"TO BE OR NOT TO BE… *SEEN*: O REGIME DO (*IN*) VISÍVEL EM *HAMLET* (2000)"

Fátima Chinita
Docente na Escola Superior de Teatro e Cinema do IPL Lisboa
Investigadora do Labcom.IFP (UBI) e CIAC (Ualg)

Resumo

O presente ensaio aborda o filme *Hamlet* (2000, Michael Almereyda, EUA) como uma rescrita audiovisual da peça homónima de William Shakespeare. Neste caso, o campo semântico visão/olhar encontra a sua natural expressão num discurso metacinematográfico, envolvendo uma relação entre as instâncias autoral e espetatorial, mediadas pelo filme. Partindo de teorias fenomenológicas, psicossemióticas, psicanalíticas e narratológicas – congregadas num todo versando a natureza ótica e escópica do cinema - o artigo analisa a dimensão espetatorial contida na peça de Shakespeare (e mais ainda no filme de Almereyda), a qual funciona sempre em prol da manutenção do espetáculo, o que implica ser-se visto a ver e não apenas olhar e/ou ser-se olhado.

Abstract

This essay verses the film *Hamlet* (2000, Michael Almereyda, USA) as an audiovisual rewrite of the play by William Shakespeare. In this particular case the semantic field of vision/looking finds its natural expression in a meta-cinematic discourse which involves the relationship between the authorial and spectatorial roles, mediated by the film. Based on phenomenological, pycho-semiotic, psychoanalytical and narratological theories – all brought together in a whole about the optical and scopic nature of film – the article analyses the spectatorial dimension of the play (and even more so of the film), which works in favor of the maintenance of spectacle by means of being seen looking at something, rather than looking or being seen.

(Com) texto: da peça de Shakespeare ao filme de Almereyda

Desde a criação do cinema, a peça *Hamlet*, de William Shakespeare, já foi alvo de dezenas de apropriações (audio)visuais. Desde a curta-metragem de 2 minutos *Le Duel d'Hamlet* (1900, realizada por Clément Maurice e interpretada por Sarah Bernhardt, no papel do jovem príncipe) até às recentes adaptações efetuada por Bruce Ramsay (em 2011) e Sarah Frankcom/Margaret Williams (2015), que a história do cinema se tem vindo a escrever através da mais famosa peça manuscrita pelo mais canónico dramaturgo da cultura ocidental. Isto prova que a intermedialidade antes de existir nos estudos de cultura já existia na sua prática, como *rescrita* cinematográfica. A maior parte das obras assim concebidas e executadas são meras reproduções teatrais dos enredos e versos de Shakespeare, mas algumas tiram genuíno partido do *medium* cinematográfico para fazer algo mais.

É o caso das versões de Sven Gade e Heinz Schall (1921, ALE, com Asta Nielsen no papel da *princesa* Hamlet); de Laurence Olivier (1948, GB) e de Tony Richardson (1969, GB). A primeira assenta na montagem e na colocação da câmara, bem como na velocidade do corte; a segunda está impregnada de planos sequência e outros movimentos de câmara, cenários teatrais, iluminação por *follow spot*, profundidade de campo, efeitos óticos, cenas recriadas em *tableau*; o terceiro expressa a sua cinematografia intrínseca através de um fundo absolutamente negro, conjugado com planos de escala muito apertada, anulação de profundidade de campo e ritmo de montagem muito lento. Desta feita, as três versões conseguem operar com êxito uma transposição para a tela considerada quase impossível pelos especialistas shakespearianos. Todavia, é com o *Hamlet* de Michael Almereyda (2000) que a dramaturgia da peça homónima de Shakespeare adquire contornos discursivamente cinematográficos.

A dimensão ontológica da obra de Shakespeare é transposta com sucesso para o filme de Almereyda. O discurso sobre a natureza do homem vê, contudo, o seu âmbito dilatado, já que uma das mais célebres meditações do protagonista - "*What is this quintessence of dust?*" – ao ser transposta para o início do filme e inserida em voz *off* sobre imagens do próprio Hamlet por si mesmo captadas, é aplicável tanto à essência do homem que naquela circunstância se vê como ao suporte em que ele é visível. Dito de outro modo: reporta-se tanto ao sujeito que se pensa como ao meio artístico que o veicula. Neste gesto, o cineasta limita-se a seguir a orientação proposta pelo próprio Shakespeare, porventura aprofundando-a; o metateatro do Bardo transforma-se no metacinema do nosso contemporâneo.

O protagonista Hamlet, retratado como um aspirante a cineasta pode, e deve, ser entendido como um *alter ego* do realizador Almereyda, naquilo que é, a um tempo, sobeja evidência de reflexividade cinematográfica e de pós-modernidade cultural. A célebre referência hamletiana "palavras, palavras, palavras" transforma-se em "imagens, imagens, imagens". Não surpreende, portanto, que a representação teatral de *The Murder of Gonzago*, levada a cabo por uma companhia itinerante em *Hamlet*, dê lugar ao visionamento, em sala de cinema, de um produto experimental em vídeo manufaturado pelo próprio Hamlet em *Hamlet* (2000). No entanto, estou em crer que a reflexividade supera a pós-modernidade,

pese embora o caráter ambíguo do título, que, por extenso, se lê *Hamlet Dois Mil*.[1] O filme possui uma dimensão especular intrínseca e fundamental que é um verdadeiro discurso sobre a imagem, não como fator social, mas sim eminentemente cinematográfico.[2]

A própria imagética associada aos pares semânticos olhar/olho, fantasma/ilusão, sono/sonho, que têm por denominador comum o regime da imagem face ao real, encontra-se, aliás, presente na peça do dramaturgo isabelino e com a mesma prevalência. Logo na primeira cena do primeiro ato Horatio verga-se ao poder da imagem, negando parcialmente a sua "filosofia": "*Before my God, I might not this believe / Without the sensible* [sensível] *and true avouch / Of mine own eyes*" (I.1. 56-58). A rainha, uma cena depois, manifesta uma extrema preocupação com o olhar: "*Good Hamlet, cast thy nighted colour off, / And let thine eye look like a friend on Denmark. / Do not for ever with thy vailèd lids / Seek for thy noble father in the dust*".[3] (I.2. 68-71) Almereyda limita-se a forçar estes limites, ao ponto de em *Hamlet* (2000) a imagem se sobrepor nalguns casos à realidade de que é pretensa cópia. São circunstâncias relativas sobretudo às duas personagens que se assumem como produtoras de imagens: Hamlet (realizador de *home movies*) e Ophelia (fotógrafa amadora). Assim sendo, o príncipe debita a maior parte dos solilóquios a partir de vários ecrãs/monitores e a rapariga destrói Hamlet em efígie (queima uma fotografia dele no lavatório do seu estúdio), vindo posteriormente a distribuir (a Laertes, Claudius e Gertrude) réplicas florais pictóricas.

O campo semântico relativo a deterioração biológica ou vegetal presente na peça é substancialmente minorado no filme. O corpo, físico e político, deixa em grande parte de ser entendido como uma fonte de doença e contaminação. O "cancro" é, em grande parte, extirpado; a assepsia predomina. "*Something is* [no longer] *rotten in the state of Denmark*" parece sugerir-nos a cena da lavandaria, onde Hamlet procura lavar o lençol que anteriormente manchara com o sangue de Polonius. Este saneamento generalizado ainda reforça mais a preponderância do campo semântico visual, não obstante o fantasma do pai mencionar a venenosa poção como lazarenta ("*leperous distilment*") e o próprio Hamlet aludir ao mundo como daninho e pestilento ("*unweeded garden that grows to seed. Things gross and rank in nature possess it merely*"). Todavia, no primeiro dos casos, um televisor estrategicamente ligado nos aposentos de Hamlet mostra *imagens* de poços de petróleo a arder, evocação simbólica do inferno a que o fantasma faz suposta alusão; na segunda das ocorrências, os estímulos visuais no decurso do solilóquio de Hamlet, em que se inclui o comentário referido, são tantos (o príncipe visiona imagens dos progenitores, cuja velocidade manipula) que o espetador dá mais importância à ilustração do texto do que ao texto em si.

1. A data não faz parte do título, mas é-lhe sempre anexada, mesmo quando este surge num contexto não comparativo.

2. Nas palavras do próprio Almereyda, na *Interfilms*: "Hoje em dia, as imagens têm a mesma importância que as palavras e criam um tipo de irresistível realidade" (tradução minha).

3. As citações destacadas são retiradas da edição da Penguin Books. William Shakespeare, *Hamlet*, T.J.B. Spencer, ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1980). O sublinhado é meu. Outras referências em texto corrido e sem indicação de ato, cena e verso, embora ocorram também na peça de Shakespeare, reportam-se ao filme de Almereyda, tal como nele surgem.

A experiência do visível: para uma fenomenologia do cinema

Vivian Sobchak (1992, pp. 1-24) defende a experiência cinematográfica como um sistema de comunicação entre realizador, filme e espetador, cada um deles operando simultaneamente numa plataforma distinta mas em permanente contato com os outros. Esta relação tripartida atribui aos respetivos intervenientes, em bases equitativas, o estatuto de sujeitos da visão, ou seja, de participantes ativos numa economia de apresentação e representação do mundo através do olhar. Consequentemente, e na medida em que são dotados de uma fisicalidade intrínseca, todos eles manifestam competências percetivas e expressivas equivalentes; todos eles possuem sentido e geram sentidos; todos eles vêem e são vistos. Assim, o realizador subjaz ao filme que retrospetivamente o materializa como ser vivo e o representa enquanto regime intencional; o filme existe em si mesmo, como filme que é, e como latência de sentido, ou seja, como filme que pode vir a ser; o espetador interpreta o filme como significante e, ao fazê-lo, dá-lhe um novo significado.

Os constantes registo e visionamento de imagens de caráter autobiográfico por parte de Hamlet fazem dele um realizador-filme-espetador, evidência diegética das trocas fenomenológicas supramencionadas. A sintonia entre os vários patamares é-nos apresentada muito cedo na obra, servindo de introdução temática ao resto do filme. Hamlet surge numa imagem pré gravada a debitar diretamente para a câmara parte de um solilóquio. Surge, portanto, antes de mais, como filme, aspeto reforçado pela imagem pixelada e pelos contornos do enquadramento dentro do enquadramento, que deixam antever um ecrã. A sequência é denotativa da *mise en abyme* que impregna quase toda a obra, forma também ela de fazer conjugar num único local mais do que um olhar, porquanto Hamlet-filme, ao contemplar a objetiva/ecrã, olha para si enquanto realizador (foi ele quem colocou a câmara que o regista), para si enquanto espetador (aquele que mais tarde o irá ver e o está efetivamente no momento presente a observar), e para nós (representantes do espetador abstrato). A sequência em causa é a primeira de várias ocorrências de filme dentro do filme e dialoga com aquela que precisamente é conhecida como tal: a cena onde Hamlet faz projetar a sua obra *The Mousetrap*. Essa ligação é notória no próprio título da obra de Almereyda, o qual surge já no fim desta sequência em letras brancas sobre fundo vermelho, voltando a aparecer no genérico de *The Mousetrap*, aí como indicação do realizador, no que pode ter uma dupla e cumulativa leitura: todos os Hamlets são construções fílmicas; todos os filmes são construções de Hamlet. Personagem e realizador mais uma vez equivalem-se, sendo o mundo intradiegético uma duplicação do mundo "real". O efeito é tanto mais conseguido quanto neste caso Hamlet é personagem de um filme caseiro de cariz documental cujo assunto é a sua melancolia; ele não só este é o filme, como é o filme da *sua* vida.

As novas tecnologias digitais presentes em *Hamlet* (2000) são, como as suas antecessoras analógicas, representações metonímicas da utensilhagem de cinema, as máquinas que permitem, em primeira instância, que haja filme[4]. Entre estas Sobchak destaca a câmara

4. Na economia visual de *Hamlet* (2000) o vídeo digital deve ser entendido como um mero sucedâneo da película. Se a atualização geográfica e temporal da peça (Nova Iorque princípio do século XXI) fosse o único imperativo, Almereyda ter-se-ia inclinado a rejeitar os arcaísmos linguísticos ou contextuais. Porém, o texto de Shakespeare foi zelosamente mantido na sua forma seiscentista (o *First Folio* data de 1623).

de registo e o projetor, que estabelecem com os seres humanos que as utilizam duas ordens de relações: (a) materiais, primárias, em que os aparelhos funcionam como meros veículos da visão; (b) hermenêuticas, secundárias, onde se perceciona primeiro o instrumento e só depois a sua perceção do mundo (1992, pp.186-203). No primeiro dos casos, a câmara e o realizador constituem naturalmente um par, enquanto o projetor e o espetador formalizam inevitavelmente um segundo. Assim, Hamlet tanto surge empunhando a sua câmara Pixelvision na conferência de imprensa (na posição de realizador) como visionando o traiçoeiro filme *The Mousetrap* (no lugar do espetador). A dinâmica complica-se porquanto as novas tecnologias digitais, ao possibilitarem a execução de várias funcionalidades ao mesmo tempo, permitem fundir ambos os pares num só. A câmara de Hamlet é, com efeito, dotada de um ecrã onde corre a imagem que vai sendo captada, ecrã esse onde depois assistimos à sua manipulação, como se de uma segunda captura se tratasse. O realizador, que no processo analógico fica(va) circunscrito apenas à fase de produção, aqui pode intervir de forma direta a todo o momento, estendendo a produção a outras fases e contribuindo ainda mais para a sintonia da tríade fenomenológica.

No entanto, a existência de intervenção do autor arrasta-nos aqui para o campo das relações hermenêuticas negociadas por intermédio do equipamento cinematográfico. Nesse domínio, os instrumentos são próteses do olhar humano com uma dupla funcionalidade: permitem ao ser humano ver mais, realçando pela técnica aspetos que o olho anatómico não capta, e permitem-lhe uma visão diferente, onde aquilo que o sujeito vê não é o que é visto por si. Passo a exemplificar: a câmara Pixelvision grava o conteúdo visual dos monólogos de Hamlet a preto e branco, mas o referente é a cores. Esta manipulação não ocorre apenas no pequeno ecrã de Hamlet; sucede igualmente no grande ecrã do espetador de cinema, de que o primeiro é um reflexo. Logo, quando Hamlet afirma, em voz *off* sobre vários fotogramas de transeuntes em imagem acelerada, que o tempo se alterou e que lhe compete regulá-lo ("*Time is out of joint* [...] *Oh, that ever I was born to set it right!*") está sobretudo a expor este fenómeno cinematográfico. A câmara lenta é de todas as técnicas recorrentes no filme a que mais contribui para o estabelecer definitivamente como produto reflexivo.

Em *Hamlet* (2000) quase todos os solilóquios do protagonista surgem como sequências de vídeo por si elaboradas. Isto é por demais evidente no desenlace do duelo. Alvejado de morte, Hamlet agoniza encostado à balaustrada do terraço e vê a vida correr-lhe à frente dos olhos, como muito prosaicamente se diz que costuma acontecer momentos antes de todos os óbitos. Essas imagens, que Hamlet nunca teve oportunidade de gravar com a sua câmara, correspondem a instantes do filme de Almereyda, onde o protagonista foi visto por nós a atuar como personagem. Uma vez que os planos surgem em imagem pixelada e sem som direto audível, a ilação é óbvia: Hamlet atua na diegese simultaneamente como câmara que filma e projetor que projeta. Como câmara parece validar o célebre manifesto de Dziga Vertov: "Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho-mecânico. /Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo" (Vertov, 1981, p.44). A conclusão da carta que na peça de Shakespeare o protagonista escreve a Ophelia, e que Almereyda mantém no seu filme, mais concretamente na cena da piscina, parece ecoar ainda aqui: "[...] *whilst this machine*

is to him " – II. 2. 122-3)[5]. Hamlet é, pois, uma máquina no sentido literal do termo, uma máquina de registo. O olho de Hamlet, que vemos em grande plano numa das imagens, é, para todos os efeitos, uma objetiva. Como projetor, Hamlet corporiza da melhor maneira o processo de visão tal como concebido por Christian Metz em *O Significante Imaginário* (1980, pp. 60-61). Para o teórico francês a visão consiste num duplo movimento: projetivo (para o exterior) e introjetivo (para o interior); o que equivale na verdade a uma dupla projeção: para fora, à semelhança do que faz o aparelho que "debita" o filme, e para dentro, funcionando a consciência como uma superfície de registo, um ecrã. Assim o olho de Hamlet na cena do duelo é uma metafórica janela de projeção.

Hamlet faz, portanto, na cena da sua morte o "filme da sua vida", uma *montage sequence* que é também um *flashback* mental e, acima de tudo, um filme de ação. Repare-se que dele constam três confrontos diretos, e os únicos de todo o filme: o confronto com a mãe, com Claudius, e com Laertes (no cemitério). Pelo meio, durante o resto do filme, Hamlet mata Polonius, mas não chega a confrontá-lo, pois a morte do conselheiro é acidental; procura matar Claudius por duas vezes, mas não consegue concretizar os seus propósitos, deparando-se na primeira ocasião com um escritório vazio e retraindo-se na segunda, ao ponto de abandonar a limusina onde o padrasto fica, supostamente, a rezar; esgrime com Laertes, mas no âmbito de uma aposta e numa altura do enredo em que busca reentrar nas graças deste último. Inversamente, também uma tónica relacional ali está figurada: o fantasma e Ophelia são os dois grandes focos de obsessão da vida de Hamlet que a projeção interior do próprio ali debita.

Aos poucos, vamo-nos apercebendo de que há em *Hamlet* (2000) toda uma teia de coexistências e relações que em muito transcende a ordem do biológico. O conceito de "*inter-be*" ("estar com"), tal como exposto pelo monge budista Thich Nhat Hanh,[6] é antes do mais aplicável ao próprio regime fenomenológico. A *mise en abyme* é responsável por uma partilha de instâncias fílmicas, mais do que por um verdadeiro contato pessoal. Repare-se que a intervenção do monge começa por ser difundida no interior de um ecrã televisivo, vindo a ocupar momentos depois a totalidade do quadro fílmico de Almereyda. O postulado teórico budista é, assim, mediado por instrumentos, veiculado mediaticamente e tão orientado para o espetador que ligou o aparelho televisivo (Hamlet), como para o espetador externo ao filme (todos nós). Na medida em que o discurso é a maior parte do tempo ouvido em *off* sobre imagens de Ophelia, existe um natural subtexto de relação amorosa, mas a rapariga é vista da mesma forma que o monge: primeiro num ecrã dentro de outro e só depois ocupando o quadro por inteiro, o que lhe retira alguma importância biológica. Conclusão: em termos óticos, se o filme (Ophelia) é visto e vê, neste caso literalmente, pois fixa o centro da objetiva olhando para o espetador, o espetador também vê e é visto.

Ver ou não ver não é, portanto, a verdadeira questão de *Hamlet* (2000); a questão essencial é ser-se ou não visto, pois só isso comporta um esquema relacional e representa o regime fenomenológico. O cerne de todo o espetáculo cinematográfico, seja ele analógico

5. "Enquanto o eu corpo for dele". Tradução minha.

6. Excerto do documentário *Peace Is Every Step: Meditation in Action – The Life and Work of Thich Nhat Hanh*, realizado por Gaetano Kazuo Maida em 1998.

ou digital, observado apenas por um indivíduo ou compartilhado socialmente por vários é a relação entre filme e espetador. Ver um filme é, antes de mais, uma experiência do espetador, embora mediada por instâncias várias, entre as quais o próprio filme. Tal deve-se ao facto de o olhar, sustentáculo primeiro e força estruturante da sétima arte, implicar tanto um visível como um vidente, encontrando-se o primeiro numa situação de dependência face ao olho do segundo (Merleau-Ponty, 1964, p.180). Nesta perspetiva, ver e ser visto são correlatos, pois o mundo e os seres estão genericamente submetidos ao olhar. No entanto, em minha opinião, é o segundo termo desta equação que valida o primeiro e confere ao espetador o seu real estatuto. O espetador de cinema é um vidente,[7] mas um vidente de algo que se deixa ver e que se sabe visto (ainda que possa fingir o contrário). É esta dimensão de alteridade consciente que me parece fazer de um filme um "espetáculo".

O espetador a ver e a ser visto

O espetador, enquanto instância fenomenológica, está direta e indiretamente presente no tecido fílmico de *Hamlet* (2000). Por via direta, através da temática e da narrativa; de forma indireta, na própria linguagem e seus códigos. Tão axiomática é essa presença que todas as dúvidas se desvanecem: *Hamlet* (2000) comporta uma dimensão de alegoria do espetador. O trocadilho contido no subtítulo do presente ensaio pretende, justamente, aludir ao facto de um filme desta natureza inscrever o espetador no seu tecido, quer de modo direto (no visível), quer figurado (não visível, camuflado).

Num primeiro nível, as personagens e os figurantes são representações metonímicas da dinâmica espetatorial grosso modo entendida, surgindo investidos nesse cargo, num ou em vários momentos da obra. Na cena que advém ao título do filme, e que na peça de Shakespeare corresponde à do banquete, Polonius, Laertes e Ophelia assistem a uma conferência de imprensa dada pelos monarcas. Polonius aplaude e assobia com um entusiasmo excessivo, para quem detém o cargo de conselheiro do "rei"; Laertes escuta com dedicada atenção o discurso proferido num evento a que foi sobretudo para pedir um favor a Claudius; Ophelia está manifestamente distraída, mas *está* (enquanto na peça só surge muito mais tarde e nunca na posição de espetadora). A família de Polonius e a de Hamlet encontram-se presentes na íntegra; assim se completa o naipe de vítimas mortais da tragédia, a qual se encerra com outro acontecimento de natureza mediática: a aposta. Pelo meio podemos ver espetadores "oficiais" na antestreia de um filme; numa discoteca (sendo que aqui quem observa é Hamlet, Rosencrantz e Guildenstern); no museu Guggenheim, e claro, na cena do filme no filme institucional onde participam também Horatio e Marcella. Contudo, as cenas da vida privada não se isentam também de assistência direta. Veja-se como à saída da conferência de imprensa Hamlet e Ophelia se isolam para conversar, sendo observados por Laertes e Polonius, ou como este último fica a ver a despedida dos seus filhos, ao fundo no mesmo enquadramento.

7. No sentido anglo-saxónico de *viewer*.

Porém, o maior espetador de *Hamlet* (2000) é o próprio Hamlet, situando-se nesse âmbito acima de todos os demais. A sua apatia não é episódica, mas sim existencial e análoga à condição do espetador de cinema, de quem reproduz todos os mecanismos psíquicos, tanto de natureza ótica como de teor escópico. Não se observa só a si e a outros seres que da sua vida fazem de algum modo parte, o que constitui real evidência do seu narcisismo primário; consome igualmente imagens de todos os géneros, oriundas das mais diversas proveniências. Hamlet é um espetador compulsivo. Após a desilusão sofrida com Ophelia vemo-lo requisitar um avultado número de cassetes vídeo, provavelmente para afogar as mágoas, enquanto na conferência de imprensa dada por Claudius e Gertrude filma o incestuoso casal, tal como anteriormente filmara o pai com a mãe.

Christian Metz compara a situação fílmica à situação onírica, com a diferença de que o espetador de cinema, ao contrário do sonhador, tem sempre consciência do seu estado, ele próprio provisório. Assim, enquanto a segunda das situações é uma verdadeira ilusão, a primeira é apenas uma ilusão de realidade. Ver um filme é, pois, uma forma de sonho, uma identificação com o universo ficcional, mas não absoluta nem definitiva (1980, pp. 106-107). Ideia algo parecida tem Edgar Morin. "As estruturas do filme são mágicas e correspondem à mesma necessidade de imaginário que as dos sonhos", diz o antropólogo que, no entanto, situa o cinema a meio caminho entre a vigília e o sonho, atribuindo-lhe mais o caráter do "sonhar acordado" (1980, p.177).

Em *Hamlet* (2000) o sonho parece comandar a vida do protagonista, cuja relativa passividade é resultado do efeito hipnótico que Morin atribui ao dispositivo cinematográfico. Hamlet fecha-se no seu quarto, isolando-se da maior parte das outras personagens, exceto quando vai ter com Ophelia ou é convocado para comparecer perante os monarcas; surge envolto numa tenebrosa melancolia ("*nighted colour*", como lhe chama a mãe);[8] remete-se à imobilidade do seu posto de espetador/montador; não age quando incitado à vingança pelo fantasma do pai. Ou seja, corporiza a maior parte das caraterísticas do dispositivo cinematográfico.[9] Está inebriado por um rol de imagens e mergulhado num mundo imaginário, que vai revivendo em grande parte sob a forma de *flashbacks*. Aparentemente, não distingue muito bem o mundo do imaginário do mundo real e não quer distinguir.

Para além do solilóquio "To be or not to be", a ideia de sonho consta da cena da discoteca ("*I could count myself king of infinite space... were it not that I have* <u>*bad dreams*</u>", diz Hamlet a Rosencrantz e Guildenstern) e do monólogo "Now I am alone", que Almereyda encena recorrendo a imagens de James Dean. Aí, Hamlet ao observar o ator, associa o trabalho deste a um "<u>*dream*</u> *of passion*", uma mera ilusão de sentimentos reais. Hamlet tem consciência de ser mais real do que James Dean e os seus objetivos (a vingança) mais meritórios ("*What would he do, had he the motive and cue for passion that I have?*"), mas a planificação de Almereyda, ao alternar planos do protagonista com outros de Dean e ao conferir a este último um maior destaque (é visto numa escala sempre mais

8. Repare-se que Almereyda optou por omitir a resposta à célebre pergunta de Claudius em I.2.66 – "*How is it that the clouds still hang on you?*", a qual seria: "*Not so, my lord, I'm too much in the* <u>*sun*</u>". Hamlet é, portanto, mantido numa metafórica escuridão, análoga à da projeção de um filme em sala de cinema.

9. Obscuridade da sala, solidão do espetador, segregação dos espaços (Metz); encantação através da imagem, passividade, impotência física (Morin).

aproximada do que o seu correlato humano), transmite visualmente a identificação do primeiro com o segundo e a supremacia que James Dean adquire aos olhos de Hamlet. Justamente porque os planos do ator são POVs do protagonista é que o imaginário sai valorizado. Hamlet almeja realmente assimilar-se ao ficcional, onde se age mais do que no seu próprio universo humano, o universo do espetador. Repare-se que James Dean surge logo empunhando um revólver que faz percutir, ao passo que Hamlet empunhará por três vezes arma semelhante, que só disparará na última das ocasiões, mas não com um revólver seu (é Laertes quem lhe empresta a arma mortífera).

A dualidade real/imaginário é o subtexto visual do monólogo "To be or not to be", que por isso mesmo Hamlet profere numa loja da cadeia Blockbusters, a maior entidade de aluguer de imagens nos Estados Unidos antes do dealbar do século XXI. O famoso dilema que, à primeira leitura, parece ser a dificuldade de optar entre a vida e a morte, transforma-se na hesitação entre habitar o mundo real ou refugiar-se num seu equivalente imaginário. Neste filme a vida surge referida em termos negativos, ao passo que a morte é alvo de um enobrecimento estético. Viver é, nesta ótica, sinónimo de sofrimento, mas passivo ("*to suffer /The slings and arrows of outrageous fortune*"); ao passo que morrer é equivalente a descansar, mas não sem antes ter agido ("*to take arms against a sea of troubles/ And by opposing end them*"). O imaginário é, por conseguinte, um refúgio e o sono uma consequência muito desejada. A identificação com o universo ficcional, o momento em que a carne se faz espírito ("[having] *shuffled off this mortal coil*"), proporciona um adormecimento deleitoso. Porém, uma evolução nesse sentido, a concretizar-se, seria uma regressão. A passagem do sono ao sonho (do "*sleep*" ao "*dream*") pode transformar este cenário num pesadelo (com o qual a palavra "*dream*" é conotada, tanto aqui como na cena da discoteca), pois pode comportar dois fatores de sinal contrário: o inevitável regresso ao real, aqui duplamente incomodativo porque acarreta a ausência da ilusão e a sua perda; e a impossibilidade desse regresso, o que implicaria permanecer *ad aeternum* num universo de alienação, onde a consciência é obliterada (ou seja, num espaço de loucura). O regime onírico preferencial de Hamlet é o de comunhão sem absorção nem rutura; um espaço de consciência mas sem excesso.

Patrick Fuery (2003, p. 2) defende que o cinema é uma forma de insanidade e que ser espetador de cinema é precisamente vivenciar a loucura. Para este teórico, o sentido que o espetador de cinema desta feita abandona é o sentido do quotidiano, passando a aceitar o imaginário como se ele fosse o real. Esta relação entre o filme e o seu vidente traduz-se numa violentação para o segundo, que não se encontra nunca na posição complacente de alguém apanhado nas malhas do prazer. É um espetador surpreendido contra sua própria vontade e não imediatamente pressuposto pelo dispositivo cinematográfico; não é espetador, *transforma-se* em espetador. Logo, nesta aceção, é por meio da resistência que o espetador adquire o seu estatuto.

Está assim aberta a via pela qual o dilema de Hamlet se instala: usufruir do espetáculo (e consequente ação), mas de fora, tendo consciência que se está a ver um produto construído; ou usufruir, num grau superior, do espetáculo por dentro, fazendo parte dele, mas com o risco de o perder como tal (por reforço do imaginário ou pelo seu estilhaçamento). O que Fuery vê como ganho e condição *sine qua non*, Hamlet sente como perda;

e vice-versa. "*To be or not to be*" é, pois, hesitar entre ser ou não ser espetador consciente. Identificar-se ou não, eis a questão genérica do espetador de cinema; sofrer ou não a desilusão de se ser *apenas* espetador, eis o problema de Hamlet.

A ação é apanágio do mundo ficcional e a observação a única possibilidade aberta ao seu equivalente real, onde espetadores de carne e osso se limitam a reagir ao que vêem na tela. Por isso, grandes feitos ("*enterprises of great pitch and moment*"), como aqueles que James Dean leva a cabo no excerto de *East of Eden* (Elia Kazan, 1955), ficam por realizar na vida de Hamlet. É por este motivo que no Blockbusters o protagonista olha entristecido para os escaparates onde se encontram filmes de "ação" e para a violenta sequência do filme *The Crow: City of Angels* (Tim Pope, 1996), reproduzida por vários monitores. Curiosamente, a morte de Hamlet corresponde a um momento de fusão entre real e ficcional, conseguida com a projeção do "filme da sua vida" e o assassínio de Claudius, metaforicamente enquadrado numa janela, local de espectação por natureza como tela aparentada. Até ali Hamlet não conseguira matar Claudius porque este era visto por ele como um espetáculo (e assumia-se como tal junto dos *media*); o protagonista sabia que a anulação do espetáculo (do visto) corresponderia à frustração do vidente (que vê), com o qual o primeiro mantinha uma íntima relação. Matar o Outro equivaleria neste caso a destruir-se a si mesmo como espetador.

Na sua conduta dominante[10], Hamlet resiste ao filme com receio de o perder, procurando situar-se prioritariamente numa posição espetatorial intermédia, a do "sujeito transcendental radicalmente iludido" de que fala Metz (1980, p. 62). Rejeita, portanto, a loucura. Esta surge no filme de Almereyda de um modo diverso daquele com que figura na peça de Shakespeare. Repare-se que são Rosencrantz e Guildenstern, numa conversa telefónica que mantêm com Claudius, os primeiros a imputar ao herói a sua alegada insanidade, para surpresa do espetador extradiegético que não vira no comportamento do herói nada que a denotasse. A própria Ophelia, ao contrário da sua homóloga isabelina, não possui até ao momento em que lhe é detetado um aparelho de escuta por Hamlet, nenhuma razão de queixa do rapaz. Já as restantes personagens adotam, de modo recorrente, a pseudoloucura do protagonista como um facto consumado. De certa forma, são elas que procuram inserir Hamlet na categoria de demente, que ele recusa. Com efeito, o protagonista chega a telefonar a Gertrude, após o homicídio involuntário de Polonius, para lhe dizer que não enlouqueceu mesmo (está apenas "mad in craft").

Tratando-se de um mero fingimento, é estranho que Hamlet não tenha veiculado esse propósito a Horatio ou a outras personagens que não sejam Rosencrantz e Guildenstern[11] Com efeito, na cena da discoteca o protagonista admite a sua loucura ("*I cannot make you a wholesome answer, my wits diseased*"), mas mais como uma forma de irrisão perante espíritos intelectualmente inferiores do que como uma verdadeira insanidade. Há duas situações no filme que podem ser lidas como manifestações de demência: o encontro com Polonius, sob o olhar da câmara de vigilância; e o interlúdio com Gertrude, sob a mirada

10. Logo no primeiro ato (I.2.129-159) Hamlet dá mostras de refletir sobre a morte. "O *that this too too sullied* (solid) *flesh would melt,/ Thaw, and resolve itself into a dew; / Or that the Everlasting had not fixed / His cannon 'gainst self-slaughter*. (…)". Aqui a evaporação seria uma forma de entrar no regime onírico entendido como identificação parcial.

11. O que, mesmo assim ocorre num momento posterior ao telefonema feito a Gertrude.

do fantasma. No entanto, em ambas as ocasiões Hamlet está submetido ao olhar de outrem, destituído da sua função de espetador e por isso mesmo absorvido para dentro da ficção, onde é impelido a agir. Ambas as posturas demenciais ocorrem precisamente associadas a tentativas de homicídio de Claudius: a primeira delas no escritório, a segunda no quarto da mãe. São situações que, a ter êxito, implicariam a mais completa anulação de Hamlet como espetador. Homicídio em *Hamlet* (2000) rima sempre com suicídio.

Analisemos a primeira dessas tentativas. Hamlet profere o verso chave do dilema diretamente a partir do ecrã do seu monitor, ao mesmo tempo que aponta uma arma à cabeça. A morte é por ele encenada no "filme" e observada na "sala", mas porque Hamlet tem o condão de manipular as suas imagens, fazendo-as retroceder, ela é igualmente namorada na cadeira do espetador. Logo, a morte é abordada na ficção (filme), mas também na "realidade" (espetador). O protagonista prepara o homicídio de Claudius, no entanto é com o seu suicídio que abre a dita sequência. Quando Polonius lhe pergunta se vai apanhar ar ("*Will you go out into the air, my lord?*"), Hamlet responde, de pistola na mão, antes de entrar no escritório do tio, que vai dali para a sua campa ("*Ay, into my grave!*"). Aquilo que na peça de Shakespeare é *nonsense* puro, aqui faz todo o sentido, reforçado mais à frente por tirada semelhante: "*You cannot take from me anything I will more willingly part withal. Except my life*". Note-se que Hamlet repete por mais duas vezes a última destas frases, mas não para benefício de Polonius, que entretanto se afastara. O protagonista tem consciência de que na atitude seguinte vai jogar a sua vida. O POV do herói mostra literalmente o espetador (Hamlet) a tentar matar o filme (Claudius), *dentro* do próprio filme, contrastando com um plano ojetivo em que se vê o mesmo, mas de fora.

A identificação com o universo ficcional tal como tem vindo a ser descrita é, no entanto, parte de um processo psíquico evolutivo. Mais uma vez o ato espetatorial reproduz os mecanismos psicológicos de formação do sujeito *lato sensu* entendido. Segundo Jacques Lacan a criança de colo (*infans*) é caraterizada por escassa mobilidade e incremento da perceção. É neste estado, batizado por Lacan de "fase do espelho", que se instala uma situação transitória na qual o indivíduo confunde o imaginário com o real, para se constituir como sujeito (2002, pp. 3-9). Tal como a criança dos 6 aos 18 meses se descobre a si própria como um outro, que vê refletido num espelho, também o espetador de cinema ao ver um filme estabelece uma relação entre si e o mundo que vê reproduzido no ecrã. Esta identificação é, na verdade, uma auto-alienação; a imagem do espelho (ou ecrã) é reconhecida mediante caraterísticas que o sujeito corpóreo não possui, tais como autonomia e coordenação interna, sendo pois assimilada como uma imagem ideal do próprio. Logo, o indivíduo, criança ou espetador, começa por "julgar ser" o outro, para terminar crendo-se apenas parecido com ele. É o fim da dualidade intrínseca, que carateriza a fase do espelho, e o advir do regime diferencial, que assinala a aquisição da linguagem e a passagem ao simbólico, onde a ficção é aceite como tal.

Em *Hamlet* (2000) o narcisismo do protagonista, patente logo na ilustração visual do monólogo que antecipa o título da obra, é desfeito por uma auto abjeção revelada em vários solilóquios (por exemplo, "*What a rogue and peasant slave am I!*", II.2.547), numa demonstração clara das oposições binárias que carateriza a fase do espelho. A mais famosa é a que consta do monólogo "*How all occasions do inform against me*", que Almereyda

situa no avião em que Hamlet viaja para Inglaterra, presumivelmente a caminho da morte. Demonstrando ter consciência de que se encontra adormecido ("*let all sleep*"), com a vontade embotada, quando tudo o incita à ação, Hamlet dirige-se aos lavabos e olha-se ao espelho, não sem antes ter sido captado pela câmara de Almereyda a caminhar de frente e de costas, num cruzamento legal do eixo que tem por finalidade dar-nos as duas faces do protagonista, as quais depois se unirão numa única imagem frente à superfície especular. Antes disso é observado por uma criança de colo, aparentemente da idade correspondente à fase do espelho de Lacan. É para a sua própria imagem especular que Hamlet debita o final do solilóquio, numa espécie de despedida do seu reflexo e da dualidade (leia-se dilema e/ou ambivalência) que o caraterizara até àquele momento do filme. Até ali apenas matara Polonius e em circunstâncias muito especiais: o seu disparo é reação ao grito do conselheiro, que se oculta atrás de um *espelho*; quando Hamlet prime o gatilho, irrefletidamente (ou por reação), é ainda a sua própria imagem que vê. No entanto, após a cena em que se confronta a si mesmo ao espelho do avião passa a agir resolutamente, alterando o mandado de Rosencrantz e Guildenstern, provocando Laertes no cemitério e aceitando o duelo proposto por Claudius; rejeita também as imagens, sejam elas em movimento ou estáticas. Repare-se que imediatamente antes do duelo desfaz o mural pictórico, retirando da parede dos seus aposentos várias fotografias, e que não realiza mais nenhum *home movie*. O excerto do filme que sobrevém ao seu regresso de Inglaterra é, aliás, caraterizado por uma extrema sobriedade visual, não havendo sequer manipulação da cadência fílmica ou inclusão de quaisquer efeitos óticos por parte de Almereyda. Não só não há filmes dentro do filme, como o próprio filme global se expõe menos como artefato, o que comprova a passagem ao regime simbólico, onde ficção e realidade se distinguem plenamente.

A gradação emocional e psíquica do protagonista (e do seu objeto de desejo e duplo feminino - Ophelia) é-nos transmitida como um natural processo de maturação. Hamlet e Ophelia, a fazer fé nas palavras de Polonius, são muito jovens e tratados como tal pelas respetivas figuras paternas: Polonius aperta o atacador do sapato da filha, a quem mais tarde leva balões; Claudius, na cena da lavandaria, remove o cabelo da face de Hamlet depois de o "castigar" com um murro no estômago. Porém, enquanto Hamlet consegue transpor com êxito a fase do espelho, o mesmo não sucede com Ophelia, igualmente confrontada com um espelho (quando queima a *polaroid* de Hamlet ao som de duas mensagens telefónicas que ele lhe deixara). Incapaz de aderir definitivamente ao simbólico, Ophelia enlouquece, assumindo a ficção como realidade.

O espetador *in* visível: a presença ausente

Num filme que faz da natureza do cinema a sua pedra de toque a abundância de janelas, ecrãs e espelhos não surpreende. O filme principia e termina com duas "janelas" que são também dois "ecrãs": o tejadilho transparente da limusina de Claudius e o teleponto da câmara televisiva. São superfícies de alojamento do olhar, metaforicamente denotativas do filme que o espetador constrói mentalmente, através do significado que lhe confere. Enquadramentos dentro do enquadramento, espelhos de água ou formas similares de ecrãs

líquidos, e janelas reais são, portanto, formas de manter sempre presente a economia do significante imaginário.

Os espelhos possuem em termos cénicos uma dupla dimensão: por um lado, funcionam como enquadramentos no enquadramento (sentido textual); por outro, operam como câmaras ou projetores, "efectuando projeções da imagem" (conotação psicanalítica) (Metz, 1991, pp. 79-83). A metáfora do cinema como espelho tem a vantagem de tomar em linha de conta as caraterísticas gerais do aparelho psíquico e de fundir a perceção (significante) e a expressão (significado) numa única experiência. Porém, há outra dimensão que lhe é subjacente e que não pode ser descurada: a de "portal". Devemos, portanto, entender o espelho como uma superfície de projeção, mas transponível; um ecrã, mas um ecrã onde dois sujeitos de esferas diferentes se reúnem. Deste modo, o confronto de Hamlet e de Gertrude em *Hamlet* (2000) ocorre frente a um gigantesco espelho de parede que é ao mesmo tempo porta de um roupeiro.

Na cena referida, o espelho reflete Hamlet, dividindo-o em corpo e imagem, mas divide igualmente o espaço do quarto em filme e atrás do filme. Quando o protagonista, embora não olhe para o centro da objetiva, aponta a sua arma ao roupeiro é o espetador de cinema quem ele indiretamente visa; não o que se situa no "lado de cá" da sala de cinema, mas um que figuradamente o representa do "lado de lá", no plano fílmico. Hamlet, que não consegue matar o espetáculo, acaba num gesto irreflectido por matar simbolicamente o espetador, acertando em cheio no olho de Polonius, que assiste à cena escondido no roupeiro do quarto de Gertude. Com o estilhaçamento da superfície especular e a obliteração do olho do vidente (Polonius), a cena passa a privilegiar a zona da cama, perdendo o seu cariz de duplicação imagética. No entanto, a ideia de espelho como portal, indicativa de que o espetador se pode introduzir no tecido fílmico, não se circunscreve a esta cena; encontra-se dispersa um pouco por toda a parte, nas inúmeras superfícies refletoras que em sentido literal abrilhantam os *décors*. O objetivo é duplo: mostrar o atrás da tela *na tela*, realizando uma síntese espacial, e procurar inserir o corpo do espetador no filme. Dos dois propósitos, só o primeiro é alcançável.

Através deste recurso, o espetador é fisicamente colocado no filme. Porém, esse observador é diegético; é uma das personagens da ação que ali se desempenha de funções de vidente. Também por diversas vezes o centro de uma objetiva é apontado à objetiva da câmara de registo, pressupondo uma verdadeira bipolaridade de olhares, instrumentalmente mediada. Estas câmaras atingem, por defeito, o espetador extradiegético, mas, dado que ao sujeito transfílmico se nega a visão do corpo próprio, ele tem de satisfazer-se com a visão do Outro. Lembremos que na base da pulsão escópica está o desejo de ver e o prazer daí resultante, o qual se usufrui em função do objeto observado. Ser espetador de cinema é, pois, mergulhar numa troca bilateral de fantasias, numa interação entre um "eu" que vê (*voyeur*) e um "tu" que se deixa ver (exibicionista). Não é por acaso que Ophelia é sobretudo usufruída por Hamlet à distância, sob a forma de *home movies*, mesmo quando o pode ser presencialmente, como por exemplo no encontro marcado para a fonte, onde a rapariga aguarda Hamlet, em vão. Na enigmática fotografia de Ophelia que Hamlet observa por diversas vezes, inclusive, a rapariga olha a câmara que se presume estar a ser manipulada pelo protagonista. Ophelia assume-se, então, como exibicionista consciente (é vista, dá-se

a ver e sabe-se vista), mas, na medida em que não está fisicamente presente no mesmo espaço que o olhar que sobre ela se abate, é também "algo que se deixa ver sem se dar a ver" (Metz, 1980, p. 73). A rapariga existe como memória do ato de registo (é uma presença ausente); é também um olho que no plano da representação devolve o olhar ao vidente. O *voyeur* não olha o seu olho, mas olha um olho equiparado ao seu; não se vê a ver-se (a si próprio) mas vê-se a ver (outrem) e no outro que ele vê está uma manifestação de que também ele é visto.

Para Lacan, o "olhar" é constituído por dois movimentos, opostos mas complementares: um olhar para (daqui para lá) e um ser-se olhado (de lá para cá) que, juntos, correspondem ao ver-se a ser visto. O sujeito do olhar é assim um sujeito dúplice, descentrado, constituído por eu+Outro, cabendo a este último legitimar o primeiro. Não se trata de um olhar imaginado no campo do outro, o que faria da coisa vista um objeto do olhar e não um seu sujeito, mas sim de um olhar que nos olha a nós ao mesmo tempo que o olhamos a ele. Tão-pouco esse sujeito é necessariamente dotado de privilégios humanos; todos os pontos do espaço, porque imbuídos de luz, são passíveis de devolver o olhar ao vidente. Veja-se o início da cena da lavandaria, onde Hamlet olha e é olhado... por uma máquina de lavar. A cena abre com um grande plano do olho do protagonista, o "ponto de mirada" lacaniano, o local exato de onde parte o olhar do vidente. O plano seguinte, mercê da profundidade de campo, acentua o ponto de fuga que serve de canal de contato entre o vidente e o sujeito visto, evidência de um espaço opaco atravessado noutros termos que não óticos, a que Lacan chama, muito significativamente, "tela" (*écran*, no original, 1973, p.111). Assim, é a tomada de consciência do olho do tambor no seio da imagem da máquina de lavar que faz Hamlet ver o "quadro" como tal e sentir-se *foto-grafado* a partir desse ponto.

A articulação entre os dois pólos do olhar proposta por Lacan subentende uma dupla economia, organizada também em termos escópicos. Para o psicanalista o desejo de alguém é o desejo pelo Outro, razão pela qual só o Outro pode corresponder ao olhar do *voyeur*. Assim se explica que, de todas as personagens do filme, Ophelia seja quem se encontra em melhor posição para devolver o olhar a Hamlet. Não só é produtora de imagens, como ele, chegando mesmo a fazer um filme mental quando intui o seu próprio suicídio, na cena da piscina, mas também se encontra obcecada com o objeto do seu desejo (Hamlet), que fotografa por diversas ocasiões. Hamlet observa-a em filme (imagem em movimento), ela contempla-o em fotografia (imagem estática).

Através de um olhar que se propaga no espaço, embora não de forma geometral, nos dois sentidos, verifica-se, portanto, um *con-tato* entre duas esferas de atividade, tanto no filme como fora dele, contrariando a ideia mantida por Metz de que a presença do espetador se verifica unicamente do "lado de cá" a ver o que se passa no "lado de lá" (1980, p. 64). Tudo em *Hamlet* (2000) sugere que o ato espetatorial envolve o simultâneo erigir de fronteiras e a sua dissolução. Assim, o espetador extradiegético tanto se encontra fora da obra, a dar-lhe coerência e inteligibilidade mediante a aplicação de certos códigos de linguagem, como no seu interior, imiscuindo-se no tecido fílmico como presença incorpórea e omnipercecionante, em sintonia com o olhar neutro da câmara. Arrisco falar numa "encarnação invisível" do espetador, pois onde parece não haver um corpo sente-se com toda

a certeza uma "alma".[12] Desta feita o corpo do espetador extradiegético não é visto, mas a sua presença é tornada indiscutível pelo recurso a planos objetivos não destinados a criar inteligibilidade no seio da obra. Trata-se de imagens abstratas que provocam estranheza e que em termos narrativos e espaciais não têm a menor razão de ser. O seu único propósito é adotar coerentemente o espetador como presença fantasmática.

O Fantasma do defunto rei, essa incorporalidade por excelência, representa a imaterialidade do espetador de cinema, presente no interior do filme mas de modo virtual. Fantasma e espetador partilham a mesma situação existencial; ambos se encontram aprisionados num espaço entre espaços: o fantasma no purgatório, de onde só sairá uma vez expiadas as suas culpas; o espetador num "dentro do filme" alheio à ficção, até que consiga encarnar verdadeiramente, transformando-se em personagem (o que não é possível). Espetador a quem a morte tolheu toda a ação, o fantasma do rei surge como observador a uma janela do arranha-céus onde se situa o Hotel Elsinore. Separado de Hamlet pela ampla vidraça, que funciona como um ecrã, vai conseguir reunir-se ao protagonista transpondo a porta de correr nela inserida, tal como o espetador de cinema se introduz no universo fílmico através da transparência da objetiva, onde está alojado o olhar da câmara. É precisamente uma câmara (de vigilância) que melhor estabelece a analogia entre os dois pólos desta comparação. O fantasma é visto por espetadores diegéticos (Horatio, Marcella e Barnardo) através de um ecrã, mediado por um aparelho eletrónico que tanto capta imagens como as reproduz (o circuito interno). Ou seja, é visto num "lado de lá" que separa os espetadores diegéticos do espetador abstrato e singular (espetador de cinema), mas situado já dentro do filme. Note-se que o fantasma, ao tomar o elevador, vai reunir-se totalmente à ficção (corredor onde se encontra a máquina da Pepsi), deixando de ser mediado por instrumentos. Da segunda vez que o circuito interno surge no filme pressupõe-se que é o "fantasma" que assim olha para o mundo ficcional.

O fantasma existe em estreita associação com o regime onírico que enforma a obra. "As fantasias inconscientes são o ponto de partida dos sonhos" (Mijolla & Mijolla-Mellor, 2001, pp. 389-394), mas este *fantasma* é consciente porque é visto. Logo, estabelece-se, como diz Metz, num ponto intermédio entre a vigilância mínima (domínio do sono e do sonho) e a vigilância máxima (caraterística do pragmatismo da realidade). Aparece a Hamlet, e a quem mais o vê, de noite, ocasião em que lhe é permitido divagar pelo mundo, e amiúde na circunscrição de uma cama: no quarto de Gertrude, na sala de Hamlet (onde este adormeceu deixando passar a hora que combinara com os amigos) e em casa de Horatio (observando Marcella a dormir). Porém, nesta última situação o dia já vai alto, pois Hamlet e Horatio vieram do cemitério onde Ophelia acabou de ser enterrada, mantendo-se portanto apenas a condição do adormecimento.

Em termos psíquicos, os nossos fantasmas são fabricações (mentais), filmes de ficção em pequena escala, em tudo semelhantes aos filmes da indústria dita profissional. Na medida em que ninguém consegue produzir nada sem os seus fantasmas, o defunto

12. São "planos objetivos irreais", no vocabulário que Francesco Casetti (1990, p. 89) vai buscar à gramática tradicional. Este teórico reforça a não coincidência de tais planos com um qualquer olhar diegético, mas também a sua natureza formal inusitada, que tende a subverter a realidade intrafílmica. Exemplo: um *travelling* feito rente a uma parede em casa de Polonius faz presumir que alguém assiste à cena.

rei Hamlet é também evidência da criatividade do filho e da sua dimensão de realizador. Contudo, o jovem produz filmes num ímpeto narcísico, para ver, ser visto e ver-se, o que denota da sua parte uma dupla sintonia com o fantasma, que é literalmente o fantasma do pai. De uma parte, o estado fílmico satisfaz menos o vidente do que o regime onírico *tout court*, onde as imagens produzidas são da autoria do sonhador e cotam-se como ilusões verdadeiras; de outra, enquanto cineasta, Hamlet difere do espetador comum - as suas obras são prolongamentos externos do fantasma próprio. Os dois motivos saldam-se num único resultado: o protagonista não só deseja vingar a morte do pai, como o próprio lhe pede que o faça, porque aí instalar-se-ia definitivamente na realidade e a pequena ficção que para si próprio construiu (o seu fantasma) não teria mais razão de existir. Obedecer ao pai é matar duplamente o espetáculo: na dimensão física de Claudius e na dimensão espetral do fantasma. O insucesso de Hamlet na peça de Shakespeare transforma-se assim no duplo êxito do filme de Almereyda, que consegue enriquecer o subtexto original da economia (in)visível, o que não se afigurava nada fácil.

Bibliografia

Almereyda, M. (dir.) (2000). *Hamlet* [DVD]. Film Four.

Casetti, F. (1990). *D'un regard l'autre: Le film et son spectateur*. Jean Châteauvert e Martine Joly (trads.). Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Fuery, P. (2003). *Madness and cinema: Psychoanalysis, spectatorship and culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Interfilms, nº 145 (Outubro 2000), Hamlet, Tragedia en Nueva York.

Lacan, J. (2002). The mirror stage as formative of the I function, as revealed in psychoanalytic experience. In *Ecrits: A selection*. Bruce Fink (trad.). New York and London: W.W. Norton & Company, pp. 3-9. Original publicado em 1949.

Lacan, J. (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard.

Metz, C. (1980). *O significante imaginário: Psicanálise e cinema*. António Durão (trad.). Lisboa: Livros Horizonte. Original publicado em 1977.

Metz, C. (1991). *L'énonciation impersonelle, ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.