

HAMLET SEMPRE

Maximo Barro*

O admirável trabalho de Leandro Konder, publicado no número 30 desta revista, não só aprofunda as relações entre o mais famoso personagem de Shakespeare e sua época, mas abre diferentes perspectivas para interpretá-lo sob nova ótica ou, mais corretamente, sob novas óticas.

Isso devemos ao fato de que, após dissecar o personagem nas entranhas, o posiciona com enorme acuidade, como o primeiro espécime literário do homem burguês. Incorporar essa nova roupagem será exatamente o motivo que disparará as multifacetárias interpretações que dela advirão, maior do que qualquer outro da história da literatura teatral porque se personagens como a Fedra, de Racine, o doente imaginário, de Molière, e outros clássicos não sofreram mutações com o passar dos anos, pois cremos que eles hoje devem ainda ser interpretados como ao tempo em que esses autores poderiam controlá-los; Hamlet, pelo contrário, sofreu variantes consideráveis conforme os países, o tempo e as ciências caminhavam, porque o homem burguês mesclava-se a elas.

Primeiramente estabeleçamos parâmetros entre a época que Shakespeare estava vivendo e o momento em que a peça foi escrita, para evidenciarmos a cumplicidade ou não que ele teve com seu tempo.

A sua vivência entre 1564 e 1616 o coloca como um lídimo homem do período barroco, coetâneo de Caravaggio, 1573-1610, que aspirava e respirava claro-escuro, não só em termos pictóricos, mas principalmente humanos.

Fora-se a época das certezas incontestáveis dos renascentistas que, nascidas na geometria, as aplicaram conscienciosamente em pintura, desenhos de jardins ou política. Maquiavel, no *Príncipe*, fornecerá

um compêndio de certezas matemáticas e geométricas aos governantes. Se o príncipe, na situação X, se portar segundo os ditames Y, fatalmente chegará a Z. Porém, se enveredar por Y1, conhecerá o desterro.

O homem barroco vive um período onde esses preceitos haviam caducado. Ele já contemplara insucessos múltiplos da receita renascentista maquiavélica, portanto simultaneamente dera adeus às telas e afrescos uniformemente iluminados de Rafael, Da Vinci e Michelangelo, onde tudo era clareza cristalina, e ingressara no império da incerteza e adotara os contrastes violentos, onde as escolhas, caso elas existissem, podiam ser encontradas na duplicidade tanto do claro como do escuro barroco de Caravaggio, Frans Halls, Rembrandt e outros.

Com muita acuidade Konder cita exemplos contrastantes de claro-escuro no pensamento de Pascal, Montaigne e, imaginem, até do matemático-geômetra, Descartes. O homem burguês também despediu-se dos autos medievais e quinhentistas, onde anjo é perfeição alada e demônio porta chifre, rabo e exala enxofre. Com Molière, 1639-1699, os personagens negaceiam, são dúplices, dissimulados, alguns de tamanha eficiência, como Tartufo, a ponto de transitarem na semântica, posteriormente, de substantivo próprio para adjetivo.

Mesmo o cientista vive no claro-escuro. Kepler, 1571-1630, não só estabelece os princípios da mecânica celeste, mas biscateia desenvoltamente, fornecendo mapas astrais que, por pouco, não o conduzem à fogueira.

O nosso padre Vieira, 1608-1697, não só usava a *sotaina rota*, de que tanto se orgulhava e gostava de citar, mas espionava em embaixadas estrangeiras, portando calções apertados e espada afiada, antecedendo as andanças e contradições do outro grande espião da década seguinte, Casanova. No plano

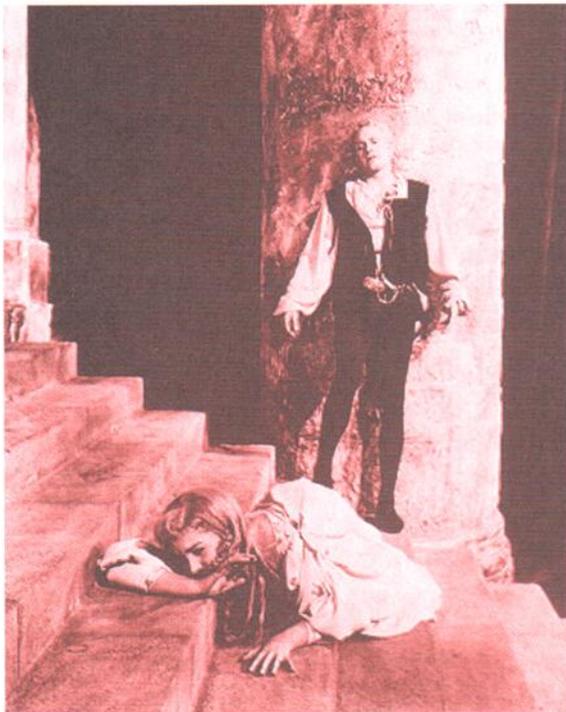
* Professor de cinema da Fatec, historiador e pesquisador.

religioso esgrimia com a mesma desenvoltura o tomismo e a Cabala.

A época de Shakespeare aceita, convive e agrada-se de imponderáveis materializados em jogo e na adivinhação ou, com mais precisão, aproximando-se do baralho e da cartomante. É o século em que nós brasileiros receberemos os primeiros contatos culturais europeus, forjando nosso inconsciente nacional e do qual não nos libertamos até hoje, escravos das loterias e babalaôs.

A voga dos trabalhos shakespeareanos sofreu, como todas as coisas, fluxos e refluxos de aceitação. Os últimos vinte anos foram de amplo esplendor. Impossível não esbarrarmos com alguns dos seus trabalhos em teatro, cinema ou televisão. Há atores, como Kenneth Branagh, que ainda mais do que Olivier, transitaram, em breve tempo, por duas comédias e duas tragédias cinematográficas.

Sonho de uma noite de verão, a mais solicitada nos teatros, teve versões cinematográficas mais ou menos livres, com Bergman e Woody Allen. *Hamlet* está entre as tragédias mais representadas apesar de *Macbeth* gozar de enorme atualidade, pelo paralelismo simbólico que os crimes inomináveis do rei cúpido encontram na área do gangsterismo. Por outro lado, o delírio do poder encontrado em *Hamlet*, *Macbeth*, *Ricardo III* e *Rei Lear* materializa-se todas as noites



Hamlet

no noticiário televisivo através de déspotas africanos e asiáticos do presente.

Os traumas espirituais da maioria dos seus personagens tornou Shakespeare e os gregos os preferidos do mundo científico. No século passado o criminalista Lombroso examinou detalhadamente alguns espécimes da galeria do grande inglês para seu mostruário de criminosos psicopáticos, alongando-se, preferencialmente, em três: Otelo, o ciumento de pequenez mental, enredado pelo grande Iago; Macbeth, dominado pela epilepsia; e Hamlet, pela loucura.

Interpretado sob a ótica da insanidade mental ele deve ter atravessado os séculos XVIII, XIX e mesmo a primeira década do XX, porque o grande diretor alemão Max Reinhardt, num dos seus textos mais divulgados sobre o ofício do ator, comprovava a superioridade dos atores do período romântico sobre os do seu tempo, afirmando que a vida nômade - pobreza, bebida e marginalidade em que viviam os Kean do século XIX - era mais propícia ao intérprete teatral do que a dignificação e títulos de nobreza com que é agraciado atualmente: ninguém que tenha trocado os cueiros do filhinho, pouco antes de entrar no palco, conseguirá interpretar dignamente o príncipe *louco* da Dinamarca.

No plano estético, a deificação do personagem chegou à paranóia. Encenadores ingleses e franceses eram tripudiados, no início do século, pelo crítico e teatrólogo inglês Bernard Shaw quando cretinamente faziam, no final do quarto ato, Hamlet ser elevado ao céu por anjinhos *deus ex maquina*, possivelmente porque Horácio despede-se do *swit prince* desejando que *os anjos te acompanhem ao repouso com seus cantos*.

Ainda de Bernard Shaw, é bom lembrar que ele morreu insistindo que Shakespeare era vulgar e que *Hamlet* seria uma das peças mais mal arquitetadas de todo o teatro universal: *afinal o garoto entra no primeiro ato querendo matar o tio, mas só irá consumá-lo ao fim do quarto ato*.

Para continuarmos o esquetejamento apenas na área inglesa, o grande ensaísta e teatrólogo Granville-Barker, que se empenhava em montar as comédias de Shakespeare com os diálogos proferidos em grande velocidade, abolindo os intervalos entre os atos, não escondia que em *Hamlet a trama como trama é desenvolvida com escandalosa incompetência*. Provavelmente com o mesmo ponto de vista, Dumas

pai e outros reescreveram o drama praticando algumas *melhorias* na trama.

Na década de 20, John Barrymore transformaria por completo a interpretação do personagem quando as teorias de Freud tomaram vulto, tornando o vienense ainda mais respeitado do que o italiano do século anterior. Todos sabemos o quanto Freud prezava Shakespeare e gregos, neles se apoiando para teorizar seus tratados científicos. Com Barrymore, o príncipe deixava de ser louco enveredando para um nítido incesto. A nova posição do jovem soturno minorizava o trono, dirigindo a conquista para os lençóis da rainha.

O novo Hamlet de Barrymore, misto de amante explícito e Édipo sem culpa, entrando no quarto da rainha a esmaga com a sofisticada e dúplice argumentação barroca:

Mirai este retrato e mais este outro, que dois irmãos fielmente representam; vede a graça que encima esta cabeça, cachos de Apolo, a fronte alta de Júpiter, o olhar de Marte, ao mando e à ameaça afeito, o porte de Mercúrio, o mensageiro, quando pousa nos cumes altanados; uma forma, em resumo, perfeitíssima, em que os deuses em seus selos imprimiram para que todo o mundo visse o que era homem: esse foi o vosso esposo. Agora o resto; eis vosso esposo, espiga definhada que o irmão sadio empesta. Tendes olhos? Deixaste a bela paisagem por um paul? Ah! Tendes olhos? Não chameis a isso amor, que em vossa idade o sangue se arrefece, fica humilde e obedeça à razão. E que razão passa deste para este? Sois sensível, pois vos moveis; mas tendes os sentidos paralisados. A loucura acerta; nunca os sentidos ficam subjugados pela paixão, a ponto de falharem totalmente na escolha. Que demônio vos logrou de uma vez na cabra-cega?

O diagnóstico continua ainda mais freudiano: “Viver num leito infecto que tresanda a *fartum*, onde ferveilha a podridão, juntando-se em carícias num chiqueiro asqueroso!”.

Por último o remédio: “Evitai a cama de meu tio; fazei-vos de virtuosa, se não o fordes. Abstende-vos hoje, que isso há de conferir facilidade à próxima abstinência; a outra mais fácil vos há de parecer”.

A versão cinematográfica que Lawrence Olivier realizou em 1949 trilhando as mesmas posições de Barrymore ainda chocava o público quando mãe e filho trocavam beijos nada filiais ou no grande cortejo final, quando Hamlet morto é colocado sobre um escudo transitando por todos os ambientes do

filme. Ao passar pelo quarto da rainha seu corpo atravessava de lado a lado a cama da mãe.

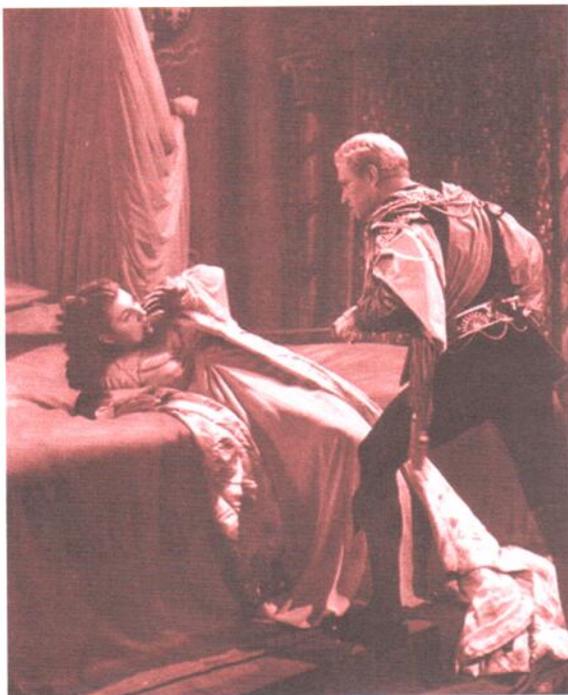
O cinema, muito antes de Olivier, já tinha experimentado fartamente dramas e comédias shakespearianas. Os dinamarqueses, antes de 1910, realizaram um *Hamlet* no verdadeiro castelo de Elsinore e pouco depois, sua grande estrela, Asta Nielsen, foi além, refazendo-o numa versão rigorosamente feminina. Enquanto a cinematografia muda inglesa esteve em alta abundaram os *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *Macbeth*, *Coriolano* e, logicamente, dezenas de *Hamlet*.

Mesmo o cinema brasileiro não ficou imune. Oscarito o parodiou, andando de crânio na mão. Na chave dramática, *O jogo da vida e da morte*, de Mario Kuperman, em 1971, no centro da censura militar, conseguiu dizer algumas verdades, transportando o trono para uma favela. O rei Cláudio era passador de drogas, a alma penada do pai do jovem era convocada numa macumba, na periferia de São Paulo. No mesmo ano, Ozualdo Candeias, em *A herança*, faz outra versão, na área rural, rigorosamente imagética e, acreditem, sem nenhum diálogo.

Mas foi o cinema americano quem mais usou e abusou de Shakespeare, principalmente no sonoro. Quando não eram pautadas nos rigores shakespearianos, tipo *Romeu e Julieta*, de George Cukor, com Norma Shearer, eram versões musicadas de *A megera domada*, *As You Like It*, *Sonho de uma noite de verão* e *Romeu e Julieta*. Na Europa tivemos as versões de Renato Castellani, apoiando-se mais no original italiano, modelo também de Shakespeare. Depois vieram as versões de Zeffirelli e Baz Luchmann.

Nas tragédias, apenas o *Macbeth* de Orson Welles acompanhou o original, mas foi de todas as peças a que maiores adaptações sofreu, apesar de pouco arranhar o conteúdo original. Kurosawa a transpôs para o Japão medieval, e Roman Polanski teve a coragem de transferi-la para intérpretes que mal beiravam os vinte anos, isso quando o poder jovem era uma verdade indiscutível. Há dezenas de adaptações mais ou menos livres da tragédia, realizada pelos americanos, desde *Joe Macbeth*,

O homem burguês também
despediu-se dos autos
medievais e quinhentistas,
onde anjo é perfeição alada e
demônio porta chifre, rabo e
exala enxofre.



Hamlet

ambientada no mundo da criminalidade. Por acaso haveria diferença sensível entre o rei escocês e a máfia? Chicago e Dunsiname?

Além de Orson Welles, existem versões de *Otelo* de Franco Zeffirelli, Stuart Burge e Oliver Parker. De *Rei Lear*, temos *Ran*, de Kurosawa, Peter Brook, Jean-Luc Godard e a soviética de Grigori Kozintsev. De *Henrique V* temos uma versão bélico-propagandística de Olivier, produzida durante a guerra de 1939-1945, e a de Kenneth Branagh.

Ainda de *Macbeth* vale lembrar a versão teatral que o Mercury Theatre de Orson Welles fez, na década de 30, interpretada por negros e ambientada no Haiti, numa autêntica premonição do período Duvalier.

Uma das conexões que Shakespeare mantém com desejos estéticos do burguês atual é a modernidade formal. Ele abandonou, rigorosamente, em quase todas as suas obras, pelo menos duas das três unidades aristotélicas da tragédia grega, tempo e local, mantendo-se apegado apenas à de ação.

É incrível o salto estilístico que há entre suas peças e as dos outros elisabetianos. Enquanto todos continuam fiéis aos modelos gregos, abandonando apenas o coro, ele salta agilmente de ambiente para ambiente, numa antevisão da linguagem empregada pelo cinema.

Pirandello é bastante irônico quando, em *Seis personagens à procura de um autor*, um dos personagens quer que uma cena, localizada no quarto, passe imediatamente ao jardim. O personagem que interpreta o diretor da peça após levantar empecilhos técnicos e estéticos sem ser entendido, lança desesperado como último argumento: *isso é impossível no palco, ou o senhor pensa que estamos no cinema?*

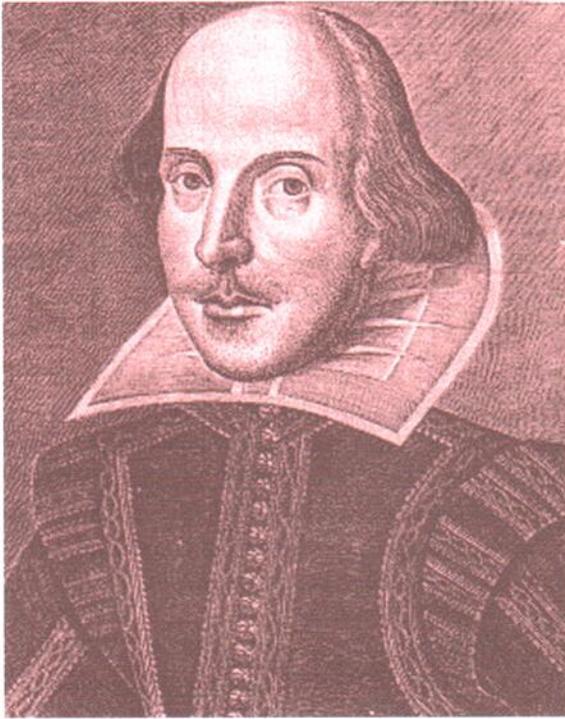
Por vezes, o inglês chegou à modernidade completa como no quarto ato de *Macbeth*, quando teremos aquilo que os tratadistas cinematográficos classificam como montagem paralela, passando o curso da trama várias vezes da floresta de Dunsiname diretamente para o castelo de Macbeth. Comparativamente, Racine e Corneille, embora escrevendo cinquenta anos depois dele, assemelham-se a dois reacionários formais.

O significado dessas liberdades estilísticas só pode ser realmente avaliado se lembrarmos que o próximo grande golpe contra os conceitos gregos só viria a acontecer duzentos anos depois, quando Victor Hugo derrubaria todas as três unidades aristotélicas no *Hernani*.

O recurso da metalinguagem, empregado explicitamente em *Hamlet* e *Sonho de uma noite de verão* e em outras peças, de forma velada, também o aproxima das proposições do teatro vanguardistas e das quase acadêmicas do cinema. Os saltimbancos representando para o rei Cláudio o fratricídio, de forma sinóptica, são um dos grandes achados dramáticos da peça, que o cinema freqüentemente utiliza.

E quanto rebuliço deve causar no campo das novas teorias da lingüística quando Shakespeare nomeia como Hamlet tanto o pai como o filho, o mesmo acontecendo a Fortimbras, acrescido de que o pai seria um usurpador do finado Hamlet, passando o filho a respeitado continuador do reino da Dinamarca, proporcionando ótima madeira para teses de doutorado. Caso a sugestão vingue, estamos propondo como título, graciosamente, sem direito autoral, algo ao redor de: *As similitudes interfáticas heterossimióticas das homonomias no bardo bretão*.

A aceitação frenética que Shakespeare tem na atualidade deve-se em parte à violência que permeia toda sua obra numa aproximação de fazer inveja a muitos Stallone e Schwazenager. No plano pessoal, ele conheceu a violência e a discriminação desde



William Shakespeare

cedo, porque sua mãe era indubitavelmente católica, possivelmente também o pai, mas vivendo no ambiente das contendas da Contra-Reforma inglesa.

No plano nacional vivenciou um longo período de guerras externas e guerrilhas internas. Escandaloso e traumático foi para a coroa quando a rainha protestante Elisabeth, cinquentona, teve no católico conde de Essex um confidente, exaltado militar e companheiro de cama, apesar ou justamente por ele contar com quase 18 anos. O caráter belicoso e juvenil do nobre, desautorizando-a freqüentemente, participando pessoalmente de guerras que ela proibira-lhe, ferindo melindres com seus textos e poesias, casando mas continuando amante, acrescido das intrigas do grupo protestante, excitavam tanto quanto as tramas repletas de claro-escuro que Shakespeare plantava para o palco. O embate foi acompanhado por toda a sociedade e cobriu anos de escândalos, dentro e fora da corte, que acabaram levando Essex à forca, coisa que deve ter calado fundo no catolicismo oculto de Shakespeare.

É de prever, inclusive, que ele vivenciava a brutalidade, diariamente, no palco. Os teatros ingleses do seu momento eram os mais democráticos do mundo, único local onde todas as camadas da população conviviam fisicamente. Apesar de contar

com alguns compartimentos especiais, mais acomodados e por isso adquiridos a preços mais altos, o Globe assemelhava-se a um estádio de futebol onde apesar das numeradas e gerais existe uma aproximação corporal. A seus pés ele tinha, como na torcida esportiva, todos os espectros sociais e econômicos. A vaia, o doesto, a imprecação, o chamamento materno desrespeitoso eram lugares-comuns. Era corriqueiro um ator que estivesse representando apropriadamente um personagem canalha, apanhar em pleno palco de expectadores mais propícios à catarse.

A escassa documentação biográfica de Shakespeare o coloca inicialmente como ator, depois teatrólogo e, por último, empresário de espetáculos. Se verídica a informação, o corpo-a-corpo com o freqüentador deve ter-lhe sido muito útil, pois nele podemos lobrigar todo o cabedal que encontraremos nos grandes produtores cinematográficos americanos, todos iniciando suas vivências como donos de cineminhas de arrabalde, em contato direto com o gosto popular.

Consta que o trabalho de elaboração de uma peça de Shakespeare nem longinquamente seria o que o *Cabier du Cinéma* classificaria como obra de autor, principalmente na primeira fase. Ele aceitava colaboração dos colegas atores, espichando monólogos, criando novas situações, modificando o perfil psicológico de personagens. Dizem que, muitas vezes, o próprio texto não estava inteiramente escrito, mas, assim mesmo, subia ao palco, explicando de certa forma a discordância estilística de muitos trabalhos, principalmente até 1590. A própria vivência do período barroco propiciava esses modelos que hoje estão totalmente proibidos na literatura e no teatro, mas que foram amplamente usados no tempo áureo do cinema americano, quando um assinava o argumento, mas na realidade muitos haviam participado.

Além do teatro, outras áreas artísticas também praticavam impunemente essas usanças, que hoje são consideradas antiéticas e levaria os autores ao tribunal. Nos séculos XVI, XVII e XVIII, porém, elas eram corriqueiras, éticas e jamais trouxeram constrangimento algum à família Bach.

Há musicólogos afirmando que um homem trabalhando 37 anos não conseguiria transcrever todas as partituras de Mozart. Não esqueçamos que, além de compor, ele também dirigia ensaios e

audições viajando de carruagem pela Itália, Paris, Viena, Praga e outras cidades.

As múltiplas atividades de Rubens, inclusive a de embaixador, não lhe permitiam executar sozinho seus quadros. Todos sabem que ele assinava o que dezenas de alunos tinham ajudado a conceber. Atualmente o Rembrandt do Masp está passando por um processo de autenticação pelos mesmos motivos.

Como empresário, Shakespeare provia de trabalho a sua equipe não esquecendo que, naquela época, o teatro inglês tinha determinados conceitos

emanados da aristocracia e do futuro absolutismo monárquico, determinando que o ator que houvesse interpretado um rei, dali para frente só poderia ser rei. O empresário-ator-diretor precisava inventar determinados caracteres que dessem trabalho à parte da sua equipe, explicando a preferência do autor pelos ambientes da corte.

A escassa documentação biográfica de Shakespeare o coloca inicialmente como ator, depois teatrólogo e, por último, empresário de espetáculos.

Trabalhando preferencialmente no Globe, a companhia tinha, porém, a necessidade de mam-bembar, dando-lhe a oportunidade de inteirar-se com outras sociedades e apreciações, o que faz entender a diversificação e a multifacetação das suas obras.

Polônio, exaltando as virtudes dos atores que chegaram ao palácio, diz que são os melhores atores do mundo para tragédia, comédia, história, pastoral, comédia pastoral, pastoral histórica, pastoral trágico-histórica, trágico-cômico-histórica, cenas sem divisão ou poesia sem limites. A enumeração especiosa pode ser interpretada tanto como uma marca da prolixidade do personagem, uma paródia, recurso formal usado na época, mola para uma resposta de Hamlet. Mas, se formos examinar com profundidade, Shakespeare usou-as todas e mais algumas. Basta lembrar obras tão diversificadas como *Sonho de uma noite de verão*, *Henrique V*, *Noite de reis*, *Otelo*, *Ricardo III*, *As alegres comadres de Windsor*, *Rei João*, *Romeu e Julieta*, *A tempestade*, *Coriolano*, *A megera domada*. Tamanha variedade somente encontraremos nos estúdios americanos da década de 40, quando precisavam, como Shakespeare, satisfazer a variadas platéias.

Repetimos que parte da enorme aceitação que Shakespeare goza na atualidade deve-se ao violento momento que o homem burguês atravessa, semelhante ao experimentado no seu tempo: invasões, genocídios e lutas coloniais, a sociedade perseguindo o indivíduo, este violentando a sociedade, a amoralidade ganhando cidadania, a imoralidade administrativa no campo público, a rebelião, a explosão populacional e o crime servido em forma de comédia.

A sucessão alarmante de homicídios em *Macbeth*, praticados com veneno, punhal, corda e outros métodos, hoje não mais impressiona. Na versão de Roman Polanski ela nos chegou como uma tragédia de delinqüência juvenil, interpretada por atores mal-saídos da infância e que chocou ainda menos que a de Orson Welles, interpretada por negros e ambientada no Haiti. Em 1991, mais uma vez, ele foi interpretado gangsteristicamente por John Turturo em *Homens de respeito*, e todos aceitaram, placidamente, como material atual.

Ainda no capítulo idade-personagem-ator gostaríamos de lembrar da encenação que o Teatro de Estudantes fez, por volta de 1947. Sérgio Cardoso, Sérgio Brito, Maria Fernanda e outros, todos aproximadamente com 18 anos, interpretavam fogosa e juvenilmente, Hamlet, Laertes e Ofélia como nunca mais vimos, em teatro, televisão ou cinema. Vinte anos depois, inaugurava-se o Teatro Sérgio Cardoso-Nídia Lícia, com *Hamlet*, em outra versão, também memorável, mas pautada pelo equilíbrio, que somente o passar dos anos nos ensina.

Hamlet também atua no mesmo diapasão porque oferece, quase na mesma dose, o charme da violência. A perplexidade da morte gratuita de Polônio, atrás da cortina, não estaca apenas no inconformismo de Konder. No final do quarto ato, o horrorizado Horácio levantava um relatório da carnagem que o palco proporcionava para deleite do público shakespeariano e atual:

Ouvireis todos falar de atos carnis, de incestos, de sangue, julgamentos casuais, mortes fortuitas, de crimes por acaso ou por astúcia, de planos gorados, que caíram sobre os próprios autores. Com verdade, tudo isso contarei.

Na verdade, não mais emociona, apenas entedia.

A genialidade de Shakespeare foi pau para toda e qualquer obra. O Old Vick, na década de 30, viajava

com uma versão atualizada, em roupas modernas, lembrada por todos, principalmente quando o jovem príncipe – naquela época interpretado pelo garoto Alec Guinness – vestindo um *short* e raquete na mão, entrava no quarto da mãe ou, no cemitério, todos abrigados em guarda-chuvas, em meio a violento temporal, com Hamlet portando na boca um cigarro apagado desde todo o sempre.

Na Alemanha hitlerista, a implantação do regime era comemorada anualmente cantando *As valquírias*. A única exceção aconteceu quando *Henrique V* foi encenado como lídimo precursor do nazismo.

Parece-nos, porém, que os soviéticos levaram as liberdades interpretativas aos extremos. No Festival Internacional de Teatro, na Exposição de Paris, em 1937, eles compareceram com uma montagem que durante anos foi lembrada. Ruggero Jaccobi costumava comentá-la nas aulas de direção e aqui vai mais ou menos como dele ouvimos.

Quando o pano era aberto, havia o primeiro impacto. Ao invés da lúgubre esplanada noturna do castelo de Elsinore, uma praça pública, atual, intensamente iluminada, com predominância de cores vermelha e preta. Ao fundo, uma torcida ululante. Aos poucos o público começa a perceber que está numa praça de touros. Entra Hamlet e com atitude despojada, a menos hamletiana possível, diz que voltou para vingar o pai, governante fascista que fora assassinado pelo irmão, um político progressista, ficando a impressão de que Cláudio sabia que os fins justificam os meios. Além de vingar quer também restaurar o poder da direita, a que ele pertence.

A interpretação político-marxista impregnada de estalinismo já fora usada por eles anteriormente, em *Romeu e Julieta*, quando as desesperanças amorosas do casal mais conhecido do mundo foram



Lawrence Olivier

relegadas, ficando em primeiro plano a luta entre Montéquios e Capuletos pelo latifúndio veronês.

A alma do pai de Hamlet terá aparição tardia e nunca sob a forma de um espírito, que isso não caía bem num modelo histórico determinista. Em meio ao segundo ato, Hamlet estará na biblioteca quando o espectro sairá do meio dos livros, como se fosse uma projeção da sua educação atrofiada. E com saídas geniais e macetes lamentáveis chegava-se ao último ato, quando após todas as mortes aparecia Fortimbras como um redentor esquerdista.

Claro que para chegar a esses resultados cortes profundos foram necessários e, quem sabe, até acréscimos. Quando se indagava o porquê da praça de touros, explicavam que para os soviéticos a Espanha seria a personificação do fascismo.

As opiniões ficaram divididas e causaram tantas lutas quanto as comumente vistas no quarto ato. Jaccobi afirmava que fora a maior encenação da peça que vira em sua vida, *montada por um bando de loucos*. Alguns a consideravam rigorosamente genial, enquanto para outros era apenas, *words, words, words*.