“Ser ou não ser”: o legado da miséria existencial

Célia Arns de Miranda

Em agosto de 1997, foi encenada no Teatro Novelas Curitibanas uma versão contemporânea do *Hamlet* shakespeariano, intitulada *Estou te escrevendo de um país distante*, cujo texto e direção foram realizados por Felipe Hirsch. Uma das características inconfundíveis na produção teatral de Hirsch é a sua opção por estabelecer relações intertextuais tanto de textos alheios (intertextualidade) como dos seus próprios textos (intratextualidade). A partir da inserção de uma rede bastante densa de pré-textos, marcados e não marcados, Hirsch elabora a sua versão contemporânea dentro de uma concepção essencialmente parodística e, como ele próprio comenta, “com visões e adaptações contemporâneas de *Hamlet*”. Ele não pensava simplesmente em encenar mais um *Hamlet* com outras palavras, mas “uma *Em Hamlet-máquina*, diferentemente do *Hamlet* shakespeariano e de *Estou te escrevendo de um país distante*, o conflito trágico não é vivenciado, tal qual a compreensão clássica de representação, através do diálogo entre os personagens que, nessa peça, reduzem-se unicamente a Hamlet, Ofélia, o ator que interpreta o papel de Hamlet e o coro, sendo que as outras participações são indicadas apenas nas rubricas. A primeira cena em *Hamlet-máquina*, ao ser retomada através da memória de Hamlet, exprime uma visão emotiva dos personagens, sendo que em *Estou te escrevendo de um país distante*, como o narrador está lendo de um livro o desenrolar da história, a narrativa, nessa peça específica, torna-se bastante objetivada, não passando pelo crivo da memória e, conseqüentemente, pela interiorização psicológica dos fatos. Por outro lado, entretanto, o próprio ato narrativo sugere uma tomada de posicionamento, uma escolha de um ângulo de visão seja do

dramaturgo, do encenador, da própria história, dentre a vasta gama de possibilidades, e, portanto, alude ao fato de que a realidade e a ficção sempre interagem dentro do ato de narrar.

“Álbum de Família”, a primeira das cinco cenas de *Hamlet-máquina*, baseada nas memórias de Hamlet, é um monólogo reflexivo de Hamlet sobre os acontecimentos que determinaram a sua existência, não apenas a partir da incorporação do texto-fonte shakespeariano, mas, acima de tudo, de sua projeção no tempo presente que se torna uma revisão emotiva de sua história. As suas lembranças são expressas através de um tom narrativo que flagra, desde as primeiras palavras, a oscilação ininterrupta entre a aparência e a realidade, o teatro e a vida, o equívoco e a verdade, evidenciando como tudo é relativo e ilusório: “Eu *era* Hamlet. Estava parado à beira-mar e falava BLÁ-BLÁ¹ com ressaca” (MÜLLER, 1987, p.25). O falante desse enunciado “*era* Hamlet” e, conseqüentemente, ele já conhece o desenrolar da tragédia e demonstra não estar entusiasmado para segui-la com exatidão. Ao interpelar o seu pai morto, “O que me importa o teu cadáver?” (MÜLLER, 1987, p.26), ele se antecipa a qualquer tentativa de seu pai de induzi-lo à ação. Entretanto, a narrativa de Hamlet no tempo passado, ainda vinculada aos acontecimentos ficcionais da tragédia, transforma-se, na quarta cena, num grito silencioso de dor e de revolta que já vem perdurando desde o seu nascimento e que ainda o acompanha no tempo presente. O ator constata, “Não *sou* Hamlet” (MÜLLER, 1987, p.29), mas ele até poderia sê-lo: são quatro séculos que separam o ontem do hoje, entretanto, o mundo ainda continua descompassado e desconexo, o mundo de máscaras e de mentiras ainda é uma tormenta; o ego indiviso resiste fragmentado; o “ser ou não ser” torna-se o legado da miséria existencial. Ofélia subsiste como o ícone das

¹A expressão “blá, blá, blá” aparece na tradução de Hamlet (II, ii) realizada por Anna Amélia Carneiro de Mendonça (1995, p.78) que traduz dessa forma a gíria usada na Universidade de Oxford “Buz, buz!” que significava “conte-nos alguma coisa que nós não sabemos”. Millôr Fernandes, entretanto, traduz essa expressão por “Ora, ora” (SHAKESPEARE, 1988, p.52). Tanto no contexto da tragédia shakespeariana como nas versões de Heiner Müller e Felipe Hirsch (1997, p.42) a expressão “blá, blá” significa uma conversa sem sentido, uma informação fútil ou inútil, referindo-se a alguém que jogava conversa fora ou que falava abobrinha, bobagens, como, por exemplo, a fala de Polônio, Ato II, cena ii, versos 86-95, (SHAKESPEARE, 1988, p.42). “Blá, blá, blá” surge como um símbolo de confusão, inarticulação e incompetência (muita conversa e pouca ação e resultados). Eu sugiro a leitura sobre o assunto em Röhl, 1997, p. 64-66.

mulheres sufocadas e Lady Macbeth como o ícone do mundo sem mães. O Hamlet mülleriano expressa o seu repúdio em dar continuidade à “marcha sangrenta da história” previsto pelo mandamento de vingança de seu pai e exacerbado pelas referências na peça às tragédias *Ricardo III* e *Macbeth*, cujos protagonistas transformaram o mundo num campo de batalha através de um elo interminável de “PRINCE KILLING KING” (MÜLLER, 1987, p. 25).

Em *Hamlet-máquina*, a aparição do fantasma do pai não ocorre cenicamente, mas como presentificação na memória de Hamlet. Ao absorver o conteúdo reflexivo do texto-fonte, Hamlet manifesta a sua tormenta, que se evidencia como uma confissão de impotência perante a vida, desejando, inclusive, nunca ter nascido.

Eis que vem o fantasma, que me fez, a machadinha ainda no crânio. Tu podes deixar o chapéu na cabeça, sei que tens um buraco a mais. Eu queria que minha mãe tivesse tido um a menos, quando estavas na carne: eu teria sido poupado. Dever-se-iam costurar as mulheres, um mundo sem mães. Nós poderíamos nos chacinar em paz, e com alguma confiança, quando a vida se torna longa demais para nós ou a garganta estreita demais para os nossos gritos. Que queres tu de mim? Não te basta um funeral solene e oficial? Velho resmungão. Não tens sangue nos sapatos? O que me importa o teu cadáver? (MÜLLER, 1987, p. 25-26)

A citação acima evoca visivelmente o texto-fonte: por um lado, o Hamlet shakespeariano, após tomar conhecimento do assassinato de seu pai através da revelação do fantasma e de aceitar o papel de vingador (Ato I, cena v), reconhece, com pesar, a sua condição existencial: “Nosso tempo está desnorteado. Maldita a sina / Que me fez nascer para consertá-lo!” (SHAKESPEARE, 1988, p. 35). A sua miséria existencial é o resultado não de uma falha trágica, mas do fato de um rei, mais do que um pai, ter sido assassinado – ele recebeu a difícil incumbência de colocar a sociedade nos eixos novamente. Na versão shakespeariana, o fantasma do rei Hamlet, ao revelar o segredo de sua morte para o filho, estabelece uma relação indissolúvel entre ele e Hamlet: “Adeus, adeus, adeus! Lembra de mim.” (SHAKESPEARE, 1988, p. 31) são palavras que, paradoxalmente, ao invés de marcarem uma despedida, tornam-se a divisa de vida e de morte do príncipe Hamlet. Essa alusão à tragédia do nascimento que impede Hamlet de ter em suas mãos o seu próprio destino, sentenciando-o a se tornar um vínculo de sangue entre o passado e o futuro, repercute nas versões tanto de Heiner

Müller quanto de Felipe Hirsch: o quase-herói continua preso ao confronto da história, mas sem ilusões de mudança. A vingança de Hamlet, em Shakespeare, é muito mais complexa do que ser simplesmente um ajuste de contas de ordem pessoal ou familiar, como seria a de Laertes ou a de Fortimbrás. Hamlet fica dividido entre o desejo de vingança e a impossibilidade de agir, absorvendo para si o irremediável conflito medieval-renascentista.

Com *Hamlet-máquina*, Heiner Müller apresenta uma peça que, ao mesmo tempo, reitera e refaz a história clássica – é um ato de negação e preservação, de profanação e idolatria, de distância e atualidade. Ele, simultaneamente, desafia e reafirma o *status* de *Hamlet* como o texto-origem (*ur-text*) da contemporaneidade. Ao intitular a primeira cena “Álbum de Família”, Müller enfatiza a referência textual com relações familiares e a memória, e a confrontação individual com fragmentos históricos que, apesar de reunidos, não apresentam necessariamente uma narrativa coerente. O empenho em eliminar uma progressão linear revela, na essência, um desejo de romper com qualquer sentimento de compromisso em relação ao futuro ou passado, embora, nas últimas cenas da peça, o tempo presente não ofereça um consolo, tampouco. O nosso relacionamento com a história foi, portanto, definitivamente rompido. Müller menciona que *Hamlet-máquina* (MÜLLER, apud KALB, 1998, p. 107) representa para ele um ponto de parada na sua carreira, porque esse trabalho caracteriza uma era na qual não existe significado para o diálogo, uma vez que não há mais história.

O enunciado já destacado anteriormente, “Eu era Hamlet. Estava parado à beira-mar e falava BLÁ-BLÁ com ressaca. [...] Nós poderíamos nos chacinar em paz, e com alguma confiança, quando a vida se torna longa demais para nós ou a garganta estreita demais para os nossos gritos”, (MÜLLER, 1987, p. 25) estabelece uma correspondência significativa entre *Hamlet-máquina* e *Estou te escrevendo de um país distante*. O Hamlet mülleriano, ator e personagem, observador e agente da ação, destaca o conteúdo metateatral, igualmente relevante não só em Hirsch, mas em Shakespeare também. O ator Hamlet, na versão de Hirsch, incorpora quase que exatamente as mesmas palavras do ator-personagem mülleriano transcritas acima, no final da peça, quando se descola do personagem Hamlet que está

sendo representado por ele, para assumir o seu papel de ator: “eu era hamlet.² sabe quando a vida se torna longa demais ou quando a garganta se torna estreita demais para tanto blá-blá. Me dê água, por favor. E eu que queria um espetáculo de retórica, agora sei que a dor é muda” (HIRSCH, 1997, p.42). Na continuação dessa fala, mais uma vez com destaque para os recursos metateatrais da encenação, o Hamlet de Hirsch continua se afastando do seu personagem ao reproduzir agora o “Solilóquio dos Atores” (II,ii) do texto shakespeariano, logicamente recontextualizado, mas evidenciando com radicalidade a teatralização dos papéis tanto no teatro como na própria vida.

e eu, sou mais um pequeno ator, de uma minúscula montagem, nesse teatro de bolso. mas eu estou sozinho agora. longe de hamlet, eu posso descansar sua loucura. não é monstruoso que esse miserável ator, numa fábula, numa paixão fingida, possa forçar a própria alma até conseguir um rosto pálido, os olhos cheios de lágrimas, a angústia no semblante, a voz alterada? e tudo por nada? por hamlet? que significa hamlet para ele? ou ele para hamlet? que faria hamlet com o papel da vida que nos deram? se tivesse os impulsos de dor que nós temos? inundaria o palco de lágrimas? arrebentaria os tímpanos?... (HIRSCH, 1997, p. 43)

Na versão de Hirsch, as palavras que são ditas por Hamlet no funeral de seu pai flagram o seu desapontamento diante da corrupção generalizada que dominava a Dinamarca: “dei ordens para repartir tua carne e distribuí-la aos miseráveis do teu reino. deveria ser sempre assim. quando corruptos morressem, suas carnes deveriam ser repartidas entre os famintos.” (HIRSCH, 1997, p.2) Essas palavras também remetem a duas referências intertextuais. A primeira referência é ao próprio texto shakespeariano, quando Hamlet, em uma conversa com Horácio, demonstra o seu estranhamento e mal-estar pela rapidez com que as núpcias entre Claudius e sua mãe foram realizadas, após o sepultamento de seu pai: “Os assados do velório / Puderam ser servidos como frios da mesa nupcial” (SHAKESPEARE, 1988, p.17). Ele constata, mais tarde, que os seus sentimentos premonitórios estavam, infelizmente, corretos quando se torna

² Torna-se importante mencionar que Hirsch em *Estou te escrevendo* de um país distante não faz uso de letras maiúsculas nos nomes próprios e nem no início dos segmentos.

evidente que a corrupção já dominava todo o reino da Dinamarca – “Há algo de podre no Estado da Dinamarca” (SHAKESPEARE, 1988, p.28). A segunda referência, bastante clara, é ao texto *Hamlet-máquina* de Heiner Müller (1987, p. 25):

QUEM É O CADÁVER DO CARRO FÚNEBRE / POR QUEM TANTO SE CHORA E TANTO SE GRITA / O CADÁVER É DE UM GRANDE / HOMEM QUE DAVA ESMOLAS, nas fileiras da população, obra de sua política. ERA UM HOMEM QUE APENAS TOMAVA TUDO DE TODOS. Parei o cortejo fúnebre, forcei o caixão com a espada, a lâmina partiu, consegui abri-lo com o coto que sobrou, e repartí o procriador falecido CARNE VAI BEM COM CARNE às miseráveis figuras que estavam ao redor. O luto transformou-se em júbilo, o júbilo em voracidade, **em cima do caixão o assassino trepou com a viúva**. PRECISO AJUDÁ-LO A LEVANTAR TIO ABRE AS PERNAS MÃEZINHA. Eu me deitei no caixão e ouvi o mundo girar no compasso da putrefação.

O enunciado em negrito expressa com radicalidade a pressa incomum e denunciatória dos dois possíveis envolvidos na morte do rei ao assumirem publicamente o relacionamento entre ambos. Tudo é flagrado instantaneamente e a olhos vistos, tanto em Müller quanto em Hirsch: sabe-se que nas duas versões o que estava em questão era o poder (usurpado) e o casamento para legitimar o poder, denunciado pelos autores pelas fortes imagens sexuais. Na versão de Hirsch, Hamlet torna-se o apresentador dos personagens e, ao apresentar a sua mãe, exalta o descomedimento de suas atitudes, fazendo uso do mesmo linguajar debochado: “vestindo um paco rabane enferrujado, safiras, pérolas selvagens, a gasta prima donna, a vedete! a rainha, soprano, pavia soberba! mãe que, apenas alguns dias depois da morte do meu pai, trepa no leito ensebado com o assassino covarde e ladrão” (HIRSCH, 1997, p.2).

Na segunda apresentação, o Hamlet de Hirsch conclama as senhoras e os senhores a ouvirem “o assassino do rei, que ocupou o trono e o leito conjugal ainda quente” (HIRSCH, 1997, p.3): Claudius, ao expressar *nua e cruamente* o seu pensamento, radicaliza a linguagem, traduzindo em duas ou três linhas o seu pensamento, a sua postura, as suas motivações internas e as suas prioridades, ou seja, tudo o que norteava as suas ações: “buceta e poder. buceta e poder. entre buceta e poder ... poder. sempre o poder. mesmo sem

buceta. ah! o quanto me atrai poder representar esse vilão sarnento, fuleiro, mulherengo!” (HIRSCH, 1997, p.3). Apesar de Shakespeare também caracterizar Claudius como sendo uma pessoa extremamente ambiciosa, que mata cruelmente o próprio irmão, que finge lealdade para a sua pátria, que toma “por esposa a antes irmã” (Shakespeare, 1988, p. 11), que arma ciladas traiçoeiras para Hamlet, que justifica todos os meios para concretizar a sua obsessão pelo poder, percebe-se que, tanto em Hirsch quanto em Müller,³ essas evidências são exageradas e condensadas através da vulgarização e simplificação da linguagem shakespeariana, que é deformada através do grotesco e do travestimento do estilo shakespeariano. Dentro dessa questão, Ruth Röhl (1997, p. 58) menciona que o “modo como os elementos ou segmentos do pré-texto são atualizados na primeira cena de *Hamletmaschine* evidencia o trabalho de redução e refuncionalização do modelo”.

Através da retomada, em especial de Ofélia, realizada por Heiner Müller, é que surge um rumo singular para as aproximações com Shakespeare. Müller reproduz uma Ofélia lúcida que absorve para si o destino secular das mulheres (RÖHL, 1997, p. 58). Apesar da Ofélia mülleriana iniciar a sua apresentação com uma assertiva “Eu sou Ofélia” (MÜLLER, 1987, p. 27) que, imediatamente, remete ao *Hamlet* shakespeariano, uma história emerge rapidamente rumo a uma série de identificações com mulheres que foram silenciadas por meio de atos que, visivelmente, são uma manifestação da autoviolência (WALSH, 2001):

Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não conservou. A mulher da força. A mulher com as veias cortadas. A mulher com “overdose” SOBRE OS LÁBIOS DE NEVE A mulher com a cabeça no fogão a gás. Ontem eu deixei de me matar. (MÜLLER, 1987, p.27)

Inserida nesse contexto, torna-se significativa a observação de que essa fala é introduzida no manuscrito da peça mülleriana pela indicação “OFÉLIA [CORO / HAMLET]” o que, claramente, caracteriza a Ofélia como uma pessoa dividida ou fragmentada. Acrescente-se o fato de que a assertiva

³ Eu sugiro a leitura da excelente explanação e exemplificação por Ruth ROHL (1997, p. 59-60) da deformação da linguagem através do grotesco no texto teatral *Hamlet-máquina*.

inicial “Eu sou Ofélia” é justaposta pelo autor (cerca de duas páginas depois), com uma negação de identidade do “INTÉRPRETE DE HAMLET: Eu não sou Hamlet” (MÜLLER, 1987, p. 29), procedendo a conotação de uma instabilidade dupla de identidades.

As referências inter e intratextuais da citação referida ampliam o universo dos textos-fonte e potencializam o seu significado ao serem contextualizadas no intertexto: as palavras de Ofélia são uma adaptação de citações tiradas de outras obras de Heiner Müller e de sua vida particular. O primeiro segmento da citação “Aquele que o rio não conservou”, está associado à fala do pedreiro Hilse em *Germânia Morte em Berlim* (1956-1971), “A água não te manteve, Rosa”, quando este confere à revolucionária Rosa Luxemburgo uma aura mito-poética ao associá-la à Ofélia. A Ofélia de *Hamlet-máquina*, por outro lado, dá uma guinada para a história, via Rosa Luxemburgo, e assume um perfil revolucionário ao incorporar para si o momento de contestação sobre o poder das águas e, conseqüentemente, o momento da ruptura do curso da história com uma forte sinalização para mudanças. Entretanto, na referida citação, esse ensejo inicial por revolta é seguido por uma série de imagens que identificam a Ofélia mülleriana com a figura da mulher submissa, oprimida e auto-flagelada – “A mulher da força. A mulher com veias cortadas. A mulher com overdose SOBRE OS LÁBIOS. A mulher com a cabeça no fogão a gás”, que foram retiradas literalmente da peça *Vida de Gundling Frederico da Prússia Sono Sonho Solução de Lessing* (1976). Nas palavras de Ruth Röhl, (1997, p. 71) essa “autocitação dilata a tragédia da mulher no sentido temporal, pois remete via Lessing ao destino das figuras femininas elaboradas no drama burguês⁴ – *Miss Sara Sampson*, *Emilia Gallotti* (Lessing), *Maria Magdalena* (Hebbel) etc.” Ao drama feminino retratado nas obras de Heiner Müller e nas outras referências literárias sugeridas acima, some-se a experiência particular que ele vivenciou

⁴ Segundo A. Hauser (1972, p.731), a “mera existência de um drama elevado, cujos protagonistas se situavam todos entre os membros da classe média, era, em si, a expressão reivindicadora desta classe no sentido de ser tomada tão a sério como a nobreza, de onde haviam provindo os heróis da tragédia. O drama da classe média implicara, desde início, a relativização e o apoucamento das virtudes heroicas e aristocráticas, e constituía, em si mesmo, reclamo da moralidade burguesa e reivindicação de uma igualdade de direitos apresentada por essa classe”.

quando a sua esposa, Inge Müller, suicidou-se em 1966 – esses são fatos já transpostos em *Germânia Morte em Berlim*:

Ela tinha tentado com uma navalha: quando tinha acabado com uma veia me chamou, mostrou-me o sangue. Com uma corda, depois de ter fechado a porta, mas, por esperança ou distração, deixado uma janela aberta, atingível pelo telhado. Com mercúrio de um termômetro, que havia quebrado para esse fim. Com comprimidos. Com gás. Pular da janela ou do balcão ela só queria quando eu estava em casa.⁵

A Ofélia em *Estou te escrevendo de um país distante* escreve uma espécie de carta-testamento para Hamlet antes de seu suicídio: ela constata a crueldade, a falta de perspectivas e de significado na sua vida. A morte para Ofélia torna-se a única esperança para preservar intactas as imagens, as conversas, as ilusões e os sonhos de tudo o que ela não conseguiu realizar concretamente enquanto viveu. O enfrentamento das situações exige que Ofélia tenha necessidade de *inventar* as cenas da vida para preencher o vazio de sua existência – há uma confrontação irreconciliável entre a realidade e as aspirações imaginadas por ela. Obviamente, Ofélia não conseguiu resistir a este descompasso na sua vida.

- quero morrer para fechar os olhos e não deixar escapar a imagem que tenho de ti.
- quando penso nas palavras que nunca falamos vejo que nem tudo estava dito sobre
o nosso amor.
- sempre que sonho acordo desprezando o mundo.
- o ódio queimou nossos corações siameses.
- quando estiver lá no escuro do fundo verei a noite e abrirei minha boca para que as
estrelas brilhem dentro das bolhas de ar.
- eu o guardarei como um salva-vidas no meu coração. (HIRSCH, 1997, p. 34)

Ao se constatar o teor da carta-suicida de Ofélia na versão de Hirsch, não é possível prescindir de estabelecer aproximações com a Ofélia

⁵Todas as citações referentes às obras de Heiner Müller, *Germânia Morte em Berlim* e *Vida de Gundling Frederico da Prússia Sono Sonho Solução* de Lessing, foram retiradas do livro escrito por Ruth Röhl (1997, p. 70-72).

mülleriana. Apesar da Ofélia em *Estou te escrevendo de um país distante* não incorporar a aura de revolucionária atribuída a Ofélia/Rosa Luxemburgo, nem tampouco assumir uma atitude de revolta⁶ “contra os grilhões e violência que a aviltaram ao longo da história” (RÖHL, 1997, p. 72), ela torna-se um ícone, juntamente com a Ofélia de Müller, do drama vivido pelas mulheres. Ambas invocam a pressão familiar, social e cultural exercida sobre a mulher não apenas na Inglaterra shakespeariana, mas, retratam, acima de tudo, a luta das mulheres para se tornarem agentes de suas ações ainda no decorrer do século XX e que, certamente, continuará a ser vital no século XXI.

A peça teatral escrita por Steve Berkoff, *The Secret Love Life of Ophelia* [estudou em Londres no Kings Head Theatre, no dia 25 de junho de 2001], pode tornar-se uma interessante referência dentro desse contexto. Essa peça, configurada no estilo epistolar, em versos, projeta a estória de amor entre Hamlet e Ofélia, sob a superfície do *Hamlet* shakespeariano: os amantes mantêm um romance secreto através de cartas que, além de veicularem o intenso amor e o desejo sensual entre eles, transformam-nos em cúmplices das emoções, sentimentos, medos, alegrias, desafios, enfim, de todas as suas reações às ocorrências palacianas. Hamlet e Ofélia tornam-se narradores e/ou comentadores dos fatos ficcionais da peça que são internalizados e projetados como a manifestação, não raras vezes, de uma atitude crítica por parte de ambos. As cartas são relatos do passado ficcional recente com repercussão no tempo presente e insinuações da futura tragédia.

A Ofélia em Berkoff também escreve, dentre todas as cartas, uma espécie de carta-testamento, uma carta de despedida para Hamlet, expressando muito do teor, já comentado anteriormente, em relação à versão contemporânea de Hirsch, fato que atesta mais uma vez que uma obra literária é “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas

⁶Em *Hamlet-máquina*, na cena 2 (A EUROPA DA MULHER), Ofélia desloca-se para uma série poderosa e surpreendente de imagens e ações violentas: “Rebento os instrumentos do meu cativeiro – a cadeira, a mesa, a cama. Destruo o campo de batalha que foi o meu lar. Escanco as portas para que o vento possa entrar e o grito do mundo. Despedaço a janela. Com as mãos sangrando rasgo as fotografias dos homens que amei e que se serviram de mim na cama, mesa, na cadeira, no chão. Toco fogo na minha prisão. Atiro minhas roupas no fogo. Exumo do meu peito o relógio que era o meu coração. Vou para rua, vestida em meu sangue.” (MÜLLER, 1987, p.27)

escrituras.” (KRISTEVA, 1974, p. 62)⁷. Em *The Secret Love Life of Ophelia*, Ofélia sente-se abatida e deprimida com o desenrolar dos eventos⁸, e reitera que deseja apenas paz e esquecimento. Ela está desolada e se penitencia por ter perdido, ao mesmo tempo, o seu pai e Hamlet – “I have lost everything, both him and thee” – (BERKOFF, 2001, p.49), o que estabelece uma clara ressonância estrutural com o *Hamlet* shakespeariano. Berkoff termina a sua peça usando exatamente as mesmas palavras de Shakespeare, quando a rainha descreve o suicídio e morte da Ofélia (IV,vii). Ao não ter mais esperanças de poder conciliar a realidade com os seus mais íntimos anseios, ela diz preferir a escuridão e os sonhos profundos como uma forma de preservar a imagem e a companhia de Hamlet para sempre; as semelhanças com a Ofélia de Hirsch são evidentes, como pode ser constatado na citação a seguir:

O Hamlet, I am not afraid to die,
 'For in that sleep of death what dreams may come?'
 Remember when you spoke those words to me,
 and since you visit me only in dreams
 it may be there that we shall meet again – (BERKOFF, 2001, p.55)

A grande ironia é que a Ofélia na versão de Hirsch, apesar de não ter tido poder decisório sobre os movimentos de sua vida, teve total liberdade para decidir sobre os instrumentos de sua morte e, como ela própria escreve na sua carta para Hamlet, “os comprimidos já estão separados na mesinha de cabeceira. agora é só decidir entre o fogão a gás, o parapeito e o lexotan” (HIRSCH, 1997, p. 34) – essa é uma flagrante associação com as formas de suicídio denunciadas por Müller nas obras já comentadas anteriormente. É a carta-testamento deixada por Ofélia um aviso para que as mulheres fiquem alertas? É uma declaração de que os seus direitos e sentimentos de mulher

⁷ Em Um certo Hamlet de Abujamra, Ofélia também escreve uma carta-suicida para Hamlet (1991, p.46-47), entretanto, com um conteúdo diverso de sua carta em Estou te escrevendo de um país distante.

⁸ Em *The Secret Love Life of Ophelia*, Hamlet reconhece que ao ter matado Polônio, atravessou Ofélia com a espada: “Oh my prophetic soul, with that one deed, / I pierced the daughter through the father's greed, / and then I wounded thee and I am slain ...” (BERKOFF, 2001, p. 50).

não foram respeitados? Ou, é o legado existencial das mulheres que está sendo passado de geração em geração, como um círculo vicioso? E, nesse caso, seria melhor morrer, sobreviver ou ainda lutar para mudar o curso da história? Em *Hamlet-máquina*, apesar das rubricas informarem que Ofélia (cena 5) está numa cadeira de rodas, tolhida de seus movimentos e de sua liberdade por ataduras de gaze que estão sendo envolvidas no seu corpo por dois homens com batas de médico, surge “...a voz de Electra, o Anjo da Vingança na tradição literária, conclamando à revolta” (RÖHL, 1997, p.81), e fazendo ecoar o teor das palavras de Lady Macbeth ao aviltar o seu papel de mãe.⁹

Aqui fala Electra. No coração das trevas. Sob o sol da tortura. Para as metrópoles do mundo, em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus peitos em veneno mortal. Renego o mundo que pari. Sufoco o mundo que pari entre as minhas coxas. Eu o enterro na minha buceta. Abaixo a felicidade da submissão. Viva o ódio, o desprezo, a insurreição, a morte. Quando ela atravessar os vossos dormitórios com facas de carnicheiro, conhecereis a verdade. (MÜLLER, 1987, p. 32)

Referências

- ABUJAMRA, Antônio. **Um certo Hamlet**. Roteiro de encenação. 1991.
- BERKOFF, S. **The Secret Love Life of Ophelia**. London: Faber, 2001.
- FRENCH, Marilyn. Macbeth and Masculine Values. IN: SINFIELD, Alan. (ed.) **Macbeth: contemporary critical essays**. London: Macmillan, 1992.
- HIRSCH, Felipe. **Estou te escrevendo de um país distante: Hamlet com febre**. Roteiro de encenação. Curitiba, 1997.

⁹ Na Escócia de Macbeth, que é o retrato de uma cultura (círculo externo) engajada em constantes guerras, há o predomínio absoluto dos princípios masculinos de comportamento onde a violência é institucionalizada. Entretanto, um mundo que é mantido pela violência deve, por causa do equilíbrio e bem-estar de todos defender alguns segmentos – a família, a sociedade e o estado – que são regidos pelos costumes, hierarquia, tradição e pelas leis que se vinculam naturalmente. Dentro da polaridade masculina / feminina de conduta e de papéis, o círculo interno deve harmonizar os dois gêneros. Entretanto, Lady Macbeth ao violar as leis naturais quando fracassa em manter os princípios femininos e ao aderir os valores culturais da Escócia (princípios masculinos), está transgredindo o seu papel social: ela nega a sexualidade; ela invoca os espíritos maléficos para transformarem seu leite em fel; ela refuta os seus desejos e instintos maternos e o seu anseio de matar torna-se uma compulsão: “Eu poderia / Roubar [de meu filho] o seio da gengiva mole / E arrebentar-lhe o cérebro, se houvesse / Jurado que o faria.” (I,vii). (FRENCH, In: SINFIELD, 1992. p. 14-24.)

- KALB, J. **The Theatre of Heiner Müller**. Cambridge University Press, 1998.
- HAUSER, A. **A história social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MIRANDA, Célia Arns de. **Estou te escrevendo de um país distante: uma re-criação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch**. São Paulo, 2004. Tese de Doutorado em Pós-Graduação em Letras Modernas da USP.
- MÜLLER, Heiner. **Quatro textos para teatro: Mauser, Hamlet-Máquina, A missão, Quarteto**. Trad. Reinaldo Mestrinel. Apresentação de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1987.
- RÖLH, Ruth. **O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet e Macbeth**. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça; Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&P, 1988.
- WALSH, Brian. The Rest is Violence. In: **A Journal of Performance and Art**. 23:03, September, 2001.

Resumo

Em agosto de 1997, foi encenada no Teatro Novelas Curitibanas uma versão contemporânea do *Hamlet* shakespeariano, intitulada *Estou te escrevendo de um país distante*, cujo texto e direção foram realizados por Felipe Hirsch. Percebe-se que o tecido intertextual dessa produção teatral é bastante denso quando ele incorpora diversos textos além da fonte principal que é o *Hamlet* shakespeariano. O presente artigo tem como proposta determinar de que forma a encenação dirigida por Hirsch estabelece um diálogo intertextual com *Hamlet-máquina* de Heiner Müller.

Palavras-chave: Hamlet; Felipe Hirsch; intertextualidade; Hamlet-máquina.

Abstract

In August 1997, a contemporary version of the Shakespearean *Hamlet* was staged at Teatro Novelas Curitibanas, entitled *I'm Writing to You from a*

Distant Country, whose text and direction were made by Felipe Hirsch. It is perceived that the intertextual fabric of this theatrical production is quite dense when it incorporates several texts besides the main source that is the Shakespearean *Hamlet*. The present article aims to determine how the staging directed by Hirsch establishes an intertextual dialogue with *Hamlet-Machine* by Heiner Müller.

Keywords: *Hamlet*; Felipe Hirsch; intertextuality; *Hamlet-machine*.