

Discurso x História - 2000 x Un Songe Duas adaptações de Hamlet

Helder Filipe Gonçalves
Universidade Nova de Lisboa

Índice

0.1	“Forma do Conteúdo”	3
0.2	“Forma da Expressão”	4
0.3	Adaptações (criar expressão para o conteúdo)	11
1	Sonho e Substância (Conclusão)	15
2	Referências	15

“ – Os melhores actores do mundo, seja em tragédia, comédia, história, pastoril, cómico-pastoril, histórico-pastoril, trágico-histórico, tragi-cómico-histórico-pastoril, cena indivisível ou poema ilimitado”¹ – diz Polónio, em *Hamlet*, a respeito dos “especialistas” que irão representar para o príncipe da Dinamarca, o rei, a rainha e restantes principais personagens desta obra de Shakespeare. Isto, claro, se a adaptação o incluir, como é o caso em *Hamlet (Un Songe)*², mas já não em *Hamlet 2000*³, versão cinematográfica que transforma a famosa “peça dentro da peça” – “A Ratoeira” – em “filme dentro do filme”.

Estas duas adaptações possuem as diferenças óbvias e habituais existentes quando comparamos criações teatrais com cinematográficas, ou, dito de um

¹SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (tradução de Feijó, A.), Lisboa, Cotovia, 2001, p.70

²Versão teatral apresentada no Odéon Théâtre, em 2006, encenado por Georges Lavaudant.

³Filme de Michael Almereyda que situa a intriga em Nova Iorque, nos nossos dias, mantendo no entanto o texto original.

modo mais geral, convidam a respeitar os limites mas também os triunfos que qualquer *media* reclama para si (Chatman, 1980). Talvez pudéssemos querer associar estes limites, lembrados por Chatman, ao discurso (expressão) artístico(a); e os triunfos à história (conteúdo) que por vezes nos comove. Mas, para pensar assim, talvez estivéssemos demasiado restringidos à versão aristotélica de que o espectáculo deve seguir a história.

Propomos retomar a “quadripartição” herdada de L. Hjelmslev e que Seymour Chatman remete para as narrativas: a forma e a substância da Expressão; a forma e a substância do Conteúdo.⁴ Um interessante “desvio”, uma saída da diegese lembrando Pirandello, na mencionada versão teatral, francesa, parece querer mostrar que o tempo do discurso pode não conter nenhum tempo da história contada. “Furando” os esquemas comparativos de Genette, entre tempo do discurso e tempo da história, o encenador inventa um discurso sobre o trabalho de tradução deste *Hamlet*, uma espécie de reavivar de memórias da preparação do texto em francês: um tempo do discurso infinitamente maior⁵ que o tempo da história, não porque estejamos a lidar com um momento de descrição, mas porque somos levados a reviver (virtualmente), com os actores, o montar de um pormenor da “forma da expressão”, que é o texto traduzido.

A história pára e os personagens transformam-se em actores, assim como por vezes se transformam em bailarinos, nesta adaptação. Este apelo ao espectáculo independente da história – para alguns esta adaptação é uma “bricolage”, quiçá paralela à riqueza de estilos enumerada por Polónio e que também descreve o que se passa em *Hamlet* – está longe daquilo que podemos verificar naquela versão cinematográfica dos tempos modernos, passada em Nova Iorque, onde há um esforço de termos um grau de verosimilhança alto, algo que é comum esperarmos quando vamos ao cinema.

Mas outros aspectos separam pela sua natureza estas duas versões, como veremos. Antes revejamos o que se diz acerca do *Hamlet* de Shakespeare, porventura potencialmente, conforme o acto de adaptar o permita. cremos que é pertinente mencionar o código hermenêutico de Barthes, por nos parecer que no filme *Hamlet 2000*, adiegese joga com a experiência do dia-a-dia do espectador, algo inovador na época de Shakespeare, mas por ele introduzido na

⁴Para mais aprofundada reflexão remetemos para Chatman, 1992. Resumimos aqui da seguinte forma: substância da expressão - o conjunto de possibilidades do media (associado a limites estéticos); forma da expressão - os elementos escolhidos, apresentados como significantes; substância do conteúdo - pensamentos e emoções comuns à humanidade; forma do conteúdo - ideias e significados "montados" mentalmente.

⁵Tempo da Narrativa “infinitamente Maior que o” T. da História, segundo Genette, ocorre nos momentos de descrição literária.

prática teatral europeia⁶ (Baudry, 1992). Uma série de elementos pertencentes ao discurso fílmico parecem querer conotar mensagens, que exigem um esforço hermenêutico por parte do espectador, algo que não parece ser pedido na versão *Hamlet (Un Songe)*. No entanto, para além do código proiarêutico de Barthes - que nos permite seguir o encadear das acções – esta versão é enriquecida pelos códigos perceptual, referencial e simbólico, a que faz alusão Dudley Andrew.

1 “Forma do Conteúdo”

Autores como Helbo ou Kott nomeiam conteúdos presentes no *Hamlet* original⁷, tais como: confrontação metafísica da vida e da morte; desejo e repressão; liberdade e alienação; identidade e alteridade; história e tempo presente; a política; a violência e a moral; a querela acerca da unidade de significação da teoria e a prática; o sentido da vida; ser uma tragédia de vingança; ser uma tragédia de amor; uma tragédia familiar, nacional, filosófica, escatológica e metafísica; ser um estudo psicológico, um drama das situações impostas.

Hamlet possui uma grande variedade de registos dramáticos que vão ao encontro da lista de Polónio: há momentos mais poéticos, outros mais cómicos, uma grande variedade de estilos; isto faz com que alguns, como Harold Bloom, lhe chamem “teatro do mundo”. Para muitos é uma obra diferente de todas as outras por levantar a questão de qual é a questão (Frye, 1986). A questão que mais debate levantou é a questão de porquê ele demorou tanto a agir, seguindo o incentivo do fantasma do pai, para que matasse o assassino, seu tio agora no poder. A ideia do homem que pensa sobre o seu próprio agir é referida por muitos como profecia dos tempos modernos. É também vista como inovadora a generalização do carácter humano, nos seus solilóquios.

O pensar a psicologia de *Hamlet*, foi algo muito caro aos Românticos e aos seguidores de Freud, no séc. XX. Nietzsche diz que *Hamlet* é como o Homem-Dionisíaco, que ao ter olhado a essência das coisas, adquiriu o conhecimento, do qual surge a náusea que inibe a acção. Ernest Jones, seguidor de Freud (e das considerações relacionadas com o complexo de Édipo), fala de um homem forte torturado por alguma inibição misteriosa. Hoje em dia parece voltar a impressão de que é uma personagem vista pelos espectadores como via Goethe, isto é, de que seria uma alma delicada e gentil esmagada sob o peso de uma tarefa colossal; também é comum considerar-se que ele se move

⁶Ernest Jones indica também a precoce intuição da actual psicose humana, como factor avançadamente inovador.

⁷Entenda-se aqui a versão completa e normalmente base de referência.

no seio de uma sociedade em decadência, sobre a qual adquiriu o mencionado conhecimento dionisíaco.

A não ser que a encenação ou adaptação o transmita (como no *Hamlet 2000*), pensamos que não é normal pensar-se num delay do jovem Hamlet. Isto é atestado pelo facto de que no período Isabelino os espectadores não sentiriam este delay: estavam habituados a que o iniciador da acção culposa viesse ele próprio a desencadear o seu fim (Jump, 1976). O modo como o adaptador “se move” por entre a substância do conteúdo (o manancial de potencialidades temáticas e de sentimentos) eliminando denotações que não lhe interessam obriga por vezes a cortes de cenas, um dos tipos de omissões a que diferentes visões de *Hamlet* nos foram habituando. É curioso como *Hamlet 2000*, procurando ser fiel a Shakespeare não altera o texto – o que por vezes choca com o conteúdo de contemporaneidade – e quer apresentar todos os personagens⁸; até o coveiro surge cavando, mas nada mais dessa cena. De facto a cena da caveira de Yorick, em que Hamlet conversa com o coveiro, num tom bem mais de comédia, não tem espaço num filme em que a ansiedade crescente do personagem evolui dramaticamente. A música, por vezes sob a forma de um *leitmotiv* recorrente, ajuda a criar no espectador a sensação de empatia com um personagem, sensação esta que se aproxima da mencionada opinião Goethiana; esse espectador também se aproxima “mecanicamente” (o ostinato rítmico do mencionado *leitmotiv* é claro) do dia-a-dia que conhece e das reflexões contemporâneas. Não deixa de ser curioso que Almercyda não descuide o aparecimento da caveira, mas num tom intertextual, já que aquela aparece num filme que o jovem Hamlet visionou. E assim aproximamo-nos do que são as preocupações fundamentais quanto ao modo como a “forma da expressão” é “transmodalizada” (Genette, 1983), isto é, como “traduzimos” de um para outro *media*.

2 “Forma da Expressão”

Quando Ismail Xavier diz que “o cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si” apontará com certeza para um modo pragmático, comum, de comportamento dos actores. Kristeva refere outras duas funções para as posições e movimentos humanos, e estas são exploradas – teatralmente – na versão

⁸É por vezes comentada, como exemplo, a versão cinematográfica de Laurence Olivier, que elimina Fortinbras, Rosencrantz ou Guildenstern. Fortinbras é eliminado na versão teatral Un Songe; este personagem empresta às versões contemporâneas uma abrangência social capaz de aproximar o espectador de uma mensagem forte (Kott, 1992). A ideia de uma corte corrupta, assente em areias movediças (Frye, 1986) transfigurada em mundo empresarial injusto, em *Hamlet 2000*, passa com a ajuda da existência de Fortinbras.



francesa: funções simbólica e também estética/decorativa. Aqui começa uma clara distinção entre as duas versões, assentando em formas de expressão que são específicas ou ao cinema ou ao teatro⁹. A influência mútua existe e importará talvez esclarecer a que nível de preocupação se coloca (num dos 4 planos mencionados):

- A verosimilhança no cinema assenta na proximidade estrita entre a forma da expressão e a forma do conteúdo. O mencionado coveiro, no filme, tem uma pá na mão. Na versão teatral ele usa a gestualidade mimética (Kristeva, 1979); não tem nada na mão e é óbvia a intromissão de um som de cavar o chão que surge na “banda sonora” teatral.
- No cinema a mobilidade global é uma propriedade espacial, associada obviamente ao trabalho de montagem. No teatro, o espaço fixo (para alguns, encapsulado) elimina a percepção de um “fora de campo”, que sim existe de forma credível no cinema. Quando em *Hamlet (Un Songe)* há corridas saindo e entrando no palco, quase se torna visível a zona “não diegética” – de actor e não de personagem – que está escondida de nós. Também dessa zona chega pessoal do “staff” para levar Hamlet quando este parece enlouquecer¹⁰. Talvez se procure ampliar a “substância de expressão”, recolhendo pessoas “não teatrais” para cima do palco.
- A oposição a um código verosímil, presente no filme, é feita por um

⁹A lista que se segue é baseada em grande medida no texto “Filming Shakespeare”, de Anthony Davies.

¹⁰No momento do “Para um convento!”

explorar de várias facetas do código histriónico (Brewster & Jacobs, 1997) na versão *Un Songe*: às poses declamativas dos vários “*tableaux* gerais” que vão ressurgindo – semelhantemente a ritornellos musicais¹¹ – juntam-se as “poses de teatro” assumidas pelos “actores dentro da peça” (com o chapéu na mão chegada à frente). Mais do que uma polifonia psíquica (Carlson, citado por Helbo, 1997), gera-se uma polifonia informacional¹² (Barthes, citado por Helbo, 1997), por vezes puzzle de expressão a diversos níveis: por exemplo, a meia volta de Laertes após falar com Ofélia, juntamente com um apontamento sonoro, significa que este partiu (na história); mas ficou, ao nível do discurso, no inviolável *tableau*. A existência de imagens de câmara de vigilância, no filme, para além de replicarem o tom de espionagem pretendido por Shakespeare¹³, também parecem querer comprovar que os actores se movem como nós todos nos movemos quando filmados no nosso dia-a-dia por essas câmaras que ignoramos (para as quais não posamos).

- Não posando nós, nem os actores do filme, criamos “pinturas absortivas” (Brewster & Jacobs, 1997) em movimento (reinvindicação de Diderot, para o teatro, no séc. XVIII). Assim como podemos muitas vezes estar a ser espiados também a câmara em *Hamlet 2000* se coloca em posições que denotam intromissão. A oposta permissão em *Un Songe* é total e demonstra o exibicionismo que Christian Metz associa ao teatro (porque denota fortemente a consciência da presença do espectador).
- A atenção centrípeta no actor existe no teatro. No entanto, converte-se em movimento centrífugo, no ecrã. Talvez por isso, uma série de ricos elementos do discurso cinematográfico pontuam os solilóquios que o realizador pretendeu manter. Num deles podemos ver a antítese¹⁴ entre o pensar (materializado no solilóquio que escutamos) e o agir (formulado na passagem de Hamlet pela zona de vídeos de acção, num videoclube). Noutra momento parece ser evocado uma substância de expressão não cinematográfica: a de videoclip – Hamlet caminha no avião, progredindo de um modo que transcende o seu entorno: ele fala mas por onde passa ninguém o ouve.

¹¹A que associamos, como reflexão óbvia, um chamar a atenção para o plano do discurso (expressão).

¹²*Un Songe* abdica de um desenvolvimento psicológico dos personagens (conteúdo) em detrimento deste “puzzle” da expressão.

¹³E eventualmente herdada de Kyds, possível autor da saga original.

¹⁴Demonstração cinematográfica da obsessão por duplicações presente no texto de Shakespeare (Kermode, 2000)





- Hamlet (Un Songe) recorre a imagens 2d, por vezes do puro lado da “expressão” – como com a projecção de tubarões-martelo que passam, nadando – outras vezes com um misto de abstracção e estranheza a que o teatro nos habituou: “A Ratoeira”, peça teatral a que os personagens assistem (ao nível do significado), tem como significante uma projecção de filme em russo, nas costas deles¹⁵. Paralelamente, existem momentos em que o espaço vazio no qual os actores se movem¹⁶, surge povoado de alguns objectos, com a necessária função de catalisadores estéticos, lembrada por Bazin (Davies, 1988).
- Chatman aponta o cinema como um meio de apresentação, que por vezes consegue ir mais além e ser assertivo. O teatro mais rapidamente se comporta desta forma: a escolha de imensos copos de vidro (do vinho da festa em Elsinore), para além da mencionada catálise, permite dizer algo veementemente, neste caso sendo mais clara a sua função ao nível da expressão, quando Rosencrantz e Guildenstern simulam, “molhando” os dedos, que tocam uma música romântica (de origem não diegética) nos mencionados copos, enquanto a rainha lê a carta de amor de Ofélia.
- Bazin aponta como essencial no teatro o recurso a uma inteligência activa, capaz de colher significados de uma abstracção e simbolismos (menos típicos do cinema) apresentados de forma assertiva. A passivi-

¹⁵Citado por Helbo, Mukarovsky evoca o significante da performance e o significado definido pela consciência colectiva do público.

¹⁶Segundo Davies é esta a tendência geral no teatro: importância acrescida do actor, num espaço aberto.



dade no cinema resulta de uma escolha que o cineasta faz dos planos que o espectador visiona. No entanto, há em *Hamlet 2000* momentos em que alguma estranheza obriga o espectador a reflectir: por exemplo quando Hamlet nega que alguma vez tenha amado Ofélia, surge entre o diálogo o plano de um avião que voa a uma altura de recém-descolado. Talvez simbolize a necessidade de deixar partir o namorado idealizado, da sua própria mente. Ou talvez a necessidade de partir para uma realidade distante da “podridão” dos interesses dos pais, à qual Hamlet acederá, quando se vir outra imagem semelhante, de avião. Em *Hamlet (Un Songe)*, Ofélia é representada por 3 actrizes, a partir do momento em que Hamlet lhe nega o seu amor. Podemos entender aqui o “desfazer-se em 3” face ao desgosto; mas também aspectos mais ligados à expressão, nomeadamente na relação com o texto com meio sentido - num uso “descosido” das palavras (Monteiro, 1998) - que é o desta personagem, ou num paralelismo à duplicação de personagens efectuada por Shakespeare (e que segundo Ernest Jones é um procedimento mitológico). No cinema os planos contrapicados conseguem simbolizar um engrandecimento do personagem: isto é utilizado em *Hamlet 2000*, com o tio de Hamlet, que sofrerá a maior “queda”, com a ajuda de um posicionamento da câmara gradualmente mais alto, quando o capta.

- Davies relembra também a hipótese cinematográfica de existência de uma dimensão antropomórfica do espaço: a filmagem de um “prédio-torre”, a dada altura de *Hamlet 2000*, parece querer oferecer àquele ser inanimado um lugar de guardião, de sentinela da grande metrópole, na



qual a Danmark, Co. tem um lugar de destaque.

- É consensual o facto de que as peças teatrais muito habitualmente dão uma sensação contínua de presente. Uma mesma cena, do aparecimento do fantasma, em analepse, torna-se facilitada no filme pela impossibilidade do personagem estar em dois locais distantes em planos contíguos – é fácil a leitura de mudança de momento temporal. Num esforço mais diegético que mimético, a versão teatral tem que recorrer a explicações para o recuo no tempo. Isto é feito com a mudança de língua (para o inglês), o som de passos enquanto Horácio narra e o movimento de “apanhar” o enunciado e o gesto de fechar essa analepse, efectuado por Hamlet.

A lista alusiva ao distanciamento artístico não é exaustiva mas pensamos que mostra que há uma série de opções que são transversais aos dois meios, nomeadamente a hipótese de tentar que a obra seja mais “absortiva” (embora assentando na dupla ilusão de que fala Peter Brook, para o caso do teatro – há uma proximidade possível com o palco, mas com liberdade de nos libertarmos dele) (Helbo,1997) ou mais “exibicionista”. Pode-se querer alargar a substância da expressão, algo que acontece no filme pela inclusão de imagens de vigilância e as de notícias televisivas (também o vídeo-clip); na peça este alargamento acontece com a passagem a registos distintos, que vão desde a criação de tableaux para a declamação, momentos de fisicalidade mais pragmática, também a inclusão de momentos de dança¹⁷ alheios ao enredo e o

¹⁷Funcionando, talvez, quase como caricatura do mecanismo da saída da lógica do conteúdo e subsequente entrada num apelo à pontuação discursiva que - mais habitualmente - a canção

recurso a máscaras ou bonecos (para além da mencionada intromissão de figurantes).

Helbo indica significantes de posicionamento relativo ou significantes de altura como aspectos importantes, tanto em cinema como no teatro. Para além da mencionada posição da câmara, que equivale a um ponto de olhar móvel (ao contrário da fixidez do ponto de onde se vê teatro) será interessante verificar o distanciamento de Hamlet, no tableau teatral inicial, em relação ao resto dos personagens, denotando já o modo de transcender a realidade que o envolve. A própria estatura de Horácio, aliada ao facto de ser representado por um actor negro, realça, em *Un Songe*, o seu papel como peça da estrutura - em detrimento de uma plausibilidade como ser humano, falível segundo Dover Wilson logo no texto de Shakespeare -, isto é, de elemento mais relevante ao nível da expressão que do conteúdo. No filme, Horácio perde o relevante papel ao nível da forma da expressão.

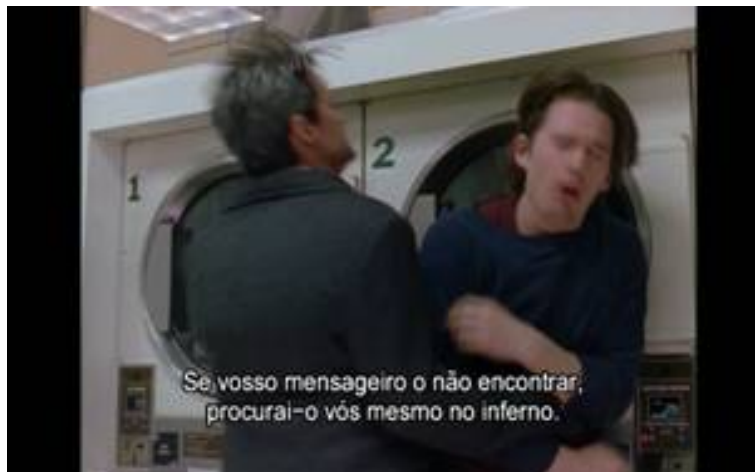
3 Adaptações (criar expressão para o conteúdo)

Georges Steiner, a respeito da opinião de Wittgenstein sobre Shakespeare, escreve que este dramaturgo cria lógicas erradas face à realidade, algo que acontece também nos sonhos. Mas também como nos sonhos as peças acabam por possuir uma lógica segundo as suas próprias leis. No esforço de adaptação cinematográfica em análise acontece ter que se jogar com os registos dramáticos de Shakespeare; estes umas vezes têm que ser omitidos, outras vezes adaptados. Na cena da divulgação do paradeiro do corpo de Polónio, o tom de troça, talvez demasiado ousado para um jovem Hamlet ainda não completamente decidido a ser forte, toma a linguagem de conversação comum (Dover Wilson, 1954) que Shakespeare propôs para a cena e provoca um acentuar de tensão que culmina no soco dado pelo tio. Talvez resulte ampliado aquele aspecto onírico, devido a um não completo ajuste com as atitudes precedentes e subsequentes dos personagens.

Pegando nas “instruções” para como fazer uma boa adaptação para ecrã (Portnoy, 1991) podemos reflectir seis aspectos que podem servir de comparação à estruturação (em prol de determinadas significações) destas e quaisquer adaptações: (1) o ponto de início; (2) a eliminação de cenas; (3) a condensação de cenas; (4) o alterar ou retirar personagens; (5) a adição de cenas; (6) o retrabalhar incios e fins.

Nenhuma das duas adaptações começa com a cena do fantasma, que criaria uma atmosfera especial, mas retardaria a exposição do protagonista, o an-

pode fazer (como em Brecht).



tagonista e o conflito interior, essenciais segundo Portnoy para a captação da atenção do espectador. Há referências ao facto de ser um início pouco comum, na época de Shakespeare, por não começar com os protagonistas.

O início de *Hamlet 2000* anuncia a questão do viver o passado, pela visualização persistente que Hamlet faz, de momentos que filmou. Só quando mais tarde se olhar no espelho enfrentará decisivamente o seu presente (propulsor de futuro) e prometerá agir. O início de *Hamlet (Un Songe)* parece apontar no sentido de querer estabelecer um dos muitos tableaux com todos os actores em cena, que recorrem ao longo da peça, dando claro protagonismo à forma da expressão.

Numa clara reposição do tableau geral o fim de *Un Songe*, transmite a visão



de queda dos personagens, a que Hamlet escapa, declamando o solilóquio de “Ser ou não ser”, fora de sítio: acentua a transcendência do personagem e também a visão da opção entre uma existência vivida (activa) ou sonhada (passiva). *Hamlet 2000*, com a notícia televisiva da tomada de poder de Fortinbras que inclui a final mensagem credível (recorrendo a uma substância da expressão actual, o jornalismo televisivo) de que os nossos pensamentos nada valem face ao destino, termina com o visionamento de imagens em ecrã, que acentuam a ideia frisada do “espionar”, na sociedade actual.

Numa marcada posição face à figura de Polónio, Almereyda acentua-lhe as preocupações face à filha (Ofélia): encontramos um bom exemplo de como a alteração de personagens consegue transmitir conteúdos específicos. Tendo como significantes imagens tais como a do pai a apertar as sapatilhas à jovem, ou, noutro momento, o ele trazer balões para Ofélia, percebemos que a super-protecção manifestada alude ao complexo de Griselda¹⁸, problema marcadamente contemporâneo. Este tipo de relação é acentuado na comparação com o modo de agir de Polónio face a Laertes, num tom frio que tem como exemplo principal a despedida dos dois. Aí, o realizador filma o pormenor de um mero movimento de dedo do pai, no abraço formal de despedida¹⁹.

Como exemplo de parte acrescentada – com expressão textual excedendo a obra de Hamlet – existe no filme o visionamento televisivo de uma entrevista a um monge budista, que propõe a solução do “Inter-ser” como solução para a crise de valores da sociedade actual. A tragédia que Ernest Jones encontra

¹⁸Ernest Jones apresenta-o como versão do complexo de Édipo, com troca de sexos.

¹⁹Abraço este, que por sua vez contrasta com o abraço apertado e sentido de Hamlet pai a Hamlet filho. A temática da relação pai - filho surge em vários momentos focada.



dentro do Homem (verbalizada no Ser/Não ser) encontra talvez solução no encontro com o outro, em forte medida com o pai, como parece querer dizer este filme.

Como omissão de cena, a mais flagrante é a não existência, em ambas as versões, do início com o surgimento do fantasma do pai Hamlet. Nos dois casos leva-se em consideração a supramencionada atenção do espectador, para a intriga, em detrimento da criação daquela atmosfera inicial buscada por Shakespeare e que possibilitaria o recurso a “golpes de teatro”.

4 Sonho e Substância (Conclusão)

George Steiner relembra o facto de a obra de Shakespeare inspirar inúmeras “máximas de vida”. Isto deve-se ao facto de o espectador conseguir encontrar uma forte relação entre as representadas lógicas da substância do conteúdo e as lógicas da sua própria vida. Talvez Wittgenstein quisesse pôr em causa a lógica da forma da expressão, por não se articular de uma maneira correcta com um código “proiarêutico” impecável, ao ver apenas o mérito de Shakespeare ao nível no onírico. O facto de uma lógica dos sonhos (a mesma para todos nós, humanos) estar reflectida na obra de Shakespeare significa que o modo como o quotidiano penetra na nossa mente e nela cria leis será semelhante à experiência de “leitura” das suas obras. Talvez por isso a sua obra seja capaz de perdurar e fazer eco nas existências de pessoas, em qualquer fase da nossa existência como Humanidade, à face da terra.

Se a “norma” de Kenneth Portnoy, que diz que os espectadores querem ser humanos complexos, como eles próprios, e que querem que a época contemporânea seja evocada²⁰, está certa, então *Hamlet 2000* vence nessa apreciação colectiva. Ricoeur menciona as quatro principais funções psicológicas, no seu “Discurso da Acção”: volição, afecto, motivação e cognição. Num sonho são fortemente “visualizadas” (mimeticamente), em *Hamlet (Un Songe)* são por vezes “diegetizadas”, logo, enfraquecidas. Em *Hamlet 2000*, são mostradas como só o cinema o consegue: “fraccionadas” em momentos espaço – temporais, numa lógica da qual conhecemos o autor, ao contrário dos nossos sonhos.

A lógica “de sonho” de Hamlet, do teatro ou do cinema vai ao encontro do que o autor quer tornar mensagem: da “Danse Macabre” que grande parte da população apreciava na Renascença (Frye, 1986) à chamada de atenção para o desregulado – por insuficiente ou exagerado – acompanhamento paternal/maternal, passando por aproveitamentos políticos como os mencionados por Jump, talvez o êxito artístico seja mensurável pela relação do evocado com o que sonhamos todos os dias, ora mais superficialmente percebido, ora mais enraizadamente conhecido.

5 Referências

ALMEREYDA, M. (real.) *Hamlet 2000* New York, Miramax (DVD) (112min):

²⁰Evocação ao nível do conteúdo, obviamente. Um exemplo de complexidade diferente da mencionada, opera-se a um nível da expressão, por exemplo quando estranhamente Guildenstern ou Rosencrantz (um deles, pois nunca ninguém sabe qual é quem: nem mesmo a rainha em *Un Songe*, que quando por ela nomeados apontam o outro, corrigindo-a) tem movimentos “galináceos”.

- Cor, Som (2000)
- ANDREW, D., "Adaptation" in MAST, G., COHEN, M. & BRAUDY, L. (eds.), *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1992
- ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Lisboa, Edições 70, 1999
- BAUDRY, L., Acting: Stage vs. Screen in MAST, G., COHEN, M. & BRAUDY, L. (eds.), *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1992
- BAZIN, André, Theatre and Cinema, in MAST, G., COHEN, M. & BRAUDY, L. (eds.), *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1992
- BLOOM, Harold, "Hamlet" in *Shakespeare: the invention of the human*, London, Fourth Estate, 1998
- BREWSTER, Ben & JACOBS, Lea, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, New York, Oxford University Press, 1997
- CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978
- CHATMAN, Seymour, "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)" in MAST, G., COHEN, M. & BRAUDY, L. (eds.), *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1992
- DAVIES, Anthony, *Filming Shakespeare Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988
- FRYE, Northrop, "Hamlet", in *Northrop Frye on Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1986
- GREIMAS, A.J., KRISTEVA, J. et al., *Práticas e linguagens gestuais*, Lisboa, Vega, 1979
- GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983
- HELBO, A. , *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997

- JONES, Ernest, *Hamlet e o complexo de Édipo* (trad. Álvaro Cabral), Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1970
- JUMP, John, “Introduction”, in *Hamlet: a casebook*, London, The Macmillan Press, 1976 (1968)
- KENT, Don (real.) & LAVAUDANT, George (enc.), *Hamlet Un Songe*, Canal Arte, Paris, 2007
- KERMODE, Frank, “Hamlet”, in *Shakespeare’s Language*, London, Penguin Books, 2000
- KOTT, Jan, “Hamlet en ce milieu du siècle”, in *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 1992 (1962)
- MONTEIRO, P. F., “Artaud entre a Vida e a Morte”, in MONTEIRO, P.F. (org.), *Dramas, Revista de Comunicação e Linguagem*, nº24, Lisboa, Edições Cosmos, 1998
- NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*, seguido de *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996 (18701873)
- PORTNOY, Kenneth, *Screen Adaptation: A Scriptwriting Handbook*, New York, Focal Press, 1991
- RICOEUR, Paul, *O Discurso da Acção*, Lisboa, Edições 70, 1988
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, ed. WILSON, John Dove, Cambridge, Cambridge University Press, 1954
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (tradução de Feijó, A.), Lisboa, Cotovia, 2001
- STEINER, George, “A reading against Shakespeare”, in *No Passion Spent: Essays 1978/1995*, New Haven, Yale University Press, 1996