



Edson Pessoa Santiago

Ensaio sobre Hamlets menores

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro
Março de 2016



Edson Pessoa Santiago

Ensaio sobre Hamlets menores

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Helena Franco Martins

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Mariana Maia Simoni

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Fernanda Teixeira de Medeiros

UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de março de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibido a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Edson Pessoa Santiago

Graduou-se em Letras (Português-Literaturas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Artes Cênicas (Interpretação) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É pesquisador associado do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, coordenado pela Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima. Atuou na linha de pesquisa: Estudos do Espaço Teatral e realizou os seguintes projetos: Cervantes: el galhardo espanhol e o espaço cênico; Cervantes: o espetacular e o teatral em Dom Quixote; sob a orientação da Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima. Tem interesse pelos seguintes temas de pesquisa: teatro contemporâneo, novas formas de narrativa, William Shakespeare e espaço teatral.

Ficha Catalográfica

Santiago, Edson Pessoa

Ensaio sobre Hamlets menores / Edson Pessoa Santiago ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2016.
180 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Hamlet. 3. Teatro contemporâneo. 4. Arte e devir. 5. José Celso Martinez Corrêa. 6. Enrique Diaz. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Aos meus pais e meu irmão, que sempre me apoiaram e me ajudaram em todas as etapas da minha vida.

À minha orientadora Helena Martins, pela paciência, compreensão e inúmeras contribuições nesse trabalho.

À minha namorada Lívia Lima, por todo companheirismo, afeto e pela revisão técnica desta dissertação.

Ao CNPq pelo financiamento e apoio para realização desta pesquisa.

Ao programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e contemporaneidade da PUC-Rio, aos seus funcionários e professores.

À Universidade Nacional de Rosário, aos seus funcionários e professores.

À Fernanda Medeiros, pelo olhar cuidadoso com esta pesquisa desde seus desdobramentos iniciais na banca de qualificação.

Aos meus amigos, Raphael Janeiro, Ana Luiza, Henrique Juliano, Henrique Trés, Haroldo André, Christina Fuscaldo, Daniele Carvalho, Raphael Vianna, e todos os colegas da pós-graduação.

À Enrique Diaz e José Celso Martinez Corrêa, por suas posturas artísticas, políticas e éticas. Evoé a estes homens de teatro.

Resumo

Santiago, Edson; Martins; Helena Franco. **Ensaio sobre Hamlets menores**. Rio de Janeiro, 2016. 180p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente pesquisa analisa criticamente os espetáculos *Ham-let*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, e *Ensaio.Hamlet*, dirigido por Enrique Diaz. Reflete sobre os diferentes modos como essas duas montagens transformam e reatualizam o clássico de Shakespeare, no contexto do chamado *teatro pós-dramático*, favorável a obras fragmentárias, híbridas, abertas a pesquisas de novas linguagens e interferências performáticas. A referência teórica principal da pesquisa é o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, com ênfase nas reflexões que estes desenvolveram acerca das relações entre arte e devir. Sustenta-se que as duas encenações instanciam de formas distintas o expediente de *minoração* de obras *maiores*, assim como descrito por Deleuze em obra sobre a dramaturgia de Carmelo Bene. Além de apresentar e discutir convergências e divergências nas estratégias de minoração adotadas nas duas encenações, esta dissertação inclui também uma exploração pontual dos lugares ocupados em cada caso pela personagem Ofélia, partindo da hipótese de que esta pode ser produtivamente tomada como *força de minoração* atuante já própria na peça de Shakespeare. O conceito de *tradução* enquanto *transcrição*, do poeta e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos, e o conceito de *ensaio*, do filósofo alemão Theodor Adorno, são também referenciais teóricos utilizados na pesquisa.

Palavras-chave

Hamlet; teatro contemporâneo; arte e devir; José Celso Martinez Corrêa; Enrique Diaz.

Abstract

Santiago, Edson; Martins; Helena Franco (Advisor). **Essay about minor Hamlets**. Rio de Janeiro, 2016. 180p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation critically analyzes two dramatic works: *Ham-let*, directed by José Celso Martinez Corrêa, and *Ensaio.Hamlet*, directed by Enrique Diaz. It reflects about the different ways in which these two plays transform and renovate the Shakespeare's classic in the context of the so-called *Postdramatic theater*, a milieu that favors fragmentary, hybrid works, open to the research of new languages and to performing interferences. The main theoretical framework is the thought of Gilles Deleuze and Felix Guattari, emphasizing the reflections they developed on the relationship between art and becoming. It is argued that the two stagings instantiate, in different ways, the procedure of *minoring* a major work, such as described by Deleuze in his work on the dramaturgy of Carmelo Bene. In addition to presenting and discussing general convergences and differences in the strategies of *minoration* adopted by the two directors, this dissertation also includes a specific address to the places occupied by Ophelia in each case, assuming that this character can be productively taken as a force of minoration already at work in Shakespeare's play. The concept of translation as trancreation, from Brazilian poet and essayist Haroldo de Campos, and the concept of essay, from German philosopher Theodor Adorno, are also theoretical references used in the research.

Keywords

Hamlet; contemporary theater; art and becoming; José Celso Martinez Corrêa; Enrique Diaz.

Sumário

1. APRESENTAÇÃO	8
2. Por uma saúde mais frágil	14
2.1. A potência da minoração na literatura.....	14
2.2. A força da encenação do menor.....	25
3. Algumas considerações sobre <i>Hamlet</i>	33
3.1. Hamlet: Um texto Maior.....	33
3.2. Ofélia: um personagem menor em Hamlet?.....	43
4. Ensaio sobre Hamlets menores	53
4.1. A peça em forma de <i>Ensaio</i> : jogo e experimentação em <i>Ensaio.Hamlet</i>	56
4.2. Novas formas de ver, devir e de vida em <i>Ensaio.Hamlet</i>	71
4.3. <i>Ham-let</i> e a escrita no hífen de José Celso Martinez Corrêa.....	81
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
ANEXOS	118

APRESENTAÇÃO

*Ó Deus, Horácio, que nome execrado
Viverá depois de mim
Se as coisas ficarem assim ignoradas!
Se jamais me tiveste em teu coração
Renuncia ainda um tempo à bem-aventurança,
E mantém teu sopro de vida neste mundo de dor Pra contar minha estória.*
(*Hamlet*, V.2)

No horizonte mais geral desta pesquisa, está um interesse em refletir sobre a releitura de clássicos na cena teatral contemporânea no Brasil. O despertar de tal interesse se deu quando em 2004, ainda estudante de Artes Cênicas, assisti à montagem teatral *Ensaio.Hamlet*, da *Cia dos Atores*, com direção de Enrique Diaz. Como estudante de teatro, questionava-me a respeito das dificuldades de se montar um clássico hoje, diante das novas formas de produção e recepção teatral. Entre as muitas encenações fortes de obras clássicas com que vinha tendo contato, fiquei especialmente instigado pela apropriação do clássico shakespeariano realizada na peça de Diaz: o espetáculo não só dava a ver a pertinência e a vitalidade do texto de Shakespeare nos dias atuais, mas também apresentava procedimentos e estratégias que me pareceram especialmente aptos para transformar e reatualizar a peça de Shakespeare no contexto do chamado *teatro pós-dramático*, favorável a obras fragmentárias e abertas a pesquisas de novas linguagens.

O interesse por Shakespeare já havia sido despertado na faculdade de Letras, curso de graduação que realizei concomitantemente ao bacharelado de Artes Cênicas; no entanto, foi durante o período de iniciação científica, na UNIRIO, que tive oportunidade de estudar mais profundamente as dramaturgias e os teatros do século XVII¹. A pesquisa me possibilitou, durante os seminários e jornadas realizadas pelo Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, o maior contato com especialistas shakespearianos como, por exemplo,

¹ Estudos do Espaço Teatral (6 etapa), coordenação Evelyn Furquim Werneck Lima. Descrição do projeto: 6a etapa (2009-2013) versou sobre o estudo comparativo entre os espaços teatrais em Londres, Madri e Paris no século XVII. Ver a esse respeito em: <
<http://www4.unirio.br/espacoteatral/>>

Marlene Soares, e também, com estudiosos da performance, como Marvin Carlson.

Na mesma época, assisti à gravação da peça *Ham-let* (1993/2001), do Teatro Oficina Uzya Uzona, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. O que achei mais inusitado na montagem do Teatro Oficina foi a desconstrução antropofágica do clássico, conforme o pensamento-práxis de Oswald de Andrade, e também o fato de Zé Celso trazer para os palcos um Hamlet comunicativo, debochado, rebelde, em contraponto à leitura mais conhecida de um príncipe melancólico, introspectivo e incapaz de agir. Ainda outro aspecto que me chamou atenção na montagem do Oficina foi o modo como a encenação sobrepôs ao clássico questões referentes aos transtornos pelos quais o Brasil e o grupo de Zé Celso passavam, sem com isso perder a dimensão senão universal pelo menos, em certa medida, trans-contextual da obra, a força que faz com que ela viceje nos mais diferentes espaços e tempos.

Ao entrar em contato com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari neste Programa de Mestrado, em especial com suas reflexões sobre as relações entre *arte e devir*² e sobre *literatura menor*, decidi investigar a hipótese que os capítulos que se seguem buscam aqui reforçar – a saber, a de que as duas encenações instanciam, por caminhos distintos, o expediente de *minoração* de obras *maiores*, assim como descrito de forma particularmente precisa por Deleuze (2010).

Partindo de um estudo de caso de dois espetáculos teatrais, ambos construídos a partir do *Hamlet* de William Shakespeare – *Ham-let*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa em 1993 e remontado em 2001, e *Ensaio.Hamlet*, dirigido por Enrique Diaz em 2004 –, este trabalho procura então investigar procedimentos de *releitura/reescrita* de um clássico na cena do teatro brasileiro contemporâneo. A escolha de analisar escritas cênicas criadas a partir da peça de Shakespeare, uma das instâncias máximas no cânone ocidental, deu-se justamente pelo fato de ser uma peça que, sendo clássica e, portanto, tendo-se tornado *maior*, conforme o pensamento de Deleuze (2010), parece prestar-se a materializar

² “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população” (DELEUZE, 1997, p. 11).

paradoxalmente ainda assim os questionamentos da literatura, teatro e artes contemporâneas: o texto que entra na história como aquele que, desconstruindo saberes totalizantes, abala as “pseudo-verdades” de sua própria época é também o texto que formula sempre novas questões, ao invés de propriamente dar respostas.

A escolha de *Hamlet* prende-se assim sobretudo ao fato de ser um texto que sabidamente traz à cena um mundo em devir, dramatizando a perplexidade diante do ininteligível e empreendendo, talvez, a busca de novas inteligibilidades, novos acontecimentos. Partindo da compreensão deleuziana da arte como espaço de *devires-minoritários* (Deleuze 1997), este estudo busca pensar de que modos essa obra *clássica*, que, por definição, faz parte de uma *literatura maior*, é produtivamente apropriada e tornada *menor* nessas suas duas releituras contemporâneas. De acordo com Deleuze é isso o que faz, por exemplo, Carmelo Bene: converte autores maiores em menores, restituindo-lhes a capacidade de fabricar mundos (DELEUZE, 2010).

Cabe nesta introdução dar mais algumas informações sobre os dois espetáculos tomados como objeto da dissertação. *Ensaio.Hamlet* é uma montagem da Cia dos Atores, grupo teatral carioca que, desde sua origem, demonstra interesse em ampliar as possibilidades de construção do espetáculo, como jogo metalinguístico e como possível exercício de reflexão sobre o fazer teatral. Essa encenação busca se apropriar de alguns temas específicos do *Hamlet*, de Shakespeare, como suicídio, loucura, fratricídio, falta de conduto, entre outros, para criar cenas novas, com significantes contemporâneos. Também são investigadas as relações entre os atores, e seus personagens, e o próprio processo de criação do espetáculo. A montagem é gerada a partir de um processo colaborativo no qual todos os integrantes participam da criação e são co-autores do espetáculo, embora cada função dentro do processo continue sendo bem definida e respeitada. A forma de “ensaio”, presente no título da peça, permite um laboratório de experiências teatrais no qual a improvisação, a performance e a técnica do viewpoint³, são utilizadas como ferramentas para o desenvolvimento e

³ Técnica desenvolvida pela diretora teatral Anne Bogart, o “viewpoint” estimula os participantes a se orientarem por pontos de vista, como o espaço, o gesto, a repetição, a duração, a forma, o padrão de trajetórias e repostas cinestésicas.

criação da cena. Durante o espetáculo, os atores transitam entre diversos personagens, além de objetos cênicos e cenário mudarem constantemente de lugar. A montagem é ágil e dinâmica, lembrando técnicas de edição cinematográficas. Utilizando-se dos objetos e das tecnologias mais comuns na atualidade, Diaz constrói sua encenação a partir de conexões temáticas e visuais, em contínua transformação e sem hierarquias. Isto é, a palavra, por exemplo, possui o mesmo peso dos demais elementos que compõem a cena. *Ensaio.Hamlet* foi a primeira montagem de um texto da literatura clássica universal realizada pela Cia dos Atores.

Já *Ham-let* foi concebido e montado pela Companhia de Teatro Oficina Uzyna Uzona, grupo teatral paulista liderado pelo diretor José Celso Martinez Corrêa, que trabalha a partir de uma instância coral, responsável pela estruturação da linguagem cênica e dramaturgica da companhia. Essa montagem marca o retorno do grupo, após o período da ditadura militar (1964-1985), e também a inauguração do novo espaço da companhia, projetado pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito. Com cerca de cinco horas de duração, o espetáculo não respeita as fronteiras de tempo e espaço, isto é, passado e presente formam um só fluxo, assim como espaços são multidirecionados e cindidos constantemente durante toda a montagem. Zé Celso também dará ao texto de Shakespeare um tratamento musical particular, entrelaçando a poesia do bardo ao samba, à bossa-nova, ao rock'n'roll, ao gospel, entre outros ritmos. A partir do pensamento-práxis de Oswald de Andrade, a encenação antropofagicamente se apropria dos motes políticos, sexuais e éticos presentes no texto clássico, para discuti-lo e relacioná-lo às questões referentes ao Teatro Oficina e à sociedade brasileira. Dessa forma, a montagem produz novos sentidos e significados, onde o carnaval, o cortejo, o ritual, a orgia e a performance são justapostas à obra shakespeariana.

Esta proposta de leitura dos dois espetáculos visa destacar as maneiras como o legado shakespeariano vem sendo reativado, como forma potente de experimentar novas respostas para questões que surgem no teatro atual. Busca também refletir sobre os diferentes procedimentos realizados em cada montagem para tornar *Hamlet* novamente uma obra *menor*, possibilitando, desta maneira, restituir sua capacidade de *devir*, de trazer à cena um mundo sempre inacabado, selvagem.

Assim concebida, esta dissertação se organiza da seguinte forma. No primeiro capítulo, abordo o conceito de literatura *menor* e as suas implicações para os debates em torno da relação entre literatura e sociedade. Sublinho mais especificamente, os modos como tal conceito problematiza e catalisa a dimensão política da literatura e da prática de análise literária. O capítulo se concentra inicialmente em explorar a dicção que singulariza as vozes de Deleuze e GUATTARI em meio às tantas que, em nossos tempos, recusam a percepção clássica da literatura como uma forma de representação, em benefício de sua compreensão como inserção real na práxis da linguagem e da vida. O capítulo discute também a articulação do pensamento filosófico que Deleuze cria a partir do teatro, em particular as ideias que estão presentes em *Um manifesto a menos*, obra em que o filósofo desenvolve seu pensamento crítico em intercessão com a obra do dramaturgo, ator, encenador e cineasta Carmelo Bene.

No segundo capítulo, destaco da imensa literatura produzida em torno de *Hamlet*, algumas questões pontuais que têm particular relevância para este estudo. A ênfase recai, por um lado, nos debates em torno da incerta “origem” do texto, as famosas três versões de *Hamlet*; e, por outro, numa parcela da fortuna crítica recente que vem abordando questões de gênero em Shakespeare. A opção pela ênfase nesses dois pontos se liga ao pensamento teórico-crítico que informa o trabalho. Pareceu oportuno, em uma abordagem deleuze-guattariana, flagrar e discutir os traços de inacabamento e pluralidade que comparecem na própria história do escrito, traços que ficam via de regra à sombra da versão “maior”, aquela afinal entronizada no cânone. No que tange ao segundo ponto, a atenção às questões de gênero, esta pesquisa se beneficia de uma sugestão de Fernanda Medeiros, que, por ocasião do exame de qualificação deste trabalho, abriu a possibilidade de pensarmos a personagem Ofélia como força de minoração atuante no interior da própria peça de Shakespeare. O capítulo reflete então sobre se, e como, Ofélia, personagem que surge num mundo tão acentuadamente patriarcal e machista, poderia de alguma forma dar sinal da famosa “vergonha de ser homem” e dos desejos de “desvios femininos” que, segundo Deleuze afirma famosamente na abertura de seu *Crítica e clínica*, constituem importantes motores da escrita artística.

O terceiro capítulo traz o estudo de caso das encenações *Ham-let* e *Ensaio.Hamlet*, com reflexões construídas de forma sensível às discussões

trazidas nos dois capítulos anteriores. Mais especificamente, buscou-se analisar os modos e *procedimentos de minoração* utilizados em cada encenação. Na peça de Diaz veremos como a forma de ensaio presente no título do espetáculo dialoga com a concepção deleuziana da escrita artística, isto é, como algo que não impõe previamente certa forma a uma matéria. Na montagem de Zé Celso observaremos como o diretor se apropria antropofagicamente de *Hamlet*

Zé Celso busca tornar *Hamlet menor*, não pelo processo de subtração como faz Bene, mas por uma espécie de dilatação transcriadora.

Para esse estudo utilizamos como fontes materiais: fotografias, vídeos dos espetáculos, programas, textos de espetáculos, material técnico sobre espetáculos (*rider* técnico, lista de cenografia), críticas e registros de jornal. Trabalhamos com o texto original de Shakespeare, priorizando a tradução de Millôr Fernandes, que serve de base ao espetáculo de Enrique Diaz. No caso da montagem de José Celso Martinez Corrêa, reproduzimos na citação de passagens específicas a transcrição do Dvd do espetáculo, de 2001.

A tradução utilizada do *Hamlet* de William Shakespeare é a de Millôr Fernandes (1996), citaremos sempre o nome da peça em caixa alta, o ato em números romanos e a cena em números cardinais. Nos dois casos, o trabalho concentrou-se no mecanismo das montagens e desenvolveu uma análise dos artifícios que se instauram desde o processo de criação do espetáculo até seus desdobramentos no palco e na relação com o espectador.

2

Por uma saúde mais frágil

2.1.

A potência da minoração na literatura

Durante as últimas décadas o conceito de “literatura menor”, formulado por Deleuze e Guattari no livro *Kafka – por uma literatura menor*, tem promovido debates e reflexões no campo dos estudos da literatura e da linguagem, sobretudo no que diz respeito à discussão sobre a relação entre literatura e sociedade. Para refletirmos sobre esse caráter *menor* da literatura, conforme definido pelos filósofos, e sobre suas implicações na dimensão política da literatura e das práticas de análise literária, é útil abordar primeiro a relação entre literatura e saúde, explorando um pouco a compreensão deleuziana de que “a literatura é uma saúde” (DELEUZE, 1997, p. 9).

Revisitando a introdução/prólogo do livro *Crítica e Clínica*, de Deleuze, vemos que suas inquietações são formuladas a partir de um conjunto de textos que se organizam em torno do *problema da escrita*, parte da premissa que o próprio ato de escrever envolve um impasse ou vários deles. Um dos impasses seria a indissociável relação entre o “problema de escrever” e o “problema de ver e ouvir” – a linguagem levada ao seu limite permitiria ver ou ouvir o que está escondido por detrás dela; contudo, este limite não estaria fora da linguagem, pois “é através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve” (DELEUZE, 1997, p. 9), o limite seria o fora da linguagem, que só a linguagem tornaria possível.

Em outras palavras, e ainda na perspectiva de Deleuze, a escrita não estaria subordinada a uma interpretação ou a serviço de uma compreensão. Segundo ele, a escrita inventaria na língua uma espécie de língua estrangeira, que originaria novas potências sintáticas ou gramaticais – forças que não se ligam a meras alterações no *idioma*, tomado em separado, mas que, de modo bem mais amplo e radical, podem impactar formas de vida. Conforme ele afirma a esse respeito em outra ocasião:

Devemos ser bilíngües mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor. O multilingüismo não é apenas a posse de vários sistemas, sendo cada um homogêneo em si mesmo; é, antes de tudo, a linha de fuga ou de variação que

afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo. Não falar como um irlandês ou um romeno em uma outra língua que não a sua, mas, ao contrário, falar em *sua língua própria* como um estrangeiro” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 4-5)

Na perspectiva de Deleuze, quando se cria na língua, no interior dela, uma nova língua, a linguagem inteira tenciona-se para um limite “assintático” e “agramatical”, arrastando-se para fora de seus lugares costumeiros e entrando em estado de delírio. O delírio pode se ligar a dois acontecimentos distintos. O primeiro se dá quando ele recai em um *estado clínico*, em que impasses fechados pela doença não permitem mais às palavras desembocar em lugar nenhum, quando “já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas”. O segundo tem lugar quando o delírio é um “*processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo” (DELEUZE, 1997, p. 9), podendo reinventar ou inventar incessantemente uma nova geografia, uma nova história, um “povo que falta”⁴. É neste segundo caso que a literatura seria uma saúde. Ele ainda defende que, quando é uma saúde, a escrita não teria outra função a não ser a de promover um fluxo que se fundiria a outros fluxos:

Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. Somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer sua conjugação com outros fluxos, que o desterritorializam por sua vez e vice-versa. Em um devir-animal, conjugam-se um homem e um animal, sendo que nenhum deles se assemelha ao outro, nenhum imita o outro, cada um desterritorializando o outro e levando para mais longe a linha. Sistema de substituição e de mutações pelo meio. A linha de fuga é criadora desses devires. As linhas de fuga não têm território. A escritura opera por conjugação, a transmutação dos fluxos, através do que a vida escapa ao ressentimento das pessoas, das sociedades e dos reinos. (DELEUZE; PARNET 1998, p. 41)

O ato de escrever, para ele, não é, como se costuma entender, impor uma forma a uma matéria; a escrita é por ele tomada como algo em processo, sempre inacabado, em via de fazer-se, capaz de engendrar “uma passagem de Vida que atravessa o vivido e o vivível” (DELEUZE, 1997, p. 11). Na sua compreensão, a escrita estaria indissociável do *devir*: “ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (Ibidem, p. 11). Ele defende que o devir, por se encontrar numa zona de vizinhança, de indiferenciação ou indiscernibilidade, possuiria sempre um

⁴ Segundo Deleuze, a literatura como um empreendimento de saúde permitiria a invenção de um povo que falta, um povo menor, sempre inacabado, sempre em devir. (DELEUZE, 1997)

componente de fuga que não permitiria atingir uma forma (identificação, mimese, imitação). O devir estaria sempre no “entre” ou “no meio”, possibilitando imprevistos, uma “linha de fuga criadora”⁵, passagens de vida, singularizando-se numa população ainda por vir. Com Guattari, ele esclarece:

O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, “entre” os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 21).

Tomar a escrita como devir é contrariar o pensamento dominante que tende a tomá-la como produto das lembranças, fantasmas, lutos, sonhos, etc, do escritor. Para Deleuze, a literatura vai num sentido oposto ao da escrita das próprias neuroses; a literatura só se instala quando as pessoas aparentes no discurso dão lugar à “potência de um impessoal”, que não é uma generalidade, mas sim uma singularidade no mais elevado grau, o que excluiria as duas primeiras pessoas do singular da condição de enunciação literária: “O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 41).

Um texto de Jorge Luís Borges, intitulado “*Tu*”, nos ajuda a perceber como uma singularidade de enunciação pode ganhar uma dimensão coletiva: nesse texto os pronomes pessoais “eu” e “tu” são despojados das características formais de primeira e segunda pessoa do singular, instalando-se em zona de vizinhança com o artigo impessoal “um”, em uma espécie de devir no qual os traços individuais são arrastados para um impessoal potente:

Um só homem nasceu, um só homem morreu na terra. Afirmer o contrário é mera estatística, é uma adição impossível. Não menos impossível que somar o cheiro da chuva e o sonho que anteontem à noite sonhaste. Esse homem é Ulisses, Abel, Caim, o primeiro homem que ordenou as constelações, o homem que erigiu a

⁵ Deleuze afirma: “Nós dizemos, antes, que, em uma sociedade, tudo foge, e que uma sociedade se define por suas linhas de fuga que afetam massas de toda natureza (mais uma vez, “massa” é uma noção molecular). Uma sociedade, mas também um agenciamento coletivo, se definem, antes de tudo, por suas pontas de desterritorialização. As grandes aventuras geográficas da história são linhas de fuga, ou seja, longas caminhadas, a pé, a cavalo ou de barco... é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 110).

primeira pirâmide, o homem que escreveu os hexagramas do Livro das Mutações, o forjador que gravou runas na espada de Hengist, o arqueiro Einar Tamberskelver, Luis de León, o livreiro que engendrou Samuel Johnson, o jardineiro de Voltaire, Darwin na proa do Beagle, um judeu na câmara letal, com o tempo, tu e eu. Um só homem morreu em Ílion, no Metauro, em Hastings, em Austerlitz, Trafalgar, em Gettysburg. Um só homem morreu nos hospitais, em barcos, na árdua solidão, na alcova do hábito e do amor. Um só homem fitou a vasta aurora. Um só homem sentiu no paladar o frescor da água, o gosto das frutas e da carne. Falo do único, do uno, do que é sempre só. (BORGES [1972] 1999, p. 39).

Percebemos no texto que os termos “um homem”, “eu” e “tu” são destituídos das características formais que fariam dizer *o*, *a* (o homem que aqui está), para efetuar a potência de um impessoal: mesmo se referindo a uma singularidade, eles ganham um nível coletivo. A fabulação de Borges – e Deleuze afirma que não existe literatura sem a presença de fabulação – não consiste em projetar e nem imaginar um eu; não se trata aqui de escrever com as próprias neuroses.

Deleuze procura esclarecer que a neurose interrompe a psicose, impede o processo, deixando de ser passagem de vida para se fechar num impasse provocado pela doença. A doença não seria processo, mas sim parada do processo, por isso o escritor que se desavém com a ordem das coisas não é um doente, mas...

...antes um médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja a doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde (DELEUZE, 1997, p. 14).

Porém, o escritor não gozaria de uma saúde gorda, dominante, mas antes de uma saúde frágil, que advém do fato de ouvir e ver coisas demasiadamente grandes para ele, muito fortes, coisas que o atravessam e o esgotam, liberando assim devires que uma saúde “forte”, invulnerável, jamais tornaria possível (DELEUZE, 1997, p. 14).

A literatura como saúde, como escrita, inventaria um povo que falta; a função fabuladora ficaria responsável por inventar este povo. Mas que povo seria este? Poderíamos dizer que não se trata, para Deleuze, de um povo dominante, mas sim de um povo bastardo, sempre inacabado, sempre em devir – em outras palavras, um povo menor “tomado num devir-revolucionário” (DELEUZE, 1997, p. 14). Ele afirma:

É possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela. Escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa. Um escritor de profissão pode ser julgado segundo seu passado ou segundo seu futuro, segundo seu futuro pessoal ou segundo a posteridade (“serei compreendido dentro de dois anos, dentro de cem anos” etc.). Bem diferentes são os devires contidos na escritura quando ela não se alia a palavras de ordem estabelecidas, mas traça linhas de fuga. Dir-se-ia que a escritura, por si mesma, quando ela não é oficial, encontra inevitavelmente “minorias”, que não escrevem, necessariamente, por sua conta, sobre as quais, tampouco, se escreve, no sentido em que seriam tomadas por objeto, mas, em compensação, nas quais se é capturado, quer queira quer não, pelo fato de se escrever. Uma minoria nunca existe pronta, ela só se constitui sobre linhas de fuga que são tanto maneiras de avançar quanto de atacar. (DELEUZE; PARNET 1998, p. 35-36)

A escrita como uma práxis na linguagem e no mundo permite traçar linhas de fuga. No entanto, a literatura é, como afirma Deleuze, um delírio e por isso seu destino se decide entre dois polos: a doença e a saúde. A literatura é doença cada vez que faz surgir numa raça pretensões de pureza e dominação. Mas é uma saúde quando evoca um povo menor, oprimido “que não para de agitar-se sob as dominações e de resistir a tudo que o esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura” (DELEUZE, 1997, p. 15). No delírio se encontra um estado doentio que ameaça arrastar a literatura em direção a um fascismo, doença contra qual ela luta, quando o delírio da dominação se mistura ao delírio bastardo. O fim último da literatura seria, sem cair em estado clínico no qual o processo ou o devir seja interrompido, “pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta [‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar’]” (DELEUZE, 1997, p. 15).

Conforme Deleuze, a literatura estaria ligada a alguns efeitos: o primeiro seria a destruição ou decomposição de uma língua materna; o segundo, a criação ou invenção de uma língua nova no interior de uma língua, por meio da criação de uma nova sintaxe. Ainda haveria um terceiro efeito: a reviravolta sofrida por toda linguagem quando uma língua estrangeira é criada, escavada, inventada na própria língua, a linguagem toda seria, então, levada a um limite, a um avesso ou fora, que consistiria em visões e audições que não pertenceriam a nenhuma língua. Essas visões, segundo Deleuze, não seriam fantasmáticas; seriam alguma coisa que o

escritor consegue ver e ouvir nas fissuras ou nos desvios da linguagem, algo que só é revelado neste movimento, no devir, nas zonas de vizinhança e fronteiras.

Essas afirmações de Deleuze apontam para uma escrita que não está mais subordinada a uma função representativa ou comunicativa da linguagem: “Em vez de se interpretar a linguagem, foi ela que começou a nos interpretar, e a interpretar a si mesma. Significância e interpretose são as duas doenças da terra, o casal do déspota e do padre” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 41). Ao invés disso, ele propõe uma escrita como práxis, como uma performatividade, uma experiência e uma circunstância-limite na qual, por assim dizer, “tudo fala”. Como bem diria a esse respeito Jean-Luc Nancy:

Se compreendemos, se acessamos, de alguma maneira um limiar de sentido, isso se dá poeticamente. O que não quer dizer que algum tipo de poesia constitua um meio ou um lugar de acesso. Isso quer dizer – e é quase o contrário – que somente esse acesso define a poesia, que ela não tem lugar senão quando ele tem lugar. (NANCY, 2013, p. 421).

A literatura como práxis na linguagem e o caráter político dessa literatura, aparece de forma mais clara nas reflexões sobre o conceito de “literatura menor”, célebre e extensamente desenvolvido por Deleuze e Guattari no livro *Kafka - por uma literatura menor*. Os autores, neste livro, esclarecem a importância política desse tipo de literatura, através do modo como compreendem a relação entre teoria e literatura (SCHØLLHAMMER, 2001). Eles afirmam: “O filósofo não é reflexivo, é um criador. De fato, o que importa é retirar do filósofo o direito à reflexão “sobre”. O Filósofo é criador, ele não é reflexivo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 152)

Deleuze e Guattari recusam a interpretação hermenêutica e sua procura por uma suposta profundidade imaginária, simbólica ou fantasmagórica, assim como as abordagens estruturais, que limitam o texto a um jogo de oposições formais. Em relação a Kafka, eles afirmam: “acreditamos apenas numa *política* de Kafka que não é nem imaginária nem simbólica. Acreditamos em uma ou algumas *máquinas* de Kafka, que não são nem estrutura nem fantasmas” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 16). Os autores, positivamente, defendem uma escrita estratégica, isto é, estão interessados pelo “que a literatura produz na língua” (Ibidem, p. 15) – priorizando o enunciado e sua atuação na prática da linguagem,

em detrimento de uma leitura interpretativa cuja finalidade seria encontrar uma profundidade escondida no texto. Deleuze afirma:

Eu tentei em meus livros precedentes descrever um certo exercício do pensamento; mas descrevê-lo ainda não era exercer o pensamento daquele modo. (Do mesmo modo, gritar "viva o múltiplo", ainda não é fazê-lo, é preciso fazer o múltiplo. E tampouco basta dizer: "abaixo os gêneros", é preciso escrever, efetivamente, de tal maneira que não haja mais "gêneros" etc.). (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 14)

Em segundo lugar, eles investem no caráter experimental da literatura, da escrita e da análise literária: esta consistiria na “compreensão da obra literária enquanto um laboratório de experimentação e de experiências discursivas, poéticas e sociais cujos resultados a literatura extrai, realiza e expressa dinamicamente” (SCHØLLHAMMER, 2001, p. 60). O lugar experimental da crítica e do fazer literário desloca e desterritorializa a análise literária como compreensão e interpretação de textos e a literatura como representação (identificação, mimese, imitação) simbólica ou fantasmagórica. Nesse contexto, Deleuze e Guattari afirmam: “acreditamos em apenas uma *experimentação* de Kafka, sem interpretação nem significância, mas somente protocolos de experiência” (DELEUZE; GUATTARI 1977, p. 16). Sobre a literatura de Kafka, Deleuze afirma:

Kleist e Kafka passavam seu tempo fazendo programas de vida: os programas não são manifestos, e menos ainda fantasias, mas *meios de orientação para conduzir uma experimentação que ultrapassa nossas capacidades de prever* (do mesmo modo o que chamamos de música programada). (DELEUZE, 1998, p. 39)

Em outras palavras, poderíamos dizer que Deleuze e Guattari buscam o fundamento prático, pragmático da leitura, semelhante ao ato de desmontar uma máquina⁶ para, em seguida, conforme explica Karl Erik Schollhammer, “remontá-la teoricamente, evidenciando sua real performance” (2001, p. 61). Descobrir o funcionamento da máquina do texto significa se perguntar como ela cria conexões

⁶ “Maquinar se refere a uma modalidade originária do pensar. Maquinar também é congênito a desejar, no sentido que Deleuze e Guattari deram a essa palavra (Cf. O Anti-Édipo e Mil Platôs, vol 3)... O sentido dos acontecimentos, do mundo e da existência, não jaz nas profundezas das coisas, não é dado, ele deve ser inventado, criado. Maquinar é criação de sentido e de construção de modos de existir... A vida: o maquínico exprime os processos vivos que são criados, imprevisíveis, heterogêneos, em variação contínua, complexos e até mesmo paradoxais... A vida máquina! A Vida e não os sujeitos ou identidades que surgem como produto de suas maquinações”. (FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012, p. 153-154)

e agenciamentos⁷, o que ela faz, como transforma intensidades existentes em outras multiplicidades.

É nesse sentido que a teoria se “desdobra da obra” (SCHØLLHAMMER, 2001, p. 61) e se coloca de forma afirmativa e positiva em relação à máquina, pois, no seu movimento lúdico de desmontá-la e remontá-la, faz surgir as linhas de fuga, as intensidades, as metamorfoses e a continuidade de forças encontradas no texto. Percebemos que a teoria, como prática de leitura, se propõe a confirmar o movimento experimental encontrado na obra, ou seja, na máquina de expressão. A teoria, nesse caso, estaria relacionada a uma descrição objetiva, uma “mecânica da leitura” (BAUGH, 2000, p. 35), que revelaria como a literatura produz certos efeitos. Mas também, revelaria como a teoria pode se desenvolver a partir de uma prática experimental, “pragmática experimental” (BAUGH, 2000, p. 35), realizada segundo os objetivos e os valores que estão em jogo durante a própria leitura, abordando a obra como puro agenciamento maquínico. A literatura, na perspectiva de Deleuze e Guattari, não se limitaria a ser mero objeto para o pensamento filosófico ou análise literária, uma vez que “ela é uma prática na própria língua que agenciaria seu próprio desdobramento em teoria” (SCHØLLHAMMER, 2001, p. 61).

Schollhammer aponta ainda uma contradição na leitura que Deleuze e Guattari fazem de Kafka e destaca como essa contradição pode ser profícua para entender a procura da literatura por efeitos de realidade, na perspectiva de tais autores. O impasse se daria quando eles inserem as cartas, os contos e os romances – as máquinas expressivas analisadas – ou na relação entre a escrita de Kafka e sua vida pessoal, ou na relação entre o contexto histórico e a sua experiência individual, logo após rejeitarem as leituras de Kafka de teor biográfico ou psicanalítico. Contudo, é preciso destacar que, para Deleuze e Guattari, isso não significaria um retorno aos supostos papéis da literatura e da arte enquanto representação: os autores se interessam em investigar como a

⁷ *Agenciar* - “no escopo da filosofia deleuziana, remete a um processo de criação, seja artístico ou científico... no agenciar múltiplos agentes entram em ação. Trata-se, nos termos que nos interessa a definição, de agenciamento coletivo de enunciação, mas nunca de uma ação colegiada, no sentido totalizador do termo, já que implica a manutenção da diferença dos elementos envolvidos... Agenciar acaba por consistir no ato de renúncia ao já sabido e de entrega ao estranhamento em si, em termos do agenciamento de enunciação que desarranja modos estabelecidos de dizer e de fazer e, em termos de agenciamento maquínico de desejo, que cria maneiras outras de ser sujeito desbancando regimes cristalizados de subjetividade”. (FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012, p. 30-31)

história coletiva e pessoal pode se converter em substância prima, material, para as máquinas de Kafka (SCHØLLHAMMER, 2001).

Em todos os casos – cartas, contos e romances – ocorreria uma desterritorialização do autor enquanto indivíduo intencional e subjetividade da enunciação. Nas cartas isso ocorreria devido ao apagamento, da perda da distinção clara entre um sujeito de enunciado e um sujeito de enunciação, isto é, não ocupando um lugar claro no seu próprio discurso. Já nos contos, o próprio rigor de estrutura curta da narrativa possibilitaria uma linha de fuga através do devir-animal⁸, que neutralizaria a autoridade intencional do autor, assim como também a sua intimidade lírica. Por fim, nos romances o personagem se revela afirmativo e alegre em relação ao sistema, enfrentando o castelo, a Lei, etc., a tal ponto que o funcionamento dessas forças sociais se confunde com a sua ação. A literatura, nos três casos, interviria neutralizando a suposta autonomia e profundidade, para fazer emergir uma exteriorização dos mecanismos que as amarram nas engrenagens do trabalho, da sociedade e da família, contrapostas e questionadas pela própria escrita. Essa prática de escrita faz com que o real efeito da literatura se desloque de uma recepção individual para um grau coletivo, em que os agenciamentos maquínicos seriam desmontados pela máquina expressiva da escrita (SCHØLLHAMMER, 2001).

Deleuze e Guattari apontam alguns pontos centrais no conceito de literatura menor, que é interessante retomar brevemente aqui. Como uma das primeiras características na prática de uma literatura menor, o seu nível de desterritorialização: “uma literatura menor não é de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 35). Como exemplo de desterritorialização, Deleuze e Guattari utilizam o caso dos judeus de Praga, que escrevem em alemão mesmo fazendo parte de uma minoria Judia, pois são impossibilitados de escrever de outro modo que não o alemão, afastando-se assim da territorialidade de uma língua materna, no caso, do Tcheco. Por outro lado, fazem um uso deficitário do alemão, deslocando-o do seu uso maior; em outras palavras, ocorre um uso do alemão desviado das suas regras

⁸ “Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes ” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27).

gramaticais e sintáticas, estabilidades e normatizadas. O alemão de Praga seria, então, “uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 36).

Um segundo elemento fundamental na definição de literatura menor, segundo Deleuze e Guattari, seria, como já se disse, a natureza indissociavelmente política dessa literatura, que articula necessariamente o caso individual com o político. Ao contrário da literatura maior, na qual todos os casos individuais “‘fazem bloco’ em um espaço largo” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 36), o espaço exíguo faz com que, na literatura menor, cada caso individual seja ligado à política, abolindo-se as fronteiras entre o privado e o público, o social e o íntimo: “a segunda característica das literaturas menores é que tudo nelas é político” (Ibidem, p. 36).

Uma terceira característica, para os autores, é que tudo assume um valor coletivo, um agenciamento coletivo de enunciação. O enunciado individual é necessariamente político por ser também imediatamente coletivo, e o escritor, na sua individualidade, desde já, agencia uma ação comum. A literatura desterritorializada articula sempre o caso individual com o político e, positivamente, assume o papel revolucionário ao adotar a função coletiva de enunciação, produzindo uma “solidariedade ativa” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 37), apesar de todo ceticismo. Os filósofos apontam que o escritor – como no caso de Kafka – quanto mais afastado de sua comunidade, quanto mais à margem, mais propenso ele estará para exprimir outra comunidade possível, para fabricar os meios de outra sensibilidade, de outra consciência:

A máquina literária toma assim o lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo algum por razões ideológicas, mas porque ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio: *a literatura é tarefa do povo*⁹ (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 37).

O exercício de uma prática minoritária e revolucionária definiria para Deleuze e Guattari o caráter menor de uma língua. Mais uma vez se instaura uma práxis, uma pragmática, assim como ocorre na análise literária, quando os autores apontam-na, como vimos, como uma “pragmática experimental” na criação e na

9 [2] *Journal* [Diário], 25 de dezembro de 1911, p.181: “a literatura é menos a tarefa da história literária do que a tarefa do povo”.

formulação de conceitos. Por isso os adjetivos “maior” e “menor”, para eles, “não qualificam duas línguas, mas dois usos ou funções da língua” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 53). Nessa perspectiva, o modo maior e o modo menor se distinguiriam pelo fato de o primeiro produzir constantes, enquanto o segundo produziria variações contínuas. Em outras palavras, a maioria deve ser compreendida mais como um padrão, uma constante, do que como uma função quantitativa, principalmente por ela supor sempre um estado de poder e dominação. Por outro lado, tudo que fuja ou se diferencie dessa constante maior é considerado minoria; independentemente de seu número ou natureza, seria uma determinação minoritária “como um subsistema ou como fora do sistema” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 55).

Deleuze e Guattari deixam claro que a maioria é sempre compreendida no seu padrão abstrato, portanto nunca poderia ser definida como *alguém*; a maioria é sempre um *ninguém*. Por sua vez, “a minoria é o devir de todo mundo, seu devir potencial por desviar do modelo (...) não existe devir majoritário, a maioria não é nunca um devir. Só existe devir minoritário” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 56). Desse ponto de vista, somente as minorias são estados que podem ser entendidos objetivamente, seja nos estados de língua, de sexo, de etnia, etc.

A literatura menor torna-se então imediatamente política por agir no interior de uma língua maior, criando constantes de variação, linhas de fugas e devires-minoritários, independentemente do seu conteúdo ideológico. O efeito e o caráter político da literatura, pensado por Deleuze e Guattari, não seriam a consequência da obra sobre um receptor, tampouco seu conteúdo ideológico, mas antes a sua materialização, “consequência do exercício menor da língua, de um enunciado coletivo enquanto agenciamento que se engrena diretamente na rede discursiva do poder” (SCHØLLHAMMER, 2001, p. 64).

Trata-se, portanto, de pensar a literatura na sua performance enquanto uma pluralidade de enunciações que formam a máquina expressiva (SCHØLLHAMMER, 2001). O escritor deve, portanto, renunciar a sua autoridade autoral para se unir à enunciação coletiva de “um povo por vir” (DELEUZE, 1997, p. 14), nem que para isso ele tenha que “achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 39). Deleuze e Guattari defendem que a literatura enquanto criação desse povo que falta, é uma saúde. Mesmo frágil,

ainda assim é uma saúde – “saúde que bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem” (DELEUZE, 1997, p. 14).

2.2.

A força da encenação do menor

Sabe-se que Deleuze integra à sua filosofia, além dos pensamentos de outros filósofos, como Espinosa, Nietzsche, Bergson – para citar os mais importantes para o pensamento deleuziano –, conceitos sugeridos em outros campos de pensamento, mesmo de campos não conceituais, como é o caso já explorado acima da literatura. Isso porque, para Deleuze, a filosofia estaria no mesmo nível dos outros domínios da criação e produção do pensamento, sendo eles científicos ou não. Deleuze, então, elege a todo o momento os seus *intercessores* dos mais variados domínios, incluindo-se até o mundo animal e o mundo inanimado:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro. (DELEUZE; PARNET, 1992, p. 156)

No caso da literatura, são intercessores privilegiados por Deleuze, além de Kafka, Melville, Proust, Lawrence e muitos outros; na pintura, por exemplo, Bacon e Cézanne; no cinema, Orson Welles, Resnais e Godard – e, na esfera que mais de perto nos interessa nesta seção, a teatral, Carmelo Bene e Beckett são nomes de destaque. Tomando-os como intercessores, Deleuze estabelece múltiplas relações, criando pequenas e grandes torções na leitura da obra desses artistas, a fim de integrá-los ao seu próprio projeto filosófico de criação de uma filosofia da diferença. Tal projeto filosófico se constituiria em construir um duplo sem semelhança; em outras palavras, seria repetir um texto para afirmar sua diferença, ao invés de buscar sua identidade, pensar seu próprio nome a partir do nome de um outro (MACHADO, 2010). É da compreensão “do modo de

funcionamento desse procedimento que modifica o texto, produzindo seu duplo, que possibilita explicar o diferencial próprio do pensamento de Deleuze – o que constitui sua singularidade” (MACHADO, 2010, p. 10).

Deleuze articula seu pensamento filosófico a partir do teatro em *Um manifesto a menos*, sobre o cineasta, dramaturgo, ator e encenador italiano Carmelo Bene; e em *O esgotado*, sobre o escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett.

Carmelo Bene afirma fazer um ensaio crítico sobre Shakespeare ao encenar *Romeu e Julieta*. Segundo Deleuze (2010), o inusitado é que o encenador italiano não escreve um ensaio crítico sobre Shakespeare, mas faz da sua própria peça um ensaio crítico. Deleuze esclarece que essa função crítica se opera¹⁰ de modo inovador, ao submeter o texto shakespeariano não a uma adição, mas a uma amputação ou subtração, destacando que o próprio Carmelo Bene chama sua montagem de *Hamlet* de *Um Hamlet de menos*. Bene opera o mesmo procedimento de subtração em suas outras peças, como no caso de *Romeu e Julieta*. Deleuze observa que Bene neutraliza, amputa o protagonista Romeu da peça original e isso faz com que a peça toda – por lhe faltar um pedaço – se revire, gire sobre si mesma, se coloque em um outro lado. Se Mercúcio morre rapidamente na peça de Shakespeare, não pode morrer na peça de Carmelo Bene, uma vez que ele constituirá a nova peça.

Segundo Deleuze (2010), o homem de teatro deixaria, então, de ser um ator, encenador ou autor, para se tornar um operador. Ele define como *operação* o movimento de amputação, subtração que faz nascer outro movimento de onde prolifera algo inesperado, “como numa prótese: amputação de Romeu e crescimento gigantesco de Mercúcio, um dentro do outro” (DELEUZE, 2010, p. 29). Na análise de Deleuze, Carmelo Bene não faz uma peça original se utilizando do caráter paródico ou metalinguístico, ele opera uma subtração na literatura, no texto – ou numa parte do texto –, para ver o que surge, o que acontece: “[é] um teatro experimentação, que comporta mais amor por Shakespeare do que todos os comentários” (Deleuze, 2010, p. 29).

¹⁰ Segundo Deleuze, “Operar é um fazer-criar, uma ação que necessariamente está relacionada à produção de ser. Pouco importando se é teórica ou prática, posto que neste âmbito tudo é prático-conceitual”. (FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012, p. 176)

O procedimento de subtração é retomado e aprofundado em *Ricardo III*. Deleuze aponta que Bene, ao neutralizar os representantes do poder do Estado – reis e príncipes – conservando da peça original apenas as mulheres e Ricardo, revela a máquina de guerra presente na tragédia shakespeariana, “fazendo surgir o homem de guerra em cena, com suas próteses, suas excrescências, suas malformações e suas variações” (Deleuze, 2010, p. 29). No que diz respeito à encenação de Carmelo Bene, Deleuze parece demonstrar maior interesse em Ricardo, em detrimento das mulheres da peça, por dois fatores: primeiro porque Ricardo, sendo o homem da guerra, se diferenciaria do homem do Estado ou do rei, por ser disforme, tortuoso e vir sempre de outro lugar – é válido destacarmos o interesse de Deleuze pelo “fora”: da palavra, da literatura, do teatro. O segundo motivo seria Ricardo estar em constante variação, ser mal formado, inacabado, estar sempre em processo. Deleuze esclarece que a peça termina com o nascimento do personagem, quando o mais habitual seria terminar com a morte. A peça passa a ser o processo de formação e constante transformação desse personagem; “o espetáculo começa e termina no momento em que é feito. E a peça acaba com a constituição do personagem, ela só tem como objeto o processo dessa constituição, e não se estende para além dele” (DELEUZE, 2010, p. 31). Ricardo em sua metamorfose, em seu devir, colocaria tudo em constante variação, em movimento, o que permite criar possibilidades de escapar das engrenagens que o subordinariam a um poder.

Ricardo III, Mercúcio e o Servo da peça S.A.D.E – personagens reinventados nas encenações criadoras de Carmelo Bene –, segundo Deleuze (2010), não possuem um “eu” e só nascem numa série contínua de variações e metamorfoses. Deleuze, mais uma vez, aposta na potência de um impessoal, de uma singularidade que adquire um nível coletivo, em detrimento das características formais que fariam dizer “eu”, “o” ou “a”. Além disso, esses personagens ainda formam uma unidade com o conjunto de agenciamentos cênicos: palavras, gestos, luzes, cores, em que Bene é mais “o controlador, o mecânico ou operador” (DELEUZE, 2010, p. 31) do que propriamente o ator ou autor. Deleuze ainda destaca que não se trata neste caso de um teatro de autor, e muito menos de uma crítica de autor, mas de um teatro indissociavelmente crítico e criador.

Para Deleuze, o que Carmelo Bene subtrai ou amputa nas suas peças são os elementos de poder, em outras palavras, os elementos que pertencem a esse sistema de poder, ou o fazem e o representam: Romeu representaria o poder das famílias, o Senhor representaria o poder sexual, os reis e os príncipes o poder do Estado. Os elementos de poder assegurariam tanto o poder do que está sendo representado quanto do próprio teatro, pois garantiriam a coerência da representação e do assunto tratado. É por isso que, para Deleuze, o ator tradicional teria uma cumplicidade com os reis e os príncipes; “e o teatro com o poder” (2010, p. 33). Para o filósofo, o poder do teatro estaria indissociável de uma representação do poder no teatro, por mais crítica que fosse essa representação. Segundo ele, a subtração ou amputação dos elementos de poder no teatro de Carmelo Bene não mudaria apenas a matéria teatral, mas a própria forma do teatro, que cessaria de ser “representação”, assim como ao ator cessaria de ser ator: “Ele dá curso a outra matéria e a outra forma teatrais, que não teriam sido possíveis sem essa subtração” (DELEUZE, 2010, p. 33).

O filósofo ainda cita Artaud, Bob Wilson, o Living Theater e Grotowski, como exemplos de casos teatrais pertencentes ao movimento que subverte profundamente o teatro contemporâneo. Aqui no Brasil poderíamos citar o teatro de Gerald Thomas, José Celso Martinez Corrêa, Enrique Diaz, Antônio Araújo e Felipe Hirsch. No entanto, Deleuze não estabelece uma *identidade* ou uma *filiação* entre essas distintas práticas teatrais com o teatro de Carmelo Bene – mas sim *alianças*. Deleuze privilegia a constituição de alianças ao invés de filiações, porque a filiação subordinaria a diferença à identidade, enquanto a aliança, ao contrário, afirmaria a diferença sem nenhuma forma de subordinação. Por isso, para ele, o teatro de Carmelo Bene subverte o teatro tradicional pelo que ele inventa, e a originalidade de seu procedimento estaria, como se disse, em subtrair os elementos estáveis de poder, para liberar uma nova potencialidade do teatro, “uma força não representativa sempre em desequilíbrio” (DELEUZE, 2010, p. 33).

Na seção “*o teatro e suas minorias*”, Deleuze destaca que o interesse de Carmelo Bene não está no início ou no fim de qualquer coisa, mas no que se passa no meio, “é no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão” (DELEUZE, 2010, p. 34). O meio, para ele, não seria uma média, e sim, um excesso, o devir revolucionário, o lugar em que as coisas crescem. Não

pertenceria a um tempo específico, não seria nem o tempo eterno, nem o histórico, e sim o intempestivo: “um autor menor é justamente isso: sem futuro e nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com os outros tempos, outros espaços” (DELEUZE, 2010, p. 35). Para o encenador italiano, observa Deleuze, os verdadeiros e grandes autores seriam os menores, pois não interpretariam seu tempo, se afastando assim de um tempo histórico determinado. Segundo Bene, o homem não teria um tempo determinado, o tempo é que dependeria do homem, e os autores menores seriam da ordem do intempestivo (DELEUZE, 2010). Esse é um dos motivos que leva o encenador italiano a submeter os autores considerados maiores a um tratamento de *minoração* que liberaria neles suas potencialidades de devir:

Haveria como que duas operações opostas. Por um lado, eleva-se ao “maior”: de um pensamento se faz uma doutrina, de um modo de viver se faz uma cultura, de um acontecimento se faz História. Pretende-se assim reconhecer e admirar, mas, de fato, se normaliza... Então, operação por operação, cirurgia contra cirurgia, pode-se conceber o inverso: como “minorar” (termo empregado pelos matemáticos), como impor um tratamento menor ou de minoração, para liberar devires contra a História, vidas contra cultura, pensamentos contra doutrina, graças ou desgraças contra o dogma. (DELEUZE, 2010, p. 35).

Segundo Deleuze, Shakespeare sofreu no teatro tradicional uma normalização, por isso exige-se dele outro tratamento que libere nele essa força ativa de minoria. Assim como as línguas maiores, marcadas por uma estrutura quase sempre constante e homogênea, as obras artísticas assim “maioradas” podem sofrer um tratamento de minoração.

Deleuze afirma que, quando os componentes sonoros e linguísticos são colocados em um estado de variação contínua, isso acaba afetando diretamente os outros componentes não linguísticos: objetos, atitudes, ações, gestos, paixões, etc: “não se podem tratar os elementos da língua e da fala como variáveis internas sem colocá-las em relação recíproca com as variáveis externas” (DELEUZE, 2010, p. 46-47). Ele esclarece que o mesmo movimento que leva a língua a escapar do poder que garante a sua estrutura, fará *a ação* escapar dos sistemas de dominação ou senhoriais que a organizam. Para que isso ocorra, é preciso subtrair as constantes, os elementos estáveis, porque eles pertenceriam ao uso maior. Subtrai-se o texto, porque o texto seria a dominação da língua sobre a fala, da estrutura

sobre o acontecimento, e ainda daria um testemunho de uma homogeneidade ou invariância. No caso do teatro, amputa-se o diálogo:

Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade. Retira-se o diálogo porque o diálogo transmite a palavra, os elementos de poder e o faz circular: é sua vez de falar, em tais condições codificadas (os linguistas procuram determinar “universais do diálogo”). (DELEUZE, 2010, p. 41-42)

Deleuze aponta que se pode retirar até mesmo a ação e a dicção através da utilização original do *playback*. E o que sobraria, então? Segundo ele tudo, mas “sob uma nova luz, com novos sons, novos gestos” (DELEUZE, 2010, p. 42): o *playback* na sua operação de subtrair a dicção e ação ajudaria a ver e ouvir melhor, uma das questões fundamentais para o pensamento Deleuziano. Deleuze destaca que a utilização original do *playback* consiste em ampliar as variações contínuas, ele esclarece que uma variação é capaz de afetar não só a situação exterior, a entonação física, mas também a sua significação, os fonemas e a sintaxe. Ele ainda explica que Bene é capaz de fazer um enunciado passar num curto espaço de tempo, por todas as variáveis possíveis que podem afetá-lo. O enunciado nesse processo passa a ser apenas a soma das suas próprias variações, o que o permite escapar das engrenagens que podem fixá-lo. Segundo Deleuze, não existe diálogo no teatro de Carmelo Bene e o motivo seria: “porque as vozes simultâneas ou sucessivas, superpostas ou transpostas, estão contidas na continuidade espaçotemporal da variação” (DELEUZE, 2010, p. 43). Deleuze aponta que o texto de Bene é sobrecarregado de indicações não textuais, como numa partitura musical, que não seriam apenas cênicas, que funcionariam como operadores, revelando, a cada momento, as escalas das variáveis pelas quais o enunciado passa. Uma escrita que não seria nem teatral nem literária, “mas realmente operatória e cujo efeito sobre o leitor é muito forte, muito estranho” (DELEUZE, 2010, p. 43).

Deleuze aponta que a operação crítica de Carmelo Bene é mais completa do que a exercida por Bertolt Brecht: enquanto Brecht operaria uma crítica “sobre o escrito e não em cena” (DELEUZE, 2010, p. 44), Bene retiraria os elementos estáveis colocando tudo em variação contínua; a partir daí, tudo passaria ao *menor*. O teatro onde tudo passa a ser *menor* é imediatamente político por agir no interior do próprio teatro, da linguagem, e dos sistemas de dominação, criando

possibilidades de linhas de fugas e devires-minoritários, independentemente do seu conteúdo ideológico:

Eliminar as constantes ou invariantes não apenas na linguagem e no gesto, mas também na representação teatral e no que é representado em cena; portanto, eliminar tudo que “exerce” poder, o poder daquilo que o teatro representa (o Rei, os Príncipes, os Senhores, o Sistema), mas também o poder do próprio teatro (o Texto, o Diálogo, o Ator, o Encenador, a Estrutura); e, a partir daí, fazer tudo passar pela variação contínua, como que por uma linha de fuga criadora que constitui uma língua menor na linguagem, um personagem menor em cena, um grupo de transformação menor através das formas e temas [*sujets*] dominantes. (DELEUZE, 2010, p. 55)

Deleuze sustenta que o teatro de Carmelo Bene substitui a representação dos conflitos pela constante variação, o que, segundo ele, seria mais agressivo, mais ativo, pois faria a própria linguagem (e não a língua) gaguejar, instauraria linhas melódicas que arrastariam a linguagem para fora de um sistema de oposições dominantes. É por isso que Deleuze defende que a escrita e os gestos de Bene são musicais, toda forma seria deformada pelas constantes modificações de velocidade que fazem com que não se passe duas vezes pela mesma fala ou pelo mesmo gesto sem obter características diferentes de tempo. A variação contínua a que Bene submete seu teatro, para Deleuze, extrapolaria por falta ou por excesso o limiar representativo do padrão majoritário; seria, portanto, o devir minoritário de *todo mundo* em oposição à circunstância majoritária de *ninguém*. Essa função antirepresentativa traçaria “uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um. Tornar uma potencialidade presente, atual, é completamente diferente de representar um conflito” (DELEUZE, 2010, p. 60).

Deleuze define e defende a tomada de uma consciência, embora ela não seja psicanalítica, nem tampouco política nos modelos Brechtiano ou Marxista, mas antes uma consciência de minoria que arrastaria a linguagem, o teatro, a literatura, para o seu fora. Para Deleuze, a tomada de consciência seria uma grande potência, mas não estaria subordinada às soluções e nem às interpretações. O teatro de Carmelo Bene é revolucionário por ser um teatro *menor*, de “uma simples potencialidade amorosa” que não cessa de fabricar o novo, de constantemente construir “um elemento para um novo devir da consciência” (DELEUZE, 2010, p. 64.).

É nesses termos que pretendemos examinar as estratégias e forças de minoração das montagens de Enrique Diaz e de José Celso Martinez Corrêa. Mas antes de passar a esse exame, cabe nos determos um pouco no clássico que escolhemos revisitar.

3

Algumas considerações sobre *Hamlet*

3.1.

***Hamlet*: um texto Maior**

Que as palavras deixem de fazer texto... Um teatro-experimentação, que comporta mais amor por Shakespeare do que todos os comentários. (DELEUZE, 2010, p. 29)

É sabidamente imensa a fortuna crítica originada a partir da tragédia *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, de Willian Shakespeare, obra que ocupa posição de grande destaque dentro da literatura shakespeariana. Sua amplitude extrapola os meios propriamente literários e se faz presente nos mais diferentes campos do conhecimento, tais como a filosofia, os estudos culturais, a política, a história, a psiquiatria, a sociologia, etc. – é quiçá um dos textos mais discutidos de todo ocidente.

Alguns números ajudam a esclarecer a abrangência da recepção de *Hamlet* em nossa cultura: calcula-se que há em torno de 80.000 títulos escritos, entre livros, teses e dissertações, sem contar inúmeros artigos acadêmicos. Em *Shakespeare, sua época e sua obra*, Marlene Soares dos Santos afirma que escrever sobre *Hamlet* é fazer uso contínuo de superlativos: a mais popular, a mais citada, a mais representada, a mais filmada, a mais longa das peças shakespearianas (cerca de quatro mil e cinquenta linhas, dependendo da edição); uma obra que chega a ter quatrocentas publicações por ano, “o que levou Richard Levin a criar a expressão ‘a megagigantesca massa crítica de Hamlet’” (SANTOS, 2008, p. 197). Leonardo Berenger, em “‘Thy name is woman’: A (re)construção das identidades femininas em adaptações narrativas de Hamlet”, aponta que, das 39 peças de Shakespeare, seus dois poemas narrativos e seus 154 sonetos, a tragédia do jovem príncipe da Dinamarca é que vem ocupando a posição de centralidade da crítica especializada em geral: acredita-se que o único assunto capaz de atingir um número maior de respostas críticas que o teatro shakespeariano foi Jesus Cristo (BÉRENGER, 2014, p. 75).

Shakespeare atravessa e desafia as fronteiras de qualquer momento histórico, sendo essa, talvez, a característica mais determinante de sua obra: os diferentes tempos e espaços a que ela tem sobrevivido culturalmente. Mesmo que se possa reconhecer nas peças do bardo aspectos que são distintivamente elisabetanos ou jaimescos, ainda assim, muitos especialistas, e o público teatral, tendem a acreditar que as peças de Shakespeare refletem seus próprios e diferentes contextos culturais, o que evidenciaria um caráter trans-histórico e transcultural na obra. As peças do bardo atravessam não só diferentes momentos históricos, como também o limite das fronteiras de nacionalidade (BÉRENGER, 2014). Solange Ribeiro de Oliveira, no seu livro *Hamlet: leituras contemporâneas*, faz uma interessante observação sobre o motivo pelo qual a tragédia mais notória de Shakespeare pode ser considerada um texto clássico por excelência:

Entre as tragédias, nenhuma resume mais claramente, que *Hamlet*, a dupla capacidade, própria do texto clássico, de remeter ao universal e, ao mesmo tempo, manter-se compatível a diferentes visões de mundo, trazidas pelas revoluções culturais. Também seria difícil encontrar outra obra que, ao lado do seu apaixonado interesse, ofereça tantas possibilidades interpretativas, próprias de uma esfinje da literatura. (OLIVEIRA, 2008, p. 14)

Há um trecho da própria peça que parece ilustrar esses diferentes pontos de vista que a obra permite, algo observado por Pedro Sússekind (2015). Durante o ato III, cena II, temos o seguinte diálogo:

HAMLET: Estás vendo aquela nuvem ali, quase em forma de camelo? **POLÔNIO:** Pela santa missa, eu diria que é um exato camelo.

HAMLET: Pois me parece mais um esquilo.

POLÔNIO: É; tem a corcova de um esquilo.

HAMLET: Ou será uma baleia?

POLÔNIO: É! Uma perfeita baleia. (HAMLET, III.2)

Vemos que Hamlet diz enxergar – num curto espaço de tempo – diferentes figuras de animais, numa mesma nuvem. Polônio não só concorda plenamente com o príncipe, como também muda de opinião a cada vez que Hamlet decide mudar de ideia. Por mais que a cena tenha um tom satírico e demonstre a astúcia do jovem príncipe ao se fingir de louco, podemos enxergá-la, também, como uma cena metonímica do olhar da crítica em relação à tragédia, mudando

constantemente de ponto de vista, dependendo da interpretação ou da leitura que se faz dela.

Oliveira afirma que *Hamlet* oferece uma sofisticada construção dramática, passando pela investigação psicológica, substratos históricos, filosóficos, sociais e metafísicos, além de primoroso requinte verbal. No que concerne às questões lexicográficas, é válido destacar que Shakespeare foi responsável por criar diversas palavras, atualmente registradas nos dicionários de língua inglesa, em torno de 1700, segundo afirma Caetano Waldrigues Galindo em seu estudo “Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare”. Além de uma grande habilidade para inventar palavras, Galindo destaca alguns dos possíveis fatores que teriam contribuído para que o bardo tivesse tamanha penetração no léxico da língua inglesa. A primeira razão seria o fato de os instrumentos normativos da língua inglesa não estarem totalmente desenvolvidos, o que possibilitou ao dramaturgo maior liberdade e ousadia para trabalhar o léxico. Outra razão que ajuda a explicar o grande êxito verbal é o fato de que a cultura elisabetana era em grande parte auditiva: aural e oral. A imprensa ainda não estava consolidada e o teatro elisabetano era para ser ouvido: *to hear a play*, ouvir uma peça, ao invés de ver ou assistir. Outra hipótese seria que muitas dessas palavras talvez existissem na oralidade da cultura popular, porém só foram registradas pela primeira vez na obra de Shakespeare (GALINDO, 2008). No entanto, o que explicaria a contribuição do bardo, para as listas de etimologias inglesas, ser mais profícua do que as contribuições dos demais dramaturgos elisabetanos, como Christopher Marlowe (1564-1593), Ben Jonson (1572-1637) ou John Webster (c. 1579-c.1634)? E o que explica o fato de que muitas das palavras criadas por Shakespeare permanecem até os tempos atuais? Não existe uma resposta exata para essas questões; porém, supomos ser pela força pictórica que suas palavras possuem – acredita-se que Shakespeare colhia suas imagens no campo dos afazeres mais comuns, como, por exemplo, os jogos de salão, a jardinagem e a pesca (GALINDO, 2008). Seja como for, poderá ecoar aqui, de alguma forma, a ideia de inserção de uma língua estrangeira na língua nativa – a língua “estrangeira” de Shakespeare fabricando a própria língua que viria a ser a “nativa” língua inglesa. O que é mais importante observar, no entanto, é o modo como, mesmo que algumas de suas inovações alcancem a estabilidade dos dicionários, a *língua* de Shakespeare permanece largamente “selvagem” até os dias de hoje.

Das tragédias shakespearianas, *Hamlet*, é a que possui o maior número de palavras, maior extensão e maior potência imagética. Segundo Marlene Soares dos Santos, “a imagem de um jovem, todo vestido de negro, segurando uma caveira, é o ícone mais famoso da história do teatro” (SANTOS, 2008, p. 197). A plasticidade das imagens do texto de Shakespeare também pode ser observada em personagens como Ofélia, ao ponto de alguns críticos resumirem a participação da personagem na peça à sua força iconográfica. A força das imagens de Shakespeare também se faz presente na primeira cena de *Hamlet*, quando uma série de imagens remete a algo mal iluminado: “Quem está aí?”, “acabou de soar meia-noite”, “Eu não vi nada”, “mesma hora morta”, essas palavras sintetizam a obscuridade que permanece durante toda peça e que se estende à figura do jovem príncipe da Dinamarca – por muitos considerado como uma metonímia da tragédia do ser e do Estado, uma tendência de leitura que, em seu viés hermenêutico, contraria a proposta deleuziana, com a qual nos alinhamos no capítulo anterior. Em “Introdução à primeira edição de *Hamlet*”, Barbara Heliadora faz a seguinte observação sobre a primeira cena da tragédia:

A cena inicial da peça – exemplo excepcionalíssimo de aproveitamento dinâmico da exposição e passada entre personagens menores, alguns dos quais desaparecem inteiramente depois do primeiro ato – não só é fundamental para compreensão do enredo como também cria o clima, introduz aspectos básicos da temática e apresenta o personagem que vai não só encerrar a peça como tornar-se, a partir daquele momento, responsável pelos destinos da Dinamarca. (HELIODORA, 1995, p. 13)

De formas distintas Soares, Heliadora e Galindo destacam a força imagética do texto shakespeariano, a primeira pela força icônica de seus personagens, a segunda pelo poder de condensação de toda atmosfera da peça, logo na primeira cena, e o terceiro pela força imagética das próprias palavras. No entanto, no que diz respeito ao clima da primeira cena de *Hamlet*, podemos observar que a peça é obscura também no que tange ao seu próprio nascimento, à sua própria origem.

Sabemos que não há nenhum manuscrito de Shakespeare, mas que sobreviveram três versões do texto: o primeiro in-quarto (Q1) (1603), o segundo in-quarto (Q2) (1604) e o Fólho (F) (1623). José Roberto O’Shea, na introdução de “O primeiro Hamlet in-quarto de 1603”, aponta que as diferentes versões do texto

são determinantes para questões de escritura, adaptação, reescritura e encenação da peça. O Fólho¹¹ de 1623 teria sido publicado por ex-sócios de Shakespeare, John Heminges e Henry Condell, sete anos após a morte do bardo. Dos 36 textos dramáticos publicados, 18 deles foram publicados em versão in-quarto, sendo que seis seriam considerados versões espúrias do texto (O'SHEA, 2010). Segundo a visão tradicional, Q1 seria um texto provavelmente pirateado, reconstituído pela memória de algum ator ou grupo de atores que atuaram na peça.

A crítica tradicional defende que as alterações provocaram simplificações na construção dos personagens, sugerindo que essa versão recorreria a estereótipos correntes à época: Ofélia, por exemplo, seria ainda mais obediente ao pai do que nas versões mais prolongadas da peça. Na visão revisionista, as “simplificações” refletiriam o horizonte de expectativas conforme as quais os textos foram escritos e encenados, ou seja, as plateias londrinas. Nessa concepção, o texto seria uma versão resumida de uma peça muito extensa, destinada a ser levada à cena por um grupo menor de atores e sem a necessidade, por exemplo, dos músicos. Segundo os revisionistas, Q1 possui qualidades dramáticas marcantes (O'SHEA, 2010).

Quanto às diferenças textuais das três versões do texto, os editores, na tentativa de resolver o impasse, acabaram produzindo uma espécie de colagem do Q2 e do F, denominada “edições conflacionadas” (O'SHEA, 2010, p. 11). Segundo o referido autor, existiriam três hipóteses em relação à origem do Q1. A primeira sugere uma revisão parcial, ou esquete, de uma peça chamada Ur-hamlet (peça já existente e atribuída a Thomas Kyd, mas que alguns críticos defendem ser do próprio Shakespeare). A segunda hipótese seria a de que se trata de uma reconstituição feita de memória, provavelmente realizada por um dos atores de Shakespeare. Já a terceira aponta o Q1 como uma adaptação teatral voltada para a encenação, onde propositalmente sua extensão é encurtada, tornando-a mais ágil (O'SHEA, 2010). Sabendo que Shakespeare também era empresário e que o sucesso de suas peças lhe garantiria melhor retorno financeiro e notoriedade, julgamos que de todas as hipóteses levantadas em relação a Q1, a que defende essa versão como sendo mais voltada para a montagem da peça, parece ser mais

¹¹ “Fólho é a folha de impressão dobrada uma vez, de que resulta um caderno com duas folhas e quatro páginas. In-quarto é a folha de impressão dobrada duas vezes, formando um caderno com quatro folhas e oito páginas” (O'SHEA, 2010, p.10)

pertinente. Segundo Pedro Sussekind, a percepção alemã sobre a originalidade da obra de Shakespeare, só vai ser discutida a partir da segunda metade do século XVIII, embora existam registros de encenações de *Hamlet* em Hamburgo, datadas do século XVII:

Historicamente, a repercussão das obras de Shakespeare na Alemanha pode ter seu início datado no século XVII, quando algumas companhias de autores ingleses percorriam a Europa representando peças elisabetanas. Há registros, por exemplo, de uma representação de *Hamlet* nas ruas de Hamburgo, já em 1623 feita por uma trupe inglesa de atores itinerantes. Mas as montagens daquela época eram baseadas em versões simplificadas das obras, representadas normalmente em inglês e, em geral, sem indicação alguma de seus autores. Só na segunda metade do século XVIII, depois das primeiras traduções de suas peças e dos primeiros textos críticos, Shakespeare se tornou, para os alemães, a principal referência de um projeto de reestruturação do teatro nacional. Foi então que seu nome passou a ser associado à noção de gênio original. (SUSSEKIND, 2008, p. 11-12)

Ainda segundo O'Shea, as principais diferenças entre Q1, Q2 e F estão ligadas à estrutura, ao nome dos personagens, à extensão do texto e às marcações de cena ou rubricas. Em termos de extensão, Q1 é a versão mais curta, contabilizando 2154 linhas¹², Q2 possui quase o dobro com 4.056 linhas, embora Q1 possua cerca de 130 linhas exclusivas, e F um pouco menor que Q2 com 3.907 linhas. Quanto à estrutura, O'shea (2010) aponta que Q1 possui 18 cenas, sem divisões em atos – já na edição preparada por Irace a peça possui 17 cenas.

Segundo o pesquisador, a alteração estrutural mais marcante observada em Q1 é a antecipação do solilóquio “Ser ou não ser”, passando para a segunda cena do segundo ato, e não primeira cena do terceiro ato, como ocorre nas versões mais extensas. Para alguns defensores do Q1, a antecipação do célebre solilóquio tornaria a ação mais rápida e seria dramaticamente mais lógica, visto que Hamlet consideraria a possibilidade de suicídio, ainda abalado pela aparição e revelação feitas pelo fantasma de seu pai. Esse ponto levantado pelos especialistas, e com o qual concordamos, corrobora com a hipótese que Q1 não seria um texto de menor qualidade, e sim uma versão voltada para encenação. Outra mudança estrutural bastante relevante é a presença de uma cena entre Horácio e Gertred, que ocorre somente no Q1, a cena¹³ 15. Segundo Kathleen Irace¹⁴, diferente de todos os in-

¹² “Segundo contagem de Weiner; a contagem de Irace soma 2.221 linhas” (O'SHEA, 2010, p. 11).

¹³ “Na edição de Weiner; em Irace, e em Thompson e Taylor, cena 14”(O'SHEA, 2010, p.16)

quartos das peças shakespearianas, apenas o Q1 de *Hamlet* possui uma cena que não existe nas versões mais extensas, as 35 linhas que aparecem somente em Q1, revelam – ao contrário das demais versões em que o posicionamento da rainha fica ambíguo – que Gertred, após ouvir o relato de Horácio, se posiciona ao lado do filho, contra o marido (O’SHEA, 2010).

Em Q1 são mais evidentes as didascálias, sendo mais “teatrais” e em maior número do que as que aparecem em Q2 e no Fólho. O Q1 também apresenta diferenças significativas nos nomes dos personagens:

Polônio, por exemplo, se chama Corambis no Q1; Gertrudes é Gertred; Reinaldo (Q2), ou Reinoldo (F), chama-se Montano, Voltemandó é Voltemar, Fortimbrás é Fortembrasse (Fortebráço); Rosecrantz, ou Rosencraus (Q2), ou Rosincrance (às vezes Rosincrane) (F) e Guildenstern chama-se Rosencraft e Gilderstone; versões mais anglicizadas. (O’SHEA, 2010).

Ainda sobre os personagens, O’Shea observa que Cláudio se apresenta menos político e mais medieval em Q1 – não sendo tão hábil no uso da retórica quanto nas versões mais extensas da peça. Corambis, por sua vez, se apresenta mais tolo e bufão do que nas outras versões, afirmando, por exemplo, que os atores têm em seu repertório peças de “Platão” quando o correto seria “Plauto”. Ofélia é mais submissa e manipulada no Q1 – exposta à patética situação de ouvir a leitura pública da carta do amante para a mãe e o padrasto deste. Como já mencionado anteriormente, Gertred mostra-se mais flexível e amável, aliando-se ao filho contra o rei Cláudio. Hamlet possui menos falas no Q1 do que em Q2 ou F, levando a uma aceleração do ritmo da peça; no Q1, Hamlet se mostra mais determinado na vingança e menos introspectivo, sua maior determinação faz com que ele morra sem saber da aproximação de Fortebráço e sem declarar que o príncipe norueguês será o próximo rei da Dinamarca (O’SHEA, 2010). A respeito do final de Q1 e da diferença dessa versão em relação às mais extensas, O’Shea (2010) faz a seguinte afirmação:

Se, por um lado, o final do Q1 parece mais fatalista, fora do controle de Hamlet, por outro a nova ordem sugere um rompimento radical com a antiga, renunciando, de modo mais contumaz, um novo começo. A meu ver, as diferenças entre Q1, Q2 e F não devem ser entendidas como acidentais ou aleatórias; antes elas podem ser encaradas como resultantes de impulsos criativos coerentes que visam à construção de um texto dramático mais enxuto, pois,

¹⁴ Editora do texto de Q1 para série New Cambridge Shakespeare.

embora Q1 tenha cerca de 1.600 linhas a menos do que Q2, nada de fundamental à ação presente no segundo falta ao primeiro... E, se a qualidade da linguagem que constitui o Primeiro in-quarto talvez deixe a desejar diante da excelência das versões mais conhecidas, em contrapartida, a primeira versão se destaca por sua inerente teatralidade, por ser mais ação, menos introspecção, mais teatro, menos literatura (O'SHEA, 2010, p. 105)

O posicionamento de O'Shea difere do pensamento de Bárbara Heliadora, pois a pesquisadora defende em algumas entrevistas que as demais versões da peça são superiores ao Q1. No entanto, ambos concordam quanto à vasta habilidade de Shakespeare para retrabalhar temas e lendas presentes na Inglaterra do século XVII. Em “A vida de William Shakespeare”, Cristiane Busato Smith observa que Shakespeare, durante o período escolar, passou por exercícios de retórica que incluíam a *imitatio* – uma espécie de imitação criativa que ensinava os alunos a elaborarem textos semelhantes a obras em latim – e as *controversiae* – onde os alunos tinham que defender dois pontos-de-vista completamente opostos sobre o mesmo assunto –, o que provavelmente deu ao bardo a destreza de retrabalhar vários temas. O próprio Hamlet é uma antiga lenda escandinava que foi recriada por Shakespeare. Tais índices, em nossa leitura, corroboram com a hipótese que Q1 não seria um texto pirata, e sim um texto que Shakespeare retrabalhou de acordo com seus objetivos.

Bárbara Heliadora (1995) afirma que Shakespeare, assim como Molière e os gregos antigos, não tinha nenhuma preocupação com a originalidade do seu material e que *Hamlet*, com suas longínquas origens nas lendas nórdicas presentes na Edda, já chegou nas mãos do bardo retrabalhado por vários períodos e autores. Solange Ribeiro de Oliveira (2008), concordando com a visão de Bárbara, aponta que a saga do jovem príncipe teria sido mencionada pela primeira vez por Snæbjörn, poeta islandês do século X. A mesma lenda reaparece redigida em latim pelo poeta Saxo Grammaticus, provavelmente em uma versão influenciada pela história clássica de Lucius Junius Brutus.

Na versão escandinava, o protagonista, chama-se Amleth e, como *Hamlet*, suspeita que seu pai tenha sido assassinado por um irmão, que o sucede no trono e se casa com sua mãe viúva. Sem o apoio paterno da coroa, Amleth finge ser louco, esperando investigar o suposto crime do tio e a cumplicidade de sua mãe. A lenda escandinava, segundo Oliveira (2008), também aponta o esboço de outros personagens que fazem parte do texto shakespeariano, como Ofélia e seu pai

Polônio. A saga também menciona a tentativa frustrada de Cláudio matar o sobrinho: para livrar-se de Amleth, o padraсто o envia para Inglaterra, com um documento lacrado, que contém a ordem de execução contra o portador. Ainda sobre as possíveis fontes de *Hamlet*, a professora destaca indícios de origens orientais (persas) ou célticas para a peça, ou ainda, paralelos com romances ingleses de Belvis de Hampton, Havelock, Horn. Segundo a pesquisadora, secundariamente a peça sofreu influência de acontecimentos como o suicídio de Hélène de Toumont, vítima de um amor trágico semelhante ao que Ofélia dedicou a Hamlet.

Oliveira (2008) afirma que a versão de Saxos Grammaticus, no século XVI, foi incorporada à coletânea de Histórias Trágicas de François de Belleforest. Esse texto foi publicado em Londres, em 1608. Já lá, nos anos de 1580, era bastante conhecida uma tragédia de vingança, baseada no texto de Belleforest, intitulada *Ur-Hamlet*, tradicionalmente atribuída a Thomas Kyd, contemporâneo do bardo, mas que alguns críticos atribuem ao próprio Shakespeare, como já comentamos. *Ur-Hamlet* retoma as velhas histórias, embora de forma menos complexa do que a versão shakespeariana. Oliveira destaca ainda que Shakespeare incorporou a *Hamlet* um texto italiano que se chamava *O assassinato de Gonzaga*, a intriga gira em torno do assassinato de um rei por seu irmão, que assume o trono e a rainha, tal como suspeita Hamlet. O jovem príncipe confia a representação dessa peça a atores mambembes, semelhantes aos existentes no teatro elisabetano, inserindo comentário e modificações, que constituem uma síntese da crítica à prática teatral na Inglaterra do século XVII (OLIVEIRA, 2008).

No que concerne ao conteúdo de *Hamlet*, a crítica especializada ainda se vê às voltas com questões recorrentes, dentre elas: Por que Hamlet não vinga seu pai imediatamente? Gertrudes é cúmplice ou não de Cláudio? Ofélia se suicidou ou sofreu um acidente? Ofélia perdeu a virgindade com Hamlet? Gertrudes era adúltera? O que explicaria a forma com que Hamlet trata as mulheres? Hamlet é louco ou só finge que está louco?

Essa obsessão por respostas que pacifiquem o texto foi objeto da ironia de Oscar Wilde, que teria indagado a famosa frase: “Os comentadores de Shakespeare são loucos ou só fingem que são loucos?”

Seja como for, por mais que as questões sempre deixadas em aberto incitem frustradas tentativas de pacificação, podemos observar que, ao longo da

história, determinadas leituras da obra vêm se tornando mais hegemônicas que outras. Bárbara Heliodora, por exemplo, critica umas das concepções mais famosas sobre a peça, afirmando que “a concepção romântica de uma figura ensimesmada, preocupada exclusivamente com suas angústias existenciais, é tão errada quanto a famosa definição do ‘nada’, ou seja, *Hamlet* sem Hamlet” (HELIODORA, 1995, p. 13). Observa ainda que a dramaturgia elisabetana, por sua natureza épica e panorâmica, seria mais flexível e permitiria “a composição da imagem global a ser transmitida” (Ibidem, p. 13). Marlene Soares (2008) consente com Bárbara Heliodora, apontando que determinadas leituras hegemônicas acabam reduzindo a obra. A pesquisadora não concorda, por exemplo, com a leitura da peça como um drama familiar, atribuída à interpretação freudiana, na qual Hamlet sofreria um complexo de Édipo: “ignora-se, assim, o fato de que a peça se intitula *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, sendo não só a trajetória de um herói trágico, mas a de seu país, que “tem algo de podre (I.4)”” (SOARES, 2008, p. 198).

Leonardo Bérenger, revisando a fortuna crítica de *Hamlet*, aponta que o Dr. Samuel Johnson (1709-1784), ainda em 1765, elogiava Hamlet, o personagem, por sua “variedade” (2014, p. 76). Já um contemporâneo do Dr. Johnson, Francis Gentleman (1728-1784), em 1770, destaca a variedade do personagem, mas lastima sua “incoerência” (WOFFORD, 1994, p. 185). James Boswell (1770-1795) aponta o caráter vacilante do jovem príncipe afirmando que ele seria privado de “força mental”. Henry Mackenzie (1745-1831) comenta a “extrema sensibilidade da mente de Hamlet” e aponta essa característica como sendo o caráter unificador da peça (apud BÉRENGER, 2014, p. 76). Bérenger observa que, na Alemanha, em 1795, com a publicação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, “a questão Hamletiana”, ou seja, a concepção de um homem destinado a uma grande ação, mas com uma alma nobre e delicada incapaz realizá-la, ganha grande alcance na cultura e literatura alemãs, o que foi decisivo para a recepção crítica da peça no contexto “europeu em geral e no inglês, em particular” (BERÉNGER, 2014, p. 76). Friedrich Schlegel (1772-1829), também insiste na tendência de Hamlet em filosofar excessivamente, fazendo dele um personagem incapaz de agir. Segundo Sigmund Freud (1856-1939), Hamlet seria um histérico, o que ficaria evidente na sua alienação sexual. Durante o diálogo com Ofélia, a histeria e a interdição ao tabu do incesto, seriam

na perspectiva de Freud, constitutivas da personalidade do príncipe e explicariam a conduta dele durante a peça (cf. BÉRENGER, 2014). A partir do panorama crítico levantado por Bérenger é possível percebermos que até o século XIX, os críticos mais renomados vão atribuir ao príncipe um temperamento frágil e uma grande dificuldade para agir, sendo que apenas a partir do século XX, essa visão começará a ser questionada.

Na perspectiva deleuziana, as tentativas de “estabelecimento do texto” e a produção dos “comentários”, interpretações e leituras da peça, acabam por domesticar, institucionalizar e dogmatizar o texto; em outras palavras, o texto é tornado *maior*, perdendo suas potencialidades de devir, sua capacidade de fabricar mundos. Então, seria preciso proceder de outra forma, encontrar novamente o lugar da arte como espaço de *devires-minoritários* (DELEUZE, 1991). Veremos, no próximo capítulo, como as montagens de Diaz e Zé Celso deslocam algumas das tendências domesticantes aqui brevemente aludidas. Antes disso, no entanto, conforme anunciado na apresentação, atentaremos aos lugares e às forças da personagem Ofélia.

3.2.

Ofélia: um personagem menor em *Hamlet*?

Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que seremos. (HAMLET, IV.5)

Hamlet é muitas vezes visto como uma obra metonímica da modernidade em sua fase inicial, quando justamente vigorava um período de abalo nas certezas, de transição entre Idade Média e Renascimento. Tania Alice (2010) reflete sobre esse período de transição, partindo do pensamento de Anatol Rosenfeld, e aponta que, de certa forma, as peças de Shakespeare remetem à visão hierárquica medieval e teocrista. Por outro lado, com *Hamlet*, tragédia situada entre o terrestre e humano, a visão renascentista começa a surgir. Os valores absolutos são questionados e o relativismo moral aparece e se torna uma das questões centrais da peça. Na mesma perspectiva, em *A cultura do Renascimento na Itália*, Jakob Burckhardt aponta que, com o nascimento do indivíduo, o homem passa a desenvolver e formular o seu próprio pensamento, ao contrário de deixar-se subjugar por conceitos e princípios pré-estabelecidos. Corroborando essa ideia,

Anna Stegh Camati, em *O lugar da mulher na sociedade Elisabeta-Jaimessa e na criação poética de Shakespeare*, defende que muitos dos personagens shakespearianos – tanto masculinos quanto femininos – representam esse espírito renascentista, pois rebelam-se contra os antigos valores em prol de um pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual.

No que diz respeito às questões de gênero em Shakespeare, que, como se disse, terão importância neste trabalho, temos em parte da crítica a emergência de um impasse. Alguns críticos defendem que Shakespeare foi, de alguma forma, feminista, outros afirmam que seria imprudente arrolá-lo como tal. No entanto, a maioria parece concordar quanto à sua habilidade em se reportar à condição humana, em que homens e mulheres são tratados com igual arte e argúcia, destacando-se a capacidade da mulher em superar os limites do sistema patriarcal (CAMATI, 2008). Diante da divergência crítica em relação às questões de gênero na obra de Shakespeare, identifique-me com a visão de Camati, principalmente, quando defende que Shakespeare encontra mecanismos para subverter a ordem vigente: é só observamos algumas das suas personagens como, por exemplo, Lady Macbeth e Julieta. Ela destaca que, na época do bardo, esse sistema já apresentava alguns indícios de enfraquecimento e instabilidade. Porém, apesar de existir certa flexibilidade de comportamento individual e alguma mobilidade social, o que predominava era a estrutura patriarcal estratificada. Enquanto o homem podia exercer uma diversidade de papéis de acordo com as suas possibilidades e capacidades, a mulher, no entanto, tinha seu desempenho social bastante limitado: “sua identidade deriva exclusivamente do sexo ao qual pertencia: podia ser mãe, esposa ou viúva; dama ou criada; virgem, prostituta ou bruxa” (CAMATI, 2008, p. 138).

Todavia, durante os reinados de Elisabete I (1558-1603) e de Jaime I (1603-1625), as mulheres inglesas possuíam maior liberdade em relação às outras mulheres da Europa. Diferentes das demais mulheres do continente europeu, as inglesas não eram confinadas apenas à vida doméstica; além das igrejas, elas podiam frequentar outros lugares públicos, como feiras, mercados e teatros, onde constituíam grande parte do público. Em alguns casos, as mulheres ainda gozavam de maior autonomia: segundo consta em registros e documentos da época, existiam mulheres que possuíam propriedades, exerciam diferentes profissões e eram chefes de família. Também ocorreu durante aquele período,

certo declínio do casamento arranjado, em favor da união de livre escolha, ou seja, a partir da parceria entre um homem e uma mulher – sem, no entanto, abalar a autoridade absoluta exercida pelo homem (CAMATI, 2008).

Shakespeare, diante de tantas transformações, encontrava-se dividido entre manter em suas peças a ordem política e moral vigente – já que sua companhia dependia de uma legitimação oficial garantida pela proteção de um patrono e tinha suas cenas monitoradas pelo poder estabelecido – e em atender grande parte do público que não era favorável a esse mesmo poder. O poeta, então, viu-se obrigado a encontrar uma forma que não desagradasse a ninguém: “a solução que encontrou foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças” (CAMATI, 2008, p. 140).

Em suas tragédias, por exemplo, ainda que predominantemente os protagonistas fossem personagens masculinos, em duas delas, *Antônio e Cleópatra* (1606-1608) e *Romeu e Julieta* (1594-96), as heroínas partilham do desfecho trágico dos heróis. Julieta luta contra a autoridade paterna e se recusa a seguir as normas estabelecidas pela estrutura do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em prejuízo da social. Já Cleópatra, favorecida pela sua posição de rainha, possuía maior independência em relação à maioria das mulheres; Cleópatra não era somente a soberana de um povo, mas também de si mesma (CAMATI, 2008). Porém, é nas comédias de Shakespeare que as mulheres se destacam. Personagens como Katherina, Beatriz, Adriana, Viola, Rosalinda, Pórcia, entre outras, desafiam a concepção de identidade como uma forma rígida:

Através da metateatralidade, paródia, ironia e de estratégias dramáticas diversas, tais como disfarce ou travestimento, o poeta estabelece uma confusão de identidades que contradiz e subverte a visão tradicional da mulher, sugerindo que os conceitos de “masculinidade” e “feminilidade” são criações culturais e, como tais, comportamentos aprendidos através do processo de socialização, que condiciona diferentemente os sexos, para cumprirem funções específicas e diversas como se fossem partes da sua própria natureza (CAMATI, 2008, p. 142).

Conforme defende a pesquisadora, essas estratégias dramáticas shakespearianas ajudam a desconstruir uma naturalização que inferioriza o sexo feminino. Ou seja, em suas comédias, através do uso de tais recursos, Shakespeare questiona, ridiculariza, criticaria essa leitura discriminatória em relação à mulher.

No entanto, no que concerne à temática de gênero e demais campos de conhecimento, é válido destacar que Shakespeare sofreu influências dos mais variados saberes, sendo eles literários ou extraliterários. O filósofo e ensaísta Michel de Montaigne (1533-92) foi uma das suas principais influências e contribuiu inclusive na sua visão sobre a questão de gênero. Montaigne foi um dos primeiros a questionar, por exemplo, a perspectiva essencialista que conferia a homens e mulheres identidades fixas. O filósofo francês afirma a natureza paradoxal dos seres humanos defendendo que somos todos constituídos de peças e pedaços juntados ao acaso, de diferentes formas, cada engrenagem funcionando independentemente das demais. Assim, a diferença entre nós e nós mesmos é tão grande quanto a diferença entre nós e os outros. Para além de uma identidade, Montaigne aponta que as diferenças são criadas a partir das circunstâncias e do uso das máscaras, que escondemos ou ostentamos conforme nossas conveniências: “[a]s mulheres têm razão ao recusar as regras da vida introduzidas no mundo, ainda mais que foram os homens que as criaram sem elas” (MONTAIGNE, 2000, p. 103).

Talvez isso explique porque muitos dos personagens de Shakespeare, tanto masculinos quanto femininos, são sustentados a partir de uma postura relativista, em que o sujeito não é constituído apenas de fatores biológicos e psicológicos, mas também de determinações culturais e históricas. Camati cita a personagem Ofélia como exemplo de um evidente conflito entre a máscara exterior, construída socialmente, e o “eu” reprimido da heroína. A autora defende que a personagem é persuadida a submeter-se às regras do patriarcado, sendo manipulada simultaneamente pelo pai e pelo irmão, que lhe dão ordens para não confiar em seus sentimentos:

Quanto a Hamlet e ao encantamento de suas atenções, aceita isso como uma fantasia, capricho de um temperamento, uma violeta precoce no início da primavera; suave, mas efêmera, perfume e passatempo de um minuto – Não mais. (HAMLET, I, 2).

As recomendações de Laertes a sua irmã parecem corroborar a perspectiva defendida por Camati, segundo a qual Ofélia é constantemente usada e confundida pelos homens do seu convívio, sendo a fragmentação da sua mente o efeito das mensagens e atitudes contraditórias, que ela não consegue conciliar. Segundo a

pesquisadora, Laertes colocaria Ofélia em um pedestal, tal qual um objeto estético, incorporando o ideal de castidade feminina. Já Polônio teria como objetivo transformá-la em um autômato, pronta para obedecer a suas ordens, uma mercadoria a ser negociada em seu proveito. Cláudio, por sua vez, a veria como uma ferramenta para sondar os propósitos de Hamlet. Por fim, o jovem príncipe não hesita em insultá-la, descarregando nela toda revolta motivada pela conduta da sua mãe. Nessa perspectiva, Ofélia somente acataria a vontade dos outros em detrimento da sua própria vontade:

Ela não tem autonomia de escolha, pensamento e ação, e todos se mostram alheios às suas necessidades e desejos. Completamente circunscrita pelo poder patriarcal, Ofélia é obrigada a reprimir não apenas a sua sexualidade, mas também a anular a sua identidade, a qual, tendo sido construída tomada como referência exclusiva a vontade dos outros, não teve a oportunidade de florescer. As excessivas pressões às quais é submetida culminam na perda do seu senso de realidade e sua decorrente loucura. (CAMATI, 2008, p. 136)

A leitura de Camati (2008) sobre Ofélia parece sofrer influência do trabalho bastante inovador da crítica norte-americana Elaine Showalter, “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibility of Feminist Criticism” (1994). Ambas as pesquisadoras defendem que a desestruturação do self de Ofélia ocorre devido à disputa de forças representadas pelas vozes masculinas que atuam por entre sua mente e corpo, levando-a à fragmentação mental, à loucura e à morte, em última instância.

Showalter aponta que Ofélia foi negligenciada pela crítica pré-feminista, por mais que estivesse presente na cultura popular, na literatura e na pintura, pois, no que concerne aos textos críticos shakespearianos, a personagem obteve certa invisibilidade e foi silenciada por um longo tempo. Showalter afirma também que o próprio Shakespeare nos dá poucas informações a respeito de Ofélia; a personagem aparece em apenas cinco das vinte cenas da peça e sua história de amor com Hamlet é conhecida apenas por alguns flashbacks ambíguos. Showalter conclui, então, que seria impossível reconstruir a biografia de Ofélia apenas com os elementos presentes no texto do bardo, pois ela aparece sempre mediada por outros personagens, não construindo seu próprio discurso. Até mesmo, a cena de sua morte é trazida à luz através do discurso da rainha, o que torna a cena ainda mais ambígua.

Ofélia seria o não discurso, privada de pensamento, sexualidade, linguagem e história, ela tornar-se-ia a história do O, do zero, do círculo vazio ou do mistério da diferença feminina, o mistério da sexualidade feminina a ser decifrado ou potencializado pela crítica feminista (SHOWALTER, 1994). A partir das lacunas presentes no texto em torno da personagem, Showalter (1994) vai propor uma leitura bastante original de Ofélia, quando se desprende da história de vida, de amor e da psicologia da personagem, para deter-se na história de sua representação. Para ela, é claro, a rigor não haveria uma história de Ofélia, e sim a história de sua representação. Essa representação estaria ligada às construções simbólicas de cada momento histórico-cultural que dela tenha se apropriado, a partir de uma rede discursiva que busca representar ou compreender a feminilidade hegemônica a partir da loucura e da sexualidade feminina.

Showalter procura observar, através de diferentes mídias e saberes, tais como a pintura, a fotografia, a psiquiatria, o teatro e a literatura, a representação de Ofélia e sua relação com a insanidade e a sexualidade feminina. Em um segundo momento do seu artigo, ela demonstra a relação entre a teoria psiquiátrica e a representação cultural por meio das representações de Ofélia, defendendo que as iconografias da personagem têm desempenhado um papel relevante na construção teórica sobre a insanidade feminina. Por fim, seu artigo pretende, a partir de dados da história cultural, encontrar um sentido mais completo para a responsabilidade da crítica feminista e trazer nova perspectiva sobre Ofélia.

Segundo Showalter, para muitas gerações de críticos, a participação de Ofélia na peça se resumiria principalmente, como já se disse, à sua força iconográfica, pois sua aparência, seus gestos, seus trajes, seus adereços seriam carregados de significados simbólicos ligados especificamente ao feminino. O branco virginal e vago das vestimentas de Ofélia contrastaria com trajes do estudioso Hamlet; já a loucura do jovem Hamlet estaria ligada à metafísica, à cultura; em Ofélia, seria um produto do corpo feminino, de sua natureza feminina. A autora destaca, ainda, uma série de imagens presentes tanto nas metáforas do texto de Shakespeare, quanto nas representações de Ofélia ao longo da história, na qual a sexualidade feminina é representada pela natureza, sobretudo pelas flores, que sugerem imagens duplas e discordantes: insinuam um florescimento inocente e uma contaminação indecente desta mesma sexualidade; uma menina pastoral e

virginal e também uma louca com sexualidade explícita, que, dando suas flores silvestres e ervas, é simbolicamente deflorada. O discurso da loucura de Ofélia é marcado por metáforas ligadas ao imaginário sexual; ela canta baladas melancólicas e picantes, e termina a sua vida em um afogamento.

A pesquisadora pontua, a partir do estudo clássico do fenomenólogo Gaston Bachelard (1884-1962), que o afogamento de Ofélia, o tema da água, foi associado com o feminino, com a fluidez feminina em oposição à aridez masculina. Showalter destaca que muitas ilustrações trazem o tema do afogamento de Ofélia: segundo ela, Bachelard (1884-1962) traça importantes conexões simbólicas entre as mulheres, a água e a morte. A água seria o símbolo profundo e orgânico da mulher, cujos olhos são tão facilmente afogados em lágrimas, enquanto seu corpo seria o repositório de sangue, líquido amniótico e leite (SHOWALTER, 1994). O homem, por sua vez, seria o oposto da fluidez feminina: o masculino ligado a uma subjetividade contrastaria com o feminino ligado à natureza e seus elementos. Showalter observa que somente no século XIX, a partir do momento no qual as mulheres começam a escrever sobre Ofélia, é que a crítica começará a destacar uma representação que mostra uma subjetividade da personagem, castrada pelos homens que a cercam.

Leonardo Bérenger, refletindo sobre a importância de Ofélia como um corpo cultural, concorda com o pensamento de Elaine Showalter. No entanto, ele aponta novas preocupações, que vão além das levantadas no estudo da pesquisadora. Ele afirma:

A importância de Ofélia como um corpo cultural e crítico de textos, não reside apenas no fato de ela poder ser lida como uma tela de representação ou um efeito da cultura que a recebe ou adapta de acordo com o seu momento histórico ou sua ideologia. Sua importância reside, também, na forma como ela pode se tornar um *locus* de novos significados ou de mudança cultural, e não meramente um reflexo contingente de preocupações já existentes em uma determinada época (...) Acreditamos, assim, que Ofélia provoca debates sobre papéis de gênero e cultura, que parecem se mover um pouco além das preocupações do estudo de Elaine Showalter: sua representação não apenas reflete as condições culturais e a mentalidade de um momento situado, mas influencia a cultura deste mesmo momento cultural. (BÉRENGER, 2014, p. 115)

Acredito que Ofélia, durante sua loucura, acaba se desviando do modelo patriarcal, das formas de poder estabelecidos, encontrando, assim, o seu *devir-minoritário*. A meu ver, Ofélia poderia ser tomada como parte de uma minoria no

sentido deleuziano. Como já vimos, Deleuze esclarece que haveria dois sentidos de minoria, sentidos que teriam ligação, mas seriam muito diferentes. O primeiro sentido designaria um estado de fato, a situação de um grupo, independente do seu número, mas que estaria excluído da maioria, ou incluído, porém em relação de subordinação a um padrão de medida que regeria a lei e fixaria a maioria. Deleuze observa quanto a isso que as mulheres, o terceiro mundo, as crianças, etc, são minorias, ainda que sejam mais numerosos.

No entanto, o referido autor afirma que haveria um segundo sentido para a noção de minoria: este não designaria mais um estado de fato, e sim “um devir no qual a pessoa se engaja” (DELEUZE, 2010, p. 63). Segundo ele, devir-minoritário diz respeito a todo mundo, uma vez que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, visto que cada pessoa constrói sua variação, seu desvio em torno da unidade padrão opressora, e escapa, desse modo, do sistema de poder que fazia de nós uma parte da maioria. Conforme esse segundo sentido do termo, a minoria poderia ser muito mais numerosa do que a maioria. Deleuze defende que as mulheres são uma minoria, de acordo com o primeiro sentido, porém, pelo segundo sentido, existiria um devir-mulher em todo mundo, inclusive nos próprios homens, “até mesmo as mulheres têm que devir mulher” (DELEUZE, 2010, p. 63). Existiria, portanto, de acordo com a perspectiva deleuziana, um devir minoritário universal, em que a minoria designaria a potência de um devir, enquanto a maioria designaria a normalização, a impotência ou poder de um estado, de uma situação.

Em nossa leitura sobre a loucura de Ofélia, percebemos uma espécie de iluminação em sua fala, uma consciência de minoria, enquanto devir. No ato IV, cena V, temos a seguinte fala da personagem: “Bem! E Deus vos ajude. Dizem que a coruja era filha de um padeiro. Senhor, nós sabemos o que somos, mas não o que seremos. Deus esteja em vossa mesa!”

A fala de Ofélia, na leitura deleuziana que estamos propondo, sugere que não há existência de um ser construído, acabado, estático e subordinado ao padrão majoritário vigente. Mas o contrário, ela fala do devir, do ser como possibilidade, em constante variação e inacabado, como um devir potente que segue linhas de transformações contínuas que saltam para fora do sistema de poder estabelecido, como um subsistema, um delírio que não para de extrapolar, por falta ou por excesso, o limiar representativo do padrão majoritário.

Ainda imbuídos da perspectiva deleuziana, percebemos que a insanidade de Ofélia poderia ser observada sobre dois aspectos: primeiro como um delírio que recairia em um estado clínico, em que impasses fechados pela doença não permitiriam mais as palavras desembocarem em lugar nenhum, “já não se ouve nem se vê coisa alguma” (DELEUZE, 1997, p. 11). No entanto, acreditamos que existe uma espécie de iluminação em sua loucura, há um pensamento, por mais que esse pensamento apresente certo grau de imprecisão, como nos aponta a fala do personagem Horácio:

HORÁCIO: Fala muito do pai; diz que sabe que há intrigas no mundo; tosse e bate no coração. Se irrita por qualquer migalha; fala coisas sem nexos, ou com apenas metade do sentido. O que diz não diz nada, mas permite aos que a escutam tirarem suspeitas dessa deformação; e aí conjeturam, rearrumando as palavras de acordo com o que pensam. As palavras, junto com os olhares, meneios e gestos que ela faz, dão pra acreditar que realmente ali há um pensamento, bastante incerto; Mas muito doloroso. Seria bom que falassem com ela, pois pode espalhar suposições perigosas em cérebros malignos. (HAMLET, IV, 5)

O segundo ângulo, o qual me parece ser mais apropriado, revelaria a loucura de Ofélia como um delírio que pode reinventar ou inventar incessantemente um novo ser, uma nova geografia, uma nova história, um povo que falta. Nesta perspectiva, o delírio de Ofélia seria uma saúde, assim como a literatura também pode ser uma saúde, segundo o pensamento deleuziano. Por fim, a partir do conceito formulado por Deleuze e Guattari (1977) – defendemos que Ofélia é um personagem *menor* em Hamlet e que sua loucura gozaria de um devir potente, por se encontrar numa zona de vizinhança, de indiscernibilidade que a libertaria de uma forma pré-estabelecida. O devir minoritário de Ofélia estaria sempre no “entre” ou “no meio” possibilitando imprevistos, linhas de fuga, passagens de vida, singularizando-se numa população ainda por vir, ao invés de ser determinado numa forma. Ofélia em nossa concepção faz parte de uma minoria, de uma singularidade que adquire um nível coletivo e também político por, na sua individualidade, agenciar uma ação comum, já que todo mundo, de um modo ou de outro, escapa ou se afasta do sistema de poder estabelecido que fazia dele uma parte da maioria.

Ofélia, assim como todas as mulheres, os negros, os homossexuais, as crianças, os mosquitos, as moléculas, etc., encontra-se de certa forma excluída da maioria; no entanto, no seu devir-minoritário, no seu delírio, no seu devir-mulher,

encontra a potência de um fluxo que a liberta das relações de subordinação, que o patriarcado lhe impôs: o trágico de sua intriga é que a mesma loucura transgressora que funciona como um “grito de protesto contra a marginalização de uma subjetividade silenciada” (BÉRENGER, 2014, p. 90), acaba provocando a sua morte. Contudo, como defende Leonardo Bérenger em sua tese, Ofélia, enquanto um corpo crítico e cultural, formado por diversos textos que a constituíram, não se restringe apenas ao fato de ser um sintoma de uma ideologia ou de uma cultura que a representa, conforme afirma Showalter (1994), mas uma personagem capaz de promover mudanças culturais e ideológicas a partir de suas representações (BÉRENGER, 2014). Com base nesse pensamento, defendo que Ofélia é um personagem menor em *Hamlet*, que possui a força de um devir-minoritário capaz de transcender sua morte na tragédia shakespeariana – ao transcender também o teatro e a própria literatura, se faz viva e atual.

Ensaio sobre Hamlets menores

Dissemos no início desta dissertação que o interesse aqui é explorar os modos como as duas montagens em foco transformam e reatualizam o clássico de Shakespeare, no contexto do chamado *teatro pós-dramático*. Cabem então algumas palavras preliminares sobre esse “clima de opinião” ou atmosfera dramaturgica que circunstancia as encenações analisadas.

O termo *teatro pós-dramático* foi cunhado por Hans-Thies Lehmann (2007) em 1999, na tentativa de mapear as mudanças pelas quais a cena contemporânea passava, pois existia grande dificuldade em nomear e formular mecanismos de leitura para processos cênicos fragmentados, que rejeitavam a totalização e se situavam em territórios híbridos das artes plásticas, teatro, dança, vídeo, performance, cinema e novas mídias. (FERNADES, 2009, p. 12).

Lehmann buscou sustentar sua argumentação a partir da definição do teatro dramático: subordinado à representação e sustentado pelo triângulo drama, ação e imitação, tomado por uma dinâmica linear e progressiva. Dessa maneira, o *teatro pós-dramático* seria aquele que se afastaria do modelo dramático tradicional. No entanto, isso não significaria, segundo ele, o fim da forma dramática (ou do autor, ou do texto), mas uma mudança dos paradigmas teatrais na cena contemporânea. Alguns teóricos, como Silvia Fernandes (2009), por exemplo, vão achar o argumento utilizado por Lehmann redutor, pois reforçaria a combinação entre drama e teatro:

A associação é no mínimo redutora, quando infere que o drama, por si só, determina uma estética do espetáculo, sem levar em conta as maneiras distintas como a forma dramática foi encenada no decorrer da história, do palco convencional de Racine às turbulências do naturalismo de Antonie, para citar apenas dois exemplos de como ela se alterou, entrou em crise e recebeu tratamentos cênicos diferenciais (...) ainda que constituísse um eixo de produção do sentido, o drama era parte de um sistema teatral que envolvia a produção de uma complexa materialidade cênica (FERNANDES, 2009, p. 14).

O próprio Lehmann (2013) revisitando seu trabalho na publicação, “Teatro Pós-dramático, doze anos depois”, admite ter desenvolvido pouco as questões

inerentes à relação entre o drama e o teatro: “a tensão interna e até mesmo, como já foi dito, a *contradictio in adjecto* entre o drama e o teatro na noção de teatro dramático é uma questão que precisa e merece maior aprofundamento” (LEHMANN, p. 872). No entanto, ele defende que a noção de *pós-dramático* ainda é profícua por apontar “uma expansão *dramática* das possibilidades, tecnologias e estéticas da prática teatral” (LEHMANN, p. 872), por dissociar categoricamente o gênero literário do drama e por expandir a perspectiva de teatro/performance como uma prática que não se restringe às divisões tradicionais entre arte, prática social e performance.

Uma das formas encontradas por Lehmann, para analisar processos cênicos distintos e multifacetados entre si, foi “construir cartografias superpostas que à semelhança da teoria dos negativos de Kantor, ou dos *viewpoints* de Anne Bogart, abrem vias de acesso ao teatro contemporâneo, a partir dos vários pontos de vista” (FERNADES, 2009, p. 18). O teórico alemão apresenta onze procedimentos característicos da estética do *pós-dramático*: jogo com a densidade dos signos, simultaneidade, pletora, parataxe, dramaturgia visual, teatro concreto, corporeidade, calor e frieza, irrupção do real, *mise en musique* (em forma de música), situação/acontecimento (LEHMANN, 2007).

Reconhecemos, em maior e menor medida, tais procedimentos nos espetáculos em que estamos analisando, destacamos, aqui, a parataxe, pois determina estruturas teatrais em que os elementos cênicos não se ligam uns aos outros de maneira evidente, onde também não ocorre à hierarquização dos elementos teatrais. Nas montagens que estamos analisando a parataxe, permite, por exemplo, que a música e as sonoridades de Ham-let de Zé Celso, multipliquem os sentidos do texto shakespeariano e funcionem, dessa forma, como um canal independente de enunciação. Já em *Ensaio.Hamlet*, o uso dos objetos cênicos, dos aparelhos tecnológicos, da luz e da partitura corporal dos atores, também constituem canais independentes de enunciação, construindo, dessa maneira, em algumas cenas, uma dramaturgia visual simultânea ao texto de Shakespeare.

Na montagem de Enrique Diaz, em particular na cena da morte da personagem Ofélia, temos uma elaborada trama visual acontecendo em paralelo ao texto do bardo. Analisaremos com mais atenção essa cena, em outro momento deste trabalho. Lehmann esclarece que a dramaturgia visual em geral seria

acompanhada da sonora. Fernandes refletindo sobre essa forma de dramaturgia analisada por Lehmann aponta:

Ela não precisa ser organizada exclusivamente de modo imagético, pois se comporta, na verdade, como espécie de cenografia expandida que se desenvolve numa lógica própria de sequência e correspondências espaciais, sem subordinar-se ao texto, mas projetando no palco uma trama visual complexa como um poema cênico (FERNANDES, 2010, p. 26).

Lehmann também busca refletir sobre a presença das corporeidades na esfera teatral. Ele chama atenção para um teatro de pura presença, isto é, não mais subordinado a representação da realidade, no qual o corpo se tornaria uma realidade autônoma. Ele também utiliza o termo “teatro concreto” para discutir o “imediatismo dos corpos humanos, das matérias e das formas nas produções pós-dramáticas”:

Foi necessária a emancipação do teatro como uma dimensão da própria arte para se compreender que o corpo, sem prolongar uma existência como significante, pode ser agente provocador de uma experiência livre de sentido, que não consiste na atualização de um real e de uma significado, mas é experiência do potencial. (LEHMANN, 2007, p. 336)

Outro aspecto que Lehmann destaca nas encenações contemporâneas, é que o teatro e outras formas artísticas incorporaram elementos da performance como: “autorreferencialidade, desconstrução de significado, exposição do mecanismo interno do seu próprio funcionamento, mudança *da atuação teatral para performática* (...) exposição da representação”(LEHMANN,2013, p. 874). Por outro lado, segundo o pesquisador, opostamente, ocorreu uma teatralização da performance, a tal ponto que em algumas manifestações artísticas é irrelevante discutir a definição de teatro ou performance (LEHMANN,2013, p. 875). Embora, ocorra uma aproximação entre estas práticas artísticas e mesmo sendo o teatro uma subdivisão da atividade performática em geral, Lehmann defende que ele precisa ser estudado em si mesmo, e não em um aspecto mais amplo como defende Richard Schechner (1990) (LEHMANN, 2013, p. 875). O pesquisador alemão também busca esclarecer a sutil diferença entre as noções de *performance* e de outro conceito mais amplo de *performatividade* em geral:

O termo performativo não pode ser completamente dissociado da ideia de um funcionamento bem sucedido, um ato positivo, a realização de um objetivo,- há desde o início, um viés ativista conectado a essa noção: *como fazer coisas com as palavras*. Essa tendencialidade obviamente não faz com que a noção seja inútil para descrever muitas características das prática artística, no entanto, ela tende a esconder um aspecto de arte em geral e do teatro/ performance em particular que, do meu ponto de vista, é de extrema importância: uma certa passividade, uma não realização no espírito do “eu preferiria não”, de Bartleby. Para se dizer o mínimo, muito do teatro performático/pós-dramático constitui da articulação de uma dúvida profunda sobre o fazer, a obtenção, a realização e performance. (LEHMANN, 2013, p. 876)

A própria estrutura de ensaio, e o work in progress no caso de Ensaio.Hamlet, e a forma ritualística presente no teatro de Zé Celso, aproxima o teatro de algo inacabado, incompleto, conforme defendido por Lehmann. Por fim, acreditamos que as noções de *pós-dramáticas* sejam pertinentes para análise das montagens do Teatro Oficina e da Cia dos atores, porque muitos dos procedimentos da estética desse novo teatro estarão presentes nestas encenações contemporâneas de Shakespeare.

4.1.

A peça em forma de *Ensaio*: jogo e experimentação em *Ensaio.Hamlet*

Shakespeare, em suas peças trágicas, como aponta Marlene Soares dos Santos, conseguiu adaptar a influência clássica a seu estilo, dispensou as unidades de ação, lugar e tempo, permitiu a presença de comicidade no enredo trágico, concedeu ao seu protagonista maior responsabilidade, tanto em termos de personalidade, quanto de ações em relação ao seu destino, e “criou uma nova concepção de tragédia” (SANTOS, 2009, p. 195). Segundo o pensamento presente nesta pesquisa, poderíamos dizer que Shakespeare inscreveu uma espécie de língua estrangeira no seio da língua nativa então praticada na dramaturgia. No que se segue, busco compreender como essa escrita preserva, através dos séculos, uma reserva de “selvageria” capaz de afrontar as forças que atuaram e têm ainda atuado no sentido de sua *maioração*.

É claro que não se trata de reconhecer e inventariar, “atualizações” e “adaptações”, ao contexto atual de um suposto núcleo essencial dramático que

permaneceria intacto através dos tempos. Conforme observa Jean-Pierre Ryngaert, no seu livro *Ler o teatro contemporâneo*, a liberdade que um diretor tem quando lê um clássico, é frequentemente um requisito indispensável em face do distanciamento histórico da obra original – e a opinião pública tende a reconhecer e aceitar o poder do diretor, quando ele o exerce sobre a leitura dos clássicos, ainda que muitas vezes tenha problemas quando a mesma liberdade é reivindicada na montagem de peças contemporâneas. Mas a “selvageria” que o texto tornado clássico pode eventualmente promover não acontece quando ele é tratado como uma estrutura estática, meramente reapresentada em um novo contexto: acompanhando Borges, quando reflete sobre releituras e traduções do clássico dos clássicos, Homero, poderíamos dizer que nas melhores reapropriações, trata-se sempre, ao contrário, de pôr em movimento “diversas perspectivas de um fato móvel” num “longo lance experimental de omissões e ênfases” – nesse processo, ele nos diz,

[p]ressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior a seu original, é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H – já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço. (BORGES [1932] 1998, p. 255)

Seja como for, o texto “original” de *Hamlet* apresenta recorrentemente algumas questões para os diretores que se lançam na empreitada de encená-lo. A primeira dificuldade que aparece está relacionada ao tamanho do texto, já que, encenado integralmente, *Hamlet* duraria cerca de seis horas. Na maioria das vezes, acaba-se por escolher, resumir ou cortar (KOTT, 2003) – tendência que nos permite pensar paradoxalmente “subversiva” a estratégia de José Celso Martinez Corrêa, cujo espetáculo dura, como se disse, cerca de 5 horas. Entre os que se decidem a cortar, aparece sempre a questão: o que cortar diante da multiplicidade de forças que se insinuam no texto? O fato de *Hamlet* ser uma peça obscura, não só em termos de conteúdo, mas em termos de forma – como discutimos no capítulo anterior – complica ainda mais a questão. As diferentes versões de *Hamlet*, por exemplo, são de grande relevância para questões de escritura, adaptação, reescritura e encenação da peça, como aponta José Roberto O’Shea (2010). *A Cia dos Atores*, no seu espetáculo *Ensaio.Hamlet* parece encontrar, na

experiência do *ensaio*, a possibilidade de fugir da formatação de um pensamento pré-estabelecido a respeito da peça do bardo. O termo *Ensaio*, presente no título do espetáculo, aponta tanto para o caráter da cena em construção, quanto para o viés aberto, experimental da obra. A encenação busca responder ao clássico shakespeariano de um modo que subverte a hierarquia entre ensaio e estreia, quebra com a sua linearidade. A peça se empenha em por a nu a própria experimentação, a própria busca hesitante, uma tentativa singular de um grupo, no caso a *Cia dos Atores*, de montar *Hamlet*. Sobre isso Diaz afirma:

Em *Ensaio.Hamlet*, o espetáculo, como o homem, se anuncia como processo, se denuncia como processo, buscando desmontar o compromisso do acerto e focando na ideia de ensaio não em relação à uma possível estreia (ou seja, conferindo-lhe uma conotação de inferioridade ou negativa incompletude), mas de ensaio como coisa viva, desejosa, metamórfica. (DIAZ, 2006, p. 33).

Essas palavras dialogam, a seu modo singular, com a concepção deleuziana da escrita artística de que falamos anteriormente, como algo capaz de engendrar “uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” e não como algo que impõem uma certa forma a uma matéria dada previamente (DELEUZE, 1997, p. 11). A cena em *Ensaio.Hamlet* está sempre em transformação, inacabada, “metamórfica”: Diaz não impõe uma forma ao texto shakespeariano, tampouco busca uma interpretação hermenêutica que responda às dúvidas e ambiguidades presentes nesse mesmo texto: seu modo de reagir à riqueza dessas dúvidas e ambiguidades, de catalisá-las e potenciá-las, envolve centralmente um mergulho na circunstância do ensaio. Na sua montagem são postos em cena, as dúvidas, anseios e perplexidades que surgem no encontro com o texto do dramaturgo inglês. Isso é algo que podemos observar logo em uma das primeiras cenas do espetáculo:

FER (*sentado na cadeira com foco de luz*): Parece que a gente nunca chega no Shakespeare. Não que a gente tenha que chegar em algum lugar exatamente, definitivo, não é isto, é como se ele fosse algo de incorpóreo, um mito em movimento que precisa ser quebrado para continuar vivo, a gente vai lá, chama por ele, ele vem, dá rasteira na gente, se mistura com a gente, leva a gente, vai além da gente, esta conversa, esta dança, este negócio é muito instigante, mas, muito perigoso, você não pode perder o foco, o fio, o foco em cena, (*mexendo os dedos da mão, compenetrado, apontando, mostrando os outros atores*). (EH¹⁵, Anexo, p. 130)

¹⁵ EH Roteiro da peça *Ensaio.Hamlet*

Esta fala do personagem é uma, entre muitas outras, que permite aproximação entre a montagem dramaturgica de Enrique Diaz e certa forma literária, o gênero ensaístico: há uma busca, um desejo de dizer que se expõe a todo momento, mas não há uma pretensão de chegar a um lugar definitivo, a um fim último. Como nos ensina Adorno, em seu hoje clássico “O ensaio como forma”, o ensaio “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado o fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, [1911] 1991, p. 17).

No ensaio há uma preocupação e uma rigidez na forma de exposição do objeto, em um espaço no qual as regras são inventadas, ou seja, há uma grande liberdade na relação e aproximação com o objeto, a maneira de expor, de construir um texto verbal ou cênico¹⁶, é que irá proporcionar a fecundidade, ou não, dessa experiência. Ele afirma:

Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade do pensamento (ADORNO, [1911] 1991, p. 29-30).

Segundo Adorno, o pensador faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desembaraçá-la. O ensaio submete à medição “através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (ADORNO, 1991, p. 30). Proceder dessa forma “metodicamente sem método” parece ser um caminho hoje recorrentemente explorado por encenadores e atores. Se o ensaio, nessa perspectiva, não tem um início ou fim determinado, assemelha-se de fato ao que Hans-Thies Lehmann aponta como sendo um dos traços constitutivos da estética do teatro pós-dramático, em que o processo é mais valorizado que o resultado. Com efeito, no panorama que faz da dramaturgia contemporânea, Lehmann inclui como um possível gênero o *ensaio cênico*, que seria marcado por dois possíveis movimentos: o primeiro seria a

¹⁶ Para Patrice Pavis, o texto cênico é fruto da composição de vários códigos que o encenador mobiliza na estruturação de uma gigantesca partitura, em que espaço ator, texto verbal, música e demais matérias teatrais traçam figuras, ritmos, organizações, formais, cadeias de motivos e atitudes, quadros estáticos e em movimento, mutações de situações e de ritmo, na organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadores. Parece evidente esse discurso constrói aquilo que é especificamente cênico, ou seja, a teatralidade. (FERNANDEZ, 2010, p. 116).

representação no palco de textos teóricos em geral (filosofia, teatro, etc.), em uma espécie de “reflexão pública” sobre determinado tema. O segundo movimento seria a utilização de textos teatrais mais como um objeto a ser discutido e investigado, do que representado em si. (LEHMANN, 2007, p. 191). Lehmann exemplifica citando algumas peças que pertenceriam ao gênero *ensaio cênico*. Dentre os exemplos que ele cita, destacamos *The Man Who* e *Qui est lá*, de Peter Brook, pois, segundo Lehmann, essas montagens aconteceriam no limite entre teatro e ensaio:

Em ambas as peças os atores desempenha em um atmosfera desprendida e jovial, chegam a um acordo diante do público, exprimem-se e discutem como em um curso universitário, dirigem-se diretamente aos espectadores e intercala a teoria com a cena de demonstração ou falas exemplares de personagens dramáticos. (LEHMANN, 2007, p. 192)

Outro exemplo utilizado por Lehmann, é a *peça Robespierre e Shakespeare, os sonetos*, montagem de Jourdheuil. Segundo o teórico alemão, as encenações dele seriam marcadas por demonstração e citações, o que ele caracteriza como sendo um teatro pós-Brechtiano. *Ensaio.Hamlet* também pertenceria ao gênero *ensaio cênico*. Em muitos momentos os atores se dirigem diretamente para a plateia, partilhando dúvidas sobre temas do texto, os seus personagens, sobre o teatro e a própria encenação. Nesse espetáculo da *Cia dos Atores*, as reflexões e investigações levantadas a partir de *Hamlet*, chamam mais a atenção dos espectadores do que a representação em si.

As considerações de Adorno sobre o ensaio sintonizam-se com o pensamento deleuziano: como vimos, refletindo sobre o teatro de Carmelo Bene, Deleuze sublinha e louva o interesse do encenador italiano pelo *meio*, que não seria uma *média*, mas um excesso (“é no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão”; DELEUZE, 2010, p. 34).¹⁷

¹⁷ Em uma pesquisa que toma Deleuze e Guattari como intercessores privilegiados, a referência a Adorno talvez soe estranha. Como observa Nick Nesbitt (2005, p. 75), “Deleuze e Adorno parecem opor-se de forma irreconciliável ... eles buscam precursores muito diferentes e falam línguas filosóficas também totalmente distintas, o que permite uma comunicação preciosamente diminuta” (tradução minha). Sem ter o conhecimento e o espaço para me posicionar quanto a esta questão, limito-me a registrá-la e a confiar em Nesbitt, quando sustenta a possibilidade e o interesse de reconhecer entre Deleuze e Adorno uma “relação dissonante”. Ressalvo ainda que a entrada de Adorno neste trabalho é bastante pontual; trago aqui apenas o texto clássico sobre o gênero ensaístico, pela relevância que tem para pensar o *Ensaio.Hamlet*.

Enrique Diaz também prioriza o meio, em detrimento de um possível início ou fim, quando faz a escolha pelo processo, pelo ensaio. A encenação de Diaz parece se constituir no entre, numa zona de vizinhança entre a preparação e o nascimento da cena. O que é realizado diante do público é o crescimento da cena, as variações, os rascunhos, que são criados e rasurados a partir do clássico *Hamlet*.

Observa-se que em *Ensaio.Hamlet* não há um início formal para o espetáculo – não ocorre a tradicional convenção após o terceiro sinal: o público entra e os atores já se encontram em cena, executam pequenas ações, manipulam objetos de cena, conversam com os espectadores, a luz aos poucos vai se transformando, a trilha e o cenário igualmente, em dado momento todo o público já está acomodado em seus lugares, o cenário, a luz e a trilha se encontram bastante diferentes de quando os espectadores entraram e a peça segue um contínuo de transformações, de experimentações, sem um início determinado.

Convém observar que Enrique Diaz já revela certa afinidade com a experimentação e o gênero ensaístico nas primeiras montagens da *Cia dos Atores*, como em *A Bao A Qu - Um lance de Dados* (1990) inspirando no poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, de Stéphane Mallarmé. A liberdade com que ele trabalha as diferentes materialidades cênicas, o aproxima ainda mais do gênero ensaístico, liberdade que inclui o risco como parte constituinte do processo. A respeito desse espetáculo, Diaz afirma: “o lance de dados é o risco, é o jogo, é montar uma figurinha com a outra, é usar o que se tem, na ordem que quiser. É a babel da criatividade, a partir de uma vulnerabilidade de respiração contida” (DIAZ, 2006, p. 22).

A forma de ensaio do espetáculo *Ensaio.Hamlet* permite o exercício da “babel da criatividade”: ali não se cria *apesar* da confusão das línguas, mas *com* essa confusão, *em meio* a ela. No entanto, não se trata apenas da experimentação pela experimentação ou do jogo teatral pelo jogo teatral – que poderia ser realizada com qualquer texto – e sim, o ensaio como uma potente forma de experimentar ou verificar o que há de palpável, de concreto, de atual, na relação entre o clássico e a contemporaneidade, entre a *Cia dos Atores* e a obra canônica de Shakespeare, entre o público e a peça do bardo. Enrique Diaz afirma: “Alguns pólos (...) formavam nossos marcos iniciais: a fábula shakespeariana, a relação

ator-público, o ator como memória, a carnalidade do ator, o eixo da tradição para a contemporaneidade” (DIAZ, 2006, p. 33).

O ensaio, diferentemente de um saber científico, é construído a partir de uma experiência, que pode ser vivenciada, ou não, através do corpo. Diaz também disponibiliza o seu corpo e os diferentes corpos dos atores da sua companhia, como ferramenta para pesquisa e criação das cenas dos seus espetáculos. Ele procura dar maior concretude às ideias e à própria cena de suas encenações, através dessa atenção à *carnalidade* do ator, nos diferentes volumes e sonoridades produzidos pelos corpos dos atores, na potencialidade de cada composição performática, afirmando a importância do “corpo-a-corpo com as ideias na cena, com os nossos corpos na cena” (2006, p. 27; ver também SAADI 2002). Esse interesse pela concretude, esse empenho para que as relações sejam palpáveis e perceptíveis aos espectadores, mas sem incorrer em uma relação dicotômica ou excludente entre *corpos* e *ideias*, afasta Diaz da experimentação pela experimentação, da desconstrução hoje muitas vezes mecânica e protocolar de códigos dramaturgicos. Nesse sentido, faz lembrar o que diz Artaud, em “O teatro que vou fundar”:

Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que *terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras*. ARTAUD, [1932] 1995, p. 80, grifo meu).

Silvia Fernandes, em “O discurso cênico da Cia. dos Atores”, defende o ator como sendo o centro criativo do trabalho da *Cia dos Atores*, em uma atividade próxima à do *performer*, devido a seu caráter híbrido, que opera a fusão de diferentes práticas contemporâneas de atuação. Segundo a pesquisadora, uma das características da performance, e também da companhia de Enrique Diaz, é a ênfase:

... da presença do atuante e de sua habilidade na metamorfose e na exposição do que alguns críticos chamam de “metacorpos”, por meio da utilização de aparatos interpretativos que, mesmo incorporando personas, revela seu artificialismo. (FERNANDES, 2010, p. 131-132).

A ostentação da presença do atuante e dos corpos em cena nos espetáculos da *Cia dos Atores*, lembra o que diz Starobinski (2011, p. 19), em relação a Montaigne – o criador do termo *ensaio*: “para satisfazer integralmente a lei do ensaio, o ‘ensaiador’ se ensaia a si mesmo” (STAROBINSKI, 2011, p. 19). Montaigne afirma conhecer as suas forças intelectuais próprias, na sua potência ou em sua fragilidade, nos ensaios dirigidos ao seu corpo ou à realidade externa – conforme esclarece Starobinski:

Eis o aspecto reflexivo do ensaio, a vertente subjetiva do ensaio, em que a consciência de si desperta como uma nova instância do indivíduo, instância que julga a atividade do julgamento, que observa a capacidade do observador (...) Montaigne se descobre consubstancial a seu livro, oferecendo de si mesmo uma representação indireta: “*sou eu mesmo a matéria do meu livro*” (STAROBINSKI, 2011, p. 19).

Vemos que, desde os primeiros momentos na história do *ensaio*, a experiência física e a aventura do corpo são em grande parte responsáveis por aquilo que se sabe e que se deseja saber.

Em uma das cenas de *Ensaio.Hamlet*, vemos uma das atrizes expondo para o público as dificuldades de entender e interpretar a personagem Ofélia. Ela enfatiza com ironia a resistência do texto, impenetrável às suas investidas para compreender a personagem, o choque advindo de sua relação singular com a figura feminina que lhe cabe encenar: seu corpo, suas vivências, suas experiências, são utilizados no palco como parte do processo criativo, lembrando as palavras de Montaigne, “sou eu mesmo a matéria do meu livro”. Claro que, nesse caso, paira sempre no ar, de um modo imprescindível à força da cena, a pergunta “eu quem?” – a atriz? a atriz no papel de atriz? o diretor? o coletivo? – Seja como for, com a(s) voz(es) que fala(m) nessa cena, inscreve-se um texto cênico que traz também os matizes de um ensaio sobre Ofélia:

B: Eu voltei pro texto, juro, com todo coração, pra tentar entender porque que ela é assim, porque ela age desta forma, enfim, eu busquei todos os lugares que eu pude, eu não consegui, não consegui achar, alguma coisa que me fizesse entender verdadeiramente... (*Começa a falar no microfone, se dirigindo ao pacote de papelão*) Por que que você é assim, Ofélia?! Meu Deus do Céu, por que que... Por que que você fez isto com ele? Um cara lindo deste, Ofélia, meu Deus, um homem charmoso, um homem enigmático...Ofélia, esta história de época não dá pra engolir...um príncipe, Ofélia, um cara aos teus pés, você fez isso porque? Você fez isto por obediência a um pai? Mas, que tipo de pai é este?!(*Vai ficando nervosa*) Um pai que nem escuta o que você diz, meu Deus, um pai que nem, que

nem olha na tua cara! Você foi estúpida!... Ééé é... E você não teve coragem de mandar tudo à merda (*gesticulando com o dedo “mandando tudo à merda”*) e de ir atrás dele, não importa pra onde, Ofélia, não importa pra onde... Meu Deus um homem (*ela tira o elástico que estava fechando o pacote de papelão*) um homem que te deu (*abre o pacote, um pequeno arquivo, como se fosse uma sanfona e dezenas de cartas caem no chão do palco*) todas as provas de amor! (*Ela se agacha no chão, mexendo nas cartas, seu tom de voz fica mais manso*) Cê fez o que com isto tudo, Ofélia?! Cê fez, cê fez o quê com isto tudo?! (*ela encontra uma carta, abre, lê, suspira e deita no chão*)(EH, Anexo, p. 134-135)

É interessante observarmos que é através do embate da atriz com a sua personagem, na proposta experimental e laboratorial de Enrique Diaz, que surgem indagações referentes às forças reprimidas da personagem, à manipulação do seu pai, que lhe dá ordens para não confiar em seus sentimentos, enfim à subordinação de Ofélia às forças patriarcais. Diaz consegue, por meio do jogo lúdico teatral, dar maior visibilidade à Ofélia: parece haver um interesse em escutá-la, o desejo de ampliar no palco as ambiguidades, os silêncios e a postura subjugada da personagem, ao mesmo tempo em que ocorre a reverberação da postura de Ofélia na atriz contemporânea, na mulher contemporânea que se indigna e repudia a atitude dócil e subalterna da personagem (“Você foi estúpida”). E, no entanto, nada se pacifica: ao manifestar o seu repúdio, a atriz diz também “um príncipe, Ofélia, um cara a teus pés”, reconvocando a imagem convencional do príncipe como a “sorte grande” da mulher, o prêmio irrecusável, a fantasia da adolescente logo antes ridicularizada. Além disso, num procedimento que ganha diferentes manifestações ao longo da montagem, a figura de Ofélia se pulveriza fisicamente: Em uma cena ela é apenas um vestido a quem o ator se dirige, em outra ela é uma caixa de papelão cheia de cartas a quem a atriz se remete, no final da peça ela se transforma em um pedaço de carne que é disputado pelos atores que interpretam Hamlet e Laertes.

Se a história de Ofélia é a história de sua representação, como vimos no capítulo anterior e como defende a pesquisadora Elaine Showalter (1994), Diaz participa dessa história nos dando menos *uma* representação a mais, a ser incluída na galeria, e mais, talvez, um lugar de proliferação, multiplicidade, resistência à representação.

Como defendemos no capítulo anterior, há um devir potente na loucura de Ofélia. Na montagem de Diaz, esse devir parece acentuar-se, quando a personagem tem a sua voz muito literalmente amplificada pelo uso do microfone,

na cena em que ela aparece louca diante da rainha (EH, Anexo, p. 176). É interessante observarmos a escolha de Diaz em colocar a personagem falando no microfone justamente neste momento da peça. A cena acontece da seguinte forma: a rainha canta no microfone “*cry me a river*”, de Ella Fitzgerald, o estado dela lembra alguém em condições de embriaguez ou sob o efeito de sedativos fortes. Logo em seguida, Ofélia surge louca, diante da rainha. A música de Ella já alude, de certa forma, à futura morte e loucura da personagem. A música faz alusão não só a leitura mais evidente do amor não correspondido entre casais, como é o caso de Ofélia e Hamlet, mas também o amor não correspondido entre mãe e filho. O fato de a rainha, e não Ofélia, cantar essa música no microfone sugere que Gertrudes está cantando a sua dor. Em dado momento, a rainha pergunta se Ofélia quer cantar. Ofélia não canta, mas segura o microfone e diz em discurso entrecortado, palavras como *água, água vermelha, pai e socorro*, repetindo-as constantemente, dando a ver a perturbação psíquica por que passa. No entanto, por mais que o discurso dela seja entrecortado, suas palavras não são incoerentes. A utilização do microfone só faz amplificar a dor e a loucura da personagem: Diaz se apropria da teatralidade e da materialidade tecnológica para construir sua encenação. Contudo, não se pode perder de vista a questão do ensaio. Da mesma forma que Hamlet questiona as certezas medievalistas dando início ao pensamento renascentista, *Ensaio.Hamlet* deixa de lado as certezas para tentar diante do público, ensaiar, experimentar, buscar algo sobre *Hamlet*. Enrique Diaz afirma:

As questões do texto passam a ser nossas, ou vice-versa, de modo que o espetáculo se torna mais uma rede de indagações (sobre o homem, o ator, a carnalidade), provocadas pelo autor, do que exatamente uma montagem do texto mais estudado da dramaturgia ocidental. (DIAZ, 2006, p. 33)

A afirmação de Diaz ratifica sua tentativa de fugir de um pensamento totalizante a respeito da peça cânone do maior poeta inglês. O encenador busca construir sua peça a partir da formulação de novas perguntas em detrimento de qualquer resultado.

Suas estratégias parecem sensíveis à divisa deleuziana citada anteriormente: “a criação são os intercessores” (DELEUZE; PARNET, 1992, p. 156). Shakespeare e Hamlet são intercessores, mas também o são, atores, corpos, músicas, objetos... A *Cia dos Atores* se associa a uma vertente do teatro

contemporâneo que combina, em regulagens diferentes, a corporeidade dos atores, inserções musicais, sofisticada visualidade, multimídia, edições de luz, num tecido conjunto de som, corpos e imagens, em que cada elemento de enunciação do discurso cênico tem “um peso de ‘carne teatral concreta’ no espaço da representação” (FERNANDES, 2010, p. 133).

O motivo do *ensaio* retorna também aqui: segundo Bense (2014), o ensaísta é um combinador, que cria novas configurações incansavelmente ao redor do objeto dado. Para ele, tudo que se encontra nas proximidades do objeto pode ser incluído na combinação e, por essa via, cria formatos novos para as coisas. Para ele, a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição do objeto, e sim, em adicionar mais um contexto no qual ele possa se inserir. Ele afirma que os grandes ensaístas associaram o gênio da combinação a uma extraordinária potência imaginativa.

Mais uma cena de Ofélia nos dá ocasião para reconhecer essa mistura de (re)combinação e imaginação. Refiro-me à cena da sua morte (EH, ANEXO, p. 176-177). Diaz consegue justapor duas ações simultâneas: uma delas é a rainha relatando a morte da personagem, de forma bem próxima à letra do texto shakespeariano, sendo que, na montagem de Diaz, ela utiliza o microfone para fazer o relato. A outra ação é a atriz Bel Garcia, que neste momento interpreta Ofélia, derramando sobre si um galão de água, o que deixa seu vestido branco ensopado, e, logo em seguida, tirando o vestido e o depositando no chão, ficando apenas com os trajes que usava por debaixo. Enquanto isso, os outros atores, alternando as vozes, repetem a palavra *água*, chegando, num dado momento, a cantar “já tens água demais, por isso não choro mais”, aludindo à expressão que Laertes usa quando sabe da notícia da morte da irmã (HAMLET, IV, 7). A cena se destaca pela forte visualidade e pelo seu caráter performático. A justaposição do relato, ligado a uma visualidade e à performance, produz o encontro e uma fricção inusitada entre formas de produção do teatro contemporâneo e formas de realização do teatro da época de Shakespeare. Mais uma vez, podemos constatar as zonas de vizinhança e contaminação entre representação e não representação, teatro contemporâneo e teatro elisabetano, relato e performance. E mais uma vez Ofélia se multiplica: nas palavras, na água, na morte, erguendo-se, despindo-se, vivendo, insistindo, ambígua.

Desde seus primeiros trabalhos, Enrique Diaz parece se revelar mais como um grande combinador, compositor, e operador, de formas e sonoridades concretas no espaço cênico, do que propriamente como um diretor que busca reforçar por meio dos elementos teatrais a sua visão e a sua interpretação da obra. Soma assim a sua voz, a sua dicção cênica singular, a outras que nos permitem hoje falar numa era dos *encenadores*. Quanto a isso, Silvia Fernandes observa que, durante os processos de criação dos espetáculos da *Cia dos Atores*, Diaz seleciona os elementos trabalhados em conjunto, sendo que o olhar do encenador é decisivo para o desenho final da escritura cênica. Segundo a pesquisadora, quase que paradoxalmente, isso não diminui a participação ativa dos atores em uma espécie de autoria coletiva, garantida pela delimitação das funções claras. Embora ocorram autorias individuais, que aparecem, por exemplo, nas composições originais de cada ator, isso não diminui o caráter coletivo: “aliando encenação e performance, justapõem-se ‘processos de composição autorais e dissonantes’” (FERNANDES, 2010, p. 133).

Influenciado pela poesia concreta, pelos procedimentos formalistas de Robert Wilson, pela geometrização dos corpos e do espaço (proposto por Meyerhold), pelos pensamentos de Martin Esslin (no livro *Uma anatomia do drama*), pela técnica dos *View Points* desenvolvida por Anne Bogart, entre outros, Enrique Diaz tem demonstrado, ao longo dos diversos trabalhos com a sua companhia, o interesse de afirmar a realidade da cena. O encenador recorre, como venho insistindo, à fisicalidade do teatro para tornar concreto, palpável.

Na peça aqui em foco, chama especialmente a atenção quanto a isso uma cena em que Hamlet executa uma partitura de pequenos espasmos e contorções, em gestos retos e cortantes, que de certa forma exteriorizam e afrontam toda a carga de angústia, luto e subjetividade noturna que o príncipe costuma encarnar na vida *maior* que a tragédia vem levando historicamente (EH, Anexo, p. 127). Diaz desconstrói a interiorização e psicologia do personagem, para torná-lo mais planar, que não se deixa mais apreender como o fora de um dentro, a casca de um “eu”: sua encenação faz lembrar assim a impessoalização deleuze-guattariana de que já se falou aqui, evocando também o famoso *Corpo sem Órgãos* (CsO), noção que Deleuze e Guattari tomam de Artaud e que tem papel central, entre outras coisas, em sua crítica ao psicologismo e à psicanálise:

Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE; GUATTARI, 1995-1997, vol. 3, p. 10).

Isso se relaciona à mobilidade, ora espontânea ora quase coreográfica, com que os três atores se revezam na interpretação de Hamlet, entrando e saindo do jogo interpretativo como se vestissem ou tirassem seus figurinos, manipulassem ou deixassem de manipular seus objetos de cena. É um processo próximo ao que José da Costa, em *Teatro contemporâneo no Brasil*, define como “o jogo das superfícies”, quando analisa os personagens de *A Bao A Qu - Um Lance de Dados*: “pareciam, por um lado, figuras planas, imagens sem profundidades recortadas em papel, homens-figurino, movidos sobre uma superfície lisa pelo narrador...” (COSTA, 2009, p. 156).

Esse jogo na superfície se torna evidente em muitas outras ocasiões, entre elas na cena da despedida de Laertes, que nos permite também retornar à figura de Ofélia (EH, Anexo, p. 132). Fernando Eiras, que interpreta Laertes nesse momento da peça, aparece manipulando um vestido de verão, branco e cumprido, ele roda com o vestido como se estivesse sendo controlado pelo mesmo. Fala com o vestido num jogo teatral em que o vestido é a própria Ofélia, que aqui fala alto em virtude da própria ausência: não passa de um vestido inerte e, no entanto, parece conduzir o movimento. O ator balança o vestido e o pousa aberto sobre o chão, deitando-se a seu lado, com os braços abertos e tem uma relação de carinho com o vestido, como apontam as didascálias do roteiro (“senta subitamente e olha pro vestido deitado fazendo carinho, ajeitando a barra da saia”; (EH, Anexo, p. 132). Em dado momento, ouve-se uma tuba fazendo barulho de navio e, mudando de tom e de personagem, Fernando fala como se fosse Laertes. Logo em seguida, Fernando retorna ao tom no qual representava Laertes e volta a conversar com sua irmã. Em dado momento, ele rola sobre o vestido, o que pode sugerir uma sutil conotação sexual entre Laertes e sua irmã, embora o tom dele seja mais de afeto do que de desejo. Mais adiante, se preparando para partir, Eiras/Laertes põe o vestido que representava Ofélia e canta a música “Anda Luzia”: “Anda, Luzia / Pega um pandeiro, vem pro carnaval / Anda, Luzia / Que essa tristeza lhe faz muito mal / Apronta a tua fantasia / Alegre teu olhar profundo / A vida dura só um

dia, Luzia, / E não se leva nada desse mundo” (EH, Anexo, p. 133-134). Como Eiras está num jogo de convenções teatrais em que a todo o momento troca de personagem, fica ambíguo se quem usou o vestido é Laertes, simbolizando a fantasia de um jovem cheio de sonhos e ilusões de felicidade, como acontece no carnaval – Eiras num dado momento da música joga confetes sobre si mesmo, canta e dança em ritmo de marchinha – ou se quem usa o vestido da ilusão é Ofélia, não ouvindo os conselhos do irmão, resolvendo sonhar com o amado assim que o irmão parte. O verso “a vida dura só um dia, Luzia” também pode ser um prenúncio da morte da personagem que acontecerá mais adiante. O que temos são personagens planares, onde podem ocorrer jogos e deslizes na superfície, sem um aprofundamento psicológico, sem um desejo de naturalismo, podendo o ator sair e entrar em vários personagens diante do público, como se colocasse e retirasse um acessório. Esse caráter planar da encenação vai permanecer durante toda a montagem. Merece ainda menção uma cena onírica da peça, em que o palco é todo iluminado por um forte azul e, sobre a cabeça da personagem Ofélia vemos sobrevoar uma vacinha de brinquedo dando asas à imaginação da personagem:

HAMLET / C pega uma pequena vaca com asas e faz ela levantar voo. Hamlet / C faz barulhos de metralhadora / hélice / ... enquanto manipula a vaca com asas. A luz agora está bem azul e outros feixes de luz, cruzam o espaço, demarcando-o. Hamlet / O, Hamlet / B e Hamlet / F estão ainda compenetrados nas suas mesas, no seu estudo, no seu escrito, na sua descoberta. Hamlet / M vem andando com um livro na mão. Hamlet / O, Hamlet / F e Hamlet / B se levantam e se encontram em oposição a Hamlet C. Hamlet / C faz um percurso de voo com a vaca, cruza o espaço pelo meio, vai até as beiradas, dá um rasante, assusta os outros Hamlets que observam a vaca voadora, passa de raspão. Hamlet / O, Hamlet / F e Hamlet / treinam esgrima, equilibram livros nas cabeças. Hamlet / M se posiciona de frente para o grupo de três Hamlets e também equilibra um livro na cabeça. Hamlet / C faz com que a vaca pose sobre a cabeça de M, ainda batendo asas. Hamlet / M fica perplexo/a com a vaca voando sobre a sua cabeça. Todos abismados. Polônio / FER vai se aproximando de Hamlet (s) com cautela. A luz vai subindo de novo, clareando. A música baixando. (EH, Anexo, p. 144)

Segundo o crítico Antonio Quinet (2006), é essa mesma imaginação que irá conduzir Ofélia à morte. No caso da *Cia dos Atores* ocorre justamente o contrário, é essa liberdade imaginativa que irá produzir vida, linhas de fuga, constantes variações e metamorfoses nas cenas e nos personagens, tornando a obra atual, nova e selvagem.

Adorno (1991) afirma que felicidade e jogo são essenciais para o ensaio, já que ele não possui um método pré-estabelecido. O jogo teatral e o prazer advindo desse jogo parecem ser essenciais para *Cia* usufruir da liberdade imaginativa e experimental, que a forma ensaística proporciona e, assim, poder trabalhar e retrabalhar o cânone shakespeariano.

Tania Alice, em “Hamlet em sua época e Ensaio.Hamlet, da Cia dos Atores: Modernidade e pós-modernidade teatral”, observa na encenação da *Cia dos Atores* que a história de *Hamlet* acaba se confundindo com a história do companhia que busca encenar o clássico hoje. E que o espetáculo resulta numa habilidosa desconstrução do clássico shakespeariano: “mais do que uma montagem de *Hamlet*, o espetáculo se apresenta como um estudo em cima de *Hamlet*, uma abordagem lúdica do texto clássico” (ALICE, 2008, p. 208). Isso é confirmado pelo próprio Diaz, quando, refletindo sobre os modos de trabalho da sua companhia, afirma: “O lugar da busca, das novas formas, de um ofício permanente de ler a realidade e, conseqüentemente, alterar as formas e objetos para esta leitura, de procurar os temas, o que está em questão hoje? E como?” (DIAZ, 2006, p. 26-27). Espetáculos da Cia como *A Bao a Qu*, *Melodrama e Ensaio.Hamlet*, entre outros, revelam esse procedimento de constante pesquisa por novas configurações, alteração das formas e transformação da cena. No caso de *Ensaio.Hamlet*, o trabalho realizado a partir da técnica dos *View Points* – que pode se apresentar em termos de duração, resposta cinética, repetição ou velocidade – desenvolvida por Anne Bogart, nos Estados Unidos, e mobilizada por Enrique Diaz, na feitura deste espetáculo, é um importante elemento potencializador para a busca dessas novas configurações, como também aponta Tania Alice (2008).

Em sua peça em forma de ensaio, Enrique Diaz busca se afastar de qualquer saber pré-estabelecido a respeito da obra de Shakespeare: prefere se arriscar, experimentar, trabalhar, no interior da linguagem teatral, uma aventura, uma vivência em que o corpo é convidado a participar, a jogar, na tentativa de dividir com o público, o que essa trupe, esses corpos, sabem ou desejam saber do *Hamlet*, de William Shakespeare. O sujeito (ou sujeitos, no caso da *Cia dos Atores*), assim como no gênero ensaístico, torna-se o mediador, o organizador de todos os saberes, não mais universais, e sim singulares. Sua peça, seu ensaio, torna-se uma experiência pública que estabelece um diálogo fundador com seus

objetos de investigação, não deixando cessar a vontade de conhecer ao mesmo tempo em que produz novos conhecimentos.

4.2.

Novas formas de ver, devir e de vida em *Ensaio.Hamlet*

Em *Ensaio.Hamlet* a pesquisa por novas configurações e formas de encenar, geram zonas de vizinhança e indiscernibilidade entre ficção e realidade, performance e narrativa, fábula e relato, o que, de certo modo, problematiza as constantes – texto, personagens, fábula, diálogo, cena – que asseguram o *poder* do teatro, em prol do deslize e da variação contínua dos elementos teatrais. Enrique Diaz, no seu movimento lúdico de desmontar e remontar o clássico shakespeariano, faz com que a cena, os personagens e o próprio teatro, estejam em constante estado de transformação. Neste movimento de instabilidade do próprio teatro dramático, surgem as linhas de fuga, intensidades e a continuidade de forças, encontradas no texto do bardo.

Por exemplo, na cena 5, do ato I, onde o fantasma do rei Hamlet revela o segredo de sua morte para o jovem príncipe, na montagem de Diaz, vemos o ator Marcelo Olinto, que interpreta o príncipe, aproximar-se, calmamente, de uma mesa redonda com duas taças de vidro transparente, cheias de água. Alguns dos atores da companhia, que não estão na cena, também seguram a mesma taça e, deslizando o dedo sobre a borda da taça, acabam produzindo um ruído cortante. Concomitantemente, o ator Fernando Eiras, que nesse momento interpreta o fantasma, lê o texto da revelação do segredo, que inicia com: “Sou o espírito do teu pai, condenado, por certo tempo, a vagar pela noite e a passar fome no fogo enquanto é dia...”¹⁸. Pela forma calma e clara como é lido o texto e pela iluminação utilizada na cena, o que é lido parece ser, ao mesmo tempo, a mensagem de um médium, a leitura do texto da peça e o segredo do rei Hamlet ao filho. É interessante observar que o ator, que até então fazia Hamlet e ouvia calmamente as palavras do fantasma/médium, logo em seguida, ao fim da fala do fantasma, veste uma espécie de touca de banho transparente sobre a face, aludindo tanto ao código estabelecido para representar o fantasma como também a alguém

¹⁸ Ibidem.

que se encontra sufocado com o que acabou de ouvir. Essa cena da peça de Diaz é praticamente estática, o que o aproxima, de certo modo, ao *to hear a play* elisabetano.

Enrique Diaz constrói o seu espetáculo a partir das zonas de vizinhança: entre o ponto de vista e o que é narrado, na variação e convivência de diferentes procedimentos artísticos, no estado efêmero das soluções cênicas, no jogo de dentro e fora do eixo fabular. Logo em uma das primeiras cenas do espetáculo, podemos observar essas zonas fronteiriças que serão exploradas durante a peça:

F (andando nervosamente em direção a **M**) –Fala outra coisa, ele está indo embora, Horácio...**Horacio/Fer** – Fala comigo! **C** – Ei! Ei! **F** tira o plástico que estava cobrindo **M**. Música pára. Luz sobe. Todos param surpresos. **F** segurando o plástico. **O** em pé, próximo. **Fer** ainda agachado no lugar que estava. **M** também no lugar que estava. **B**, em pé, segurando a luminária. Decepção geral. **Fer** (levantando, impaciente, colocando o livro que ele pegou de volta na pilha) – Bom... **B** anda para trás, mexendo no cabelo. **M** com as mãos na cintura escuta o que **F** fala. **F** (mexendo no saco plástico transparente) - Foi exatamente assim que aconteceu. Foi exatamente assim. A Malu estava aqui com este plástico, tinha um grupo de pessoas ali reunidas. (**C** posiciona o projetor de Slide no lugar que estava antes de ele pegar, **F** faz um gesto para **B**, mostrando que a luminária estava acesa e virada para cima). **F** - ... uma música estava tocando, esta lampada acesa. Estas velas, estes espelham ali, exatamente onde estão agora(...) **F** – Eu estava falando com este grupo de pessoas... tava dizendo que o relógio, exatamente como agora, badalava 1 hora. (A luz baixa novamente. Mesma música volta. **F** põe o plástico sobre o corpo dele, assim como **M** botou anteriormente. **B,O,M, e Fer** se agacham surpreendidos pela aparição.). (EH, Anexo, p. 122)

Esse fragmento de roteiro dá mostras da forma como Diaz trabalha a ambiguidade da multiplicidade forças de minoração, de liberação de devires: a cena oscila sem pouso entre as personas dos atores, Fernando Eiras, Mallu Galli, Marcelo Olinto, Cesár Augusto, Felipe Rocha, Bel Garcia, representados pelas respectivas iniciais, e os personagens que eles representam dentro da narrativa shakespeariana; não fica claro o que é ficção, metaficção e relato. Em uma primeira leitura, poderíamos até supor que se trata apenas de um momento de metaficção, em que o plano ficcional é claramente interrompido para dar lugar ao metateatro. No entanto, o comentário do “ator-persona”, que supostamente suspende o eixo fabular, repete ou cria um jogo de espelhamento com a fala anterior do personagem de Shakespeare. Em *Hamlet* (I, 1), Bernardo relata como foi o aparecimento do fantasma na noite anterior (“Na noite passada, Quando essa

mesma estrela a oeste do pólo Estava iluminando a mesma parte do céu...”); e Fernando espelha o ato de fala, indicando o que literalmente cada ator estava fazendo antes da quebra da narrativa – o que abre uma zona de vizinhança entre a interrupção do texto do bardo e a continuação pelo viés paródico do mesmo.

A paródia, no caso do espetáculo da *Cia dos atores*, está mais próxima da etimologia do termo, ou seja, “Canto paralelo”, “ transformação ao lado de”, do que como releitura burlesca, satírica ou debochada da obra. As noções de *transcrição* e *transculturação*, formuladas por Haroldo de Campos (2013), parecem ser ferramentas importantes para o entendimento de uma peça que se constitui na afirmação das “necessidades do presente da criação” (TÁPIA, 2013, p. 19), em prejuízo da reconstituição de um mundo passado (elisabetano). O texto shakespeariano, neste caso, se modifica pela atualidade da criação que, no ato da leitura, já operacionaliza uma recriação ou “tradução-criativa” (CAMPOS, 2013, p. 208). Marcelo Tápia, refletindo sobre a prática tradutória haroldiana, afirma:

Para tanto, o ato “construção de uma tradução viva” será “um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente da criação”. Em vez de buscar reconstruir um mundo passado, a visão haroldiana decide pela reinvenção de uma tradição, inserida em um novo contexto: o texto, portanto, transforma-se na “viagem”, e seu ponto de chegada acolhe-o de modo a participar de sua reestruturação, para qual o presente, a releitura e a comunicação em um novo espaço e em novo tempo são determinantes. (TÁPIA, 2013, p. 18)

Haroldo de Campos, em *A operação texto*, passa a considerar a tradução simultaneamente como *transcrição* e como *transculturação*: defende que já “não só o texto, mas a série cultural (o *extratexto*, Lotman) se transtextualizam no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos” (CAMPOS, 2013, p. 208, 209). O próprio ato da leitura de um texto clássico como *Hamlet*, exige do leitor – devido à passagem de tempo, a diferença entre era elisabetana e os dias atuais, a dramaturgia contemporânea e a da época de Shakespeare – um deslocamento, uma *transculturação* que se associa à noção de tradução defendida por Haroldo de Campos. O mesmo pode ser dito a respeito da encenação, em que a própria passagem do texto literário para um texto cênico exige dos encenadores, devido ao trânsito, ao deslocamento de um meio para outro, uma transição que pode também ser entendida como uma prática tradutória, na perspectiva expandida com que estamos trabalhando. Em alguns momentos de *Ensaio.Hamlet*,

conseguimos perceber a ideia de trânsito, viagem, deslocamento entre tempos e formas teatrais distintas. Em uma das cenas, por exemplo, os atores literalmente leem o texto da peça, transcribando talvez, um aspecto da experiência elisabetana: *to hear a play*, ouvir uma peça, ao invés de ver ou assisti-la.

Na última cena de *Hamlet*, temos o duelo entre Laertes e o jovem príncipe. A violência, agitação e movimentação da cena, lembram a Tragédia Espanhola, de Thomas Kyd, peça de 1589 e considerada o grande modelo elisabetano da tragédia de vingança. Muitos especialistas defendem que Q1(1603), de *Hamlet*, se assemelha à peça espanhola, por isso vão considerar Q2(1604) e Fólho (1623) uma obra de melhor qualidade, como visto no capítulo 2. No entanto, o que é indiscutível em todos os casos é que na cena final temos mais ação, devido aos muitos acontecimentos, o duelo e as mortes, o que é, possivelmente, uma estratégia utilizada por Shakespeare para segurar a atenção do público até o final.

Na montagem de Diaz, por outro lado, é justamente no momento de maior ação da peça original que ele opta por fazê-la o mais imóvel possível. A cena do duelo, por exemplo, é realizada com dois atores sentados numa cadeira, um de frente para o outro, lendo a peça. A pergunta a ser feita é: por que esta imobilidade em uma cena de muita agitação? Por que a ênfase na concretude da palavra ou retorno dela numa sociedade visual? No entanto, a ostentação do ato da fala parece não ser uma particularidade de *Ensaio.Hamlet*, pois Lehmann (2013) verifica o retorno da palavra em algumas encenações contemporâneas:

Mas trabalhos desse tipo não indicam, de forma alguma, um retorno do teatro à dramatização convencional ou o simples retorno do texto-mesmo que eles sejam facilmente mal compreendidos dessa maneira. Ao invés disso, eles são compreensíveis apenas como uma intrusão de elementos na prática da performance no teatro, o que pode, às vezes, ofuscar, mas também, como nesses casos, enfatizar o material textual. (LEHMMAN, 2013, p. 870)

Sobreposta à última cena, temos uma espécie de instalação, pois, no final, há um acúmulo dos elementos e resíduos utilizados durante o segundo ato, entre eles, água, terra, objetos cênicos espalhados, etc. E a pergunta é: o que foi que aconteceu? A estória de Hamlet? Da trupe que busca montar Hamlet na contemporaneidade ou apenas um ensaio ou uma leitura? Uma instalação? O que fica? O que resta? Diaz utiliza os novos aparatos tecnológicos, como edição de luz, amplificação da voz pelo uso do microfone, uso de trilha sonora, etc., não

para reforçar aquilo que está sendo lido, mas como canais independentes de enunciação, diferentes linguagens formando a “babel da criatividade” de que já se falou. Desse modo, o próprio ato da leitura é deslocado para outro contexto que envolve as novas formas de encenação.

José da Costa (2009) associa a ideia de tradução aos “modos de criação cênicos-dramatúrgicos¹⁹ do teatro atual” (COSTA, 2009, p. 101). Segundo o pesquisador, algumas peças revelam auto reflexivamente os trânsitos culturais e espaciais de discursos, assim como seu embate com novos universos referenciais. Costa defende que certos procedimentos de escrita cênico-dramatúrgica contemporânea são construídos como “tradução e/ou adaptação de discursos, como apropriação livre, deslocamento não autorizado, saque realocação de textos” (COSTA, 2009, p. 101).

Segundo Haroldo de Campos, a tradução não deve ser apenas uma tentativa de cópia ou reflexo de um texto; ele defende uma atitude antropofágica, “expropriadora, sob espécie da diferença, do legado universal” no ato da tradução (CAMPOS, 2013, p. 210-211). Na perspectiva haroldiana, a tradução seria uma apropriação transgressora, híbrida ou mestiça, que teria a capacidade de dizer ao outro e a si próprio através do outro, sob o legado da diferença.

Essa capacidade de dizer de si através do outro parece ser uma das vertentes da peça ensaística da *Cia dos Atores* que pode ser observada também em outros trabalhos da companhia, como *Melodrama*, por exemplo. A atitude transgressora, antropofágica, usurpatória, defendida por Haroldo de Campos no ato da tradução, parece não se limitar apenas ao âmbito literário. O próprio Enrique Diaz na sua desconstrução do clássico shakespeariano parece assumir uma postura semelhante à do poeta concretista. O crítico Jefferson Lessa, em “Leitura iconoclasta resgata os ideais antropofágicos”,²⁰ afirma: “uma elegantíssima deglutição do texto shakespeariano. No entanto, *Hamlet*, está lá;

¹⁹ A expressão escritura cênico-dramatúrgica conjugada, conforme pensada por José da Costa (2009), é fundamentada pelas ideias de processualidade, simultaneidade de criações e de interatividade, em detrimento das criações entendidas tradicionalmente como sequenciadas (primeiro o texto dramático, depois a leitura e a interpretação do encenador e, por fim, o trabalho com os atores)

²⁰ Publicado no jornal *O Globo* no dia 15 de abril de 2004

desconstruído, sim, mas lá... É um gozo reencontrar a antropofagia como defendia Oswald de Andrade”²¹.

A forma experimental e ensaística, proposta por Diaz, produz uma apropriação usurpatória do clássico, que pode ser percebida em vários momentos do espetáculo. Por exemplo, na cena da alcova, Hamlet afirma para a rainha: “Vamos lá, senta aí e não se mova; Não vai sair daqui antes que eu a ponha diante de um espelho onde veja a parte mais profunda de si mesma” (HAMLET, III, 4); durante toda essa cena, as palavras do jovem príncipe parecem expor e penetrar o que há de mais íntimo na rainha. Na encenação de Diaz, Hamlet utiliza uma câmera filmadora, numa espécie de exposição da vida privada, como vemos num *reality show* como o Big Brother, por exemplo. A utilização dessa mídia parece paradoxalmente aproximar e distanciar o público daquilo que está vendo. Há, por um lado, uma hiper-teatralidade que se expõe e revela seus procedimentos técnicos. No entanto, isso não atenua, mas antes amplifica, através da utilização violenta do close e de outras formas de enquadramento, a super-exposição, a violação da intimidade, pela qual passa a rainha. Em dado momento, o ator que faz Hamlet pinga uma espécie de colírio nos olhos da atriz que faz Gertrudes, em seguida, dá um grande *close* na lágrima dela, diluindo o eixo fabular da cena. A sobreposição de duas formas de presença demanda nos espectadores uma relativização, tanto dos enquadramentos realizados pelo aparato tecnológico, como da corporeidade física da atriz que, agora, é cindida, fragmentada pelo espaço. Mais uma vez, *Ensaio.Hamlet* parece se constituir numa zona de vizinhança entre ficção e realidade, presença e dissipação da mesma, formas de encenação do teatro contemporâneo e a relação dele com o clássico shakespeariano.

Fernandes (2010) aponta a utilização de procedimentos de autorrefêrencia como um mecanismo de distanciamento daquilo que se pretende narrar, possibilitando assim, a manifestação da atitude dos criadores diante do que encenam, incluindo-se aí sua posição diante do texto e da atuação. A pesquisadora ainda aponta a utilização da caricatura, do humor, do deboche, da paródia, presente na escrita cênica da *Cia dos Atores*, funcionando como ferramentas desestabilizadoras dos mecanismos ficcionais e da representação. Já Materno

²¹ Ibidem.

(2009) verifica no caráter paródico da companhia, um modo de *afrouxar* os laços tradicionais entre personagem e ator, texto e imagem, fábula e narração, além de uma maneira de acirrar as disjunções internas inerentes a esta forma de escrita teatral: “[d]erivada da rapsódia, que já pressupõe uma organização descontínua das partes, a paródia sublinha a dissonância e a discordância entre elas, ao mesmo tempo em que evidencia o processo citacional em jogo” (MATERNO, 2009, p. 19).

Acreditamos que os procedimentos de distanciamento crítico da narrativa, através da utilização da paródia, presentes no trabalho da Cia, não só diluem os laços tradicionais do teatro dramático, como aponta Materno, e permitem o posicionamento crítico da companhia diante do texto que encenam, como defende Fernandes (2010), como também, favorecem o *jogo na superfície* em que a peça se inscreve e as constantes metamorfoses dos elementos cênicos que ali se promovem. Como vimos, na leitura de Deleuze, Carmelo Bene subtrai partes do texto de Shakespeare – geralmente ligados aos elementos do poder – para que a peça oscile, gire sobre si. Enrique Diaz, por sua vez, parece tornar os elementos teatrais mais planares, mais concretos, mais flutuantes, para experimentar como o texto, as palavras, os atores e o próprio o teatro, se transformam a partir desse movimento de contínuo deslize desses elementos teatrais.

Em uma das cenas de *Ensaio.Hamlet*, ocorre a repetição exaustiva e interrompida da palavra “Inglaterra” (EH, Anexo, p. 174-175); o jogo da repetição produz um esvaziamento da significação da palavra, fazendo com que ela se transforme apenas numa materialidade sonora no espaço. A experimentação acústica realizada por Diaz permite ao público atentar para a concretude e a superfície da palavra. As variações pelas quais a palavra passa afetam não só a feição exterior, a entonação física, mas também a sua significação, os fonemas e a sintaxe, possibilitando formas de audições antes imperceptíveis: é um teatro que atua na prática da linguagem em detrimento de um teatro de representação. De um modo mais geral, a peça põe em xeque a própria ideia da linguagem como instrumento de representação, transcribando e catalisando, talvez, forças atuantes na escrita do próprio Shakespeare. “These are but wild and whirling words, my lord.”, diz, por exemplo, Horácio a Hamlet, na cena 5 do Ato I (“Isso, senhor, me parece somente um turbilhão de palavras desconexas”): o vórtice das palavras desconexas se deixa sentir, no original em inglês, na própria materialidade

acústica, na aliteração (wild, whirling, words). “O que é que está lendo, meu príncipe?”, pergunta Polônio, a certa altura, para ouvir de Hamlet a famosa resposta, que hesita talvez entre o cômico do literal e os sinais de uma exasperação com a linguagem: “Palavras, palavras, palavras” (HAMLET, II, 2). Em *Ensaio.Hamlet*, esta mesma resposta de Hamlet é dita, em sequência, pelos três Hamlets em cena – materializa-se assim, na própria “carne” da cena, o descompasso entre a voz e o dono da voz, o querer dizer e o dizer – a linguagem se impessoaliza (EH, Anexo, p. 145)

Diaz, nessa encenação, afirma “rasgar” o plano da representação e com isso coloca em xeque não só a própria representação, mas também os elementos que garantiriam o poder do teatro. Segundo Deleuze (2010), os elementos de poder assegurariam tanto o poder do que está sendo representado quanto do próprio teatro, pois garantiriam a coerência da representação e do assunto tratado. Nessa perspectiva, o filósofo observa a existência de cumplicidade entre o ator tradicional e o teatro tradicional, com o poder ou outras formas de poder como a monarquia, por exemplo. Deleuze afirma, como vimos, que o poder do teatro não seria separável da representação do poder no teatro, por mais crítica que fosse essa representação. No que concerne à representação Diaz afirma:

Ensaio.Hamlet, desconstrução da obra prima de Shakespeare, busca rasgar o plano do espetáculo como representação, criar espaços que desrespeitem a ficção, na procura de uma relação simultânea do ator que age, do espectador que presencia ou contracena e da memória do clássico, chamado a se expressar através da presença viva daqueles atores e espectadores. (DIAZ, 2006, p. 33).

Os “espaços” criados por Diaz na ficção parecem gerar zonas de indiferenciação – no “entre” ou “no meio”. Dessa forma, o espetáculo da Cia dos atores está mais próximo do teatro enquanto inserção real de enunciação, na prática da linguagem, do que do teatro subordinado a uma representação.

Silvia Fernandes (2009) observa, a partir dos pensamentos de Lehmann (2007), que no teatro pós-dramático ocorreria uma nova forma de utilização dos significantes em cena, que exige “mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso energético que informação” (FERNANDES, 2009, p. 23). Nesse teatro, o princípio da exposição assimilaria o material linguístico em conjunto com os corpos, as vozes, o gestual “contrapondo-

se à função representativa da linguagem” (LEHMANN, 2007, p. 249). Em vez da representação de conteúdos orientados pelo texto, prevaleceria uma disposição de sons, ressonâncias, palavras e frases que seria conduzida pela composição cênica e por uma dramaturgia visual ou sonora que pouco se pautaria pelo sentido (LEHMANN, 2007).

No entanto, parte da crítica teatral brasileira, ainda aprisionada por certa perspectiva que marcou o modernismo teatral, parece ainda atribuir ao texto dramático a incumbência da totalidade narrativa e significativa da encenação. Em outras palavras, esperam que o texto dramático seja o responsável por garantir um sentido para a montagem teatral e que os diferentes dispositivos cênicos só reforcem esse mesmo sentido. Bárbara Heliadora, na crítica “Brincadeira não contribui para compreensão do texto”, sobre a peça *Ensaio.Hamlet*, afirma:

O que se ensaia, então? Compreensão do texto e seu conteúdo certamente não é, pois não há um único momento que se expresse, mesmo que enganada, qualquer penetração maior no sentido do que o autor criou: por várias vezes, a pura repetição de palavras provoca risos, tirando o sentido das mesmas.²² (HELIODORA, 2004)

Privilegiar a discussão conteudística de uma encenação, que se propõe ser um ensaio, onde estão em jogo os limites do que está sendo encenado e do próprio teatro, é inoportuno. Em face do projeto artístico da Cia dos Atores, no contexto do teatro pós-dramático, são igualmente descabidas as afirmações de que “o tipo de brincadeira feita neste ensaio pode ser realizado junto a qualquer texto, sem fazer maior ou menor contribuição para uma nova, ou melhor, compreensão dos mesmos” e ainda de que “este tipo de ensaio não pode levar a nada”²³.

Há questões discutidas pela crítica shakespeariana a respeito de *Hamlet*, que surgem também na montagem experimental de Enrique Diaz e que foram pouco debatidas por boa parte dos críticos que analisaram o espetáculo da *Cia dos atores*. Uma delas, como já abordamos, diz respeito à personagem Ofélia. Diaz, pelo viés ensaístico, levanta questionamentos relevantes sobre a personagem, liberando fluxos rarefeitos em leituras mais convencionais. Outra questão importante são as alterações estruturais que ocorrem na montagem de Enrique

²² Publicada no jornal *O Globo* no dia 15 de abril de 2004.

²³ *Ibidem*.

Diaz²⁴, sendo a mais marcante a antecipação do famoso solilóquio “Ser ou não ser”²⁵ – como ocorre em Q1 – o que alguns críticos shakespearianos defendem sendo o mais coerente para peça, uma vez que Hamlet consideraria a possibilidade de suicídio ainda transtornado pela revelação feita pelo fantasma de seu pai. A supressão de partes do texto, associada aos modos de edição e recorte de luz, parece gerar uma escrita cênica tomada por um impulso cinematográfico que torna a peça mais ágil. Não se trata, no entanto, de uma simples abreviação, já protocolar, em benefício do conforto da audiência, que assim receberia um espetáculo, por assim dizer, mais “dócil”. Em uma cena que citamos no início desta exploração, ouvimos em comentário metateatral, dito por Fernando Eiras, que as “rasteiras” e a “dança” de Shakespeare (ele “se mistura com a gente, leva a gente, vai além da gente”) são um negócio “muito instigante, mas muito perigoso, você não pode perder o foco, o fio, o foco em cena”. A frase parece entrar em fricção como o entorno: uma encenação que, a todo instante, “perde o fio” ou puxa fios, linhas de fuga, abraça o risco e o perigo.

Na montagem da *Cia dos Atores*, a encenação é realizada segundo os objetivos e os valores que estão em jogo durante o processo de realização da peça. O próprio processo de criação passa a ser o produto apresentado, uma característica de muitas montagens teatrais contemporâneas. Deleuze (2010) observa na encenação de *Ricardo III*, realizada por Carmelo Bene, que a peça se confunde com a construção do personagem, “sua preparação, seu nascimento, seus balbucios, suas variações, seu crescimento” (DELEUZE, 2010, p. 34). Já na encenação de *Hamlet*, de Diaz, a peça se confunde com a leitura e a fabricação da cena diante do público. Assim, Diaz parece utilizar o que ele, como vimos, chama de “fiscalidade do teatro” (DIAZ, 2006, p. 21) – isto é, os elementos cênicos especificamente teatrais, como a luz, o corpo dos atores, os objetos de cena, os volumes, as sonoridades, etc. – como ferramenta para compor novas formas, manipular ou reorganizar estruturas, levantar hipóteses, criar rascunhos, empreender novas tentativas e levantar novas perguntas a partir de *Hamlet*, fazendo com que nada pareça fixo e que a cena esteja em constante estado de

²⁴ Enrique Diaz altera a ordem das cenas e suprime parte do texto shakespeariano de acordo com os seus objetivos para a encenação.

²⁵ O solilóquio acontece logo em seguida da cena 2 do ato II, em que Polônio lê para o rei a carta de Hamlet para Ofélia.

variação. A instabilidade e contínua transformação, pela qual passa a peça, aparece exemplarmente no famoso solilóquio de Hamlet: três atores diferentes em três mesas diferentes, simultaneamente, fragmentam e alternam a leitura do texto, a partir da exploração da técnica do *View Point*, que, como se disse, se apresenta em termos de resposta cinética, repetição, duração ou velocidade. Segundo Deleuze (2010), um teatro de contínua variação seria mais agressivo, pois instauraria linhas melódicas que arrastariam a linguagem para fora de um sistema de oposições dominantes. Vimos com o filósofo da diferença, que Carmelo Bene, ao submeter seu teatro à variação contínua, acaba extrapolando, por falta ou por excesso, o limiar representativo do padrão majoritário, deixando emergir, assim, o *devenir* minoritário de todo mundo em oposição à circunstância majoritária de ninguém (DELEUZE, 2010).

Acreditamos que Enrique Diaz, na sua prática experimental de leitura de *Hamlet*, *minora* o texto maior de Shakespeare, porém, operando mecanismos diferentes dos utilizados por Carmelo Bene. Ao construir sua encenação em zonas de indiscernibilidade entre ficção e realidade, performance e narrativa, fábula e relato, Diaz faz com que a cena e o próprio teatro, estejam em constante variação, em um estado de *devenir* que possibilitaria imprevistos, linhas de fuga e novas formas de vida.

Em detrimento de uma leitura interpretativa, hermenêutica, cuja finalidade seria encontrar uma profundidade escondida em *Hamlet*, o que está em jogo em *Ensaio.Hamet* é a concretude da cena, a materialidade da luz, da palavra, da fisicalidade do ator e dos diversos canais de enunciação – e o que ela produz no texto, no teatro, na própria linguagem. Diaz, na constante variação de sua encenação, faz surgir uma consciência de minoria que acena com a promessa de conduzir a linguagem, o teatro e a literatura, para outro lugar, fazendo com que eles assumam uma nova forma e ganhem uma nova potência.

4.3.

***Ham-let* e a escrita no hífen de José Celso Martinez Corrêa**

A encenação de José Celso Martinez Corrêa também subverte, à sua maneira, a ideia tradicional do ensaio como um estágio preparatório que se conclui antes da estreia. De fato, o procedimento ensaístico que Enrique Diaz

explora e protagoniza já no título do seu espetáculo é, como vimos, traço recorrente no contexto do teatro pós-dramático, em sua apropriação particular do que seja o ato de *repetir* na prática teatral.

Em algumas línguas, como o francês, a palavra para *ensaio* é cognata de *repetição* [fr. *répétition*]. No entanto, é quase um lugar-comum no meio teatral que tudo o que se passa antes e também depois da estreia é um jogo entre repetição e diferença, caindo sempre, de alguma forma, sob a lei de Heráclito: por mais que o desejo de cursar novamente os mesmos caminhos seja inerente ao ato de repetir “Aos que entram nos mesmos rios outras e outras águas afluem; almas exalam do úmido”²⁶. A simples ação de repetir já empreende determinados desvios e transformações, seja por parte daqueles que recebem essa ação, seja por parte daqueles que a executam.

Nessa perspectiva, os termos em inglês *to play / play* (como ocorre analogamente em outras línguas como o francês e o alemão), devido ao seu caráter polissêmico – que abrange *jogar, desempenhar, brincar, tocar, representar, atuar / jogo, peça de teatro*, entre outras significações –, parece atender melhor a uma prática artística tão caracteristicamente atravessada por desvios e deslocamentos. O jogo teatral – e a repetição como parte deste jogo – está sempre sujeito a novos acontecimentos, o que, sobretudo nos tempos atuais, longe de ser um obstáculo ou dificuldade, é justamente o que torna o teatro sempre atual, vivo e potente.

A consciência da diferença na repetição, da interferência contínua do outro no mesmo, se acentua, claro, no contexto do teatro pós-dramático, que, contrário à tradição da representação, tende a minimizar a diferença, toma o “aparelho da repetição” como algo dotado de uma “potência terrível” para diferi-lo: no “teatro da repetição”, assim concebido, “experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens” (DELEUZE, 1988, p. 35).

Atentos à potência da “máquina da repetição”, alguns encenadores, como o polonês Tadeusz Kantor (1915-1990), não hesitam em assumir publicamente o

²⁶ Fragmento 12, citado por Ário Dídimo e conservado por Eusébio (*Preparação Evangélica*), XV, 20. In. Heráclito, *Os Pré-Socráticos*, 1978, p. 80.

teatro como um jogo aberto a interferências internas ou externas, por isso não têm qualquer receio em intervir diretamente na cena – quando julgam necessário – organizando, dessa maneira, diante do público, seus processos criativos, como aconteceu, por exemplo, no espetáculo *Cricot 2*, de Kantor (FERNANDES, 2010). José Celso Martinez Corrêa, em alguns casos específicos, também interfere diretamente na cena durante o espetáculo, pedindo, por exemplo, que os atores mudem de lugar ou repitam seus textos, como aconteceu na encenação de *Estrela Brazyleira a vagar – Cacilda!!* (2009).

A pouca relevância que o teatro da representação tende a conferir às *forças da diferença na repetição* se manifesta também nos modos como essa tradição concebe os destinos das obras quando submetidas a procedimentos de reescrita, tais como a *tradução* e a *paródia*. Em ambos os casos a diferença costuma ser minimizada pela confiança, numa distinção rígida e hierárquica, entre o original e a reescrita: a (boa) tradução é tomada como migração maximamente intacta do texto de origem para o contexto de outra língua; e a paródia é compreendida como algo derivado de um modelo existente, que, transformando o sério em cômico, preserva também, maximamente intactos, os elementos formais e a estrutura do modelo.

O teatro pós-dramático favorece outros modos de entender práticas de reescrita como a paródia e a tradução. Nesse contexto, a paródia pode ser melhor compreendida conforme a definição que recebia na antiguidade clássica: canto paralelo, canto contra o canto, ou ao lado do canto – acepção que, conforme observa Agamben já sugere modificações e interferências no próprio ato de repetir um texto, o que acaba possibilitando a criação de outros textos:

O mundo clássico conhecia, porém, outra – e mais antiga – acepção do termo “paródia”, remetendo-o à esfera da técnica musical. Ela indica uma separação entre canto e palavra, entre *melos* e *logos*. Na música grega, de fato, originalmente a melodia tinha que corresponder ao ritmo da palavra. Quando, na recitação dos poemas homéricos, tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden, contra o canto* (ao lado do canto). (AGAMBEN, 2007, 38-39)

A “novidade” recuperável, numa acepção e numa práxis antiga, parece valer também no caso de Shakespeare: como já mencionado no capítulo anterior, podem ser tomados como práticas de *repetição criativa* os exercícios retóricos em

imitatio e *controversiae*, pelos quais Shakespeare teria passado em sua formação escolar e que compareceriam depois em sua própria dramaturgia.

No que tange à tradução, o teatro de que tratamos aqui remete também à ideia de *transcrição*, segundo inventou Haroldo de Campos (2015), em reação à ideia naturalizada da tradução como espaço de fidelidade e de verdade. Em lugar disso, a *transcrição*, como “reconstrução (que sucede a ‘desconstrução’ metalinguística de primeira instância), dá-se não por *Abbildung* (afiguração imitativa, cópia), mas por *Anbildung* (figuração junto, parafiguração), comportando a transgressão, o ‘estranhamento’, a irrupção da diferença no mesmo” (CAMPOS, 2015, p. 218). Liga-se a todo esse processo o célebre *tupi or not tupi* oswaldiano, singularmente incorporado por Zé Celso, como veremos. A atitude atropofágico-devorativa associada aos procedimentos de transcrição atravessa a encenação do dramaturgo paulista e comparece com força já na abertura do espetáculo, quando Zé Celso opta por *transcriar to be or not to be* por *estar ou não estar*, quando diz:

Público! Presente. Atores! Presentes, presentes, presentes! Neste Natal, presentes. Estar ou não estar, that is the question. Estar! Estar! (HL²⁷, 01:00 – 01:16. A gravação do DVD de que nos valem aqui se deu no dia 22 de dezembro de 2001, daí a referência ao Natal).

A questão do *estar*, no lugar da questão do *ser*: nessa tradução transcriadora, talvez já possamos entrever nisso um gesto de *minoração*, que guarda afinidade com o processo criador do próprio Deleuze, alguém que, como vimos, constituiu seu projeto filosófico da afirmação da diferença a partir da repetição, isto é, da construção de um duplo sem semelhança onde buscava repetir um texto para afirmar sua diferença ao invés de subordiná-lo a uma identidade, criando pequenas e grandes torções na leitura da obra de determinados filósofos ou artistas, a fim de integrá-los ao seu pensamento filosófico (MACHADO, 2010).

Seja como for, nos procedimentos intertextuais que citamos, fica impossibilitado o entendimento da repetição como algo inferior ou apenas cópia de um suposto original, uma vez que ela também possibilita o surgimento de algo novo.

²⁷ HL Ham-let

A repetição também é algo presente na dramaturgia shakespeariana. Em algumas das suas peças podemos observar que Shakespeare repete um tema em diferentes contextos, cenas e núcleos de personagens, apresentando sempre um novo olhar sobre o mesmo assunto; desse modo, o poeta consegue construir uma visão fragmentada e caleidoscópica sobre os seus personagens e o mundo.

Em *Hamlet*, como a literatura secundária não se cansa de observar, há inúmeras repetições, retornos e retomadas. Nessa peça, Shakespeare consegue retrabalhar, de diferentes modos, temas como a morte, o suicídio, a perda territorial, a perda de um pai, a loucura, entre outros. *Hamlet* é uma peça de retorno: o rei Hamlet morre, mas retorna em forma de fantasma. O príncipe Hamlet cogita a possibilidade de suicídio e Ofélia, supostamente, o concretiza mais adiante. São inúmeros também os personagens que perdem o pai: Fortinbrás, Hamlet, Ofélia e Laertes. O tema da morte, que se manifesta num tom sério em quase toda a peça, surge de forma cômica na cena dos coveiros. Durante todo o texto se estabelece um jogo entre repetição e retorno, ao ponto que no final da peça Hamlet pede para Horácio contar a sua estória, garantindo de alguma forma a sua volta, o seu eterno retorno. Hamlet afirma:

HAMLET: Se você é um homem;
 Me dá essa taça. Larga-a, pelos céus, deixa comigo!
 Ó Deus, Horácio, que nome execrado
 Viverá depois de mim,
 Se as coisas ficarem assim ignoradas!
 Se jamais me tiveste em teu coração
 Renuncia ainda um tempo à bem-aventurança,
 E mantém teu sopro de vida neste mundo de dor
 Pra contar minha estória. (*Marcha ao longe, disparos fora de cena.*)
 O que são esses barulhos guerreiros? (HAMLET, V, 2).

Como repetir a estória de *Hamlet* na contemporaneidade? Por quais estratégias e escolhas José Celso Martinez Corrêa optou ao encenar essa peça, sabendo que Shakespeare sofreu uma normalização no teatro tradicional, como apontou Deleuze; ou ainda, como repetir essa estória após a institucionalização e a hegemonia de determinadas leituras?

Uma das estratégias adotadas, que podemos constatar não só no material gráfico da peça, mas também durante toda a encenação, é que Zé Celso propõe uma *reescrita*, quase uma espécie de coautoria, ao encenar *Hamlet*. Isto não

significa que ele vai interferir diretamente no texto shakespeariano: ao contrário, a tradução/adaptação realizada por ele, em conjunto com o ator Marcelo Drummond e o Jornalista Nelson Sá, pouco subverte o texto de Shakespeare.

No entanto, justaposta ao texto de *Hamlet*, ocorre uma escrita cênica *transcriadora*, segundo o conceito haroldiano, que se apropria livremente do clássico e, a partir dele, cria novas significações, espacialidades e temporalidades. O próprio encenador reconhece exercer uma escrita ao dirigir suas montagens. Ele afirma:

No início da minha carreira, quando comecei a escrever, fui um pouco patrulhado, porque fui considerado pelo Seminário de Dramaturgia do Arena um autor psicológico, um pequeno-burguês, e aí fiquei com vergonha das minhas peças e fui dirigir, mas percebi que, quando eu dirigia, eu escrevia; depois, quando virei ator, descobri que eu tinha uma escrita cênica na hora que eu estava atuando e aí fiquei apaixonado pela escrita cênica do ator e do diretor. (CORRÊA, 2010, p. 150-151).

O próprio nome da peça – *Ham-let* – dividido ao meio pelo sinal do hífen, já propõe uma nova escrita, isto é, outra grafia e uma nova dicção para o título, ainda que os atores não cheguem a pronunciar essa nova sonoridade durante a peça. Porém, o que está em jogo, como observou Costa (2009) em seu estudo sobre a mesma peça, é o efeito duplo de ligação, e ao mesmo tempo ruptura entre as partes, que o sinal gráfico do hífen provoca. Dessa forma, *Let* só existe por meio da ligação/separação com *ham* e vice-versa. Semelhante à imagem de um cordão umbilical que ao mesmo tempo em que une, separa, numa espécie de retroalimentação. O *Ham-let*, de José Celso Martinez Corrêa, também se constitui na tensão entre ligação e afastamento com o *Hamlet*, de William Shakespeare.

O desejo de afastamento também pode ser constatado no termo *Let*, presente no título, pois em inglês, segundo o dicionário, significa:

let¹ *vt+vi*: 1. permitir, deixar, concordar. 2 causar, fazer com que. 3 alugar, locar.
let² *n arch* obstáculo, impedimento. *vt arch* obstruir, impedir”.

Dicionário Michaelis Inglês-Português

A encenação, realizada pelo grupo Oficina, acontecerá na coexistência e no tensionamento entre *deslocar e retornar*, *ser o mesmo e deixar de ser o mesmo*, *romper e religar*, como observa Costa²⁸:

A tradução marcada pelo hífen do título impôs à obra e aos personagens de Shakespeare deslocamentos importantes. O sinal diacrítico entre as sílabas de Hamlet indica uma ruptura das partes do conjunto e sua religação de modo diferente da configuração anterior. (COSTA, 2009, p. 103).

Já o termo *Ham*, segundo o mesmo dicionário, pode significar:

ham, *n* 1 presunto,pernil. 2 coxa. 3 sl mau ator 4 sl radioamador. vt exagerar na atuação.

Dentre as possibilidades de junções de significados de *Ham-let* temos: “deixar-exagerar na atuação”, “permitir-mau”, “fazer-mau ator. O Hamlet, interpretado pelo ator Marcelo Drummond, é um *canastrão*, o próprio Zé Celso²⁹, em entrevista, declara que ele deseja uma interpretação exagerada, para fora, desconstruindo, dessa maneira, a visão do príncipe introspectivo, melancólico e impotente. O Hamlet, da montagem do Oficina, não sabe atuar, escapando, dessa maneira, à lógica da representação codificada e estabelecida. Ele possui problemas na dicção – anquiloglossia³⁰ – e, pelo figurino e atitude corporal, se aproxima mais de um astro de rock, entre Mick Jagger e Cazusa, como declarou Zé Celso, do que um príncipe elisabetano³¹. Deleuze (2010, p. 37) afirma que “só nos salvamos, só nos tornamos menores pela constituição de uma desgraça ou deformidade”. Segundo ele – conforme discutido no primeiro capítulo – Shakespeare necessita passar por um tratamento *menor* “para deliberar devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma” (DELEUZE, 2010, p. 36). O desvio, a deformidade e o enxerto não estão presentes só no título do espetáculo, mas em toda a encenação.

²⁸ O pesquisador está analisando o fato do personagem Fortimbrás dizer o texto em inglês, numa peça em que todos personagens falam em português.

²⁹ Ver mais nos extras da gravação do DVD do espetáculo Ham-let.

³⁰ Termo técnico para o fenômeno que é popularmente conhecido como língua presa.

³¹ Ver mais nos extras da gravação do DVD do espetáculo Ham-let.

Ham, além do seu significado vernacular, também se aproxima graficamente e sonoramente de Hamm, personagem de *Fim de jogo*, de Samuel Beckett. Na peça de Beckett, o personagem se encontra numa situação de grande debilidade física. Parece que a morte está próxima, no entanto nunca chega. A vida do personagem Hamm, ou o que resta dela, torna-se um grande prolongamento da morte e parece se encontrar no meio, num hífen, entre a vida e a morte. A temática da morte está presente em toda a peça, assim como em *Hamlet*. Há em Samuel Beckett, como aponta Flora Sussekind, em “Beckett e o coro”, uma apropriação temática e técnica de certos procedimentos trágicos. Ela afirma:

... não é difícil perceber a significativa variação de intensidade, dentro de sua obra, dessas instabilizações e redefinições funcionais de elementos emprestados. Sobretudo se estabelecida uma distinção entre, de um lado, as retomadas apenas de motivos e figuras, e, de outro, a apropriação de aspectos da técnica trágica (grega, raciniana, shakespeariana) propriamente dita, como o modo coral, o monólogo, a disposição cênica, o ritmo das falas, a direção dos movimentos corporais. (SUSSEKIND, 2008, p. 113)

É na aproximação de um teatro que se constitui a partir de aspectos rítmicos e sonoros, que a escrita cênica de Zé Celso se aproximará da escrita do mestre irlandês, ainda que seja de modo diferencial. Por exemplo, quando Hamm diz: “Pode haver... (Boceja)... Miséria mais... Mais sublime do que a minha?” BECKETT, 2010, p. 39) por mais que o lamento do personagem, logo no início da peça, possa ser associado ao de Édipo, como defende Sussekind (2008) – ou ao de *Hamlet*, já que muitos especialistas leram a relação de Hamlet com sua mãe numa perspectiva edipiana, conforme discutido no capítulo 2 –, o que se destaca nesse curto trecho da fala de Hamm é a musicalidade que Beckett consegue construir no jogo entre o uso de períodos curtos e reticências. Em muitos textos de Beckett como *Fim de Jogo*, *Eu Não*, *Última gravação de Krapp*, *Ato sem palavras I e II*, para citarmos apenas alguns, podemos notar nas rubricas ou nas falas dos personagens uma partitura de ritmos, sons e movimentos. Em alguns momentos do texto de Beckett, essa materialidade sonora ou gestual se torna um fluxo que produz e causa uma nova percepção.

Gilles Deleuze, em “O esgotado”, refletindo sobre a obra de Beckett, afirma que o dramaturgo esgotaria “todo o possível”, pois segundo o autor

“quando se esgota o possível com as palavras, abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos” (DELEUZE, 2010, p. 76). Esses fluxos de voz interrompidos permitiriam ver ou ouvir algo que vem de fora, aquilo que estaria no limite da linguagem e que ele aponta como sendo uma imagem, visual ou sonora, de pura intensidade (DELEUZE, 2010). Essa imagem de pura intensidade operaria, não só outras formas de percepção, mas produziria algo novo, novas formas de vida.

Embora não possamos associar o teatro de Zé Celso ao esgotamento do possível, conforme pensado por Deleuze, podemos observar que o diretor do Oficina também se apropria de algumas figuras e motivos trágicos para constituir o seu teatro. Outra proximidade entre Zé Celso e o dramaturgo irlandês, está na forma de organização das suas encenações, também alicerçada em movimentos rítmicos, sonoros e gestuais presentes nos roteiros e rubricas que ele cria para seus espetáculos. Em entrevista concedida a Fátima Saadi (2002), o diretor declara que só deixaria outros encenadores dirigir seus textos³², caso eles respeitassem as rubricas. Ele afirma:

Fátima – As peças trazem um minucioso roteiro de cena. Você teria coragem de dar para outro diretor montar?
 Eu tenho vontade de encenar porque eu sei encenar *Cacilda*. Porque tem alguns códigos que eu domino. Mas, eu toparia se alguém fizesse, desde que o diretor, como Beckett pede, respeitasse as rubricas, o encanto da peça está nas rubricas, coisas que eu fui costurando com uma poética que pertence ao mundo de *Cacilda*. (CORRÊA, 2002, p. 151-152).

É interessante pontuar aqui, que o desejo de respeito às rubricas não parece de modo algum se associar a uma exacerbação do controle autoral, pessoal: é um cuidado com o “uma poética que *pertence ao mundo de Cacilda*”, e não à imaginação do autor; é a força de um mundo-vida, poeticamente engendrado, que se deseja (deleuzianamente) preservar. Seja como for, a importância que dá às didascálias para suas encenações, corrobora a hipótese de que Zé Celso realiza, através do seu texto cênico, uma *reescrita* singular, que se concretiza tanto em textos de sua autoria, como em *Cacilda!*, como também em textos de outros autores, caso de *Ham-let*. Porém, essa rescrita ocorrerá sempre na relação dele com o outro. Entendem-se como *outros*, não só os artistas e pensadores, mas

³² A entrevistadora está se referindo ao conjunto de textos escritos por Zé Celso baseado na atriz Cacilda Becker.

também a cidade, a arquitetura teatral, a religião, ou seja, tudo que possa alimentar e entrar em relação com o seu teatro, numa espécie de criação de duplo sem semelhança, conforme pensando por Deleuze, ou numa relação antropofágica, segundo as ideias de Oswald de Andrade, em particular as que estão presentes no manifesto antropofágico ([1928] 1976). Isso indica, por exemplo, que pensar *Ham* sem a ligação com *Let* em *Ham-let*, não é possível. Porém, quando as partes se encontram em relação, as possibilidades de associações são múltiplas, aditivas e não excludentes.

Ham pode ser, por exemplo, as iniciais de *Hamlet* e o que ele representa para a cultura ocidental, um texto maior. Pode ser também, como mencionamos, uma alusão gráfica ao personagem Hamm e a seu criador Beckett – que assim como Zé Celso concebe minuciosas partituras rítmicas, sonoras e gestuais em suas encenações. Pode ser, ainda, apenas uma materialidade gráfica e sonora, permitindo, dessa forma, aproximações com as palavras-sopro³³, de Antonin Artaud, com as ideias antropofágicas, de Oswald de Andrade – posto que a relação que se estabelece é de retroalimentação entre as partes –, e ainda com o estranhamento brechtiano, uma vez que a utilização de um recurso, o uso do hífen, realça a ruptura e a religação entre os segmentos.

Vimos que, segundo Deleuze, Carmelo Bene executa subtrações no texto shakespeariano, neutralizando os elementos de poder e, dessa forma, permite que algo de novo surja no movimento de amputação; Deleuze ainda defende que a Ricardo III passaria a ser a própria constituição do personagem, terminando no momento do seu nascimento, quando o mais comum seria terminar com sua morte.

Na montagem de Zé Celso, *Hamlet* se torna *menor* não pela subtração, mas por uma espécie de dilatação transcriadora. *Ham-Let* não apenas contém a versão integral da peça, como, em cerca de 5 horas de duração, recorre a uma série de procedimentos que a estendem. Nessa ampliação, conforme observa Susana Garcia, em passagem importante para este estudo, também pelo que diz de Ofélia:

³³ Conforme pensado por Deleuze, as palavras-sopro se encontram no “limite assintótico para onde tende toda linguagem” (DELEUZE, 1997, p. 16). Em detrimento da significação, através da sua materialidade, elas provocam ou fazem algo de concreto na linguagem.

Tudo é explicitado: a narração desdobra-se em ação; o que é sugerido torna-se ação. Ao longo de toda peça, esse procedimento – operado, em primeiro nível, pela tradução – de desvendar as entranhas do texto expande a fábula, declara os conflitos, toma partido. Ofélia é estuprada por Hamlet e, depois disso, passa a ostentar uma gravidez; Polônio espanca a filha para coibir-lhe a devoção a Hamlet (e para que ela, pelo menos, aprenda “a cobrar mais caro”), Hamlet se dirige a Polônio e, ao invés de peixeiro, indaga se este não seria “um cafetão, vendedor de piranhas” (GARCIA, 2002, p. 38)

O desejo de Zé Celso em romper com o *Hamlet* maior, institucionalizado, se verifica também, quando ele insiste na peça como lugar de resistência à lógica ocidental, em especial à lógica da *vendetta*. Segundo o encenador, o grande esforço de Hamlet estaria na tentativa de superar a máquina da vingança, buscando novas alternativas, novas formas que permitissem ele escapar dessa lógica. No entanto, Zé Celso aponta que o trágico é o fato que Hamlet não conseguiu escapar da máquina:

Hamlet é a maior entidade que o teatro mundial já criou. E foi criado exatamente dentro do cânone ocidental. (...) Mas Hamlet é o cânone do ocidente em crise, é o ocidente pirado, é o ocidente sem saber o que fazer, é o ocidente perdido – como a condição humana toda é uma condição humana de perdição, de trevas, de não certezas. O ocidente, a cultura do ocidente é uma cultura de certezas (...) O Hamlet surge – inclusive na própria dramaturgia do Shakespeare, no momento em que ele surge, depois da decapitação do conde de Essex, do fechamento do Teatro Globo (...) – ele surge assim como um máximo de perplexidade diante das certezas. Ele perde o parâmetro (...) Ao personagem Hamlet foi atribuída uma falta de capacidade de ação, uma falta de capacidade de decisão. Não é verdade: o personagem Hamlet é um personagem revolucionário: ele não quer cair na armadilha da novela de *vendetta*, que é a armadilha que domina o mundo hoje, por exemplo. (...) Eu acho Hamlet um texto revolucionário porque ele tenta não cair na armadilha da vingança, ele não consegue exercer a vingança pela vingança (...) Ele não tinha o desejo de matar o Laertes ou de matar o rei, mais. Ele queria outra coisa, que ele nem sabe o que é, como eu também nem sei o que é, mas eu não queria cair também, nós não queremos cair na mesma máquina de vingança. A gente quer outra coisa, mas que a gente não sabe o que é. Por que sempre se diz: não, existe um caminho só pro mundo, o caminho foi traçado, o caminho é esse. E sempre se busca um outro caminho; de tempos em tempos a humanidade busca, pelas revoluções, outro caminho – e não deixa de buscar, não deixa de buscar. Agora esse caminho agora, no caso, não é maniqueísta.³⁴

O diretor paulista irá de fato construir, em sua montagem, um Hamlet dinâmico e vigoroso, com o intuito de desconstruir a imagem tradicional do príncipe covarde, incapaz de agir.

³⁴ Sobre isso ver nos extras da gravação do DVD do espetáculo Ham-let.

Um exemplo. No momento em que, no original, Hamlet diz à rainha: “Parece, senhora? Não, madame, é! Não conheço o parece...” (HAMLET, I, 2), na montagem do Oficina, somente Hamlet se move por todo palco-rua do teatro, enquanto Ofélia, Laertes, Polônio, Cláudio, Gertrudes permanecem imobilizados, estáticos (HL, DVD, 27:40-28:50). A cena dá a ver que o jovem príncipe não se encaixa no mesmo enquadramento que os outros personagens, mas inverte literalmente a equação entre quem está paralisado e quem pode se mover: Hamlet é o único que tem a capacidade de se deslocar, exibindo, desse modo, uma postura afirmativa em relação à vida e contrariando, mais uma vez, o pensamento tradicional a respeito da sua inação.

O fato de que, nessa mesma cena, Ofélia esteja presente, quando no original não está, ilustra outro procedimento de dilatação de que Zé Celso se vale em sua encenação, o de ampliar as entradas e/ou as permanências dos personagens em cena. A estratégia não se limita a Ofélia, mas é, no caso dela, sugestivamente recorrente: ela circula entre os protagonistas mesmo depois da própria morte. Se no espetáculo de Diaz, a força de Ofélia se fazia sentir pela sua ausência (era, por vezes, só um vestido ou um arquivo de cartas), em *Ham-Let* ela é uma presença enfática: é estuprada, engravida, apanha, insiste em perambular por onde não era prevista a sua presença, até depois de morta.

A cena do nascimento do próprio Hamlet se revela também como uma potência em detrimento da visão tradicional a seu respeito: essa cena de seu nascimento, existente apenas na encenação dilatada de Zé Celso, aponta de alguma forma para uma origem mítica do personagem, ainda que este mito seja deformado, torto, um anti-herói tal qual Macunaíma, personagem de Mario de Andrade. Seu nascimento acontece ao som ritualístico de tambores que lembram pontos de candomblé, Hamlet é parido adulto e corre nu pelo palco do Oficina, corroborando esta ideia de um mito potente e torto. Do outro lado do palco-passarela, simultaneamente, nasce da mesma forma o jovem Fortimbrás, numa espécie de jogo de espelhamento e antíteses (HL, DVD, 5:50-6:08). É a partir da leitura de “O nascimento da tragédia”, de Nietzsche, que Zé Celso conceberá um Hamlet com uma posição afirmativa diante da vida, apesar de todo horror e toda morte que cerca a vida do jovem príncipe:

Eu acho que o Nietzsche nos fez redescobrir os gregos a partir do momento em que redescobriu essa noção da alegria e da dor da tragédia convivendo, e a

ligação que isso tem com a música... A única coisa que você pode fazer diante do trágico é cantar, e o teatro é o lugar do bode. Do Carnaval. (CORRÊA, 2002, p. 145)

Segundo Pedro Sussekind (2012), em “Nietzsche leitor de Shakespeare”, refletindo sobre a leitura que o filósofo faz da famosa peça do bardo, ele observa que Nietzsche compara Hamlet ao “Homem dionisíaco”, pois ambos conheceriam a verdadeira essência das coisas e passariam a *conhecer* e a se recusar a atuar. Já sobre a introspecção de Hamlet, Sussekind aponta: “Não se trata de pensar demais, como explica Bloom com base em Nietzsche, mas sim de pensar com extrema clareza: é o próprio conhecimento que mata a ação, pois ela precisa dos véus da ilusão para ser realizada, ‘esta é a doutrina’” (2012 p. 184). Segundo o pesquisador, o protagonista passaria por uma série de transformações ao longo da tragédia, sendo o Hamlet do final da peça, após passar pelo episódio dos piratas, bem distante do príncipe melancólico que contemplava a possibilidade do suicídio. Segundo Sussekind, essa transformação seria a aceitação de uma visão dionisíaca do mundo. Ele afirma:

De acordo com uma ótica nietzschiana, a transformação do personagem no decorrer da peça pode ser interpretada como a aceitação de uma visão dionisíaca do mundo, como um gesto afirmativo diante do terror, uma ação capaz de fazer o veneno que corrompia o reino da Dinamarca destronar o próprio agente desse veneno, que usurpava o trono, para dar lugar a um sucessor com a tarefa de restabelecer a ordem. (SUSSEKIND, 2009, p. 186)

Um dos aspectos mais importantes que Zé Celso toma emprestado dos gregos é o ato ritualístico das primeiras manifestações teatrais, em particular quando não havia a distinção clara daquilo que era cortejo, teatro, canto, festa, rito e orgia, tudo ainda se encontrava entrelaçado. Em *Ham-let*, durante o prólogo, podemos perceber essa mistura de dança, teatro e rito, logo quando os atores entram no palco-rua-passarela do Teatro Oficina, cantando e dançando em ciranda, numa espécie de cortejo, a famosa expressão “Tupi, or not tupi that is the question”, do manifesto de Oswald. A música:

A minha tribo quando entra na aldeia/
Índio não faz cara feia/Não deixa flecha cair/
Tupi tupi or not tupi/ Tupi tupi or not tupi/
Não sei se vou/ Não sei se tou/
Não sei se fico/ Nada ainda explico nessa frase or not tupi/
Tupi tupi or not tupi/

Tupi tupi or not tupi/ Ser ou não ser tupi (Péricles Cavalcanti e Zé Milguel Wisnik)

Todos cantam e dançam ao redor de um bastão de madeira ereto e enrolado com folhas que lembram parreiras ou trepadeiras. O símbolo fálico e a presença da natureza nas folhas podem aludir ao amassar das uvas na preparação do vinho, seguida dos festejos orgiásticos em homenagem ao deus Dionísio. No entanto, a sonoridade presente na ciranda, no coco e em outros ritmos populares, fazem referência ao carnaval, às demais festividades regionais brasileiras e, ainda, à religiosidade africana, pois alguns sons de tambor lembram os pontos de candomblé. Uma mulher de traços indígenas, com uma flecha acesa, lança fogo ao redor do bastão, fazendo referência a muitas culturas e religiões que cultuam o fogo. Por fim, o bastão é retomado por um dos atores, que executa com ele as batidas de Molière, em um rito teatral que marca o início oficial da peça e o fim do prólogo: rito teatral, rito religioso, rito dionisíaco, rito carnavalesco, ritos proliferando em zonas de indiscernibilidade.

O que se verifica na introdução do espetáculo não é uma representação teatral, mas *um acontecimento* em que é difícil desassociar festa, rito, teatro e música, tudo está contido em maiores e menores proporções. Zé Celso afirma:

Detesto o drama. Minha paixão é a *tragykomédiaorgya*. A ação ligada a fatalidade de muitas mortes em vida, muitas mortes iniciáticas, pois a vida é deliciosamente trágica. A Cultura mais forte hoje é a do Ditirambo Dionisíaco, que está no Samba, no Funk, no Rock, no Hip Hop, na Salsa, enfim em tudo que mexe com as cadeiras, roda ao som do tambor, no canto, na dança, em torno do fogo ou na Pista Cyber. (CORRÊA, 2010, p. 1-2).

Como aponta Silvana García (2002, p 38), ao longo de todo o espetáculo, “música e canto fazem a pontuação da ação, podendo comentá-la, contrapor-se a ela, sugerir relações entre texto e personagens, dar ritmo, criar clima” – conjugando trilha gravada com música ao vivo, o espetáculo emprega grande variedade de estilos e ritmos: cantos indígenas, canto lírico, blues, bossa-nova, samba, rock, rap. A reciprocidade entre, cena, palavra, dança, canto, música, sem se enquadrar na “distribuição de trabalho” que a história do teatro reserva a esses elementos, permite reconhecer em Zé Celso um “grande estilista”, no sentido que Deleuze deu a essa expressão: um grande estilista é, para Deleuze, alguém que

não apenas, como já se disse, consegue “cavar uma língua estrangeira na própria língua”, como também sabe “levar toda a linguagem a uma espécie de limite musical.” (DELEUZE, 1988, p. 95). Nesse limite, a experimentação se sobrepõe à compreensão – não é necessária uma racionalidade para mediar a relação do indivíduo com aquilo que vive. Geralmente, nessas manifestações os indivíduos se permitem participar com seus sentidos, sua sensibilidade e percepção, em detrimento da sua consciência.

Trata-se de estar envolvido e perceber o evento em si e não, necessariamente, entendê-lo. No entanto, isso não significa um processo de alienação por parte de Zé Celso e de seu público. Muito menos, que ele não tenha consciência do seu trabalho ou que não esteja interessado pela inteligência do seu espectador. Ele afirma: “Muito mais gostoso do que você estar fora da coisa e falar sobre ela, é você estar nela, você estar no mar, estar dentro, mas você pode perceber esse distanciamento sem deixar o mar, sem sair do mar” (CORRÊA, 2008, p. 18).

Alguns dos procedimentos da escrita cênica de Zé Celso vão atenuar o caráter linguístico-significacional, priorizando, como se disse, uma produção de sentido que esteja diretamente ligada aos aspectos rítmicos, sonoros e vocais, levando em consideração a energia da voz e concretude dos corpos, semelhante a alguns procedimentos de Artaud, no *teatro da crueldade*, em particular, quando ele crítica a palavra como sendo o centro irradiador de toda a poesia. Artaud busca uma compreensão mais energética do texto, do que um entendimento. Ele afirma: “A participação reduzida do entendimento leva a uma compressão enérgica do texto (...). As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras” (ARTAUD, 2006, p. 98).

O que o diretor busca no seu teatro é uma nova forma de estar em relação com o outro e consigo, novas formas de conhecimento onde seja possível, por exemplo, entender a partir de um estar envolvido, de uma experimentação daquilo que deseja conhecer. O artista, segundo Zé Celso, seria um criador de vidas, de possibilidades, de corpos, não mais escravos de uma racionalidade, e sim libertos da armadura ocidental que nos impossibilita o encontro com as coisas, “com o surreal, com o Outro, com o sonho”:

E na arte, e principalmente com a música ou com o ritmo, mesmo se não for com o canto, com a música, você mergulha nesse oceano do inconsciente, nisso que tá de baixo, como diria o Rimbaud: “Dessous les pavés, c’est la plage”, debaixo do paralelepípedo tem praia e praia em francês quer dizer, como n’Os Sertões, zona verde, zona fértil, é a vida, é o mar do inconsciente, esse mundo enorme que se abre e que o artista pluga. (CORRÊA, 2008, p. 17)

O *Te-Ato*³⁵ de Zé Celso, mais ligado a uma ação em detrimento da representação, demandaria novas formas de participação, busca por novas sensibilidades e outras formas de recepção:

...Existe uma coisa muito ligada ainda ao Padre Anchieta, ao palco italiano. Mas ao mesmo tempo eu acho que o mundo tá em transformação, agora com a decadência do império americano e tal... E tá surgindo uma outra coisa, com a internet, uma outra sensibilidade: de quem viajou muito de ácido, de quem fuma maconha, de quem faz internet, de quem ouve música eletrônica. Ou então de quem mora na favela, ou de quem vai a terreiro. É outra sensibilidade. E pra essa outra sensibilidade, desse teatro que tá ligado a uma cultura que é uma cultura antropófaga, eu acho que precisa de luzes da antropofagia, porque há muito preconceito contra ela. (CORRÊA, 2008, p. 7).

Ele utiliza os verbos *fazer*, *fumar*, *ouvir*, *ir* e *viajar*, ligados a elementos que de certa forma provocam alguma experiência sensorial. Sua posição demonstra uma reação a um determinado teatro burguês, de recepção passiva, que busca muitas vezes entretenimento e conforto, ligado a uma cultura ocidental binária, que divide corpo e alma, condenando, muitas vezes, as experiências ligadas ao corpo. Segundo ele “o Artista tira as viseiras desta sociedade de cativeiro e entra em contato com a coisa em si, com o fenômeno sem nome, sem dono, sem marca, que são as coisas da vida” (CORRÊA, 2010, p. 1). Essa reação, em *Ham-let*, aparece na ênfase dada à corporeidade dos atores e do público, das materialidades da luz e dos sons, da arquitetura teatral e do entorno, ou seja, a tudo que esteja relacionado, como na montagem de Diaz, à “carne” teatral, ao concreto. Zé Celso afirma que o artista seria “um grande libertador da consciência positivista que aprisiona o rebanho, e introduz o corpo no universo descolonizado, vagando viajante com o Sol, sincrônicos aos milhares de micro e macrouniversos” (CORRÊA, 2010, p. 2, tradução do autor).

³⁵ Sobre isso ver SILVA, 1981.

Na encenação, a ênfase dada no corpo pode ser observada na cena em que o rei Hamlet derrota Fortimbrás (HL, DVS, 4:30-5:00). No texto de Shakespeare, só sabemos dessa batalha através do relato dos jovens sentinelas, mas, na montagem do Oficina, Zé Celso resolve encená-la. O rei Hamlet é “O guerreiro feliz da Terra do Sol”, o que alude ao famoso filme de Glauber Rocha “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964). No filme, Manuel é um sertanejo que se revolta contra a exploração que coronel Moraes lhe impõe e, numa briga, acaba o matando, assim como também o rei Hamlet mata Fortimbrás em uma disputa por territórios.

Na época da montagem da peça, o território do teatro oficina se encontrava ameaçado pelo grupo empresarial Silvio Santos, que pretendia construir um shopping na área do entorno do teatro, ameaçando o projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e Edson Elito, que foi concebido a partir da relação entre arquitetura e cidade. O próprio palco do Teatro Oficina é uma rua/passarela cercada de grandes janelas de vidro que permitem visualizar, por exemplo, se é noite ou dia e as condições climáticas de sol, chuva e vento, etc., tornando a relação entre o teatro e a cidade mais direta e mais concreta. O programa imobiliário de Silvio Santos também impediria a construção do complexo cultural do “Teatro de Estádio”, pensado por Zé Celso: além da construção do Teatro, também envolveria a “Universidade de Cultura Popular Brazyleira Antropofágica Orgyastica de Mestiçagem” e a criação da “Ágora” – Praça de Cultura. Ele afirma:

E essa luta não foi uma luta messiânica, foi uma luta muito inspiradora, porque, nesses anos todos, o Sílvio Santos foi uma grande musa inspiradora. Por ele ser uma figura do mito do capitalismo financeiro, ele nos obrigou a ter um contato muito grande com a vida capitalista como ela é. E ter um tipo de contracenação com esse inimigo, muito antropofágica. Porque, através das peças, a gente foi devorando e isso foi o caminho que a gente foi vivendo. Por isso a Lina já fez aquele teatro que era uma rua, que precisa tirar aquele beco do fundo pra ir pro lado de lá, abriu aquele janelão, abriu o teto móvel, abrimos uma varandinha, tem aquela árvore que tá nossa frente, que começa lá e vai pra fora. Qualquer coisa, quando vive, tem uma tendência a se expandir, a crescer, crescer e crescer. A gente quer muito fazer um teatro estádio. (CORRÊA, 2008, p.27).

O combate que Zé Celso encena é, sobretudo, de re-existência. A peça³⁶ foi encenada pelo Teatro Oficina, em 1993, após uma longa pausa nos trabalhos do grupo devido à ditadura militar (1964-1985). Durante esse período, não só o

³⁶ A peça é remontada pelo grupo em 2001.

Oficina, mas também o teatro brasileiro de vanguarda deixou de existir. A volta de Zé Celso e do Teatro Oficina é marcada por uma peça cuja temática do retorno é constante. Não parece gratuita a opção do encenador ao interpretar o fantasma de rei Hamlet, pois Zé Celso simboliza o próprio teatro experimental brasileiro, que foi morto durante a época de chumbo e que agora deseja voltar, permanecer. Também é simbólica a escolha do ator Marcelo Drummond para interpretar o jovem príncipe, pois, em inúmeras entrevistas, Zé Celso o aponta como o marco de uma renovação, uma nova geração ou fase do grupo.

No entanto, se o inimigo da ditadura parece morto, novas lutas e batalhas o grupo terá que atravessar para continuar re-existindo. Como acontece no caso, já mencionado, da disputa com o grupo de Silvio Santos. E é através da *contracenação* antropofágica, como afirma o encenador, que ele busca devorar e vencer o inimigo.

Por isso Zé Celso, interpretando o rei Hamlet, surge em cena, marcando o seu retorno no teatro brasileiro, com uma indumentária que lembra São Jorge, o santo guerreiro, e sua oração que diz: “eu andarei vestido e armado com as armas de São Jorge, para que meus amigos tendo pés não me alcancem, tendo mãos não me peguem, tendo olhos não me enxerguem, e nem em pensamento eles possam ter para me fazerem mal...”. O figurino também lembra o orixá Ogum, que, na religião africana é senhor das guerras, da agricultura e da tecnologia. Zé Celso denomina Teatro Oficina como um terreiro eletrônico, justapondo a força ritualística e a tecnologia, coexistindo no mesmo espaço.

O rei Hamlet, que Zé Celso interpreta, não é o sanguinário cavaleiro medieval em constantes batalhas pela manutenção e expansão da Dinamarca, mas o guerreiro dos trópicos ou tropicalista, ou ainda, como prefere Zé Celso, “O guerreiro feliz da Terra do Sol” (HL, DVD, 4:30-5:00), que re-existe às opressões, ameaças territoriais e ao imperialismo do rei Miami³⁷, através da ginga, do movimento, da dança e da arte. Não se trata de uma luta de homens armados, embora eles segurem bastões e os utilizem como lanças, mas de uma luta em que os corpos se transformam nas próprias armas. E o corpo do rei Hamlet/Zé Celso é mais potente porque sabe dançar, utilizar o quadril para se esquivar dos golpes,

³⁷ Na encenação do Teatro Oficina Fortimbrás será o rei de Miami e não dá Noruega como está no texto de Shakespeare.

fazer curvas, gíngar, possuindo mais possibilidades de direções e se tonando menos previsível. Enquanto Fortimbrás, o rei de Miami, com um figurino que lembra personagens saídos do cinema de Hollywood, como Robocop (1987) e Darth Vader (1977), possui movimentos limitados, retos e duros, por isso é facilmente vencido pelo adversário.

Em *Ham-let*, o corpo não exercerá apenas uma mediação, ou seja, não será apenas um suporte para representação, ele, na sua materialidade, será a coisa em si, capaz de produzir novas percepções e sensibilidades. Em outra cena, por exemplo, vemos Hamlet se masturbando diante da plateia, a cena se torna impactante porque o ator que faz Hamlet não simula o ato da masturbação, ele de fato a executa, a luz forte e alta acaba ampliando a cena, envolvendo e aproximando ainda mais os espectadores em uma comunicação direta, embora não ocorra o contato entre o corpo do ator e o público. O crítico Valmir Santos (1993) observa na encenação uma potente manifestação do corpo do ator, ele afirma: “Ham-let é uma orgia. Tudo é festa, catarse dionisíaca, subversão da estética cênica em favor de um ator em estado bruto e, portanto, mais espontâneo naquilo que ele e seu corpo realmente comunicam” (O Diário de Mogi das Cruzes, 3/10/93).

Em uma peça de inúmeras mortes, trazer corpos e personagens sensuais, pulsantes, desejantes e altamente sexualizados, não deixa de ser uma grande celebração e afirmação da vida, diante do horror e da morte. A entrada do pênis gigante que jorra confetes, como aponta o crítico Mario Vitor Santos (1993), corrobora essa visão festiva e afirmativa em relação à vida. Ele aponta: “A encenação não faz concessões. Vai fundo em tudo, seja no clima lúgubre e dilacerante da tragédia, seja na celebração da vida, como na entrada em cena de um pênis de três metros de comprimento que lança confete” (Folha de São Paulo, 10/10/93).

A montagem de Zé Celso também assume pontos controversos do texto shakespeariano e expõe para o público alguns aspectos da vida sexual dos personagens. A dúvida se Ofélia teve ou não relações sexuais com Hamlet é esclarecida. Em uma das cenas, observamos Hamlet, de calças arriadas, puxando com os dentes um fio vermelho da genitália da atriz que interpreta Ofélia, aludindo tanto à perda da virgindade da personagem, como também ao estupro cometido por ele. Mais uma vez, ocorre uma cena de alta exposição corporal, pois

a atriz encontra-se de pernas abertas e o sexo à mostra, numa posição que lembra um parto ou uma relação sexual, além do contato direto da boca do ator com sua vagina. O forte teor sexual e explícita exibição corporal dos atores é um dos fatores mais pontuados pelos críticos. Betty Milan (1993) destaca: “a tragédia shakespeariana se consuma ao som do batuque e tudo é possível: olhar sem vergonha para os seios da rainha mãe e ver que Hamlet tinha pau” (Folha de São Paulo, 18/2/94). A esse respeito, em especial quanto às forças e linhas de fuga associáveis a Ofélia, que tanto nos interessam aqui, vale citar o que diz, com ênfase, Ericson Pires –vendo *Ham-let* como uma busca geral do “corpo-erógeno”, afirma:

Um jogo cruel de sedução e conquista, que se transmuta na possibilidade de renascimento dos corpos: Ofélia abre as pernas, com sua vulva de Deméter ou Sêmele, dando vida a todos os atadores, recriando-os para cada novo dia de espetáculo. Essa *buceta-terra* faz brotar de dentro do solo da pista do Oficina os atadores que voltam do Hades-Trágico, resucitam depois da morte trágica. Hamlet vira Dioniso e o som de chocalhos ecoa por todo o espaço. Espantar a morte, optar pela vida. Eros copula com Thanatus: corpo-renascido. (PIRES, 2005, p. 111)

No contexto elisabetano, muito pouco restaria para a mulher que perdeu o seu pai e a virgindade, como discutimos no capítulo 2. Na encenação de Zé Celso, as fúrias ou erínias estão presentes em muitos momentos da encenação, cercado a personagem e anunciando, de certa forma, o fim trágico de Ofélia. A erínia Tisífone, como consta na peça de Esquilo, seria a responsável por enlouquecer os culpados de cometer fratricídio, homicídio e patricídio. Por mais que tais crimes aconteçam em Hamlet, não é ela quem os comete; no entanto, Ofélia parece ser a escolhida para pagá-los. Mas, qual seria a culpa de Ofélia: nascer numa sociedade misógina em que a mulher não tem direitos ou seria a culpa cristã de perder sua virgindade, mesmo que essa virgindade tenha sido perdida por conta de um estupro?

Na encenação de Zé Celso, na cena 1, ato 2, Ofélia, narrando para o pai o estado da loucura de Hamlet, faz gestos que aludem tanto à perda da virgindade como também a um possível estupro cometido por Hamlet. O relato altamente sexualizado, o cabelo desgrenhado e as vestes desarrumadas também dizem do estupro. Simultaneamente à fala de Ofélia, observamos Hamlet se masturbando. Polônio ouve a declaração da filha e interpreta tudo como um gozo de amor,

possivelmente planejando tirar algum proveito da situação. Na encenação do *Oficina*, Polônio se revela como uma espécie de cafetão. Não somente Ofélia, mas também as mulheres de forma geral, dentro desse enquadramento mostrado por Zé Celso, acabam pagando por algo de que não têm culpa.

Na montagem do *Oficina*, fica claro um desejo incestuoso entre Hamlet e Gertrudes. Também ocorre um desejo incestuoso na relação entre Laertes e sua irmã Ofélia. Os abraços calorosos e os beijos entre os irmãos corroboram essa ideia. Ainda contribui para a mesma leitura, o modo como Laertes pronuncia os cuidados que Ofélia tem que tomar com Hamlet, sua fala revela mais desejo e ciúme, do que zelo pela irmã. Outro ponto discutível do texto são as possíveis relações homoeróticas entre Hamlet e Horácio e entre Polônio e Claudio. Para Ericson Pires, por causa da “hiperssexualização dos personagens e dos tons homoeróticos com os quais são pintados os atores”, há, nos devires-minoritários favorecidos em *Ham-Let*, “potencialidades de renegociação do comportamento heterossexual e a força de um homossexualismo que se retira do espaço sectário ao qual se encontrava limitado” (PIRES, 2005, p. 119). Como aponta o crítico Edgar Olimpio de Souza:

Ham-let é um espetáculo vibrante, reafirmativo, sem o ranço empolado dos clássicos, que tem o mérito de desnudar e assumir pontos polêmicos no texto de Shakespeare, como a controvertida relação de homossexualidade entre o rei Cláudio e seu assistente Polônio e o sentimento incestuoso entre a rainha Gertrudes e seu filho Hamlet.³⁸ (SOUZA,1993).

Outro momento de grande sexualidade da encenação, acontece no contato entre os corpos-atores que interpretam os personagens Cláudio e Gertrudes, ao ponto de assistirmos o ator nu situar seu corpo em cima do corpo da atriz, também nua. Ela se encontra deitada, de barriga para cima e com as pernas semiabertas, na posição popularmente conhecida como “papai e mamãe”, aludindo, dessa forma, a uma das maiores inquietações do Hamlet filho: a apressada substituição de seu pai pelo seu tio, tanto na coroa quanto no leito da Dinamarca. Ele acaba culpabilizando a sua mãe pelo ocorrido, “frailty thy name is woman”, e, não suportando a ideia dessa mudança brusca, repudia o fato de Claudio o chamar de *son*, termo que em inglês pode significar primo, filho ou parente. Ironicamente, na

³⁸ Publicado no jornal *Diário Popular* no dia 06 de outubro de 1993

montagem de Zé Celso, a cena da relação sexual entre Claudio e Gertrudes acontece simultânea ao episódio em que o fantasma do rei Hamlet revela ao príncipe o crime cometido pelo seu irmão Cláudio e lhe pede vingança. A concomitância entre as cenas torna possíveis as várias possibilidades de penetrações, seja de ordem sexual, seja de ordem política: a rainha é penetrada, Claudio penetra o poder, o rei Hamlet tem o ouvido penetrado pelo veneno e, no momento em que o fantasma está revelando o segredo de sua morte, Claudio deixa a rainha e simula penetrar o fantasma, tornando explícita a relação entre penetração, sexo, política e poder. Em outra cena, logo no início da peça, o rei Hamlet vence Fortimbrás, simulando penetrar um bastão no seu ânus. Além do teor sexual dos personagens e dos corpos dos atores, verifica-se, na montagem de Zé Celso, inúmeras penetrações ou introduções de músicas, referências, imagens, sonoridades, espacialidades e temporalidades, antropofagicamente se devorando.

As multiplicações e interpenetrações de referências podem ser observadas também, por exemplo, na cena em que Polônio vigia o encontro de Ofélia com Hamlet: essa passagem, na montagem do Oficina, vai ganhar forte caráter metateatral. Durante a cena, a personagem vai ser maquiada por Polônio, como uma atriz, o rei e a rainha vão lhe desejar *merda* no seu encontro com Hamlet (termo utilizado no ambiente teatral para desejar boa sorte a um ator ou uma atriz). Ofélia segura um livro no qual se lê *Hamlet* e seu pai afirma que nesse livro está tudo o que ela precisa saber para que o encontro dê certo. Ofélia está com uma bexiga verde amarrada no pulso. Na primeira aparição da personagem, ela utiliza uma veste branca com um manto verde em cima dos ombros. A cor verde, possivelmente, faz referência tanto a algo que ainda não está maduro, como também a uma ideia de despertar da primavera, na qual pureza, beleza e fertilidade caminham juntas; além disso, essa cor também representa a esperança. A bexiga verde no pulso da personagem, presente numa cena repleta de metalinguagem, também pode representar a esperança de Zé Celso em construir ao redor do Teatro Oficina, onde fica o bairro do Bexiga, uma área verde. No entanto, na cena, após o encontro desastroso com o príncipe, a esperança de Ofélia vai embora, assim como o balão que é solto no ar por uma das fúrias. As eríneas e Ofélia, literalmente, cantam a dor da personagem que se encontra “descompassada e estrídula como um sino rachado e rouco”. (HAMLET, III, 1) Há numa mesma cena uma concentração e multiplicação de alusões e referências.

Em *Ham-let*, o viés antropofágico também pode ser percebido, não por acaso, em outro momento metateatral da peça, equivalente à cena 2, do ato III de *Hamlet*. Marcelo Drummond, que interpreta o jovem príncipe, distribui um chocolate argentino, que, ironicamente, também se chama Hamlet, para ser comido por todos à sua volta. A cena lembra muito o ritual de comunhão da igreja católica. Durante essa cena, não só os atores, mas também parte do público pode experimentar o corpo/chocolate que é distribuído.

Durante toda a encenação poderíamos apontar uma escrita cênica, que parte de uma intensa deriva de sentidos, certa divisão e multiplicação incessante das coisas, o que a aproxima, com algumas ressalvas, da já mencionada noção de *corpo sem órgãos*, de Artaud, centralmente ligada, como vimos, ao *devoir minoritário* Deleuziano – e isso devido ao “descentramento” da narrativa, dos significados e dos corpos na sua escrita cênica. Por exemplo, a ênfase dada a certa materialidade corporal é relativizada e diluída quando esses corpos são projetados em muitas televisões espalhadas pelo teatro. As diferentes formas de presença e também a multiplicação e divisão desses corpos pelo meio técnico, relativizam, de certa forma, essa concretude corporal. Também ocorrem projeções dos corpos dos atores no chão do teatro, nas arquibancadas e, ainda, em cima dos próprios atores; dessa forma, no corpo deles temos duas qualidades de presença: a “imaterial”, através do uso da projeção, e a material, por meio da concretude do corpo. Na cena em que aparece o fantasma do rei *Hamlet*, ocorre essa espécie de duplicação, ou seja, temos a imagem do fantasma sendo projetada no próprio fantasma, o que é da ordem do imaterial diluindo – através da projeção –, de certa forma, o que é da ordem do material – o corpo do ator. No entanto, em seguida, o fantasma do rei beija o príncipe Hamlet na boca, isto é, o encontro entre duas materialidades concretas problematiza a diluição corpórea anterior, tornando possível o encontro da matéria com o imaterial.

O descentramento e a problematização da concretude do corpo, também podem ser percebidos, por exemplo, na cena da morte de Ofélia. Antes da rainha dar a notícia trágica da morte de Ofélia para Laertes, ouve-se o canto das fúrias. Simultaneamente ao relato da rainha sobre a morte da personagem, vemos Ofélia aparecer em cena grávida, com uma coroa de lírios, vestido branco e segurando ramos. Ela vai até uma parte do palco onde há uma espécie de tanque/piscina cheia de plantas e se deita sobre as águas. A imagem é de forte visualidade e

lembra a pintura de John Everett Millais sobre o tema da morte da personagem, o vestido branco inchado pelas águas e as plantas ao redor contribuem para essa aproximação. A noção de pintura também pode ser percebida no uso da projeção, que acontece ao mesmo tempo da fala da rainha. A ideia de pintura evoca a leitura de Elaine Showalter, de que a estória de Ofélia é a estória de suas representações: no texto shakespeariano, pouco podemos saber a respeito da personagem, uma vez que ela aparece sempre mediada ou subordinada à alguém, como foi discutido no capítulo dois. Nessa cena, pelo uso da projeção, temos a imagem de Ofélia reproduzida e amplificada por todo palco/passarela do teatro Oficina, o que provoca certo descentramento do corpo e do *Self* da personagem.

O descentramento também pode ser percebido na cena da loucura de Ofélia. Na montagem do Oficina esse momento é de uma grande violência. Ela acontece do lado de fora do teatro, o público, em um momento anterior, também saiu para assistir o que aconteceu na parte externa ao teatro. A personagem é, brutalmente, retirada de um trailer por dois homens vestidos com roupas de médico ou enfermeiros de manicômio, ela grita e tenta se soltar deles, mas não consegue, em seguida ela coloca uma jaqueta, muito parecida com a que Hamlet usa na montagem, e corta seus cabelos bem curtos, ficando com a fisionomia bem parecida com a do príncipe. Logo adiante, ela bate na porta do teatro e pede para entrar, para falar com a rainha, e as três fúrias ao seu redor vestem camisas de força. Durante o momento em que ela consegue falar com a rainha, dois desses médicos/enfermeiros a acompanham, sendo que um deles usa um capuz de freira e segura um terço. No final da sua fala, ela fica com a genitália à mostra e revela também a sua barriga de grávida, representada por um plástico transparente e redondo repleto de algo verde que não conseguimos identificar. Após ficar nua na frente da rainha, Polônio, que durante toda a cena está girando com uma grinalda na cabeça semelhante a um zumbi, visto que ele já se encontra morto, segura a cabeça da filha e pinta seus lábios de batom com se ela fosse uma prostituta ou atriz. O enfermeiro-freira a unge com uma tinta azul na testa, num momento de grande violência, pois a personagem grita como se estivesse sendo torturada. Em seguida, ela é colocada numa camisa de força. Na encenação de Zé Celso, fica mais evidente a violência da igreja contra Ofélia e também contra a mulher e o corpo feminino. Ela aparece como um personagem menor dentro da encenação e, no sentido deleuziano, é a que consegue seguir linhas de fuga, se colocar em

variação, numa espécie de Hamlet potencializado, pois não se finge de louca, como faz o príncipe, ela enlouquece de fato; não apenas contempla o suicídio, mas, ao que tudo indica, realmente se mata.

Durante toda a encenação, teremos zonas fronteiriças entre ficção e não ficção, materialidade corporal e sua diluição ou problematização, uma escrita cênica que apreende aspectos de orientações políticas e intelectuais, precisas no nível do *estratos* (o organismo, a significação e a noção de sujeito individual). Segundo Costa (2009), os *estratos* aparecem no trabalho do encenador através do controle das balizas narrativas, mesmo quando experimentadas em outro nível, na proposta concreta de subjetivação, na dispersão e no nomadismo do sentido, e das sensações, e na postulação de aliar forças para o enfrentamento dos conflitos de interesses e de visões de mundo. Simultaneamente, ele também exerce uma escrita cênica que busca romper, de certa forma, com o que é da ordem dos *estratos*, através da problematização dos corpos e da narrativa que são multiplicados, tencionados e divididos. No entanto, esta escrita não pretende, e nem chega, a romper completamente com a ordem dos *estratos*. Não se trata de destruir a linguagem ou o corpo, pois um *corpo sem órgãos*, totalitário e fascista, pode levar à morte, e, como afirma Deleuze e Guattari, “desfazer o organismo nunca foi matar-se” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22).

Zé Celso parece constituir sua escrita cênica no trânsito, no movimento, deslocamento em direção ao outro, por isso ela possui um nível coletivo e, mesmo se referindo a uma singularidade, ela atinge a “potência de um impessoal”, no sentido deleuziano: este encenador não escreve a partir das suas neuroses. O próprio Zé Celso reconhece o deslocamento de um eu individual em direção a um outro na sua escrita, quando afirma:

Parece pretensão, mas é de uma humildade muito grande, porque o Rimbaud fala: “Eu é um outro”, e o Artaud fala: “O teatro e seu duplo”. Tem uma coisa que é Zé Celso Martinez Corrêa que não vale nada e tem uma outra coisa que é um poeta que tem dentro. (CORRÊA, 2008, p.18).

O interesse pelo outro, ou a “potência de um impessoal”, se manifesta no movimento de uma escrita que, ao mesmo tempo, separa, liga ou *re-liga*, como num hífen, o homem com a dor e com a morte e, também, com o outro, com a

vida, com riso, com canto, canto do bode, da tragédia, do carnaval, com a invenção, com intervenção antropofágica de todos os saberes e de todos os corpos.

Na montagem de *Zé Celso*, a peça não acaba com o elogio de Fortimbrás ao valoroso príncipe Hamlet. Além de mostrar a coroação do príncipe da Noruega, a encenação termina com Horácio repetindo exatamente as mesmas palavras do início da peça, contando a estória de Hamlet, conforme pediu o príncipe antes de morrer. Sendo que agora, Marcelo Drummond, que interpretava *Hamlet*, é quem duela com o jovem Fortimbrás, então recentemente coroado diante do público, numa espécie de ciclo sem fim. *Zé Celso* segura o livro da peça Hamlet em suas mãos. O livro é agora o território. O final é uma espécie de ritual/celebração, como no início da peça, sendo que no suposto altar, em volta do qual todos dançam, são depositados o livro da peça, *Hamlet*, e os *Sertões*, de Euclides da Cunha, um livro que também fala de disputas territoriais. Os livros parecem ser os objetos sagrados que podem nos salvar desse eterno retorno sangrento. *Zé Celso* no seu *Ham-let*, repleto de enxertos, dilatações, deformações e acréscimos de repetições no clássico, trata não só das questões que afligem o Teatro Oficina, mas também das questões contemporâneas, da arte, do teatro e da vida.

O próprio nome do espetáculo *Ham-let* tem a introdução de um hífen no meio, no entanto, o que é inserido na encenação é muito mais que um sinal gráfico. Como observa o cantor e compositor Caetano Veloso:

O Ham-let do *Zé Celso* é possivelmente o mais belo espetáculo que ele já dirigiu. Ele introduziu muito mais que um hífen entre a primeira e a última sílaba do nome do protagonista: há bossa-nova e rock'n'roll, homoerotismo e CPC, Brecht e umbanda³⁹... (VELOSO, 1993).

A afirmação de Caetano sugere que *Zé Celso* consegue juntar contextos que, a princípio, seriam excludentes, pois a ideologia da esquerda ortodoxa dos anos 60, presente, por exemplo, no teatro de Arena ou no CPC, da UNE, dificilmente admitiria discutir ou incluir temas ligados ao corpo, muito menos o homoerotismo; assim como também o teatro dialético, de Bertold Brecht, de forte apelo à consciência do espectador, se distancia muito da prática ritualística da Umbanda, mais ligada a uma vivência e a uma participação, do que a uma racionalidade. Assim, a escrita no meio de *Zé Celso*, permite a ligação de

³⁹ Publicado no jornal *Folha de São Paulo* no dia 21 de outubro de 1993

contextos díspares: e, como vimos com Deleuze, o meio é lugar onde os tempos mais diferentes se comunicam.

Zé Celso irá exercer sua escrita do hífen, numa zona de fronteira, que separa e liga ao mesmo tempo, uma escrita que acontecerá no meio. Deleuze afirma que o meio seria a não medida, o lugar onde todas as coisas passam: “o meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso” (DELEUZE, 2010, p. 35). A escrita de Zé Celso é de enxertos, de excessos, não há uma clara distinção entre presente, passado e futuro, o tempo do *Ham-let*, de Zé Celso, é o meio, o intempestivo, e, segundo Deleuze, esse seria o tempo de um autor menor.

Em *Ham-let*, vemos o esforço de Zé Celso para trazer ao palco da contemporaneidade um príncipe potente e torto, numa escrita de acréscimos e deformações que não se pauta por temporalidades e espacialidades precisas. O que vemos na encenação do Teatro Oficina é “um grupo de transformação menor através das formas e temas [*sujets*] dominantes” (DELEUZE, 2010, p. 55). Um Hamlet que se torna menor, para retornar vivo, latente, selvagem, indomesticável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa de mestrado buscou investigar através da análise dos espetáculos Ham-let, dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa, e Ensaio.Hamlet, dirigido por Enrique Diaz, os mecanismos adotados em cada montagem para tornar Hamlet novamente uma obra menor, no sentido deleuziano. Como observou Deleuze, Shakespeare sofreu, ao logo do tempo, um processo de normalização e institucionalização; por isso seria necessário ele passar por um tratamento de minoração para recuperar e liberar de novo suas potencialidades de devir.

No capítulo um, procuramos observar como tal processo de minoração ocorre na literatura e nas artes em geral, examinando um conjunto de escritos de Deleuze, e de Deleuze e Guatarri, que nos mostram como as línguas ditas maiores, marcadas por uma estrutura quase sempre homogênea, podem sofrer um tratamento menor e, a partir disso, colocar-se em contínua variação, preservando somente o mínimo de constantes em sua estrutura. Foram especialmente importantes as reflexões que Deleuze desenvolve sobre o teatro de Carmelo Bene, no qual ele reconhece os procedimentos de subtração e amputação: os elementos que garantiriam o poder do texto e da representação seriam eliminados, fazendo, dessa forma, com que tudo passasse por uma contínua variação, liberando sua capacidade de devir e sua potência minoritária. Deleuze mostra como Bene torna Hamlet novamente menor e, portanto, político, num sentido que não coincide com a práxis institucional da política. Para Deleuze, como vimos, o teatro onde tudo passa a ser menor, é imediatamente político, pois age no interior do próprio teatro, da linguagem e dos sistemas de dominação, possibilitando linhas de fuga e devires-minoritários, independentemente do seu conteúdo ideológico.

A partir das reflexões levantadas no primeiro capítulo e das discussões em torno da peça Hamlet, debatidas no segundo, constatamos que Ofélia seria uma personagem menor em Hamlet e que sua loucura possuiria um devir potente, devido ao fato dela se encontrar numa zona de ambiguidade, entre a loucura e a razão, entre as forças de repressão e de desejo, entre passividade e a atividade: poderia ser considerada, como por exemplo, Bartleby, figura cuja condição

desprovida de poder no jogo social mantém-se como força de minoração, como se ao lembrar a todos que “nós sabemos o que somos, mas não o que seremos” – essa fala revela o ser como possibilidade, como devir, isto é, em constante variação e inacabamento, em prejuízo de um ser construído, estático e subordinado ao padrão majoritário.

No estudo de caso realizado no terceiro capítulo, verificamos que Enrique Diaz em *Ensaio.Hamlet* prioriza a experimentação e a dúvida na tentativa de subverter a hierarquia entre ensaio e apresentação da peça, rompendo com a linearidade do texto: sua encenação se orienta no sentido de liberar o fluxo e o tumulto de perguntas e perplexidades, que tendem a ser rarefeitas pela recepção tradicional. Dessa forma, ele valoriza o processo, o meio, em detrimento de um possível início ou fim. A encenação de Diaz parece se constituir no entre, numa zona de vizinhança entre a preparação e o nascimento da cena, sendo que se realiza diante do público, o crescimento da cena, as variações, os rascunhos, criados a partir do clássico Hamlet. De um modo mais abrangente, a peça questiona a própria ideia da linguagem como suporte de uma representação, transcriando as forças atuantes na escrita de Shakespeare. A forma de ensaio do espetáculo dialoga com a concepção deleuziana da escrita artística, que abordamos no primeiro capítulo, isto é, algo que previamente não impõe determinada forma a uma matéria.

A encenação de José Celso Martinez Corrêa também busca subverter, a seu modo, a ideia tradicional do ensaio como uma etapa preparatória, essencialmente concluída antes da estreia. Embora o procedimento ensaístico seja mais evidente na montagem de Enrique Diaz, como podemos observar já no título do seu espetáculo, como discutimos, o ensaio é uma característica recorrente no contexto do teatro pós-dramático, em particular ao que se refere ao ato de repetir na prática teatral.

Constatamos que Zé Celso instancia o expediente de minoração de duas formas: a primeira quando investe na questão do estar em detrimento da questão do ser, gerando afinidade com o processo criador do próprio Deleuze, alguém que, como observamos, constituiu seu projeto filosófico da afirmação da diferença a partir da repetição. Sem deixar de levantar questões e perplexidades, a montagem tem dicção mais nietzscheana, mais afirmativa e menos hesitante: estar! estar!. Zé Celso se vale também de outra estratégia para tornar Hamlet menor: não opta pelo

processo de subtração como faz Bene, mas por uma espécie de dilatação transcriadora.

Ao final deste percurso, a que chegamos naturalmente ainda com muitas questões, esperamos ter mostrado, mesmo que sem pretensão de exaustividade, os modos como ambos os espetáculos retornam a Hamlet para minorá-lo, para trazer ao palco da contemporaneidade um Hamlet mais vivo, selvagem, indomesticável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS:

CORRÊA, José Celso Martinez. Deseo que el teatro sea um deporte de multitudine. *Revista El Siglo*, n. 863, 2010.

CORRÊA, José Celso Martinez; DRUMMOND, Marcelo; VIDAL, Felipe. Conversa com José Celso Martinez Corrêa e Marcelo Drummond. *Questão de Crítica*, São Paulo, maio, 2008.

CORRÊA, José Celso Martinez; SAADI, Fátima. O anarquista coroadado. *Revista Folhetim Teatro do pequeno Gesto*. n. 12, 2002.

DIAZ, Enrique. *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Senac, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet; Macbeth*. Tradução de *Hamlet* por Anna Amélia Carneiro de Mendonça, tradução de *Macbeth* por Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Millôr Fenandes. Porto Alegre: L&PM; 1996.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: the texts of 1603 and 1623*. Ed. Ann Thompson e Neil Taylor. The Arden Shakespeare. Third Series. London: Thomson, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. Philip Edwards. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SHAKESPEARE, William. *O primeiro Hamlet in-quarto de 1603*. Tradução José Roberto O' Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

Texto/Roteiro do Espetáculo Ensaio.Hamlet. In: MORETTO, Roberto Carlos. *Ensaio.Hamlet: rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes-Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

Zé Celso reestréia “Ham-let” em SP”, *O Estadão*, 6 dez. 2001. Online, Caderno 2/ variedades.

OUTRAS OBRAS:

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, [1911] 1991.

ALICE, Tania. *Perfomance.ensaio: desmontando os clássicos*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2010.

_____. Hamlet em sua época e Ensaio.Hamlet, da Cia dos Atores: modernidade e pós-modernidade teatral. *Revista Urdimento*, n.11, p. 203-214, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. Paródia. In: _____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, [1928]1976.

ARTAUD, Antonin: *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. O teatro que vou fundar. Tradução Regina Corrêa Rocha. In. J. Guinzburg (org.). *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, [1932] 1995, p. 80-81.

BAUGH, B. How Deleuze can help us make literature work. In: BUCHANAN & MARKS, John. *Deleuze and Literature*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução Leyla Perrone-Moíses. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: _____. *Obras escolhidas I. Magia e ética, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. *Revista Serrote*, São Paulo, n.16, p. 169-183, 2014.

BÉRENGER, Leonardo. “*Thy name is woman*”: a (re)construção das identidades femininas em adaptações narrativas de Hamlet. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio de Água, 1984.

BORGES, Jorge Luis. O ouro dos tigres. Tradução de Josely Vianna Baptista, In: *Obra completa*, Volume II, São Paulo: Globo, [1972] 1999.

_____. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista, In: *Obra completa*, Volume II, São Paulo: Globo, [1932] 1998.

BRADLEY, A. C. [1904]. *A tragédia shakespeariana*. Tradução Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRADFORD-WHITING, Mary. Mothers in Shakespeare. In: Thompson, Ann & Roberts, Sasha (eds.). *Women Reading Shakespeare, 1600-1900: An Anthology of Criticism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2013.

BUTLER, Judith. *Questões de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilton Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMATI, Ana Stegh. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesa e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 133–145.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia; Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COSTA, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *L'Abécédaire*. (Entrevistas filmadas, 1988). Transcrição e Tradução Raccord. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acesso em: 20 out. 2015.

_____. *A imagem-tempo, cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Critica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, 5 volumes. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.

_____. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Kafka: por uma literatura menor.* Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G; PARNET, C.. *Conversações.* 3. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos.* Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. (Org.); GUINBUSRG, J. (Org.). *O pós-dramático.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

FONSECA, Tânia Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Orgs.). *Pesquisar na diferença: um abecedário.* Porto Alegre: Sulina, 2012.

GARCIA, Silvana. ...Yet there is method in't. Ham-let. José Celso Martinez Correa. *Folhetim*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 38-47, 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea.* Tradução de Carlos Nougne. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GRAVAÇÃO do Espetáculo *Ensaio.Hamlet.* Direção: Enrique Diaz. Produção: Cia dos Atores e AR Produções. Rio de Janeiro: SESC Copacabana, 2004. 1 DVD.

GRAVAÇÃO do Espetáculo *Ham-Let.* Direção: José Celso Martinez Corrêa. Produção: Academia de Filmes. São Paulo: Teatro Oficina, 2001. 1 DVD.

HELIODORA, Barbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet; Macbeth.* Tradução de *Hamlet* por Anna Amélia Carneiro de Mendonça, tradução de *Macbeth* por Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 7-17.

HELIODORA, Barbara. *Reflexões shakespearianas.* Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HERÁCLITO. *Os Pré-Socráticos: fragmentos.* Doxografia e comentários. Traduções de José Cavalcanti de Sousa (et. al.). São Paulo, Abril Cultural, 1978.

KYD, Thomas. *The Spanish Tragedy.* Ed. J. R. Mulryne. New Mermaids Series. London: Methuen Drama, 2009.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Coscasc Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.
- LYOTARD, Jean-François. *The Post-Modern Condition*. Londres: Manchester University Press, 1984.
- LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Tradução de Mario Luiz Frungillo. *Revista UFG*, jun. 2008. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm>. Acesso em: 21 nov. 2014.
- MACHADO, Roberto. Introdução. In: *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MATERNÓ, Angela. O palco, o livro e os gestos da escrita. In: COSTA, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- MICHAELIS. *Michaelis moderno dicionário inglês & português*. Ed. Melhoramento, 1998. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/>>. Acesso em: 15 dez. 2015.
- MILAN, Betty. *Folha de São Paulo*, 18 fev. 1994.
- MONTAIGNE, M. *Os Ensaios*. Tradução Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia”. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardozo. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15/2 jul-dez, p. 414-422, 2013.
- NESBITT, Nick. The Expulsion of the Negative: Deleuze, Adorno, and the Ethics of Internal Difference. *SubStance* 107, v. 34, n. 2, p. 75-97, 2005.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Hamlet: leituras contemporâneas*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.
- O’ SHEA, José Roberto. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *O primeiro Hamlet in-quarto de 1603*. Tradução José Roberto O’ Shea. São Paulo: Hedra, 2010..

- PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.
 _____. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010b.
- PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume, 2005.
- QUINET, Antonio. In: DIAZ, Enrique. *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Senac, 2006.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANTOS, Mário Vitor. *Folha de São Paulo*, 10 out.1993.
- SANTOS, Marlene Soares dos. A dramaturgia shakespeariana. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.
- SANTOS, Valmir. *O Diário de Mogi das Cruzes*, 3 out. 1993.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. *Revista de estudos literários Juiz de Fora*, p. 59-70, v. 5, n. 2, 2001.
- SILVA, A. S. *Oficina: Do Teatro ao Te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: Shakespere, William. *Hamlet*. Wofford, Susanne L. (ed). Boston & New York: Bedford & St. Martin's, 1994.
- SMITH, Cristiane Busato. A vida de William Shakespeare. In: Leão, Liana de Camargo & Santos, Marlene Soares dos. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.
- SOUZA, Edgar Olimpio. *Diário Popular*, São Paulo, 06 out. 1993.
- SOUZA, Paula Vilela. *Múltiplos olhares: possibilidades de análise da cenografia e espacialidade da Cia dos Atores*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas- PPGAC, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? Remate de Males, Campinas (SP), v. 31, n. 1-2, p. [13]-24, jan./dez. 2011. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2063>>. Acesso em: 1 dez. 2014.
- SUSSEKIND, Flora. *Beckett e o coro*. Revista Folhetim Teatro do pequeno Gesto. N. 12, 2010.
- SUSSEKIND, Pedro. *Nietzsche leitor de Shakespeare*. Cadernos Nietzsche. 2012.

TAPIA, Marcelo; NOBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: Trancriação*. São Paulo, 2013.

TORO, Afonso de. Hacia um modelo para el Teatro Postmoderno. In: SEMIÓTICA y Teatro Latinoamericano. Buenos Aires: Galerna, 1990.

VELOSO, Caetano. *Folha de São Paulo*, 21 out. 1993.

WOFFORD, Susanne L. Hamlet: A Case Study in Contemporary Criticism. In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ed. Susanne Wofford. Boston & New York: Bedford/ St. Martin's, 1994.

ANEXO**TEXTO/ROTEIRO DO ESPETÁCULO ENSAIO.HAMLET**

Ensaio.Hamlet

Inspirado na obra HAMLET de William Shakespeare

Baseado na tradução de Millôr Fernandes

Realização: Cia dos Atores

Direção: Enrique Diaz

Elenco: César Augusto

Felipe Rocha

Fernando Eiras

Isabel Garcia

Malu Galli / Susana Ribeiro

Marcelo Olinto

ATO I

CENA I

O posa uma taça de vinho vazia, ao lado do espelho. O levanta-se e anda, noutra direção.

FER também posa um espelho no chão, pensativo, acende uma vela, deixa as gotas de cêra pingarem no chão, equilibrada a vela acesa sobre as gotas, próxima ao espelho.

C faz o mesmo movimento que os atores anteriores. C observa o que se passa em volta dele.

B acende uma vela que já está quase no fim.

M olha em volta, pega taças numa caixa, anda para perto de um espelho que está posado no chão e coloca as taças que acabou de pegar, perto deste espelho. Olha desconfiada à sua volta. F também observa o movimento.

Alguns atores continuam a ação de acender velas e posá-las sobre o chão, preparando o terreiro, outros questionam assuntos referentes à peça de Shakespeare, conversando com o publico.

Todos circulam entre as velas, os espelhos e as taças.

M senta numa cadeira, próxima à arara com roupas penduradas.

C também senta, ao lado de M.

O senta noutra cadeira, em seguida F.

B ainda arruma mais uns espelhos e taças, acende uma vela, anda em direção a uma cadeira.

FER olha em volta, percebe se está tudo pronto, anda em direção a uma cadeira. B senta. FER senta em seguida.

O, C, B, M, F e FER estão sentados em cadeiras de madeira, formando, juntamente com alguns objetos, uma circunferência.

Silêncio.

Atores, sentados, à espreita

O ambiente está bem escuro. Os pontos de luz existentes vêm das velas, e duas luminárias acesas.

F começa a mexer o braço, sutilmente, mantendo as pernas e o resto do corpo imóveis.

M acende uma luminária, ilumina F, depois ilumina os próprios pés calçados, observando-os.

Uma música entra no fundo.

FER dá alguns tapinhas na testa, intencionando concentração.

C levanta e coloca o terno que estava pendurado no encosto da sua cadeira. O começa a falar o texto do primeiro monólogo do Hamlet, baixinho, pra si mesmo.

O (pra si mesmo) – Ah! Se esta carne tão, tão maculada derretesse, explodisse, evaporasse em neblina, se o Todo Poderoso não tivesse gravado um mandamento contra os que se suicidam.

Aos poucos o movimento de braços de F vai crescendo.

B se levanta, procura alguma coisa entre os objetos que estão formando a circunferência, encontra outra luminária, acende, apaga, acende.

FER põe uma camisa e cantarola, juntamente com C.

C e FER (cantarolando, baixinho): “ When I was just a little child, I asked my mother what should I be... Should I be preety, Should I be rich, guess what she said to me...Que será, será... (e continuam a melodia assobiando).

B pega a luminária design “panelão”, que ela acabou de testar, e mantendo a luz acesa, começa a investigar seu corpo, iluminando partes específicas. Começa a andar, iluminando os próprios passos.

C dá um berro, pra acordar os sentidos de todos. A fumaça é intensificada.

F caminha em direção ao centro da circunferência. Outros atores caminham pelo lugar. Uma música toca ao fundo.

O clima é de atenção.

B , que anda, iluminando os sapatos, encontra um outro corpo, pernas de um homem, que ela vai iluminando, descrevendo seu corpo com a luz, até chegar no rosto de F, que se assusta e pergunta.

Marcelo / F: Quem está aí?

Francisco / B: Sou eu quem pergunta! Alto, e diz quem vem!

Marcelo / F: Francisco?

Bernardo / O: Não, sou eu, Bernardo.

Marcelo / F: Chegou na exatidão de sua hora.

Bernardo / O: A guarda foi tranqüila?

Marcelo / F: Nem o guincho de um rato.

Bernardo / O: A coisa apareceu de novo?

B ilumina FER subitamente. FER manuseia uma flanela, com certo ar de preocupação. F se assusta novamente.

Francisco / F: Quem tá aí?

Horácio / FER (ironizando a tensão) : Viva o Rei!

Bernardo / O (mexendo numa vela, que ilumina sua cara) : Eu acho que são eles.

*B ilumina C que está abrindo uma pequena geladeira. A luz da geladeira ,
permite a visualização do corpo inteiro de C, agachado, pegando uma água pra beber.*

Marcelo / F: Horácio?

C: Só um pedaço dele, o resto ainda dorme (e dá uma risada)

M (mexendo num grande saco plástico transparente) : Que horas são?

B ilumina M.

Bernardo / O: Já passa da meia noite.

M: A mesma hora morta.

Marcelo / F: A mesma hora em que aconteceu. A mesma hora em que a coisa apareceu. (*B ilumina F*) . Nesta mesma hora. Tava frio como agora. O ar penetrante cortava a pele de tanto frio. Exatamente aqui , neste mesmo lugar, aqui (*abre os braços apontando pro chão*) na Alameda Sul , onde se faz a guarda. (*F aponta pra FER*) Horácio não acredita...

B ilumina FER, que gesticula a mão direita aberta, palmas da mão pra baixo, sublinhando o que diz.

Horácio / FER (*para F*): Não , não vai aparecer...

B continua iluminando FER. Este, mantém o braço direito esticado pra frente, continuando a comunicação.

Marcelo / F: por isso que eu fiz questão que ele tivesse hoje aqui com a gente, porque se a coisa aparecer de novo , ele não vai duvidar dos nossos olhos.

Horácio / FER (*gesticulando agora com as duas mãos, os dois braços esticados pra frente*) : Está bem, tá bem , vou sentar aqui e escutar a história que vocês têm pra me contar. (e se agacha).

B agacha também e ilumina F de baixo para cima.

Marcelo / F: Na noite passada, e na anterior também, exatamente nesta mesma hora,

Quando a mesma estrela a oeste do pólo (*aponta para o céu*)

Iluminava a mesma parte do céu

Que ilumina agora, (*abaixa o braço*)

O relógio, como agora, batia uma hora

M coloca o saco plástico transparente sobre si mesma e encara todos os atores que estão do lado oposto ao dela. B ilumina M. C também ilumina M, com um projetor de slide.

O, F, C, B e FER se agacham e se arrastam para trás, com medo da criatura que apareceu na frente deles.

O, F, B (*comentando uns com os outros*): O que é isso? É exatamente como o rei. É igual ao rei. Horácio?!

Marcelo / F: Fala com ele, Horácio, fala com ele, ele tá indo embora, fala com ele...

Horácio / FER anda de joelhos até uma pilha de livros, pega o primeiro que vê, abre-o numa página, de forma atrapalhada, leva o livro pra perto de uma vela acesa e lê.

HORÁCIO / FER : Quem és tu que usurpas esta hora da noite
Junto com a forma nobre e guerreira
Com que a majestade do sepulcro rei da Dinamarca
Tantas vezes marchou?

M / FANTASMA vira de costas e dá dois passos intencionando sair dali.

F – Ele tá indo embora, Horácio.

HORÁCIO / FER - Pelos céus, eu te ordeno: fala! Fica aí!

M / FANTASMA dá mais passo, distanciando-se do grupo.

HORÁCIO / FER - Fica aí e fala. Fala comigo!

F (*andando nervosamente em direção a M*) – Fala outra coisa, Horácio, ele está indo embora, Horácio...

HORÁCIO / FER - Fala comigo!

C – Ei! Ei!

F tira o plástico que estava cobrindo M .

Música pára. Luz sobe.

Todos páram, surpresos. F segurando o plástico. O em pé, próximo. FER ainda agachado no lugar que estava. M também no lugar que estava. B , em pé, segurando a luminária. Decepção geral.

FER (*levantando, impaciente, colocando o livro que ele pegou de volta na pilha*) – Bom...

B anda pra trás, mexendo no cabelo. M com as mãos na cintura escuta o que F fala.

F (*mexendo no saco plástico transparente*) - Foi exatamente assim que aconteceu. Foi exatamente assim. A Malu tava aqui com este plástico, tinha um grupo de pessoas ali reunidas.

(*C posiciona o projetor de slide no lugar que estava antes de ele pegar, F Faz um gesto para B , mostrando que a luminária estava acesa e virada pra cima*)

F - ... uma música tava tocando, esta lâmpada tava acesa. Estas velas, estes espelhos estavam ali, exatamente onde estão agora.

(*C pega a luminária que estava na mão de B, tomando seu lugar em frente a F, fica um pouco apreensivo, anda pra lá e pra cá, acende a luminária. M anda para longe de F, assim como O. B põe as mãos na cintura e analisa o que está acontecendo. F coça o peito, pensativo*)

F - Eu tava falando com este grupo de pessoas... tava dizendo que o relógio, exatamente como agora, badalava 1 hora.

A luz baixa novamente. Mesma Música volta. F põe o plástico sobre o corpo dele, assim como a M botou anteriormente. B, O, M e FER se agacham, surpreendidos pela aparição.

O (*para si*) - Estou trespassado de terror e espanto!

B (para Horácio / Fer) - Fala com ele , Horácio! Fala com ele!

Horácio / FER (pegando uma vela e um livro, como se estivesse lendo) - (Ao Fantasma.) Se sabes algum som ou usas de palavras, Fala comigo...

C ilumina F, vai chegando perto dele, entrega a luminária pra ele. F se ilumina, por baixo do plástico e vai se afastando.

Horácio / FER - ... Se eu posso fazer algo de bom,
Que alivie a ti e traga alívio a mim,
Fala comigo...

F ilumina só o seu rosto, por dentro do saco plástico.

Horácio / FER - ... Se sabes um segredo do destino do reino
Que, antecipado por nós, possa ser evitado,
Fala! Fala!

(ouve-se uma respiração amplificada por um microfone)

Horácio / FER - ... Fica, fica aí! e fala!

O – Ele tá indo embora, Horácio!

F vai se afastando. C aparece atrás, iluminando o rosto com uma das luminárias, rosto este que está coberto por uma touca de banho transparente, que infla, quando ele expira o ar e desinfla, quando ele inspira o ar. Som de respiração no microfone é intensificado.

FER – Fala comigo! Fala! Eu te ordenei, Fala!

F desliga a luz que iluminava seu “busto”. C aumenta a velocidade da respiração, tira a touca, apaga a luz, ouve-se a música de um baile e uma risada grossa de C.

CENA II

*F, B colocam toucas na cabeça e correm de um lado para outro, apagando velas, (com as mãos, ou assoprando), tirando espelhos e taças do chão e guardando em suas respectivas caixas.
São empregados se movimentando em função da festa na corte .*

C – Vai trabalhando! Tá tudo atrasado! (entrega uma touca para FER e fala pra ele) Trabalhando, serviçal!

FER faz o mesmo trabalho que B e F.

C – Tudo isto aqui tem que mudar! **RAINHA GERTRUDES / M** , acelera, acelera!

O / Hamlet fuma cigarro e bate a sola do pé no chão, com firmeza.

M / Rainha coloca os óculos escuros (com garfos e facas presos nas laterais, representando sua coroa), veste uma estola de pele de raposa e pendura escadarias, prendendo o ataque de riso.

C – **RAINHA GERTRUDES / M**, ascendendo, ascendendo!!

C / Rei pega um microfone, e testa-o, enquanto coloca uma coroa feita de elástico, garfos e facas, apontados pra cima, na cabeça. Ele sobe as escadas. Rei fala com a corte.

Os empregados continuam trabalhando, carregando espelhos e velas, andando pra lá e pra cá.

REI / C: Embora a morte de nosso caro irmão, Hamlet,
Ainda esteja verde em nossos sentimentos,
O decoro recomende luto em nosso coração,
E o reino inteiro ostente a mesma expressão sofrida,
A razão se opõe à natureza,
E nos manda lembrar dele com sábia melancolia –
Sem deixar de pensarmos em nós mesmos...

Rainha ainda sobe as escadas, em desequilíbrio ébrio

... Por isso, não desconsiderando vossos melhores conselhos,
Que nos foram livremente transmitidos esse tempo todo, (*ele gesticula firmemente, como os políticos contemporâneos*)
Tomamos por esposa nossa antes irmã, atual rainha,
Partícipe imperial deste Estado guerreiro.

Rei dá destaque à Rainha / M.

REI / C (*pedindo aplausos*) Aplausos!...

Rainha/M ri, divertindo-se, no topo das escadarias. Ela acena para o povo com a mão esquerda e fuma um cigarro com a mão direita)
Rei continua falando no microfone. (para a multidão)

... Embora, por assim dizer, com alegria desolada;
Um olho auspicioso, outro chorando,
Aleluia no enterro, réquiem no casamento,
Equilibrados, em balança justa, o prazer e a mágoa.

Os dois descem as escadas e se encontram no plano mais baixo, dando as mãos um para o outro.

REI / C : ... A todos vocês, os nossos mais sinceros agradecimentos.

Ouve-se aplausos, Rei e Rainha agradecem e riem Rei caminha em direção a mesa, Rainha procura Hamlet.

RAINHA / M: Onde está Hamlet? Alguém viu Hamlet?

REI / C (*cumprimentando os outros que estão na mesinha*) – Meu Reino! (*abrindo os braços, rindo e sendo saudado pelos outros*) Vida longa ao Rei! Vida longa!

(*e levanta um copo, propondo um brinde, os outros fazem o mesmo: tim tim, tim tim – dizem todos na mesinha*)

Rainha pega na circunferência de objetos um par de tênis conga tamanho infantil e uma blusinha listrada tb infantil, ainda com o cigarro aceso entre os dedos.

Rainha anda em direção a Hamlet que está sentado sobre um caixote preto, fumando.

RAINHA / M: Fumando agora, Hamlet, tem sempre uma novidade, sempre uma novidade... Você melhora esta cara, ouviu, que ninguém aguenta mais isto, você faz isto de propósito que eu sei que é pra me irritar, dá este pé aqui, estica este pé, tira este sapato, (*tirando os sapatos dele*) tira este sapato, dá isto aqui, Hamlet, tira este sapato. você faz isto de propósito, me ajuda, Hamlet! Coloca isto daqui (*colocando o sapatinho no pé dele*)

HAMLET / O: Tá apertado

RAINHA / M: Não tá apertado nada, eu sei muito bem quanto você calça! Por que que tá sempre de preto, sempre! Tira este paletó, Hamlet! Hamlet, só hoje, por favor, me ajuda! (*tirando o paletó dele*)

HAMLET / O: Mãe, tá apertado.

RAINHA / M: Colabora comigo, Hamlet! Coloca isto daqui que eu sei o que é bom pra você. (*coloca nele uma blusinha tamanho infantil*). Não discute comigo, coloca isto daqui, estica a mão. Não fica com esta mão boba, Hamlet, Claudius (*desistindo, virando de costas pra ele*)

(*Ela sai, pede para Claudius / C ir falar com Hamlet, e se une aos que estão na mesinha, numa espécie de festinha privê da corte em volume baixo. Hamlet reclama que a roupa está apertada.*)

HAMLET / O: “Tá apertado, Tá apertado”

RAINHA / M(*com os outros na mesinha*) :Um brinde!

REI / C (*em frente a HAMLET / O, que está sentado em cima do case*): Oh Hamlet, arranca de ti essa coloração noturna.
Chega de ficar olhando pra baixo,
Procurando teu nobre pai no pó, inutilmente,
Você sabe muito bem,
teu pai perdeu um pai;
O pai que ele teve também perdeu um

Quem sobrevive tem, durante certo tempo, o dever filial de demonstrar sua pena.
Mas (*dá três tapas na cara de HAMLET / O*) insistir na ostentação de mágoa
(*ameaça dar um soco, mostrando o punho bem próximo a cara de Hamlet*)

É teimosia sacrílega; lamento pouco viril,
Mostra um coração débil, alma impaciente,
Mente simplória e inculta...
(*faz um carinho na cara de Hamlet*)
(*Música que estava no fundo, criando o clima da festa, bem baixinho, sai em fade out*)

...Pois se sabemos que a coisa é inelutável,
Por que enfrentá-la com oposição estéril?Hein?//
Você fica quietinho hein, você fica direitinho (*dá uns tapinhas de levinho nas bochechas dele*) Você fica! (*vira de costas pra ele e sai andando, bronco, bêbado, pesado*)

(*F, FER e B passam a ponta dos dedos nas bordas das taças das taças de cristais , emitindo uma melodia que varia entre sons agudos e graves, contínuos*)

Rei e Rainha se retiram de cena

CENA III

HAMLET / O (*ainda sentado no case*): Oh, que esta carne tão, tão maculada, derretesse,
Explodisse e se evaporasse em neblina!
Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado
Um mandamento contra os que se suicidam.
Ó Deus, ó Deus! Como são enfadonhas, azedas ou rançosas,
Todas as práticas do mundo!
O tédio, ó nojo! Isto é um jardim abandonado,
Cheio de ervas daninhas,
Invadido só pelo veneno e o espinho –
Um quintal de aberrações da natureza.

Que tenhamos chegado a isto...
 Morto há apenas dois meses! Não, nem tanto. Nem dois.
 Um rei tão excelente. Compará-lo com este
 É comparar Hipérion, Deus do sol,
 Com um sátiro lascivo. Tão terno com minha mãe
 Que não deixava que um vento mais rude lhe roçasse o rosto.
 Céu e terra! É preciso lembrar?
 Ela se agarrava a ele como se seu desejo crescesse
 Com o que o nutria. E, contudo, um mês depois...
 É melhor não pensar! Fragilidade, teu nome é mulher!
 Um pequeno mês, antes mesmo que gastasse
 As sandálias com que acompanhou o corpo de meu pai,

(Entra música que faz continuar o som das taças)

Como Níobe, chorando pelos filhos, ela, ela própria –
 Uma fera, a quem falta o sentido da razão,
 Teria chorado um pouco mais – ela casou com meu tio,
 O irmão de meu pai, mas tão parecido com ele
 Como eu com Hércules! Antes de um mês!
 Antes que o sal daquelas lágrimas hipócritas
 Deixasse de abrasar seus olhos inflamados,

Ela casou. Que pressa infame,
 Correr assim, com tal sofreguidão, ao leito incestuoso!
 Isso não é bom, nem vai acabar bem.
 Estoura meu coração! Devo conter minha língua!
 Isto tá apertado!

Hamlet / O abaixa a cabeça, desce do case onde estava sentado e começa a fazer movimentos espasmados pelo espaço, pequenos saltos, que começam com uma contração do corpo e terminam com pequenas explosões, expandindo as extremidades do corpo e, conseqüentemente atirando longe os sapatinhos que a mãe havia colocado nele.

F sai da mesa onde estava, assustado, andando de costas. A luz abaixa, ficam apenas refletores acesos no chão.

HAMLET / O (enquanto movimenta o corpo pelo espaço): *Tá apertado, isto tá apertado.*

B sobe numa cadeira, segura a luminária panelão para iluminar FER, que está com uma touca na cara.

B segura também um microfone, que amplifica suas inspirações e expirações de ar. Enquanto isto, FER infla e desinfla a touca que está na sua cara.

B respira.

HAMLET / O (*continua os movimentos*): *Tá apertado, tá apertado....*

FER tira a touca da cara, Bel passa o microfone para ele. Bel continua iluminando FER.

CENA IV

FANTASMA / FER: (*no microfone*) : Hamlet, Hamlet.

HAMLET / O (*para si*) : Meu pai. (*e senta em frente ao Fantasma / Fer*)

B ilumina a cena. Hamlet / O ouve o que o falecido pai tema a dizer.

FANTASMA / FER (*no microfone*): Sou o espírito de teu pai
 Condenado, por um certo tempo, a vagar pela noite
 E a passar fome no fogo enquanto é dia,
 Saiba você meu nobre jovem,
 A serpente cuja mordida tirou a vida de teu pai
 Agora usa a nossa coroa.
 Eu dormia, de tarde, em meu jardim,
 Como de hábito. Nessa hora de calma e segurança
 Teu tio entrou furtivamente, trazendo, num frasco,
 O suco da ébona maldita,
 E derramou, no pavilhão de meus ouvidos,
 A essência morféctica
 Que é inimiga mortal do sangue humano,
 Pois, rápida como o mercúrio, corre através
 Das entradas e estradas naturais do corpo;
 E, em fração de minuto, talha e coalha
 O sangue límpido e saudável,
 Como gotas de ácido no leite. Assim aconteceu comigo;
 Num segundo minha pele virou crosta leprosa,
 Repugnante, e me surgiram escamas purulentas pelo corpo.
 Assim, dormindo, pela mão de um irmão, perdi, ao mesmo tempo,
 A coroa, a rainha e a vida.
 Se você tem sentimentos naturais não deve tolerar;
 Não deve tolerar que o leito real da Dinamarca
 Sirva de palco à devassidão e ao incesto.
 Mas, seja qual for a tua forma de agir,
 Não contamina tua alma deixando teu espírito
 Engendrar coisa alguma contra tua mãe. Entrega-a ao céu,
 E aos espinhos que tem dentro do peito:
 Eles ferem e sangram. Adeus !

HAMLET / O: Adeus.

FANTASMA / FER (*no microfone*): Adeus de uma vez!

HAMLET / O: Adeus.

FANTASMA / FER (*no microfone*): Lembra de mim.

HAMLET / O: Lembrar de ti!

Pobre fantasma enquanto a memória tiver um lugar neste globo alterado.
Lembrar de ti! Ouve,
vou apagar da lousa da minha memória
Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,,
Todas as impressões passadas , todas as imagens gravadas pela minha
juventude e observação.
No livro e no capítulo do meu cérebro
Viverá apenas o teu mandamento,
Sim, pelo céu!
Perniciosíssima senhora!
Traidor, traidor; desgraçado, sorridente traidor!
Minha lousa! – preciso registrar
Que se pode sorrir e, sorrindo, ser canalha.
Lembrar de ti
Está jurado.

Hamlet / O levanta da cadeira, coloca uma touca na cara e começa a respirar, fazendo a touca inflar e desinflar. O intervalo entre as respirações começa grande e depois passa a ser menor, aumentando a velocidade das respirações. B dubla a respiração no microfone e ilumina O.

ENTREATO

*Entra uma música, a luz geral acende, O tira a touca da cara, B apaga a luminária e pára de respirar.
Os outros atores entram em cena, fazendo comentários sobre o texto.*

C (*entrando no palco*): Shakespeare escreveu Hamlet no século XVI ou século XVII?

M (*entrando no palco, do lado oposto a C*): Hamlet foi escrito no início do século XVII.

C (*andando*): Hamlet foi escrito no início do século XVII.

O arrasta cadeiras de volta à circunferência de objetos. F também. Todos ajudam liberar o espaço.

C (*cruzando o palco*): Shakespeare teve um filho chamado Amneto que morreu afogado que nem a Ofélia. A vida de um homem é o tempo de se contra. (*e pára em frente a uma plateia, mostrando os dedos das mãos, como se estivesse contabilizando algo*)

F (*enquanto cata as roupinhas que Hamlet /O deixou espalhadas no chão*): Uma das frases mais famosas do texto da peça foi criado pelo tipógrafo. A frase tinha uma vírgula no meio. “A life’s man no more” vírgula “ then to say one.

C (*mostrando nove dedos das mãos, pra uma plateia específica*): Nove, nove pessoas morrem neste espetáculo.

F (*falando com plateia específica*): Esta frase não seria do Shakespeare, mas, do tipógrafo.

Dois grupos de três pessoas, movimentações pelo espaço. Coro. Limpeza, Simplicidade. Corpos que andam , deitam , levantam.

C pega uma caveirinha miniatura na circunferência, dá corda nela, a caveirinha evolui pelo espaço. B, F e C observam a caveirinha.

FER e M andam e páram, carregando uma cadeira, sentam, levantam, páram, formam imagens.

O se aproxima do grupo que estava em volta da caveira. C se aproxima de M e FER. Depois F se aproxima de M, e FER e C se aproxima de B e O.

Evoluções pelo espaço.

FER senta na cadeira, volume da música abaixa. Resto do elenco continua improvisando movimentos simples como deitar, levantar, andar, parar no espaço.

FER (*sentado na cadeira com foco de luz*): Parece que a gente nunca chega no Shakespeare. Não que a gente tenha que chegar em algum lugar exatamente, definitivo, não é isto, é como se ele fosse algo de incorpóreo, um mito em movimento que precisa ser quebrado pra continuar vivo, a gente vai lá, chama por ele, ele vem, dá rasteira na gente, se mistura com a gente, leva a gente, vai além da gente, esta conversa, esta dança, este negócio é muito instigante, mas, muito perigoso, você não pode perder o foco, o fio, o foco em cena, (*mexendo os dedos da mão, compenetrado, apontando , mostrando os outros atores*) .

Com os grandes textos é assim, com Tchecov, (*levanta-se e anda até o outro lado do palco*) nós estávamos fazendo uma temporada das “Três Irmãs” do Tchecov em São Paulo, primeiro sábado da temporada, vinte minutos de espetáculo, nada acontecia, nada, nada, nada, (*encosta no case e gesticula negativamente com as mãos e cabeça*) nenhum gesto, nenhuma palavra, nenhuma surpresa, nada, nada, nós nos sentíamos do lado de fora do espetáculo.

De repente no final do primeiro ato, o elenco inteiro vai pro fundo palco e Em torno de uma mesa, se dança e se canta celebrando a vida passando, (*desencosta do case, se empolga e continua contando pra platéia*) eu fazia o Barão de Tusenback, (*apóia a mão no peito*) apaixonado por Irina, eu dizia pra Irina, Irina, olha o que eu trouxe pra você, ia lá dentro apanhava um peão, trazia o peão...

...e colocava o peão no centro do palco.

(F vai até a circunferência de obletos, pega um peão, bombeia o peão, O pega um pedaço de giz)
(O desenha um círculo de giz no chão, F bota o peão pra girar no centro deste círculo de giz)
(A música que estava tocando ao fundo sai, o peão faz um barulho de vento uivando, enquanto roda)

FER: Todos paravam pra ouvir o som do peão.

(todo o elenco está em volta do peão, observando-o girar, o peão continua rodando e aos poucos vai cambaleando)

FER: Era uma cena de mágica, eu achava que isto podia salvar o espetáculo, então eu fiquei meio fora de mim, meio descontrolado... *(começa a andar pra lá e pra cá, contando a história, meio nervoso)* *(O vai até o lado do peão, desenha outro círculo de giz no chão)*

...fui lá dentro peguei o peão, nervoso, peguei, entrei pelo palco, o peão... (O pega o peão que estava girando. M anda em direção a cadeira, B pega outro peão na circunferência de objetos, vai até o ponto que O desenhou o segundo círculo de giz e cai deitada com o peão na mão)... caiu da minha mão, se espatifou no chão.

(Todos param e olham pra B ali deitada, com o peão nas mãos.)

Aquele elenco que estava em lugar nenhum, de repente se encontrava em algum lugar. Um lugar de perigo, mas era real, alguma coisa de real acontecia em cena.

(anda até B e pega o peão das mãos de B e olhando pro peão fala) Foi aí que começou o espetáculo.

ATO II

CENA I –

Laertes e Ofélia./ FER,

Ofélia / B,

Ofélia / M,

Ofélia / M X camareira X HMLT

Música entra. B levanta do chão. Começa uma espécie de desfile / baile de vestidos, que introduz o universo feminino na peça.

C aparece no centro/fundo do palco, segurando um vestido vinho com caimento leve, pendurado num cabide, que representa uma mulher, que o está acompanhando. Ele anda com o vestido até a cadeira de palha que está numa extremidade do palco. M está sentada no chão, encostada nesta cadeira. FER está segurando o peão, com o braço esticado, se retirando do centro do palco. O vestido de C cumprimenta M e se levanta da cadeira, seguindo para outra extremidade, onde cumprimenta uma pessoa da plateia,

através da manipulação do ator, depois completa a volta, cumprimentando outra pessoa na plateia. O também aparece no fundo do palco manipulando outro vestido, vinho de tafetá, com buracos na manga, na altura dos ombros, faz o mesmo percurso que C, mas, seu vestido incorpora uma personalidade sutilmente diferente. F aparece com outro vestido, rosa choque de veludo, no fundo do palco, no momento em que O está sentando o vestido que ele manipula na cadeira e seguindo. F faz o mesmo percurso que O e C.

B está observando tudo sentada numa cadeira na circunferência de obletos.

FER também aparece manipulando um vestido branco, veranesco, comprido. Ele roda e arrasta o sapato no chão, como se estivesse sendo controlado pelo vestido. FER fala com o vestido.

LAERTES / FER: pára, pára, *Ofélia, Ofélia, pára, (dá uma risada e sacoleja o vestido) pára, Ofélia, não Ofélia, pára com i..., Ofélia, pára, pára, Ofélia, me escuta, ouve, ouve, me, me escuta, me escuta, (ele vai parando de rodar com o vestido e continua falando com ele), me escuta,*

coloca tua afeição

Fora do alcance e do perigo do desejo.

(O traz um abajur até o centro do palco, coloca no chão e liga, os outros atores estnao em volta, observando a cena)

A donzela mais casta não é bastante casta

Se desnuda sua beleza à luz da lua.

E depois você não pode sair por aí...

(balança o vestido pra lá e pra cá, ri, abaixa a cabeça, meio tímido, vai até o chão, posa o vestido aberto no chão e deita ao lado do vestido, com os braços abertos)

Talvez Hamlet te ame, agora, (senta subitamente e olha pro vestido deitado, fazendo carinho, ajeitando a barra da saia)

Mas você deve temer, dada a grandeza dele,

Cuidado, Ofélia, cuidado, vigia, vigia!

(ajeita o vestido todo)

o medo é a melhor defesa.

(apoia a mão esquerda no chão e o pé direito também, dobrando o joelho direitp, olha pro alto e gesticula com a mão direita, cotovelo apoiado sobre seu joelho, como se estivesse filosofando, batendo papo)

Uma jovem se seduz com sua própria beleza.

(F toca uma tuba, fazendo um barulho de navio.

FER olha pro alto apoiando as duas mãos no chão.)

Meu navio...

POLÔNIO / FER *(mudando o tom, “se defendendo” com o braço direito) :*
Que diabo, Laertes! Já devia estar no seu navio!

LAERTES / FER *(ri, muda o tom e cai deitado, botando as mãos na cabeça):*
Hi, hi, hi, hi ... lá vem meu pai...

(vira-se pra Ofélia / vestido, ainda meio deitado, apoiando a mão esquerda no

chão, fala com ela, com a cabeça recostada no ombro, com carinho)

Uma dupla bênção é uma dupla graça.

Não se preocupe comigo... (*rola no chão sobre o vestido*) (F toca a tuba de novo) Não se preocupe...

(*FER bate a mão no chão e levanta*) Oh, se houver tempo disponível, não dorme;

Quero ter notícias tuas.

(*começa a tirar os sapatos, um pé ajudando o outro*)

Eu quero tomar conta de você mesmo de longe

(*tirando o paletó e a calça*)

Aproveita o navio saindo e manda uma carta. Não sei , ofélia, não sei, você é que sabe... isto, me escreve, dos seus sonhos (*tira as meias dos pés com as mãos*) as, as flores, as violetas... margarida ? (*ri*), só fala em margarida (*tira a camisa e a gravata*)

Eu tô bem , irmã? Cê acha que eu vou fazer sucesso com as mulheres?

(*só de cuecas, pega o vestido no chão*)

Mas já me demorei demais. Não , não , não, Adeus! Adeus, não posso mais , já vou, (*começa a colocar o vestido por baixo*) não , não , me larga , Ofélia, eu tenho que ir.

Adeus, adeus, irmã. (*passa a alça / frente única do vestido, pelo pescoço*)

OFELIA / FER: Adeus!

LAERTES / O (*em pé, se retirando do palco*): Adeus!

OFELIA / FER: Adeus!

LAERTES / O: Adeus , irmã (*dando tchau com a mão*)

OFELIA / FER: Adeus!

LAERTES / F (*depois de deixar a tuba de lado, em pé, dando tchau*) : Adeus!

OFELIA / M , ainda sentadinha ao lado da cadeira, dá adeus com a mão.

OFELIA / FER: Adeus!

LAERTES / O (*saindo, de forma que sua voz vai ficando cada vez mais longe*): Adeus!

C ajeita o case num lugar específico e liga o fio na tomada.

F , sentado numa cadeira de madeira, na circunferência, tira as taças que estavam em cima da mesa redonda e as coloca no engradado velho ao lado.

OFELIA / FER: Adeus! Adeus!

(*virando sobre si mesma suavemente, juntando as palmas da mão, começa a bater de levinho uma palma na outra... o resto do corpo começa a acompanhar o ritmo e ela começa a cantar*)

Anda Luzia, pega o pandeiro e vem pro carnaval.

Anda Luzia , (*todos começam a acompanhar a cantoria de Fer*)

que esta tristeza te faz muito mal.

Apronta a tua fantasia (*ele vai bailando até o case, que foi aberto por C. Na porta aberta do case, tem um espelho com luzes em volta, como se fosse um camarim*) (*Fer pega uma tiara com um véu de filó branco e umas flores e põe na cabeça*)

Alegra teu olhar profundo,
que a vida dura só um dia, Luzia (*pega confetes dentro do case e joga sobre si mesmo, dando rodopios pelo palco*)

e não se leva nada deste mundo. (*estala os dedos em ritmo de fado e dá saltitos*)

Apronta tua fantasia (*em ritmo de carnaval baiano, com os dedinhos pra cima, pulando e girando*) Alegra teu olhar profundo (*pára, olha pra um lado e outro, coloca o dedo na boca, como se pensasse, sorri , abre os braços e gira gira gira*) E não se leva nada, não se leva nada, nada, nada, nada, nada (*pára e suspira*) Ah! Eu queria tanto!

B (*adentra o palco, catando as roupas que FER deixou espalhadas pelo chão*):

Eu tenho muita dificuldade com este personagem da Ofélia, e o Fernando faz tão bem... principalmente de dar conta deste lado adolescente dela, né, porque a Ofélia é uma adolescente, assim como o Hamlet, neste momento da peça (*ela continua arrumando o palco, andando de lá pra cá, enquanto fala*) É uma dificuldade minha com os adolescentes, eu não gosto dos adolescentes ...

(*pega um toca CD portátil, ligado por uma extensão, na circunferência e coloca no canto do palco, liga o play e, em fade in, começa a tocar baixinho, a música “ More than Words” do grupo Extreme*)

...Eu odeio adolescente! Os adolescentes são aquelas pessoas, né, quase pessoas (*pega o abajur que estava no meio do palco e trás pra perto do toca CD*) que acham que sabem tudo da vida, se apaixonam pela primeira samambaia que aparece, perdidamente apaixonados! Enfim (*passa as mãos pela cabeça e vai até a circunferência e pega um pacote de papelão, fechado por elástico*), mas, eu, eu sou atriz, né, eu não posso ter este tipo de, de preconceito com, com o personagem.

M sentada na cadeira de palha no palco, mexe no cabelo, como se fosse uma adolescente. F assiste a cena, sentado numa cadeira na circunferência, cruzando as pernas e ouvindo a B.

F (*concordando, baixinho*): Ah, rah.

Fer, O e C também assistem a cena de B.

B: Eu voltei pro texto, juro, com todo coração, pra tentar entender porque que ela é assim, porque que ela age desta forma, enfim, eu busquei todos os lugares que eu pude, eu não consegui, não consegui achar, alguma coisa que me fizesse entender verdadeiramente...

(*começa a falar inconformada, se dirigindo ao pacote de papelão*)

Por que que você é assim , Ofélia?! Meu Deus do Céu, por que que... por que que você fez isto com ele? Um cara lindo deste, Ofélia, meu Deus, um homem charmoso, um homem, um homem enigmático... Ofélia, esta história de época não dá pra engolir... um príncipe, Ofélia, um cara aos teus pés, você fez isto por que? Você fez isto por obediência a um pai?! Mas, que tipo de pai é este?! (*vai ficando mais nervosa*) Um pai que nem escuta o que você diz, meu Deus, um pai que nem, que nem olha na sua cara! Você foi estúpida!... ééé é... e você não teve coragem de mandar tudo à merda (*gesticula com o dedo, "mandando tudo à merda"*) e de ir atrás dele, não importa pra onde, Ofélia, não importa pra onde.. meu Deus um homem (*ela tira o elástico que estava fechando o pacote de papelão*) um homem que te deu (*abre o pacote de papelão, um pequeno arquivo, como se fosse uma sanfona e dezenas de cartas caem no chão do palco*) todas as provas de amor!
(*Ela se agacha no chão, mexendo nas cartas, seu tom de voz fica mais manso*)Cê fez o que com isto tudo , Ofélia?! Cê fez , cê fez o quê com isto tudo ?! (*ela encontra uma carta, abre, lê, suspira e deita no chão*).

OFÉLIA / B (*lendo a carta*):

Ah...

“Duvida que o sol seja a claridade,
Duvida que as estrelas sejam chama,
Suspeita da mentira na verdade,
Mas não duvida deste que te ama!
Ai Ofélia, sou tão ruim com os versos.
Suspiros sem inspiração.
Mas que eu te amo com um amor supremo,
Crê – meu supremo encanto.
Adeus –
Do Teu para sempre,
Enquanto a máquina deste corpo me pertencer,
Hamlet.”

Ofélia / B dobra os braços, deixando o papel cair sobre o seu rosto, ela fica ali, deitada, suspirando.

Enquanto isto, Ofélia / M está sentada na cadeira, mexendo nos cabelos, com o olhar vago, sorrindo à toa, suspirando também.

A música “ More Than Words ” ainda toca no toca cd. Os homens acompanham a cantoria com segundas vozes.

CAMAREIRO / O (*andando em direção a Ofélia / M, levando um bolerinho de filó pra ela colocar sobre as costas*) : Pensando, Ofélia?

OFÉLIA / M: Se deseja saber, algo referente ao príncipe Hamlet.

CAMAREIRO / O : Disseram que, ultimamente,
Ele Tem gasto muito tempo com você, Ofélia

Hamlet / FER vem andando em direção a Ofélia / M pra lhe entregar flores, cantando.

OFÉLIA / M: ultimamente ele tem me dado muitas demonstrações de ternura.

Hamlet / FER lhe entrega as flores e olha pra ela com carinho, ela sorri pra ele, com amor.

Enquanto isso, C vem na circunferência de objetos pegar também um molhinho de flores.

CAMAREIRO / O : Ternura!
Você acredita nessas ternuras de que fala?

OFÉLIA / M: Por que não deveria?

Hamlet / C vem andando em direção a Ofélia / M, cantando, com as flores escondidas atrás das costas dele.

CAMAREIRO / O : *você está agindo como uma menina
Que ganha uma moeda falsa e acha que é dinheiro de verdade.*

Hamlet / mostra a Ofélia/M um primeiro molhinho de flores, ela pega das mãos dele, cheira, sorri, ele mostra um Segundo molhinho de flores, ela ri mais ainda e pega também

OFÉLIA / M (segurando as flores que recebeu, falando com o Camareiro/O):
mas, se ele me importuna com palavras de amor,
É da forma mais honrosa.

CAMAREIRO / O (pegando, na circunferência de objetos, um estetoscópio, ligado a um pequeno amplificador de som): Honrosa!

OFÉLIA / M: E apóia as intenções com que fala, (*apóia as flores no chão, abre os braços, olhando pra cima, depois passa as mãos puxando os cabelos pra trás e sorrindo, feliz*)
Com os mais altos juramentos do céu.

FER, C e F ainda cantam afinadamente

CAMAREIRO / O (colocando no colo de Ofélia / M o receptor do aparelho de estetoscópio, dando nas mãos dela o próprio estetoscópio, pra ela colocar sobre o peito, na altura do coração): sei bem,
Quando o sangue ferve, a alma é pródiga
Em emprestar mil artimanhas à língua. (*se , retira, balançando a cabeça de um lado pro outro, como quem nega*) Ah! Ofélia...

Ouve-se o som do coração de Ofélia / M, amplificado pelo estetoscópio. Os homens que estavam cantando, páram de cantar. Todos se retiram, ficando apenas Ofélia / M ainda sentada na cadeira, segurando o aparelho sobre o peito, e Hamlet / F, sentado numa cadeira, na diagonal de Ofélia / M. A luz está baixa.

Hamlet / F levanta da cadeira, segurando um molho de flores. Coração de Ofélia / M batendo forte, intercalado por algumas microfônias. F vem andando em direção a Ofélia / M com a mão direita estendida na frente de seu corpo, segurando as flores.

No meio do caminho – centro do palco, iluminado com um foco – Hamlet / F dobra as pernas e brinca com as flores como se fosse uma espada, ameaçando Ofélia / M. Volta a posição normal. Repete o mesmo movimento, com mais raiva, volta, repete, dedilha os dedos no ar, acima de sua cabeça e faz um som agudo, como se tocasse um teclado invisível, as flores caem, ele fica com as pernas bambas e despenca no chão. Começa a se debater, urrando como um porco., bate os cotovelos no chão, berra, levanta decididamente, anda pro lado, dá um pulo no chão, berra, volta, se ajoelha no chão, bate com a palma da mão, fazendo sons percussivos, pega as flores e joga em cima dela.

Pega o estetoscópio da mão dela, agressivamente, o som do coração dela some, ele coloca o estetoscópio sobre sua garganta e canta em “boca chiusa”, a mesma melodia que todos homens cantavam antes. Ouve-se o som que sai de sua garganta. Ela estranha, fica com medo dele, tenta entender o que ele está fazendo. Ele larga o aparelho sobre o colo dela e se retira.

Ela olha para os lados, com o olhar desesperado.

Rei / C pega na circunferência de objetos dois bonecos infláveis Power Rangers, um azul e outro vermelho. A luz acende.

CENA II

REI / C (*adentrando a “arena”*) : Bem-vindos, caros Rosencrantz e Guildenstern! (*Ele mostra os bonecos, depois ajoelha-se , apoiando os pés dos respectivos no chão*)

Que bom que vocês chegaram , hein?! (*ri , sacodindo os bonecos*)
(*segura no pescoço dos bonecos, como se estivesse abraçando os rapazes pelas costas, ele no meio*)

O motivo de tê-los chamado aqui é necessitarmos de seus préstimos.

(*M levanta da cadeira e guarda o estetoscópio.na circunferência de obletos*)

Devem ter ouvido alguma coisa

Sobre a metamorfose de Hamlet. não? (*manipula a cabeça dos bonecos , como se eles concordassem com o Rei, dando –lhe uma resposta*)

Não sei, não sei o que pode ter acontecido que o tenha transformado tanto assim.

Eu quero que vocês fiquem aqui.

(*vira os bonecos pra si*)

Se divirtam e descubram, surgindo a ocasião,
o mal que o aflige,

para que possamos dar remédio necessário à sua aflição.

Ótimo! **RAINHA GERTRUDES / M**, (*vira os bonecos em direção a RAINHA GERTRUDES / M / M*), olha só quem tá aqui (*faz o bonequinho vermelho saltitar*) olha só quem chegou! (*balança a cabeça do bonequinho azul*).

RAINHA GERTRUDES / M / M olha pro Rei / C com ar de dúvida e olha pros bonecos, cumprimentando-os.

RAINHA / M: AH! ele nos fala sempre dos senhores;
(*dá dois beijinhos num boneco e no outro*)
Estou certa de que não há no mundo outras pessoas
A quem esteja mais ligado.
(Rei / C deixa o boneco azul em pé sozinho e sai andando com o vermelho)

RAINHA / M: Ah, ficou em pézinho, Claudius...
(*ela pega o boneca pela mão*)
Se tiverem a cortesia,
E a extrema boa vontade, de ficar aqui conosco por algum tempo,
A visita e a atenção receberão reconhecimento
Correspondente ao que se espera da memória de um rei.

B está sentada na mesma cadeira que estava M antes.

REI / C: Obrigado caro Rosencrantz (*pisa no pé do boneco vermelho e anda com ele*) – e gentil Guildenstern.

RAINHA / M : Obrigada, Guildenstern – e... (*titubeia em relação aos nomes*)
gentil Rosencrantz. Vamos tomar um lanche!

REI / C: Isso, vamos, upa, upa... ha ha ha..

Os dois saem com os bonecos
FER entra e apóia uma cadeira de palha no chão. *B levanta-se de onde estava, dá uma volta e vira-se para FER.*

OFÉLIA / B (*falando com Polônio / Fer, que está sentado em uma cadeira*):
Pai, eu estava no meu quarto, costurando,
Quando o príncipe Hamlet apareceu (*ela entrega uma carta a ele*)

POLÔNIO / FER (*lendo a carta que Ofélia o entregou, e se questionando, baixinho*): Príncipe Hamlet?

OFÉLIA / B : Ele estava com a, com a camisa aberta,
(*ela “ilustra com um gestual de mãos e os braços, a “camisa aberta”*)

POLÔNIO / FER (*baixinho pra si*): O que foi que ele disse, hein, minha filha?

OFÉLIA / B : Sem chapéu (*levanta as mãos acima de sua cabeça e mexe pra frente e pra trás*) os cabelos desfeitos...

POLÔNIO / FER (*baixinho pra si*): E o que foi que ele disse?

OFÉLIA / B (*leva as mãos pra baixo e as movimenta ao mesmo tempo, acompanhando a linha das pernas até os pés e subindo novamente*): As meias sujas, sem ligas, caindo pelos tornozelos, a, a...

POLÔNIO / FER (*baixinho pra si*): E o que foi que ele disse?

Foi andando pra frente, pai,
com a cabeça virada pra trás

POLÔNIO / FER (*andando em direção a ela*) : Ah, sim (*pegando na mão dela*), tá com a mão fria, vai lá dentro fazer xixi, vai, vai. Vai, vai lá dentro.

OFÉLIA / B: Atravessou a porta, como um cego, sem olhar,

POLÔNIO / FER (*dando palmadinhas no bumbum dela, enxotando ela com a mão, indicando que ela saísse*): vai, vai, vai, vai, vai, preciso comunicar ao rei, vai, vai....

OFÉLIA / B (*repetindo o gestual do braço esticado na frente, sendo puxado pela mão direita*) : Os olhos fixos em mim até o fim...

B continua fazendo movimentos angustiados com os braços para o publico e depois de um tempo sai de cena.

POLÔNIO / FER (*falando pro Rei e Rainha / público, segurando um livro numa mão e gesticulando com a outra*):

Vossa excelência, majestade, majestade, sim, minha soberana, vos, vossa, sim, ah, eh, sim,

Especular se o dia é dia, se a noite noite, se o tempo é tempo,
se o ensaio é ensaio e se a peça é peça

É desperdiçar o dia, a noite, o tempo, o ensaio e a peça.

Portanto, vamos direto ao assunto: Hamlet está louco.

Eu digo louco; mas como definir a verdadeira loucura?
(*encostando o dedo indicador no polegar freneticamente*)

A verdadeira Loucura não é nada mais nada menos do que estar louco.

(*vira-se de lado e faz com a mão o movimento de parar*) Sim, paremos por aí. Juro que não uso de arte alguma.

Que Hamlet está louco, é uma verdade. uma verdade lamentável.

E lamentável ser verdade; uma retórica louca!

Mas adeus a essa arte.

Louco então.

Eu tenho uma filha (*tira de dentro do paletó um pedaço de papel*)

– tenho enquanto for minha –

Que, por dever e obediência, notem bem,

Me entregou isto.

Rogo que leiam e concluam, majestade.

(*dá a alguém da platéia pra ler e senta ao lado da pessoa*)

Foi Hamlet que escreveu isto, hein?!

LEITOR / REI (*lendo*): À belíssima Ofélia...”

POLÔNIO / FER: Expressão vulgar né?

LEITOR / REI (*lendo*): “Duvida que o sol seja a claridade,
POLÔNIO / FER (*mais alto, entusiasmado*): Duvida que o sol seja a claridade,

LEITOR / REI (*lendo*): Duvida que as estrelas sejam chama,

POLÔNIO / FER (*atropelando o leitor, recitando de cor, entusiasmado*): Duvida que as estrelas sejam chama,

LEITOR / REI (*lendo*): Suspeita da mentira na verdade,

POLÔNIO / FER (*mais alto, entusiasmado*): Suspeita da mentira na verdade,

LEITOR / REI (*lendo*): Mas não duvida deste que te ama!

POLÔNIO / FER (*arrancando a carta da mão do Leitor/Rei, ainda falando com ele*): Delírio! Delírio!

(*F, C e M entram carregando mesas e cadeiras, arrumam o espaço. C pede fumaça.*)

Loucura! Foi isto que o enlouqueceu, não, não,
Houve alguma vez
Em que eu declarasse firmemente que uma coisa “É isto”,
Quando a coisa é aquilo?
Portanto vou lhe provar por A mais B que Hamlet está louco.
O senhor sabe, que ele vagueia
aí na galeria. De um lado pro outro, falando sozinho, horas a fio.
Uma hora dessas eu solto minha filha pra ele,
Solto ela.
E Nós dois, vosssa majestade e eu, espiamos tudo atrás da tapeçaria,
Ah, não, já vou, já vou (*para C e F*)
Se a causa da loucura de Hamlet, não for o amor tresloucado.
Eu deixo de ser Conselheiro do Estado.
E vou ser fazendeiro, vou amolar o boi no mato, vou catar coquinho na Serra,
eu vou pra Maracangalha, eu vou! (*sai*)

Fumaça, luz mais baixa, música entra, piano com hum (ruído, zumbido)

Hamlet / O entra pela lateral direita lendo um livro, vê uma mesa e uma cadeira, olha em volta – estão ali outras duas mesinhas redondas com cadeiras de rodinha ao lado - volta o olhar ao livro, lê mais um pouco, anda até a cadeira mais próxima, ainda lendo, puxa a cadeira, vira pra si, volta, posa o livro sobre a mesa, senta na cadeira. Fica olhando para a mesa. Abre o tampo de vidro da mesa, coloca o livro que estava lendo dentro do recipiente que fica abaixo do tampo de vidro, tira de lá uma touca plástica e uma escova de dentes.

Hamlet / B vem andando de outra direção, com rapidez, objetividade e ansiedade, puxa a cadeira e senta em frente a uma mesa. Começa a escrever em pedaços de papel, olhando para o livro que está ao lado, faz anotações. Começa a rodar em volta da mesa com a cadeira de madeira sobre rodinhas. Ela aproveita o movimento do seu cotovelo que mexe-se a medida que a caneta se afasta da margem do papel.

Hamlet/ / O bota a touca plástica na cara e começa a escovar os dentes , com o plástico entre os dentes e as cerdas da escova de dentes.

Hamlet / F entra por outro corredro, com um livro na mão. Aproxima-se de uma mesa, fica olhando pra ela, ainda de pé.

Hamlet / B vai se movimentando em volta da mesa, empolgada com a escrita, de repente, derruba uma caneca que estava na beirada da mesa. Olha pra caneca que caiu, pára, pensa, volta a escrever.

Hamlet / F pára com o barulho da caneca derrubada, pensa. Anda em direção a terceira mesa, posa o livro que estava segurando, mexe nas coisas que estão sobre a mesa, puxa uma cadeira e senta repentinamente. Ele começa a rodar com a cadeira em volta da mesa, assim como Hamlet / B e Hamlet / o. F começa a desenhar num pequeno quadro negro, com um pedaço de giz, ambos estavam sobre sua mesa.

Três focos de luz vindos das diagonais estão sobre eles.

Hamlet / B derruba outra caneca. Hamlet / F , Hamlet / B e Hamlet / O páram de fazer o que estavam fazendo, percebem o que está acontecendo e voltam às suas atividades. Começam a falar mais ou menos juntos:

HAMLET / F: Ser

HAMLET / O (tira a touca da cara) : Ser

HAMLET / B: não não não ser

HAMLET / F: Ser

HAMLET / O: ser não ser

HAMLET / B: não ser ser

HAMLET / F: ser

HAMLET / B: Esta é a questão.

HAMLET / F: Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz

HAMLET / B (*ainda escrevendo num papel*) : Ou pegar em armas contra o mar de angústias - E, combatendo-o, dar-lhe fim?

HAMLET / F (*mais baixo*): fim.

HAMLET / O: Morrer;

HAMLET / F (*mais baixo*): Fim

HAMLET / O: dormir;

HAMLET / F (*mais baixo*): Fim

HAMLET / O: Só isso.

E com o sono – dizem – extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita;

HAMLET / O e HAMLET / F: eis uma consumação
Ardentemente

HAMLET / O, HAMLET / F e HAMLET / B (*meio junto / todos*) : desejável.

HAMLET / O: Morrer –

HAMLET / F: dormir –

HAMLET / B: Dormir!

HAMLET / O: Dormir!

HAMLET / F: dormir –

HAMLET / O: Talvez sonhar.

HAMLET / F: Aí está o obstáculo!

HAMLET / B: talvez...

HAMLET / F: Aí, aí está o obstáculo!

HAMLET / O: Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar:

HAMLET / O : e é essa reflexão

HAMLET / O e HAMLET / F (*levantando*): Que dá à desventura uma vida tão longa.

HAMLET / B (*levantando e andando em volta da mesa*): Pois quem suportaria o açoite (*junto com Hamlet / F*) e os insultos do mundo,

HAMLET / F: A afronta do opressor,

HAMLET / O (*também levantando*) : o desdém do orgulhoso,

HAMLET / B: As pontadas do amor humilhado,

HAMLET / O : as delongas da lei,

HAMLET / F: A prepotência do mando,

HAMLET / O: e o achincalhe (*com Hamlet / F*)
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso

TODOS: Com um simples punhal?

HAMLET / B: Quem ? Quem ?

HAMLET / C entra pelo meio das mesas, deitado no chão, se arrastando, fazendo desenhos com giz... evoluindo movimentos no plano baixo. Todos começam a andar em volta das mesas com mais intensidade. Feixes de luz delimitam o espaço, fazendo desenhos no ar e outros refletores iluminam o chão. Densidade. Outra música vai entrando mixada com a anterior.

HAMLET / O: Quem agüentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,

HAMLET / F (*como um eco*) : Quem agüentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,

HAMLET / B: Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –

HAMLET / O: O país não descoberto, de cujos confins

HAMLET / O e HAMLET / F: Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,

HAMLET / B: – nos confunde a vontade,

TODOS: Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
A fugirmos pra outros que desconhecemos?

HAMLET / O (*junto com Hamlet / B*) E assim

HAMLET / O: a reflexão faz todos nós covardes.

HAMLET / F e HAMLET / B : E assim o matiz natural da decisão

Se transforma (*junto com HAMLET / O*) no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,
Perdem o nome de ação.

HAMLET / F (*pra si, sentando*): E assim o matiz natural da decisão
Se transforma (*junto com HAMLET / O*) no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,
Perdem o nome de ação.

HAMLET / B (*pra si, sentando novamente*): Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo...

*HAMLET / C pega uma pequena vaca com asas e faz ela levantar vôo.
Hamlet / C faz barulhos de metralhadora / hélice / ... enquanto manipula a vaca com asas.*

A luz agora está bem azul e outros feixes de luz, cruzam o espaço, demarcando-o. Hamlet / O, Hamlet / B e Hamlet / F estão ainda compenetrados nas suas mesas, no seu estudo, no seu escrito, na sua descoberta.

Hamlet / M vem andando com um livro na mão. Hamlet / O, Hamlet / F e Hamlet / B se levantam e se encontram em oposição a Hamlet C. Hamlet / C faz um percurso de vôo com a vaca, cruza o espaço pelo meio, vai até as beiradas, dá um rasante, assusta os outros Hamlets que observam a vaca voadora, passa de raspão. Hamlet / O, Hamlet / F e Hamlet / treinam esgrima, equilibram livros nas cabeças. Hamlet / M se posiciona de frente para o grupo de três Hamlets e também equilibra um livro na cabeça. Hamlet / C faz com que a vaca pose sobre a cabeça de M, ainda batendo asas. Hamlet / M fica perplexo/a com a vaca voando sobre a sua cabeça. Todos abismados.

Polônio / FER vai se aproximando de Hamlet (s) com cautela. A luz vai subindo de novo, clareando. A música baixando.

POLÔNIO / FER (*com um livro na mão também*): Como está o meu bom príncipe Hamlet?

HAMLET / O (*sentado na mesa em que estava Hamlet / B anteriormente, escrevendo – os outros Hamlets também estão ali, compenetrados*): Bem. Bem bem bem e o senhor está bem?

POLÔNIO / FER: Bem.. (*ri e tenta uma nova aproximação*) O senhor me conhece, não é meu Príncipe?

POLÔNIO / FER: Até bem demais; o senhor é um peixeiro.

POLÔNIO / FER: Não não sou um peixeiro.

HAMLET / O: Ah! Que pena; pois me parece igualmente honesto no que faz..

POLÔNIO / FER: Honesto, senhor?

HAMLET / C : E ser honesto, hoje em dia, é ser um em dez mil.
Pois mesmo o sol, tão puro, gera vermes num cachorro.
Deuses gostam de beijar carniça...

HAMLET / F : O senhor tem uma filha?

POLÔNIO / FER: Uma filha? Ah...tenho,Tenho sim, meu senhor.

HAMLET / F : Pois então, não deixe que ela ande no sol. A concepção
É uma bênção; mas não como sua filha pode conceber...
Amigo, toma cuidado.(*e sai junto com Hamlet / O*)

POLÔNIO / FER: (À parte.) O que é que ele diz? Acaba sempre em minha
filha. E a princípio nem me conheceu – disse que eu era um peixeiro. Ele está
longe, muito longe. Vou falar com ele de novo. (*A Hamlet – Hamlet / C,*
Hamlet / B, Hamlet / M sentados cada um em uma mesa, lendo.) Meu
Príncipe, o que é que está lendo,

HAMLET / C : Palavras,

HAMLET / M : palavras,

HAMLET / B : palavras.

POLÔNIO / FER (rindo) : Mas, e qual é a intriga, meu senhor?

HAMLET / B : Intriga de quem?

POLÔNIO / FER: Me refiro à trama do que lê.

HAMLET / B (andando em direção a ele, divertindo-se ao falar) : Calúnias. O
cínico sem-vergonha diz aqui que os velhos adoram se meter na vida dos
outros, que provavelmente têm câncer na próstata e que andam com os
bagos arrastando pelo chão...

HAMLET / M (levantando, mostrando a página aberta) : ... embora eu ache
tudo isto verdadeiro, eu acredite piamente em tudo, não aprovo, eu não acho
decente pôr isso no papel, afinal de contas o senhor mesmo ficaria tão velho
quanto eu se, como o caranguejo, se pudesse a avançar de trás pra frente (*posa o livro sobre a mesa e senta na cadeira*).

*Hamlet / B e Hamlet / C também estão sentados em duas outras cadeiras,
lendo livros, escrevendo.*

POLÔNIO / FER: (À parte.) Loucura, Loucura, embora, tenha lá seu método.
(*Prá Hamlet.*) meu Príncipe, eu penso que o senhor deveria evitar
completamente o ar.

HAMLET / C : Como ? Entrando num caixão?

Todos riem.

POLÔNIO / FER: Realmente, não há melhor proteção. (*À parte.*) Respostas precisas, ahn?! Achados felizes da loucura; a razão saudável nem sempre é

tão brilhante. Vou deixá-lo agora e arranjar logo um encontro entre ele e minha filha. (*Pra Hamlet – os três Hamlets agora, estão sentados em três cadeiras de costas para Polônio, M tirou sua mesa do palco e colocou de volta na circunferência de objetos, assim como B.*) Meu Príncipe, não quero mais roubar seu tempo.

Hamlet / B, Hamlet / C e Hamlet / M viram-se para Polônio / Fer ao mesmo tempo, girando as cadeiras sobre o próprio eixo, depois avançam na direção dele.

HAMLET / B : Não há nada que o senhor me roubasse que me fizesse menos falta...

...Exceto a vida,

HAMLET / M (*levantando-se da cadeira e andando pra cima dele, juntamente com Hamlet / B e Hamlet / C*): exceto a vida,

HAMLET / C (*fazendo o mesmo movimento e ainda jogando um pedaço de giz em cima dele*): exceto a vida!

HAMLETS: Vai, vai, vai, vai...

POLÔNIO / FER (*fugindo dele/s e saindo de cena*) : Passe bem...

HAMLET / B : Ai! Esses velhos estúpidos e fastidiosos! (*senta na cadeira em frente a única mesa que sobrou*) Ahhhh!

Uma música thecno entra.

C e M seguram dois espelhos para refletir a luz do refletores sobre Guildenstern / F e Rosencrantz / O que estão surgindo de lugares inesperados, pelo meio da plateia.

Estes dois, vestidos como os bonecos power rangers - antes manipulados pelo Rei / C - um de vermelho dos pés a cabeça e o outro de azul, vem entrando no epsaço fazendo poses meio Kung fu, meio blefadores de kung fu, um por cima do outro, depois com as mãos na cintura procurando o alvo deles (Hamlet) , através de um movimento de cabeça, pescoço e olhos, até que o encontram , sentado numa cadeira, pensativo. Cochicham um plano e vão.

Luz estroboscópica entra.

Rosencrantz / O dança.

Guildenstern / F dança.

Os dois dançam juntos, dão um pulo, caem no chão ajoelhados, a música

pára, entra a luz geral, e eles cumprimentam Hamlet / B.

GUILDENSTERN / F e ROSENCRANTZ / O: Meu honrado Príncipe!! (*Hmlt na mesa, pose Ros e Guild*)

HAMLET / B : Rosencrantz! (*Ros / O responde com um movimento pop e um som*) Guildenstern! (*Guild / F também responde com um movimento pop e um som com a boca*)
Como é que vocês vão ?

ROSENCRANTZ / O : Como os mais ! (*Guild / F o intercepta*)... comuns filhos da terra.

GUILDENSTERN / F : Felizes por não sermos excessivamente felizes. No chapeuzinho da fortuna nós não somos o penacho. (*indicando o penacho do chapéu*)

ROSENCRANTZ / O : Nem a sola do sapato. (*batem as solas dos sapatos, dão uma volta no ar e riem*)

HAMLET / B (*levantando-se, andando e falando com eles*) : Sei, vocês vivem na cintura dela, né; bem ali, ó, no botão de seus favores.

GUILDENSTERN / F : É , nós temos ali umas intimidades... (*Guild / F passa a mão direita por baixa das pernas de Ros / O, brincando*)

HAMLET / B : Com as partes pudendas da Fortuna, né ! A velha rameira! (*anda, pára, joga o giz pra cima, ri, eles andam pra trás se afastando do príncipe*)
Quais são as novidades? (*eles ficam disfarçando, sem ter o que falar*)
Novidades?

ROSENCRANTZ / O: Novidades?

HAMLET / B : É.

ROSENCRANTZ / O (*pra si, pensando*): Novidades...

GUILDENSTERN / F : Comprei um sapato vermelho.

HAMLET / B (*completando um desenho com giz no chão*) : O que é que vocês fizeram com a Fortuna pra ela jogá-los nesta prisão?

GUILDENSTERN / F : Prisão, meu senhor?!

HAMLET / B (*andando pra outra direção*): A Dinamarca é uma prisão!

ROSENCRANTZ / O: Então o mundo também.

HAMLET / B : (*cruzando o palco, abrindo os braços, vindo na direção dos dois e desenhando um círculo de giz em volta dos pés de Guild / F, que fica amedrontado*) Uma enorme prisão, cheia de células, solitárias e masmorras – a Dinamarca é das piores.

ROSENCRANTZ / O (*acompanhando o trajeto de Hamlet / B, que continua circulando pelo espaço*): Não pensamos assim, meu príncipe.

HAMLET / B (*avançando pra cima de Ros / O, enquanto Guild / F está preso no círculo de giz desenhado no chão*) : Então pra você não é. Não há nada de bom ou mau sem o pensamento que o faz assim. (*Guild, apaga um trecho do desenho de giz, abrindo uma portinhola pra ele sair dali, ele sai, usando o mínimo de espaço com o corpo*). Pra mim é uma prisão.

ROSENCRANTZ / O: Pode ser que sua ambição faça com que ela seja. Vai ver a Dinamarca é pequena demais pro seu espírito, meu príncipe.

HAMLET / B (*rindo muito, se coloca entre Guild / F e Ros / O, desenha uma linha de giz que liga um ao outro e se coloca no meio desta linha que desnehou*) : eu poderia viver recluso numa casca de noz, meu amigo (*abre os braços*) e me achar o rei do espaço infinito , se não tivesse maus sonhos. (*Ros e Guild abrem os braços, imitando Hamlet*)

GUILDENSTERN / F (*imitando, junto com Guild / O, os movimentos que Hamlet / B está fazendo : abrir e fechar o antebraço, tocando a cabeça*) : sonhos que são, de fato, a ambição. A substância do ambicioso é a sombra de um sonho.

HAMLET / B : (*fazendo um círculo de giz no chão , em volta de si mesmo*) O sonho é em si mesmo uma sombra.

ROSENCRANTZ / O: (*abaixando-se , pra ficar do mesmo nível do príncipe*) E a ambição, tão frágil e ligeira, nada mais é do que a sombra de uma sombra.

HAMLET / B : (*afastando-se deles , e olhando para o público, com os braços abertos, Ros e Guild imitam sua ação, indo cada um para um ponto da arena*) Então só nossos mendigos tem corpos, e os nossos assombrosos monarcas não são mais do que sombra deles. (*Hamlet / B vira pra eles e põe a mão na cintura*) O que vcs vieram vocês fazer aqui em Elsinor?

GUILDENSTERN / F : (*põem as mãos na cintura tb*) Visitá-lo , meu príncipe, nenhum outro motivo.

HAMLET / B : Ah, vocês vieram assim, por vontade própria ? Não foram chamados, não?

GUILDENSTERN / F (*aproximando –se de Hamlet*): Não poderíamos

simplesmente vir visitar o nosso querido príncipe ?

ROSENCRANTZ / O: em nome da nossa velha amizade ?

*Os dois fazem os movimentos pop e os sons que fizeram no início, uma espécie de comprimento deles.
Faz o mesmo som que eles fizeram, tira os dois sapatos e olha pra eles, cobrando que eles façam a mesma coisa. Eles tiram os sapatos, emitindo sons, como fez o príncipe.*

HAMLET / B (*começa a andar em círculos, os dois acompanham*) : Você é Guildenstern?

GUILDENSTERN / F (*páram , formando um triângulo equilátero entre si*) : Você é Hamlet?

HAMLET / B : Vocês não foram chamados?

ROSENCRANTZ / O: Meu príncipe, está passando bem ?

HAMLET / B : Como é que você acha que uma pessoa que acabou de perder o próprio pai poderia estar se sentindo? (*e tira o paletó e joga no meio do triângulo*)

GUILDENSTERN / F (*imitando Hamlet / B e tirando o casaco, Guild faz a mesma coisa*) : Ah! Você está triste?

HAMLET / B : Como você definiria tristeza?

ROSENCRANTZ / O: Não seria assim , o contrário da felicidade?

Hamlet dobra os dois joelhos e apoia as mãos sobre eles. Guild e Ros também. Eles se encaram nesta posição.

HAMLET / B : Por que vocês estão me olhando com essas caras?
(Ros e Guild viram a cabeça um para o outro)

GUILDENSTERN / F : Por que pergunta?

HAMLET / B : Não foram chamados?

(Ros e Guild viram a cabeça um para o outro)

ROSENCRANTZ / O (*empolgado*) : Por que seríamos chamados?

GUILDENSTERN / F (*abrindo os braços, levantando os ombros*) : Por quem seríamos chamados?

HAMLET / B (*abrindo os braços também e mexendo-os de um lado pro outro , sacaneando os dois*) : Vocês não foram chamados pelo rei, talvez uma

rainha ?

GUILDENSTERN / F : Que rainha ?

HAMLET / B : Ah, não conhecem a rainha?!

ROSENCRANTZ / O (*para Guild, próximo a ele*) Fomos apresentados?

HAMLET / B : (*indo até a mesa, pegando o livro da peça, continuando a andar e mostrando a capa do livro pro público e pros amigos*) Vocês já ouviram falar nesta peça?

GUILDENSTERN / F : Quem não ouviu falar nesta peça?

HAMLET / B : (*vira de costas para Guildenstern e bate no peito*) Hamlet, herói ou vítima?

ROSENCRANTZ / O: (*imitando Hamlet*) Hamlet está louco ?

HAMLET / B (*para Rosencrantz e Guildenstern*): Rosencrantz e Guildenstern estão mortos?

Rosencrantz leva um susto e coloca as duas mãos por trás das costas, pra perceber se foi apunhalado ou algo assim.

GUILDENSTERN / F (*assustando-se também*): Quem escreveria uma frase tão esquisita?

HAMLET / B (*tirando a saia, que está por cima da sua calça*): Vocês não foram chamados, não ?

GUILDENSTERN / F (*tirando as calças junto com Rosencrantz, a fim de repetir o que Hamlet acabou de fazer, e comentando com o companheiro*) : Nós já não respondemos isso? (*Rosencrantz concorda*)

HAMLET / B : Quando eu digo que estou mentindo, eu falo a verdade ou eu minto ?

GUILDENSTERN / F (*vestindo só cueca e meias e touca no cabelo, assim como Guildenstern*): Quando eu falo a verdade, eu falo... a verdade ?

HAMLET / B (*tirando a calça preta, mas, ainda ficando com a ceroula preta por baixo*): Vocês não foram chamados ?

GUILDENSTERN / F e ROSENCRANTZ / O (*gritando, tirando as respectivas cuecas e ficando pelados*) : Não! Não fomos chamados!

HAMLET / B (*enraivecido, entrega o livro da peça a Guildenstern / F e aponta*

pra ele): O que o personagem Guildenstern diz na página 73 deste livro?

GUILDENSTERN / F (*lendo o livro*) : Meu Príncipe, fomos chamados.

HAMLET / B (*abrindo os braços com satisfação*): Rosencrantz e Guildenstern estão nus .

(Hamlet sai e deixa Rosencrantz e Guildenstern pelados no palco)

ROSENCRANTZ / O (*baixinho*) : Você falou, você falou...você falou, a gente combinou não fala, a gente disse não fala, a gente falou não fala, não fala e você falou...

Guildenstern / F olha Rosencrantz / O pelado e leva um susto. Depois começa a rir sacanear o amigo.

GUILDENSTERN / F: Bilu, bilu, bilu... (*ele ri e senta no colo de alguém da plateia*)

ROSENCRANTZ / O (*enraivecido*): Presta atenção e olha pra você!

Guildenstern / F leva um susto ao perceber que também está nu e coloca o livro da peça na frente da sua genitália.

Rosencrantz / O começa a pensar, vai se empolgando com o próprio pensamento, coloca a perna direita na frente do corpo e como quem faz um passo de ballet, dá umas quicadinhas de alegria, comemorando. O resto do corpo nu segue o movimento dos saltitos que ele dá.

ROSENCRANTZ / O: Avançamos! Avançamos! Avançamos, avançamos, avançamos!

GUILDENSTERN / F: Você acha?

ROSENCRANTZ / O: Pode-se dizer isto. Nós fizemos algumas perguntas.

GUILDENSTERN / F (*revoltado com a situação*) : Pode-se dizer que ele nos fez passar por ridículos. Ele fez muito mais perguntas que nós. (*vai procurar a roupa dele no meio de todas as outras que foram tiradas*)

ROSENCRANTZ / O: Mas, nós escondemos o jogo.

GUILDENSTERN / F: Ele nos humilhou! (*coloca o livro no lugar da bunda, na hora de abaixar pra pegar suas vestimentas*)

ROSENCRANTZ / O: É... Ele pode ter levado a melhor. (*também pega sua roupa*)

GUILDENSTERN / F: 53 perguntas, uma resposta e você acha que ele pode

ter levado a melhor?

ROSENCRANTZ / O: E as nossas evasivas?

GUILDENSTERN / F: As nossas evasivas foram encantadoras! Vocês foram chamados? Sim, meu príncipe, fomos chamados.

Um fica de frente para o outro sem saber o que fazer. Percebem que estão sozinhos com a plateia.

GUILDENSTERN / F: *Parou não foi?*

ROSENCRANTZ / O: Por que que não entra ninguém?

GUILDENSTERN / F: Não tava uma coisa engatada assim, uma depois da outra?

ROSENCRANTZ / O: Por que que não entra ninguém?

GUILDENSTERN / F (*correndo até uma das entradas no palco, chamando por alguém*): Alôoooo! (*para a plateia*) Alguém sabe o que que acontece agora não?

ROSENCRANTZ / O: Por que que não entra ninguém? Não entra ninguém, ninguém entra.

Os dois ficam ali, sem saber o que fazer...

GUILDENSTERN / F: Rose, a peça !!! (*corre e pega o livro da peça que está no chão, junto das roupas*) Qual era a página? (*folheando o livro, perto do amigo*) Qual era a página?

ROSENCRANTZ / O: 73.

GUILDENSTERN / F: Querido príncipe, fomos chamados.

Rosencrantz / O lembra e fica arrasado. Guildenstern / F lamenta.

GUILDENSTERN / F: aí o Hamlet responde, (*Guildenstern / F zomba de Hamlet*) “ E eu vou lhes dizer porque: assim a minha antecipação evitará que confessem, e o segredo prometido ao Rei e à Rainha não perderá uma pluma. (*indica com a mão, uma pluma no alto da cabeça*) . Ultimamente, não sei porque, perdi toda alegria, a terra pra mim não passa de um promontório estéril;, o ar uma aglomeração de vapores fétidos. E o homem, (*pega uma caveira na circunferência de objetos e olha pra ela, enquanto fala o texto*) maravilha do mundo, paradigma dos animais, o homem não me satisfaz.“

(Rosencrantz / O sentado na cadeira de Hamlet, ri do que Guildenstern acabou de falar, como se fosse a fala do Hamlet, os dois ficam rindo)

HAMLET / FER (*entrando na cena, depois de observar um pouco o que estava acontecendo*) : Nem a mulher também, se ri por causa disto.

ROSENCRANTZ / O (*se levantando da cadeira e se curvando diante da presença do príncipe, Guildenstern faz o mesmo*) : Não há nada disto em meu pensamento , meu príncipe.

HAMLET / FER: Então por que riu quando falei que o homem não me satisfaz?

ROSENCRANTZ / O: Porque se o homem não o satisfaz, (*Guildenstern segue o texto que está sendo falado no livro*) os atores que vieram diverti-lo na quaresma, não podem esperar boa recepção. Acabamos de cruzar com eles, meu príncipe!
(os atores vem chegando com malas...)

HAMLET / FER: Que atores são estes?

ROSENCRANTZ / O: Aqueles com quem o senhor se divertia tanto!

HAMLET / FER: Os trágicos de Wittenberg!

Atores / M, C e B chegam com malas, vestidos de preto. Esbaforidos com a viagem, posam as malas no chão, riem e comprimentam o príncipe.

HAMLET / FER: Mestres!; Sejam muito bem-vindos; fico contente em vê-los tão bem; muito bom , muito bom... (*para Ator / C*) Epaminonda!

(Hamlet / Fer ri e abraça Ator / C , com direito a batidinhas nas costas – os outros atores se arrumam, abrem malas... Guildenstern / F e Rosencrantz / O também se arrumam , agora são atores F e O)

HAMLET / FER: Vamos lá, vamos lá, quero vê-los voar sobre a primeira presa que apareça. Vamos lá, alguma coisa, alguma coisa, ahn! (*bate palmas, se agacha e cobra*) Uma provadinha do talento de vocês. Uma fala apaixonada.

ATOR / ATRIZ / B: Mas, o senhor quer o que? Tragédia, comédia, tragicomédia, melodrama, trágico-cômica-pastoral, historico-pastoral, histórico-trágico, opera bufa, drama burguês, sombra chinesa, é... butoh, fazemos butoh muito bem, também.

Todos riem

HAMLET / FER (*levantando-se e referindo-se ao Ator / C*) : Já ouvi você dizendo um trecho – que nunca foi posto em cena, Caviar pro populacho. não era pra multidões. Mas um drama excelente. Se ainda vive na sua memória, tinha lá esse trecho: o relato que Enéas faz a Dido, onde fala do assassinato de Príamo. É, como é que começa?

“O hirsuto Pirro, como o tigre da Hircânia...”

ATOR / ATRIZ / M / B: não, não... (*risos*)

HAMLET / FER: Não é isso. Mas começa com Pirro.

“O hirsuto Pirro, cujas armas negras,
semelhavam a noite,

ATOR / C (*hamlet / Fer vai acompanhando o texto com ele, enquanto os outros atores vão tirando das malas, bonecos que representam soldados, maquete de Tróia, onde tudo estava acontecendo, cavalo de Tróia...e vão*

colocando no espaço, conforme o Ator / C vai citando os acontecimentos): Ali dentro, agachado no fatal cavalo,
Tinha pintado de cores mais sinistras
Sua já, por sinistra, renomada heráldica.
Da cabeça aos pés está todo vermelho,
Horrendamente tinto pelo sangue de pais, mães, filhas e filhos,
Cozido e retostado pelas ruas em chamas
Que iluminavam, com luz diabólica,
Os seus vis assassinos. (*O acende com fósforo, pequenos pontos de fogo na pequena Tróia*) Assado em ódio e fogo,
A estatura ampliada pelo sangue coagulado,
Esse Pirro infernal de olhos de rubi
Caçava o velho Príamo.”

Música de fundo entra, luz abaixa, clima. Ator / Atriz / B joga um pedaço de bambu para Ator / C, ele pega e usa como se fosse uma arma, enquanto fala o texto. Do lado oposto a C, está o Ator / F, vestido de vermelho dos pés a cabeça, com uma espada na mão e um escudo com pontas de aço na outra mão, ele representa Pirro. Ele executa movimetos lentos. M mostra uma foto do Velho Príamo e a situa num lugar do espaço, perto de C.

“E logo o encontra
Desferindo nos gregos os seus golpes cansados;
A velha espada, já rebelde ao seu braço,
Cai onde entende, e onde cai demora,
Repugnando o comando.
Combate desigual!
Pirro se arroja contra Príamo; cego de ódio, só atinge o vácuo;
Mas basta o sopro e o sibilar da espada em fúria
Pra derrubar o alquebrado rei.
Como sentindo o golpe,
A Tróia inanimada precipita nas rochas os seus tetos em chama, (*M e O botam fogo em pedaços de papel e os fazem voar...*)
E, com um estrondo horrendo,
petrifica os ouvidos de Pirro.
E vejam então; o ferro que se abatia sobre a cabeça láctea do venerando Príamo:
Está cravado no ar,

e Pirro não faz nada,
 Imobilizado entre seu objetivo e sua intenção,
 Igual a um tirano eternizado em vitral. (*F está parado numa posição de ataque.*)
 Como se vê, às vezes, antes de um temporal,
 Há silêncio nos céus, as nuvens ficam imóveis,
 Ventos selvagens passam mudos,
 E a terra gira como morta, antes que súbito,
 Brutal, um trovão gigantesco rasgue o espaço. (*M, B e O batucam os dedos rapidamente em latas retangulares de ferro, provocando som do trovão*)
 Assim, depois da pausa, a vingança sanguinária
 Retoma a mão de Pirro.

E sua espada ensangüentada
 Tomba agora sobre Príamo.

ATORES / M, B, O, C e HAMLET / FER (*juntos em coro, Ator/ Pirro / F executa golpes de ataque na direção do Ator / Príamo / C, avançando numa diagonal no espaço,*): Fora, fora, fortuna traiçoeira! Ó deuses, vocês todos, Reunidos em assembléia, arrebatem-lhe o poder Quebrem pinos, e raios, e juntas de sua roda, E façam a esfera rolar das escarpas do céu Ao fundo dos demônios!”

M, O e B, viram as latas retangulares e deixam cair no chão dezenas de bolinhas de ping pong, que se espalham sobre o chão. Ator / Pirro / F atinge Ator / Príamo / , que cai no chão, com o golpe e treme de dor.

Outra música entra, mais dramática. Luz vermelha.

ATOR / ATRIZ / HÉCUBA / M (*depois de largar a lata e ficar com as mãos sem força, andando lentamente*): “Mas, quem tivesse visto a rainha Hécuba
 Correr agora descalça, sem destino, ameaçando
 as chamas

Com seu pranto cego, (*C e F ajeitam a “carcaça” que representará o Velho Príamo morto*) coberta por um trapo
 A cabeça onde há pouco havia um diadema,
 E protegendo os flancos descarnados (*B pinta as mãos e o rosto de M. O coloca um trapo sobre a sua cabeça.*
 E o ventre exaurido
 Pela voraz fecundidade de cem filhos
 Apenas com uma manta qualquer arrebatada na confusão do pânico,
 Quem visse isso embeberia a língua de veneno
 Pra condenar a Fortuna por traição. (*C ilumina M*)
 E se os próprios deuses a vissem, no momento
 Em que encontrou Pirro no perverso prazer
 De esquartejar corpo e membros do esposo, (*Ator / Pirro / F segura uma caveira com sangue e uma espada, no lugar da “carcaça de Príamo*)
 O urro animal que explodiu de dentro dela

Teria umedecido de lágrimas os olhos áridos do céu,
 E movido esses deuses à piedade,
 Por menos que se comovam com as dores humanas.
 Ah... *(e cai perto do suposto corpo do marido, soluçando de agonia,
 respirando fundo com a boca)*

A música vai morrendo , os atores vão parando de encenar e olham para Hamlet, pra saber o que ele achou.

HAMLET / FER *(de pé, extasiado com a representação):*

Não é monstruoso que esse ator aí,
 Por uma fábula, *(com a mão esquerda, estica o dedo indicador)* por uma
 paixão fingida, *afirma com a mão)*

Possa forçar a alma a sentir o que ele quer, *(os atores começam a levantar
 vão sentando na circunferência, deixando Hamlet sozinho no palco)*
*(ele desequilibra um pouco pra frente e dá dois passos com o peso na frente
 dos pés, mexendo as mãos e os dedos em volta da cabeça, no ritmo do texto)*

De tal forma que seu rosto empalidece,
 Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
 A voz, a voz trêmula,*(indicando com as mãos de onde vem a voz)* e toda sua
 aparência *(dobra um pouco os joelhos, leva os braços firmes em direção aos
 joelhos, bate com as mãos nos joelhos)*
 Se ajusta ao que ele pretende? *(indicando as palmas das mãos pro chão)*
 E tudo isso por nada! *(levanta o corpo, comenta)*
(Ator / C dá a dica)

C: *Por Hécuba*

*(e Hamlet / Fer concorda, com a palma da mão virada pra cima, na direção
 de C)*

HAMLET / FER : Por Hécuba!

Mas quem é Hécuba pra ele, ou ele pra Hécuba,
 Pra que chore assim por ela? Que faria ele
 Se tivesse o papel e a deixa da paixão
 Que a mim mederam? Inundaria de lágrimas o palco
 E estouraria os tímpanos do público com imprecações horrendas,
 Mas
 Eu, eu, eu, *(indica o próprio peito, dobrando os joelhos)*
 filho querido de um pai assassinado,
 Intimado à vingança pelo céu *(joga o braço direito pro alto)*, pelo inferno, *(joga
 o braço esquerdo pra baixo)*
 Fico aqui, feito uma marafona, *(faz a marafona)*
 é; feito uma meretriz; *(mãos no quadril)*
 Desafogando minha alma com palavras,
 Eu não sei fazer nada, nada *(mãos na cabeça, nos cabelos, em desespero,
 depois uma na nuca, outra na frente, andando em volta de si mesmo)*
 Quem, quem , quem , quem, quem, quem me chama canalha? *(pergunta pra*

todos, suplica explicação) Hein? Quem , quem, quem, quem me chama canalha? Quem me arrebenta a cabeça? Me puxa pelo nariz (dá um tapa na própria testa)

Me enfia a mentira pela goela adentro até o fundo dos pulmões? Hein?! (pega o pedaço de bambu e ameaça o ar, dá voltas com o bambu, ataca, enquanto fala)

Quem me faz isso? Hein, quem me faz isso? Hein?! Cínico, canalha, sorridente, traidor! Ah vingança! (vai dar um golpe no chão e desiste, deixa o pedaço de bambu no chão)

Não, não é assim.

Trabalha, meu cérebro, trabalha!

Vou fazer com que esses atores aí

Interpretem algo semelhante à morte de meu pai

Diante de meu tio,

E observarei a expressão dele quando lhe tocarem

No fundo da ferida. (ajeita a mesa e a cadeira)

Basta um frêmito seu – e eu sei o que fazer depois. (bate na mesa com firmeza)

O negócio é a peça – que eu usarei

Pra explodir (bate novamente as mãos na mesa) a consciência do rei.

Uma música entra em fade in na deixa “ O negócio é a peça “ .

M pega dois sapatinhos de criança vermelhos (os mesmo que a mãe colocou em Hamlet na noite de seu casamento) e os manipula, fazendo –os sapatear, virar pra direita, virar pra esquerda, cruzar as pernas, balançar o pé que está por cima. C pega a caveira e coloca a uma certa altura acima dos sapatinhos. Eles montam um ” serzinho” com a cabeça e os sapatos. Eles manipulam o “ boneco “ . Ele anda na direção de Hamlet,

Hamlet / FER (rindo bastante, reconhece Yorick e fica com jeito de criança):
Yorick!

C e M manipulam a cabeça e os sapatinhos, respectivamente e fazem Yorick levantar vô e ir até a mesa, sentar na mesa, balançar os pés, rir com a cabeça pra trás e Hamlet / Fer fica em oposição a Yorick, jogado no chão, rindo.

HAMLET / FER: Yorick (e ri e rola no chão) Yorick!...

Yorick voa pra outra lugar e dá um golpe de karatê no ar (manipulado e dublado por C e M). Hamlet / Fer ri bastante. C e M riem também.

C anda em direção a Hamlet / Fer, posa a caveira sob uma luminária. Fer deita ao lado da caveira e fica olhando pra ela.

C comunica ao público:

C : Dez minutos de intervalo.

INTERVALO

A mesma música do fim do primeiro ato continua tocando. Todos os atores ajudam a catar as bolinhas de ping-pong e colocá-las de volta nas latas. Eles ajudam a retirar alguns objetos da circunferência do palco.

Entra Mar / diretora de cena e 1 contra-regra. Entram também faxineiras com vassouras e panos de chão. Elas limpam o palco.

Mar e o contra-regra colocam dois tapetes vermelhos no chão, formando uma cruz ou um xis, dependendo do lugar que se vê. Colocam também uma mesa e duas cadeiras com uma caixa de som ligada a um microfone lapela e alguns outros objetos na circunferência., como um saco de terra, um teclado, ferro de passar, televisões.

ATO I I I

Ofélia / B entra com um vestido branco. Polônio / O também entra , vestindo uma cartola. Pai ensaia com filha, o texto que ela irá falar, quando encontrar Hamlet.

Rei / C, sentado na mesa, mexendo num pequeno amplificador, testa se o microfone de lapela, que está escondido na roupa de Ofélia / B, funciona.

OFÉLIA / B: Meu bom senhor,
Como tem passado todos esses dias?

POLÔNIO / O (*ensaiaando com Ofélia , como se ele fosse o Hamlet*): Bem ,
bem , bem , bem.

OFÉLIA / B (*lendo*) : Tenho aqui umas lembranças suas
Que desejava muito lhe restituir.
Rogo que as aceite agora..

F (*passa pelo palco e explica pra um pequeno número de pessoas*): Agora o
Claudius e o Polônio estão escondidos , espionando o encontro entre Ofélia e
Hamlet.

OFÉLIA / B (*lendo*) : Respeitável senhor, sabe muito bem que deu;
E acompanhadas por palavras de hálito tão doce
Que as tornaram muito mais preciosas. Perdido o perfume,
Aceite-as de volta; pois, pra almas nobres,
Os presentes ricos ficam pobres
Quando o doador se faz cruel.
Eis aqui, meu senhor.

POLÔNIO / O : Ofélia, não pode sair do tapete vermelho. Nós estamos aqui.

POLÔNIO / O : Ele vem vindo. Ele vem vindo (*e corre pra trás da mesa,
sentando-se ao lado do Rei / C*)

*Ofélia / B fica sozinha, no centro do palco, sobre o cruzamento das
passadeiras vermelhas, lendo um livro. Hamlet / B vem vindo. Rei / C e
Polônio / O observam.*

Hamlet / Fer avista Ofélia / B e sorri. Ele pega também um livro e lê, enquanto anda, se aproximando de Ofélia.

Chega ao lado dela, pára e fica lendo. Disfarçando.

Ela também continua lendo, disfarçando. Ela dá um risinho.

De repente eles viram um para o outro. Ela tenta falar.

OFÉLIA / B : Meu bom senh...*(e Hamlet tasca-lhe um beijo na boca, cortando a sua fala)*

Os dois se agarram, se beijam, ela sobre nele, ele pega ela.

OFÉLIA / B (no meio da agarrão com Hamlet / Fer) : Meu bom senhor, hum, mmm, mmm *(se beijam)*, como tem passado *(se beijam)*. Como tem passado... hum mmmm *(ela tenta de novo, mas, eles não desgrudam)* Ai, meu bom senhor... como tem passado todos estes *(beijo, beijo, beijo e ele vai levando-a ao chão, pra desespero de seu pai, Polônio / O que observa tudo e ameaça tirar o sapato pra dar –lhe uma surra)* Meu bom... *(eles riem e rolam no chão, ele está por cima dela, ela passa pra cima dele e consegue se desvencilhar dele)*

OFÉLIA / B (correndo de Hamlet , até a ponta do tapete, meio rindo): Me larga, me larga, me larga. *(ela ajeita o cabelo e respira fundo, prendendo o riso)*

Hamlet / Fer fica no chão olhando pra ela.

OFÉLIA / B: Meu bom senhor, *(ri)*, Como tem passado todos esses dias?

HAMLET / FER (se locomovendo de joelhos na direção dela e curvando a cabeça pra baixo, como se fosse seu súdito): Bem, bem, bem. Eu lhe agradeço humildemente, bem.

OFÉLIA / B (andarem direção a ele, com os passos marcados, os movimentos falsos, a voz fria e canastramente sedutora) Eu tenho aqui umas lembranças suas

Que gostaria *(entreabre a boca pra falar)* muito de lhe restituir.

Rogo que as aceite agora. *(e oferece as cartas pra Hamlet / Fer, esticando o braço)*

Hamlet / Fer levanta-se e recua, conforme Ofélia avança. Pára, põe o peso do corpo sobre a perna direita, faz pose, entorta a cabeça, olha pra Ofélia / B, coloca as mãos na cintura e pergunta.

HAMLET / FER: Cê vai fazer assim? *(entorta ainda mais a cabeça e indica com as mãos pra ela)* A cena, a cena... *(anda até ela)* cê vai fazer a cena assim?

OFÉLIA / B (baixinho, pra si): Não sei.

HAMLET / FER : estas cartas... Cê precisa pelo menos saber porque que você está me dando estas cartas.

OFÉLIA / B (olhando pras cartas, surpresa e envergonhada): Eu sei.

HAMLET / FER : Por que?

OFÉLIA / B : Porque o senhor me escreveu e agora eu tenho que lhe

devolver.

HAMLET / FER (*ficando com raiva, avançando pra cima dela, que recua*) : Não, Não, eu não. Nunca lhe dei coisa alguma.

OFÉLIA / B (*com a voz amplificada na pequena caixa de som que está em cima da mesa em que se encontram o Rei / C e Polônio / O*) : deu, deu sim. E acompanhadas por palavras de hálito tão doce. Que as tornaram muito mais preciosas.

HAMLET / FER (*pegando enfurecido no rosto dela*) : Você é honesta?

OFÉLIA / B : O que quer dizer?

HAMLET / FER : Você é bonita?

OFÉLIA / B : O que quer dizer Vossa Senhoria?

HAMLET / FER (*com a voz também amplificada pelo microfone de Ofélia*) : Se você é honesta e bonita, sua honestidade não deveria permitir qualquer intimidade com a beleza.

(a solta, jogando-a no chão, dá três passos de costas pra ela e joga as cartas pro alto)

Eu te amei, um dia.

OFÉLIA / B (*tentando levantar, com voz chorosa*) : Eu cheguei a acreditar., meu senhor.

HAMLET / FER (*berrando, avançando pra cima dela, fazendo-a deitar de novo*) : Pois não devia. Eu não te amei.

OFÉLIA / B (*em desespero, deitada*) : Tanto maior meu engano.

HAMLET / FER (*agacha e fala com ela de longe, com o sangue subindo à cabeça*) : Vai prum convento. Ou preferes ser geratriz de pecadores? Eu também sou razoavelmente virtuoso. Ainda assim sou arrogante, vingativo, ambicioso; com mais crimes na consciência do que pensamentos para concebê-los, imaginação para desenvolvê-los, tempo para executá-los.

(ela levanta-se e anda na direção dele, ele levanta-se também e foge dela. Os dois saem de cima dos tapetes e vão pro canto do palco)

HAMLET / FER : Olha o tapete, olha o tapete! (*e espanta ela pra cima do tapete, batendo os pés no chão, como se ela fosse um bicho*) (*Ela volta assustada pro tapete. Ele fica fora. E vai voltando, andando meio de lado, com a mão na testa, falando pra si mesmo*) Que fazem indivíduos como eu rastejando entre o céu e a terra? (*chega perto dela e fala com a voz perto do microfone de lapela que está em sua roupa*) Somos todos rematados canalhas, todos! Ahn? O que que é isto? Que que é isto? (*olha em volta, empurra ela no chão*) Onde é que tá teu pai?!

(*Polônio / O e Rei / C percebem que Hamlet descobriu que está sendo*

espionado e saem da mesa onde estão sentados, pra se esconderem)

OFÉLIA / B (*deitada no chão, apontando pro lugar onde está o pai, com a outra mão tapando o rosto*) : Em casa, meu senhor.

HAMLET / FER (*andando de costas, enfurecido, curvando o corpo, vira-se e descobre a mesa com a caixa de som e a luminária*) : Então que todas as portas se fechem sobre ele, pra que fique sendo idiota só em casa. (*mexe no pequeno amplificador, gerando uma microfonia e sai andando, saindo do palco*) Adeus. (*sai*)

OFÉLIA / B (*vai atrás de Hamlet / Fer , mas, quando chega na ponta do tapete, pára, impedida*): Meu senhor,

Rei / C e Polônio / O aparecem comentando um com o outro

POLÔNIO / O: Completamente louco...

HAMLET / FER (*voltando à cena, berrando, fazendo com que Polônio / O e o Rei / C se escondam rapidamente novamente*): Já ouvi falar também, e muito, de como você se pinta. Deus te deu uma cara e você faz outra. E você procura fazer passar por inocência a sua volúpia. chega – Vai embora –

(*Ofélia / B reage com uma respiração ofegante e um desespero, que são ecoados através da microfonia do lapela na caixa de som*)

HAMLET / FER (*insinuando, apontando pra ela*): foi isso que me enlouqueceu. (Sai.)

Polônio / O e o Rei / C aparecem novamente, vêm falar com Ofélia

POLÔNIO / O (*andando em direção a Ofélia, juntamente com o Rei / C*): Ofélia , minha filha, nós ouvimos tudo. (*saem correndo atrapalhadamente, escondendo-se em outro lugar, quando escutam a voz de Hamlet, que volta enfurecido*).

HAMLET / FER (*voltando correndo*): Afirmo que não haverá mais casamentos. Os que já estão casados continuarão todos vivos, todos, todos – exceto um. O resto fica como está! Vai! Prum bordel (*espanta ela, expulsando – a dali, ela sai, berrando*)

(*Hmlt fica sozinho, exausto, situado no cruzamento dos tapetes, curvando – se, arrasado*)

(*De repente escuta, saindo pela caixa de som, a conversa entre Polônio / O e o Rei / C com Ofélia / B nos “bastidores”*)

POLÔNIO / O (*através da caixinha de som*): Filha, nós ouvimos tudo.

REI / C (*através da caixa de som , também*): Você é péssima, atriz, péssima! Você não serve pra nada!

E ouve-se o choro dela, através da caixa de som.

OFÉLIA / B: *Eu sabia o texto todo de cor (e chora).*

Hamlet / Fer anda até o pequeno amplificador, desliga-o, anda pro meio dos tapetes, começa a catar as cartas que estão jogadas no chão)

HAMLET / FER: *Trabalha, trabalha, trabalha, meu cérebro, trabalha! (coloca as cartas em cima de um aparelho de TV, quando avista um dos atores da peça, F, sentado camufladamente no meio da platéia)*

HAMLET / FER: *Que que você tá fazendo aí?*

ATOR / F: *Tô assistindo.*

HAMLET / FER: *Assistindo o quê?*

ATOR / F: *A peça.*

HAMLET / FER: *que peça?*

ATOR / F: *Hamlet.*

HAMLET / FER: *E onde estão os atores? Onde estão os atores desta peça?*

ATOR / F: *Vou chamar (e levanta-se da plateia, correndo na direção dos camarins)*

HAMLET / FER (pra si , observando o movimento de F): *Os atores...*

ATOR / F (correndo pros bastidores): *Elenco!*

HAMLET / FER (no palco): *Elenco! ... O elenco da peça. (colocando a mão na cintura)*

B, C, O e M entram em cena, seguidos por F. Eles ajeitam –se, comem, falam entre si e sentam espalhados pelo espaço. Hamlet / Fer fala com eles.

HAMLET / FER: *Senhores, peço uma coisa, falem essas falas como eu as pronunciei, língua ágil, bem claro; (estalando os dedos) se for pra berrar as palavras, como fazem tantos de nossos atores, eu chamo o pregoeiro público pra dizer estas frases. Moderação, moderação em tudo; pois mesmo na torrente, na tempestade, eu diria até no torvelinho da paixão, é preciso conceber e exprimir sobriedade – o que engrandece a ação. (Hamlet / F começa a falar a mesma fala de Hamlet / Fer, dirigindo-se à Atriz / B, enquanto Hamlet / Fer fala com todos os outros, inclusive F)*

HAMLET / FER (voz mais alta) e HAMLET / F (voz mais baixa) : *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.

Hamlet / Fer vai observando Hamlet / F falando e vai diminuindo o volume de sua voz aos poucos, deixando com que a voz de F tome potência.

Fer passa o papel de Hamlet para F

F avança aos poucos para o meio do palco, apropriando-se do personagem Hamlet e fala com todos os atores.

HAMLET / FER (voz mais baixa) e **HAMLET / F** (voz mais alta) : Pois tu do

que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exhibir um espelho à natureza;

HAMLET / F (explicando aos atores, gesticulando bastante): mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efigie. (olha pra eles, pra ver se entenderam e agita-se andando pelo palco, batendo palmas, apressando –os) Então, Vão , vão !

Entra música / espécie de valsa . A luz geral abaixa. Foco na frente do palco.

Hamlet / F corre para falar com O, sobre este foco.

Atores C, M, B e Fer, preparam cenário e figurinos pra representação que acontecerá agora.

HAMLET / F (falando com Horácio / O, de frente pra ele, bem perto, com as mãos juntas na frente de seu rosto, Horácio / O escuta com as mãos pra trás):

Horácio, hoje a noite há uma representação

Para o Rei. Uma das cenas lembra as circunstâncias

Que te narrei, da morte de meu pai.

Eu te peço, quando vires a cena em questão,

Que observes meu tio com total concentração da tua alma.

Se a culpa que ele esconde não se denunciar nesse momento,

Então aquilo que nós vimos era um espírito do inferno,

E minhas suspeitas tão imundas

Quanto a forja de Vulcano. Escuta-o atentamente;

Meus olhos também estarão cravados sobre ele.

(Hamlet / F pega no rosto de Horácio / O, com carinho, Horácio / O pega nos braços de Hamlet / F, correspondendo o pedido do amigo)

HAMLET / F (baixinho) : Vai, vai... (bate palmas novamente e fala mais alto)

Vai, vai, vão!

Hamlet / F pega uma luminária preta e a posiciona no centro do palco, direcionando-a pra o Rei / C que vem por uma passadeira com uma cadeira de palha na mão direita e a outra mão na cintura. O Rei / C , ao se ver iluminado, posa a cadeira no chão, sobre o tapete e fala.

REI / C: Como está o nosso sobrinho Hamlet?

HAMLET / F: Magnífico; como o próprio ar, (*mostra o ar , abrindo os braços*) cheio de promessas.

REI / C: Não sei o que entender dessa sua resposta. As suas palavras me escapam.

HAMLET / F (*mais próximo do Rei / C*): Não: escaparam de mim. (*Para Polônio / Fer, chamando – o*) Meu senhor, (*e ilumina – o*) é verdade que representou também, na universidade?

Ofélia / B senta na cadeira que o Rei / C posou sobre o tapete anteriormente e observa o pai.

POLÔNIO / FER (*com uma cartola na cabeça e um par de óculos de aro grosso*) : Ah, é verdade. E até que era considerado um bom ator. (*limpando as palmas das mãos nas calças*)

HAMLET / F: É?

POLÔNIO / FER : É.

HAMLET / F: E representou o quê?

Rei / C, Ofélia / B, Rainha / M e Horácio / O observam Polônio / Fer dialogando com Hamlet / F. Rei / C se diverte.

POLÔNIO / FER: Júlio Cesar. Brutus me assassinou no Capitólio.

HAMLET / F (*avançando pra cima de Polônio / Fer, com o braço esquerdo esticado, e mão fechada, como se desse um golpe de espada na barriga dele*) : Ahhhhh! Mas que brutalidade – assassinar um carneirão tão capital.

Rei / C, Ofélia / B, Rainha / M e Horácio / O aplaudem e riem. A luz geral sobe.

Ofélia levanta –se e anda em direção à uma das pontas do tapete. O pega a luminária do chão. Rei / C se aproxima de Polônio / Fer, que está na outra extremidade, ao lado uma outra cadeira de palha. Rainha M fica onde estava, também próxima a uma cadeira.

RAINHA / M (*chamando Hamlet / F, balançando a mão esquerda*) : Venha cá, querido Hamlet, senta aqui ao meu lado.

HAMLET / F (*pega a cadeira que Ofélia / B estava sentada e anda em direção à amada*) : Perdão, boa mãe, tenho aqui um ímã mais atraente.

Horácio / O ilumina Hamlet / F e Ofélia / B no canto do palco, com a luminária preta, posicionando – a em cima dos dois.

POLÔNIO / FER (*Ao Rei / C que está ao seu lado.*) : Oh! O senhor ouviu isso?

HAMLET / F : Posso me enfiar entre as suas pernas?

RAINHA / M (*chamando Claudius, num segundo plano*) : Claudius!

OFÉLIA / B : Não, meu senhor.

HAMLET / F : Quero dizer, pôr a minha cabeça no seu colo?

RAINHA / M (*chamando Claudius, num segundo plano*) : Claudius!

OFÉLIA / B : Sim, meu senhor.

HAMLET / F : Achou que eu estava dizendo coisa que não se reputa?

OFÉLIA / B : Eu não acho nada, meu senhor.

HAMLET / F : Coisa boa pra se enfiar entre as pernas de uma virgem.

Rei Claudius / C e Rainha Gertrudes / M se divertem num Segundo plano, dando risinhos e se pegando.

OFÉLIA / B : O que ?

HAMLET / F : Nada.

OFÉLIA / B : O senhor está alegre hoje, não está, meu senhor?

HAMLET / F : Alegre está minha mãe. Olha só o ar fagueiro dela. (*Horácio / Ator / O anda com a luminária até a Rainha / M e o Rei / C e ilumina-os de baixo pra cima*) E meu pai morreu não faz nem duas horas.

(*todo olham para Rainha Gertrudes / M e Rei Claudius / C, se beijando*)

RAINHA / M (*notando que todos olham pra eles*) : Muito bom , Hamlet! Diferente! (*e todos batem palmas e riem, luz geral sobe, Polônio / Ator / Fer pega uma cadeira e trás para perto da Rainha / M, Horácio / Ator / O posa a luminária no chão virada para uma extremidade do tapete e Ator / C vem ao seu encontro*)

OFÉLIA / B : Meu senhor, são duas vezes dois meses,

HAMLET / F (*movimentando uma cadeira, assim como Ofélia / B, para perto de onde estão Polônio / Ator / Rainha / M*) : Tanto assim? Céus! Morto há dois meses e ainda não foi esquecido... Então ainda há esperança de que a memória de um grande homem sobreviva a ele por pelo menos uns seis meses. (*depois de posar a sua cadeira ao lado de Ofélia / B, formando uma meia lua com Polônio / Fer e Rainha / M, ele vai até a luminária preta que está*)

no chão e a liga, iluminando C e O que irão fazer uma pantomima)

Luz geral abaixa. Música com clima de suspense entra. Ator / O e Ator / C estão com toucas tapando as respectivas caras. C está deitado. O, em pé, mostra para um lado e outro que tem um vidrinho em suas mãos. O abaixa, abre os braços, se colocando num plano mais baixo junto a C, depois ele coloca o conteúdo do vidrinho no ouvido de C. Levanta – se. C começa a respirar dramaticamente, como se estivesse com falta de ar.

OFÉLIA / B : Que significa isso, meu príncipe?

HAMLET / F : É um mistério maligno, ou melhor, maldito.

OFÉLIA / B : Parece que a pantomima representa o enredo do drama. O dá a mão a C, que levanta. Ambos tiram a touca. Luz geral sobe. Música de suspense sai e volta a valsa.

REI / C (falando com Hamlet / F que está ao seu lado): Hamlet, você conhece o argumento da peça ? Não há nenhuma ofensa?

HAMLET / F : Não, eles brincam, apenas; envenenam de brincadeira; absolutamente nenhuma ofensa.

REI / C: E qual é o nome do teatrinho? (e anda, colocando a coroa na cabeça. Hamlet / F anda atrás dele, falando)

HAMLET / F : “A Ratoeira.” Por quê? É a ratificação de um fato. O senhor vai adorar – é uma obra-prima de perfídia. (pega duas taças, contendo um líquido vermelho, em cima de uma mesa) Mas, o que importa isso? Vossa majestade e nós temos almas livres, isso não nos toca;

O posiciona duas cadeiras do lado oposto ao que elas estavam anteriormente e aponta a luminária preta na direção da Rainha / M.

Ofélia / B arrasta uma cadeira de rodinhas para a mesma direção que O posicionou as cadeiras.

Rei / C pega uma cadeira de palha e a posiciona perto da cadeira de Ofélia / B, formando uma meia lua de cadeiras, virada para Rainha / M e Polônio / Fer. Hamlet / F oferece ao Rei / C uma taça, eles brindam.

Rei / C, Hamlet / F, Ofélia / B e Horácio / O assistem a cena que Rainha / M e Polônio / Fer fazem.

Luz abaixa. Valsa sai, entra música do teatro.

RAINHA / ATRIZ / RAINHA / M : Não, eu não aceito!

Um outro amor não cabe no meu peito.

Será matar meu marido de outro jeito

Deixar novo marido me beijar no leito.

POLÔNIO / ATOR / REI / FER :

Não crês que terás outro marido;

Uma crença que morre quando eu tiver morrido.

RAINHA / ATRIZ / RAINHA / M :

Que uma eterna angústia me cosa e me recosa
Se, uma vez viúva, for outra vez esposa!

**POLÔNIO / ATOR / REI / FER (ajoelhando-
se e beijando a mão da Rainha) :**

Minha Rainha, um juramento solene.
Deixe -me agora.
quero enganar com o sono
O tédio desta hora.

Todos batem palmas. Luz geral sobe. Sai música do teatro, Volta valsa.
Rainha / M sai do foco onde fez a cena. Hamlet vem empolgado pra perto dela.

HAMLET / F (para a Rainha, entregando-lhe uma taça.) : O que está achando da peça, madame?

RAINHA / M : Me parece que a dama promete demais.

HAMLET / F : É? Mas esta aqui vai cumprir a promessa. (*aponta pro lugar onde ocorreu a cena*)

RAINHA / M : ah, ha. (*e vira de costas*)

HAMLET / F : Agora entra o personagem principal da nossa história (*anda em direção ao Rei / C, que está sentado na cadeira de palha e aponta pro Rei, ajoelhando-se e convidando-o a fazer o próximo papel*) É um tal de Luciano, sobrinho do Rei.

Todos batem palmas, incentivando o Rei a atuar. Este se levanta timidamente.

RAINHA / M : Ah, vai Claudius, Vai!

Rei / C anda na direção onde está Polônio / Ator / Rei / Fer, que se prepara pra próxima cena, deitando -se no chão e colocando um plástico sobre ele mesmo. Ofélia / B, Horácio / O e Rainha / m estão sentados na meia lua de cadeiras, assistindo. Horácio / O tem um espelho em suas mãos.

HAMLET / F (falando com Rei / C, animadamente) : Vai, começa! Começa, magnânimo antagonista. (*e sussurra para o Rei*) O corvo crocitante grasna por vingança.

Luz geral abaixa.

Valsa sai, música de suspense entra. F liga o microfone, que está em suas mãos. Luminária preta ilumina o Rei / C em cena.

HAMLET / F (dando a fala para o Rei) : Pensamentos negros,

REI / ATOR / LUCIANO / C : Pensamentos negros,

HAMLET / F: drogas prontas,

REI / ATOR / LUCIANO / C : drogas prontas,

HAMLET / F: hora dada

REI / ATOR / LUCIANO / C : hora dada

HAMLET / F: Tempo cúmplice,

REI / ATOR / LUCIANO / C : Tempo cúmplice,

HAMLET / F: mãos hábeis

REI / ATOR / LUCIANO / C : mãos hábeis

HAMLET / F (*sussurrado*) : – e ninguém vendo nada;

REI / ATOR / LUCIANO / C : – e ninguém vendo nada;

Hamlet indica ao Rei / Luciano / C que ele tem que beber o líquido que está na taça que ele está segurando.

O Rei / Luciano / C faz o movimento de beber, com a maior pose. E depois, ao dublar a fala que Hamlet está falando no microfone, deixa o líquido vermelho, que está em sua boca, escorrer em cima de Polônio / Rei / C , que está deitado no chão. Polônio / Rei / Fer fica com o aspecto de ensanguentado.

Rainha / M também bebe o líquido que está em sua taça e fica com a boca toda vermelha , também com o aspecto de ensanguentada.

Horácio / O aponta o espelho para o Rei / C e para a Rainha / M, iluminando suas bocas sujas com o sangue que derramaram.

HAMLET / F (*falando no microfone*) : Tu, mistura fétida, destilada de ervas homicidas,

Infectadas por Hécate com tripla maldição, três vezes seguidas,

Faz teu feitiço natural, tua mágica obscena,

Usurparem depressa esta vida ainda plena.

Música mais dramática entra em volume ainda mais alto. Rainha / M, ao notar que sua boca está suja de sangue, se levanta assustada e começa a chamar desesperadamente por Claudius. Ofélia / B se assusta também, berrando.

Claudius também percebe a armadilha que caiu e fica furioso, urrando.

Luz vermelha entra. Fumaça também.

RAINHA / M : Claudius! AHHHHH! Claudius! Claudius ! (*e continua berrando*)

HAMLET / F (*ainda no microfone, correndo de um lado pro outro*) : Ele assassina o rei no jardim pra usurpar o trono. O nome do morto é Gonzaga. A peça ainda existe e está escrita num italiano impecável. Reparem . Não há com que se preocupar. É só uma peça. O veneno é falso, o assassinato também.

REI / C (*perto da Rainha*) : Parem, parem a peça ! Parem, parem !

HAMLET / F (*ainda no microfone, correndo de um lado pro outro, pega a luminária e aponta na direção do Rei*) : Agora vocês vão ver como o assassino arrebatou o amor da mulher de Gonzaga.

REI / C (*perto da Rainha, gritando*) : Parem, parem a peça !
Acorde de piano entra e a música continua por uns dez minutos a partir de agora.

Hamlet / F fica sozinho no meio do palco. O arruma o cenário. Rainha / M se retira. Rei / C, Ofélia / B, Polônio / Fer e O também. Luz cai. Fica somente um pino de luz aceso sobre Hamlet / F.

HAMLET / F (*no microfone*) :

Agora chega a hora maligna da noite,
Quando as sepulturas se abrem, e o próprio inferno
Exala seu hálito mefítico no mundo.
Agora eu seria capaz de beber sangue quente,
E perpetrar horrores de abalar o dia,
Se ele visse. Calma! A minha mãe me chama.
Que eu seja cruel, mas não desnaturado.
Minhas palavras serão punhais lançados sobre ela;
Mas meu punhal permanecerá no coldre.
Por mais que estas palavras transbordem em desacatos
Não permita, meu coração, que eu as transforme em atos! (*abaixa o microfone, a cabeça e sai*)

Luz no quadrante em que está Rei / C, sentado na cadeira de palha, me frente ao case, com uma toalha sobre e uma cafeteria, fervendo água .

Luz em outro quadrante também sobe um pouco. Rainha / M entra e fica ali , como se estivesse em seu quarto, fumando um cigarro.

REI / C (*em tom de confissão*) :

Meu delito é fétido,
Pesa sobre ele a maldição mais velha,
A maldição primeira – assassinar um irmão!
Uma gota. Uma gota e ele morreu. O rei morreu. (*bate com o punho fechado na mesa*)
E era isso que eu queria. A rainha, O reino.
Uma artimanha brilhante . E agora o quê?
Olharei pro céu; pra resgatar minha culpa?
Que forma de oração pode servir meu intuito?
Perdoai meu torpe assassinato
O que acontece quando não conseguimos nos arrepender?

Anjos? Onde estão os anjos? (*bate palmas pro alto*)
 Venham me servir. Eu sou o rei, Eu sou o Rei. (*bate no peito*)
 Venham me servir! Eu estou pronto.

HAMLET / F (*apontando uma arma pro Rei / C, que não o vê, apenas molha as suas mãos na água fervente*):

Eu devo agir é agora; ele agora está rezando.
 Eu vou agir agora – e assim ele vai pro céu;
 E assim estou vingado – não.
 Um monstro mata meu pai e, por isso,
 Eu, seu único filho, envio esse canalha ao céu.
 Isso não é vingança. Ele pagaria por isso recompensa
 Pára espada, e espera ocasião mais monstruosa!

Quando estiver dormindo bêbado, ou em fúria,
 Ou no gozo incestuoso do seu leito;
 Jogando, blasfemando, ou em qualquer ato
 Sem sombra ou odor de redenção.
 Aí apanha-o, pra que seus calcanhares dêem coices no céu,
 Pra que sua alma fique tão negra e danada
 Quanto o inferno, pra onde ele vai. Minha mãe me espera;
 Este remédio faz apenas prolongar a tua doença; (Sai.)

*Rainha / M na cozinha , torradeira, madrugada, com insônia, liga a torradeira ,
 ,
 bota um pão dentro, fuma cigarro, espera, pensa, sofre sozinha.*

RAINHA GERTRUDES / M:

HAMLET? Você está aí? HAMLET?

Fala
 comigo... você quer lancha? Eu fiz uma torrada. Eu vou por geleia.

(*abre a geladeira, fecha, meio desnortada, deprimidissima*)

RAINHA GERTRUDES / M: HAMLET, meu filho, não tem geléia, você quer
 com manteiga? Hein HAMLET? Não faz assim comigo, HAMLET, você, fala,
 responde, HAMLET, HAMLET!

(*Polônio entra, com uma câmara na mão , monitores pelo espaço*)

POLONIO / O: Gertrudes, não tem ninguém aí. Ninguém.

RAINHA GERTRUDES / M : Ah! Não é aqui.

POLONIO / O: Não é aí.

RAINHA GERTRUDES / M: De onde ele vem então?

POLONIO / O: Daqui, ele vai vir daqui. Gertrudes, daqui.

RAINHA GERTRUDES / M: Ok. Eu não encontrei geléia.

POLONIO / O: Não tem problema , eu providencio. Senta , por favor, senta. Você lembra que você é a Rainha?

RAINHA GERTRUDES / M: Lembro, lembro.

POLONIO / O: E você está no quarto, no seu palácio. HAMLET está louco , completamente fora de si, as extravagâncias dele se tornaram excessivas, não são mais suportáveis. Fale com firmeza, com firmeza. Eu, eu vou ficar aqui.

HAMLET / F : Minha mãe, minha mãe!!

HAMLET / F : Você me chamou?...

RAINHA GERTRUDES / M: HAMLET, Você ofendeu muito teu pai.

HAMLET / F : mãe, você ofendeu muito meu pai.

RAINHA GERTRUDES / M: Vamos, vamos, Você me responde com um a língua tola.

HAMLET / F : Venha, venha, você me pergunta com uma língua indigna.

RAINHA GERTRUDES / M: O que é isto? Você esqueceu quem eu sou ?

HAMLET / F : Não . Não, não esqueci. Você é a rainha. Você é mulher d o irmão do seu marido. E antes não fosse, você é minha mãe.

RAINHA GERTRUDES / M: Muito bem , eu vou te colocar diante de pessoas capazes de falar contigo.

HAMLET / F : Não vai não.

RAINHA GERTRUDES / M: Me solta, o que que você tá fazendo ?

HAMLET / F : Você vai ficar sentada aqui, vai escutar o que eu tenho pr a dizer.

RAINHA GERTRUDES / M: O que vc vai fazer? Cê vai me matar?! Socorro !
Ele vai me matar!

POLONIO / O: Socorro , Socorro ! Aqui , no quarto da Rainha! Socorro!

HAMLET / F : O que é isso aqui?! Um rato? Uma ratazana ?

(Hamlet mata Polônio)

POLONIO / O: *(morre)*

RAINHA GERTRUDES / M: O que que você fez, HAMLET?

HAMLET / F : Imbecil.

RAINHA GERTRUDES / M: o que que você ... ?

HAMLET / F : Pronto ! Ser prestativo demais tem seus perigos! Fica deitado. Cê tá morto. Eu acabei de matar você. Cê tava escondido atrás da tapeçaria, cê gritou socorro, eu ouvi, achei que era o meu tio, puxei minha espada e matei você, entendeu?

RAINHA GERTRUDES / M: que ação sangrenta e absurda, HAMLET, que e violência. Que violência.

HAMLET / F : Você achou? Você achou violento? Foi? Foi isto que você disse? Ação sangrenta e absurda, que violência... foi ? e isto aqui? Isto aqui você acha violento ? *(filmando os peitos dela)* Isto aqui você acha violento? Hein ? Isto aqui você acha violento?

RAINHA GERTRUDES / M: Aonde você quer chegar, HAMLET?!

HAMLET / F : Eu quero que você enxergue. Tem um olho aqui? Hein? Este olho aqui enxerga? Ele serve pra alguma coisa? E este nariz aqui? Sente o cheiro de podre do seu marido? Tem gente aqui? Tem carne aqui?

RAINHA GERTRUDES / M: Que foi que eu fiz pra tua língua vibrar contra mim com esse ódio todo ?

HAMLET / F : Você era casada com um homem tão perfeito que parece que cada Deus fez questão de colocar nele a sua marca, e olha pra esse outro agora, um bufão entre os reis, um ladrão, um assassino covarde, que roubou do reino seu mais precioso diadema, e enfiou no bolso!

RAINHA GERTRUDES / M – Não fala mais, HAMLET.
Tuas palavras, como adagas, penetram meus ouvidos.

HAMLET / F : Como é que você pode deixar de se alimentar numa montanha

límpida, pra ir engordar neste lamaçal , como é que você pode viver no suor azedo de lençóis enebados, ensopados na corrupção, arrulhando , fazendo amor numa sentina imunda... dia após dia.

FANTASMA: Calma. Calma, HAMLET.

HAMLET / F : hein?

FANTASMA: Devagar.

HAMLET / F : O quê?

FANTASMA: Devagar. Olha o foco. Não perde o foco.

RAINHA GERTRUDES / M – HAMLET?

FANTASMA: Não se esqueça; esta visita é para aguçar tua resolução já quase cega. olha, o espanto domina tua mãe. Coloca-te entre ela e sua alma em conflito. Nos corpos mais frágeis, a imaginação trabalha com mais força.

RAINHA GERTRUDES / M – HAMLET, com quem você está falando?

FANTASMA: Fala com ela, HAMLET.

HAMLET / F : Tô falando com ele.

RAINHA GERTRUDES / M – Ele quem?

HAMLET / F : Tô falando com ele, olha ali.

RAINHA GERTRUDES / M – Eu não vejo nada e vejo tudo o que há.

HAMLET / F : Olha só o seu brilho tão pálido!

RAINHA GERTRUDES / M – Meu deus, está louco !

HAMLET / F : Ali, olha ali, a sua causa e seu aspecto, juntos,
Seriam capazes de comover as pedras.

RAINHA GERTRUDES / M – HAMLET ! É teu cérebro que forja essa visão;
É teu delírio que se excede
Em criações incorpóreas.

HAMLET / F : Pára com isto! Não passa em tua alma esse enganoso
o
ungüento
de que não é o teu delito que fala, mas a minha demência. Isso é uma pele fina cobrindo tua alma gangrenada, enquanto a pútrida corrupção, em infecção oculta, corrói tudo por dentro.

RAINHA GERTRUDES / M – HAMLET. Você partiu meu coração em dois.

HAMLET / F : Então joga fora a metade podre.

HAMLET / F : (*caminhando em direção ao corpo de Polônio que está caído no chão*)- Quanto a este senhor aqui, Deus quis assim, Que eu fosse o castigo dele, e ele o meu;

(*Vai mexer no corpo de Polônio, tocar nele e faz um pequeno stage magic tirando a caveirinha de dentro do bolso do paletó dele*)

HAMLET / F : Engraçado, o conselheiro era tão animado, tão falastrão, de repente ficou quieto, parece inteligente . (*A caveira.*) Por obséquio, me acompanhe, senhor, é só um arrastão final. (*põe a caveirinha no bolso , num gesto rápido e discreto*)

Atos IV e V

REI / C: Hamlet, Hamlet! Hamlet, onde está Polônio?

HAMLET / F : Na ceia.

REI / C: Na ceia! Onde?

HAMLET / F : Na ceia. Mas não está comendo. Está sendo comido. Um determinado congresso de vermes políticos se interessou por ele. Nessa hora o verme é o único imperador. Aliás, um homem pode pescar com o verme que comeu o próprio rei e comer o peixe que comeu este verme.

REI / C: O que é que você quer dizer com isso?

HAMLET / F : Nada, senão que um rei pode fazer um lindo desfile pelas tripas de um mendigo.

REI / C: Onde está Polônio?

HAMLET / F : No céu; manda alguém procurar ele lá. Se o seu mensageiro não o encontrar, o senhor pode ir pessoalmente procurá-lo no seu novo endereço. Agora, se depois de uma semana o senhor você não for capaz de encontrá-lo, vai sentir o cheiro dele quando subir as escadas da galeria.

HAMLET / F : Ele espera, ele espera.

REI / C: Hamlet, esse ato, pra tua própria segurança, nos obriga a tirá-lo daqui com a rapidez do fogo. O barco já está pronto, o vento nos ajuda: tudo aponta pra Inglaterra.

(jogando casaco, mala e guarda-chuva no chão , a frente de Hamlet)

HAMLET / F : Pra Inglaterra!

REI / C: Pra Inglaterra!

HAMLET / F : Pra Inglaterra!

REI / C: Pra Inglaterra!

HAMLET / F : Pra Inglaterra! Bom.

REI / C : Bom.

HAMLET / F : Bom.

REI / C : Bom.

HAMLET / F : Bom.

Adeus, minha boa mãe.

REI / C: Teu pai que te ama.

HAMLET / F : Minha mãe. Pai e mãe são marido e mulher; marido e mulher são a mesma carne, portanto, adeus minha boa mãe.

REI / C: Pra Inglaterra!

Música entra. Todos se movem. Rei no centro.

REI / C: Hamlet queima em meu sangue como a febre.
 Inglaterra – se de algum modo te interessa minha amizade –
 E minha extrema potência te aconselha que assim queiras –
 Não poderás receber com frieza nossa decisão soberana,
 De Conduzir Hamlet à morte imediata
 Até que isso aconteça,
 O mais que aconteça não poderá se chamar felicidade. *(Sai.)*

ENTRETO 3 - Caravelas

ATOR / O: eu tive um sonho... eu tive um sonho... eu sonhei que eu estava no mar, no meio do mar... no meio do mar tinha um rodãozinho, e era um daqueles rodãozinho míticos, de onde nunca ninguém voltou... e acho que eu tava num barco, é, num barco, um barco antigo, uma caravela, parecia uma caravela, um barco de época... e a caravela, esse barco, foi se aproximando e o barco foi se aproximando desse rodãozinho e foi sendo lentamente sugado pra dentro dele... eu acho que eu estava com uns amigos, ou com meus irmãos, não sei, e eu fui vendo o navio sendo destruído e as pessoas morrendo, e eu pensei, bom, eu tô morto... eu tô morto... aí eu pensei, já que eu tô morto, então eu vou ver como é esse rodãozinho por dentro, vou ver o que é esse rodãozinho... e eu olhei e fui vendo aquele poço, aquela

circularidade, aquele movimento pra baixo, pra dentro, aquela circularidade.. e eu fui me deixando levar por aquilo e aí eu senti que se eu me agarrasse a alguma coisa circular... eu me agarrei num tonel, num barril... e eu fui jogado pra fora do rodadoiro, expelido dali, aí eu me vi numa praia deserta, com o cabelo todo grisalho... e depois eu não me lembro mais...

(**RAINHA GERTRUDES / M** canta: “cry me a river”, *Ofélia aparece louca, canta, Laertes chega da França*)
Ofélia faz barulho de pingo d’água nos baldes. Rei / C imita.

RAINHA / M: Claudius!

RAINHA / M: Ofélia , quer cantar?

OFELIA / B (*cantando no microfone*): Boa noite, senhoras, boa noite, senhores! Ele foi enterrado com a cabeça pra baixo, a boca, a língua, o olho, a...terra molhada na sua orelha. Caíam chuvas de lágrimas na campa! Caíam chuvas de lágrimas na campa. Vai em paz, meu pombinho, meu pombinho, meu pombinho, O le re, ole, re, ole, re. Eu vi , eu vi o meu príncipe no quarto, no quarto com a mãe dele, no quarto com a mãe dele, eu vi o meu pai, o meu pai, ele, a água, a água, Socorro, Socorro, Socorro... a água saindo por baixo da porta, a água , a água vermelha saindo por baixo da porta, eu ouvi o corpo batendo na escada, fazia... (*bate no microfone , imitando o barulho*)
 Perdoem, perdoem senhoras, perdoem senhores, mas, a minha carruagem, me espera. (*vê Laertes / Fer*) Laertes!

LAERTES / ATOR / FER:

Laertes , filhote de Polônio , irmão de Ofélia, chega da França, disposto a vingar a morte de seu pai, após acusar o rei, Laertes descobre Hamlet , seu amigo de infância e príncipe da Dinamarca, fôra o autor do crime. Em seguida Laertes se depara com o lamentável estado mental de sua irmã Ofélia. Mais tarde a rainha da Dinamarca lhe informa que Ofélia afogou-se no rio.

OFÉLIA / B (*cantando baixinho*) : “ Enterraram no caixão com o rosto descoberto... (canta) Ole, rê, ole , rê, Caíram chuvas de lágrimas na campa, vai em paz meu pombinho...

RAINHA / M: Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho
 Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;
 Ela foi até lá com estranhas grinaldas
 urtigas, margaridas, orquídeas encarnadas,
 Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,
 Para pendurar as coroas de flores,
 Um ramo invejoso se quebrou;
 Ela e seus troféus floridos, ambos,
 Despencaram juntos no arroio soluçante.
 Suas roupas inflaram e, como sereia,
 A mantiveram boiando um certo tempo;
 Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,
 Inconsciente da própria desgraça

Como criatura nativa desse meio,
 Criada pra viver nesse elemento.
 Mas não demoraria pra que suas roupas
 Pesadas pela água que a encharcava,
 Arrastassem a infortunada do seu canto suave
 À morte lamacenta.

Ofélia pega a garrafa d'água e se molha. Tira o vestido e põe no chão como outro corpo.

LAERTES: Já tens água demais, pobre Ofélia,
 Por isso contenho minhas lágrimas.
 Mas esse é o jeito humano; a natureza cobra à natureza,
 A vergonha diga o que quiser.
 Quando acabarem minhas lágrimas,
 Não haverá mais mulher em mim.

Música “ Água Água ” cantada por todos.

ATOR / HAMLET / O: Hamlet, ao descobrir que Rosencrantz e Guildenstern o estavam conduzindo à morte, encomendada por seu tio ao rei da Inglaterra, reescreve a carta contendo as ordens reais, fazendo com que seus amigos sejam executados em seu lugar. Volta à Dinamarca, encontra-se no cemitério de Elsinore, onde avista um cortejo fúnebre, liderado por Laertes, filho de Polônio e irmão de Ofélia, ambos mortos.

(Embate Laertes e Hamlet)

LAERTES / FER: Deponham-na sobre a terra;
 Que de sua carne bela e imaculada
 Brotem as violetas!
 Minha irmã será um anjo eleito entre os eleitos,
 Quando tu uivares nas profundas do inferno
 Flores às flores. às flores. Adeus! Adeus! Adeus!

LAERTES / FER (*com um ferro de passar torrando a carne*):

Oh, tríplice desgraça
 Caia dez vezes triplicada sobre a cabeça maldita
 Cujas ações criminosas privou você
 De tua inteligência luminosa! Pare um momento a terra
 Para que eu a aperte uma última vez em meus braços.
 Agora, cubram agora de pó o vivo e a morta,
 Até que essa planície se transforme num monte
 Mais alto do que o Monte Pélion ou do que o pico
 Do Olimpo azul, que fura o firmamento.

HAMLET: (Avançando.) Quem é esse cuja mágoa
 Se adorna com tal violência; cujo grito de dor
 Enfeitiça as estrelas errantes, detendo-as no céu,
 Petrificadas como espantadas ouvintes? (*bate na mesa*)
 Esse sou eu,

Hamlet, da Dinamarca.

LAERTES / FER : Que o demônio carregue a tua alma! (Luta com ele.)

HAMLET: Mau modo de rezar. Eu te peço, tira teus dedos da minha garganta;
Pois embora eu não seja raivoso ou violento,
Tenho alguma coisa em mim perigosa
Que tua sabedoria fará bem em respeitar. Tira as tuas mãos!
Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos
Não poderiam, somando seu amor,
Equipará-lo ao meu.

(A Laertes.)

Que farás Tu por ela?
Pelo sangue de Cristo, mostra-me o que pretendes fazer,
Vais chorar? Vais lutar? Jejuar? Fazer-te em
Pedaços? Beber um rio? Comer um crocodilo? Eu farei isso.
Vieste aqui choramingar? Ou me desafiar saltando em sua tumba?
Mande que te enterrem vivo junto dela e eu farei o mesmo.
E já que falas bravatas de montanhas, deixa que lancem
Milhões de acres sobre nós,
até fazer o Monte Ossa parecer uma verruga!
Vai, vocifera;
Meu rugido será igual ao teu.

HAMLET: Ouve, cavalheiro:

Por que razão me trata desse modo?
Eu sempre o estimei. Mas não importa;
Mesmo que Hércules use toda sua energia,
O gato miará e o cão terá seu dia. *(Sai.)*

(enterro Ofélia)

Fer e O trocam os casacos / papéis.

REI / C: Laertes, o que está disposto a fazer pra mostrar que é filho de seu pai em atos, não mais em palavras?

LAERTES / O : Cortar o pescoço do assassino.

REI / C: provocamos um entrevero entre vocês,
E apostamos nos dois. Você escolhe
Um florete sem botão e num passe maldoso,
Pagar a vida de teu pai com a vida dele.

LAERTES / O : Eu conheço um certo unguento.
Basta mergulhar nele uma lâmina , e nada livrará da morte quem sofrer um arranhão.

REI / C: e eu terei um cálice preparado pra ocasião,
basta ele encostar os lábios, para coroar o nosso plano.

Cena Final

HAMLET: Horácio... Tinha um duelo, não tinha ?

HORÁCIO: Tinha. No final, tinha um duelo...

HAMLET: Eles me chamavam, não é ?

HORÁCIO: Chamavam.

HAMLET: Eu vou.

REI - Em guarda, Laertes. Em guarda, Hamlet.

HAMLET: Horacio, você nem imagina a angústia que eu tenho aqui no peito.

OSRIC: Um toque. Um toque bem visível.

LAERTES: Um toque, eu reconheço.

HORÁCIO: Se você quiser, Hamlet, eu peço para eles não virem...

HAMLET: Não, não importa...

RAINHA: Toma o lenço, querido Hamlet, enxuga a testa.

HORÁCIO: Como não importa?

HAMLET: Não passa de tolice;

RAINHA: A Rainha brinda à tua fortuna. Hamlet.

REI: Gertrudes, não beba!

HAMLET: só uma espécie de pressentimento, desses que perturbam as mulheres.

RAINHA: Vou beber, meu senhor; rogo que me perdoe. (*Bebe.*)

HAMLET: Você sabe que... essa coisa de morrer...

OSRIC: Socorram a Rainha – a Rainha!

RAINHA: A bebida, querido Hamlet, envenenada!

HAMLET: Existe uma providência especial até na queda de um pássaro. Se é agora, não vai ser depois; se não for depois, será agora; se não for agora, será a qualquer hora. Estar preparado é tudo.

LAERTES : O torpe stratagem
Se voltou contra mim; olha, eis-me caído;
Pra não me erguer jamais.

HAMLET: Se ninguém é dono de nada do que deixa, que importa a hora de deixar? Seja lá o que for... Vai ser sempre assim...

HAMLET: Eu estou morto, Horácio.

LAERTES :você está morto, Hamlet,

HAMLET: estou morto

LAERTES: você está morto. Não sobra em ti meia hora de vida;a minha espada estava envenenada. O rei, o rei é o culpado.

HAMLET/ B : Vai, veneno, termina tua obra! Morre, Rei maldito, segue e minha mãe!

HAMLET: Você vive. Mantém teu sopro de vida neste mundo de dor pra contar minha história.

Explica a mim e a minha causa fielmente
Àqueles que duvidem.

HAMLET: O poderoso veneno domina o meu espírito.
O resto é silêncio. (*Morre.*)

HORÁCIO: Assim estoura um nobre coração. – Dorme em paz, amado príncipe, revoadas de anjos cantando te acompanhem ao teu repouso!

FIM

Cia dos Atores. Transcrição do texto: Daniela Fortes (*baseado no video do último final de semana da temporada do Sec Belenzinho, em SP, dezembro /04*)