

SHAKESPEARE É CAVALO DE HAMLET COMO DIRETOR DE ATORES

André Marques Dale

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO)

*Meu cavalo tá pesado, meu cavalo quer voar.
Atuar, atuar, atuar pra poder voar!*
(Coro do Teatro Oficina Uzyna Uzona, *Os Sertões*)
[link para Spotify](#)

RESUMO: Este ensaio procura explorar a relação entre teatro e ritual, associando falas de “*Hamlet*”, de Shakespeare, à atuações memoráveis do cinema moderno e pós-moderno a partir do conceito de contra-assinatura de Derrida (2014 [1992]). Fazendo menção ao espetáculo *Os Sertões* do Teatro Oficina Uzyna Uzona, que utiliza elementos ritualísticos para conectar atores e público, o autor compara sua linguagem à religião Umbanda, onde médiuns são chamados de “cavalos”, para traçar paralelo entre a incorporação religiosa e o teatro sagrado da Grécia Antiga. Seguindo uma linha do tempo — que abrange o teatro do Império Romano, sua proibição pela Igreja Católica, a *commedia dell'arte* e o conceito de “distanciamento” de Bertolt Brecht (2005 [1964]) — Shakespeare é destacado como ícone do teatro moderno pela capacidade de transitar entre sagrado e profano. Concluindo, o autor defende que Shakespeare trouxe à tona um tratado perene sobre direção teatral através do personagem Hamlet.

Palavras-chave: Hamlet; Cavalo; Teatro.

Dirigido por José Celso Martinez Corrêa na década de 2000, o Teatro Oficina Uzyna Uzona — Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de São Paulo — reconhecido como um dos mais relevantes movimentos teatrais do Brasil, lançou um de seus mais grandiosos espetáculos: *Os Sertões* (2002). Uma obra ritualística dividida em cinco peças, cada uma com aproximadamente quatro horas de duração, a partir do livro homônimo de Euclides da Cunha (1902) sobre a Guerra de Canudos. Pisando o chão coberto de terra, literalmente, o coro de atores anunciava o início do espetáculo com a canção: “*Meu cavalo tá pesado*” (2006). No terreiro teatral, os atores, inebriados pelo transe dionisíaco (pretendidamente espiritual), abriam os trabalhos enquanto inebriavam também o público.

A Umbanda — religião brasileira com a qual me identifico — definida por Bentto de Lima como um “complexo de crenças e ritos de raízes africanas, fruto da interação entre culturas negra, ameríndia e europeia” (LIMA, 1997, p.17), é reconhecida pela prática da incorporação. No transe embalado por batidas no couro dos atabaques, médiuns saem do estado comum de consciência para manifestar no próprio corpo uma entidade espiritual. Na Umbanda, os médiuns também são chamados de *cavalos*.

O médium da Umbanda é chamado, pelos guias baixados, de cavalo, que significa o corpo do médium e sua funcionalidade psíquica à qual chamamos ego. Os guias, as entidades que atuam psiquicamente a cavaleiros sobre pessoas em transe, são aspectos ontológicos da experiência histórica da coletividade, por isso os consideramos arquétipos

do inconsciente coletivo. Agem como mediadores entre o homem e o todos.
(LIMA, 1997, p.45)

No nosso tempo, que chamo aqui de pós-modernidade, não há espaço para a manutenção de tradições encantadas, pois, como aponta Fredric Jameson — crítico literário americano responsável pelo ensaio *A Pós-modernidade ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* (2002 [1984]) — a cultura pós-moderna é marcada pela superficialidade, fragmentação e perda de um sentido histórico contínuo. Antigas crenças animistas ficaram quase imperceptíveis em uma era de baixo valor simbólico. É natural que o teatro seja percebido como mero entretenimento ou produto de consumo no mundo capitalista, mas a história mostra o contrário. Na Grécia Antiga — onde nasceram os rituais dedicados ao deus Dioniso — festivais conciliavam festas, sacrifícios e uma grandiosa competição teatral. O elenco que atuava diante um público de milhares de atenienses, conscientemente participava de um rito de catarse coletiva. O ator que manifestava Édipo estava servindo ao mito — a entidade Édipo é quem estava lá (e continua entre nós, inclusive neste texto, enquanto os atores se perderam na história). Na Grécia Antiga, atores eram *cavalos*, estavam para que os mitos se mantivessem vivos.

Entre a invenção grega e o mundo pós-moderno, muita coisa relevante aconteceu na história do teatro Europeu, como, por exemplo, o teatro romano, ainda sintonizado com a tradição grega, e a proibição do teatro pela Igreja Católica sob a justificativa de ser uma manifestação do culto a Dioniso, tão transgressor, tão demoníaco:

Na decadência do Império [Romano] as coisas ficaram muito piores, e o teatro refletia de perto o que estava acontecendo. Basta saber que, em peças nas quais algum personagem morria, houve casos em que foram postos, para interpretar o papel, criminosos já condenados, que eram realmente mortos no palco. [...] Por outro lado, a Igreja católica, que já se espalhara por todo o Império e, com as invasões, se tornara a instituição mais organizada de todo o Ocidente, ficava chocada com o escândalo que eram os espetáculos de teatro da época, e no século VII excomungou não só todos os atores mas também suas famílias. Muito tempo iria se passar até aparecer teatro de novo. (HELIODORA, 2008, p. 28)

Depois de séculos de proibição, o ressurgimento profano do teatro se eterniza pela ascensão da *Commedia Dell'arte* nas feiras da Itália;

O grande problema para o teatro na Itália, no entanto, foi a falta de unificação da língua; cada unidade tinha seu próprio dialeto [...] Para piorar as coisas, o culto da ressurreição da Roma imperial fez com que vários autores de corte escrevessem suas peças em latim. [...] O mais surpreendente resultado da falta de uma língua única, no entanto, foi o aparecimento de um maravilhoso fenômeno teatral, a chamada *commedia dell'arte*, nome que quer dizer, em português, "comédia dos profissionais"

("comédia" era qualquer peça teatral, e a "arte" de um indivíduo era a sua profissão). Ninguém sabe dizer exatamente como ela apareceu. Sabe-se que foi influenciada pelos acrobatas e palhaços medievais, pela comédia popular da área de Veneza e pelos poetas e contadores de histórias tradicionais. O importante é que, dependendo muito pouco do uso de palavras, ela podia viajar por toda península itálica sem problemas para ser compreendida. (HELIODORA, 2008, p. 42)

A *Commedia Dell'arte* influenciou, assim, estilos teatrais que ainda viriam a surgir. E, com o Renascimento, a Idade Moderna traz um dos maiores nomes da história teatral. Na Inglaterra do Séc. XVI, William Shakespeare dissolve a separação entre tragédia e comédia, ou seja, entre o sagrado e o profano.

Quando pensamos no desenvolvimento da linguagem teatral na linha do tempo das sociedades eurocêntricas, é possível dizer que Shakespeare se posiciona entre Aristóteles e Bertolt Brecht. Aristóteles (384 - 322 a.C.), filósofo grego que analisou as tragédias e comédias de sua época (2011 [335 - 323 a.C.]?), sinalizava que o sucesso de uma obra teatral dependia da capacidade do autor e dos atores de gerar empatia no público. De acordo com a visão grega e ritualística do fenômeno teatral, quem assistisse a um espetáculo deveria sentir o que o herói trágico sente e, assim, lapidar valores e purificar-se espiritualmente. Em contraposição, Bertolt Brecht (1898 - 1956), dramaturgo, poeta e diretor de teatro alemão, cunhou o conceito de "distanciamento" (2005 [1964]) para pensar o teatro de sua época, que abrange as duas grandes Guerras Mundiais e a ascensão do nazismo no Ocidente. Brecht, inovadoramente, defendeu que, ao contrário da empatia valorizada pelos antigos gregos, o teatro deveria, para ser elucidativo e benéfico ao povo que o experiencia, gerar efeito radicalmente oposto, de racionalidade e lucidez política, distanciando público e atores do sentimento subjetivo evocado pela dramaturgia, para que percepções críticas a respeito das obras pudessem gerar reflexão, e não alienar o povo. Porém, depois de Aristóteles (que analisava o teatro sagrado) e antes de Brecht (que defendia o teatro político), houve o teatro elisabetano, na Inglaterra, onde estas duas visões teóricas puderam coexistir em alguma medida. Na dramaturgia moderna, durante a Renascença, a sociedade resgatou conhecimentos gregos, antes considerados 'pagãos', e a classe burguesa começou a ascender socialmente. Nesse contexto, o sagrado e o profano passaram a dialogar, gerando efeitos extremamente complexos que, por meio de obras clássicas, nos afetam até hoje. Nas peças de William Shakespeare, este efeito é evidente:

Em Shakespeare, a introspecção e a metafísica não edulcoram nada. Muito pelo contrário. É por meio da irreconciliável oposição entre Rústico e Sagrado, por meio de um urro atonal de intervalos absolutamente antagônicos que obtemos as perturbadoras e inesquecíveis impressões de suas peças. É porque as contradições são tão fortes que elas queimam tão fundo dentro de nós. [...] Identificamos emocional e subjetivamente - e no entanto, ao mesmo tempo, nos avaliamos política e objetivamente, em relação à sociedade. Porque o profundo vai além do dia a dia, a linguagem elevada e uso ritualístico do ritmo nos levam àqueles aspectos mesmos da vida ocultos pela superfície: e, ainda assim, porque o poeta e o visionário não se parecem com as pessoas normais, porque o estado épico não é aquele em que normalmente estamos, é igualmente possível para Shakespeare, com uma pausa no ritmo, uma torção na prosa, uma passagem para uma conversa cheia de gírias ou então uma palavra direta da plateia, lembrar-nos - com total senso comum - onde estamos e nos levar de volta ao nosso familiar e rústico mundo, em que uma espada é uma espada. (BROOK, 2015, p. 136)

Em *Hamlet* — peça trágica em cinco atos sobre um príncipe que investiga a morte do pai em busca de vingança — as alegorias que levam o público a transitar entre reflexões sobre o mundo concreto e experiências do mundo metafísico são muito palpáveis. Destaco duas: quando se trata da temática espiritual, o fantasma do pai de Hamlet aparece no palco e o clima ritualístico se instaura através do medo, seduzindo o público ao inebriamento e à catarse; e quando se trata da temática humana, Hamlet contrata uma companhia de teatro para investigar a morte de seu pai através de uma pantomima, linguagem de teatro de feira, instaurando comicidade através da metalinguagem e convidando o público a lembrar racionalmente que está vendo uma peça.

O segundo ato encerra-se com o protagonista contratando a companhia de teatro. Impressionado com a capacidade dos atores de fingir e convencer, o príncipe explica ao público que "*o negócio é a peça*". Hamlet, inspirado por conversas que teve com o suposto espírito de seu pai, precisa descobrir se ele foi assassinado por seu irmão Cláudio, o tio de Hamlet, agora Rei Cláudio. Fazendo uma encenação do assassinato narrado pelo fantasma, pretende observar a reação do tio ao ver a cena para confirmar se o fantasma é real e diz a verdade ou se é tudo delírio de sua imaginação. Quando a pantomima é realizada, o Rei Cláudio entra em pânico e, a partir daí, a dúvida do protagonista é substituída por convicção e desejo de vingança. Assim, o autor eleva a importância do fenômeno teatral, que entra no enredo de forma profana com a chegada da companhia, mas se torna sagrado ao desvendar o mistério lançado pelo fantasma no primeiro ato. Sem o teatro, o herói continuaria errante, na ignorância. Mas, não me aprofundarei neste ponto, vou me ater ao início do terceiro ato.

Logo após o famoso solilóquio do "*Ser ou não ser?*", no auge da dúvida existencial, Hamlet dirige os atores, explicando como devem atuar na hora da apresentação. Mostro as falas editadas:

HAMLET: Peço uma coisa, falem essas falas como eu as pronunciei, língua ágil, bem claro; se é pra berrar as palavras, como fazem tantos de nossos atores, eu chamo o pregoeiro público pra dizer minhas frases. E nem serrem o ar com a mão, o tempo todo; moderação em tudo; pois mesmo na torrente, tempestade, eu diria até no torvelinho da paixão, é preciso conceber e exprimir sobriedade - o que engrandece a ação. Ah, me dói na alma ouvir um desses latagões robustos, de peruca enorme, estraçalhando uma paixão até fazê-la em trapos, arrebatando os tímpanos dos basbaques que, de modo geral, só apreciam berros e pantomimas sem qualquer sentido. A vontade é mandar açoitar esse indivíduo, mais tirânico do que Termagante, mas heróico do que Herodes. Evitem isso, por favor. [...] Mas também nada de contenção exagerada; teu discernimento deve te orientar. Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie. Ora, se isso é exagerado, ou então mal concluído, por mais que faça rir ao ignorante, só pode causar tédio ao exigente; cuja opinião deve pesar mais no teu conceito do que uma plateia inteira de patetas.¹ (SHAKESPEARE, 2016, p. 71)

É questão de vida ou morte! A única saída para encontrar o assassino é que os atores atuem com excelência, ou a peça não servirá de nada. Enquanto Hamlet explica à companhia o que considera uma boa atuação, o público reflete sobre o que deve ser considerado bom teatro. O mais interessante é que a peça foi escrita por volta do ano de 1600, há mais de 400 anos, e as palavras do príncipe serviriam para qualquer diretor do mundo moderno e pós-moderno lapidar seus atores, ou seja, em termos de senso comum, nosso parâmetro de "bom gosto" sobre a competência de uma atuação permanece praticamente o mesmo desde que o texto foi escrito.

Como o teatro só acontece na presença de quem assiste, não posso trazer exemplos verificáveis, mas vou relacionar a direção de Hamlet a trabalhos

¹ HAMLET: Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue: but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumbshows and noise: I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant; it out-herods Herod: pray you, avoid it. [...] Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word, the word to the action; with this special o'erstep not the modesty of nature: for any thing so overdone is HAMLET - Act III 67 from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or come tardy off, though it make the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. (SHAKESPEARE, Hamlet, Act III, Scene 2, [1600?])

memoráveis de atuação audiovisual para ilustrar essa conexão. Quando o texto diz *"falem essas falas como eu as pronunciei, língua ágil, bem claro"* cito Fernanda Montenegro no filme *Central do Brasil* (1998), onde, com a profundidade dramática que o roteiro exige, a atriz não desperdiça falas com sofisticações exageradas que afastem o público da sensação natural de uma conversa. Quando o texto diz: *"moderação em tudo; pois mesmo na torrente (...) é preciso conceber e exprimir sobriedade (...) mas também nada de contenção exagerada; ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto"*, cito Bette Davis no filme *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?* (1962), com uma atuação ousada, no limite do histriônico, mas com extremo compromisso com a verdade dos sentimentos à flor da pele da personagem. Quando o texto diz: *"o intuito da representação, (...) era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie."*, cito Samuel L. Jackson no filme *Django Livre* (2012), com um trabalho de inversão de expectativas, dando nó nos sentimentos do público ao manifestar a complexidade do personagem vil. E, para falar de pantomima, cito toda a obra cinematográfica de Charles Chaplin, exemplificando que *"se isso é exagerado, ou então mal concluído, por mais que faça rir ao ignorante, só pode causar tédio ao exigente"*.

Retomando a conexão entre o teatro e o fenômeno da incorporação, desloco a analogia da figura do ator para a do autor, afinal, como na Grécia Antiga, não lembramos o nome do primeiro ator que interpretou Hamlet mas sabemos quem o escreveu. Hamlet se transformou em mito, uma entidade que cruza gerações através dos séculos, com as mesmas falas e as mesmas angústias. Shakespeare envelheceu, Hamlet será sempre um jovem príncipe. Shakespeare morreu como nós morreremos, Hamlet renasce a cada vez que se monta a peça, a cada vez que se lê o texto. Hamlet ainda teve a ousadia de deixar, nessas breves falas metalinguísticas, um tratado sobre direção de ator que, desde a estreia, nunca saiu de moda. Shakespeare, mortal e humano como nós, foi seu *cavalo*. Como diz Bentto de Lima, os guias *"agem como mediadores entre o homem e o todos"* e Shakespeare, enquanto médium, fez seu serviço para que a entidade Hamlet nos deixasse esse guia de atuação, aparentemente, tão perene. Além de outras coisas mais.

"O resto é silêncio." Laroîê, Exú!

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011 [335 - 323 a.C.?].

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução Fiana Hasse Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 [1964].

BROOK, Peter. **Espaço vazio**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Apicuri, 2015.

CENTRAL do Brasil. Direção Walter Salles. Produção de Martine de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. [S.l.]: Le Studio Canal; RioFilme; MACT Productions, 1998 (106 min.).

CORREIA, Zé Celso Martinez. Meu cavalo tá pesado. In: COURA, Leticia; BIANCHI, Beto *et al.* **Revista do Samba**. São Paulo, 2006.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Sertão Nordestino: Laemmert, 1902.

DERRIDA, Jacques. **Essa Estranha Instituição Chamada Literatura: Uma Entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014 [1992].

DJANGO livre. Direção de Quentin Tarantino. Produção Stacey Sher, Reginald Hudlin e Pilar Savone. Estados Unidos: The Weinstein Company, 2012 (165 min.).

HELIODORA, Barbara. **O Teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

JAMESON, Fredric. **A Pós-modernidade ou A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2002 [1984].

LIMA, Bentto de. **Malungo: decodificação da umbanda**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

O QUE TERÁ acontecido a Baby Jane?. Direção Robert Aldrich. Produção de Robert Aldrich. Estados Unidos: Warner Bros, 1962 (132 min.).

OS SERTÕES. Direção José Celso Martinez Corrêa. 2002. São Paulo: Teatro Oficina Uzyna Uzona. Espetáculo teatral.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2016.