outras personagens desempenhem ações próprias, e a Morte retrata o clímax da obra.

Além dos três temas principais, extraídos do texto fílmico, tentamos simplificar, ainda mais, o campo de análise, separando três cenas para cada tema, pois, segundo Rose (2002), é importante sabermos que o processo de análise de imagens em movimento envolve transladar, ou seja, cada translado implica em decisões e escolhas. A autora completa que “existirão sempre alternativas viáveis às escolhas concretas feitas, e o que é deixado fora é tão importante quanto o que está presente” (2002, p.343).

Por isso, a autora define que a escolha, dentro de um campo múltiplo, é de grande importância quando vamos analisar um meio audiovisual, pois de uma maneira ou outra “a translação irá, normalmente, tomar a forma de simplificação” (ROSE, 2002, p.344).

A autora defende que é impossível captar uma verdade única de um texto audiovisual; sendo assim, cabe às orientações teóricas, às nossas diferentes escolhas e a maneira como vamos tratar o material. Além disso, devemos ser explícitos sobre os fundamentos teóricos, éticos e práticos da técnica que será utilizada. Rose (2002) completa, ao salientar que, ao seguirmos esses mandamentos, vamos permitir que o leitor tenha a oportunidade de melhor julgar a análise empreendida.

Por se tratar de uma pesquisa qualitativa, Guareschi (1998) observa que, mesmo possuindo a necessidade da escolha, em termos qualitativos, no momento que passamos a penetrar nos fenômenos, com o intuito de compreendê-los e interpretá-los, precisamos nos ater às “quantidades”. Porém, o uso de dados quantitativos não invalida a pesquisa qualitativa; muito pelo contrário, segundo o autor (1998, p.173):

Não é necessário que um qualitativista fique apenas em acenos e abstrações. Mas o que não pode se perder de vista [...] é que por mais completos e detalhados que sejam os quadros [...] eles nunca expressam a riqueza e a complexidade do fenômeno social.

Após a análise das cenas, passaremos para a última fase da análise proposta pela HP, chamada de Interpretação/Re-interpretação, onde faremos a síntese do estudo. O motivo pelo qual iremos utilizar a pesquisa qualitativa se apóia no princípio de que estamos trabalhando com um objeto que não pode ser somente quantificado. De acordo com Minayo (1999), as Ciências Sociais trabalham com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, que correspondem a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que podem ser reduzidos a operacionalizações de variáveis.

A pesquisa qualitativa dá lugar à intuição, à exploração e ao subjetivismo; a sua abordagem aprofunda-se no mundo do significado das ações e das relações humanas que, segundo Minayo (1999, p.22), “um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas”.

A autora salienta que a corrente positivista defensora da pesquisa quantitativa acredita que, para explicarmos a realidade social, devemos nos ater à objetividade, porém, em contraponto, a Sociologia Compreensiva defende o qualitativo, colocando que a tarefa central das Ciências Sociais é a compreensão da realidade humana, vivida socialmente, levando, muitas vezes, os investigadores a uma confusão entre subjetivismo e a verdade científica,

pois acabam se envolvendo emocionalmente com o seu campo de trabalho. Guareschi (1998, p.167) concorda com Minayo, ao levantar dois aspectos em relação ao subjetivismo do pesquisador:

O ser humano dá um sentido às coisas, e esse sentido depende da subjetividade das pessoas; o ser humano é agente, ator dessa Ciência: ao conhecer, ele não consegue se desvencilhar de si mesmo, não consegue objetivar totalmente sua pesquisa.

A fim de equalizar as críticas entre essas duas correntes, Minayo (1999) vê como alternativa a abordagem dialética, que se propõe verificar os sistemas de relações que constrói, através do modo de conhecimento exterior ao sujeito, mas inclui, também, as representações sociais que traduzem o mundo dos significados.

Minayo (1999, p.25) destaca que a dialética “busca encontrar, na parte, a compreensão e a relação com o todo; e a interioridade e a exterioridade como constitutivas dos fenômenos”. Ou seja, para a dialética, os fenômenos ou os processos sociais devem ser entendidos nas suas determinações e transformações, dadas pelo Sujeito. Existe, então, uma necessidade de se trabalhar com a complexidade, com a especificidade e com as diferenciações que os problemas e/ou objetos sociais apresentam.

De acordo com Guareschi (1998, p.174), “o tipo de objeto possui a última palavra na questão metodológica”. No caso do filme *Hamlet* e dos nossos objetivos, visualizamos imediatamente a pesquisa qualitativa e justificamos o emprego da utilização de categorias, pois, segundo Gomes (*apud* MINAYO, 1999, p.70), “esse tipo de procedimento, de um modo geral, pode ser utilizado em qualquer tipo de análise em pesquisa qualitativa”. O autor caracteriza a palavra categoria como um conceito que abrange elementos ou aspectos que possuem características comuns ou que se relacionam entre si. As categorias são empregadas para estabelecer significações.

Trabalhar com categorias, segundo Gomes (*apud* MINAYO, 1999, p.70), “significa agrupar elementos, idéias ou expressões

em torno de um conceito capaz de abranger tudo isso”; além disso, o autor enfatiza que o pesquisador necessita de uma fundamentação teórica sólida.

Sendo assim, percebemos que o caminho da pesquisa está traçado, as teias metodológicas se apóiam no nosso objeto, buscando atingir o nosso maior objetivo: o estudo da Discursividade, em níveis verbal e não-verbal, da personagem Hamlet, no filme *Hamlet*, de 1948, através de nove cenas. Com o aporte teórico de Barthes e as categorias: Imagem, Cultura, Poder e Discurso, articuladas com os estudos da Crítica Estilística de Martin, tendo como guia a HP, de acordo com Thompson, justificamos, assim, a pesquisa qualitativa.

Capítulo 3

A tríplice análise e as categorias barthesianas se encontram em *Hamlet*

Neste terceiro capítulo, partiremos para a fase analítica da tese. Será feita a análise da Discursividade em níveis verbal e não-verbal da obra cinematográfica *Hamlet*, produzida em 1948, através da HP, proposta por Thompson (1995), tendo como suporte teórico as categorias barthesianas – Imagem, Cultura, Discurso e Poder.

Como foi descrito no segundo capítulo, o *corpus* da análise serão nove cenas separadas por três temas dominantes da narrativa: Vingança, Suposta Loucura e Morte. A fim de estabelecer a Tríplice Análise, utilizada por Thompson, que se inicia através da Análise Sociohistórica, faremos a contextualização histórica, a fim de contemplar aspectos que influenciaram tanto a obra *Hamlet*, escrita por Shakespeare, assim como o filme dirigido e representado por Olivier.

O levantamento dessas informações que constituem a Análise Sociohistórica nos permitirá avançar para a segunda fase da Tríplice Análise – a Análise Formal ou Discursiva.

Nessa fase, será apresentada a transcrição das nove cenas es-

colhidas. Para analisar as Formas Simbólicas, que estão presentes no discurso verbal e não-verbal da personagem Hamlet e das personagens envolvidas, serão usadas as categorias barthesianas para se materializar, assim, a Análise Formal Discursiva.

Para finalizar o capítulo e, conseqüentemente, a Análise Sociohistórica e a Análise Formal ou Discursiva, abordaremos a última fase, chamada por Thompson de Interpretação / Re-interpretação, que faz um apanhado final das duas primeiras etapas da análise.

É de suma importância destacar que, ao desenvolver este capítulo, utilizaremos abreviações relativas às Formas Simbólicas (FS) e às duas primeiras etapas que constituem a Tríplice Análise, são elas: Análise Sociohistórica (ASH), Análise Formal ou Discursiva (AD), para não ocorrer a exaustiva repetição desses vocábulos, ao longo do texto a seguir, já que precisaremos nos referendar, inúmeras vezes, a esses termos, visto que fazem parte tanto da constituição da análise, quanto da terceira parte da Tríplice Análise, denominada de Interpretação/Re-interpretação.

3.1 Análise Sociohistórica – Textos e contextos no filme *Hamlet*, de 1948

Esta fase tem como finalidade reconstruir as condições sociais e históricas da produção, circulação e recepção das Formas Simbólicas, que são, de acordo com Thompson (1995, p.79), “um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos”.

É relevante destacar que, nessa fase, não iremos simplificar o *corpus* de análise. A razão de analisar, com um enfoque sociohistórico, a obra *Hamlet*, buscando desde a sua criação por Shakespeare, se justifica através do método, já que Thompson (1995), por sua vez, julga que os meios técnicos de construção e de transmissão das mensagens não podem se constituir apenas

numa investigação técnica, mas devem procurar elucidar os contextos sociais mais amplos no quais esses meios estão inseridos e empregados.

A fim de respeitar e manter os pressupostos metodológicos, buscaremos na trajetória de Shakespeare até a produção do filme *Hamlet*, de 1948, formar a Análise Sociohistórica de maneira mais completa possível.

3.1.1 A história e William Shakespeare

Como o nosso objeto de estudo é o filme *Hamlet*, de 1948, consideramos necessário abordar neste tópico, que envolve a Análise Sociohistórica, características do dramaturgo inglês até os aspectos relativos à construção do discurso cinematográfico. Devido à complexidade da obra, nos permitimos traçar uma linha de pesquisa, tentando, assim, tornar mais explícitas as informações, que de alguma maneira influenciaram tanto William Shakespeare na sua criação, bem como Laurence Olivier na produção do filme.

Partindo desses objetivos, começaremos com um resgate a respeito das características de Shakespeare, passando pelo período elisabetano e a manifestação teatral nessa época, para findarmos com informações relativas ao discurso fílmico.

Shakespeare nem sempre foi considerado uma figura simbólica. Foi ator e dramaturgo em uma época que nem os atores e nem o Teatro tinham importância ou prestígio. Harrison (s.d.) ressalta que somente após um século da sua morte Shakespeare foi visto como um gênio supremo de nacionalidade inglesa.

O autor (s.d.) afirma que, atualmente, Shakespeare ocupa lugar de destaque na História do Teatro. Suas primeiras idéias começaram a tomar forma, no longínquo século XVI: entre 1590 e 1594 ele redigiu a sua primeira peça, *A Comédia dos Erros*; a partir daí, criou mais de 154 sonetos, considerados até hoje os mais belos e importantes da língua inglesa.

Além de dramaturgo popular, ator e escritor profissional, Shakespeare foi também um hábil homem de negócios, proprietário

de dois teatros, o *Globe* e o *Blackfriars*, destaca Sisson (1989). Nestas condições, ele sabia dos limites e das possibilidades do Teatro, dos atores e do público. Suas peças eram compostas de personagens marcantes, de ação dinâmica e possuía uma linguagem tocante. Ele não se importava se os espectadores assistiam às suas peças na corte, em companhia da rainha ou em pé, no *Globe* ou em outro lugar.

A produção literária de Shakespeare divide-se em três categorias. Sisson (1989) destaca que os escritos dos primeiros anos seguem a tradição das peças já existentes na sua época, mas, mesmo assim, refletem a confiança e ousadia do autor. Incluem comédias como *Sonho de uma noite de verão*, um certo número de peças históricas e a Tragédia *Romeu e Julieta*.

O autor (1989) cita que, por volta de 1600, as mudanças de temperamento que aconteciam com Shakespeare estavam sendo transpostas para as suas obras. Neste período, surgem dramas repletos de amargura, desilusão e desconfiança da natureza humana. Esta fase é marcada pela Tragédia *Hamlet* e culmina com *Macbeth* e *Rei Lear*.

O terceiro grupo de dramas inclui os escritos dos últimos anos de vida do dramaturgo; possivelmente, essas obras foram escritas em seu retiro em Stratford-on-Avon. Entre eles, *Contos de Inverno* e *A Tempestade*, descritos como idílicos e como uma reorganização da ordem do plano divino do universo.

A obra dramática de Shakespeare sobreviveu graças à admiração de dois amigos e companheiros de Teatro, John Heminges e Henry Condell, que se dispuseram a publicar as peças. Santos (1994, p.93) relata a importância do resgate das obras:

Numa época em que a poesia dramática não desfrutava do mesmo prestígio que a lírica, não é de admirar que, Shakespeare, que se preocupou com a publicação dos seus sonetos e poemas narrativos, não se importasse com o fato de que 16 das suas 37 peças não fossem publicadas. Elas foram resgatadas do esquecimento pelos seus dois amigos e sócios na primeira edição das peças completas, que data

de 1623 e é conhecida como *First Folio*. Desta data em diante a dramaturgia universal jamais seria a mesma.

A rica variedade das personagens shakespearianas seduzia o público, pois continha elementos conhecidos, questões transcendentais em relação ao homem e ao universo, que atraíam a cumplicidade da platéia. Essa prática é vista em *Othelo*, quando a personagem Iago declama, francamente, os planos a que se propõe, diretamente ao público. Santos (1994, p.95) traduz o sentimento despertado pela obras de Shakespeare, através, da citação de Miranda, personagem de *A Tempestade*:

É uma enorme galeria de protagonistas e antagonistas, aristocratas e artesãos, patrícios e plebeus, todos tão fascinantes que, após conhecê-los, sentimos vontade de exclamar, como Miranda: Mas que maravilha! Que criaturas maravilhosas temos aqui! Que admirável mundo novo que tem tais criaturas nele!!!

Ainda sobre a riqueza da construção e da organização interna das peças, Harrison (s.d.) acredita que devemos estar atentos à perfeita justaposição do cômico e do trágico e no contraste e na qualidade das personagens shakespearianas. O autor salienta que, no caso do trágico, as cenas cômicas proporcionavam um certo alívio, uma vez que não havia cortina para intervalos. A inovação no que envolve o aperfeiçoamento do amor romântico, de maneira diferente do sentimento cortês e cavalheiro apresentado em obras mais antigas, é outro diferencial na obra do autor inglês.

A recuperação das figuras dos bobos da corte ou *clowns* (herdeiros da tradição cômica medieval e seu repertório de canções, pantomimas e monólogos) valoriza uma figura menor hierarquicamente, mas que possui, de uma maneira sutil, uma reflexão importante sobre a problemática da narrativa. Presenciamos esse exemplo em *Hamlet*, quando o príncipe retorna da sua suposta viagem à Inglaterra e vai até o cemitério e encontra o crânio de Yorick, o bobo da corte de Elsinor, que o faz pensar sobre o valor

da vida, do corpo, que acaba virando pó. Essa idéia é exposta na seguinte citação do príncipe:

Deixa eu ver. (Pega o crânio). Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! [...] Olha, vai até o quarto de minha grande Dama e diz que ela, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final; vê se ela ri disso! (*Hamlet*, Ato V, cena 11).

Harrison (s.d.) considera a originalidade de Shakespeare ao utilizar a chamada "técnica do espelho", que consiste nas variações que nos permitem o mesmo tema da obra sob os diferentes aspectos. Por exemplo, em *Hamlet*, encontramos as figuras de três filhos sem pais – Hamlet, Laertes e Fortinbrás, porém, cada um deles reagiu de forma diferente ao destino, bem como, na mesma peça, as figuras delicadas e femininas de Ofélia e Gertrudes frente aos infortúnios, ilustrando a frase "Inconstância, teu nome é mulher" (*Hamlet*, Ato I, cena 2).

Harrison (s.d.) acredita que o desenvolvimento do estilo de Shakespeare estava ligado aos dramaturgos da sua época. Quando ele começou a escrever, a representação da moda era o de Edward Alleyn e o estilo das peças provinha de Marlowe, Greene e Kyd. Todos eles tinham muito em comum, e a princípio Shakespeare imitou muito bem o estilo e os maneirismos deles, fazendo com que alguns críticos argumentem, até hoje, que Shakespeare não foi o único autor de algumas das suas primeiras peças.

Boquet (1989) situa o aparecimento de um dos grandes marcos da história do Teatro ocidental, no período que se estende da segunda metade do século XVI ao início do século XVII, coincidentemente o período que Shakespeare começava a criar, em plena Era Elisabetana.

3.1.1.1 A Inglaterra: Berço da criação shakespeariana

Elizabeth I ascende ao trono em 1588, sucedendo o período Tudor, que permaneceu no poder entre o final do século XV e todo o século XVI. De acordo com Molina (1999), nessa época a Inglaterra era conhecida como “Alegre e velha Inglaterra”, pois a marinha inglesa era uma potência, queria conquistar novos mundos e mercados, mas permanecia o pensamento renascentista, de que o homem era inabalável.

Boquet (1989) salienta que a maioria dos elisabetanos conservava as concepções medievais de um corpo político, concebido como um organismo hierarquizado. Assim, as diferenças de classes e de posição substituíam a ordem natural e asseguravam a concórdia entre os membros da comunidade, se cada qual assumisse a sua função.

Molina (1999) observa que o reino de Elisabeth I foi marcado por um anglicanismo moderado, permitindo certa tolerância religiosa, fazendo com que os seus súditos colocassem a lealdade à rainha acima das diferenças religiosas.

A prosperidade econômica e o desenvolvimento proporcionavam a constituição de uma nacionalidade e, por isso, a cultura tornou-se essencial para a composição desse período.

Molina (1999) conta que a rainha, ao mesmo tempo que estava próxima de seus súditos, procurava gerar uma certa distância, impondo respeito e uma imagem de intocável. Segundo a autora, Elisabeth utilizava-se de um jogo de sedução das massas, através dos ritos e cerimônias, responsáveis pela construção da sua imagem. Ela se exibia cativante e sedutora nas suas viagens pelo país, ou em seus desfiles, pelas ruas de Londres, em carruagens ou em barças luxuosas pelo Tamisa, quando arruinava os nobres com a sua hospedagem, destaca Molina (1999). Santos (1994, p.74) completa:

Elisabeth também representava uma série de outros papéis: a pobre mulher indefesa, a rainha ultrajada, a soberana forte e a musa inspiradora dos poetas, que enrique-

ceram a literatura inglesa renascentista com uma poesia de altíssimo nível.

Shakespeare era um dos seus súditos mais célebres. Ele demonstrava o seu amor à pátria, mas guardava ambivalências de sentidos, pois preservava elementos próprios do universo popular e medieval, como as bruxas, os fantasmas, os símbolos mágicos, assim como o questionamento sobre a eficácia da razão e da racionalidade, como presenciamos em *Hamlet*.

Sendo mais exato, Boquet (1989) salienta que William Shakespeare pertenceu ao chamado Teatro elisabetano, que é denominado assim porque a maior parte de sua existência corresponde ao reinado da rainha Elizabeth I, que se estendeu de 1558 a 1603, quando Jaime I, sucessor de Elizabeth, inicia uma nova época nomeada de “jacobina”, devido ao rigor do puritanismo vigente.

Boquet (1989, p.20) retrata que “os dramas elisabetanos tomaram às moralidades o velho tema da roda da fortuna e a personagem bufanesca do vício para enxertá-los na tradição humanista de análise das virtudes e dos erros dos homens de Estado”. Esses temas serviam para exaltar o poder nascente da nação e mostrar aos contemporâneos as imagens dos problemas do presente no espelho dos acontecimentos do passado, explica o autor.

Shakespeare viveu o abalo da visão teocósmica do mundo, através de Copérnico, Montaigne e de Maquiavel. Porém, ele não concordava plenamente com as idéias de Maquiavel. Segundo Boquet (1989, p.23), para o dramaturgo inglês, “o maquiavelismo desembocara numa bancarrota total, tanto política, quanto moral. Os “maquiáveis” são apenas homens pervertidos pelo seu próprio infortúnio...”. Ou seja, Shakespeare não podia considerar os determinismos econômicos ou culturais como motivações de um homem de Estado. Para ele, o homem público deve primeiro possuir qualidades que permitam, em particular, “governar a sua própria natureza” (BOQUET, 1989, p.24).

Boquet (1989) destaca que, para Shakespeare, Henrique V esteve próximo do Príncipe sonhado, pois era corajoso, desinteressado e sabia compreender aqueles que devia governar. As pers-

pectivas políticas foram temas de inúmeros dramas históricos e mesmo de comédias, um exemplo: *A vida e obra de Henrique V*.

Shakespeare utilizou, ao máximo, os elementos do pensamento elisabetano. Boquet (1989) lembra que o escritor viveu em um período de inquietude, onde o Humanismo tentava se estabelecer em uma sociedade em movimento. Para Shakespeare, como para os teólogos da época, o homem é o ser que fala e raciocina e possui uma liberdade geradora de uma ética de responsabilidade. Porém, o homem pode ser tentado por seres diabólicos, como mostra, através da personagem de Falstaff, mas também pode resistir quando tem fé em Deus.

Em *Hamlet*, por exemplo, quando Gertrudes admite a sua cegueira espiritual e o seu ato de traição, ela não espera o perdão de Deus e resolve suicidar-se, isto é, notamos que Deus não é compreendido somente em termos de justiça, cita Boquet (1989).

Todos esses temas, abordando assuntos históricos, políticos, indagações a respeito da vida e de Deus e, principalmente, as Tragédias, fazem parte do universo literário de Shakespeare, retratados em suas peças, que foram encenadas, em grande parte, no período áureo do Teatro elisabetano, que pertenceu ao Teatro renascentista, com início no século XV e prolongou-se até o século XVI.

Molina (1999) caracteriza o Teatro elisabetano pela mistura do sério com o cômico; pelo abandono das unidades aristotélicas clássicas; pela variedade de temas, sendo alguns retirados de histórias da Mitologia, da literatura medieval e renascentista, e, por fim, por utilizar uma linguagem que unia o verso refinado à prosa mais descontraída. Além de Shakespeare se destacaram autores como Christopher Marlowe, Ben Jonson e Thomas Kyd.

Mas não foram somente as misturas de estilo e a qualidade das peças que foram as responsáveis pelo reconhecimento do Teatro elisabetano. A estrutura dos teatros colaborava, em grande escala, para a magia que as peças exaltavam na platéia. De acordo com um documento escrito por Arend van Buchell, em 1596, a respeito

dos teatros de Londres, fica evidenciada a grandiosidade desses lugares:

Há em Londres quatro anfiteatros de uma beleza notável [...] Os dois mais suntuosos estão situados ao sul, além do Tamisa, e conforme as tabuletas, suspensas acima deles são chamados de a Rosa e o Cisne. Os dois outros estão fora da cidade em direção ao norte. Há um quinto, mas de estrutura diferente, consagrado aos combates aos animais [...] De todos os teatros, entretanto, o maior e mais suntuoso é aquele cuja a tabuleta está o Cisne, denominado na língua do país de *The Swan Theatre*, pois está em condições de acolher em seus assentos três mil pessoas (*apud* BOQUET, 1989, p.21).

Molina (1999) descreve as construções como um edifício dando para um grande pátio, com o palco no fundo. Um terço das galerias que conduziam originalmente para os quartos fornecia os lugares para os "mais afortunados", enquanto pessoas comuns ficavam no pátio, em pé ou sentados. Os serviços de hospedaria eram mantidos, como o de bebidas e refrescos, e os próprios nomes desses novos teatros sugeriam sua origem como hospedarias – O Touro Negro, O Cisne, O *Fortune*, O *Hope* e outros.

Santos (1994) relata que, através das descrições dos visitantes e dos próprios textos teatrais, é possível perceber outros elementos do espaço teatral, como informações a respeito das suas dimensões espaciais, que, geralmente, eram circulares, hexagonais ou octogonais e possuíam uma parte ao ar livre, sendo que as galerias e o palco eram cobertos.

A autora conta que a bandeira içada era sinal de espetáculo, dependendo do tempo era içada ao meio-dia e o espetáculo iniciado às duas horas da tarde. Os espectadores pagavam para entrar, mas caso tivessem pouco dinheiro ficavam no pátio em pé; se preferissem ir para as galerias, era preciso pagar um pouco mais, esta "ala" era chamada de sala dos cavalheiros ou dos senhores.

O *The Globe* (Anexo 4), teatro que imortalizou as peças de

Shakespeare, por exemplo, continha três palcos, como relata Santos (1994, p.83) em sua obra sobre o teatro elisabetano:

O palco externo, chamado de "avental", era cercado por uma cortina à volta do estrado e um alçapão com múltiplas funções (por exemplo, Ofélia era enterrada nele). No centro havia outro palco, interno, que também tinha uma cortina, onde geralmente se davam as cenas de pessoas que morriam na cama. O terceiro palco – o superior – era uma galeria em cima do palco externo, onde ficavam os músicos ou os atores (a cena de Julieta no balcão, por exemplo). Nos bastidores encontravam-se o vestiário, os camarins, o depósito das roupas e das peças mais importantes do teatro. Na parte de cima, havia uma casinha com uma roldana para descer os deuses ou os seres sobrenaturais. Também em cima do palco externo duas pilastras sustentavam o "céu" pintado com a lua e algumas estrelas.

O início do espetáculo era sinalizado, segundo Santos (1994), pelo som das trombetas. As cenas eram contínuas, sucedendo-se umas às outras, com duas horas de duração, sem intervalos.

A autora narra algumas curiosidades sobre a diferenciação entre os teatros públicos ou “abertos” e os privados ou “fechados”. Os teatros públicos, como eram ao ar livre, durante o inverno, devido ao mau tempo, era conveniente que os atores se apresentassem em locais fechados. Explica-se, assim, o fato de a companhia de Shakespeare, que já possuía o *The Globe*, que era público, mais tarde arrendar o *Blackfriars* (privado), para que pudessem fazer as apresentações em ambas estações.

Santos (1994) chama a atenção que essa estrutura influenciava, diretamente, na escrita da peça, já que o público ficava muito próximo dos atores, pois o palco, uma plataforma nua, estendia-se em uma parte até o meio da platéia que, em pé ou acomodada em assentos, durante a encenação, fazia comentários a respeito da peça, dos atores e chegava até a tocar suas vestes para lhes avaliar a qualidade do tecido.

Os gêneros das peças teatrais também foram influenciados por fatores como: as poucas opções de trocas de cenário, os papéis escritos especialmente para determinados atores que faziam parte das companhias, os papéis femininos, interpretados por jovens homens, ainda estreantes na companhia (daí os recursos de "transformação" de personagens femininas em masculinos em algumas peças, onde as heroínas passam de repente a usar roupas de rapazes).

Santos (1994) salienta que a participação de mulheres em peças teatrais era não só proibida, mas cercada de grande preconceito. Com exceção de prostitutas, senhoras, quando iam ao teatro, usavam máscaras. Só na reabertura dos teatros londrinos, em 1660, é que as mulheres começam a subir à cena, para representar.

Molina (1999) explica que, para atingir o público do teatro elisabetano, eram necessárias três linguagens essenciais (a falada, a visual e a musical), seguindo uma longa tradição cultural oral e medieval, para, assim, compor um movimento rico e único na literatura.

O predomínio do verso branco do período anterior, de cunho poético, e a típica estrutura da linguagem, misturando prosa e verso, torna-se parte intrínseca da composição de peças, produzidas naquela época. Shakespeare toma de forma mais simples e flexível a linguagem poética, repleta de imagens e metáforas, sendo ele o primeiro a transformar uma crônica inglesa na primeira tragédia histórica elisabetana, *A tragédia de Eduardo II*.

Santos (1994) acredita que as circunstâncias desse período, favorável ao cultivo e à apreciação das palavras, se deve à tradição oral, a qual as pessoas estavam treinadas para ouvir, ao ensino obrigatório de oratória e à retórica nas escolas e universidades, e à flexibilidade da língua inglesa, cunhando expressões e novas palavras.

As peças de Shakespeare estão intimamente ligadas às cerimônias e rituais públicos, presentes no cotidiano da população, como: aberturas de Parlamento, procissões reais, comemorações

em homenagem à rainha cercadas de canto, dança e declamações de versos.

A música nas peças era responsabilidade dos autores que a colocavam ao vivo em suas apresentações, não só para dança, mas, também, para acompanhar canções ou sublinhar a atmosfera de uma cena.

O recurso da vestimenta era essencial para a visualização e efeitos indicativos de mudanças de comportamento ou atitude na personagem, destaca Santos (1994). As roupas eram luxuosas e bonitas, para preencher o espaço da cena, devido à disposição do palco, para não decepcionar a platéia. No caso de Hamlet, por exemplo, todo de preto, de luto pela morte do pai, contrasta com as roupas coloridas dos outros membros da corte.

Percebemos que o Teatro elisabetano se traduz por uma incrível mistura de tradições poéticas e teatrais, da história clássica, onde o poder da palavra, a composição dramática e a imaginação do público faziam com que os autores pudessem arriscar a contar qualquer história, pois o ambiente proporcionava a magia e as mais diferentes manifestações culturais.

Como disse Baudelaire (*apud* BAZIN, 1989, p.153):

O Teatro é um candelabro de cristal. Instados a oferecer como comparação um símbolo diferente desse objeto artificial semelhante ao cristal, brilhante, intrincado e circular, que refrata a luz que gira em redor do seu centro e nos torna prisioneiros de sua auréola.

Essa foi a tarefa de Shakespeare, um cidadão elisabetano, prodígio na sua maneira de reinterpretar fatos do cotidiano e de tentar manifestar suas próprias inquietudes, em uma época em que a reflexão brotava em uma sociedade que estava à procura de uma explicação para o sentido da vida, e no verdadeiro papel de Deus e do homem no universo tanto artístico quanto transcendental. O Teatro era o seu meio de maior expressão, suas peças tinham o intuito de abranger um público maior que os leitores de seus versos, que com o tempo foram reconhecidos por outras artes, como

é o caso da indústria cinematográfica, que não dispensa seus temas, sejam trágicos ou históricos, para atrair, cada vez mais novos espectadores.

3.1.1.2 Laurence Olivier e a produção do filme *Hamlet*, de 1948

Fazer um filme requer elementos que transcendem a idéia única de um autor de uma peça ou de um livro. A elaboração de uma obra cinematográfica é constituída por uma idéia que é aperfeiçoada em diversas fases. É preciso produzir o filme, gravar as cenas, discutir que tipos de planos serão utilizados, a sonorização, a montagem do material e, por fim, a exibição da obra. Todas essas etapas necessitam mais do que um único autor, mas uma equipe para a completa realização.

Mostrar acontecimentos reais ou imaginários faz parte do universo cinematográfico, que se utiliza de artifícios humanos e tecnológicos, para atingir objetivos relevantes tanto ao lúdico quanto à representação de fatos pitorescos, históricos ou científicos. O enciclopédico mundo do Cinema busca nos acontecimentos do cotidiano, em sucessos da literatura ou em obras teatrais, levar, para o grande público, histórias que despertem algum tipo de sentimento de amor, ódio, tristeza, repugnância ou alegria.

O ritual de ir ao cinema ou mesmo assistir um filme pela TV ou em vídeo, mobiliza o espectador, que já aprendeu a diferenciar o texto cinematográfico dos outros produtos de Comunicação de Massa, como novelas, minisséries ou outra obra organizada por capítulos, veiculadas nas televisões abertas ou fechadas. A audiência sabe como se comportar diante de uma história, que mescla imagens em movimento e diálogos, que possui um início, meio e fim, com uma duração média de 120 minutos.

É esse o público do Cinema, que clama, em cada sessão, por estéticas e narrativas diferentes, que encontra na tela diferentes culturas, que o faz viajar por lugares que talvez nunca venha a

conhecer, e que por intermédio dessas locações se tornam universais.

Nesse ponto é traçado o grande paradoxo do Cinema. Diretores, produtores e atores buscam no senso comum algo inovador, atrativo, que renda sucesso e bilheteria. É o retorno à realidade, que mexe com o imaginário do público, pois os filmes permitem o reconhecimento de fatos tão simples, mas que, na grande tela, tomam proporções gigantescas na imaginação coletiva.

Teóricos do Cinema, como André Bazin, destacam que o Cinema requer, além de uma boa história, que atraia a atenção do público, uma tecnologia enorme e complexa. De acordo com Bazin (1989, p.143), essa tecnologia é “invenção e trabalho dos homens”. A argumentação do teórico está baseada no pressuposto de que o homem criou as invenções e trabalha com elas, a fim de que a natureza fique penetrada no celulóide, onde pode ser preservada e estudada. O seu pensamento fica mais nítido na seguinte citação:

A história tecnológica do cinema pode ser contada como a história do homem procurando caminhos para deixar a natureza trabalhar a sua mágica de modo cada vez mais pleno (BAZIN, 1989, p.143).

Bazin (1989) defende a premissa de que a matéria-prima do Cinema não é a própria realidade, mas o desenho, deixado pela realidade no celulóide. De acordo com o autor, esses desenhos têm duas propriedades importantes: primeira, estão ligados geneticamente à realidade que espelham, como um molde, ligado ao seu modelo. Segunda propriedade, os desenhos são compreensíveis e não precisam ser decifrados.

Bazin (1989, p.145) defende que “o Cinema, então, coloca-se ao lado do mundo, parecendo exatamente o mundo”, mas é crítico ao admitir que é incorreto chamar de “realidade” o que é representado na tela, e providencia um termo mais exato, oriundo da Geometria, chamando o Cinema de *assíntota da realidade*. De acordo com Fernandes (1992), *assíntota*, na Geometria, significa

uma linha reta que se aproxima indefinidamente de uma curva, sem poder tocá-la, ou seja, o Cinema está cada vez mais próximo da realidade, como a *assíntota*, no entanto um filme não pode transformar-se em realidade, somente representá-la.

Bazin (1989) finaliza o seu conceito, ao ressaltar que a realidade é a matéria-prima do Cinema e, por isso, pode ser moldada várias vezes, e de diferentes formas; todavia, ele julga que sempre retornaremos ao modelo cru da realidade e, através de sua gênese técnica, à própria realidade.

Ao tentar realizar o seu maior sonho de levar as peças shakespearianas ao Cinema, Laurence Olivier enfrentou diversas críticas, pois ele não estava produzindo um filme, direcionado ao público dos Meios de Comunicação de Massa, ele não tinha como objetivo tratar de fatos do cotidiano, como as pessoas estavam acostumadas na década de 40 e 50. Ele buscava ousar e usou do seu sucesso no Teatro para atrair espectadores para os seus filmes, baseados nos escritos de Shakespeare.

Xavier (1996), que analisou as relações entre Cinema e Teatro, acredita que não houve uma ruptura entre os dois tipos de arte. O autor argumenta que “o Cinema narrativo quase sempre traz o Teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve *mise-en-scène*” (1996, p.247). O autor cita grandes diretores como Grifit, Eisenstein, Fassbinder, Bergman e Wells e atores que trabalharam nesses dois tipos de espetáculos, como colaboradores para ambas as artes, considerando sempre as suas diferenças, mas acrescentando nas suas semelhanças.

Um tempo após a criação do Cinema, houve uma separação drástica do Teatro. Ambas as artes eram vistas como blocos homogêneos de expressão, separados pela técnica, ao invés de serem consideradas como estilos diferentes que possuem formas distintas de conceber um espetáculo. Xavier descreve que o pensamento dos cinéfilos da época era a crença na superioridade da arte cinematográfica: "A nova arte que viria coroar um movimento evolutivo em direção a formas mais completas e sinceras de re-

aparelhada para os desafios da vida moderna"(1996, p.247).

Entretanto, Xavier (1996) adverte que este raciocínio não estava correto, pois segundo ele são os estilos, tanto do Teatro, quanto do Cinema, que definem a relação do trabalho com o teor da experiência social de seu tempo, ou seja, no momento em que assistimos a um espetáculo cinematográfico ou teatral e buscamos analisá-los, o que importa é a qual movimento e época ele pertenceu e não as diferenças de suporte técnico.

Olivier (1987) levou para o seu tempo, a década de 40, o pensamento de Shakespeare, que tratava de assuntos atemporais a respeito das inquietações dos homens. Transformar escritos feitos para o Teatro em uma obra cinematográfica foi o grande desafio de Oliver, que já havia atuado em inúmeras peças shakespearianas. Ele conta que muitos espectadores que foram até o Cinema assistir filmes baseados nos escritos de Shakespeare, jamais tinham freqüentado um teatro, mas mesmo assim se divertiam e gostavam das tramas.

Olivier (1987, p.176) declarou que atraiu um público novo, ao levar Shakespeare ao Cinema, pois, anteriormente, as pessoas achavam que "Shakespeare não era para elas". Ele atribuiu o sucesso dos seus filmes à eficácia da comunicação entre o ator e o público, que causava uma sensação de liberdade, como se ambos "voassem juntos".

O primeiro filme, produzido e encenado por Olivier a respeito da obra de Shakespeare, foi *Henrique V*, baseado em obra homônima do dramaturgo inglês. O filme foi um sucesso de bilheteria e, segundo Olivier (1987, p.176), "Shakespeare voltava ao povo. Não era mais um privilégio de um pequeno grupo selecionado".

Olivier (1987) acredita que, para o ator, o Cinema não proporciona uma sensação real de impulsividade, como a que ocorre na dinâmica entre o subir e o descer do pano; no entanto, um filme permite transmitir os pensamentos de Shakespeare a milhões de pessoas que não tiveram a oportunidade de ouvi-los, caso fosse transmitido em um espaço restrito como um palco.

Passadas as inseguranças em relação às filmagens de *Henrique V*, Olivier investiu em uma segunda tarefa: filmar a trágica história do príncipe infeliz da Dinamarca, Hamlet. Olivier (1987) conta que já havia feito *Hamlet*, duas vezes, em 1937, uma em Londres e outra no castelo de Elsinor, local no qual Shakespeare se baseou para ser o cenário da saga do príncipe da Dinamarca. Olivier (1987, p.188) destaca que “uma vez que se faz *Hamlet*, as ações e conceitos desta peça ficam com você para sempre, bem como os seus conceitos sobre ela”.

O ator (1987, p.188) evidencia que “Hamlet é à prova de espectador”, pois a personagem fascina todos aqueles que a reconhecem, seu estado de espírito, suas auto-realizações, dúvidas e a sua impotência de controlar os acontecimentos despertam o interesse do público, que divide com a personagem aquele momento tenso durante a realização de todo o espetáculo. Entretanto, Olivier (1987) recorda que, por Hamlet ser uma personagem de várias fases e de instável conduta, cada um possui uma idéia própria sobre ele, mas essa constatação não intimidou Olivier e sim o desafiou para a criação da sua própria personagem.

Então, Olivier começou a elaborar o roteiro, ou seja, deveria ter em mente que se tratava de uma Tragédia, e, por isso, precisava decidir de que lado maldoso da natureza de Hamlet ele iria se posicionar. Em um primeiro momento, Olivier narra que não queria ser Hamlet, devido à sua brilhante atuação em *Henrique V*. Sua preocupação residia na opinião do público em reconhecer em Hamlet o rei Henrique V, caso ele repetisse a atuação como protagonista.

A dificuldade era achar um ator à altura da personagem do príncipe. De acordo com Olivier (1987, p.188), “Hamlet é sempre central à história. A história é vista através de seus olhos até quando ele não está presente, através de sua imaginação – sua paranóia”.

Devido a essas constatações, Olivier (1987, p.189) resolveu encenar o papel principal, por considerar legítima a sua contribui-

ção “a uma interpretação cinematográfica à consciência universal de Hamlet”.

Iniciaram as filmagens e alguns acertos foram indispensáveis para Olivier, um apaixonado pelos textos de Shakespeare, que buscava a maior fidelidade ao texto de seu ídolo. Para tentar alcançar a perfeição, Olivier preferiu fazer as imagens em branco-e-preto, ao invés do *technicolor*. A razão da escolha se deu pelas vantagens que essas cores ofereciam para a narrativa; assim, explica Olivier (1987, p.189), “podia usar com maior proveito fotografias em profundidade de campo”.

A proposta de Olivier era colocar a personagem Hamlet em primeiro plano e em foco, já que ele era o narrador da história, e fazer com que as outras personagens, as dos planos intermediários e as dos planos distantes, também estivessem em foco. Porém, Olivier (1987) sabia que era difícil construir esta estética, em termos técnicos, e que somente foi possível devido à genialidade do iluminador Desmond Dickinson.

Essa profundidade de campo, almejada por Olivier, se materializou em cenas em que era necessário criar uma distância entre as personagens ou para produzir um efeito de alienação ou de saudades de prazeres passados, como quando Hamlet avista Ofélia, vestida com um traje vitoriano, a uma distância de 45 metros, sentada em uma cadeira. Nessa cena, é possível visualizar o amor brilhando óbvio nos olhos da personagem, devido à profundidade de campo, gerada pela gravação em preto-e-branco.

Olivier (1987) descreve outra cena em que a profundidade de campo teve papel decisivo no filme. Enquanto a câmera mostrava a melancolia de Hamlet e a decadência e desolação da corte do rei Cláudio, Olivier utilizou os espaços vazios para incentivar as ações físicas, mostrando o corpo atlético de Hamlet sugerido no texto original de Shakespeare, no momento em que este se vira contra Cláudio na batalha final. Olivier enfatiza que a sonorização, feita por William Walton, principalmente na morte de Hamlet, proporcionou o tom dramático durante a narrativa.

O cenário de Elsinor foi construído a partir das descrições de

Shakespeare; ressalta Olivier (1987, p.190) que “nada de bonito, nem de artificial em Elsinor: pedras cinzas, enegrecidas, às vezes em ruínas, às vezes deprimentes, às vezes cavernosas”. Toda essa atmosfera intimista e deprimente servia para dar um efeito fantasmagórico à trama e às figuras das personagens, enfatiza Olivier. Como diretor, ele procurou fazer com que as personagens parecessem fantasmas vagando pelas ruínas de Elsinor. Olivier (1987, p.190) demonstra a sua proposta:

No começo de uma longa caminhada em direção a Hamlet, Ofélia parecia um espectro; e, na minha opinião, nada mais natural que colocar os solilóquios de Hamlet como pensamentos e seu “ser ou não ser” sob os rugidos do mar, como os ruídos que confundem os espíritos perturbados.

Após a conclusão das filmagens e dos cuidados com os planos, cenário, sonorização e com a dramatização dos atores, Olivier precisou ser impiedoso na edição do material. O autor cita que, igualmente à edição de *Henrique V*, em que metade das gravações precisaram ser cortadas, em *Hamlet* ocorreu o mesmo procedimento.

Olivier (1987) relata que, por respeitar a obra primeira de Shakespeare, tinha a obsessão de ser fiel à concepção da obra, assim como ao veículo com o qual estava trabalhando. Além disso, se preocupava com o entendimento que o público possuía em relação à obra.

O ator e diretor não poupou elogios ao elenco. A escolha de atrizes como Elieen Herlie, que interpretou a rainha Gertrudes, e Jean Simmons, que representou a doce Ofélia, foi fundamental para a realização do filme. Segundo Olivier (1987, p.191):

Todos os atores estavam confiantes e deram interpretações shakespearianas de primeira classe [...] chamei somente atores capazes de recitar Shakespeare, fosse por experiência ou talento natural [...] seria tolice fazer um filme

de Shakespeare com atores que nunca tivessem tido estado em suas peças antes: há de se aprender um certo número de técnicas.

Olivier (1987) explica que o trabalho dele como diretor foi tirar o máximo proveito do talento que já tinha nas mãos e, para isso, precisava fazer com que os atores se sentissem à vontade e felizes ao representar as suas personagens. Um fato interessante na confecção do filme foi a redução do texto de Shakespeare, que possui quatro horas e meia, quando encenado por completo no Teatro, para duas horas e meia no Cinema, para obedecer ao padrão cinematográfico.

Olivier (1987) relata que durante a montagem final do filme muitos problemas começaram a aparecer e, para tentar amenizar esses percalços, Olivier contou com a colaboração do seu montador Reginald Beck, que compartilhava com as suas idéias ousadas, já que ao invés de filmar uma personagem da direita para a esquerda, modo usual do Cinema da época, Olivier mudou a direção da câmera e filmava a personagem, a partir da esquerda, fator que complicava a montagem do filme, em relação à quebra de eixo da câmera.

Outro elemento indispensável, durante a montagem, foi a participação do compositor e responsável pelos efeitos sonoros William Walton que, segundo Olivier (1987, p.192), "absorveu cada estado de espírito de Hamlet [...] coordenamos a sua música e meus efeitos sonoros: o troar dos canhões na última jornada de Hamlet pelas muralhas, o bater do seu coração quando vê o espectro pela primeira vez".

Olivier (1987) destaca que é na sala de montagem que acontece a união entre o autor, veículo e platéia. Nessa etapa é cristalizado o ritmo, a velocidade, o movimento e o domínio visual da obra como um todo.

Por fim, Olivier (1987) reforça que o seu maior objetivo era a clareza, mesmo tendo que resumir alguns atos que eram mais duradouros na peça original, como a cena em que Horácio, fiel

amigo e escudeiro de Hamlet, lê uma carta e as imagens que passavam mostravam uma batalha marítima de Hamlet contra os piratas, que mesmo sendo uma cena breve, ela consegue representar a coragem física da personagem e deixa explícito para o espectador que este acontecimento era vital na narrativa, pois se tratava da tocaia que Cláudio havia preparado para que Hamlet fosse morto, sem deixar evidências.

A tensão entre o texto shakespeariano, o Cinema e o público foi a guia para Olivier estabelecer o ritmo do filme. Mesmo com o corte de algumas cenas que haviam sido filmadas, ele acertou na união do Teatro com o Cinema. O diretor (1987) conta que *Hamlet* foi um sucesso de bilheteria e entre os críticos menos pedantes, pois ele ganhou o Oscar de melhor ator; porém, mesmo depois de tanto esforço para a construção da obra, não ficou satisfeito com a edição final.

Ele atribuiu ao seu papel de diretor profissional a ansiedade de ficar dentro do orçamento e o cumprimento do prazo de entrega, o motivo dos cortes de alguns belos versos de Shakespeare; no entanto, segundo Olivier (1987, p.194), somente dessa maneira foi possível “transpor o gênio criativo de Shakespeare para a tela”.

Olivier, também, dirigiu e atuou em outros filmes, baseados nas peças de Shakespeare, como *Ricardo III* (1955), *Othelo* (1965) e *Romeu e Julieta* (1968). No entanto, admite que *Hamlet* é o seu filme favorito em se tratando de Shakespeare, e assume que “o filme foi uma história excelente sobre os lados interior e exterior de Hamlet, contada em linguagem cinematográfica” (1987, p.194).

3.1.2 Considerações sociohistóricas

Fizemos uma breve incursão a respeito dos fatos históricos e sociais que permearam a obra cinematográfica *Hamlet* para finalizarmos esta etapa, intitulada por Thompson (1995) como Análise Sociohistórica. O objetivo dessa parte foi reconstituir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das For-

mas Simbólicas, nesse caso, os elementos que, de alguma forma, influenciaram a elaboração do filme *Hamlet*, de 1948.

Thompson orienta essa fase da análise a partir de quatro aspectos básicos, que, segundo ele, definem níveis distintos da verificação das FS. O primeiro aspecto, seguindo a proposta de Thompson (1995), envolve a identificação e a descrição das situações espaço-temporais específicas, em que as FS são produzidas e recebidas. De acordo com o teórico (1995, p.366):

As Formas Simbólicas são produzidas (faladas, narradas, inscritas) e recebidas (vistas, ouvidas, lidas) por pessoas situadas em locais específicos, agindo e reagindo a tempos particulares e a locais especiais, e a reconstrução desses ambientes é uma parte importante da análise sociohistórica.

Referente às especificações necessárias, exigidas por Thompson (1995), como um aspecto básico para a análise, apresentamos, na fase inicial dessa etapa, no que corresponde à revisão bibliográfica em relação a Shakespeare, um breve resumo de suas influências, suas obras e sua época, o reinado de Elisabeth I, a qual ele pertenceu e o estilo teatral inovador que ele construiu, através de seus diálogos eloqüentes e da criação de uma estrutura diferenciada de Teatro, como o *The Globe*, na Inglaterra.

O segundo aspecto básico, citado por Thompson (1995), que deve fazer parte da ASH, é relativo aos campos de interação, no qual as FS estão, especificamente, situadas. Thompson (1995, p.366) explica que "podemos analisar um campo como um espaço de posições e um conjunto de trajetórias, que conjuntamente determinam algumas das relações entre as pessoas e algumas oportunidades acessíveis a elas".

Em relação aos campos de interação, verificamos a união da obra de Shakespeare com a produção do filme *Hamlet*, feita por Olivier. O ator e diretor inglês conseguiu unir a sua experiência nos palcos, principalmente as suas encenações de personagens shakespearianas, com os recursos disponíveis, para fazer

uma obra cinematográfica, uma arte ainda nova e de valor estético discutível na década de 40.

Houve, então, uma interação entre a arte da retórica – o Teatro – e a nova arte do espetáculo – o Cinema. Os escritos de Shakespeare sobre a Tragédia de Hamlet foram atualizados para um novo estilo e para novos, e mais numerosos, espectadores, permanecendo documentado em celulóide, ao invés de desaparecer após o cair das cortinas.

O terceiro nível da ASH remete às instituições sociais. De acordo com Thompson (1995, p.367),

analisar as instituições sociais é reconstituir os conjuntos de regras, recursos e relações que as constituem, é traçar o seu desenvolvimento através do tempo e examinar as práticas e atitudes das pessoas que agem a seu favor dentro delas.

As instituições sociais foram abordadas nessa fase a fim de verificar as regras, a partir da exposição das estruturas sociais que regeram tanto a obra de Shakespeare, quando o estilo do teatro elisabetano predominava, com a época de Olivier, onde o Cinema começava a inovar, através da criação de novas maneiras de filmar e tipos de representação, bem como a utilização do Teatro dentro de obras cinematográficas.

O último nível, essencial para a ASH, é de particular relevância para o estudo das FS, pois envolve a problemática citada por Thompson (1995) referente aos meios técnicos de construção de mensagens e de transmissão. Para o autor (1995, p.368), o meio técnico “é um substrato material através do qual as Formas Simbólicas são produzidas e transmitidas”. Thompson (1995) declara que é o meio técnico que determina as características e o grau de fixidez e de reprodutibilidade das FS e a participação dos sujeitos, que utilizam o meio.

No entanto, Thompson (1995) adverte que a ASH dos meios técnicos não deve se constituir apenas em uma investigação técnica, mas elucidar os contextos sociais, onde eles estão inseridos.

Sendo assim, buscamos não somente abordar de forma isolada o Teatro e o Cinema, mas redimensionar os fatos que influenciaram Shakespeare e Olivier, já que há um diferencial temporal de quase quatro décadas entre as obras de ambos.

Dessa forma, nessa primeira fase da HP, o objetivo principal, ao resgatarmos fatos históricos e de produção das FS, que constituem o filme *Hamlet*, foi reconstruir as condições e contextos sociohistóricos de produção, circulação e recepção, como examinar as regras, as relações sociais construídas, por dois campos diferenciados e socialmente estruturados.

3.2 Análise Formal ou Discursiva

A Análise Formal ou Discursiva é o segundo passo da Tríplice Análise de Thompson para a aplicação da Hermenêutica de Profundidade. O autor (1995) parte do princípio de que as Formas Simbólicas são algo mais complexo do que somente os resultados das ações, situadas e baseadas em regras e recursos, que se encontram à disposição do produtor. As FS são construções simbólicas que existem em um contexto. Possuem estruturas características e têm a capacidade e o objetivo de dizer alguma coisa.

Por isso, exigem um tipo específico de análise, que deve se preocupar com as suas características estruturais, padrões e relações que elas estabelecem. No entanto, Thompson (1995, p.369) lembra que “esse tipo de análise se torna ilusório quando ele é removido do seu referencial metodológico da HP e discutido isoladamente da Análise Sociohistórica”.

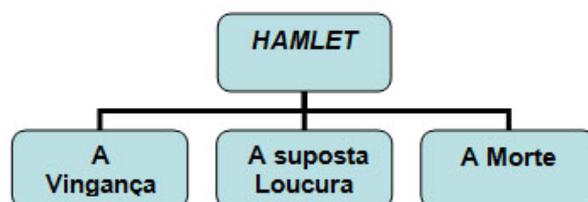
Thompson (1995) enfatiza que, tomada em si mesma, a AD pode ser considerada um exercício abstrato, mas para que isso não ocorra é preciso ter uma circunstância particular de investigação de acordo com o objeto de estudo.

No caso do filme *Hamlet*, de 1948, utilizaremos as categorias barthesianas, como suporte para uma investigação científica relevante, pois a teoria está em harmonia tanto com os objetivos, que

buscam analisar o Discurso verbal e não-verbal da personagem Hamlet, quanto com o objeto, o texto fílmico.

3.2.1 Descrição das cenas

Para organizar a Análise Formal ou Discursiva, estabelecemos algumas diretrizes para fragmentarmos o *corpus* da análise, a fim de deixarmos claras as intenções da pesquisa. Serão utilizadas nove cenas, as quais serão descritas, em seguida, para que possamos iniciar a análise da Discursividade verbal e não-verbal. As descrições das cenas irão seguir o esquema abaixo, que apresentamos, em um primeiro momento, no segundo capítulo, relativo à metodologia empregada no estudo.



É imprescindível lembrar que, para cada tema, iremos nos ater a três cenas do filme *Hamlet*, de 1948, que serão analisadas em conjunto, partindo das particularidades de cada cena e finalizando com as semelhanças. As descrições irão contemplar os diálogos (Discurso verbal) das personagens, envolvidas nas cenas, e tentaremos, também, descrever, dentro das possibilidades, a narrativa, através das imagens (Discurso não-verbal) que as completam, de maneira mais aproximativa possível da representação na obra cinematográfica. A pertinência das escolhas está apoiada na relação que as cenas possuem com o aporte teórico e com a metodologia escolhida.

Rose (2002, p.348) lembra que “a finalidade da descrição é gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise cuidadosa e a uma codificação. Ela translada e simplifica a imagem complexa da tela”. Por isso, é de suma importância estarmos cientes dos

objetivos no momento da escolha do *corpus*, pois, como alerta a pesquisadora (2002, p.344), “não há um modo de coletar, descrever e codificar dados que sejam ‘verdadeiros’ em relação ao texto original”. A questão é sermos o mais claro possível a respeito dos recursos que foram empregados na coleta e na simplificação.

Lembramos que o foco da nossa análise é a personagem Hamlet, porém este fato não descarta que outras personagens façam parte das cenas escolhidas. Denominamos cena a situação que envolve personagens que desempenham uma ação, que pressupõe um início, meio e fim, e também observamos que os trechos foram descritos, linearmente, para facilitar a lógica da narrativa.

A fim de facilitar a compreensão das cenas, utilizaremos a seguinte técnica: apresentaremos o tema e o seu propósito na obra e, em seguida, as cenas em questão, que vão estar acompanhadas pelo contexto, ou seja, a sua importância no texto fílmico, para que elas tenham significado no todo. Os diálogos estarão apresentados na íntegra (Discurso verbal) e os aspectos referentes às imagens (Discurso não-verbal) estarão entre parênteses. Além disso, em anexo, estarão as imagens que correspondem a cada cena.

Após esse procedimento faremos uma análise geral, nos baseando nas categorias oriundas de Barthes, partindo dos principais elementos, do Discurso verbal e não-verbal da personagem Hamlet e das personagens envolvidas, que estão contidos em cada conjunto de três cenas que fazem parte de um determinado tema. Por exemplo: o tema Vingança será constituído de três cenas, por conseguinte, a análise irá contemplar os principais elementos, de acordo com as categorias barthesianas.

3.2.1.1 A Vingança

Começaremos a descrever as cenas a partir do tema Vingança, que marca o início da narrativa, pois, devido a este efeito, a história se desenvolve e se transforma em uma Tragédia, já que a busca pela Vingança da Morte do pai faz Hamlet tomar diversas atitudes

que levam à Morte de muitas personagens e da sua própria destruição. Para explorarmos mais o significado da palavra Vingança, iremos adotar a sua significação do dicionário, que nos faz perceber a completude desse vocábulo e como a sua complexidade foi incorporada pela personagem Hamlet.

Cabe destacarmos que o ato de Vingança, representada pelo verbo “vingar” completa o significado do ato, sendo de suma importância para compreendermos todos os motivos que levaram Hamlet a ter certos posicionamentos no decorrer da história.

VINGANÇA¹: s.f. Ato ou efeito de vingar; desforço; represália; vindita.

VINGAR: Tirar desforra de; infligir punição a alguém para satisfação pessoal de (pessoa ofendida); desafrontar; vingou o irmão; promover a reparação de; reabilitar; atingir; galgar; subir; ultrapassar; vencer; conseguir: o candidato da oposição não vingou ser eleito; dominar; tr. Dir. e ind. Ter bom êxito; chegar à maturidade; prosperar; medrar; crescer; tr. Ind. Atingir; chegar; pr. Tirar vingança de ofensa recebida; desforçar-se; desforra-se; vingou-se do traidor; dar-se por contente; declarar-se satisfeito. Do latim *vindicare*.

CENA 1 – Hamlet, em um monólogo, reflete sobre o sofrimento do seu pai e das atitudes de sua mãe, que reforça o seu sentimento de vingança (Anexo 5).

Contextualização da cena: O príncipe encontra-se apático em um banquete com muita fatura, vinho à vontade e risos à toa. O motivo da celebração: Rei Cláudio (seu tio) comunica ao reino sua união com a rainha Gertrudes (mãe de Hamlet). Hamlet está sentado distante da festa, quase excluído da mesa principal onde estavam todos aqueles que considerava traidores do seu digno pai,

¹ FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso; GUIMARÃES, F. Marques. **Dicionário brasileiro Globo**. São Paulo: Globo, 1992.

o falecido rei Hamlet, mesmo antes da aparição do espectro que viria a lhe contar o verdadeiro motivo de sua morte.

Após declarações cínicas de carinho do seu tio, que suplica que o príncipe não deixe o reino, a festa termina no salão principal e todos se retiram para ver os tiros dos canhões que o rei Cláudio pede aos seus subalternos, para simbolizar a felicidade do seu casamento com a ex-cunhada.

Hamlet, então, fica sozinho, perdido em seus devaneios, e fortifica o seu ódio mais profundo em relação a toda aquela situação que acabara de presenciar, e leva até o espectador o seu pensamento, através do seguinte discurso:

Hamlet:

(O rosto de Hamlet toma conta da tela, ele não fala, está pensando.)

– Oh, se esta carne tão sólida se derretesse e se fundisse com o orvalho, ou se o Eterno não tivesse condenado o suicídio.

(Dos seus olhos, vertem lágrimas e ele se levanta da cadeira.)

– Oh, Deus! Quão cansativos os gostos vulgares e inúteis me parecem os costumes do mundo. Que vergonha! Vergonha!

(Hamlet começa a caminhar no interior do castelo.)

– É um jardim inculto, cheio de ervas daninhas, invadido por coisas espessas e vulgares.

– Que tenha chegado a isso!

– Morto há apenas dois meses. Não, nem tanto, nem dois.

– Um rei que antes era como Apolo, comparado a um sátiro, tão amoroso que não tolerava que os ventos fossem muito rudes com o rosto de minha mãe.

(Hamlet se apóia na mesa que, antes, estava ocorrendo o banquete, mas que agora abriga somente restos de bebida e comida.)

– Céus! Precisa lembrar-me?

– Ela se apegava nele como se o apetite crescesse enquanto

era saciado.

(Hamlet fala em voz alta e recomeça a caminhar.)

– E, contudo, um mês depois ... que eu não pense nisso.

– Inconstância, teu nome é mulher.

(Retorna a pensar.)

– Apenas um mês.

– Antes que envelhecessem os sapatos com que acompanhou o corpo de meu pai, como Níobe, toda em lá lágrimas.

– Ela... logo ela... Oh Deus, um animal irracional teria chorado mais tempo.

– Casou-se com meu tio, irmão de meu pai, mas nada igual a ele, como eu a Hércules. Em um mês ela se casou.

– Oh! Que pressa iníqua de galgar vivamente em lençóis incestuosos.

– (Volta a sentar-se e apóia a cabeça com a mão.)

– Isso não pode acabar bem! Mas despedaça-te, meu coração, pois deves conter a língua!

CENA 2 – O rei Hamlet conta ao príncipe como ocorreu a sua morte (Anexo 5).

Contextualização da cena: Hamlet escuta as palavras do fantasma do seu pai, que lhe revela de que forma foi morto e traído pelo seu irmão Cláudio. É importante observar que o fantasma do rei surge no meio da névoa e ele está vestido ainda como nobre e com a sua coroa.

Hamlet:

– Aonde me conduzes?

– Fala ou não irei mais adiante.

(Hamlet dirige-se à esplanada do castelo, em silêncio, segurando a sua espada junto ao corpo, pelo punho e com a lâmina

para baixo.)

Espectro Rei Hamlet:

– Escuta-me!

Hamlet:

– Assim farei.

(Forma-se, em quadro, a imagem do espectro do rei Hamlet. Estão pai e filho, um diante do outro. Hamlet continua com a espada na mesma posição.)

Espectro Rei Hamlet:

– Eu sou o espírito do teu pai, condenado a um certo tempo a vagar durante a noite e de dia ficar confinado no meio do fogo até que os crimes, cometidos em meus dias de vida, sejam purgados pelas chamas.

Hamlet:

– Ri de ti pobre fantasma.

(Hamlet ajoelha-se apoiado na espada em frente ao fantasma do pai.)

Espectro Rei Hamlet:

Escuta. Se algum dia amastes teu carinhoso pai vinga o seu infame e desnaturado assassinato.

Hamlet:

– Oh! Deus!

(Hamlet abaixa a cabeça diante do espectro.)

– Assassinato?

(Somente a personagem Hamlet está, em quadro, ajoelhado e com a cabeça baixa, até o momento em que faz a pergunta para o fantasma.)

Espectro Rei Hamlet:

– Assassinato infamíssimo, como todos, mas esses mais ainda infame, estranho e desnaturado.

Hamlet:

– Conta-me logo tudo, para que eu com a rapidez do pensamento possa vingarte.

(Hamlet com os olhos cheios de lágrimas olha fixamente para o fantasma.)

Espectro Rei Hamlet:

– Agora, Hamlet, ouve. Disseram que, quando eu dormia no meu jardim, uma cobra tinha me picado, de modo que a Dinamarca, por uma falsa versão de minha morte, foi ludibriada. Mas fica sabendo, nobre jovem, que a cobra cuja picada tirou a vida de teu pai usa agora a sua coroa.

Hamlet:

– Oh! Minha alma profética! Meu tio!

(O espectro parece flutuar envolto pela névoa, enquanto Hamlet o escuta ajoelhado.)

Espectro Rei Hamlet:

– Sim, esse monstro incestuoso, adúltero, traiçoeiramente, conquistou para a sua luxúria a vontade da rainha, que parecia tão virtuosa.

Hamlet:

(Hamlet beija o anel, que está na mão direita no dedo anular.)

– Oh! Hamlet, que degeneração foi essa!

Espectro Rei Hamlet:

– Mas, espera, acho que sinto um ar matutino. Deixe-me ser breve.

(Imagens em *flashback* do momento da morte como se Hamlet as estivesse imaginando, enquanto o espectro as narra.)

– Eu dormia em meu jardim, como fazia em todas as tardes, quando, nessa hora de descanso, seu tio chegou com o sumo de cicuta num frasco e nos meus ouvidos verteu o pestilento líquido, cujo efeito é tão inimigo do sangue humano que flui veloz pelas portas e veias naturais do corpo.

Assim, adormecido, pela mão do irmão fui privado da vida, da coroa e da rainha e, ao mesmo tempo, eliminado em pleno vicejar de meus pecados e, sem preparo, envolvido a prestar contas com todas as minhas imperfeições.

Hamlet:

- É horrível!
- Horrível!
- Horribilíssimo!

Espectro do Rei Hamlet:

– Se tens sentimentos dentro de ti, não tolere isso. Não deixes o leito real da Dinamarca ser um castre para a luxúria e o incesto. Mas, seja qual for teu plano, não macules a tua mente nem trates tua alma coisa alguma contra a tua mãe. Deixa-a por conta do céu.

– Eu me despeço, agora. O vagalume mostra que a manhã está próxima, pois começa a empalidecer seu brilho sem calor.

Hamlet:

(Hamlet estende o braço direito em direção ao espectro. Seu rosto demonstra angústia e seus olhos estão com lágrimas.)

Espectro do Rei Hamlet:

- Adeus!
- Adeus!
- Lembra-te de mim!

(O espectro desaparece no meio da névoa e Hamlet estende o

braço direito em sua direção. Levanta-se, enquanto a névoa toma conta do ambiente, fazendo-o desaparecer. Logo, ele reaparece caído na esplanada do castelo.)

CENA 3 – Hamlet resolve que irá vingar a morte do seu pai. Trata-se de um monólogo (Anexo 5).

Contextualização da cena: Hamlet, após ter se despedido de seu pai, jura, mais uma vez, a sua Vingança, ele está transtornado, lágrimas surgem nos seus olhos. Para colaborar com a dramatização, a câmera é colocada acima da personagem, diminuindo-a, até que ela deixa-se cair no chão. Ao iniciar o monólogo, a câmera está posicionada em *close* no rosto da personagem.

Hamlet:

– Ó vós hostes celestes!

(Hamlet está deitado na esplanada do castelo, chorando copiosamente.)

– Ó terra!

(Seu olhar está fixo para o alto.)

– Que mais ainda!

(Abre os braços como uma súplica.)

– E devo evocar o inferno?

(O tom da sua voz incita o desespero.)

– Sossega, sossega meu coração, lembrar-me de ti?

(Hamlet faz uma tentativa de começar a levantar-se do chão.)

– Sim, pobre espectro...

(A personagem volta a rastejar-te no chão e a neblina o torna quase invisível.)

– Enquanto memória houver neste crânio conturbado, lembrar-

te de ti!

(Agora Hamlet apóia-se na sua espada e fica de joelhos.)

– Sim, da minha memória apagarei o que, nela, gravaram na juventude e a observação.

(Hamlet continua de joelhos, amparado pela espada e com a mão direita, apontada para o alto.)

– E somente a tua ordem ficará viva no livro do meu cérebro, pura e imaculada.

(Hamlet emociona-se, mais uma vez, e fixa o olhar no céu.)

Sim, pelo céu!

(Joga a espada com força em direção ao chão e diz esta frase em tom alto e desesperado.)

– Ó mulher tão maligna!

– Ó patife, patife!

(Neste ponto, ocorre a edição e Hamlet muda de posição, neste momento está no parapeito da esplanada, olhando para baixo.)

– Pois, bem tio, eis o meu lema.

(Ele se recupera, levanta-se e é possível ver o ódio em seu semblante.)

– Será “Adeus, adeus! Lembra-te de mim”.

(Hamlet está ereto e com a espada junto do peito.)

– Eu jurei, meu senhor, assim seja!

(Hamlet beija a espada.)

Análise do tema Vingança

A Vingança é o tema, primeiro, que rege e situa a narrativa. Vinguar a morte do pai assassinado é o objetivo de Hamlet. A partir dessa finalidade, o príncipe exerce ações, que acabam culminando em diversas mortes. Porém, a resolução tomada por Hamlet o faz refletir a respeito de aspectos que fazem parte tanto da sua família, quanto do reino e dos seus sentimentos em relação à situação que passa a presenciar.

Iremos nos basear nas categorias barthesianas, para desenvolver a análise. Vamos unir as principais evidências das três cenas, que colaboram para demarcar a categoria Imagem. Na **cena 1**, Hamlet, através dos seus diálogos, deixa claro qual Imagem ele possui de Deus, do mundo, o qual habita e vive, da mãe, do tio e do seu pai.

Barthes (1988) considera que a linguagem transforma as pessoas e os objetos, os transformando em Imagem, e é isso que ocorre. As citações de Hamlet mostram o respeito e a obediência a Deus, que não permite o suicídio, vontade que o príncipe expressa no início da cena. No segundo momento, ele adjetiva o mundo como um local dos gostos vulgares. Na verdade, ele cria esta Imagem após participar do banquete, em que foi anunciada a união da sua mãe com o traidor Cláudio, ou seja, ele relativiza sua visão de mundo, apoiado nas suas aflições particulares e nos seus desejos, descartando todo o contexto fora do reino.

Para criar as Imagens da rainha, de Cláudio, do rei Hamlet e a própria, Hamlet se apóia na Mitologia Grega. Ele, por intermédio do significado dos deuses, constitui a Imagem de cada uma dessas personagens e a sua. As comparações, com utilização de metáforas, ao relacionar o deus Apolo ao rei Hamlet, a deusa Níobe à mãe, e ele a Hércules, servem como suportes para a construção das Imagens dentro da narrativa. Apolo, na Mitologia, representa o “deus do arco de prata, que brilha como Lua”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p.66), sendo visto como uma personagem divina que sintetiza a sabedoria, que realiza o equilíbrio e a har-

monia dos desejos, não pela supressão das pulsões humanas, mas na orientação, no sentido de uma espiritualização, em busca do desenvolvimento da consciência. Chevalier e Gheerbrant (2002, p.67) resumem a figura de Apolo como sendo "símbolo da vitória sobre a violência, do autodomínio no entusiasmo, da aliança entre a paixão e da razão [...] sua sabedoria é fruto de uma conquista e não de uma herança; é um dos mais belos símbolos da ascensão humana".

Isso demonstra o patamar ao qual Hamlet eleva o seu pai, a Imagem que ele construiu o torna um ser supremo que jamais poderia ter sido traído dentro do seu próprio reino e pela amada esposa.

Já a sua mãe é comparada a Níobe, que significa, na Mitologia Grega, de acordo Victoria (2000), a figura da mãe orgulhosa e protetora das sete filhas e dos sete filhos, porém por festejar a sua fertilidade e felicidade, perante Latona, mãe de Apolo e Diana, ela acaba despertando inveja e discórdia. Então, os filhos de Latona resolvem vingar a mãe e matam, a flechadas, todos os filhos de Níobe. Ela, por sua vez, chora durante tanto tempo que acaba metamorfoseada em rochedo. Por isso, "Níobe é o símbolo do amor materno", cita Victoria (2000, p.106), assim como Gertrudes era para Hamlet, antes de casar-se com Cláudio.

No entanto, devemos destacar que Hamlet comparara a rainha com Níobe, a fim de descrever o comportamento dela durante o enterro do pai, pois após "dois meses" ela resolve se casar. Hamlet, então, destaca que até um "animal irracional" teria ficado mais tempo entristecido com a situação, e não somente por dois meses.

Por outro lado, Hamlet faz uma referência a Hércules, para expressar sua indignação perante a escolha de sua mãe. Ele diz que comparar Cláudio com o rei seria como se ele se comparasse ao deus Hércules, conhecido como um grande herói popular da Mitologia. Chevalier e Gheerbrant (2002, p.486) citam que "Hércules é o representante idealizado da força combativa: o símbolo da vitória da alma humana sobre as suas fraquezas". Como percebemos, Hamlet, desde o princípio da narrativa, já possui uma Ima-

gem de si como alguém sem forças necessárias para o combate, e essa Imagem irá perdurar ao longo da trama, que poderemos verificar na análise das outras cenas.

Por conseguinte, na **cena 2**, quem constrói a Imagem das personagens, na maior parte, aproveitando-se de um Discurso amoroso, é o espectro do rei Hamlet. Barthes (1988) adverte que esse tipo de Discurso funciona como uma armadilha das contradições, pois ele nos ludibria e acaba nos convencendo, e influenciando no nosso raciocínio, materializando-se em nossas ações.

O espectro, aos poucos, ao narrar a sua Tragédia, como se fosse uma fábula, onde o herói de uma nação é morto, sem poder pedir perdão por seus erros, nas mãos de um irmão traidor, que acaba se casando com o grande amor do herói, termina por convencer o filho, que, ainda, guardava a Imagem de um pai zeloso e apaixonado pela mãe. O uso de Estereótipos que, segundo Barthes (1988), são responsáveis pela articulação do Discurso, faz Hamlet se comover com as Imagens que são construídas, porém o semiólogo adverte que não devemos permitir a sua constante influência.

Hamlet se comove, percebemos a confirmação através do Discurso não-verbal, que mostra o desespero da personagem, que abaixa a cabeça diante do fantasma, ajoelha-se e chora, durante as falas do pai-morto. Hamlet acredita em cada palavra citada, pelo espectro, que é reforçada pelo reconhecimento da Imagem do pai, que reaparece usando a roupa, a qual, quando vivo, era utilizada nas batalhas.

Na **cena 3**, após Hamlet ter confiado no Discurso do fantasma do seu pai, é levado à loucura e perde o controle dos seus atos, verificados por intermédio do Discurso não-verbal, pois Hamlet tem o comportamento de um animal, rastejando pela esplanada, ele tenta se comunicar com o divino, levantando as mãos para alto, como se precisasse de um sinal de Deus para iniciar a sua Vingança.

Todas essas ações são justificadas pela confiança nas Imagens, construídas pelo espectro, graças às contradições criadas através

da linguagem utilizada pelo rei Hamlet. Barthes (1988) observa que a Imagem cativa e ressoa como verdade única, mas o que Hamlet, realmente, tenta desvendar não é o crime, e sim a sua própria Imagem.

Para analisar a Imagem, também contamos com duas subcategorias oriundas dos estudos de Crítica Estilística de Martin (1973), que colabora, principalmente, para a constituição da Imagem da personagem Hamlet, pois, anteriormente, vimos elementos que nos ajudaram a ver a Imagem que Hamlet possuía de algumas personagens.

De acordo com a primeira subcategoria, *Personagens Principais e Secundários*, notamos que o título da obra está estreitamente ligado ao protagonista Hamlet e o autor se atém à personagem, para construir a problemática da narrativa. Todos os conflitos o envolvem e o seu desespero não afeta mais somente a sua psique, mas acaba alterando a história de todas as outras personagens.

Já quando Martin (1973) refere a importância dos **tipos e silhuetas**, reconhecemos em Hamlet um tipo que caracteriza uma nação, uma Cultura, uma opinião social, além de trazer um fundamento literário, que, de acordo com Martin (1973), esta é uma das principais características de um tipo. Outrora, Hamlet também possuía uma silhueta, que servia, também, como demarcador do ambiente, através da manifestação do seu mundo interior.

Finalizando esta primeira subcategoria, caracterizamos Hamlet como uma personagem-universal; ele é um símbolo, por possuir sentimentos e inquietações comuns aos humanos, mas, ao mesmo tempo, tem ligações íntimas com o transcendente.

Partindo para a segunda subcategoria, *Personagem e Ação*, quando Martin (1973) descreve a personagem única, mais uma vez é possível enquadrar Hamlet, pois a história gira em torno dele, é ele o elo entre as personagens e com as suas devidas histórias particulares.

Já quando o autor se refere à **ação interior e exterior**, notamos que Hamlet faz uma espécie de catarse das suas angústias no

mundo exterior, ou seja, aos acontecimentos externos à sua personagem, é ele que rege a narrativa, causando os atos das outras personagens.

Em relação a Hamlet com o ambiente, há um intercâmbio entre o cenário e a personagem, ambos se influenciam, o reino da Dinamarca está presente nas preocupações de Hamlet em preservar a sua dignidade, mas, ao mesmo tempo, é por causa deste reino que o pai de Hamlet foi morto, desencadeando toda a tragédia que leva Hamlet à Loucura e à posterior morte do protagonista e de diversas personagens. Por último, ao analisar, os **desdobramentos da personagem**, fica claro a influência do autor, no psicológico da personagem, que causa diversos efeitos no desenrolar da obra.

Na descrição das imagens das cenas selecionadas, percebemos uma certa captura, ou seja, também aceitamos a Imagem que nos foi passada pelo Discurso de Hamlet como verdadeira e única, pois, assim, compreendemos as ações e viramos seus cúmplices. No entanto, perdemos o combate das imagens (*Maché*), como diria Barthes, não conseguimos suspendê-las (*Epoché*) e sim fomos vencidos pelo cortejo discursivo (*Acolouthia*).

No que compete à categoria Cultura, a personagem Hamlet explicita, na **cena 1**, o seu conceito de mundo conservador, onde a família é vista como uma instituição sólida e que não deve ser desintegrada. Além disso, a mulher é vista como sinónimo de mãe, guardiã da prole e esposa afetuosa. Essas denominações, a respeito da família e da mulher, nos faz identificar as intertextualidades que fazem parte da Cultura, tanto de Shakespeare, um cidadão elisabetano, quanto da personagem, construída pelo autor, a partir de contextualizações sociohistóricas da época do dramaturgo inglês.

A comparação da rainha, do rei Cláudio, rei Hamlet e do próprio príncipe com deuses da Mitologia, mostra o uso dos Estereótipos, que, segundo Barthes (1978), é uma prótese de linguagem, uma verdade livre da contradição, que acaba sendo aceita por todos. A citação dos deuses mitológicos mostra o resgate da bagagem cultural desses povos, sobretudo ocidentais, conservando as

histórias e os valores da Antigüidade, as contradições nas crenças e as expectativas da chegada do Renascimento. A denominação Renascimento foi resultado, de acordo com Arruda (s.d., p.29),

de uma preocupação dos homens pertencentes aos séculos XV e XVI que viveram esta evolução cultural, em aproximar a sua época da Antigüidade. Consideravam, portanto, que a época via renascer a cultura antiga, a partir da qual se orientavam, em oposição à cultura medieval, que desprezavam.

Arruda (s.d.) coloca que houve um retorno à Cultura greco-romana, tanto no plano artístico, como na maneira de pensar. Isso trouxe a redescoberta do valor e das possibilidades do homem no universo, passando a ser considerado o centro de tudo. Na Idade Média, o centro era Deus.

Na **cena 2**, o Discurso verbal e o não-verbal de Hamlet mostram essa oscilação entre o período das trevas e o Renascimento, pois, ao mesmo tempo que ele acredita que depende somente da sua vontade para realizar a Vingança da morte do pai, Hamlet ainda se questiona sobre a existência de Deus, ao implorar um sinal do “eterno”, para que ele execute a Vingança. A personagem crê que a mãe receberá um castigo dos céus, acredita que o espectro, que é a volta do seu pai, foi condenado por Deus a permanecer na escuridão, já que foi morto, subitamente, sem poder se redimir dos pecados. Por outro lado, na **cena 1**, o texto traz subsídios que caracterizam o “renascimento” da arte, pois além de usar contos mitológicos, a obra fala do homem, que é o centro do universo, porém não é tão perfeito como os deuses, e sim um ser repleto de inquietações, habitado por um mar de sentimentos, que caracterizam a condição humana na terra.

A **cena 2**, também, possui elementos particulares que são importantes para a categoria Cultura, que colaboram para interpretarmos as mensagens contidas no Discurso não-verbal de Hamlet. A simbologia contida em alguns elementos, como o anel ou aliança, que Hamlet utiliza no dedo anular, que ele beija ao prometer

ao pai Vingança e a névoa que envolve o espectro, possuem significações próprias que colaboram com a interpretação da cena. A aliança possui o sentido de compromisso ou de pacto, em relação a uma pessoa ou a um grupo, destacam Chevalier e Gheerbrant (2002). Os autores completam, dizendo que a simbólica do anel classifica os diversos níveis de compromisso, político e social, ético e metafísico e, também, místico. Danielou (1948), por sua vez, comenta que esse objeto é simbolizado por uma vítima dividida. São essas mensagens que ficam evidentes, pois Hamlet está confuso e beija o anel para firmar uma promessa feita ao espectro.

O beijo que ele dá no anel simboliza, segundo Chevalier e Gheerbrant (2002), a união e a adesão mútuas, o anel é o signo da unidade. Outro referencial que permite novas informações sobre as intenções do príncipe é a localização do anel beijado, que se encontra no dedo anular. Chevalier e Gheerbrant (2002, p.328) descrevem que “os dedos anulares e auriculares estão ligados às funções da sexualidade, aos desejos e apetites”. Porém, os autores salientam que o anular é mais nitidamente sexual que o auricular, que está mais ligado aos desejos secretos, poderes ocultos e adivinhações.

O nevoeiro, que toma conta da cena, em que o espectro aparece para Hamlet, é o símbolo do indeterminado, isto é, explicam Chevalier e Gheerbrant (2002, p.634), “o nevoeiro é símbolo de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas”. A névoa, citam os autores, fez parte do caos das origens, antes da criação dos seis dias e da fixação das espécies.

Ao unirmos os significados dos símbolos que aparecem no Discurso não-verbal do protagonista, notamos que o sentido predominante é que Hamlet estabelece um compromisso indissolúvel com o espectro, ao beijar o anel, porém o intertexto, “o que não está a mostra”, é a conotação sexual da utilização do anel no dedo anular. Este ponto mostra a sua ligação com a mãe adúltera, e a sua vontade de ter ocupado o lugar do pai, na vida de Gertrudes;

porém, como os seus planos não se concretizaram, tudo o que lhe contraria se transforma em motivações para a Vingança solicitada pelo pai morto.

Na **cena 3**, foi possível encontrarmos as crenças e a educação da personagem Hamlet, que, antes de tudo é príncipe, responsável por um reino e ainda tem o nome do pai. Nas frases em que Hamlet faz o juramento de Vingança ao seu pai, tendo o universo como testemunha, há uma simbologia muito forte em relação aos seus gestos com a espada, símbolo do poder, da força e da honestidade. É a espada o objeto que irá vingar o seu pai, é ela que irá carregar o seu ódio, a sua tristeza e a sua Loucura, e também é ela que o levantará do chão, lugar em que suplicou a ajuda dos céus.

Barthes (1978) afirma que a Cultura funciona como um intertexto, e quando Hamlet diz que o “livro do meu cérebro”, significa que este é o lugar onde está toda a sua subjetividade, sua aprendizagem que o levou a ter essa reação tão explosiva e inconsequente, impossibilitando a estratégia de Vingança e o fazendo seguir a emoção irracional.

Hamlet se comporta como um Estereótipo, encontra a sua realização no Discurso, torna-o verdadeiro, faz o julgamento e acredita na sua escolha, e, para selar este compromisso, beija, mais uma vez, a espada, que forma a sua figura estereotipada de guerreiro.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002), a espada é um símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como a sua função, o poderio, tem um duplo aspecto: o destruidor, que podemos aplicar contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positivo; e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça. Sob seu duplo aspecto destruidor e criador, ela é um símbolo do verbo, da palavra, talvez por este motivo que Hamlet beija a espada no final das suas palavras, assim ele está honrando o seu compromisso e, por isso, é obrigado a cumpri-lo.

A espada também é considerada um símbolo fálico, pois, para Freud (1969, p.385), “todos os objetos alongados, tais como va-

ras, troncos de árvores e guarda-chuvas, podem representar o órgão masculino, assim como todas as armas longas e afiadas, como facas, punhais e espadas”.

No momento da despedida do espectro, Hamlet se utiliza da repetição, submetendo-se ainda mais ao Estereótipo: não importa mais a verdade, ele quer indicar que a mãe é maligna e que o tio é um patife, construindo uma nova realidade.

Já a análise da categoria Poder, permite unir as três cenas, em razão das suas similaridades. Nelas, Hamlet apresenta um Discurso que destaca a sua indignação perante a traição e, para isso, ele precisa da Vingança, ou seja, a busca pelo Poder é o subsídio que vai ajudá-lo a atingir os seus objetivos. Barthes (1978) classifica o Poder como transsocial, ele independe da sociedade, do Discurso político e social, ele vai além, está ligado a uma energia prazerosa. No entanto, Barthes (1978) completa que, pelo Poder não estar relacionado, exclusivamente, com o político e social, o seu Discurso não está, somente, nas instituições e nas classes, mas também nas opiniões correntes e nas relações familiares. A Tragédia de Hamlet se trata de um grande e complexo conflito familiar que atinge todo o reino.

O Discurso de Poder foi enunciado pelo espectro do rei Hamlet, atingindo o príncipe, que o recebe e assimila, assumindo a responsabilidade de vingar o pai acima de tudo. Porém, Barthes (1978) destaca que todo o Discurso de Poder é passível de erros e, por isso, gera culpa para aquele que o recebe. Hamlet sabe que deve vingar a morte do seu pai, é uma questão de honra, mas qual é a sua verdadeira vontade? Posicionar-se contra sua mãe ou matar o “patife” do tio?

Hamlet aceita a imposição do pai, porque o Poder é como um parasita, está ligado à história do homem e, em toda a história, a personagem aprendeu que o homem verdadeiro é aquele que protege e, se necessário, vinga a família e, principalmente, não teme a Morte.

Resgatando os preceitos barthesianos que ligam o Poder à Psicanálise, de Freud, caracterizando o Poder com libido dominante,

gerando uma energia prazerosa que concede sentido ao poder humano, nos permitimos arriscar mais algumas respostas para a reação de Hamlet, em relação ao conflito com a mãe, ao chamá-la de maligna, inconstante e outros adjetivos que colaboram para ele criar uma má Imagem da rainha. O grande problema não é o segundo casamento de Gertrudes, mas o ato de trocar o filho por um novo amor, já que Hamlet acreditava que seria o substituto direto do pai, no reino e no coração de sua mãe. E somente a Vingança irá saciar a sua sede, ou seja, irá desencadear uma energia prazerosa contida no Poder.

Vemos uma relação entre as reações de Hamlet com o Complexo de Édipo, descrito por Freud, na obra **Interpretações dos sonhos** (1972), no capítulo 5. Freud aproveitou-se da lendária Tragédia Grega do lendário herói Édipo, para construir o eixo principal da Psicanálise moderna. Chevalier e Gheerbrant (2002) contam que a lenda de Édipo é baseada no destino de um filho que mata o pai sem saber e acaba se casando, acidentalmente, com a mãe, que quando descobre tal infortúnio se suicida, e Édipo, por sua vez, mergulhado em desgraça, arranca os próprios olhos.

Chevalier e Gheerbrant (2002) dizem que Freud, como conhecedor do mito, aproveitou-se para explicar o comportamento de algumas crianças em relação à possessão da mãe e à negação do pai. Os autores (2002, p.356) colocam que O Complexo de Édipo é considerado o modelo das relações entre os filhos e pais: fixação amorosa no progenitor do sexo oposto, agressividade hostil em relação ao mesmo sexo, o qual é preciso destruir para atingir sua própria maturidade, dupla tendência que admite inúmeras variedades”.

Percebemos algumas semelhanças de Hamlet com Édipo, no que envolve os sentimentos de ambos, pois a personagem shakespeariana deixa à mostra o ódio em relação à mãe, por ter traído não somente o pai, ao casar com Cláudio, mas, a ele próprio. Como o pai já está morto, ele vira-se contra Cláudio, projetando no tio a Imagem do pai, potencializada por considerar que este não deveria ter nenhum tipo de Poder sobre Gertrudes. Sendo

assim, o pedido do espectro toma dimensões maiores, pois ele precisava de um motivo pleno e honrado para a Vingança, pois Hamlet não aceita o seu inconsciente, é preciso um motivo digno para ele explicar, posteriormente, os seus atos.

Édipo, segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p.357), é símbolo “da alma humana e de seus conflitos, símbolo do ser nervoso capaz da Loucura e da recuperação”, já que Édipo encontra a paz nas mãos da filha Antígona, observam Chevalier e Gheerbrant (2002) que o guia até o santuário das Eumênides, para que ele consiga apreciar os seus erros, o conhecimento e a aceitação do seu destino, até a chegada da sua Morte. Aqui encontramos o ponto em que as sagas de Hamlet e Édipo se encontram, na Morte, que caracteriza um paradoxo: o fim do sofrimento desencadeado pelos seus atos, mas o início da aceitação do destino e do entendimento da vida.

Para caracterizarmos a categoria Discurso, nos dirigimos a Barthes (1988), que julga ser o Discurso o responsável pelas relações de Poder, que o divide em dois tipos: o Encrático, constituído nos aparelhos estatais, institucionais e ideológicos, buscando a legitimidade, e o Acrático, que se forma fora do Poder, visto como paradoxal.

De acordo com as cenas em estudo, visualizamos o Discurso do protagonista como uma mistura de Encrático e Acrático. Em uma primeira instância, notamos o sentimentalismo da verdade em suas palavras, podendo, ser caracterizado como Acrático. É um Discurso de ruptura, construído por um pensamento.

Em seguida, nos diálogos com o espectro, Hamlet sela um compromisso de pensar uma Vingança; notamos, então, um Discurso Encrático, aparentemente natural, mas que nos permite a identificação com um Discurso Ideológico, pois engloba tanto o futuro do reino como da situação familiar.

Hamlet quer proteger a sua Dinastia, seus fiéis e a sua família, por isso ele irá lutar, vingar o seu amor próprio, mas com um Discurso “mascarado”, difuso, que poderá ludibriar até a si mesmo.

Seus gestos também irão servir para apoiar essa conclusão. A

encenação de beijar a espada significa que é um guerreiro, mas as lágrimas demonstram que é um Sujeito sentimental, alvo de uma grande desgraça, que acarretou em diversas mortes e destinos interrompidos.

A dialética barthesiana, assim, se instaura: Hamlet aceita o Discurso do pai morto, mas a vivacidade do seu coração o faz despejar um Discurso amoroso, Acrático, fora do poder; a literalidade das suas palavras consegue esconder na escuridão do céu da Dinamarca o Discurso Encrático.

3.2.1.2 A Suposta Loucura

As cenas, a seguir, remetem ao tema *Suposta Loucura*. A Loucura foi um instrumento que serviu para Hamlet se posicionar contra tudo o que estava acontecendo no reino da Dinamarca, inclusive o casamento da sua mãe com o seu tio traidor Cláudio.

Loucura – s.f. Estado de quem é louco; alienação mental; insensatez; extravagância; aventura insensata. Segundo Lacan *apud* Russ (1991, p.172), “o ser do homem não seria homem se não trouxesse nele a Loucura como o limite de sua liberdade”.

CENA 4 – Polônio tenta verificar se Hamlet realmente estava louco ou fingia-se para enganar a todos (Anexo 5).

Contextualização da cena: Hamlet começou a utilizar um Discurso demente, sem medir as palavras e a usá-las de forma desconexa, ou seja, ele começa a fingir-se de louco. Polônio acreditava que este comportamento do príncipe era a explicação para as cartas amorosas que Ofélia estava a receber dele. Polônio, por sua vez, proíbe o romance e vai expor a situação para o rei e para a rainha, denunciando a suposta Loucura do príncipe. Enquanto este narra os fatos, Hamlet aparece e Polônio pede para o rei e a rainha que se escondam e prestem atenção na conversa que ele terá com o príncipe, a fim de deixar claro que este se encontra em estado de demência.

Porém, Hamlet escuta-os a combinar, e resolve fazer o jogo de Polônio e demonstra, pela primeira vez, o seu primeiro Discurso como “louco”, porém diz muitas verdades, que acabam deixando dúvidas a Polônio, que não sabe ao certo: Hamlet está louco ou está blefando? É necessário destacar que durante todo o diálogo Hamlet está em um corredor acima de Polônio, que para falar com o príncipe precisa olhar para cima, e Hamlet, em consequência, para baixo.

Polônio fala ao rei e a rainha:

– Afastai-vos ambos, eu vos peço. Vou falar-lhe.

(Polônio avista Hamlet e pede para o rei e a rainha ficarem em tocaia. Hamlet tem em suas mãos um livro.)

Polônio fala ao rei e à rainha:

– Dai-me permissão.

(Polônio ajuda o rei e a rainha a se esconderem de Hamlet.)

Polônio fala a Hamlet:

– Como vai meu bom senhor Hamlet?

(Hamlet está em pé, com a mão direita escondendo o rosto, e com um livro na mão esquerda.)

Hamlet:

– Bem, graças a Deus.

(Hamlet tira a mão do rosto e olha, desconfiado, para Polônio.)

Polônio:

– Conheceis meu senhor?

Hamlet:

– Perfeitamente. Sois peixeiro.

(Hamlet começa a ler o livro.)

Polônio:

– Eu não, senhor.

Hamlet:

– Oxalá, foste tão honesto.

– Ser honesto, como vai o mundo, é ser escolhido entre dez mil.

Polônio:

– É veríssimo, meu senhor.

Hamlet:

– Por que se o sol gera larvas nem cão morto...

– Tendes uma filha?

(Hamlet olha diretamente para Polônio.)

Polônio:

– Tenho, meu senhor.

(Polônio diz a frase com um ar de deboche; a câmara, pela primeira vez, neste diálogo, se aproxima do rosto de uma das personagens.)

Hamlet:

– Não a deixeis passear ao sol.

(Hamlet desce as escadas e se aproxima de Polônio.)

– A concepção é uma bênção, mas não como a sua filha pode fazê-lo. Cuidado, amigo...

(Hamlet se retira e Polônio vai rapidamente até o rei e a rainha que estavam escondidos, acompanhando a conversa.)

Polônio:

– Que dizeis? Não tira da cabeça minha filha.

– Mas primeiro me tomou por um peixeiro.

– O mal já está bem adiantado.

– Vou falar-lhe novamente.

(Polônio se retira da companhia do rei e da rainha e vai ao encontro de Hamlet.)

(Hamlet continua a caminhar lentamente lendo um livro; quando Polônio o intercede, ambos se olham por alguns segundos.)

Polônio:

– O que estais lendo, meu senhor?

Hamlet:

– Palavras, palavras, palavras.

(Hamlet mostra o livro aberto para Polônio.)

Polônio:

– Qual é o assunto?

Hamlet:

– Entre quem?

(Hamlet olha para os lados.)

Polônio:

– Do livro que estais lendo.

(Polônio aponta para o livro, que está nas mãos de Hamlet.)

Hamlet:

(Abaixa-se, para chegar mais perto de Polônio.)

– Calúnias...

(Agora Hamlet aponta para o livro.)

– O maroto diz, aqui, que velhos que têm barba grisalha, rosto enrugado...

(Polônio, em primeiro plano, observa Hamlet.)

– Que seus olhos correm âmbar e goma de ameixa, e que têm muita falta de espírito, além de pernas fraquíssimas.

(Polônio continua a fitar Hamlet, com desconfiança, este permanece abaixado.)

– Concordo, mas discordo do modo de expô-lo, embora ficásseis velhos como eu se qual caranguejo recuásseis.
(Hamlet acaba a frase e levanta-se.)

Polônio:

(Fica parado e diz em um tom baixo:)
– Embora seja loucura, há método nela.
(Polônio corre em direção a Hamlet.)
– Não quereis sair do vento?

Hamlet:

(Pára e olha para Polônio antes de responder)
– Dentro da minha tumba?

Polônio:

– É um lugar sem vento.
(Polônio olha diretamente para a câmara e diz:)
– Quão engenhosas, às vezes, as suas respostas.
(Polônio sai em direção a Hamlet, que já está mais à frente.)
– Meu honrado senhor, permiti-me que eu me retire.

Hamlet:

– De coisa alguma eu partiria de tão bom grado...
(Hamlet despedese de Polônio, continua caminhando e repete:)
– Exceto minha vida, exceto minha vida, exceto minha vida...
(Após, Hamlet desaparece entre os corredores, há uma ênfase na sua sombra se distanciando.)

CENA 5 – Hamlet tem uma discussão com Ofélia que o traiu, ao mostrar, para o pai Polônio, as suas cartas de amor (Anexo 5).

Contextualização da cena: Hamlet, depois de discutir com Ofélia, a deixa transtornada, pois a manda para um convento, di-

zendo que não quer mais o seu amor. Polônio e o rei Cláudio escutam a discussão, que acontece no interior do castelo. Polônio aproveita-se da situação e diz para o rei Cláudio que a Loucura de Hamlet está ficando perigosa para a ordem do reino, porém ele acredita que o fato que desencadeou esse comportamento em Hamlet foi o amor por Ofélia. No entanto, o rei Cláudio não acredita que esse seja o motivo da sua loucura.

(Ofélia está chorando na escadaria, o rei Cláudio e Polônio conversam em volta de Ofélia.)

Rei Cláudio:

- Qual amor! Sua doença não vem disso.
- O que ele disse, embora sem nexos, não parece loucura.
- Há algo em sua alma que é a origem da sua melancolia.
- Quando vier à tona, temo que seja muito perigoso.
- Para prevenir isso, decide o seguinte.

(O rei Cláudio pára de caminhar.)

- Irá o quanto antes para a Inglaterra.
- Talvez os mares e países diferentes expulsem essa coisa que confrange o coração. O que dizeis?

Polônio:

– Isso fará bem, mas creio que a origem e começo de seu pesar provêm do amor desprezado.

(Polônio vai até Ofélia, que não parou de chorar, e diz:)

– Bem, Ofélia, não precisa dizer-nos o que ele te disse. Ouvimos tudo.

(Polônio vai novamente para perto do rei Cláudio.)

– Senhor, fazei como quiserdes.

Rei Cláudio:

– Assim será. A loucura nos grandes não deve ficar sem vigiância.

(O rei sai de cena.)

CENA 6 – Encenação da peça *O assassinato de Gonzaga* (Anexo 5).

Contextualização da cena: Polônio anuncia a Hamlet que os atores chegaram ao reino. Intitulados como “os melhores atores do mundo”, para interpretar todos os gêneros do Teatro, “nem Sêneca muito pesado, nem Plauto muito leve”, os atores vão até Hamlet, que os recebe, fazendo as honras do reino. Assim que o grupo vai se retirando, sendo acompanhado por Polônio, Hamlet propõe, ao líder do grupo, a encenação da peça *O assassino de Gonzaga*; este aceita, porém Hamlet pede mais um favor: que ele insira na peça dezesseis linhas que o próprio escreverá. Agora todos já se retiraram, então Hamlet fixa o olhar nas poltronas do rei e da rainha e diz: “essa peça servirá para atingir a consciência do rei”².

No outro dia, a peça acontece e Hamlet quer ver como será a reação do rei Cláudio, já que a peça retrata o assassinato do rei Hamlet, cometido por ele.

(Som dos clarinetes que avisam a chegada do rei e da rainha, juntamente com a corte; antes desses descerem a escadaria, os guardas se posicionam ao longo com tochas de fogo.)

(Troca a música, som alegre, e descem a rainha e o rei, ambos se dirigem ao trono para acompanharem o espetáculo.)

Rei Cláudio:

– Como vai nosso sobrinho Hamlet?

Hamlet:

– Muito bem. Comendo, ar e promessas.

– Não podeis alimentar capões assim.

² Os trechos entre aspas foram retirados do filme *Hamlet* em questão.

Rei Cláudio:

– Tais palavras não são minhas.

Hamlet:

– Nem minhas, agora.

(Hamlet dirige a palavra a Polônio:)

– Representantes na universidade, não?

Polônio:

– Sim, e diziam-me um bom ator.

– Representei Júlio César. E era morto por Brutus.

Hamlet:

– Bruto por matar tal bezerro.

– Os atores estão prontos?

Voz desconhecida:

– Às vossas ordens, meu senhor.

Rainha Gertrudes:

(A rainha estende a mão para Hamlet.)

– Vem sentar-te ao meu lado, Hamlet.

Hamlet:

– Não, boa mãe, aqui há metal com mais atração.

(Hamlet pega Ofélia pela mão e a conduz até uma cadeira e a empurra para esta se sentar.)

(Enquanto isso, ao presenciar a cena, Polônio fala em particular ao rei:)

Polônio:

– Devo deitar-me no vosso colo?

Hamlet:

– Devo deitar-me no vosso colo?

(Hamlet está em pé, em frente à Ofélia.)
– Quero dizer, minha cabeça no vosso colo.
– Achai-me rude?
(pergunta Hamlet, segurando as mãos de Ofélia.)

Ofélia:
– Nada acho, senhor.

Hamlet:
– Bela idéia deitar-me entre as pernas de uma donzela.

Ofélia:
– O que está acontecendo, meu senhor?

Hamlet:
(Hamlet está com a cabeça nos joelhos de Ofélia.)
Nada.

Ofélia:
– Estais alegre?

Hamlet:
– Quem, eu?
– Sou vosso bobo. Nada melhor do que a alegria.
(Hamlet olha em direção à sua mãe e diz:)
– Vede como minha mãe está jovial.
(Agora, ele aponta para sua mãe e fala de modo ríspido:)
– E meu pai morreu há dois dias.

Ofélia:
(A rainha presta atenção na fala de Hamlet.)
– Há dois meses, meu senhor.

Hamlet:
– Tanto assim? Então, que o Diabo use luto, e eu zibelina.

- Céus! Morto, há dois meses, e ainda lembrado?
– Então, talvez sua memória lhe sobreviva meio ano.
(Clarinetes anunciam o início da peça.)
(O representante do grupo dá as saudações à corte e diz:)

Representante da companhia de teatro:

- Para nós e para a nossa tragédia, aqui prostrados ante vossa clemência, imploramos vossa atenção e dedicação.
(O representante se despede – palmas.)

Hamlet:

- É prólogo ou dedicatória?

Ofélia:

- Foi curto, meu senhor.

Hamlet:

- Como o amor das mulheres.

Ofélia:

- Estais afiado, meu senhor.

Hamlet:

- Custar-vos-ia um gemido, para me embotar o frio.

(Inicia a peça.)

(Os atores entram em cena, vestidos como o rei e a rainha, eles se abraçam e se beijam, demonstrando um grande amor. Não há diálogos, somente mímicas acompanhadas por uma música tranqüila.)

(O ator, que representa o rei, demonstra que está com sono. Ele vai dormir.)

(A atriz, que interpreta a rainha, se despede e sai de cena.)

(Entra em cena o suposto assassino, representando o rei Cláudio, que coloca um veneno no ouvido do rei adormecido.)

(Neste momento, a audiência se espanta e reconhece as personagens como sendo o rei Hamlet, a rainha Gertrudes e o rei Cláudio.)

(Cláudio se espanta com a encenação e fica inquieto.)

(Segue a peça, agora o ator que representa o rei Hamlet morre em cena aos olhos do ator que interpreta o rei Cláudio.)

(Todos os olhares estão voltados para Cláudio, inclusive os de Ofélia, Polônio e Hamlet.)

(Cláudio está paralisado assistindo à cena.)

(Recomeça a peça, quando a atriz representante da rainha Gertrudes encontra o marido morto no jardim.)

(Em seguida, entra em cena a figura do rei Cláudio, que pega a rainha pela mão e a beija, demonstrando o seu amor, e saem juntos de cena.)

(É quando o Rei Cláudio grita:)

– Trazei luzes!

(Hamlet leve uma tocha junto ao rosto de Cláudio, que o espanta.)

Polônio:

– Luzes! Luzes!

(Cláudio sai correndo pela escadaria e vários guardas vão ao seu encontro, com tochas de fogo.)

(Gertrudes olha, espantada, para Hamlet.)

(Gritos do público acompanham a trilha, para dar uma sensação de desespero.)

Hamlet:

(Em cima de uma cadeira e com uma tocha na mão em ritmo de cantoria.)

– Deixai o gamo ferido chorar, até que possa partir.

– Enquanto uns ficam a velar, outros se põem a dormir.

(Hamlet joga a tocha para o alto.)

– Aposto que o espectro disse a verdade.

Análise do tema Suposta Loucura

Para analisar o tema em questão, verificamos os principais elementos que possam colaborar com os objetivos da pesquisa, a partir das categorias de Barthes, elencadas em relação ao nosso objeto.

Percebemos, após uma leitura crítica das três cenas que compõem esse tema, que não é preciso repetir a análise da Imagem da personagem Hamlet, segundo os estudos de Martin (1973). O motivo dessa constatação está embasado no princípio de que a Crítica Estilística evidencia a personagem, como um todo, na obra e, por isso, não se faz necessário repetir a análise, pois não há mudanças relativas à caracterização da personagem no decorrer das cenas. Essa escolha será mais bem explicada na terceira fase da HP – Interpretação/Re-interpretação, na qual iremos retomar a análise da Imagem das personagens, como um todo.

A categoria Imagem é enriquecida através das três cenas que possuem como enfoque a Suposta Loucura de Hamlet. Através da linguagem da personagem Polônio, visualizamos a sua tentativa de confirmar a Loucura do príncipe, perante a rainha e o rei, assim como para Ofélia. Hamlet ajuda a Polônio reforçar sua Imagem, através do seu Discurso não-verbal; seus gestos incertos e sem estímulos são apoiados pelo Discurso verbal, como na frase em que Hamlet reconhece Polônio como peixeiro, na **cena 4**. Essas respostas desconexas fazem Polônio convencer o rei e a rainha do perigo da presença de Hamlet no reino.

A Imagem que Polônio constrói de Hamlet está apoiada na descoberta de cartas amorosas, enviadas para Ofélia, sua filha, com a assinatura do príncipe. Então Polônio, por não aceitar essa aproximação, por julgar incorreta essa relação, tenta modificar a

Imagem de Hamlet, apoiado na versão de que o príncipe está se comportando como louco.

Já na **cena 5**, Polônio está convencido de que a Loucura de Hamlet está relacionada com a negação de Ofélia, isto é, para Polônio o problema está na paixão desprezada. Hamlet é o Estereótipo do apaixonado, que vive no mundo da emoção e esquece da razão. Mas, Polônio não é eficiente, por completo, ao tentar formar a Imagem de Hamlet como o “apaixonado desvairado” para Cláudio, que parece pressentir que Hamlet desconfia da morte do pai e, por isso, fingese de louco.

A **cena 6**, referente à apresentação do grupo de Teatro em Elsinor, é exemplo de um Discurso não-verbal eficiente, e mostra também toda a genialidade de Shakespeare e de Olivier, por recriar de maneira tão rica essa cena em especial, que é responsável por desencadear inúmeras ações que dizem respeito a todas as personagens. Nesse trecho, acontece a encenação de uma peça, dentro da narrativa, que revela, através dos gestos e do som, o imaginário representado por Hamlet, após a conversa com o espectro. Hamlet precisava certificar-se de que a história, narrada pelo fantasma, se tratava de fatos reais e não um espelho da sua agonia perante o casamento da sua mãe.

A reação de Cláudio, ao assistir à peça denominada de *O Assassinato de Gonzaga*, que foi manipulada com os dezesseis versos de Hamlet, denuncia, através da linguagem não-verbal, toda a culpa do rei, frente à Corte. Nesse caso, ele próprio construiu a sua Imagem; como diz Barthes (1988, p.328), a “imagem torna-se verdadeira, podendo produzir a ressonância da verdade”.

Por esses motivos, a **cena 6** funciona como um alicerce para a narrativa, marcando o final de uma busca e iniciando uma nova sucessão de acontecimentos, que modificam e dinamizam a história e também explicam, ao espectador, as próximas ações de Hamlet, como a sua Imagem apoiada na Loucura.

A categoria Cultura se manifesta na **cena 4**, dando subsídios para diversas interpretações. Chevalier e Gheerbrant (2002, p.554) dizem que um dos significados do livro, que Hamlet carrega du-

rante toda esta cena, quando está a falar com Polônio, é simbolizar o universo, já que “o universo é um imenso livro”, ele destaca. Outro detalhe importante é que o príncipe está segurando o livro na mão esquerda. Chevalier e Gheerbrant (2002) citam que a mão exprime idéias de atividade, ao mesmo tempo que significa Poder e dominação. Os autores (2002, p.592) destacam que a mão

é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura. Serve de arma e de utensílio; ela se prolonga através de seus instrumentos. Mas ela diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela.

Seguindo a explicação, por intermédio dos símbolos, podemos resumir que Hamlet, ao segurar o livro, que é visto como o universo, considera possível modelá-lo, dominá-lo, ou ainda, como destacam Chevalier e Gheerbrant (2002, p.592), a mão “indica uma tomada de posse ou uma afirmação de Poder”, isto é, Hamlet tem o universo nas mãos e busca dominar, talvez não o universo, no seu conceito complexo, mas o seu universo íntimo, suas inquietações e dúvidas. Ao conversar com Polônio como um demente, a resposta de Hamlet para Polônio, “estou lendo palavras e o assunto são calúnias”, quando este lhe pergunta o que está a ler, confirma as evidências citadas.

Na **cena 6**, há uma intertextualidade presente no trecho em que Polônio cita, ao início da representação da peça na corte, que na universidade havia sido ator e tinha representado o ato em que Júlio César era morto por Brutus. Talvez esta citação funcionaria como uma previsão do destino de Polônio, que, assim como Júlio César, ele é traído pela pessoa de maior confiança, no caso o rei, pois Polônio acaba sendo morto por Hamlet, devido à sua obsessão em ajudar Cláudio.

O Poder está em destaque nas três cenas, manifestado pelas personagens. Na **cena 4**, Polônio sente uma energia prazerosa ao conseguir demonstrar para o rei e para a rainha que Hamlet

está louco. Existe uma falsa idéia de dominação, já que Hamlet faz, propositalmente, o jogo de Polônio. Na **cena 5**, o Poder se instala da maneira mais simples, através da situação hierárquica. Cláudio, por estar desconfiado das intenções de Hamlet, resolve enviá-lo para a Inglaterra, ou seja, usa da sua função para manter o príncipe afastado.

Na **cena 6**, é a vez de Hamlet exercer o Poder, como força prazerosa, ao pedir ao líder da Companhia, que estava visitando o reino, para incluir dezesseis linhas de sua autoria no espetáculo, sem ser indagado pelo mesmo. Com certeza, o diretor aceitou essa intromissão, por se tratar de um pedido do príncipe, que ocupa uma posição de destaque no reino.

Finalizando a análise, apoiada na categoria Discurso, de Barthes, onde prevalece o caráter sociohistórico da combinação dos signos, tratando-os como translingüístico, ou seja, os signos não estão apoiados somente no lingüístico, pois eles pertencem também a um contexto histórico. Dessa forma, o Discurso, para Barthes (1988), se apresenta como um jogo dialético que incide nas relações de Poder, resultando em duas diferenciações: Acrático e Encrático. Nas cenas verificamos ambos os tipos. Na **cena 4**, Polônio usa o Discurso Acrático, ele é paradoxal, como sublinha Barthes (1988), funciona como uma ficção de linguagem, que tenta convencer o receptor. Mas a abrangência do Discurso de Polônio encontra cumplicidade no Encrático, pois, na **cena 5**, Cláudio expressa que Hamlet é perigoso para o reino e não para si, já que Hamlet não o suporta.

Porém, é na **cena 6** que o Discurso Acrático toma dimensão, através da dramatização da peça, que, segundo Barthes (1988), em um espetáculo se faz uma encenação de argumentos, de agressões, no qual o Sujeito é permitido extrapolar para exprimir suas idéias. Todavia, esse Discurso queria atingir as relações de Poder dentro da instituição – o reino da Dinamarca.

3.2.1.3 A Morte

Para completar o nosso quadro de análise, serão descritas as três cenas relativas ao tema Morte, já que esse é uma constante na obra shakespeariana, que serve para dar a dimensão trágica em *Hamlet*.

Morte: s.f. etim: lat. *Mors*, morte. Sentido usual : fim da vida, cessação física da vida. De acordo com Russ (1991, p.190), “Na Antigüidade, o Epicurismo pulveriza literalmente esta noção e evacua: a morte nada é. A posição de Epicuro é reatualizada, na época moderna, por Sartre, que expulsa a idéia mesma de morte, enquanto Heidegger se esforça por encontrá-la no mais profundo de nossa experiência”.

CENA 7 – Polônio está no quarto da rainha Gertrudes, que chama Hamlet para lhe dar explicações a respeito da peça que teve como tema o assassinato do rei Hamlet, incriminando o rei Cláudio (Anexo 5).

Contextualização da cena: Polônio exige que a rainha tenha uma conversa com Hamlet, lhe expondo que não concorda com o seu comportamento. Segundo Polônio, a Loucura de Hamlet chegou ao extremo, ao persuadir os atores a encenarem uma peça acusando o rei Cláudio de ter assassinado o rei Hamlet. Enquanto isso, Polônio ficará escondido no quarto da rainha, para se justificar de que Hamlet será punido por ela.

(Hamlet se aproxima, chamando por sua mãe.)

Rainha Gertrudes:

– Podeis ficar tranqüilo. Retirai-vos, ouço-o vir.

(Polônio se esconde atrás das cortinas.)

Hamlet:

– Mãe, do que se trata?

Rainha Gertrudes:

– Muito ofendeste o teu pai.

Hamlet:

– Mãe, muito ofendeste meu pai.

Rainha Gertrudes:

– Respondestes com língua fútil.

Hamlet:

– Falais com língua perversa.

Rainha Gertrudes:

– Que é isso, Hamlet?

Hamlet:

– Esqueces quem sou?

Rainha Gertrudes:

– Não, pela cruz, não.

(Hamlet vai se aproximando da rainha.)

Hamlet:

– Sois a rainha, mulher do irmão do vosso marido e, quisera não o fosseis, minha mãe.

(A rainha pega Hamlet pela mão.)

Rainha Gertrudes:

– Sentai-vos!

(Hamlet nega e começa a falar alto. Ele está com uma faca na mão e joga a rainha no chão do quarto.)

Hamlet:

– Daqui só saireis após ver num espelho o amargo de vossa alma.

(A rainha está deitada no chão, levanta-se lentamente, e Hamlet aponta a faca na direção do pescoço da mãe.)

Rainha Gertrudes:

– Que queres fazer? Acaso queres matar-me?

– Socorro!

(Barulhos surgem detrás das cortinas.)

Hamlet:

– Que é isso, um rato?

(Hamlet sai em direção às cortinas e enfia a faca entre elas.)

Rainha Gertrudes:

– Que fizestes?

Hamlet:

– Eu não sei...

(Hamlet olha para a rainha.)

É o rei?

(Gertrudes deita-se na cama e começa a chorar.)

Rainha Gertrudes:

– Que ação precipitada e sanguinária.

(Hamlet, ainda, continua com a faca cravada nas cortinas.)

Hamlet:

– Ação sanguinária! Quase tão má quanto matar um rei é desposar seu irmão.

(Gertrudes sussurra.)

Rainha Gertrudes:

– Matar um rei?

Hamlet:

– Sim, senhora... foi isso que eu disse.

(Hamlet faz força e retira a faca de dentro das cortinas, e o corpo de Polônio cai aos seus pés.)

(Hamlet fica surpreso, ao ver o corpo no chão, e joga a espada sobre ele.)

(Abaixa-se e diz:)

Hamlet:

– Tolo desprezível temerário e intrometido... adeus. Tomei-te pelo teu superior. Aceita o teu destino. Vês que o excesso de zelo pode ser perigoso.

(Hamlet vira-se para a rainha, que continua em cima da cama. Agora, ela está com as mãos unidas e a chorar copiosamente.)

Hamlet:

– Deixai de tornar as mãos.

(Hamlet vai em direção da rainha e segura as suas mãos, com muita força, sobre a cama.)

Hamlet:

– Torcerei o vosso coração, se for acessível.

(A rainha explode em ódio, se desprende de Hamlet e diz:)

Rainha Gertrudes:

– Que fiz para seres tão rude?

(Hamlet segura a rainha pelos dois braços.)

Hamlet:

– Uma ação, que macula a modéstia que rouba a rosa da bela fronte de um amor inocente, deixa uma chaga, que deprava os votos do casamento.

– Olhai este retrato e esse.

(Hamlet pega uma corrente com uma medalha que tem em seu pescoço e a que a rainha tem igual em seu pescoço e os aproxima.)

– Eles representam dois irmãos.

(Hamlet, apegado à sua corrente, diz:)

– Esta fronte, olhos como os de Marte, para impor e comandar. O porte altaneiro do arauto Mercúrio. Um todo que parecia ter o selo de cada deus como garantia do homem. Era vosso marido.

(Hamlet segura a corrente de sua mãe.)

– E este é vosso marido, espiga poder que destruiu o irmão.

(Hamlet pega, novamente, os dois medalhões.)

– Tendes olhos? Não é amor, à vossa idade o sangue esfria e cede à razão, e quem trocaria este por este?

(Hamlet arranca o medalhão da corrente de sua mãe e levanta-se da cama.)

– Que diabo vos cegou? Vergonha, onde está o seu rubor? Se o inferno ferve numa matrona, seja cera a virtude.

(A rainha rola pela cama e grita:)

Rainha Gertrudes:

– Não fales mais. Fazes-me olhar dentro da minha alma e nela vejo nódoas tão negras, que não perdem a cor.

(Hamlet aproxima-se da cama, onde está a rainha, e grita:)

Hamlet:

– Viver na fetidez de um leito lascivo, trocando carícias na podridão de um chiqueiro.

(Gertrudes agarra-se no pescoço de Hamlet e lhe implora:)

Rainha Gertrudes:

– Não fales mais! Tuas palavras me apunhalam.

(Hamlet tenta tirar as mãos da rainha, que chora desesperadamente, do seu pescoço.)

Hamlet:

Um assassino, um infame que não vale um vigésimo do irmão. Um ladrão do reino e do trono, que meteu a coroa no bolso. Um rei vestido de palhaço.

(Hamlet, de repente, pára de falar e fica a observar a rainha nos seus braços e a solta, com força, na cama.)

(Uma música, que traduz um tom fantasmagórico, faz com que Hamlet fique a olhar para o alto, enquanto a rainha vai se levantando, aos poucos, e fica a observá-lo.)

(Hamlet, com o olhar fixo para o alto, diz:)

Hamlet:

– Salvai-me e cobri-me com vossas asas guardas celestes.
(Hamlet cai no chão.)

Hamlet:

– Que deseja a vossa graciosa imagem?
(Gertrudes levanta-se da cama e, ao olhar Hamlet, diz:)

Rainha Gertrudes:

– Ai de mim, está louco.

(Hamlet, caído no chão, continua a falar com o infinito:)

Hamlet:

– Não vindes censurar o filho indolente que deixa a ira arrefecer e negligencia a execução de vossa terrível ordem? Oh, falai...

(Pressupõe-se que seja o espectro do rei Hamlet que fala com Hamlet, já que a voz se modifica.)

Espectro:

– Não te esqueças, esta visita é só para estimular teu quase embotado propósito.

(Há um movimento de câmara que sugere que o espectro olha para a rainha, que está abismada, observando as reações de Hamlet.)

(O espectro volta a falar com Hamlet, que está com a cabeça voltada para o chão.)

Espectro:

– Mas olha, o espanto se apossou de tua mãe. Interpõe-te entre ela e sua alma em luta. Fala-lhe, Hamlet.

(Hamlet rasteja até a rainha, que está sentada na cama, e lhe estende o braço esquerdo.)

Hamlet:

– Como estais, senhora?

Rainha Gertrudes:

– Para fitares o vazio e falares com o ar incorpóreo? Oh, gentil filho, o calor e fogo da tua febre mitiga com a fria paciência. Para onde olhas?

(Hamlet aponta para o vazio.)

Hamlet:

– Para ele... para ele! Vede com que palidez ele fita. Se sua forma e causa pregassem às pedras sensíveis se tornariam.

(A rainha abaixa a cabeça, não acreditando nas frases de Hamlet. Este se distancia da rainha e volta a falar com o espectro:)

Hamlet:

– Não olhais para mim, a fim de não se abrandarem minhas intenções, fazendome verter lágrimas, não sangue.

Rainha Gertrudes:

– A quem dizeis isso?

(Pela primeira vez, nesta cena, é possível ver a figura do espectro, que está em frente a Hamlet e a rainha.)

Hamlet:

– Não vedes coisa alguma?

(Quando a rainha olha em direção ao local que Hamlet aponta, o espectro não está mais lá.)

Rainha Gertrudes:

– Absolutamente nada. Mas vejo tudo que nos cerca.

Hamlet:

– Nem ouviste nada?

Rainha Gertrudes:

– Não, nada, somente a nós.

(Hamlet volta a se arrastar no chão em direção ao local onde estava o espectro, e desesperado diz:)

Hamlet:

– Vede ali! Vede como se afasta. Meu pai como se vestia em vida, acaba de sair.

(Termina a cena, sobe o som e escurece a tela.)

CENA 8 – Hamlet está no cemitério com o Horácio, sem saber que o coveiro está a cavar a sepultura de Ofélia (Anexo 5).

Contextualização da cena: Hamlet descobre que sua ida para Inglaterra fora aramada pelo rei Cláudio, que pretendia matá-lo. Ele foge da embarcação com a ajuda de Horácio e vão esconder-se no cemitério, onde se encontra um coveiro a cavar a sepultura de Ofélia. Hamlet, porém, não sabe da morte do seu grande amor e fica a questionar-se a respeito do significado da Morte.

(Aparece uma cruz e, em seguida, as lápides das sepulturas, com uma voz de fundo, ao cantar:)

Coveiro:

– Na juventude, quando eu amava. achava que era muito doce tudo aquilo. Que tempo! Mais gostoso nada havia que fosse.

(O coveiro aparece em cena, saído de dentro de um buraco com um crânio na mão, ele pára de cantar e fica a observá-lo e o coloca em cima da terra e continua a cantoria.)

Coveiro:

– Mas a idade, em passo de gatuno...em suas garras me colheu.

(Uma pessoa se aproxima e esta pára perto da sepultura, neste momento a sombra desta pessoa é projetada na terra, fazendo com que o crânio, antes retirado da tumba, encaixe perfeitamente no corpo projetado pela sombra, formando na terra a silhueta de um corpo que, ao invés de ter uma silhueta da cabeça, está o crânio recém saído do túmulo.)

Hamlet:

– De quem é esse túmulo?

(Neste momento, reconhecemos que a sombra era de Hamlet, que é acompanhado pelo seu amigo Horácio.)

Coveiro:

– Meu, senhor.

(Diz o coveiro, que sai de dentro do túmulo, para falar com Hamlet.)

Hamlet:

– Assim pensei, pois estás nele.

Coveiro:

– Estais fora dele, logo não é vosso. Não estou deitado nele, mas é meu.

Horácio:

(Abaixa-se e fala com o coveiro:)

– E é teu? É para morto, não pro vivo. Logo, mentes.

Coveiro:

– Uma mentira viva, que se voltará contra nós.

Hamlet:

– Para que homem é?

Coveiro:

– Nenhum homem.

Hamlet:

– Para que mulher, então?

Coveiro:

– Nenhuma.

(O coveiro continua a cavar e retirar ossos do túmulo.)

Hamlet:

– Quem será sepultado nele?

Coveiro:

– Uma que foi mulher, mas descanse em paz, morreu.

(Hamlet cochicha com Horácio, para que o coveiro não ouvisse:)

Hamlet:

– Que velhaco minucioso. É preciso cuidado, ao falar-lhe.

(Hamlet pega o crânio que o coveiro tinha tirado do túmulo e fica a observá-lo.)

Hamlet:

– Há quanto tempo és coveiro?

Coveiro:

– Desde o dia em que o rei Hamlet venceu Fortinbrás.

Hamlet:

– Quando foi isso?

Coveiro:

– Não sabeis? Qualquer idiota sabe isso. Quando nasceu Hamlet, o louco, mandado para a Inglaterra.

Hamlet:

– Deveras! Por que o mandaram para a Inglaterra?

Coveiro:

– Porque enlouqueceu! Se não recuperar o juízo lá, pouco importará muito. Porque nem perceberão. Lá, são tão loucos quanto ele.

Hamlet:

– Como ele enlouqueceu?

Coveiro:

– De modo muito estranho, dizem.

Hamlet:

– Quão estranho?

Coveiro:

– Ora, perdendo o juízo.

Hamlet:

– Onde foi isso?

Coveiro:

– Aqui na Dinamarca.

(O coveiro continua arrumar o túmulo.)

Hamlet:

– Quanto tempo um homem fica na terra até apodrecer?

Coveiro:

– Se já não estiver podre antes de morrer, uns 8 ou 9 anos.

(O coveiro, que antes estava de costas ao falar com Hamlet, vira e diz:)

Coveiro:

– Um curtidor leva 9 anos.

Hamlet:

– Por que dura mais?

Coveiro:

– Ora, a sua pela já está tão curtida, que detém a água fora do corpo e a água é a grande destruidora de cadáveres.

(O coveiro pega o crânio na mão que ele retirou do túmulo.)

Coveiro:

– Aqui tendes uma caveira. Esta caveira esteve enterrada 23 anos.

Hamlet:

– Oh, era de um maluco.

Coveiro:

– De quem achais que era?

Hamlet:

– Não sei. De um louco pior que a peste.

(O coveiro brinca com o nariz da caveira.)

Coveiro:

– Certa vez, entornou-se uma jarra de vinho na cabeça. Esta caveira é de Yorick, o bobo do rei.

(Hamlet se sensibiliza e o coveiro lhe dá o crânio em suas mãos.)

Hamlet:

– Essa ...

Coveiro:

– Ela mesma.

Hamlet:

– Deixe-me ver.

(Hamlet fica a girar a caveira e a perceber com as mãos.)

Hamlet:

– Pobre Yorick...

(Hamlet vira-se para Horácio.)

Hamlet:

– Eu o conheci, Horácio. Um sujeito, de infinita graça, de excelente imaginação. Carregou-me às costas, mil vezes.

(Quando Hamlet balança a caveira, cai do seu interior um pó.)

Hamlet:

– Mas, agora, me horroriza tanto. Dá-me náuseas.

(Hamlet começa a passar as mãos na parte da boca da caveira.)

Hamlet:

– Aqui ficavam os lábios que beijei não sei quantas vezes.

(Hamlet afasta a caveira, segurando-a com a mão esquerda, e diz:)

Hamlet:

– Onde estão, agora, as tuas zombarias? Tuas canções? Tuas cambalhotas? Teus rasgos de alegria que faziam explodir a mesa? Não sobrou um só para rires de tua própria careta? Não falas mais? Agora, vai ter com a rainha, e dize-lhe que por mais que pinte o rosto, um dia há de ficar assim.

(Hamlet fala como se fosse ao ouvido da caveira.)

Hamlet:

– Faze-a rir com isso.

(Hamlet vê um funeral entrar no cemitério e chama Horácio, para se esconderem.)

CENA 9 – A batalha de Hamlet e Laertes com os floretes (Anexo 5).

Contextualização da cena: o rei Cláudio convence Laertes e enfrentar Hamlet em uma batalha de floretes, em nome das mortes de Polônio e Ofélia. Porém, Cláudio trapaça e coloca veneno no florete de Laertes, para que, quando ele atingir Hamlet, este morra envenenado. Além disso, Cláudio coloca veneno no cálice de vinho que, certamente, Hamlet iria beber durante a disputa com os floretes, ou seja, de uma maneira ou de outra Hamlet deveria morrer. Toda a corte está presente na disputa, apoiando o confuso príncipe.

(Hamlet e Laertes iniciam a disputa. Fazem as saudações para o público e começa a disputa. Eles lutam e o primeiro toque é de Hamlet em Laertes.)

Hamlet:

– Um...

Juiz:

– Toque indiscutível, continuemos.

(O rei Cláudio pára a disputa e pede uma bebida.)

Rei Cláudio:

– Uma bebida.

(Ele mostra um anel, com um grande pérola, e diz:)

– Hamlet, esta pérola é tua.

(O público festeja o desempenho de Hamlet.)

– Um brinde à tua saúde.

(Cláudio pega a taça, faz que bebe o líquido e, em seguida, coloca o anel, com pérola dentro do cálice. Tocam os clarinetes.)

(A rainha está a observar os atos de Cláudio.)

Rei Cláudio:

– Dai-lhe a taça.

(A rainha mostra-se apreensiva.)

Hamlet:

– Primeiro outra investida.

(Hamlet e Laertes se posicionam novamente.)

Hamlet:

– Venha.

(Ambos continuam lutando.)

(A rainha olha para o cálice, envenenado, que está na mão esquerda do serviçal, que está ao seu lado.)

Hamlet:

– Que dizeis?

Laertes:

– Toque, reconheço.

(Palmas do público.)

Rei Cláudio:

– Nosso filho vencerá.

Rainha Gertrudes:

Estás com calor e ofegante. Hamlet, toma o meu lenço.

(O serviçal, ao ouvir as palavras da rainha, lhe passa o cálice com o vinho envenenado. A rainha o bebe.)

Rei Cláudio:

– Não bebais. (Diz, exaltado.)

Rainha Gertrudes:

– Beberei meu senhor. Perdoai-me.

(A rainha bebe o líquido, que está no cálice.)

– A rainha bebe por ti, Hamlet.

(Ela levanta a taça, fazendo um brinde.)

Rei Cláudio:

– É tarde demais.

(Ele dá as costas para a rainha.)

Laertes:

– Vou atingi-lo agora.

Rei Cláudio:

– Não acredito.

(Retirase da frente de Laertes.)

Laertes:

– Porém, é quase contra a minha consciência.

Rainha Gertrudes:

– eixe-me enxugar teu rosto.

(A rainha chama Hamlet para perto dela, que está sentada em seu trono.)

(Com um lenço, Hamlet se ajoelha no seu colo. Ela o seca na face e ele lha dá um beijo no rosto. Ela fica a observá-lo.)

Hamlet:

– Ao terceiro, Laertes. Só estais brincando. Atacai com violência.

(Hamlet deixa a rainha e vai para o centro enfrentar Laertes.)

Laertes:

– Achais? Vamos!

(Eles começam a lutar, agora, com mais violência, o que arranca gritos de surpresa da platéia.)

Juiz:

– Ninguém tocou.

(Palmas, Laertes olha para o rei Cláudio e para o juiz.)

(Vai ao encontro de Hamlet e o ataca no ombro.)

Laertes:

– Aqui vai, agora.

(Todos, inclusive Hamlet, ficam surpresos com o ato de Laertes, que fica sem jeito e se distancia.)

(Hamlet se aproxima para enfrentá-lo novamente.)

(Cai o florete de Laertes durante a luta e Hamlet prende-a com o pé no chão e oferece a Laertes o seu florete e fica com o de Laertes para ele.)

(Hamlet pega o florete no chão e olha que a ponta era afiada e fica espantado, e mostra para Horácio.)

(Inicia a disputa.)

Horácio:

– Separai-os! Estão irados!

(A luta fica violenta e agressiva, ambos não respeitam mais os lugares destinados à disputa, fazendo com que o público tenha que se afastar.)

(Até que Hamlet atinge Laertes com um corte no pulso. Laertes começa a sangrar.)

(O juiz vai até Laertes, para socorrê-lo.)

Hamlet:

– Como estais?

(Diz para Laertes.)

Laertes:

– Mata-me com justiça minha própria traição.

(Enquanto isso, a rainha desaba de seu trono e Hamlet corre para apanhá-la.)

Horácio:

– Como estás, senhor?

Hamlet:

– Como está a rainha?

– Desmaiou, ao ver sangue.

Rainha Gertrudes:

– A bebida ... oh, meu querido Hamlet.

(A rainha despede-se de Hamlet, colocando a mão em seu rosto e cai, completamente, ao chão.)

Hamlet:

– Que infâmia.

– Que a porta seja trancada.

(Hamlet sai correndo para um local, que ele veja toda a sala.)

Hamlet:

– Traição ... que se descubra o culpado.

(Laertes está deitado no colo do juiz.)

Laertes:

Está aqui Hamlet. Estás perdido, Hamlet. Não tens meia hora de vida. O traiçoeiro instrumento está em tuas mãos, desembolado e envenenado. O golpe sujo voltou-se contra mim. Eisme prostrado para nunca mais levantar. Tua mãe foi envenenada. Não posso mais... (Laertes começa a agonizar e aponta:) O rei ... O rei é o culpado.

(Hamlet começa a passar a mão na ponta do florete.)

Hamlet:

– O florete, também, está envenenado. Bem, veneno, termina a tua obra.

(Ele salta em direção ao rei e o ataca três vezes, no abdômen, com o florete envenenado.)

(O rei rasteja no chão até a sua coroa, pega-a e levanta-se; em seguida, todos pegam as espadas e fazem um círculo, apontando as armas para ele. Cláudio cai e morre.)

Laertes:

– Perdoemo-nos, mutuamente, nobre Hamlet. Que a minha morte e a do meu pai não caiam sobre ti. Nem a tua sobre mim.

Hamlet:

– Que o céu te absolva. Eu te sigo.

(Laertes morre, Hamlet larga o florete e caminha em direção ao trono, antes ocupado por Cláudio. Todos assistem, calados, os acontecimentos, e na medida que Hamlet passa todos se ajoelham, como forma de respeito.)

(Horácio acompanha Hamlet.)

Hamlet:

– Estou morto Horácio.

(Hamlet ajoelha-se perto da rainha.)

– Infeliz rainha ... adeus.

(Hamlet olha para todos à sua volta, que continuam a se ajoelhar, e diz:)

– Vós que estais pálidos e trêmulos ante o que houve, vós que sois apenas meros espectadores, se eu tivesse tempo, não fosse este cruel sargento, a morte, tão implacável, oh, eu poderia contar-vos. Mas não importa.

(Hamlet é ajudado por Horácio, para se sentar.)

– Estou morrendo Horácio.

(Hamlet pega as mãos de Horácio.)

– O poderoso veneno já quase me domina a mente. Se é que me dedicaste afeto, afasta-te da felicidade algum tempo e neste dasapiedado mundo respira, dolorosamente, para contar a minha história. O resto ... é silêncio.

(Hamlet morre e é observado por Horácio.)

Horácio:

– Que quatro capitães transportem Hamlet, com honras militares, pois decerto tivesse sido coroado teria sido um grande rei. E que à sua passagem, música militar e honras de guerra falem alto por ele. Que os soldados dêem as salvas de praxe.

(Horácio aproxima-se de Hamlet e fala em tom baixo.)

Horácio:

– Boa noite, amável príncipe, e que os coros de anjos embalem teu repouso.

(Horácio beija Hamlet na testa.)

Análise do tema Morte

Seguindo a mesma ordem de análise dos dois temas anteriores, vamos começar a analisar os elementos relativos à categoria Imagem. Na **cena 7**, Gertrudes tem Hamlet como um louco e um filho desnaturado, enquanto o príncipe só consegue ver a mãe como uma traidora, por estar ao lado de Cláudio. Para Hamlet, a Imagem do pai é relacionada, mais uma vez, com as personagens mitológicas, desta vez, romanas. Victoria (2000) destaca que Marte é o deus da guerra, que ensinou aos homens as regras do ataque e defesa, simplificando a arte de matar-se uns aos outros, enquanto que Mercúrio é visto como o mensageiro de deus no desempenho de importantes missões, tanto públicas quanto secretas; esse deus é representado por um homem moço, sorridente, coberto por um pequeno manto. Chevalier e Gheerbrant (2002) completam que Mercúrio é reconhecido, também, como Hermes, o responsável por transmitir as idéias divinas.

Em um segundo momento, ainda nessa cena, Hamlet reforça a Imagem de Cláudio como ladrão do reino e do trono. Mas a Imagem de Hamlet como um louco se confirma para a rainha, através do Discurso não-verbal do príncipe, ao ver o espectro do pai no quarto da mãe, que deixa o príncipe transtornado, fazendo-o ir ao chão e falar olhando as paredes.

Hamlet compara a Imagem de Polônio à de um rato, que simboliza uma figura de “esfomeado, prolífico e noturno [...] é considerado como uma Imagem da avareza, da cupidez, da atividade clandestina”, descrevem Chevalier e Gheerbrant (2002, p.770). Esses aspectos reforçam o papel da personagem de Polônio, como o armador das intrigas, na narrativa. Assim Polônio, que já havia representado Júlio César, é morto, devido ao excesso de zelo pelo rei, que incorpora o papel de Brutus.

Na **cena 8**, a Imagem de Hamlet como louco é confirmada pelo coveiro, que, ao dizer que é coveiro desde o nascimento do filho do rei Hamlet, cita que Hamlet filho foi mandado para a Inglaterra, devido à sua insanidade mental. Ainda nessa cena, Ham-

let se surpreende ao ter contato com o crânio de Yorick, antigo bobo da corte, que era visto, no reino, como um bufão, sinônimo de divertimento, mas naquele momento a sua figura possuía outro significado para Hamlet: ele resumia a Morte e a reflexão sobre o que resta depois de morrermos.

A **cena 9** mostra, por sua vez, as modificações nas Imagens das personagens, que foram constituídas ao longo da narrativa. Ao começarmos por Gertrudes, que antes acreditava na Loucura do filho, descobre a verdade da trama de Cláudio e morre no lugar de Hamlet. Laertes, antes ludibriado pelo Discurso de Cláudio, que o levou a enfrentar Hamlet, usando de trapaças, ao ser atingido pela própria espada envenenada manejada acidentalmente por Hamlet, juntamente com a Morte da rainha, acarreta no arrependimento de seus atos e implora a Hamlet que ele modifique a sua Imagem. Cláudio, antes aclamado como o novo rei, agora é alvo de cochichos e olhares fulminantes da corte, que se posiciona a favor de Hamlet, que recebe a áurea dos poderosos e dignos, por mostrar a verdade dos acontecimentos ao reino.

Assim, as Imagens dessas quatro personagens, que foram sendo construídas pelo Discurso verbal e não-verbal são modificadas em uma única cena, de acordo com Barthes (1988), durante a narrativa as Imagens estavam suspensas (*Epoché*), ou seja, as personagens negavam uma Imagem, mas acabavam por produzir outra Imagem. Inicia-se, então, o combate das Imagens (*Maché*), que esteve prejudicado pelo Cortejo, que Barthes denomina (*Acolouthia*), que mantinha os Discursos presos às contradições. Por isso, essa última cena do combate de Hamlet e Laertes pode ser traduzida, também, como “combate das Imagens”, que jamais terá um fim, já que Hamlet deu a Horácio a missão de levar a história para outros povos, fazendo com que retornemos ao mesmo ciclo, citado anteriormente.

A categoria Cultura, no tema Morte, começa a residir no momento em que Hamlet mata Polônio com uma faca, entre as cortinas do quarto de Gertrudes, na **cena 7**, acreditando ser o rei Cláudio. O símbolo da faca está associado à idéia de execução

no sentido judiciário, de Morte, Vingança e sacrifício, resumem Chevalier e Gheerbrant (2002). Ou seja, quando Hamlet mata Polônio, ele estava tentando livrar o reino das desgraças premeditadas por Cláudio, a fim de restaurar a dignidade do pai e a sua, na Dinamarca.

Segundo Barthes (1978), a Cultura é aquilo que não está à mostra; por isso elementos da **cena 8**, como o cemitério, o crânio do bobo da corte e a figura do coveiro, dão subsídios para entender porque Shakespeare, o criador da obra primeira, escolheu o cemitério como o primeiro lugar que Hamlet vai ao chegar da sua frustrante viagem à Inglaterra, na qual ele deveria ter sido morto. A simbologia colabora para a coleta das informações e para compreender a importância do cemitério na narrativa e os elementos que o acompanham. O cemitério é visto como a morada da Morte, que possui diversas significações, como “ser libertadora das penas e das preocupações, ela não é um fim em si, pelo contrário, ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira”, salientam Chevalier e Gheerbrant (2002, p.622).

Além disso, os autores complementam, ao citarem que a Morte nos lembra que é preciso ir mais longe e que ela é a própria condição para o progresso e para a vida. Esses significados servem como suporte para entendermos o reaparecimento de Hamlet no cemitério, pois ele buscava a redenção, a Vingança, a sua vida de volta. E a personagem que o ajuda a refletir sobre a importância e o significado da Morte é o coveiro, ou seja, aquele que abre covas no cemitério e enterra cadáveres, que está sempre rodeado pela Morte, leva a Hamlet idéias sobre a vida.

O aparecimento do crânio de Yorick faz Hamlet refletir que, se não seguisse as suas convicções e não agisse rapidamente, estaria ali, ao lado do bobo da corte. Enquanto o significado do crânio, que Hamlet segura em suas mãos, segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p.298), é “sede do pensamento e, portanto, do comando supremo, [...] resume a representação macrocômica do Homem”. Essa constatação ilustra o ato de Hamlet pegar a crânio, ou seja, ele está com a sede dos pensamentos na sua mão, e agora

só falta agir para realizar a sua redenção, mesmo que esse pertencesse a uma figura nem tão brilhante. Verificamos as constantes relações paradoxais durante o diálogo de Hamlet com o cozeiro, caracterizando as características maneiristas presentes nas obras shakespearianas.

O trecho da **cena 8**, que, também, merece destaque na categoria Cultura, remete à citação do cozeiro, o qual faz referência que Hamlet está louco e que viajou para a Inglaterra, pois lá ele não teria problemas com a sua demência, pois lá são todos loucos, acreditava o cozeiro. A intertextualidade, contida nesse diálogo, evidencia que a Inglaterra era o “local dos loucos”, ou seja, o berço das artes, do Teatro de Shakespeare, das idéias inovadoras, ainda consideradas desafiadoras, no início do Renascimento.

Na **cena 9**, a disputa com floretes que, segundo Fernandes (1992), é uma arma branca, uma espécie de espada delgada e pontiaguda, usada na esgrima, sendo uma forma de Hamlet e Laertes se enfrentarem em uma disputa, em razão das mortes de Ofélia e Polônio, uma maneira de punir o verdadeiro culpado das desgraças. No entanto, Cláudio convence Laertes a matar Hamlet, trapaceando, ao colocar veneno na ponta do florete.

O símbolo do veneno é representado na obra *Hamlet*, como a arma mais poderosa e mortífera, que matou as personagens do rei Hamlet, a rainha, Laertes, Cláudio e Hamlet. Além de ter sido usado em gotas, na morte do rei Hamlet, ele também foi tomado em um cálice, pela rainha, e infiltrado no sangue de Laertes, de Cláudio e Hamlet, expondo a Cultura da época, pois hoje o veneno não possui o mesmo significado de algo mortal, sendo substituído por outros tipos de armas.

A representação do cálice de vinho evidencia, mais uma vez, os paradoxos da obra, já que o líquido, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002), representa tanto a alegria, a celebração, a poção da vida e da imortalidade, assim como o sangue, o temor e a força. Esses últimos significados são os que permanecem em *Hamlet*, pois a rainha, tentando salvar o filho da Morte e buscando a sua redenção, bebe o veneno misturado no vinho.

A Morte de Laertes expõe a preocupação da obra com a religião e com Deus, pois as últimas palavras de Laertes estão ligadas ao perdão de Hamlet por ele ter inserido o veneno em seu sangue, além de deixar claro que não culparia mais Hamlet pelas mortes do seu pai e da irmã, dando, assim, o seu perdão ao príncipe, para que esse fosse bem recebido no reino dos céus.

Já a Morte de Cláudio afirma a sua vontade de Poder, pois mesmo nos seus últimos suspiros ele vai ao encontro de sua coroa, para morrer junto dela. A coroa une na pessoa do coroado, segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p.289), “o que está abaixo dele e o que está acima, fixando os limites que, em tudo que não é ele, separam o terrestre do celestial, o humano do divino”. Ou seja, Cláudio, ao morrer junto da coroa, objeto que resumiu todas as suas ações na narrativa, significa que, mesmo tendo sido conquistada através da trapaça e de atos ilícitos, ela lhe pertencia, pois ele conseguiu tocá-la, ele tinha certeza de que ela estava em suas mãos e isso o permitiria morrer em paz com suas convicções.

No caso de Hamlet, ao sentir que está morrendo, ele se arrasta até o trono para esperar a Morte. A escolha do local pode ser explicada por intermédio do significado do trono, que “tem a função universal de suporte da glória ou da manifestação da grandeza humana e divina”, afirmam Chevalier e Gheerbrant (2002, p.910) Assim, Hamlet está pronto para morrer, o trono funciona como um troféu para a finalização da sua Vingança, pois de algum modo ele conquistou os seus objetivos: tomar de volta o reino da Dinamarca, libertar o seu pai, voltar a ter significado para a mãe, que dá a vida por ele, e o alcance da paz de espírito com a Morte.

Por outro lado, a categoria Poder é manifestada e colabora na compreensão da Cultura, discutida anteriormente, uma vez que todas as ações, das três cenas, aconteceram em busca do Poder, como energia prazerosa. Laertes quer matar Hamlet e aceita a proposta de Cláudio, para satisfazer a sua vontade de Vingança; Cláudio quer mais Poder sobre o reino e Gertrudes ao tentar matar Hamlet, e Hamlet realiza a vontade do pai, ao livrar o reino da

Dinamarca dos poderes de Cláudio, ao matá-lo, e fazer com que a mãe se suicide, libertando a sua alma dos erros cometidos.

O Discurso predominante, nas cenas, é o Encrático, pois está ligado a uma Ideologia e tem o objetivo de intimidar o outro e, mesmo sendo visto como natural, ele serve para legitimar os atos das personagens. Porém, também notamos a manifestação do Discurso Acrático, que está fora do Poder. Mas, o que importa, segundo Barthes (1978), é que ambos os Discursos estão submetidos a regras que têm como objetivo a intimidação. As diferenças entre eles, diz o semiólogo, são as armas discursivas utilizadas, que são manifestadas de formas diferentes: enquanto o Encrático representa uma Ideologia coletiva, apoiada na *doxa*, a linguagem da conversação, vista com verdadeira, o Discurso Acrático abusa da exploração dos sentimentos, através da linguagem paradoxal e é constituído sobre um pensamento, e tem como finalidade, segundo Barthes (1988, p.119), “nos fazer pensar sobre o nosso próprio Discurso”.

3.2.2 Considerações discursivas sobre as Formas Simbólicas

A Análise Formal ou Discursiva está preocupada com a organização interna das FS, com suas características estruturais, seus padrões e relações. Thompson (1995, p.369) salienta que a AD “é um empreendimento perfeitamente legítimo, na verdade, indispensável, ele é possível pela própria construção do campo objetivo”.

É importante destacarmos que a AD deve ser considerada dentro do referencial metodológico da Tríplice Análise, caso contrário pode ser tornar um exercício abstrato. Assim como a ASH, podemos conduzir a AD de várias maneiras, dependendo do objeto e das circunstâncias particulares da investigação.

O nosso objeto se trata de um filme e, por isso, apresenta inúmeras manifestações, a partir das FS; a fim de destrinchar as significações que residem nas FS, expressas pelo Discurso ver-

bal e não-verbal, ancorados na personagem de Hamlet, utilizamos como suporte teórico as categorias de Barthes, que resultaram em diferentes constatações, de acordo com a aplicação de cada categoria, aplicada nos três conjuntos de cenas, separadas pela temáticas predominantes na narrativa.

De acordo com a categoria barthesiana Imagem, percebemos que as personagens são as responsáveis pela constituição tanto da sua Imagem, assim como das outras. Hamlet, com certeza, possui a Imagem mais modificada, ao longo da história, já que o seu comportamento oscila, dependendo da cena. No que envolve as personagens, estas também foram responsáveis pela construção da Imagem de Hamlet, pois cada uma possui um tipo de relacionamento com a personagem principal.

As considerações, oriundas dos estudos de Martin (1973), demonstraram a importância da personagem Hamlet na narrativa, conceituando-o com o centro da obra, onde todas as ações giram em torno dele. Em relação à subcategoria *personagens principais e secundários*, observamos que o nome do protagonista é o título da obra e que o autor parte da problemática desta personagem para estruturar as ações das outras personagens. Ao caracterizar o protagonista pelo seu **tipo ou silhueta**, Martin (1973) nos demonstra a importância sociohistórica de Hamlet, pois ele exemplifica o local da história, assim como a Cultura, os conflitos de uma época, que servem de marcos estruturadores da narrativa.

As ações de Hamlet refletem, de acordo com Martin (1973), os fatos que ocorrem à sua volta, porém, também, é a partir do seu interior que ele se posiciona perante as personagens, condicionando o ambiente aos aspectos psicológicos.

Retornemos às categorias barthesianas, em específico, a análise segundo a categoria Cultura, que trouxe à tona elementos que colaboraram com a compreensão das intertextualidades que rondam a obra, que influenciaram desde a primeira versão teatral, escrita por Shakespeare, até a recriação, para o Cinema, dirigida por Olivier. Os aspectos familiares, culturais, artísticos e religiosos são descobertos por intermédio de uma verificação mais pro-

funda, que se apoiou, principalmente, nos significados dos símbolos, para que se pudesse fazer um panorama completo da Cultura na obra cinematográfica.

Sobre a categoria Poder, notamos que ele permeia a narrativa, funcionando como uma energia prazerosa, assim como descrito por Barthes, pois as personagens, além de impor o seu Poder pelo seu posicionamento em uma hierarquia, também exercem as suas ações, a fim de realizarem os seus objetivos e, conseqüentemente, sentem prazer ao vê-los materializados. Hamlet, por exemplo, é guiado pelo Complexo de Édipo, a fixação na figura da mãe, e o seu maior desejo é conseguir a sua atenção, que acontece somente com o seu suicídio, que lhe causou tristeza, mas, ao mesmo tempo, satisfação, por ter alcançado o seu maior objetivo: Gertrudes não pertence mais ao seu pai, nem a Cláudio, ela morreu por sua causa, na busca do eterno.

A categoria Discurso foi a última a ser analisada, nos conjuntos de cada três cenas, e podemos constatar que o Discurso Encrático formado dentro do Poder é o alicerce do Discurso verbal na narrativa, porém é o Discurso Acrático que rege o tom, a literalidade da Tragédia, já que apela para o sentimento, e acaba por envolver o espectador.

3.3 Interpretação/Re-interpertação – Os resultados da Tríplice Análise

Na última etapa da Tríplice Análise, é feita uma síntese dos possíveis significados, a partir das duas primeiras fases, a ASH e a AD. Os métodos de análise usados na AD procederam, de acordo Thompson (1995, p.375), para “quebrar, dividir, desconstruir e desvelar os padrões e efeitos que constituem e que operam dentro de uma forma simbólica ou discursiva”, enquanto que a Interpretação constrói a análise, com base na ASH.

Thompson (1995) salienta que a Interpretação é caracterizada por uma síntese, que reúne as FS e suas inter-relações, pois mesmo

que a AD seja rigorosa nos seus métodos de análise, o estudo significa um enfoque parcial e, por isso, não pode ser abolida a necessidade de uma construção criativa do significado, ou seja, Thompson (1995, p.375) observa que é indispensável "uma explicação interpretativa do que está sendo representado ou do que é dito".

No processo de interpretação, o aspecto referencial é procurar compreender o que dizem, ao que se referem e o que representam as FS. Essa etapa da HP, com a ajuda da ASH e da AD, nos ajudam a perceber, de uma maneira nova, as FS em relação aos contextos de sua produção e recepção e à luz dos padrões e efeitos que a constituem, destaca Thompson (1995).

O autor coloca em evidência que a Interpretação transcende a contextualização das FS, vistas como produtos socialmente situados e constituídos por uma estrutura articulada. A Interpretação é mediada pelos métodos de enfoque da HP. Sob esse aspecto, Thompson (1995) acredita que esse processo é simultaneamente uma Re-interpretação. A explicação gira em torno da premissa de que estamos interpretando um campo pré-interpretado e nossas considerações podem divergir do significado construído pelos sujeitos do mundo sociohistórico.

Dessa forma, o processo se torna arriscado, cheio de conflitos e aberto às discussões. No entanto, Thompson (1995, p.376) ironiza, ao dizer que "a possibilidade de um conflito de Interpretação é intrínseco ao próprio processo de Interpretação", permitindo uma divergência entre uma Interpretação de superfície e uma de profundidade, entre a pré-interpretação e a Re-interpretação, criando, assim, um espaço metodológico que o autor (1995, p.376) descreve como o "potencial crítico da Interpretação".

Um primeiro ponto a ser considerado, após a análise, utilizando o enfoque tríptico da HP, corresponde ao tema da obra, que trata da natureza humana, que vai ao encontro dos elementos que constituem a Tragédia de *Hamlet*, que é, antes de tudo, uma história da reconciliação cósmica, exigida pelo fantasma de um rei. A missão do filho vingador desencadeia, a partir da morte de Polô-

nio, uma irônica Tragédia de sangue que conduz a doce Ofélia à Loucura, buscando paz no suicídio, a Laertes, um homem de ação, uma Vingança simplista movida pelo ódio cego. Boquet (1989, p.69) resume a obra como "um caos da consciência, entre um fantasma a bradar o sangue que ele crê fonte de paz para sua alma e as incertezas éticas e metafísicas de um pensamento intelectual vencido pela fascinação daquilo que condena”.

Hamlet é constrangido a concentrar o seu espírito melancólico na idéia de uma Vingança odiosa, que custaria uma alteração de seus hábitos mentais, fingindo-se de louco. Seu alvo é o tio, irmão traidor, sinônimo de assassino, que tem como cúmplice a rainha e mãe, exemplo de proteção e segurança para Hamlet.

A personagem de Horácio, humanista como Hamlet, significa a salvação da amizade e da confiança em um mundo onde a corrupção estava instaurada. Artifícios como a encenação de “O Assassinato de Gonzaga”, serve como instrumento policial que faz o culpado confessar o crime, já que o reino se encontra imerso em um nevoeiro, habitado por fantasmas e conselheiros espíões a serviço da devassidão.

O cemitério, local que significa o fim da vida, ressurge como um lugar da reflexão, que reacende a vida em Hamlet, que decide, enfim, tomar as rédeas da ação e realizar a vontade do pai e, implicitamente, a sua, e tudo isso porque o príncipe encontra o crânio do pobre Yorick, o bobo da corte, sem valor na hierarquia aristocrática. Paradoxos apresentados de forma reflexiva e proposital invadem o imaginário de Shakespeare e resultam em uma bela e complexa obra, considerada canônica na atualidade.

Suas diversas interpretações foram além do espaço teatral, chegaram aos Meios de Comunicação de Massa, no caso do nosso objeto de estudo, *Hamlet* desponta no Cinema pela recriação de Olivier, que mescla os diálogos com a permanência da Imagem, ocasionando em um conjunto de significações, que serviram para análise dessa pesquisa, que se utilizou de nove cenas para contar a saga do príncipe da Dinamarca, que precisou purificar a ordem social, levado pelo espírito do pai morto.

Essas cenas serviram como síntese de uma história de Vingança, Loucura e Morte. Após as escolhas, seguimos a ordem lógica da narrativa que nos possibilitou a interpretação de elementos que a constituem, por intermédio da HP, proposta por Thompson (1995), acompanhada da Tríplice Análise.

Os resultados gerais da ASH, vista como uma análise, caracterizada por uma abrangência macro do objeto, unidos com os da AD, vista como uma análise detalhada, ancorada nas nove cenas, que teve como suporte teórico as categorias barthesianas Imagem, Cultura, Poder e Discurso, contando ainda com os estudos de Crítica Estilística de Martin (1973), na constituição da Imagem de Hamlet, que funciona como um elo entre a ASH e a AD, apresentaram constatações óbvias e outras consideradas, pelo menos, provocativas e inesperadas.

A contextualização histórica abordou as influências que William Shakespeare sofreu na sua época, onde o pensamento elisabetano estava passando por modificações, graças ao período do Renascimento, onde o Homem estava no centro das preocupações e que o plano Divino não possuía mais a verdade absoluta, como na era Medieval. A arte inglesa despontava no Teatro, seja pela genialidade dos autores do período, seja pelas estruturas dedicadas para a apresentação destas, como o teatro *The Globe*. Certamente, podemos reconhecer essas influências em diversas obras de Shakespeare, mas em especial em *Hamlet*, percebemos o lugar ocupado pela aristocracia, os costumes, as crenças e as inquietações humanas.

O uso de uma obra teatral no Cinema também é abordado pela ASH, que tenta constituir o contexto em que esta foi pensada, filmada e as escolhas feitas pelo diretor Laurence Olivier, que queria levar para o grande público um clássico de Shakespeare. As imagens, em preto-e-branco, os cenários, a sonorização e a representação dos atores foram fatores primordiais para Olivier, que se dedicou a traduzir Shakespeare através das Imagens, conquistando um bom público de espectadores, que antes não conheciam a Tragédia do príncipe da Dinamarca.

Na ASH, não reduzimos a um *corpus* delimitado a obra, pois julgamos necessário o conhecimento de fatores sociais e históricos resgatados desde o período elisabetano, ao qual Shakespeare pertenceu, até o desenvolvimento do Cinema da década de 40, época da realização cinematográfica da obra, para que tivéssemos um embasamento sólido, a fim de correspondermos aos objetivos da HP.

Na AD, separamos a análise em três conjuntos, a partir dos principais temas da narrativa – Vingança, Suposta Loucura e Morte, cada um constituído por três cenas que melhor representavam as temáticas, através dos Discursos verbais e não-verbais, formando o nosso cenário analítico. As considerações englobando as três temáticas serão baseadas nas categorias barthesianas e simplificadas, a seguir, por intermédio de cada categoria.

Ao fazermos referência à categoria Imagem, percebemos a constante necessidade das personagens em construir a sua própria Imagem e a das outras. Cada uma delas aproveitava-se, é claro, de Discursos diferentes para constituir a Imagem final, que, geralmente, vão ao encontro de suas convicções. No caso da personagem de Hamlet, o Discurso do espectro baseado em Estereótipos foi fundamental para que ele executasse as ações, porém mesmo sendo ludibriado pelo Discurso verbal e não-verbal do fantasma, Hamlet precisava confirmar a veracidade dos fatos, que acontecem durante a apresentação de um grupo teatral no reino. Sua posição de herói trágico vai tomando proporções ao longo da história, fazendo com que os espectadores façam uma previsão do seu destino: a Morte.

O rei Cláudio é uma das únicas personagens que permanece com a mesma Imagem, do início ao fim da narrativa: desde as primeiras cenas ele aparece como sendo o representante do mal, seja pelos seus atos, como na exposição de seus pensamentos. Entretanto, a Imagem da rainha Gertrudes se modifica de acordo com os acontecimentos: seu comportamento, baseado nas suas falas e em suas encenações, está vinculado na Imagem inconstante, entre a sua realização como mulher, levada por uma paixão, e como

mãe, que dá a vida pelo filho, na busca do perdão dos seus pecados.

A Imagem de Polônio é formada a partir das ordens de Cláudio, que parecem ludibriá-lo, porém é ele um dos responsáveis por tentar criar a Imagem de Hamlet como louco, a sua iniciativa não está relacionada com a vontade de Cláudio, mas sim com o seu orgulho ferido de pai que se vê perdendo a filha para outrem. Já a Imagem de Laertes está presa ao Estereótipo de um filho primogênito que precisa vingar a falência da família, após as mortes do pai e da irmã. Enquanto que a Imagem de Ofélia está ligada à pureza e à incapacidade de ter seus próprios atos e de pensar por si. Essa fraqueza, exposta pelo não-verbal, especificamente, a torna um símbolo da fragilidade feminina, confirmando a premissa de que as mulheres necessitam ser guiadas e controladas, pois não possuem forças para se direcionarem sozinhas.

A categoria Imagem, de Barthes, foi complementada com duas subcategorias apoiadas nos estudos de Martín (1973), que serviram para situar a importância da personagem Hamlet na narrativa, com o centro da obra, ou seja, todas as ações e elementos da história dependem exclusivamente dele para, assim, desencadear tanto as ações das outras personagens como dar sentido à história. É importante registrar que somente analisamos a Imagem de Hamlet no tema de Vingança a partir da Crítica Estilística, pelo simples motivo de evitar a repetição da sua finalidade na narrativa, que seria a mesma, caso analisada nos outros temas.

A categoria Cultura tinha como objetivo reconhecer em Hamlet, através do seu Discurso verbal e não-verbal, as intertextualidades presentes na narrativa. Sendo assim, verificamos aspectos relativos aos costumes da época, reforçando a ASH, que primavam pela estabilidade da família, mesmo que para isso fosse necessário abdicar de uma paixão. Outra evidência é a crença, o respeito e o medo de Deus e dos seus possíveis castigos aos homens que não obedeciam a ordem divina. Algumas personagens demonstraram a preocupação, ao realizar seus atos, não em relação aos semelhantes, mas à repercussão desses sob os olhos de

Deus. Começamos com o espectro que retorna à terra por não ter tido tempo de pedir perdão pelos seus pecados, ocasionando o inferno de Hamlet, escolhido como salvador pelo Pai, quando ele, inconscientemente, queria o seu lugar. Assim que Hamlet é informado de sua missão, sua primeira reação instintiva é o suicídio, mas ele deixa explícito nas suas falas que jamais permitiria tal solução. Ofélia, que acaba se suicidando, em uma cena que não foi colocada no *corpus* da pesquisa, mas que enriquece essas constatações, foi uma das únicas personagens a não se preocupar com o aval do Deus supremo, mas sofre as conseqüências ao ser enterrada sem uma cerimônia cristã.

Porém, na cena final, onde ocorre a seqüência das mortes de Laertes, da rainha, de Cláudio e de Hamlet, mais uma vez percebemos, pelo Discurso verbal e não-verbal, a interferência do Eterno, quando Gertrudes bebe o cálice envenenado como prova de arrependimento de seus atos em relação ao esposo falecido e a Hamlet; Laertes, pouco antes de morrer, pede perdão ao príncipe e retira de Hamlet a culpa das mortes de Ofélia e Polônio e pede que o príncipe o perdoe por tê-lo envenenado de forma indigna.

Outro aspecto, relacionado à categoria Cultura, são as características marcantes do texto composto no Renascimento, marcando o retorno da arte mitológica, oriunda da Antigüidade, que volta a se manifestar no século XVI. Olivier, por sua vez, preservou os diálogos originais, escritos por Shakespeare, no seu filme, permitindo um novo retorno, desta vez, no século XX. As características maneiristas também permaneceram, apoiadas nos paradoxos.

A categoria Poder encontrou ressonância em toda a obra, através do Discurso Verbal e Não-verbal, pois, segundo Barthes (1978), o Poder significa uma energia prazerosa, e é caracterizado com transocial, independentemente da sociedade. A sede pelo Poder é a eterna busca das personagens shakespearianas. Além disso, elas se aproveitam de suas posições para dominarem as situações, apoiadas no seu *status* dentro da instituição, ou seja, a sua posição hierárquica no reino, ou nas relações familiares. É o caso do espectro que exerce o seu poder ao impor a Hamlet, seu filho, a responsabi-

lidade da Vingança; Polônio exerce o seu Poder ao proibir Ofélia de declarar o seu amor a Hamlet; Cláudio, na condição de esposo, obriga Gertrudes mandar Hamlet para a Inglaterra, e assim por diante.

Na cena final, da batalha com floretes, notamos o Poder se comportar de maneira diferente. Nessa situação ele está ligado, intimamente, ao prazer da Vingança e da conquista, chegando ao extremo com Hamlet, que não se importa de morrer, desde que esteja no trono e que tenha certeza que Horácio, seu amigo e servo, se dedique a contar a Tragédia, ocorrida no reino da Dinamarca. Cláudio também não se separa do Poder, ao rastejar até a coroa e morrer abraçado a ela.

A última categoria é referente ao Discurso, que, de acordo com Barthes (1991), significa as idas e vindas, é ação de correr para todo o lado, podendo ser visualizado como uma teia lúdica que brinca com a mobilidade dos signos em busca do caráter sociohistórico. Ele se distingue em duas denominações, Encrático e Acrático, estabelecidos pelas relações de Poder.

Na obra *Hamlet*, prevalece o Discurso Encrático, já que a narrativa se passa em um reino, que simboliza uma instituição com uma Ideologia própria. Esse Discurso soa como natural, ou seja, ele está presente, mas nós não percebemos a sua grande influência e a sua hegemonia, já que a sua finalidade é a legitimação. O Discurso Encrático transita nos ritos sociais, no lazer, nos ludibriando e, ao mesmo tempo, nos intimidando, e regendo os nossos atos cotidianos, ao impor determinadas regras.

Dessa forma, o reconhecemos em cenas como a do espectro que fala a Hamlet, usando o Discurso Encrático, para convencer o filho a agir; o rei Cláudio utiliza também este Discurso, pois, para conseguir aliados, ele coloca no reino os motivos de suas ações perante Hamlet, como a sua ida para Inglaterra, que iria servir para que o príncipe não atrapalhasse a paz no reino. Todos os assuntos referentes às temáticas escolhidas são representados pelo Discurso Encrático, como o respeito a Deus. Porém, em alguns momentos, a personagem Hamlet interfere na narrativa,

apossando-se do Discurso Acrático, quando apela aos sentimentos e às suas dúvidas.

Esse tipo de Discurso apela aos antagonismos, ao paradoxal, que é uma constante nas citações de Hamlet. Barthes (1988) salienta, que, enquanto o Encrático age por opressão, o Acrático age por sujeição, mas ambos têm a função de intimidar o outro. Sendo assim, conseguimos visualizar a história de Hamlet, que brinca com a existência de ambos os Discursos utilizados, com as finalidades das personagens e com o contexto no qual eles estão inseridos.

Após essa revitalização das conclusões, oriundas da Tríplice Análise, que ocasionaram uma nova Re-interpretação da obra, percebemos o quanto a análise das FS dá margem para diversas interpretações de um objeto. O filme *Hamlet* reúne uma contextualização histórica que transcende as características, especificamente, cinematográficas. Ela pertence ao século XVI e, ao longo dos séculos, está sendo re-interpretada por diferentes diretores de Teatro, Cinema e TV, assim como os atores e equipes que promovem a encenação da história do príncipe da Dinamarca. É possível destacarmos que cada nova produção, envolvendo o obra de Shakespeare, toma uma nova forma, mesmo preservando a essência da história, bem como os estudos científicos que não cansam de recorrer à Tragédia para explicar algo, ou somente para constatar ou descobrir algo de novo, que ainda se encontra escondido, seja nos versos ou na névoa da Dinamarca, única testemunha imutável de todas as ações ocorridas no castelo Elsinor.

Hamlet foi um príncipe da Dinamarca, espelho do seu tempo, aberto a interpretações, por pertencer a uma época onde a Cultura e a História têm endereços certos. Criado por Shakespeare, autor indiscutível da existência humana, corajoso em abordar a problemática dos homens e os seus conflitos mais secretos, baseado-se em uma testemunha ocular: ele próprio.

As histórias de Shakespeare transcendem o Teatro, o Cinema, a Literatura. As suas personagens permaneceram, ao desgaste do tempo, elas continuam vivas nos quatro cantos do mundo e vão

se adaptando às épocas e às formas de expressão, nos permitindo encontrar novos Hamlets, Henriques, Othelos e Mirandas, entre outros, que sobrevivem no imaginário de diversos povos, não importando cor, raça ou costume, pois sempre encontraremos figuras correspondentes aos heróis, vilões, amantes ou criaturas imortalizadas pelos escritos de Shakespeare, nos incitando a novas interpretações e descobertas desse mundo tão claro, mas, também, tão obscuro que reside na mente humana.

Considerações finais

Seguir por um caminho, tomar a atitude certa, ser fiel aos seus sentimentos e posicionamentos, esta foi a busca de Hamlet apresentada pela sua Discursividade verbal e não-verbal, em uma narrativa cheia de surpresas e descobertas sobre a condição humana.

O filme *Hamlet*, de 1948, é responsável por um retorno ao clássico do Teatro e da Literatura inglesa. A obra aproveita-se dos artifícios proporcionados pela tecnologia do Cinema, e insere a Imagem, ilustrando as ações, pensamentos e aflições das personagens.

O filme é guiado pela perspicácia e doação de Olivier, um ator de Teatro que se aventura no campo cinematográfico, unindo Teatro e Cinema para, assim, levar a um grande número de pessoas o sofrimento e a genialidade da personagem Hamlet, criada no longínquo século XVI.

O criador da obra original, **Hamlet, príncipe da Dinamarca**, William Shakespeare, revolucionou o Teatro de sua época, por abordar temas universais sobre o homem e seus desafios. O Cinema foi o suporte que colaborou para a disseminação das suas peças. Foi, através dele, um Meio de Comunicação de Massa, que foi possível registrar e levar a diversos lugares do mundo a Tragédia do príncipe infeliz.

Partindo da importância da obra **Hamlet** e da sua releitura, feita para o Cinema, resgatamos a Discursividade verbal e não-verbal da personagem principal, através de nove cenas, a fim de construirmos a Imagem de Hamlet e identificarmos a influência da

Cultura e do Poder, que singulariza o seu Discurso na narrativa, interferindo, assim, na Interpretação dos espectadores.

A partir das evidências levantadas, por intermédio da terceira fase da aplicação do método estipulado pela HP, denominado Interpretação/Re-interpretação, chegamos a diversas constatações que colaboram para o entendimento da obra, no que envolve a Imagem da personagem, bem como a interferência da Cultura e a utilização do Poder no Discurso de Hamlet.

O tema da obra se refere às inquietações humanas, mescladas em Vingança, Loucura e Morte. Hamlet tem a missão de vingar a morte do pai e, por isso, acaba desencadeando, direta ou indiretamente, a Morte de muitas personagens. Suas vítimas foram: Ofélia, sua amada inalcançável; Polônio, que queria rotulá-lo como louco; Gertrudes, sua mãe que dá a vida por ele para ser desculpada pelo Poder divino; Cláudio, o tio traidor que roubou de sua convivência o pai e o amor da mãe; Laertes, seu antigo amigo, que é ludibriado por Cláudio e ocasiona a Morte do príncipe.

A morte de Hamlet acontece em uma batalha de floretes, o que permite caracterizá-lo como um herói trágico imerso em Discursos paradoxais, próprios da estética Maneirista, e que o situam, historicamente, como um representante do Renascimento, que traz na sua bagagem cultural as características do campo artístico, desenvolvido durante o reinado de Elisabeth I. Para destrinchar este estilo inovador visualizado nas obras shakespearianas e a mensagem contida na Discursividade verbal e não-verbal nas entrelinhas de *Hamlet*, recorreremos ao suporte teórico de Barthes e Martin, bem como ao método da Hermenêutica de Profundidade de Thompson.

As evidências foram surgindo, a partir da construção, proposta pela a Tríplice Análise, que adota a seguinte ordem: Análise Sociohistórica, Análise Formal ou Discursiva e a Interpretação/Re-interpretação. Na ASH, abordamos as influências, sofridas por Shakespeare, criador da obra primária *Hamlet*, na constituição dos seus textos, que nos permitem ver o lugar que o Homem estava tentando ocupar no século XVI, na transição da era Medie-

val, quando Deus era a verdade absoluta, para o Renascimento, movimento que julgava ser o homem o centro do universo. Aspectos do Maneirismo são manifestados durante a construção da obra através dos paradoxos, seja no texto verbal ou nas ações das personagens, bem como a caracterização de Tragédia, destacando Hamlet como um herói confuso entre seus sentimentos e a sua noção de verdade, de acordo com a Cultura da época.

Além disso, o texto nos fez perceber a noção espacial de mundo que os artistas elisabetanos possuíam, como o uso do Castelo de Kronborg, que em *Hamlet* é chamado de Elsinor, por Shakespeare, determinando o seu conhecimento de outros locais que não fosse a Inglaterra.

O valor da aristocracia, os costumes e as principais inquietações humanas são pilares que sustentam a história, funcionando como referenciais para que possamos compreender a saga do príncipe da Dinamarca. A hierarquia é outro fator de relevância para o desenvolver da narrativa, já que a conquista do ponto mais alto no reino era o maior desejo de Cláudio, desencadeador de todos fatos ligados à Vingança, à Loucura e à Morte.

Olivier, o diretor do filme *Hamlet*, de 1948, possuía em suas mãos uma história recheada com todas essas influências históricas, e ainda tinha como finalidade obedecer a essas características do texto feito para o Teatro ao transpô-lo para o Cinema. Tentando ser fiel à obra de Shakespeare, Olivier se utilizou da linguagem cinematográfica, como as imagens em preto-e-branco, os planos longos, a dramatização de atores familiarizados com textos shakespearianos, o recurso da sonorização e a montagem, para passar para um grande público a atmosfera nebulosa e corrupta do reino da Dinamarca, em uma época que a indústria cinematográfica estava testemunhando a magia dos musicais, e as imagens coloridas fascinavam a todos.

Mesmo apostando em uma nova estética, Olivier foi reconhecido. Ele ganhou o Oscar de melhor filme, ator e figurinos, mas o seu principal prêmio foi imortalizar, em celulóide, a Tragédia de Hamlet, nos possibilitando estudos como o nosso, que, tam-

bém, colaboram com a transcendência do tema e a permanência da criação shakespeariana, em tempos nos quais os Meios de Comunicação de Massa regem os gostos e necessidades das pessoas, que não conhecem os clássicos que constituem a História da Arte.

Após o reconhecimento dos fatos sociohistóricos, contidos em *Hamlet*, procedemos a Análise Formal ou Discursiva, nos utilizando das categorias barthesianas para analisar a Discursividade da personagem Hamlet. Os dados foram organizados da seguinte forma: a narrativa foi separada em três temáticas: Vingança, Suposta Loucura e Morte, cada uma delas foi representada por três cenas, constituindo o *corpus* analítico da pesquisa.

A AD está preocupada com a análise interna das Formas Simbólicas, e, por isso, usamos as categorias Imagem, Cultura, Poder e Discurso, de Barthes, na análise do Discurso verbal e não-verbal da personagem principal.

As evidências, relacionadas a partir da categoria Imagem, fizeram referência à constante mutação da Imagem das personagens, ao longo da narrativa. Começamos por Hamlet. Sua Imagem se modifica a cada ação que ele é solicitado. Quando o espectro do seu pai retorna e lhe pede que execute a Vingança, Hamlet possui a Imagem de um filho que seguirá os mandamentos do pai; mais adiante, já convicto dos seus objetivos, ele constrói uma Imagem de guerreiro, que busca a veracidade dos fatos ao fazer com que Cláudio confesse o seu crime, perante o reino, na exibição da peça “O Assassinato de Gonzaga”; em outro momento, ao se sentir ameaçado por Cláudio e Polônio, Hamlet se passa por louco, tentando ludibriar a todos, mesmo assim é mandado para Inglaterra e, quando retorna, vem disposto a lutar pelo seu ideal, de conquistar a mãe e o reino, não mais em prol do pedido do espectro, mas por seu próprio desejo de retomar ambos, configurando-se o seu Complexo de Édipo, que encontrava-se na sua subjetividade.

As outras personagens, como Polônio, Ofélia, Laertes e, principalmente, o rei Cláudio, também são os responsáveis pela criação da Imagem do príncipe. Cada personagem o molda de acordo com as suas finalidades dentro da história, ficando cada vez mais

difícil para o espectador decifrar qual é a verdadeira Imagem de Hamlet. No entanto, notamos que não existe uma Imagem única, que permaneça imóvel, pois os outros são os responsáveis pela modificação da nossa Imagem, segundo Barthes, e nós também mudamos a nossa Imagem de acordo com nossos objetivos e vontades.

No caso das outras personagens, notamos que o rei Cláudio é o único que mantém a Imagem de corrupto e mentiroso do início ao fim da trama, tendo algumas variações nos diálogos com Gertrudes, sua suposta amada. Esta, por sua vez, é vista nas primeiras cenas como uma mulher que abdica do papel de mãe, para se sentir livre para amar, mesmo que este amor não seja aprovado pelo seu único filho. No meio da narrativa já notamos oscilações, como os questionamentos da rainha a respeito da ida do filho para Inglaterra, para culminar com o seu suicídio, em nome do perdão do divino e do amor eterno por Hamlet.

A Imagem de Polônio, o ministro da casa, assim como a de Laertes, seu filho, são formadas pelas ordens de Cláudio, que tem o Poder de moldá-los ao seu bel-prazer, baseado no seu Discurso estereotipado, que tem como estratégia colocar todos contra Hamlet, ao dizer que o príncipe foi o culpado da Morte de Ofélia e das diversas desgraças que pairam o sossego do reino da Dinamarca.

Em meio a tantos paradoxos, no que envolve a Imagem, encontramos, na personagem Horácio, a permanência de uma Imagem uníssona: ele é o único que, realmente, conhece Hamlet e levará a sua história adiante, conforme o último desejo do príncipe, antes de morrer.

Para enriquecer a definição da Imagem de Hamlet, recorremos aos estudos da Crítica Estilística, de Martin, para situarmos a personagem no âmbito narrativo, como sendo o ponto central da história, onde todas as ações e personagens se apóiam, servindo, também, como alicerce para a produção de sentido da obra. Hamlet determina o ambiente e torna-se mais importante do que toda a história, ele é o núcleo da trama, sua presença é que marca a su-

cessão das ações das personagens, é ele delimita o início, o meio e o fim da Tragédia.

Por intermédio da categoria Cultura, entramos em contato com as intertextualidades presentes nas ações de Hamlet. Aspectos sobre os costumes da época, sua obediência a Deus e a crença em uma vida após a Morte, o respeito à tradição familiar, são fatores recorrentes a toda narrativa. A transição do período Medieval para o Renascimento está presente no constante uso de paradoxos e na simbologia em relação à comparação das personagens a deuses greco-romanos, que demonstra um retorno à Antiguidade, e a influência do Maneirismo.

Por outro lado, o Poder, para Barthes, está ligado, intimamente, a uma energia prazerosa; no entanto, esta categoria encontrou ressonância em todo o filme, já que todas as personagens agem de acordo com os seus desejos, sendo que, às vezes, estes se encontram mais à mostra ou ficam escondidos nos seus Discursos, porém acabam se manifestando, mesmo que seja na hora das suas mortes. O Poder em Hamlet tem a sua maior manifestação pela permanência do Complexo de Édipo, que o move para assassinar Cláudio, não somente em busca do controle do reino, mas pela reconquista de sua mãe, e, não por acaso, todos esses fatos se materializaram durante a batalha dos floretes, que é visto por Freud como um símbolo fálico, que significa o Poder do órgão sexual masculino.

Por fim, a categoria Discurso, que singulariza a aplicação das outras categorias, pois o Discurso é o resultado das relações de Poder, de acordo com a Imagem de cada personagem, influenciada pela Cultura que esta traz consigo. No caso de Hamlet, está instaurado o Discurso denominado Encrático, pois a Tragédia se passa em um reino, que possui uma hierarquia definida e uma Ideologia dominante, que garante mais Poder àqueles que ocupam o cargo de mais destaque, o de rei da Dinamarca. Por isso, Hamlet aceita vingar o Pai, para ter mais Poder, não somente sobre o reino, mas sobre a mãe.

Gertrudes é uma parasita do Poder, pois esteve sempre ao lado

daqueles que dele provêm, seja junto do falecido rei-Hamlet, ou do assassino Cláudio, mas quando ela percebe que o Poder, mais uma vez, terá outro dono, ela morre em nome do novo rei, que seria seu filho Hamlet, caso não houvesse sido envenenado pelo florete de Laertes. Porém, talvez Gertrudes não soubesse que ela cometia esses atos em busca de uma energia prazerosa, ela precisava do Poder para sobreviver e, quando notou que esta força era a que dominava os seus atos, redimiou-se com Deus, dando a sua vida pelo filho Hamlet.

Esse Discurso hegemônico acaba por persuadir a todos, mesmo que seja por opressão ou por respeito às instâncias familiares e divinas. Todavia, não podemos deixar de registrar, mesmo em menor proporção, manifestações do Discurso Acrático. Ele é caracterizado como um Discurso mais amoroso, que apela ao paradoxal para se expressar, mas que também ajuda a convencer e intimidar o outro. Esse tipo de Discurso é verificado nas primeiras cenas, em que o espectro do rei-Hamlet pede ao filho que o salve do martírio de ficar vagando no nevoeiro da Dinamarca, já que ele não teve tempo de pedir o perdão dos seus pecados antes de ser assassinado. Devido a essa cena inicial, devemos considerar a importância do Discurso Acrático, já que ele foi o culpado pela sucessão de todos os acontecimentos narrativos.

Após levantar essas inferências, retiradas da Tríplice Análise, constatamos a simetria entre fundamentação teórica, método e objeto de estudo. Barthes e suas categorias serviram de sustentação para analisarmos a Discursividade de Hamlet, apoiado nos procedimentos da HP, proposta por Thompson, nos proporcionando alcançar os objetivos da pesquisa e, ainda, nos permitindo ir além, através da possibilidade de Interpretação/Re-interpretação, que evidenciou a permanência do complexo edipiano, que, ainda, pode ser encontrado nos dias de hoje, expressados em fatos cotidianos, pois o homem pode ter novas ambições, com o passar dos tempos, mas a sua condição humana não se modifica; pelo contrário, ela permanece guiada pelo Poder, que rege os desejos humanos, que são a eterna busca da humanidade.

É importante destacar que, unindo Barthes e Thompson, chegamos a algumas possibilidades de interpretação dessa obra tão complexa, permeada por conflitos e desafios ao comportamento humano e, por isso, ela continuará aberta às mais diversas interpretações teóricas, de acordo com o teórico escolhido e a metodologia utilizada.

As contribuições teóricas e metodológicas dessa pesquisa para o estudo da Comunicação estão ancoradas em uma nova possibilidade sistemática de reinterpretar, a partir do estudo da Discursividade verbal e nãoverbal, a complexidade de uma obra cinematográfica, baseada em textos de outros séculos, escritos e pensados em outras épocas, quando as novas tecnologias ainda não dominavam o campo intelectual.

Porém, é imprescindível destacar que a preocupação sociohistórica é fator primordial para compreendermos desde a criação de uma obra até a sua totalidade, para depois nos atermos aos aspectos internos que a fazem única. Se procedermos dessa forma, conseguiremos entender diversos Discursos, que são aproveitados pelos Meios de Comunicação de Massa, inclusive pelo Cinema, que utiliza obras geniais, como as de Shakespeare, para buscar credibilidade e sucesso junto ao público. Além disso, eles podem imortalizar uma obra da Literatura ou do Teatro, e levar às mais diferentes pessoas, sejam elas intelectuais, estudantes, ou pessoas comuns, que vêem os Meios de Comunicação como sinônimo de diversão e lazer, temas que as podem fazer refletir e conhecer artistas que tiveram outra forma de vida.

Sob este viés, esta tese procurou colaborar, tanto teórica quanto metodologicamente, com novas pesquisas que tenham como objetivo verificar a produção de sentido através da Discursividade verbal e não-verbal em obras, sejam elas cinematográficas ou televisivas, que tenham o intuito de reconhecer a utilização de clássicos oriundos das artes tradicionais – Teatro e Literatura – manifestadas nos Meios de Comunicação de Massa.

A fim de colaborar, cada vez mais, com o campo da Comunicação, no que envolve a pesquisa do Discurso verbal e não-

verbal em Meios de Comunicação de Massa, a partir do conceito de Cultura, para Barthes, pretendemos, em uma proposta para o Pós-Doutorado, reconhecer em novelas, minisséries e propagandas aspectos que sejam baseados em obras clássicas, seja da pintura, música, Literatura ou Teatro.

O processo poderá ser feito da seguinte forma: em um primeiro momento, identificar as obras nos Meios de Comunicação de Massa, para logo após tentar entender o motivo do seu resgate. O objetivo principal da pesquisa será levar, principalmente, aos alunos de Comunicação, a importância de se conhecer as mais diversas formas de expressão da arte, sua estética e a época em que foram criadas, para, em seguida, entender os significados que estas podem ter ao serem inseridas em algum produto feito para os Meios de Comunicação de Massa.

A História da Arte deve ser mais valorizada, os artistas do passado podem e devem ser revisitados hoje, pois assim estaremos elevando o nível de produção intelectual dos alunos do Curso de Comunicação Social, que, ao conhecer este universo tão distante, poderão ter grandes idéias nos seus campos de atuação, seja no Jornalismo, na Publicidade e Propaganda ou nas Relações Públicas.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento* – Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- ALTHUSSER, Lois. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Temas de filosofia*. São Paulo: Moderna, 1993.
- ARRUDA, José Jobson A. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Ática, s.d.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. (org.). *Análise estrutural da narrativa* – Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1990.

- BAZIN, André. *O que é cinema?* Lisboa: Brasiliense e Livros Horizonte, 1992.
- BAZIN, André. Teoria realista do cinema. In: ANDREW, Dudley J. (Org.). *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989. p.138-179.
- BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COSTA, Lúcia Militz; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia – Estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.
- DANIELOU, Jean. *Le mystère de l'Avent*. Paris: [s.ed.], 1948.
- DEMO, Pedro. *Metodologia científica em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 1992.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso; GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário brasileiro Globo*. São Paulo: Globo, 1992.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. 2v.

- FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo (1914). In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s.d. v. XIII.
- FREUD, Sigmund. *Das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. IV.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994
- GUARESCHI, Pedrinho A. Quantitativo versus qualitativo: Uma falsa dicotomia. *Revista Psico*, Porto Alegre: EDIPUCRS, v.29, n.1, p.165-174, 1998.
- HARPUR, James; WESTWOOD, Jennifer. *Atlas do imaginário: Lugares lendários*. Madrid: Ed. del Prado, 1996. v. II.
- HARRISON, G. B. *Shakespeare – Traços da vida e aspectos da obra*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- JONES, Ernest. *Hamlet e o complexo de Édipo*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- LACAN, Jacques. *Hamlet por Lacan*. Campinas: Escuta-Liubliú, 1986.
- MARTIN, José Luis. *Crítica estilística*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa social: Teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MOLINA, Ana H. *Diálogos possíveis entre o ensino de história e a literatura shakespeariana*. Londrina, ano 5, n.15, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou, Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- OLIVIER, Laurence. *Ser ator*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- OS GRANDES mistérios do passado. Rio de Janeiro: Reader's Digest, 1996.
- RAMOS, Roberto José. Roland Barthes: Semiologia, mídia e *fait divers*. **Revista FAMECOS** – Mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre: EDIPUCRS, p.119134, 2001.
- RAMOS, Roberto José. *Tecidos barthesianos*. Porto Alegre: PUCRS/FAMECOS, 2001. Mimeo.
- REY, Marcos. *O roteirista profissional*. São Paulo: Ática, 1989.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Eds.). Trad. de Pedrinho A. Guareschi. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002. p.343-364.
- RUSS, Jaqueline. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Scipione, 1991.
- SANTOS, Marlene S. dos. O teatro elisabetano. In: NUNEZ, Carlinda F. P. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. 2v.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- SISSON, C. J. Shakespeare. In: SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1989. v.1.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2000.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema – Os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário básico de mitologia: Grécia, Roma, Egito*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

<http://www.terra.com.br/voltaire/index.htm> (2002)

www.imdb.com

Anexos

ANEXO 1

Castelo de Kronborg – Elsinor



Fonte: HARPUR, James; Westwood, Jennifer. Atlas do Imaginário: lugares lendários. Madrid: ediciones del Prado, 1996, volume II., p. 188

ANEXO 2**Filmes baseados na Tragédia de Hamlet**

1900 Hamlet
1907 Hamlet
1909 Hamlet
1910 Hamlet
1910 Amleto
1912 Hamlet
1913 Hamlet
1914 Hamlet
1916 Pimple as Hamlet
1916 Colonel Heeza Liar Plays Hamlet
1917 Hamlet
1919 A Sagebrush Hamlet
1920 Edgar's Hamlet
1921 Hamlet
1923 So This Is Hamlet?
1932 Han, hun on Hamlet
1933 Hamlet – Act I: Scene V
1935 Edgar Hamlet
1948 Hamlet
1950 Three Hams on Rye
1952 Amleto
...aka *Moi, Hamlet (1952) (France)*
1954 Hamlet
1958 Hamlet
1964 Hamlet
1964 Gamlet
...aka *Hamlet (1964/II) (USA)*
...aka *Hamlet (1964/II) (Finland)*
1965 Enter Hamlet
1967 A Gay Hamlet
1968 Quella sporca storia nel west
...aka *Johnny Hamlet (1968) (USA)*

- ...aka *That Dirty Story of the West* (1968) (*International: English title: informal literal title*)
- 1969 Hamlet
- 1973 Hamlet
- 1975 Hamburger Hamlet
- 1976 Hamlet
- 1977 Intikam Melegi – Kadin Hamlet
- ...aka *Angel of Vengeance – The Female Hamlet, The* (1977)
- 1983 To Be or Not to Be
- ...aka *Det våras för Hamlet* (1984) (*Sweden*)
- 1985 Hamlet
- 1987 Hamlet
- 1987 Hamlet liikemaaailmassa
- ...aka *Hamlet Gets Business*
- ...aka *Hamlet Goes Business* (1987)
- 1989 Gamlet
- ...aka *Hamlet* (1989) (*International: English title: informal title*)
- 1990 Gamlet iz Suzaka
- 1990 When Hamlet Went to Mizoram
- 1990 Discovering Hamlet
- 1990 Hamlet
- 1992 Hamlet
- 1994 Prince of Jutland
- ...aka *Amlod, prinsen af Jylland* (1994) (*Denmark*)
- ...aka *Prinsen af Jylland* (1994) (*Denmark: video title*)
- ...aka *Royal Deceit* (1994) (*USA*)
- ...aka *Verdadera historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca, La* (1994) (*Spain*)
- 1995 In Search of Hamlet
- 1995 The Fifteen Minute Hamlet
- 1995 Green Eggs and Hamlet
- 1996...aka *William Shakespeare's Hamlet*
- 1996 Fuck Hamlet
- 1998 Les Soeurs Hamlet
- 1999 Imagining Hamlet

2000 Hamlet

2001 Hamlet

Fonte: *site* www.imdb.com

ANEXO 3

Ficha técnica do filme *Hamlet*, de 1948

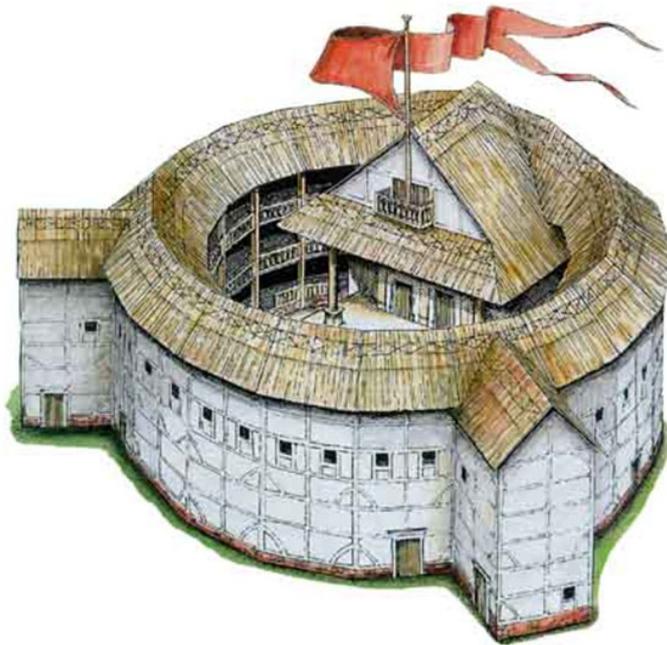
Direção: Laurence Olivier
Produção: Inglaterra, 1948
Título Original: Hamlet
Duração: 155 minutos
Gênero: Drama
Roteiro: Alan Dent
Laurence Olivier
Obra Original: William Shakespeare
(Peça Teatral)
Fotografia: Desmond Dickinson
Montagem: Helga Cranston
Som: Peter Bolton
Harry Miller
John W. Mitchell
L.E. Overton
Música: William Walton
Cenografia: Roger Ramsdell
Figurino: Roger K. Furse
Elizabeth Hennings
Elenco (Personagem):
Laurence Olivier (Hamlet)
Eileen Herlie (Gertrude)
Basil Sydney (Claudius)
Felix Aylmer (Polonius)
Terence Morgan (Laertes)
Jean Simmons (Ophelia)
Peter Cushing (Osric)
Stanley Holloway (Gravedigger)
Russell Thorndike (Priest)
John Laurie (Francisco)
Esmond Knight (Bernardo)
Anthony Quayle (Marcellus)

Niall MacGinnis (Sea Captain)
Christopher Lee (Spear carrier)
Harcourt Williams (First Player)
Patrick Troughton (Player King)
Tony Tarver (Player Queen)
Produtor: Reginald Beck
Anthony Bushell
Laurence Olivier
Produtor Executivo: Phil C. Samuel
Diretor de Arte: Roger K. Furse

FONTE: *site* www.imdb.com

ANEXO 4

Teatro The Globe



*Fonte: Copyright das imagens l' The International Shakespeare
Globe Centre Copyright © Sociedade Brasileira de Cultura
Inglesa, 1998*

ANEXO 5

Cenas do filme *Hamlet*

TEMA: Vingança

Cena 1- Hamlet, em um monólogo reflete sobre o sofrimento do seu pai e das atitudes de sua mãe, que reforça o seu sentimento de vingança.



Hamlet observa o banquete do casamento de sua mãe, rainha Getrudes com o seu tio traidor Cláudio.

Cena 2 – O rei Hamlet conta ao príncipe como ocorreu a sua morte.



*Na imagem da esquerda, Hamlet vai ao encontro do vulto do pai.
Na imagem da direita Hamlet encontra o espectro do pai.*

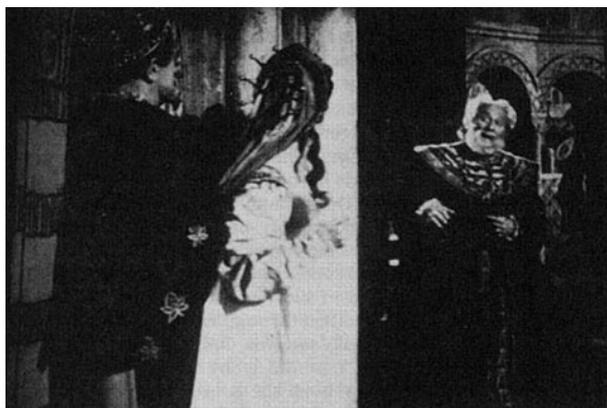
**Cena 3- Hamlet resolve que irá vingar a morte do seu pai.
Trata-se de um monólogo.**



Hamlet sai da esplanada do castelo Elsinor e decide vingar a morte do pai

TEMA: SUPOSTA LOUCURA

Cena 1- Polônio tenta verificar se Hamlet realmente estava louco ou fingia-se para enganar a todos.



Polônio pretende demonstrar para o rei Cláudio e para a rainha Gertrudes, que Hamlet está louco.

Cena 2 – Hamlet tem uma discussão com Ofélia que o traiu ao mostrar, para o pai Polônio, as suas cartas de amor.



Hamlet discute com Ofélia, ocasionando a desconfiança do Rei Cláudio e tornando-se inimigo da ordem do reino da Dinamarca.

Cena 3– Encenação da peça *O assassino de Gonzaga*



O rei Cláudio e a rainha Gertrudes acompanham com atenção a encenação dos atores.



Hamlet sentado com Ofélia espera a reação do rei Cláudio durante a peça de teatro que tem como tema o assassinato do rei Hamlet.

TEMA: MORTE

Cena 1- Polônio está no quarto da rainha Gertrudes que chama Hamlet para lhe dar explicações a respeito da peça que teve como tema o assassinato do rei Hamlet, incriminando o rei Cláudio.



Polônio estava escondido no quarto da rainha e é morto, acidentalmente, por Hamlet.

Cena 2- Hamlet está no cemitério com o Horácio, sem saber que o coveiro está a cavar a sepultura de Ofélia.



Hamlet com o crânio de Yorick, que foi o bobo da corte da Dinamarca.

Cena 3 – A batalha de Hamlet e Laertes com os floretes



A disputa de Hamlet com Laertes que dá início a seqüência de mortes.