

# Hamlet

Fernando Villas-Boas

Consta que, caído à cama do quarto lamentavelmente banal de Paris onde morreria, Oscar Wilde terá dito aos amigos: «Ou saio eu, ou aquele papel de parede...».

Esta saída de cena, ao mesmo tempo intensa em gravidade e despojamento trocista, é bem digna do homem que viveu no culto do primado do estilo sobre a matéria, da ilusão sobre os factos, da Arte sobre a Natureza (tudo categorias tornadas duvidosas pelo próprio Wilde), e que fez da personagem de Hamlet um dos seus mais queridos talismãs, sempre lembrado, e ao qual prestou o tributo decisivo, enquanto mito mais influente da nossa cultura: «Schopenhauer analisou o pessimismo que caracteriza o pensamento moderno, mas Hamlet inventou-o. O mundo tornou-se triste porque um fantoche foi, em tempos, melancólico».

O pessimismo amoroso do nosso tempo deve, é certo, alguma coisa àquele filósofo. Mas eis uma sua tirada característica, irresistivelmente hamletiana: «Qualquer desejo é uma decepção ainda não reconhecida. Qualquer satisfação é uma decepção reconhecida». A familiaridade do leitor português com esta fórmula lembrar-lhe-á um nosso tímido Hamlet, o Sr. Bernardo Soares, guarda-livros de uma Baixa Pombalina labiríntica, merceeira e baça, com o seu «o amor farta ou desilude» e os seus pavores vaginais, e a sua manga-de-alpaca sobranceira. E lembrar-lhe-á o seu inventor Fernando Pessoa, que, dizem que por coincidência, se aproximou de uma só mulher, com o nome de Ofélia. Também houve bilhetinhos histericos, e um afastamento com argumentos literários, com o seu perfume de misoginia...

Depois de um século de apagamento, a figura negra do *fantoche* tornou-se o ícone dominante do Romantismo e, daí, a personagem literária mais discutida e recriada, tanto quanto a peça parece ser o quebra-cabeças favorito da civilização, como se não bastasse ter ela lançado as premissas da linguagem dramática moderna. O lento progresso da vingança de Hamlet, intimada pelo fantasma do pai assassinado, o velho problema da sua demora, das razões do seu cálculo moral e metafísico, dos graus de fingimento da sua loucura, dos seus remoques, ou cruéis ou desgraçados, perante a própria mãe e Ofélia, escolhida e rejeitada, foram alguns dos aspectos do enredo da peça que geraram um tal caudal de literatura interpretativa que muitos, nos últimos duzentos e cinquenta anos, acabaram a imitar a fleuma do protagonista, na cena em que é instado a revelar o que lê enquanto caminha, e responde o que até já foi refrão de uma canção popular: «Palavras, palavras, palavras...».

William Empson, o mais ágil dos críticos shakespearianos ingleses do século XX, resumiu, com bonomia, o *problema de Hamlet* antes de apontar o início dessa turbação no século XVIII: «Não se nega que Hamlet é um problema. É por certo um problema, se é ele próprio quem o diz». O Dr. Samuel Johnson, célebre autor do primeiro *Dicionário da Língua Inglesa*, espírito neo-clássico desempoadado, foi um dos primeiros a ter dúvidas sobre o que estaria realmente em palco nesta história da vingança de Hamlet, ao notar que a loucura fingida do herói, embora em parte boa para o nosso entretenimento, não parece servir-lhe a ele para nada...

As primeiras dúvidas, as dessa época, sendo as mais simples, continuam as mais incontornáveis: o que nos mostrará a peça, já que a vingança de Hamlet parece ser – para usar uma metáfora teatral – apenas o pano de fundo dos seus vários cataclismos? O que move Hamlet, de que se queixa ele, e terá ele fundamento para se arrojar o estranho direito de falar por nós todos quando está a sós e descontente?

Shakespeare criou a peça a partir de uma outra mais antiga que já fazia mais rir do que comovia, com o objectivo comercial de responder a uma nova voga das *peças de vingança*. A encomenda, chegada num momento de funda crise pessoal e artística, acabou por dar início ao ciclo das grandes tragédias. O facto de terem chegado até nós três versões muito diferentes do texto é visto cada vez menos como um acidente histórico. Houve quem dissesse que com uma tal personagem principal era apenas natural que o texto não tivesse ordem possível.

Enfim, o espectador sentado diante do pano da sala onde *Hamlet* vai ser representado já não está como o plebeu modesto que em Atenas tinha direito a um subsídio para o ingresso no anfiteatro da tragédia e que sabia ser útil, a si e à cidade, a purga moral que o espectáculo elevado lhe iria proporcionar.

O espectador moderno sabe, de sobreaviso, que este novo clássico o não vai pacificar e muito menos *instruir* no sentido cívico antigo. Se há um acordo quanto a haver na peça uma representação vigorosa das nossas paixões, ao mesmo tempo há um generalizado caos na interpretação do seu significado. Talvez seja esse o penhor da sua verdade.

Não adianta rejeitar liminarmente o mar de especulações que rodeia a obra, onde cada um pode continuar a ir buscar, acima de tudo, o seu entretenimento e comoção trágica. A discussão é, afinal, à partida, um eco da sua fantasia. Veja-se como falou dela Jorge Luis Borges, na sua mini-história da literatura inglesa, para argentinos: «Em *Hamlet* ocorre também o efeito mágico de uma peça dentro da peça...». Ora, leitor anglófilo voraz, Borges estava farto de saber que a peça dentro da peça foi um truque repetido na época por várias obras levadas à cena e, de todas, é a invenção cénica que mais certamente não pertence ao autor de *Hamlet*. Mas Borges está a fazer o que fez Shakespeare: o que interessa é embalar os argentinos.

O Fantasma da peça terá sido um dos poucos papéis que couberam a Shakespeare como actor, o que deixa imaginar o tipo de afecto que teria pelo seu produto. Karl Marx usou a figura do Fantasma a uivar a sua exigência do sub-palco, e o nome de *velha toupeira* que Hamlet lhe dá, para o seu retrato do proletariado omnipresente e ignorado, na cave social. Freud fez a ponte entre o mundo antigo e o moderno, ao fazer aparecer Hamlet numa nota de rodapé ao seu ensaio sobre *Rei Édipo*, de Sófocles, no qual formulou o famigerado complexo de Édipo, que passou a ser o complexo de Hamlet. Nietzsche viu em Hamlet a matriz do seu *homem dionisíaco*: «O homem dionisíaco poderá ser assemelhado a Hamlet; ambos contemplaram a verdadeira natureza das coisas; *compreenderam*, e agora recusam-se a agir. Tomaram consciência de que nenhum dos seus actos poderá operar alguma mudança na eterna condição das coisas, e encaram como ridículo ou degradante o pressuposto de que teriam a obrigação de corrigir os tempos que estão fora das suas calhas. O entendimento mata a acção pois, para agir, precisamos do véu da ilusão; esta é a doutrina de Hamlet, que não deve ser confundida com a sabedoria barata de um qualquer Joãozinho-dos-sonhos que, pela muita reflexão, como por um excesso de possibilidades, nunca chega à acção». Joãozinho-dos-sonhos foi então o poeta romântico Coleridge, que inaugurou a escola da identificação narcísica com Hamlet, a qual passa até pela pintura de Delacroix, a fotografia de Sarah Bernhardt, de caveira na mão (ela fez de Hamlet em cena), ou qualquer cantor de rock niilista pretensamente indiferente ao entrevistador: Hamlet é então, para Coleridge, aquele para quem o mundo da mente é superior ao exterior, e assim a acção é-lhe desinteressante, não sem a tortura da culpa pela inacção. Conclusão natural deste homem cuja obra-prima é um poema apenas começado: «Eu próprio tenho um toquezinho de Hamlet...».

A Goethe, *Hamlet* interessou de dois modos: como fonte de reflexão filosófica que outros continuariam, Nietzsche entre eles, e como emblema estético, o que mais nos interessa aqui. Em Shakespeare, através do entusiasmo de Goethe, o romantismo alemão encontrou o estímulo para se emancipar da estreiteza das regras do teatro clássico francês. Se Voltaire falava da “barbárie”, da “grosseria” e do “excesso” de Shakespeare, Schlegel vem defender, como Goethe, que esses são nomes, afinal, para qualidades que faltam ao teatro. Voltaire reclamara, ele sim, grosseiramente, pela ordem: «O meu cu está bem metido na natureza, mas eu uso calças!». Porém, os românticos alemães elegeram *Hamlet* como modelo, e Schlegel chamou à peça “A Tragédia do Pensamento”, ao mesmo tempo que Goethe se enfadava com os «ataques parvos dos franceses». Anos mais tarde, Alfred de Vigny e Victor Hugo ignorarão Voltaire (que ainda assim chegou a copiar versos de *Julius Caesar* para o seu *Brutus*, julgando, talvez, que os salvava da sujidade), passando a admirar o “historiador bárbaro”. Stendhal, que criou personagens de angústias *hamletianas* que mudaram o romance, cometeu o sacrilégio de avaliar Shakespeare acima de Racine.

O espectador português, que continua sentado à espera de *Hamlet*, perguntar-se-á que choques terá causado a influência de Shakespeare no nosso teatro. Mas, no país dos Rosas e Brasões, e d’*A Ceia dos Cardeais*, Shakespeare foi *afrancesado* logo à chegada, e nunca, mesmo assim, pôde durar muito nos nossos palcos. Próprio também para damas, langoroso, estendido com clichés melodramáticos, o Shakespeare nacional agradou ao Conselheiro Acácio e a todos os colegas engomados lá da Repartição.

Yves Bonnefoy, poeta e o melhor tradutor de Shakespeare para o francês, queixa-se, ainda hoje, da dificuldade que a cultura francesa tem tido em lidar com uma verdadeira tradução do dramaturgo. Voltaire deturpou-o com bem-pensâncias, Gide arrumou-o na retórica gaulesa, outros nos mesmos mecanismos prosódicos de setecentos, de todo estranhos ao verso branco original. E nós?

A emancipação artística alemã do século XVIII não se repetiu aqui, porque não temos teatro. O nosso tísico romantismo, literalmente tísico, ganhou expressão própria lentamente, à custa de um romancista verrinoso, escapado por sorte à cólera, e depois outro, e alguns poetas tardios, mas não nos palcos.

A nossa macabra incapacidade de auto-representação pode, porventura, ser analisada sociologicamente: como pode um país sem história de públicas liberdades ter drama?

O retrato dessa falta trágica está feito, de forma muito mais subtil do que aqueles que desconhecem *Hamlet* poderão avaliar, no filme de António Lopes Ribeiro *O Pai Tirano*, momento incontornável da reflexão sobre a nossa expressão dramática. O grupo de teatro amador dos empregados dos Armazéns Grandela faz um elogio fúnebre, no palco mínimo adequado, do teatro histrionico e bombástico que finalmente só o cinema parecia estar a matar, mais de 150 anos depois de Goethe.

Não é por acaso que quase todas as personagens aparecem com os nomes próprios dos actores. Pela primeira vez em tantos anos, um drama nacional falava pela boca dos seus que, gratos, se prestavam a dar-lhe os seus nomes. O ensaio de leitura da peça “*O Pai Tirano, ou O Último dos Almeidas*, traduzida do francês por Inocêncio Fernandes de Abreu...”, regido pelo Sôr Santana (Vasco Santana), mestre ensaiador, ilustra melhor os dois males atávicos do nosso palco do que muitos estudos: a pobreza de meios e saberes, e o definhamento retórico. «I Acto...», lê o Sôr Santana da cópia de cena, enquanto vai apontando o palquinho da futura *récita*: «A cena representa o salão nobre do solar dos Almeidas – este serve muito bem. Ao fundo, duas portas com reposteiros de veludo que dão para um bosque – bosque já temos, serve muito bem...» Sôr Santana não sabe bem o que é uma “cadeira armoriada”. O seu negócio era sapatos, como também ainda é o nosso.

O contacto com *Hamlet* está na declaração de princípios de Mestre Santana, elogiando o actor Sr. Lopes (Barroso Lopes), da secção dos brinquedos, todo hirto na sua fala: «Muito bem, muito bem. A calma e a pontuação são o segredo da boa declamação!».

Hamlet recebe os actores na corte, com quem irá montar a sua provocadora peça-dentro-da-peça e, de forma desconcertante, dispõe-se a corrigir o estilo de representação afectado desses que ao mesmo tempo admira, enquanto vai saboreando nacos de poesia dramática que diz injustamente desprezada pelo público – «caviar para a canalha» – com a sua retórica retumbante e tema arcaico. Mais adiante, no monólogo que faz dele próprio o primeiro teorizador da encenação moderna – «Dizei a fala, peço-vos, tal como a enunciei, escorrega na língua»... – Hamlet profere o seu adeus metódico à arte que tinha amado desde pequeno, desde quando aqueles actores o sentavam ao colo.

O contraste de estilos que António Lopes Ribeiro tenta, com resultados cómicos e melancólicos num auto-retrato nosso, tinha-o Shakespeare feito mais de 400 anos antes, com efeitos criativos em todo o teatro posterior. Parece que, no seu tempo, Shakespeare queria parodiar o estilo sublinhado de representar da companhia rival, os “Homens do Almirante”, mas o texto põe em cena a companhia de Shakespeare a discutir como fazer uma *peça de vingança* em estilo novo, que é o verdadeiro problema que apaixona Hamlet, retomado por tantos, até Stanislavsky, Peter Brook ou o Actor’s Studio... O próprio Hamlet parece oscilar entre os dois estilos, procurando as intensidades máximas de ambos. Ora fere «com palavras como punhais» a própria mãe, na cena com que sonha qualquer encenador moderno, ou faz um monólogo redundante e prosodicamente trabalhoso para o actor, forçando a peça a uma paragem poética que a retarda e a tira para fora do género célere da *vingança*. Na sua última frase, uma das mais de duzentas citações habituais da língua inglesa viva (a propósito – o que citamos nós?), Hamlet parece decidir-se pelo estilo que chega o *espelho à cara*, e não floreira: «O resto é silêncio».

Por fim, neste inventário da herança de *Hamlet*, não há como lembrar uma instância digna do seu eco nas nossas coisas, a peça *Pedro, o Cru*, de António Patrício, sobre o drama de Pedro e Inês, a qual, se lembra o nosso pior, conseguiu superar o vaso, e ser, porventura, o único original do seu século. Ironicamente, o que lembra um pouco o tal *nosso pior*, a peça de António Patrício partilha um traço com as outras do autor, que ele gostava de admitir: foi mais feita para ser lida do que levada à cena, e nas didascálias romanescas compensa com fantasia a descrença no palco necessário.

A par com o truculento mito Hamlet, Ofélia também saiu da peça para ganhar força de símbolo. A sua saída, como que ao correr das águas em que se afogou, graças à tirada descritiva de Gertrud que fez sonhar gerações, tem pesado sobre a peça. A personagem mais enigmática de *Hamlet* tornou-se ainda mais difícil de sentir, depois do reluzente quadro de Millais, que fixou a figura recorrente da virgem empalidecida como imagem da beleza vã na fronteira da morte.

O poeta alemão Georg Heym ainda a recriou, numa arrepiante versão nocturna, pós-industrial (mas parece que a Ofélia sentimental jamais se afundará). Cito duas estrofes da versão de João Barrento:

«Os seus cabelos abrigam ratazanas,  
E, sobre as águas, os dedos anelados  
Vogam pelas sombras, como barbatanas,  
Nos grandes matagais em rios espelhados...

Perdido já no escuro, o sol se curva,  
Desce ao seu cérebro, fundo santuário.  
Porque morreu? Porque anda solitário  
O corpo em água emaranhada e turva?».