

ROBERTO CARLOS MORETTO

**ENSAIO.HAMLET:**  
**RUPTURAS NO GÊNERO DRAMÁTICO E**  
**CORPOS EM REDE**  
**NA CENA DE ENRIQUE DIAZ**



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa Formação do Artista Profissional, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Prof. Dra. Elisabeth Silva Lopes.

São Paulo  
2009

ROBERTO CARLOS MORETTO

**ENSAIO.HAMLET:**  
**RUPTURAS NO GÊNERO DRAMÁTICO**  
**E CORPOS EM REDE**  
**NA CENA DE ENRIQUE DIAZ**



Dissertação de Mestrado

Orientador: Prof.Dra. Elizabeth Silva Lopes

Área: Artes

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Linha de Pesquisa: Formação do Artista Profissional

Departamento de Artes Cênicas  
Escola de Comunicação e Artes  
Universidade de São Paulo

São Paulo  
2009

**ROBERTO CARLOS MORETTO**

**ENSAIO.HAMLET:  
RUPTURAS NO GÊNERO DRAMÁTICO  
E CORPOS EM REDE  
NA CENA DE ENRIQUE DIAZ**

Banca Examinadora

---

Elisabeth Silva Lopes (Orientadora) -USP

---

Silvia Fernandes - USP

---

Cassiano Sidow Quilici – PUC - SP

São Paulo \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2009.



“O mundo é de quem não sente. A condição essencial para se ser um homem prático é a ausência de sensibilidade. A qualidade principal na prática da vida é aquela qualidade que conduz à acção, isto é, a vontade. Ora há duas coisas que estorvam a acção - a sensibilidade e o pensamento analítico, que não é, afinal, mais que o pensamento com sensibilidade.”

(Fernando Pessoa)

## AGRADECIMENTOS

- À Professora Doutora **Elisabeth Silva Lopes**, que tenho como modelo de comportamento profissional, pela co-orientação segura e competente, por sua paciência, compreensão e apoio nos momentos cruciais desta fase de minha trajetória acadêmica.
- A Enrique Diaz, que sempre me recebeu com muito carinho e, graças à sua colaboração tornou possível esta pesquisa.
- A meu pai (*in memoriam*), à minha mãe e a meus irmãos, que sempre me incentivaram e deram apoio.
- À querida amiga Lucia Fidelis, que me ajudou muito na reta final.
- Ao querido professor e amigo José Guida, pelas traduções e pela companhia.
- Aos queridos artistas da CIA O Grito, em especial ao Alessandro Hernandez e à Léia Rapozo, que seguraram as pontas nos momentos em que precisei ficar ausente.
- Aos artistas da CIA dos Atores, que permitiram a abertura dos arquivos do grupo para a minha pesquisa.
- Aos meus sobrinhos Gabriel, Maria Luiza e Renata, meu futuro.
- Aos professores Luiz Fernando Ramos, Silvia Fernandes e Renato Ferracini pela colaboração sincera.
- A meus amigos, Márcia Merlino, Raquel Anastásia, Lilih Curi, Edu Parisi, Tati Guimarães, Paula Chagas, Débora Bolsoni, Denise Beividas, e Gisele Penella, que me apoiaram.
- A Deus, pela vida, equilíbrio e sustentação.

MORETTO, R.C. **ENSAIO.HAMLET: RUPTURAS NO GÊNERO DRAMÁTICO E CORPOS EM REDE NA CENA DE ENRIQUE DIAZ**. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, 2009

## RESUMO

A presente pesquisa contribui para a análise dos processos de construção da cena teatral contemporânea, verificando a criação do encenador Enrique Diaz, da Cia dos Atores, com enfoque na prática desenvolvida por ele no espetáculo “Ensaio.Hamlet”. Procura-se estabelecer, neste trabalho, uma reflexão sobre as novas metodologias teatrais que marcam uma ruptura com o modelo dramático tradicional, investigando como se estrutura a construção da cena, da dramaturgia, do trabalho dos atores e do tempo teatral. O que se pretende, aqui, é, além de confirmar as técnicas desenvolvidas por Enrique no espetáculo Ensaio.Hamlet, e que são características de uma nova teatralidade, deixar registrados os procedimentos de criação de um dos mais profícuos artistas contemporâneos, colaborando, assim, com o registro da história do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Encenação; Ensaio.Hamlet; dramaturgia; micropercepção; Enrique Diaz.

## ABSTRACT

The current study contributes to the analysis of the constructing process of the contemporaneous scene, by verifying the work by Enrique Diaz (director – *Cia. dos Atores*), focusing on his work called *Ensaio.Hamlet*. This study also establishes considerations on new theatre/drama methods which do not agree with the conventional drama standard, by examining how construction of scenes, dramatic art, actor's acting and of the theatre timing are structured. The purpose of this study is, besides to confirm the techniques developed by Enrique in his play *Ensaio.Hamlet*, which are characteristics of the new theatre, also to record the creation procedures by one of the most profitable contemporaneous artists, by contributing then with the history record of the Brazilian theatre.

Key words: Staging; *Ensaio.Hamlet*; dramatic art; microperception; Enrique Diaz.

## SUMÁRIO

I – PRÓLOGO .....	1
II - O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UM ENCENADOR .....	5
III - A MULTIPLICIDADE DA CENA .....	13
IV - A OSTENSÃO DO CORPO DO ATOR .....	33
V - MODULAÇÃO DA DRAMATURGIA .....	47
VI - A FRAGMENTAÇÃO DO TEMPO .....	74
VII - CENA FINAL .....	86
VIII - BIBLIOGRAFIA .....	96
IX- ANEXOS.....	102
ANEXO A - ENTREVISTAS .....	103
ANEXO B – TEXTO/ROTEIRO DO ESPETÁCULO ENSAIO.HAMLET .....	135
ANEXO C – .....	198



## I – PRÓLOGO

Nas duas últimas décadas muitos grupos de teatro vem desenvolvendo um trabalho que rompe com a tradição da linguagem dramática<sup>1</sup> e textocentrista. O jogo de interpretação<sup>2</sup> dos atores não é mais construído para “traduzir” no palco as ações e os conflitos das personagens e de suas características físicas e psicológicas. A arte atual vem se aproximando da noção de simulacro e não mais de representação entendida como mimese<sup>3</sup> da realidade. O teatro se abre para múltiplas experimentações e questiona a hierarquia na criação dos espetáculos.

O simulacro que pode ser compreendido como avesso da realidade, é percebido na arte, como uma realidade diferente daquilo que, *a priori*, simula. É como uma máscara<sup>4</sup>, que, ao ser confeccionada, já não é mais o original, mas, ao fundir-se com outra pessoa, também não é mais cópia. A simulação na arte carrega em si o real e o virtual e potencializa em seu jogo a representação desses conceitos<sup>5</sup>.

O encenador Enrique Diaz estabelece, junto de seu grupo, A Cia dos Atores, fissuras no gênero dramático, proporcionando uma multiplicidade de sentidos em sua cena. Em um dos seus mais recentes trabalhos, simula, com

---

<sup>1</sup> O conceito do teatro dramático, das ações dialógicas, do ator identificado em personagens bem definidos foi sendo desenvolvido a partir das teorias de Aristóteles e sua Poética. Aristóteles entendia a arte e, por consequência, o teatro, como imitação da realidade. Para ele, a obra possuía valor estético e o significado de imitação passa a ser o de “possíveis interpretações do real”. A *Poética* é o primeiro tratado sistemático sobre o discurso literário. A imitação, como atividade essencialmente humana, marcou as manifestações artísticas e foi definida por Aristóteles como “modos de representação”, e segue até hoje como referência as teorias teatrais.

<sup>2</sup> Interpretar, neste caso, tem o sentido de traduzir a linguagem dramática para a linguagem cênica, o de uma identificação psíquica com a personagem, em oposição ao ator que representa e que busca em si mesmo, em suas qualidades físicas e vocais o material de seu trabalho, quando o ator empresta suas qualidades para a personagem, é ele mesmo em cena. (FERRACINI, , 2001, p. 43 e 44.)

<sup>3</sup> A própria idéia de mimese como imitação pura e simples da realidade, já tem sido revista. Segundo o filósofo Luiz Costa Lima, ao tratar o campo pré-conceitual da mimese no livro *Mimesis: Desafio ao Pensamento*, revela que, em suas origens anteriores a Aristóteles e Platão, em fragmentos de antigas obras, a “mimesis”: “não assinalava a singularidade, no caso a individualização do ator, mas supunha uma formação vista em consonância com as propriedades da natureza: uma propriedade orgânica.”; e ainda: “Dito de modo mais analítico: a propensão de ressaltar o traço de semelhança contido no “mímema” exprimiria a vontade de que a obra não se separasse da vida que, representando, prolongava. Em vez de imitação, já o primeiro fragmento então destaca a semelhança (*homoiosis*) com as formas de vida, aspirável através de um meio, a máscara [...](LIMA, 2000, p.295). Nos estudos pré-conceituais, a mimese também propunha diferenças: “Já em sua incidência inicial, portanto, a “mimesis” aparecia como um fenômeno complexo, em que diferenças eram produzidas em coordenação com a busca de estabelecer semelhanças”(LIMA, 2000, p.298).

<sup>4</sup> Em *Lógica dos Sentidos*, o filósofo Gilles Deleuze propõe uma reversão do platonismo com o triunfo do simulacro: “que nega tanto o original quanto a cópia, criando um jogo no qual os signos descobrem-se máscaras.” (DELEUZE, 1998, p. 267).

<sup>5</sup> Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulações*. Editora Relógio D'água, 1991.

base no texto *Hamlet*, uma nova história, que pode ser vista como um duplo da primeira e que, em essência, é uma terceira: "o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*" (Deleuze, 1998, p. 267).

Ao propor o diálogo entre a cena e seu processo de criação, entre os atores e suas personagens, Diaz cria uma realidade cênica que por comparação entre processo e resultado desestrutura e questiona as convenções dramáticas, e aproxima seu ator do *performer*<sup>6</sup>. Atual e virtual fundem-se na cena de Diaz, como a sinceridade e o fingimento, o consciente e o inconsciente.

O autor apresenta como proposta de trabalho, em suas pesquisas, desvendar os jogos de construção da representação na cena, que já não é tecida apenas pelas palavras das ações dramáticas das personagens, e nem apenas pela busca da ação física viva do ator. Diaz revela e justapõe as construções do drama e da representação, em seu espetáculo/ensaio, por meio de fragmentações, de imagens, de narrativas e de ações concretas/ficcionais que acontecem no palco.

Nesta dissertação, verificamos alguns procedimentos que caracterizam a ruptura do trabalho de Diaz com o teatro dramático, sob os conceitos do pensamento rizomático e da produção de conhecimento sensível, propostos nos estudos dos filósofos Gilles Deleuze, Felix Guattari e de Gottfried Wilhelm Leibniz. Analisamos o espetáculo *Ensaio.Hamlet*, da Cia dos Atores, bem como a construção de sua encenação por Enrique Diaz.

Em *Ensaio.Hamlet*, Diaz fez uma leitura instável do texto de Shakespeare com muitos recortes, comentários e interferências. O espetáculo instaura sucessivos cortes no texto, os quais são preenchidos com processos de ensaio e de construção da obra e com relatos dos atores sobre a elaboração das personagens e de seu processo de representação. Observam-se três eixos que compõem a estrutura da cena: em um deles, temos o jogo das personagens de Hamlet; em outro, temos o processo de criação dos atores dentro e fora dos ensaios; no terceiro, encontramos uma representação da vida e das questões dos atores.

---

<sup>6</sup> O conceito de *performer* é analisado no capítulo "A Ostensão do Corpo do Ator".

Em nossas considerações, vamos explorar algumas ações que ajudam a entender a construção instável, porém, agregadora da obra de Shakespeare no jogo cênico.

No primeiro capítulo, apresentamos as experiências de Enrique Diaz na construção de seu percurso como encenador. Nesse capítulo, é realizado o mapeamento das ações que diferenciam o seu fazer artístico, analisando suas idéias na concepção de seus primeiros espetáculos e de suas pesquisas ao longo da carreira. Verificamos a influência de seu trabalho como ator em sua encenação, bem como na maneira como ele conduziu e formou seu grupo, apresentando trechos de entrevistas concedidas por ele na época das apresentações de seus espetáculos.

A partir do segundo capítulo, começamos o mapeamento de algumas estruturas que caracterizam sua cena. Especificamente nesse capítulo, estudamos os mecanismos desestruturadores da construção dramática da cena, sob o ponto de vista da apreensão de conhecimento pelas percepções e pelo pensamento rizomático. Verificamos, também, essas transformações a partir do uso de instrumentos tecnológicos na cena.

No terceiro capítulo, observamos o trabalho corporal ostensivo dos atores, pesquisando como se estrutura o jogo entre sua interioridade e a construção da representação. Analisamos as influências perceptivas da postura dos atores na passagem entre a representação das personagens para os depoimentos pessoais dos atores e para a exposição dos processos de criação do espetáculo. Analisamos, ainda, o quanto o trabalho performativo interfere nos jogos de atuação e na atualização da cena e como o uso de objetos ressignifica o jogo dos atores.

No quarto capítulo, mostramos a articulação entre a dramaturgia e a cena e que, apesar de apresentar o espetáculo em módulos, fragmentando o texto de Shakespeare, proporciona uma fruição e uma apreensão mais profunda da obra, ao contrário do que se poderia esperar. Observamos essa articulação de uma perspectiva rizomática, analisando os diversos significados que se abrem a partir desse jogo de escritura cênica.

No quinto capítulo, expomos o tempo aiônico como referência de construção temporal em *Ensaio.Hamlet*. Analisamos as influências sensíveis que essa noção de tempo, estudada por Deleuze, proporciona na obra, ao

aproximar o passado e o futuro da cena. Encerramos nossa dissertação, apresentando a última cena do espetáculo como referência às questões aqui discutidas, articulando-a, paralelamente, a algumas reflexões críticas sobre esse processo.

## II - O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UM ENCENADOR

Diaz tem a formação e a experiência primeira de ator:

“Na verdade nunca pensei em dirigir”, diz Enrique. “A coisa começou como um prolongamento do meu trabalho de ator. Uma das grandes influências que tive foi o Moacyr Góes, antes de eu começar a mexer nessa área. Uma porção de coisas sobre o aprofundamento do trabalho do ator, as possibilidades do palco tirei desse contato”.<sup>7</sup>

Depois de muitas experiências como ator: “Fiz mais de 30 peças, foi bem intenso.”<sup>8</sup>, e, a partir do contato com o curso de Comunicação Social na PUC do Rio de Janeiro, Diaz começa a procurar novos caminhos: “Depois de um tempo, quando eu já estudava comunicação na faculdade, fui procurando ver o que me interessava mais em termos de teoria e prática. E fui estudando.”<sup>9</sup>

Apesar de não ter concluído o curso, reconhece a influência dele em seu trabalho: “Muito o que estudei em Teoria da Comunicação emprego no teatro. Sou formado pela intuição”<sup>10</sup> Instigado pelos estudos a se aprofundar nas pesquisas em teatro, Diaz resolve, então, convidar alguns amigos para um processo de trabalho: “Em 1988, com um grupo de amigos, começamos a fazer pesquisa, a desenvolver algumas cenas, pensando num futuro espetáculo.”<sup>11</sup> Essa pesquisa resultou no espetáculo *Rua Cordelier*<sup>12</sup>, que contava muitas versões da Revolução Francesa sob a ótica de alguns loucos em um hospício. Na cena, os loucos eram também atores que ensaiavam uma peça, com a presença do encenador, o qual, igualmente, era diretor do manicômio. Nesse primeiro experimento, Diaz já brinca em cena com as convenções sobre personagem e artista: “Enrique Diaz participa do elenco

<sup>7</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Alberto Guzik. Colecionador de Cults. São Paulo: *Jornal da Tarde*, 30/10/1992.

<sup>8</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a André Corrêa. *Revista Camarim*. Disponível em: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/camarim/camarim21/entrevista.htm>. Acesso em: 08-02-2009.

<sup>9</sup> Idem Ibidem.

<sup>10</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Dirceu Alves Jr. *Isto é Gente, Melhores de 2004*. Disponível em: [http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao\\_arte/teatro\\_enrique\\_diaz.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao_arte/teatro_enrique_diaz.htm). Acesso em: 08-02-2009.

<sup>11</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Alberto Guzik. Colecionador de Cults. São Paulo: *Jornal da Tarde*, 30/10/1992.

<sup>12</sup> O espetáculo *Rua Cordelier* refere-se ao assassinato do político Jean Paul Marat e a Revolução Francesa. Na sua concepção, foram usados os textos *Perseguição e Assassinato de Jean Paul Marat*, de Peter Weiss; *A Morte de Danton*, de George Büchner e *Mauser*, de Heiner Muller.

como o diretor em cena, da peça e do hospício onde se passa a ficção. Ao mesmo tempo acumula as funções de diretor do espetáculo, iluminação, trilha sonora, e também a dramaturgia.” (CORDEIRO apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 257)

Foi nesse espetáculo que seu grupo, a “Cia dos Atores”, começou a se formar: “Era um trabalho cheio de boas intenções mas com poucos resultados. O que houve de bom foi que a equipe se consolidou.”<sup>13</sup> O embrião de seu trabalho como encenador surge nessa aparente dicotomia entre ser ator e, ao mesmo tempo, ser encenador de um processo de pesquisa coletivo: “No espetáculo *Rua Cordelier*, eu estava em cena dentro da peça, era o diretor do hospício.”<sup>14</sup> Nesse espetáculo, Diaz fez um paralelo entre seu desejo de atuar e também de conduzir processos de pesquisa como encenador, com a Revolução Francesa, um dos temas da peça: “Em toda a peça, sem dúvida alguma, está presente o conflito ideológico entre o desejo individual e a ordem social, uma vez que toda revolução exige do indivíduo uma certa renúncia de si mesmo.”<sup>15</sup> Nessa fala, percebemos uma nascente consciência da necessidade da partilha da criação na pesquisa teatral e o início de um trabalho agregador de artistas com objetivos comuns. A ideia da renúncia por um objetivo de criação coletiva transforma-se para Diaz em habilidade de amalgamar criações distintas e será uma das características de seu trabalho à frente de seu grupo: “Nosso trabalho é democrático. Estamos ali porque queremos discutir as idéias. Nunca pensei em estabelecer regras para cada um fazer isso ou aquilo.”<sup>16</sup>

No segundo espetáculo, em que assumiu a cena, a proposta foi discutir os mecanismos da criação: “Nosso segundo trabalho já foi em 1990, *A Bao A Qu*. Eu sou fascinado pelo processo de criação, pelo teatro dentro do teatro. E do conto do Borges tirei a idéia do espetáculo, onde um escritor começava a

---

<sup>13</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Alberto Guzik. Colecionador de Cults. São Paulo: *Jornal da Tarde*, 30/10/1992.

<sup>14</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a André Corrêa. *Revista Camarim*. Disponível em: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/camarim/camarim21/entrevista.htm>. Acesso em: 08-02-2009.

<sup>15</sup> DIAZ, Enrique. A Revolução Francesa na visão de loucos internados num hospício. Entrevista concedida ao *Jornal O Globo*, em 06/11/1990.

<sup>16</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Dirceu Alves Jr. *Isto é Gente, Melhores de 2004*. Disponível em: [http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao\\_arte/teatro\\_enrique\\_diaz.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao_arte/teatro_enrique_diaz.htm). Acesso em: 08-02-2009.

brigar com as personagens que tinha inventado.”<sup>17</sup> Nesse espetáculo, novamente, aparece a figura do encenador na criação da cena: “[...] é quase impossível não associar o autor da escritura cênica de ‘*A Bao A Qu – Um Lance de Dados*’, interpretado por Olinto, a um encenador que organiza seu processo criativo [...].”(FERNANDES apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 46).

Outra característica importante do trabalho de Diaz é a reflexão sobre os procedimentos de criação da cena na própria cena e que se verticaliza nesse espetáculo. Tanto o conto de Borges, *A Bao A Qu*, quanto a poesia de Mallarmé, *Um Lance de Dados*, falam sobre processos de criação. No caso do conto, isso aparece no conteúdo de seu texto e, no caso da poesia, em sua forma de escrita. Diaz desenvolve, a partir desses textos, um paralelo com o encenador criando sua cena, apresentando-nos um personagem que manipula e constrói outros personagens. O que vemos são partituras físicas coreografadas pela manipulação dos materiais de cena, pelos desenhos da luz (**Figura 1**) e pela construção da sonoridade das palavras. Tudo isso é regido pelo criador dentro da cena ao construir e desconstruir as histórias apresentadas. Com esse espetáculo, Diaz opera uma poética dedicada a celebrar as operações simbólicas da cena e será marcante no seu trabalho de encenador a partir de então.

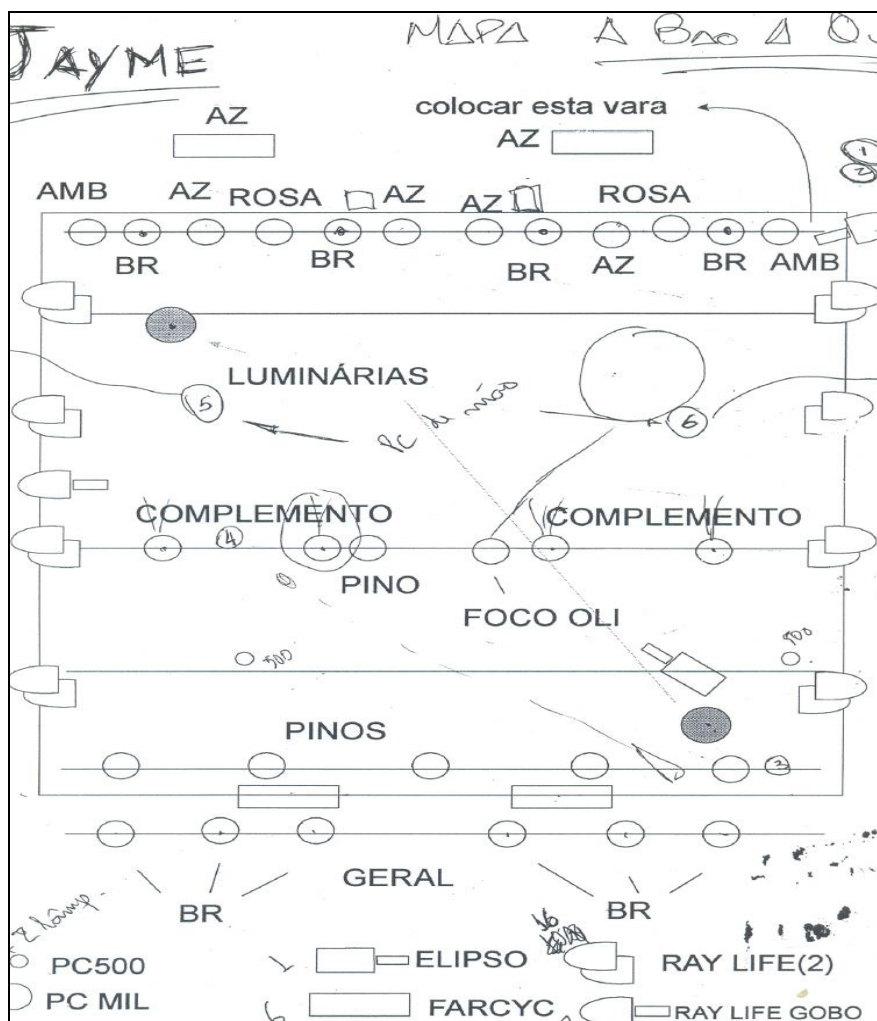
No terceiro espetáculo como encenador, com texto de Oswald de Andrade, a discussão sobre o papel do criador prossegue, já que “Diaz escolheu *A Morta* por sua paixão de falar de teatro dentro do teatro. [...] Em *A Morta*, o protagonista é um escritor, igualmente um poeta.”<sup>18</sup> Nesse espetáculo, há, também, uma discussão sobre se o artista é livre para desenvolver seu trabalho na sociedade atual, e nesse caso, sobre as próprias opções e condições disponíveis para o tipo de pesquisa em arte que interessa a Diaz: “O drama básico de *A Morta* é o pouco espaço que o poeta tinha na

---

<sup>17</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Alberto Guzik. Colecionador de Cults. São Paulo: *Jornal da Tarde*, 30/10/1992.

<sup>18</sup> DIAZ, Enrique. Três Mestres do Drama a Poesia. Entrevista concedida a Alberto Guzik. São Paulo: *Jornal da Tarde*, 15/10/1992.

esfera social e que agora tem na mídia. Ele vive um drama porque ao virar produto de consumo deixa de ser original.”<sup>19</sup>



(Figura 1) Mapa de luz do espetáculo *A Bao A Qu*

A verve de ator que assumiu a direção aparece na maneira como ele encara o processo de criação em teatro e, apesar de cada vez mais ter assumido o papel de regente da cena de seu grupo, continuou atuando e refletindo sobre sua dupla vontade: “Quero dirigir e atuar num mesmo espetáculo. Pensei em fazer isso em *A Bao A Qu*, que tinha alguns elementos autobiográficos e também agora em *A Morta*, mas não foi possível. Mas ainda vou fazer isso, tenho certeza.”<sup>20</sup> Em *A Morta*, ao contrário do que afirmou,

<sup>19</sup> DIAZ, Enrique. Bagunça na Fundação. Entrevista concedida a Denise Moraes. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 09/09/1992.

<sup>20</sup> DIAZ, Enrique. Um diretor infernizado com “A Morta” de Oswald. Entrevista concedida para João Carlos Pedroso. Rio de Janeiro: *Jornal O Globo*, 01/04/1992.



Diaz assumiu, além da concepção da cena, o papel do poeta do texto de Oswald, aproximando, ainda mais, as duas funções, o que influenciou seu trabalho de encenador e a concretude das cenas que instaurou nos processos de criação: “- Uma coisa é o que a palavra significa, outra é o que ela é. No teatro, ela pode ser principalmente sua sonoridade: entonação ritmo. Nós trabalhamos com características sensoriais com a relação do material com o imaterial. Qualquer comunicação e conhecimento vem daí.”<sup>21</sup>

Nesse espetáculo que confirma a opção de Diaz pela metalinguagem da criação, também aparece outra característica que acompanhará seu trabalho: a aproximação dessa criação com o cotidiano da vida, em perceber a existência como uma infundável troca de papéis e de personagens, de se comunicar com o homem do seu tempo: “Fazer arte é a única forma de se controlar a pluralidade do mundo, porque assim você consegue dominá-la contando uma história. Só tem sentido viver para mim se for para construir ficções.”<sup>22</sup>

A partir de suas experiências como encenador, Diaz começa um novo processo de formação. Preocupado em se aprofundar sobre o domínio da criação em teatro, gradativamente assume as responsabilidades de encenador, entretanto não abre mão da atuação: “O acúmulo de trabalho nos últimos tempos fez Enrique pensar se teria que fazer uma opção entre as carreiras de ator e diretor. Na medida do possível, ele pretende manter um pé de cada lado da margem.”<sup>23</sup> Uma observação interessante é sobre como essa experiência dupla aparece em sua criação. A figura do encenador como personagem de seus espetáculos parece vir aliada à sua experiência de intérprete e serve quase que como uma transição, uma ferramenta de compreensão dessas duas funções dentro da própria cena e aponta para a maneira como ele articulará a encenação dentro de seu grupo.

Tanto em *Rua Cordelier*, em *A Bao A Qu*, como em *A Morta*, há poetas e diretores em cena, ou seja, os criadores abordando seus processos de trabalho. Todos estão ali como personagens que constroem e desconstroem

---

<sup>21</sup> DIAZ, Enrique. Antropofagia dos Sentidos. Entrevista concedida a Luiz Fernando Vianna. Rio de Janeiro: *Jornal O Globo*, 09/09/92.

<sup>22</sup> Idem Ibidem.

<sup>23</sup> João Carlos Pedroso escreve sobre o espetáculo *A Morta* no *Jornal O Globo* em 01 de abril de 1992.

suas criações dentro da própria cena. É como se Diaz aliasse dois grandes motivadores de sua criação em teatro, apresentando, dentro da cena, a função do encenador como um atuante. É como se tentasse buscar um equilíbrio entre essas duas funções que, de certo modo, ele irá amalgamar nas suas pesquisas de trabalho. O que começou como intuição e vontade de compreender melhor os mecanismos de criação em arte - encenador que atua, ator que encena -, com o passar do tempo e das experiências, torna-se objeto de estudo e pesquisa.

Em janeiro de 2005: “Enrique recebe uma bolsa de pesquisa para estudar o gênero melodrama, oferecida pela Fundação Vitae.” (CORDEIRO apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 275). Essa bolsa resultou no espetáculo *Melodrama*, um dos mais conhecidos de seu grupo até então e que se caracterizou por um longo período de pesquisas e ensaios e em um elaborado jogo de revelação dos mecanismos da cena. A linguagem melodramática constituída como tema do espetáculo reforçou o caráter de revisão do modelo dramático aristotélico, confrontando-o com a construção fictícia da cena. O espetáculo teve uma carreira internacional com apresentações em diversos países e proporcionou a abertura de novas experiências para Diaz: “Não quero criar um estilo que todo mundo saiba, de cara, que é meu. Gosto de mudança, de transformações, de descobertas, de testar novas idéias, de buscar soluções para problemas que ainda não enfrentei.”<sup>24</sup>

Em 2001, Diaz é contemplado com a Bolsa Virtuose do Ministério da Cultura para pesquisa sobre Teatro Novaiorquino Contemporâneo, cujo foco era acompanhar e estudar a companhia norte-americana Mabou Mines<sup>25</sup> com ênfase na relação entre elementos tecnológicos e a *performance* ao vivo.

---

<sup>24</sup> DIAZ, Enrique. Enrique Diaz Revisita o Melodrama. Entrevista concedida a Alberto Guzik. São Paulo: *Jornal da Tarde*, Caderno Variedades, 06/04/1996, p.10.

<sup>25</sup> A fundação do grupo Mabous Mine aconteceu na metade dos anos sessenta em Paris, organizada por artistas norte-americanos: Joanne Akalaitis, Lee Breuer, Ruth Maleczek, Philip Glass e David Warrilow. Juntos, desenvolveram uma nova linguagem teatral que tornava híbridos os conceitos de literatura, música e artes visuais. Em 1970, ao retornarem para os Estados Unidos da América, reuniram-se em Mabou Mines, Nova Scotia e criaram seu primeiro e original trabalho: *The Red Horse Animation* e, desde então, tornaram-se referência do novo teatro de pesquisa norte-americano. Disponível em: <http://www.maboumines.org>. Acesso em 18/01/2009.

Durante sua pesquisa, Diaz estagiou com a Siti Company, da diretora Anne Bogart, e conheceu as técnicas dos Viewpoints<sup>26</sup>, que tiveram forte influência na elaboração de seus próximos espetáculos, como *A Paixão Segundo GH*, *Ensaio.Hamlet*, que serve de apoio a esta dissertação, e também *Gaivota – Tema para um conto curto* (**Figura 02**): “Eu digo que *A Gaivota* é o *Ensaio.Hamlet* que o Tchecov escreveu. [...] nessa peça, há um jogo de reflexos e espelhos, o conflito de geração, o teatro dentro do teatro, a idéia de viver um papel dentro da vida.”<sup>27</sup>

Em 2008, graças à repercussão de seus últimos trabalhos, com destaque para *Ensaio.Hamlet*, que ganhou prêmio de melhor espetáculo estrangeiro na França, Diaz foi convidado a coordenar a 18ª edição da *École des Maîtres*<sup>28</sup> (Escola dos Mestres), um curso de formação teatral avançada a atores profissionais europeus na faixa de 24 a 32 anos. Contando com um elenco de 13 atores vindos da Bélgica, França, Portugal e Itália, Diaz assumiu a direção e propôs como pesquisa o universo da escritora brasileira Clarice Lispector, que ele havia pesquisado quando montou *A Paixão Segundo GH*, apresentando como resultado final do curso o espetáculo *Perto do Coração Selvagem*:

---

<sup>26</sup> Veja, no capítulo “A Ostensão do Corpo do Ator”, as referências das técnicas dos Viewpoints, da diretora Anne Bogart e da Siti Company.

<sup>27</sup> DIAZ, Enrique. Enrique Diaz relê texto do russo Tchecov. Entrevista concedida a Pedro Ivo Dubra. São Paulo: *Folha de São Paulo*, Guia da Folha, n. 535, 15/06/2007, p. 30.

<sup>28</sup> O projeto **Thierry Salmon**, a nova **École des Maîtres**, é um curso de formação teatral avançada que oferece uma oportunidade de aperfeiçoamento a atores com idades compreendidas entre 24 e 32 anos. É promovido por cinco países europeus – Bélgica, Espanha, França, Itália e Portugal – com o objetivo de relacionar jovens atores, formados nos conservatórios e escolas superiores de teatro da Europa e já exercendo uma atividade profissional, com encenadores de renome em nível internacional. Pretende-se dar vida a uma experiência de trabalho fortemente assentada na confrontação e na troca de experiências sobre métodos e práticas de encenação, partindo de textos, línguas e linguagens artísticas diferentes, em um curso itinerante com a duração de cerca de dois meses. O projeto, que recupera a memória do encenador belga Thierry Salmon, renova e reforça a experiência pedagógica e artística da **École des Maîtres**, o curso internacional de aperfeiçoamento teatral lançado em 1990 entre a Itália, a Bélgica e a França e, a partir de 1999, com a presença contínua de Portugal. Hoje, integra, também, a Espanha, já dentro do quadro do **Programa Cultura 2000** da Comunidade Européia.

Para um dos fundadores da École des Maîtres e diretor do Centro de Pesquisa e de Experimentação em Pedagogia Artística, Serge Rangoni, 49, o sucesso desta edição está justamente no trabalho elaborado de direção teatral. "Enrique Diaz se deparou com uma Europa que não é unida culturalmente. Ele conseguiu uma construção coletiva sem abrir mão do individual. Trouxe uma urbanidade que destaca a singularidade da pessoa, da sua identidade cultural", diz. Rangoni acredita que a escolha de Clarice Lispector tenha sido muito feliz. "Ela é uma autora que faz a ligação entre o Brasil e a Europa. É sensível e complexa ao mesmo tempo."<sup>29</sup>



(Figura 02)

**Enrique Diaz em *A Gaivota***

---

<sup>29</sup> ROCHA, Daniela. *Diretor Enrique Diaz roda a Europa com Lispector*. Colaboração para a Folha de São Paulo, em Bruxelas. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u442881.shtml>. Acesso em: 09/09/2008

### III - A MULTIPLICIDADE DA CENA

No início dos ensaios do espetáculo *Ensaio.Hamlet*, Diaz sugeriu a seu grupo algumas questões, presentes no texto, que ele gostaria de trabalhar: Loucura, Espelho, Pai, Mundo e, por meio delas, foram realizados pequenos workshops, leituras e improvisações:

No Hamlet trabalhamos com algumas premissas muito abertas. A idéia era estudar a peça e indagar sobre as questões da peça como processo. Não queríamos uma apreensão da peça e sim suas perguntas.<sup>30</sup>

Esse trabalho serviu de partida para que a cena abrisse múltiplas conexões, aproximando-se da ideia de pensamento rizomático, ao contrário de uma cena criada sobre uma estrutura arborescente<sup>31</sup>. Segundo Deleuze, a contraposição "árvore" / "rizoma" pode se valer da revisão crítica das estruturas vigentes: "A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser"(DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.37).

Hamlet deixa de ser a personagem do texto de Shakespeare e se torna a personagem dos artistas do grupo, ela é recomposta pelo coletivo, fala em nome das questões da existência do homem, trata das problemáticas pessoais e artísticas do grupo. E, se olharmos a arte como uma ciência questionadora da natureza humana, como um espaço de buscas, veremos que a multiplicidade de conexões sugeridas pelo pensamento rizomático é próprio da natureza subjetiva da criação artística. O rizoma regenera-se continuamente por suas interações e transformações. A subjetividade é como a cognição, o advento, a emergência de um afeto e de um mundo a partir de suas ações no mundo. Atua diretamente em nossas percepções por pequenas

<sup>30</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Roberto Moretho. Rio de Janeiro, 15/07/2004.

<sup>31</sup> A metáfora de um pensamento que se estabelece como árvore nos ajuda a entender uma espécie de sistematização de nossas mentes, plantam-nos árvores na cabeça: a da vida, a do saber etc. E o poder, na sociedade, é sempre arborescente – a metáfora visualiza, comunica melhor o sentido dessa estrutura que representa a hierarquia. Entretanto, na organização do saber, quase todas as disciplinas passam por esquemas de arborescência: a biologia, a informática, a linguística (os autômatos ou sistemas centrais). De fato, não se trata de uma simples metáfora (no sentido linguístico) e o que nos faz entender essa metáfora é que existe todo um aparato que se planta no pensamento, um programa de funcionamento para obrigá-lo a ir pelo "bom" caminho, das ideias "justas". A metáfora da árvore clareia a maneira como se articulam, na comunicação social, os esquemas de poder.

mudanças que nos levam a novos estados de pensamento e proporcionam um desequilíbrio em nossas emoções, colocando-nos em constante readequação dos sentimentos.

A estrutura da cena em rizomas aponta para a crítica de uma convenção teatral que se solidificou em um pensamento hierárquico com raízes estáticas. Enquanto o modelo da árvore-raiz é “decalque”, reprodução ao infinito, o rizoma-canal é mapa, “voltado para uma experimentação ancorada no real”, aberto, desmontável, reversível, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas, ao contrário do decalque, que “volta sempre ao mesmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.21 e 22).

### **Os caminhos práticos que multiplicaram a cena**

No início do processo de pesquisa do espetáculo *Ensaio.Hamlet*, os artistas se juntaram em encontros para discutir a dramaturgia de Shakespeare e propor práticas a partir desses estudos. O ator Marcelo Olinto narra como foram essas reuniões que, segundo ele, começaram da seguinte maneira:

Trabalho de mesa com o texto. Estudava-se cada ato, cada cena e discutia-se o que todos haviam entendido. Depois partíamos para um trabalho de entendimento com vivências: meu ponto de vista do texto, o próprio texto, ou os dois. Tanto escolhia-se personagens, quanto Enrique delegava. E então ensaios.<sup>32</sup>

As vivências sobre as ideias recolhidas no texto tinham o caráter de experimentação e visavam estabelecer certa organização de ações a partir das entrelinhas de *Hamlet*.

Os workshops foram divididos nos 5 atos, olhando o que de mais importante era falado naquele ato. Então os temas eram divididos para cada ator. Podia ser: Cena monólogo, Loucura de Ofélia, Teatro, Hecuba, Hamlet e Gertrudes. Ou então frases: Mostre-se, Quero ser aceito, e ainda podia juntar-se as duas propostas e ainda juntar com alguma experiência pessoal, alguma lembrança como se construíssemos vários dogmas. Dogmas para criar partituras.<sup>33</sup>

A escolha por trabalhar em workshops<sup>34</sup> define uma estratégia de pesquisa segundo a qual alguém compartilha técnicas práticas que resultam em experimentações coletivas. O workshop tem uma relação próxima com o

<sup>32</sup> OLINTO, Marcelo. Entrevista concedida a Roberto Moretho. São Paulo, 12/12/04.

<sup>33</sup> Idem Ibidem.

<sup>34</sup> Segundo a Wikipedia, a definição do termo workshop é: "sessão de treino com vários dias focados na resolução prática de problemas e que requer o envolvimento dos participantes".

ensaio, ele é também um experimento, um trabalho pensado para e com o outro, é um estudo coletivo prático-teórico de experimentação, de vivência, próprio da natureza da realização do fenômeno teatral entre artista e público. Nos workshops propostos por Diaz, os atores tinham a responsabilidade de assumir a composição de toda a cena: “Cada ator então apresentava sua cena, com trilha, iluminação, figurino, cenário, etc.”<sup>35</sup>

Em alguns deles, foi sugerido, também, que os atores dirigissem algumas cenas: “A gente também virava diretor. Ele dizia: ‘amanhã quero o começo do segundo ato’. Eu levei, como diretora, a cena pra Malu e falei: Malu é assim e assim.”<sup>36</sup>

A autoria compartilhada, na qual se agregaram questões pessoais dos atores, verticalizou-se quando foi também compartilhada a direção das cenas. Os atores foram convidados a olhar o espetáculo de uma perspectiva exterior a ele, agregando-o com suas experiências estéticas. E, apesar de isso transparecer como uma fragmentação de cenas e ideias, já que cada ator trazia uma experiência particular, o que as uniu foram os mesmos estímulos e estudos conduzidos pelo encenador, o qual estruturou os jogos de construção da cena. E se um dos cerne da pesquisa de Diaz é questionar o enrijecimento da estrutura dramática expondo e quebrando as convenções teatrais, aqui a convenção de construção da cena foi questionada, o próprio papel do encenador foi colocado em xeque na pesquisa, com o entrelaçamento das funções de criação. A encenação foi questionada na própria encenação, o texto foi problematizado no verbo e a representação em seu próprio jogo: “Nosso estudo (ensaio) é bem quebrado, muda de ator de objeto, luz, etc. E tem uma sensação bastante forte da narrativa e das questões. As questões estão maiores do que a narrativa.”<sup>37</sup> A prospecção da própria cena, dá o processo de trabalho do encenador: é uma cena que pensa.

Um bom exemplo desse processo em cena é o tema adolescência, que foi retirado do texto e desenvolvido pela atriz Bel Garcia. A partir desse tema, Bel resolveu improvisar e criar uma cena em que Ofélia lia as cartas enviadas

---

<sup>35</sup> OLINTO, Marcelo. Entrevista concedida a Roberto Morettho. São Paulo, 12/12/04.

<sup>36</sup> GARCIA, Bel. Entrevista concedida a Roberto Morettho. São Paulo, 18/12/04.

<sup>37</sup> DIAZ, Enrique Entrevista concedida a Roberto Morettho. Rio de Janeiro, 15/07/04.

por Hamlet, como exercício a ser apresentado nos ensaios. No texto de Shakespeare, essa cena é apenas citada por Ofélia<sup>38</sup> quando conversa com seu pai, mas, em *Ensaio.Hamlet*, ela foi incorporada ao espetáculo. A própria atriz explica como se deu a montagem da cena:

Numa das cenas da Ofélia eu não estava conseguindo fazer (foi pedido para fazer a adolescência de Ofélia). Achava a Ofélia chata, adolescente, eu tenho um filho adolescente. E então resolvi falar da dificuldade de falar dela, e de falar com ela. Peguei minhas cartas antigas de namorados e falei sobre isso.<sup>39</sup>

A cena começa com a atriz falando sobre suas dificuldades com a personagem Ofélia. Logo a seguir, a atriz começa a discutir com a Ofélia representada por uma pasta-arquivo e, ao romper essa pasta, revela várias cartas pessoais de antigos namorados. Na leitura das cartas, começa a representar a personagem do texto de Shakespeare ao lado de um toca CDs que apresenta a música “More Then Words”, do grupo “Extreme”. A cena começa com a atriz Bel Garcia falando para o público:

#### Trecho do texto do espetáculo *Ensaio.Hamlet*

**BEL GARCIA FALANDO TEXTO CRIADO POR ELA: Eu tenho muita dificuldade com a Ofélia, é sempre difícil, principalmente me dar conta desse lado adolescente dela. Eu acho que é uma dificuldade minha, uma dificuldade pessoal. É que eu detesto adolescente. Eu acho difícil lidar com adolescente. Enfim eu voltei pro texto para tentar entender. Entender porque que ela é assim, eu sou atriz, eu não posso me distanciar do texto assim, não posso ter nenhum tipo de preconceito. Eu voltei pro texto pra tentar entender porque que você é assim Ofélia?**

<sup>38</sup> Conversa de Ofélia com Polônio: “Não meu bom senhor. Mas, como o senhor mandou, Recusei as cartas. E evitei que ele se aproximasse.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 40 e 41).

<sup>39</sup> GARCIA, Bel. Entrevista concedida a Roberto Morettho. São Paulo, 18.12.04.





(Figura 03)

Nesse momento, a atriz pega uma pasta-arquivo (**Figura 03**) e começa a contracenar com ela, como se estivesse falando com a personagem Ofélia:

**BEL GARCIA FALANDO TEXTO CRIADO POR ELA:** Porque que você fez isso? Porque que você agiu assim! Meu Deus! Você deixou ele ir embora! Um homem lindo desse! Um homem enigmático charmoso. Um príncipe, Ofélia. Ele te deu tanta poesia, se mostrou pra você e você, você foi burra! Burra! Você fez isso por quê? Em obediência ao pai? Que tipo de pai é esse Ofélia? Um pai que nem olha na sua cara, um pai que nem ouve você. Um pai ridículo. Ofélia você não teve coragem, você foi muito medrosa. Você não teve coragem de mandar tudo a merda e de ir atrás dele. Jogar tudo fora, por um amor desses. Meu Deus, Meu Deus do céu, ele te deu todas as provas de que te ama. E você fez o que? Fez o que com isso tudo? Hem? Você fez o..., você fez...

A atriz que estava com a pasta-arquivo nas mãos abre-a (**Figura 04**) e espalha várias cartas pelo chão (**Figura 05**), pega uma das cartas e começa a ler (**Figura 06**), entra o texto de Shakespeare e ela assume a personagem Ofélia:



(Figura 04)



(Figura 05)



(Figura 06)

**BEL GARCIA FALA TEXTO DE POLÔNIO<sup>40</sup>: Duvida que o sol seja claridade, duvida que as estrelas sejam chama, suspeita da mentira na verdade, mas não duvida desse que te ama. Ai Ofélia, sou tão ruim com os versos! Suspiro sem inspiração, mas que eu te amo com amor supremo e encanto. Do teu pra sempre, enquanto a máquina do meu corpo me pertencer. Do teu pra sempre Hamlet.**

Nessa cena, temos pequenas mudanças imperceptíveis em sua macroestrutura. De início, a atriz dá um depoimento sobre as instruções que recebeu em sala de ensaio; em um segundo momento, emite opiniões particulares sobre a cena e seu tema, fala, também, sobre a personagem; e, em um terceiro momento, contracena com a personagem, assumindo, a seguir, Ofélia e o texto de Shakespeare. Acompanhamos, com objetividade, a estrutura da cena, que nos é apresentada permeada com essas micropercepções<sup>41</sup> que criam virtualidades nem sempre possíveis de serem percebidas racionalmente.

Esses “virtuais” estão nas falas da atriz, tanto no texto, conforme citado, quanto na modulação de sua voz, que, de início, é firme e segura, ao falar sobre seu processo de criação, e vai tornando-se frágil e aveludada, ao falar o texto de Shakespeare, estabelecendo um processo de atualização constante -o que coloca a cena em permanente movimento. Também se verificam “virtuais” no uso do espaço e dos objetos de cena quando, de um toca CDs, ouvimos a música do “Extreme”: “More Than Words”. Esse toca CDs entra no espaço da cena com a atriz que fala sobre sua personagem e, ao mesmo tempo, invade a cena de Ofélia lendo as cartas de Hamlet. A música e o toca CDs criam dois espaços: um deles de referências atuais pela presença da música e do CD; o outro de pertinência ao texto e ao universo da Ofélia. Esses dois espaços dialogam pela música, que fala em sua letra sobre a precariedade das palavras de amor, sentimento esse intrínseco ao texto de Shakespeare que apoiou a cena. É como se cada um dos espaços atualizasse o outro, não são apenas reais e nem apenas fictícios, e tocam em virtualidades capazes de movimentar a cena.

<sup>40</sup> Esse texto é lido por Polônio ao Rei e Rainha para provar que as loucuras de Hamlet estão ligadas à recusa de sua paixão por Ofélia. (SHAKESPEARE, 1997, p.45).

<sup>41</sup> “São essas pequenas percepções obscuras, confusas, que compõem nossas macro percepções, nossas apercepções conscientes, claras e distintas [...]”(DELEUZE, 1991, p. 147-148).

A cena da Ofélia adolescente continua com duas atrizes representando a personagem no espaço de cena. Agora, a outra atriz assume o texto (**Figura 07**):



(Figura 07)

**Duas Ofélias : Bel Garcia no chão com as cartas e Malu Galli sentada.**

**MARCELO OLINTO FALA TEXTO POLÔNIO:** Pensando Ofélia?

**MALU GALLI FALANDO TEXTO OFÉLIA:** Se desejas saber, algo referente ao príncipe Hamlet.

**MARCELO OLINTO FALA TEXTO POLÔNIO:** Me disseram que ultimamente ele tem gasto muito tempo com você.

**MALU GALLI FALANDO TEXTO OFÉLIA:** Ultimamente ele tem me dado muitas demonstrações de ternura.

**MARCELO OLINTO FALA TEXTO POLÔNIO:** E você acredita nessa ternura de que ele fala?

A duplicação da personagem Ofélia em cena nos remete à ideia de questionamento da identidade. Não há o sujeito, mas as muitas possibilidades do ser, o Homem é apresentado em rizomas, cuja trama não mais identifica de quem é o corpo, ou de quem é a autoria. Multidões habitam dentro de todos nós. Dentro e fora, fora e dentro. O corpo não tem limite. Distende-se para o infinito e para o além. Corpo carregado de virtualidades e que se atualiza em experiências concretas:

Estou num momento que eu gostaria cada vez mais de afirmar experiências específicas como um cientista: memórias, lugares, objetos.

O que é contemporâneo? O que é Performático?<sup>42</sup>

<sup>42</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Roberto Moretho. Rio de Janeiro, 15/07/04.

Durante os trabalhos de ensaios, Diaz sugeriu ao grupo exercícios rápidos de improvisação, com o objetivo de treinar a prontidão física:

Também tinha uma outra instrução que eram as dez regras: Quero uma improvisação que tem que ter, uma entrada surpreendente, duas pessoas de fora, uma coisa tecnológica, um texto do segundo ato, um lugar não convencional, etc. E a gente tinha que resolver isso em cinco minutos.<sup>43</sup>

As regras propostas apontam para uma atualização da cena com foco na realização de ações rápidas, sem a preocupação com a intenção ou a vontade das personagens.

Na pesquisa de *Ensaio.Hamlet*, apesar de o texto ficcional ser preservado, ele é apresentado, em muitos momentos, com ações que não remetem a nenhuma representação do texto. Os atores revezam, trocam, duplicam e triplicam as personagens em uma mesma cena, também assumem mais de uma personagem ao mesmo tempo. Eles fazem, ainda, a iluminação, a sonoplastia e a contra-regragem do espetáculo e, também, assistem à atuação dos outros. Os atores não estão preocupados com a realização de um acontecimento proposto no texto de Shakespeare, há uma dissociação entre as ações e as falas, embaralhando o real e o imaginário. Vale ainda citar que, em algumas cenas do espetáculo, os atores falam em seu próprio nome, muitas vezes no meio das falas das personagens de Hamlet.

Outro exemplo desse jogo de atuação múltiplo está nas cenas de aparição do Fantasma do pai de Hamlet. Na cena, temos três atores representando o Fantasma: um veste, em seu rosto, uma touca de banho transparente (**Figura 08**), com a qual inspira e expira; outro, com um microfone, faz o som ofegante da respiração; e um terceiro veste-se com o saco plástico (**Figura 09**). Dois deles iluminam a si próprios, um com uma lanterna e o outro com um refletor dentro do saco plástico. Um personagem sendo representado por três atores em cena:

---

<sup>43</sup> GARCIA, Bel. Entrevista concedida a Roberto Moretho. São Paulo, 18/12/04.



(Figura 08)



(Figura 09)

Esse jogo apresenta a fusão do real e do fictício na cena, com o saco plástico, microfone e touca referindo-se ao jogo do sobrenatural do texto, o que proporciona pelo espelhamento entre virtual e atual o questionamento dos signos e de suas significações.

Outro exemplo de representação múltipla, nesse caso de um ator que se desdobra em dois ou mais personagens, acontece na cena na qual Fernando Eiras atua como Polônio, Laertes e Ofélia<sup>44</sup>, quando da viagem de Laertes para a França. O ator joga com a voz, com o figurino e com objetos de cena enquanto fala e atua pelas personagens. Um ator faz os três personagens que contracenam na mesma cena.

Outra cena que questiona o conceito de identidade e embaralha a atuação, e, nesse caso, com o uso do texto de Shakespeare é a cena I do III Ato, o “ser ou não ser”, que Diaz aproveita para reforçar a justaposição entre o real e o imaginário.

A cena começa em silêncio absoluto, um ator entra e se senta em uma cadeira em frente a uma pequena mesa com tampa. Abre a tampa, tira um livro. Depois, pega do bolso a touca de banho transparente e coloca em seu rosto, respira com o plástico no rosto, ele também pega uma escova de dente e escova seus dentes por sobre o plástico. Outra atriz entra em cena com um livro na mão, senta-se em outra cadeira com uma pequena mesa a sua frente e começa a escrever. Joga um objeto ao chão, enquanto outro ator faz o mesmo que os anteriores, sentando-se em frente a outra mesa.

---

<sup>44</sup> Essa cena é analisada com mais detalhes no capítulo “A Ostensão do Corpo do Ator”.

A relação estabelecida aqui pelos atores em cena diz respeito à execução de ações, de atos claros e específicos, porém não representativos diretos do texto, e sim de suas experiências durante os ensaios.



(Figura 10)

Temos, então, três mesas e cadeiras em cena, divididas, igualmente, pelo espaço, formando um triângulo. Três focos redondos marcam o espaço pela luz. Ao fundo, música de piano e um som que lembra a marcação das batidas do coração por um aparelho hospitalar. Começa a ser apresentada a cena do “ser ou não ser” pelos três atores ao mesmo tempo. Às vezes, dividem o texto, às vezes falam juntos. Um deles escreve em uma lousa, outro escreve em um caderno e o terceiro fala sentado. De vez em quando, levantam e dão uma volta em suas mesas. Um quarto ator entra em cena rastejando e, com um giz, faz desenhos e escreve no chão. (Figura 10)

Na representação da personagem Hamlet, Diaz coloca quatro atores em cena, cada qual com ações individuais, sem ligações diretas entre elas ou com o texto. Eles escrevem nas mesas, leem livros, escrevem no chão com giz, manipulam objetos e, ao falarem o texto, jogam com uma polifonia, um conjunto de vozes que são acompanhadas pela luz recortada no chão e pela música suave ao fundo. Vale lembrar que a maioria dessas ações foi criada nos workshops e nas improvisações. Nessa cena, a personagem que se duplica, triplica e quadriplica assume a representação do coletivo, falando, às vezes em coro, às vezes individualmente, às vezes só em ações. A personagem fragmenta-se, é um Hamlet que fala em nome da humanidade,

ou melhor, é a humanidade que fala por meio do texto de Shakespeare, é a atualização das virtualidades humanas que a cena revela.

A cena continua com a luz criando linhas retas a se cruzarem no chão; outra luz azul surge lentamente no centro do palco; o ator que desenhava com giz no chão pega uma pequena vaca de brinquedo, portadora de duas asas que se agitam enquanto o ator com ela passeia pelo espaço de cena, imitando, com sua voz, tiros de uma metralhadora. A música de fundo aumenta com um som instrumental, capaz de trazer a sensação de elevação; surgem vozes gravadas acompanhando a música. Os atores colocam livros sobre suas cabeças e, sobre um dos livros, é colocada a vaca que agita suas asas. **(Figura 11)**



**(Figura 11)**

A vaca alada de brinquedo também confere à cena uma atmosfera lúdica de criança. O prazer do jogo infantil é utilizado para romper com o ar solene e reflexivo do texto. A brincadeira, na cena, instiga o olhar infantil de descoberta, de ver o mundo com olhos curiosos, como se fosse a primeira vez, e estabelece o jogo do teatro como um estado de prazer. Quebra o padrão objetivo analítico de como a cena deve ser observada e proporciona a interrupção da fruição contemplativa, traz a ingenuidade para o olhar de quem assiste.

O livro também traz para a cena a questão do verbo, da palavra, que aparece aqui com o status de ação e não como letra morta capaz apenas de

se despertar e agir no mundo das ideias. Pressupõe-se que, nesse caso, ideias fiquem associadas a ações, a sentimentos, a percepções. Com a leitura do texto, a relação entre personagem e ator é questionada em ações no palco e, dessa forma, também se problematiza a noção de sujeito, de autoria teatral. A ideia do virtual, da história que está por vir e que pertence ao livro, atualiza-se nas ações dos atores. O que Diaz e seu grupo propõem não é apenas uma reflexão sobre a identidade, mas a experiência de viver seus contrapontos teatralmente por intermédio do questionamento da noção de personagem. Isso tudo acontece pela experiência, por meio dos órgãos dos sentidos, pela sensibilidade, pelas percepções estéticas provocadas pela cena e, por isso, é tão impactante.

Esses jogos de atuação em que não há estabilidade das personagens exigem dos atores e do público um estado de percepção instável e faz com que cada pessoa questione sua própria identidade, ou olhe para si e se perceba fragmentada em muitas *personas*<sup>45</sup>. São os jogos que estabelecemos em nossa vida de acordo com a situação e com o local no qual estamos vivendo no dia-a-dia. A experiência do público com essa representação fragmentada abre janelas capazes de romper com qualquer simultaneidade do pensamento por meio de um jogo de atuação que não segue os caminhos da construção ficcional estável, interpretativa, do pensamento hierárquico e arbóreo. Não há um ator que constrói sua personagem e a apresenta em cena, seguindo a estrutura racional do texto; ao contrário, esse caminho é quebrado ao abrir outras possíveis significações pela variação de jogos propostos e experimentados durante o espetáculo. O futuro contido no livro e o passado no corpo dos atores tornam potente um presente de múltiplas significações.

Em uma obra de arte, é a percepção que age na contemplação sensível, tanto nos aspectos cognitivos como naqueles aspectos mais obscuros ligados às pequenas mudanças sensíveis e não apreendidos em uma leitura racional. O sensível diz respeito às formas de experiência do homem no mundo. A prática estética do teatro lida com a quebra das identidades ao embaralhar a realidade e a ficção, é, por natureza, um espaço

---

<sup>45</sup> “No teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático.” (PAVIS, 1999, p. 285)



instável. Na cena de Diaz, esse espaço é questionador de sua própria instabilidade, ele é revisto, revivido e re-experimentado como experiência física, dessa forma propõe um pensamento analítico sensível.

### **O uso da tecnologia na multiplicação da cena**

Outro recurso utilizado por Diaz em sua cena e capaz de torná-la um espaço aberto a transformações perceptivas são os instrumentos tecnológicos. Um dos autores que têm se debruçado sobre essas questões é a francesa Beatrice Picon Vallin (1998, p.9), pois, segundo suas pesquisas, o uso da tecnologia:

[...] permite um contato com novos tipos de sensibilidade, um mundo em transformação, e como a experiência teatral é a troca entre seres que se assemelham, a tecnologia de imagem pode mudar essa interação, sem anestesiá-la, tornando-a mais forte e consistente. Nesse caso a tecnologia toca o coração do teatro e por isso deve ser questionada.

O primeiro registro de uso de vídeo na cena de Diaz apareceu em 1994, em uma *performance* criada para integrar o projeto Multidisciplinar Arte/Cidade (Cidade Sem Janelas), apresentada uma única vez no antigo matadouro Municipal de São Paulo, na Vila Mariana, e exibida, posteriormente, no Rio de Janeiro<sup>46</sup>. A imagem, como forma de expandir e questionar o significado da cena começou a ser testada nessa experimentação que contava com uma câmera responsável por transmitir, em tempo real, imagens para dois aparelhos de TV no palco, e, segundo Diaz, representavam janelas internas a serviço da expansão da ficcionalidade. **(Figura 12)**

---

<sup>46</sup> “Em *As Cidades Invisíveis*, com instalação e figurinos de Ricardo Venâncio, havia dois televisores que mostravam, em preto e branco, imagens captadas ao vivo por uma câmera de vídeo. Funcionavam como expansão do espaço e multiplicação da figura dos atores.” (SANTOS, 2004, p. 15).



(Figura12)

O uso das imagens na cena de Diaz aparece como mais um desestabilizador da hierarquia e aproxima seu trabalho artístico da noção de arte como simulacro, de revisão de significações.

A arte utiliza-se da linguagem para representar a chamada realidade, mas a linguagem é uma convenção de signos e códigos que possuem, em sua própria natureza, a limitação inerente a um sistema arbitrário. Em sua busca por uma releitura do mundo a arte se aproximou do conceito de verossimilhança, de uma verdade possível e, a partir de então, estabeleceu, cada vez com mais autonomia, o jogo entre o real e o imaginário.

No simulacro, a arte não significa apenas aquilo que é, e nem aquilo a que remete, mas cria uma terceira via de compreensão ao instituir uma nova realidade: a simulação. No teatro, o ator pode ser considerado um símbolo que mescla um segundo símbolo, ao qual remete, a sua própria pessoa, e essa fusão nos faz perceber uma terceira via, nem apenas pessoa, nem apenas símbolo, mas a do virtual que se atualiza nessa fusão. A máscara é revelada nesse jogo e, com ela, é desmascarado, também, o mundo. E estando livre do real, a arte pode tocar em questões abstratas e simbólicas, proporcionando a troca de conhecimento sensível.

O uso da imagem do vídeo na cena duplica, mas também mata o real da própria cena e, nessa comparação entre o objeto (ação) e o não objeto (imagem), manifesta-se o espaço das virtualidades, das conexões que se atualizam. A simulação entre real e imaginário em cena, duplicada pelas imagens, remete-nos ao rizoma e podemos fazer um paralelo dessas ondas

magnéticas invisíveis que transferem e duplicam a imagem, com a experiência da coexistência das percepções claras e distintas com aquelas que não são possíveis de racionalizar, as micropercepções inconscientes.

A imagem no palco também abre a possibilidade de operar com um olhar crítico aos próprios objetos da cena e confrontá-los com a sociedade em que vivemos. A imagem como simulacro das ações reais no palco nos faz perceber a mídia como um espaço que institucionaliza a simulação dos discursos da sociedade: tudo vira ficção, do discurso político, as propagandas de produtos que substituem seus reais valores de uso pelos desejos que eles passam a incorporar.

No espetáculo *Ensaio.Hamlet*, na cena em que a Rainha Gertudes conversa com Hamlet vigiada por Polônio, Diaz utiliza-se de uma câmera responsável por transmitir ao vivo (**Figura 13**) imagens da cena para aparelhos de televisão espalhados pelo palco. Duas propostas aparecem nesse caso: uma delas é deslocar e abrir novas janelas perceptivas ao olhar, mostrando detalhes da cena pelas TVs; outra se refere ao uso crítico da câmera como vigia da vida moderna.

As câmeras e as imagens estão cada vez mais presentes nos processos de sociabilidade, de comunicação e de relacionamentos humanos, pelo uso crescente da internet, da facilidade das fotos e gravações de imagens, dos celulares e demais aparelhos de comunicação instantânea, pelos perfis criados em computadores ou pelas webcams. As câmeras também atuam em um sentido de vigilância, seja nos condomínios, repartições públicas, shoppings e supermercados, seja em escolas e em casa, com o sentido de estabelecer a ordem e a segurança.

Os mecanismos de vigilância que atuam sistematicamente no dia-a-dia das pessoas não representam apenas um controle externo, mas apontam para o processo de modernização sociocultural e para práticas de uma boa gestão da sociedade. Com um misto de controle vigilante e de prazer voyeurístico, exibicionista e de lazer, o uso público e privado das imagens pela sociedade torna complexa sua avaliação e, de certa forma, reflete uma postura social de controle sobre os outros. O grande problema é que essa proliferação de imagens afasta um questionamento sobre seu uso e torna-a quase natural. Há uma banalização desse olhar vigilante. Também há uma

confusão entre o que seria da esfera pública e o que seria uma invasão da esfera privada e talvez mesmo uma inversão de valores entre essas esferas, fato propiciador de uma reflexão sobre a postura social a ser questionada.

O olhar da câmera faz o papel de um terceiro olhar, ele é, ao mesmo tempo, observador e produtor da imagem e tem seu sujeito indefinido, porque pode ser acessado por inúmeras pessoas. Isso torna quem está sendo vigiado refém dessa ausência referencial, um objeto sem sujeito. Além de não garantir sobre qual contexto será utilizada a imagem gravada, ele é um vigia sem identidade e sem acordo sobre o uso do seu olhar, colocando-nos à mercê de seu poder, que nos invade tanto interna quanto externamente.

No espetáculo *Ensaio.Hamlet*, com a imagem multiplicada pelos aparelhos de TV no palco, podemos sentir, na coexistência da ação real e da imagem gerada dela, a ideia de uso e controle que antecede a sua naturalização em nosso cotidiano. O deslocamento dessa imagem para o espaço da representação e a sua simultaneidade com a ação viva implicam um novo olhar sobre ela e, por consequência, a sua função social. Interessante ressaltar que essa sensação está atrelada, em *Ensaio.Hamlet*, ao próprio texto de Shakespeare, no qual Polônio exerce a função de vigia na conversa entre a Rainha e Hamlet. Essa conversa privada entre personagens públicos, no texto, detona o início de toda a tragédia iminente, pois é, ao se confundir sobre quem o espiona, que Hamlet mata por engano Polônio. Existe um jogo interessante de significados nessa cena. O próprio deslocamento da câmera para o palco, já é um questionador do uso das imagens tecnológicas em nosso dia-a-dia, visto ser o espaço do teatro o local da presença física, há um estranhamento desse confronto de espaços reais e virtuais, mesmo porque a imagem é transmitida em tempo real. Se olharmos o teatro como o espaço das vivências ficcionais, as imagens captadas e transmitidas ao vivo lidam diretamente com as percepções do real e do imaginário. O que é real? O que é imaginário nessa ação vista e transmitida ao vivo? Tem, nesse caso, um paralelo com a própria concepção sobre a ficção no palco: uma ação simulada. É uma ação auto-questionadora.

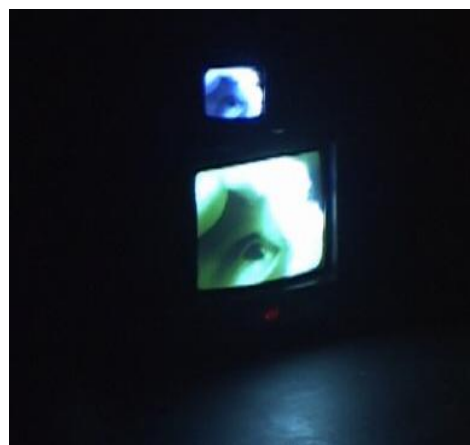


(Figura 13)

Na continuação da cena com a morte de Polônio, o ator que representa Hamlet assume a câmera que, até então, estava com Polônio e revela ao vivo, pelos aparelhos de TV, os detalhes do olhar do príncipe sobre o corpo morto, o que ele “enxerga” da morte, em outra possibilidade de uso da imagem captada pela câmera. Nesse caso, ela ampliaria e refrataria a percepção, representando o espaço interno do sentimento e da sensação da personagem. E, na discussão que Hamlet tem com a rainha Gertrudes, sua mãe, sobre o casamento dela com o cunhado e pai de Hamlet, ao aproximar a câmera do olhar de sua mãe **(Figura 14)**, ampliando-o no vídeo **(Figura 15)**, revela a alma da rainha atordoada pela morte do marido e pelo casamento com o cunhado.



(Figura 14)



(Figura 15)

Nesse caso, o recorte nos olhos pode ser visto como revelador da alma, reforçando o desnudamento da rainha vítima ou cúmplice da situação, de maneira a capturar sua fraqueza.

Logo a seguir, temos o foco no peito (**Figura 16**) materno, que pode aludir ao complexo de Édipo. O olhar psíquico vigilante apresentado pelo olhar da câmera reflete uma das várias interpretações sobre as prováveis causas da insegurança do príncipe Hamlet.

Esses planos fechados que encontram lugar no espaço do vídeo ressignificam e sublinham para a plateia aspectos subjetivos da obra. Ao criarem os espaços internos dos personagens, eles fisicalizam a psique e nos confrontam com os espaços de simulacros da arte. O real, que é a ação, é captado, em recortes, pela imagem, e os seus focos no olhar da mãe em seu peito remetem ao inconsciente de Hamlet e ao nosso inconsciente coletivo.



**(Figura 16)**

O teatro, que por natureza é um lugar de troca e interação entre todas as artes convocadas, lugar de uma experiência compartilhada entre a cena e a plateia, constitui o campo ideal no qual as imagens podem dialogar entre si e também conosco e serem postas em xeque. Visto ser o espetáculo de teatro um acontecimento real que vivenciamos, a presença da imagem no palco faz-nos perceber e questionar o espaço do subjetivo e, quem sabe, de suas implicações na construção de significados. É o que acontece na cena de Diaz, pela vivência proporcionada pelo espetáculo-ensaio, a se construir sobre nosso olhar. Graças a essa representação, podemos questionar as imagens como realidade objetiva, mas também ampliar a fruição de significados sensíveis, muitas conexões rizomáticas coexistem.



(Figura 17)



(Figura 18)

Diaz também se utiliza dos aparatos tecnológicos sonoros para criar novos espaços de sensibilidade para o sentido da audição. O uso do microfone na representação da loucura de Ofélia (**Figura 17**) pede que nossa percepção auditiva experimente outra camada perceptiva por meio da onda magnética e da intensidade de sua voz que sai das caixas acústicas. A loucura de Ofélia nos atinge fisicamente, não apenas quando a altura do som nos causa incômodo (**Figura 18**), mas também quando a atriz bate com suas mãos no microfone e pelos efeitos de microfonia que causam irritação, estranhamento e desconforto.

As tecnologias de imagem e de som estão cada vez mais integradas no cotidiano das pessoas, principalmente no meio urbano, presentes nas compras, no banco, na vigilância e no lazer, por meio de vídeo, som, computadores e internet. Elas nos proporcionam uma experiência mediada com aspectos do real, construindo uma realidade virtual da nossa própria vida. Pelo seu grande poder subjetivo, se não forem vivenciadas com um olhar crítico, têm um grande poder de persuasão sobre nossas escolhas.

O grande problema é que as imagens que proliferam na sociedade atual são instrumentos hipnóticos, acríticos e, raramente, confrontam o espectador ou ampliam sua visão de mundo e sua capacidade de elaboração subjetiva. Entretanto, o Teatro pode incorporar as tecnologias das imagens de hoje sem que ele próprio se torne uma imagem, não perdendo suas

especificidades e, tampouco, o funcionamento de seus dispositivos peculiares, além de elaborar uma vivência crítica desses novos meios de comunicação.

*Ensaio.Hamlet* propõe em cena a confrontação entre as noções do real e do imaginário pela confrontação entre a ficção da realidade e a realidade da ficção.



## IV - A OSTENSÃO DO CORPO DO ATOR

### A Ostensão como Presença

No início do espetáculo *Ensaio.Hamlet*, os atores estabelecem alguns jogos corporais que serão importantes para a apreensão da obra: recebem o público no palco, quebrando a distância ator x plateia; sentam-se imóveis ao redor do palco, como se fossem espectadores; desenvolvem variadas ações com os objetos de cena, figurinos e luminárias. Essa “presença” corporal, que observamos durante todo o espetáculo, foi construída ao longo das experiências da Cia dos Atores em seus processos de pesquisa. Cada espetáculo que o grupo levantou, ao longo de sua carreira, teve, nos exercícios de treinamento corporal, impulsos de criação:

A gente teve no início, um trabalho corporal muito forte com a Lucia Aratanha, que foi nossa mentora corporal, foi essencial. Nos dava desde o abdominal para fortalecer o corpo, quanto um trabalho de dança, próximo do balé, já que “*A Bao*” era coreográfico, físico, um embrião sobre o que a gente queria mostrar.

No *Melodrama*, a gente fazia muita aula de clown e dança de salão. O Marcelo Vale era nosso instrutor de clown.

No *Cobaías de Satã*, fizemos aula de Kempô.

Em *A Morta*, aulas com Enrique Schuler meio Laban (transversalidade)

No *Hamlet*, aulas com a Cristina Moura, bailarina, trabalhamos a neutralidade.<sup>47</sup>

Todo o primeiro movimento corporal, em *Ensaio.Hamlet*, conduz e prepara público e artistas para a realização de um ato, estamos diante de um fenômeno ostensivo: “um estímulo ou comportamento que torna manifesta uma intenção de tornar uma suposição, ou suposições; isto é, um comportamento suportado por uma ‘intenção comunicativa’<sup>48</sup>. Corpos com gestos ampliados que produzem em sua movimentação significações. Esse posicionamento ostensivo por parte dos atores está ligado a um jogo

<sup>47</sup> GARCIA, Bel. Entrevista concedida a Roberto Moretho. São Paulo, 18.12.2004.

<sup>48</sup> Carston, Robyn. Thoughts and utterances: the pragmatics of explicit communication. Oxford: Blackwell, 2002, p.378. In: SOUZA, Marcos. “Era o Verbo um Deus? – Análise de João 1:1 a partir da teoria da relevância. *Revista Linguagem em (Dis)curso*, volume 5 número especial, 2005. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/pos/linguagem/0503/04.htm>. Acesso em 14/11/2008.

performativo, é um procedimento teatral que, apesar de incorporar, em muitos momentos, as personagens do texto de Shakespeare, revela a construção de suas *personas*<sup>49</sup> na cena.

O que observamos é que o estímulo ostensivo de seus corpos serve a contraposição, ou superposição entre ator e personagem, real e imaginário, representação e interpretação<sup>50</sup>. Diaz, ao fazer essa opção de jogo dos atores, aproxima-se da linguagem da arte performática: “Ainda sou ligado a um teatro que assume um espaço pequeno dentro das possibilidades da *performance*. Agora estou procurando maturidade no trabalho de *performance*”.<sup>51</sup>

Segundo Lehmann<sup>52</sup>, as aspirações do teatro contemporâneo a uma experiência real aproximam-no da arte performática. O teatro aspira a uma não representação, “uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata”(LEHMANN, 2007, p.223). O ator aproxima-se da arte do *performer*, que, segundo Patrice Pavis, “é aquele que fala e atua em nome próprio (como artista e pessoa) e, deste modo, dirige-se ao público, diferente do ator que representa uma personagem e simula ignorar que não é mais do que um ator de teatro. O *performer* efetua uma encenação do seu próprio eu, o ator desempenha o papel de outro” (PAVIS, 2003, p.285). Em *Ensaio.Hamlet*, essas linhas de atuação entre representação e *performatividade* são transpostas o tempo todo, seja com os atores apresentando suas histórias entre a construção das cenas e do texto, seja ao trocarem e dividirem difusamente as personagens de Shakespeare. Existe um exagero nos gestos, nas falas, nos movimentos, que ao contrário de incomodar, compõe uma comunicação precisa.

Dentro dessa dinâmica, os atores dirigem-se, constantemente, à plateia, muitas vezes em seu próprio nome, borrando as fronteiras entre ator e

---

<sup>49</sup> No teatro grego, a persona é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz. (PAVIS, 2003, p. 285).

<sup>50</sup> A referência aos conceitos de interpretação e representação segue as pesquisas do grupo LUME de teatro, explicitadas no livro *A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator*, de Renato Ferracini, conforme citado na introdução desta dissertação.

<sup>51</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Roberto Morettho. Rio de Janeiro, 15.07.2004.

<sup>52</sup> Lehmann, ao conceituar as novas pesquisas e espetáculos de teatro, classifica-os como pós-dramáticos, em oposição ao teatro mimético e dramático.

personagem, entre real e imaginário. Isso intensifica a sensação de acontecimento – o aqui e agora – de um evento teatral e não apenas a apresentação de uma história que remeteria a outros personagens, tempos e espaços. Para conseguir isso, Diaz privilegiou o cruzamento de momentos de representação com momentos de vida. O ator *performer* de seu grupo não está mais preocupado em buscar apenas a ideia da personagem e nem, tampouco, de trabalhar apenas com dados pessoais na construção da representação, mas de compará-los e expô-los na cena. Essa comparação não fica apenas nos paralelos que eles criam entre suas histórias corporais e as ideias do texto, mas vai além, quando traz para a cena alguns atos reais. A água fervente que o Rei derrama em suas mãos **(Figura 19)** na cena III do terceiro Ato, a carne que representa o corpo de Ofélia sendo tostada pelo ferro de passar roupa **(Figura 20)** na cena I do quinto Ato, a água que escorre do garrafão e banha Ofélia **(Figura 21)** na cena V do quarto Ato são alguns dos exemplos da concretude das cenas:



**(Figura 19)**



**(Figura 20)**



**(Figura 21)**

A água fervente e sua fumaça, o cheiro que exala da carne sendo assada e o barulho da água escorrendo pelo corpo da atriz criam uma performatividade nas ações, ainda que atrelada à história fictícia de *Hamlet*. E essas ações concretas no ambiente ficcional possibilitam as mais variadas leituras, com uma ampliação dos signos. E qual seria a diferença entre a performatividade do teatro atual e a cena naturalista proposta por Stanislavsk ou por Antoine no início do século XX?

É claro que as diferenças estão bem marcadas pelos seus objetivos e épocas. Representar uma fatia da vida no palco era a proposta naturalista no sentido de ser o mais fiel possível ao texto e ao realismo, apresentando, no palco, “a verdade” que se impunha, em contraposição à “representação

figurativa” (ROUBINE, 1998, p.24). Representava, também, o contexto histórico de uma época de conquistas científicas, do capitalismo industrial. E a busca da performatividade em nossos dias talvez pretenda limpar os excessos de máscaras do homem moderno, num mundo de fortes relações virtuais e imagéticas, cujas pessoas são definidas pelo que aparentam ser. Um mundo onde consumimos desejos atrelados a mercadorias.

Com relação às cenas de *Ensaio.Hamlet* citadas acima pressupõe-se que a performatividade estabelece algumas possíveis significações. A água fervente traz o sentido de expiação ao arrependido Rei, carne assada em referência à efemeridade humana e garrafão de água, que lava e limpa a sujeira humana, o excesso, por meio do corpo da virgem.

A transição da cena I para a cena II do primeiro ato também é exemplar da concretude do jogo dos atores. Nela, o ator/Rei veste uma coroa feita de talheres, pega um microfone e sobe uma das escadas ao lado da plateia falando o texto da peça ao público, como se estivesse apresentando um programa de auditório (**Figura 22**). Introduz a rainha, que está no centro do palco fumando e de óculos escuros (**Figura 23**). Palco e plateia, aqui, confundem-se e se fundem como espaço da cena.



(Figura 22)



(Figura 23)

A rainha encontra Hamlet sentado sobre uma caixa, fumando. Ela brinca com isso, dando bronca nele, que, segundo ela, está sempre surpreendendo com alguma estripulia nova. Ela mistura o texto original com algumas falas improvisadas, brinca com o fato de ele se vestir sempre de preto e o veste com roupas coloridas de criança: dois sapatos pequenos, que

mal cabem nos pés do ator, e uma camiseta pequena encaixada em sua cabeça e em um dos braços **(Figura 24)**.



**(Figura 24)**

O tempo todo ela fala com ele nervosa, histérica. A plateia cai na gargalhada, a rainha, então, vai até o Rei e chama-o para conversar com Hamlet. Ele inicia a conversa, falando um trecho do texto da Rainha: “Arranca de ti essa coloração noturna” (SHAKESPEARE, 1997, p.15); novamente, a plateia se manifesta, rindo muito. Ele fala, então, o texto de Shakespeare e sai de cena. Apesar de, nessa cena, os atores incorporarem as personagens, eles revelam e reforçam, nas ações, o artificialismo do jogo cênico, como em um jogo grotesco: “Nunca se representa um personagem tal qual ele é, procurando sempre a derrisão que desmistifica o seu duplo e deixa entrever, nesta luta de opostos, a unidade cênica”(LOPES, 2001, p.153).

Todas essas características recorrentes em *Ensaio.Hamlet* proporcionam a sensação de “experimentar” o espetáculo. A respeito do que seria a experiência do evento teatral, Renato Cohen aponta que a *performance* faz parte de um movimento maior, chamado *live art*, o qual tem como um dos seus objetivos principais aproximar a arte da vida.

A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida [...] a idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição viva, modificadora [...] na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água [...] (COHEN,1997,p.38).

Nessa dialética apontada por Cohen descansa, em grande medida, a mudança na relação ator-obra e ela está presente no espetáculo *Ensaio.Hamlet*.

Estar performando é estar ali naquele momento. Eu não estou me representando, eu estou ali naquele momento do que estar remetendo a uma realidade representada. Estou tendendo a tirar uma idéia de teatro entre eu e o público, eu e a coisa, a idéia de filtro (isso representa um padrão do que seria a interpretação.Ex: Globo, Holliwood, etc.) é o rito de alguma coisa sem o mito. Limpar as camadas de excesso cultural que foram se agregando. Idéia do aqui e agora.<sup>53</sup>

### Os objetos como extensão dos corpos

A noção de jogo que se atualiza, de presença corporal, é reforçada por meio do uso pelos atores de objetos cotidianos na cena. A relação do objeto com seu manipulador é sustentada pela energia deslocada do ator para dar vida e sentido ao jogo teatral. Esse processo de desvendamento do ator por meio do objeto passa por uma concentração e uma canalização de sua energia criativa.

Em *Ensaio.Hamlet*, os atores não buscam a neutralidade de seus corpos, ao contrário, utilizam-se dos objetos como extensões que sublinham a ostentação de seus corpos em criação. Cafeteira elétrica, torradeira, frigobar, bola de ping pong, latões de óleo, garfos e demais objetos saem do dia-a-dia e entram na cena ressignificando suas funções e o jogo corporal dos atores. O objeto, na cena, cria metáforas e, quando isolado de seu contexto, assume outras simbologias. Em *Ensaio.Hamlet*, ajuda a revisar a função da personagem teatral e isso acontece em muitos momentos, como na cena III do primeiro ato, em que temos, no palco, alguns atores (**Figura 25**) manipulando vestidos pelo espaço (**Figura 26**).



(Figura 25)



(Figura26)

<sup>53</sup> DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Roberto Morettho. Rio de Janeiro, 15.07.2004.

Os vestidos manipulados cumprimentam a plateia e os outros atores e seguem pelo palco, em uma coreografia de cumprimento e dança. Os vestidos, aqui, são personagens de uma festa e servem como ponte entre os atores e o público, como se as pessoas presentes no espetáculo fossem súditos do Rei da Dinamarca. Logo após a cena da dança dos vestidos, temos outra na qual o ator assume o texto da personagem Laertes, enquanto manipula e contracena com um vestido branco (**Figura 27**), que representa a personagem Ofélia. Ele faz, ainda, a voz de um terceiro personagem, que é Polônio.



(Figura 27)

Enquanto o ator Laertes contracena com a Ofélia/vestido, que é manipulado por ele, vai, aos poucos, despindo-se (**Figura 28**) e colocando o vestido que manipula. Nesse caso, o objeto personagem é vestido pelo ator enquanto contracena com ele (**Figura 29**).



(Figura 28)



(Figura 29)

Quando Laertes dá adeus para Ofélia, o ator que o fazia já está vestido como Ofélia, despedindo-se do irmão que embarcou. O vestido que continha a personagem transfere-se, então, ao corpo do ator que assume suas falas e

gestos. E, logo a seguir, vestido como Ofélia, o ator canta uma marchinha de carnaval enquanto joga para cima confetes.

Os vestidos servem como extensão dos corpos do atores, proporcionando a brincadeira com a roupa/fantasia que reforça e expõe a artificialidade das personagens. Essa artificialidade é apresentada como o próprio jogo da cena. É, graças ao jogo do ator com o vestido, que acreditamos na presença de Ofélia, de Laertes e de Polônio, e que, também, são abertas outras possibilidades de perceber mais amplamente o estado de criação artística no teatro.

Ao se exercitar com objetos, o ator cria um estado de desvendamento e canalização energética de suas emoções que permite perceber e lidar com variáveis da construção artística. Sobre o processo de criação do ator, Grotowski escreve que: “O processo criativo consiste [...] em não apenas nos revelarmos, mas na estruturação do que é revelado” (GROTOWSKI, 1971, p.186). Os atores, em *Ensaio.Hamlet*, revelam-se por meio da estruturação entre cena e texto. Mostrar as personagens fora do corpo, na manipulação dos vestidos é expor e se espelhar no jogo da representação.

Essa intenção de Diaz é nítida no final da cena II do segundo ato, cuja personagem Primeiro Ator representa em cena, conforme descreve a dramaturgia de Shakespeare, um texto a pedido da personagem Hamlet:



(Figura 30)



Essa cena, que é repleta de objetos na construção das histórias apresentadas a Hamlet, se encerra com a manipulação de um crânio e dois sapatos **(Figura 30)**, o corpo na representação é visto e comparado ao objeto:

[...] os movimentos intencionais são os impulsos recebidos pela vontade consciente do ator que, somado à sua carga emocional, dão a impressão que o objeto vive e move-se intencionalmente. Esses movimentos criam a ilusão de ser ele um ente animado, racional [...] o movimento, em si mesmo, irradia uma energia que lhe é própria, uma energia que hipnotiza e impregna o ambiente a sua volta [...] (AMARAL, 1997, p.81-82)

Essa virtualidade transferida ao objeto é a mesma que o ator atualiza em seu corpo na cena, exposição da busca pelo real, pela performatividade, numa cena onde Hamlet associa e questiona a figura do ator e seus sentimentos “fingidos” com sua condição de filho e seus sentimentos confusos em relação ao momento que vive. Ele decide então, por meio do teatro, descobrir se é verdade ou não a revelação da morte seu pai.

Outra cena interessante e que traz a manipulação de bonecos para o espetáculo é a da apresentação das personagens Rosecrantz e Guildenstern. A cena começa com o Rei saudando a chegada de ambos, representados por dois bonecos Power Rangers. **(Figura 31)**



**(Figura 31)**

Os bonecos são apresentados à Rainha e tanto ela quanto o Rei contracenam e manipulam esses bonecos. Eles são infláveis, feitos de plástico, com aproximadamente um metro de altura, e, além de permanecerem de pé sozinhos, lembrando um “joão-bobo”, quando são apertados, soltam um pequeno apito. Esse é um momento no qual a plateia se diverte muito.

Os jogos dos atores com os bonecos em cena contêm importantes significações, comunicam a ideia de personagens manipuláveis e quiçá os apresentam como força motriz de uma sociedade calcada na troca de interesses. A cena traz mais um símbolo de instabilidade dos jogos de representação do espetáculo, já que as personagens voltam a aparecer mais a frente, com dois atores, vestidos com figurinos semelhantes aos dos bonecos. Bonecos que são atores, atores que são bonecos, o contracenar com a marionete estabelece uma auto-referência ao jogo de representação dos atores.

Os bonecos e objetos presentes em cena proporcionam também uma associação inconsciente entre seus usos cotidianos e aqueles a que eles remetem no espaço teatral. E as relações que eles estabelecem com os corpos dos atores na cena, atualizam as virtualidades e abrem diferentes significações ao espetáculo.

### **Micro-mudanças na postura corporal**

Outra observação interessante é com relação à postura dos atores na cena. Conforme observado, ela responde a três eixos: o primeiro refere-se a quando eles assumem as personagens do texto de Shakespeare; o segundo refere-se à estruturação e à exposição dos processos de criação das cenas; e o terceiro, aos depoimentos pessoais dos atores. O primeiro eixo será nomeado eixo de ficção; o segundo, eixo construção; e o terceiro, eixo vital.

A postura corporal no eixo ficção sempre é para o alto e estampa um sobrepeso; a postura referente ao eixo construção é mais para o chão, sempre quebrando a postura; e a do eixo vital é mais relaxada e equilibrada no sentido frontal. Como exemplos desses eixos, podemos observar a cena da aparição do Fantasma, cujo ator lê as falas de Horácio em cena com o corpo voltado para o chão; em determinado momento, joga o livro, levanta-se e fala por Horácio e, a seguir, conversa em cena com os outros atores sobre as escolhas daquela cena. Nesse trecho, a passagem da postura do eixo construção, com o ator voltado ao chão, para a postura ficção, com sobrepeso no corpo e a busca pela altura, seguida de um relaxamento nas conversas

personais do eixo vital, acontecem inconscientemente dentro de uma partitura de atuação.

A postura dos atores tem uma instabilidade gravitacional que desloca, continuamente, o peso corporal de seu eixo de sustentação. Observamos que essas mudanças de postura, ao irem construindo a cena, são imperceptíveis. Como micro mudanças, elas não são conscientes, são frutos de um treinamento corporal intensivo e estão na base das mudanças maiores, as macromudanças, as ações que os atores executam enquanto apresentam a obra: “A macro percepção é o produto de relações diferenciais que se estabelecem entre micro percepções; é, portanto, um mecanismo psíquico inconsciente que engendra o percebido na consciência.”(DELEUZE,1991, p. 160).

Outro exemplo desse jogo postural acontece no final da cena cinco do primeiro ato. Ela começa com uma música instrumental de fundo, luz geral, com alguns dos atores arrumando o palco, enquanto outros falam para a plateia sobre a vida de Shakespeare e sobre o texto *Hamlet*. Processo de pesquisa exposto como cena, criando outras referências textuais. Os atores movimentam-se no palco e estão permanentemente em referência aos outros ou a algum objeto colocado na cena, sempre com quebras de postura em relação ao chão. **(Figura 32)**



**(Figura 32)**

Na continuação da cena, um ator começa a falar para a plateia sobre o mito shakespeariano e sobre as dificuldades em abordá-lo na cena. Lembra-se de uma experiência com outro autor mítico, o russo Anton Tchecov, e

relata uma passagem dessa experiência em uma montagem do texto *As Três Irmãs*. Fala que, em uma das apresentações, o elenco estava com dificuldades em cena, tornando o espetáculo sem vida, morto. Em determinado momento, um acidente no palco criou uma situação de realidade e de perigo, proporcionando o encontro tanto do elenco, quanto do público. A partir disso, o espetáculo aconteceu. Enquanto o ator fala, os outros se movimentam e recriam algumas ações no palco, reagem em coro a um pião jogado em cena: coletivo corporal em referência à queda do pião. Em um primeiro momento, ao falar com a plateia, há uma postura mais leve e relaxada com o ator sentado. Quando a cena do pião começa a ser “representada”, o movimento é frente/alto com um pequeno sobrepeso no corpo dos atores e, na hora em que se relacionam com o objeto pião e a sua queda, existe uma quebra do eixo, com ida ao chão.

O nosso aparelho psíquico se expressa por meio dos músculos em relação com o peso gravitacional, carregando de sentido e sentimento nossos gestos. É o nosso peso corporal a nos fazer perceber o que nos rodeia.

Quando relaxamos o peso dentro de um carro em movimento, podemos nos confundir se estamos parados ou não, em comparação com outro carro em movimento que passa ao nosso lado. Nessas situações, experimentamos uma nova percepção cinestésica. O nosso olhar se confunde e nos faz sentir uma possibilidade de peso diferente, há um “contágio gravitacional.”<sup>54</sup> Em vários momentos, os atores jogam com o espaço e o peso de seus corpos, o que lembra os exercícios dos Viewpoints<sup>55</sup>, conforme relato da atriz Bel Garcia:

---

<sup>54</sup> O autor Hubert Godard, ao falar sobre percepção em dança, já havia observado esse contágio gravitacional no livro *Lições de Dança 3* (Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000, p. 11 a 35).

<sup>55</sup> Os Viewpoints são desdobramentos dos Six Viewpoints [espaço, história, tempo, emoção, movimento e forma], sistematizados por Mary Overlie, na década de 1970. Overlie foi influenciada pelas propostas experimentais de um grupo de artistas do qual fazia parte, a Judson Church Theater, atribuindo suas inovações artísticas a esse período. Anne Bogart conheceu Mary Overlie em 1979 na Universidade de Nova Iorque e lá tomou contato com o seu modo próprio de estruturar tempo e espaço na improvisação em dança, que Overlie aplicava não somente na composição coreográfica como na sua metodologia de ensino. Bogart entendia que “a abordagem de Mary para gerar movimento para o palco era aplicável para criar momentos visceralmente dinâmicos no teatro com atores e outros colaboradores” (BOGART, 2005, p.7). Em 1987, quando Bogart conheceu Tina Landau no American Repertory Theatre, em Massachusetts, desenvolveram, gradativamente, um trabalho colaborativo ao longo de dez anos com os Six Viewpoints de Overlie aplicados ao teatro, expandindo para os nove Viewpoints físicos (andamento, duração, relacionamento espacial, repetição, resposta sinestésica, forma, gesto, topografia e arquitetura), como são conhecidos atualmente, além de sistematizarem outros cinco Viewpoints vocais (altura, volume, dinâmica, aceleração/desaceleração e pausa).

O *Hamlet* trabalha em cima de umas técnicas que ele (Enrique Diaz) trouxe de Nova York: os Viewpoints. É uma técnica de improvisação com regras onde você deve estar alerta a tudo o que os outros estão fazendo. Baseia-se na escuta e tem vários estatutos geográficos e físicos. Você pode fazer viewpoint de arquitetura, usar o espaço em que está, se relacionar com o espaço de uma forma geométrica, se relacionar com as pessoas espacialmente, como se fosse uma coisa só. Ex: Se uma pessoa levanta, você abaixa, se ela se aproxima você se afasta, etc.<sup>56</sup>

Enrique conheceu os Viewpoints dois anos antes do início dos trabalhos de *Ensaio.Hamlet*, em um estágio sobre a cena contemporânea que ele fez com a diretora Ane Bogart na cidade de Nova York, com a Siti Company<sup>57</sup>. Ane é reconhecida pelas pesquisas de renovação da cena teatral norte-americana e pela adaptação dos exercícios dos Viewpoints para o teatro. Esses exercícios são definidos por ela como “uma filosofia traduzida em uma técnica para treinar *performers*, construir conjuntos e criar movimento para o palco” (BOGART, 2005, p.7) Diaz encontrou, na diretora e em suas teorias, um espaço propício para as suas ideias criativas, mesmo porque Bogart afirma que os Viewpoints “representam um nítido processo [...] que é não hierárquico, prático e colaborativo por natureza” (BOGART, 2005, p.15) e que caracteriza todo o processo de trabalho desenvolvido como encenador por Enrique à frente de seu grupo.

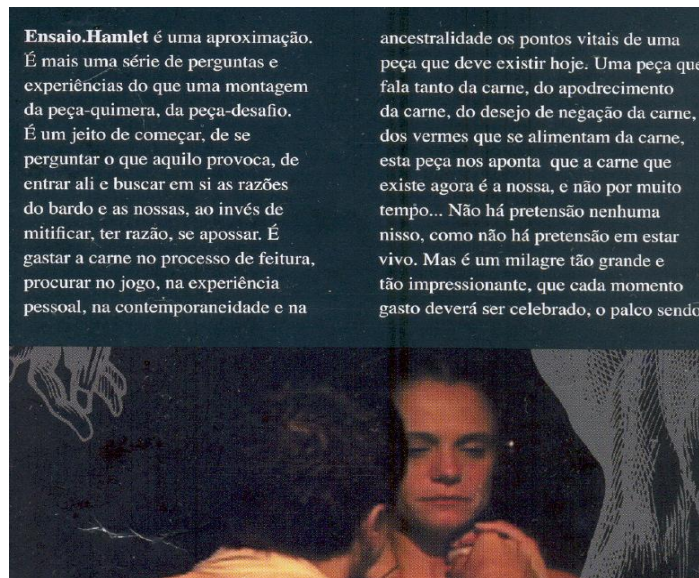
Se considerarmos que um dos grandes objetivos da pesquisa de Diaz seja investigar a criação em arte e que, para isso, ele exponha o processo da criação, amalgamando-o como fruição estética na cena, podemos supor que a articulação das percepções criativas, inerentes a todo processo artístico, torne-se o instrumento de comunicação estética na cena de Diaz. No caso da postura dos atores, existe o frescor do exercício muscular acontecendo naquele momento. E, se são os músculos que proporcionam inconscientemente nosso equilíbrio ao reagir à gravidade, isso terá reflexos em quem acompanha o espetáculo.

Os nossos estados afetivos e emocionais estão inter-relacionados com esses músculos, portanto qualquer mudança de postura reflete em nossas

<sup>56</sup> GARCIA, Bel. Entrevista concedida a Roberto Moretho. São Paulo, 18.12.2004.

<sup>57</sup> A *Siti Company* é conhecida por combinar os exercícios de *Viewpoints* de sua diretora, a americana Anne Bogart, com o método Suzuki de treinamento de atores de Tadashi Suzuki. Ambas as técnicas são alternativas às teorias de construção do jogos de representação de Stanislavski, dominantes nos Estados Unidos da América, e buscam uma renovação da cena teatral americana.

emoções e qualquer mudança afetiva interfere em nossa postura. Os trabalhos corporais dos atores, resultado dos treinamentos em sala de ensaio, conduzem o espetáculo para um estado de atualização do texto de Shakespeare, conforme escreve Diaz no programa da peça **(Figura 33)**:



**(Figura 33)**

O ideário de construção do espetáculo revela não apenas as vontades, mas o processo de construção da obra. E o corpo dos atores comunica não apenas racionalmente os conteúdos perceptíveis do espetáculo, mas também os conteúdos inconscientes. Temos, racionalmente, a história de um príncipe que se depara com o assassinato de seu pai, o Rei, pelo próprio irmão, e com a fraqueza da mãe, que se casa com o novo Rei, e todos os delírios provocados por essa situação. Inconscientemente, temos as questões sobre arte e vida de um grupo de atores, apresentadas em ações na construção das cenas dessa história. O corpo dos atores está impregnado de símbolos, de sensações, e comunica, ostensivamente, suas ideias. A postura corporal e os objetos como extensões dos corpos dos atores aproximam-nos de um acontecimento ritualístico e, por meio da comunicação pela sensibilidade, convoca-nos a estar presentes com nossos corpos.

A performatividade que atualiza a cena serve como mais um dos caminhos para a representação construir uma comunicação via sensibilidade e estabelecer a experiência de adquirir conhecimento pela percepção.

## V - MODULAÇÃO DA DRAMATURGIA

### A modulação no conceito de dramaturgia

O processo de construção da dramaturgia no espetáculo *Ensaio.Hamlet*, acontece em uma articulação entre o texto *Hamlet* e o processo de pesquisa cênico em sala de ensaio. A dramaturgia de Shakespeare se estabelece entre o caráter performativo e o narrativo que compuseram a pesquisa do espetáculo e que foram levados à cena como processo de ensaio.

O trabalho de Diaz e de sua Companhia reflete boa parte das pesquisas dos grupos de teatro contemporâneos, cuja característica principal é a construção do roteiro dramático durante os ensaios. Muitas das pesquisas teatrais atuais buscam a autonomia da criação de seus espetáculos em relação a uma dramaturgia autoral, produzida fora da sala de ensaio e que, durante muito tempo, foi o único cerne da arte dramática. Muitos dos processos prescindem de uma fábula articulada dramaticamente, hibridizando, na construção cênica, outros usos de textos, de palavras e de imagens.

Essa perspectiva de “escritura cênico-dramática conjugada”<sup>58</sup> coloca em questão o conceito literário de dramaturgia, pautado na ação dramática, na autoria individual e anterior ao espetáculo, no dialogismo e nas palavras como os únicos signos que as compõem, propondo uma rearticulação entre os elementos definidores de suas regras de construção.

*Ensaio.Hamlet* é um desses espetáculos que “rompem exatamente com o pressuposto da encenação como concretização cênica de uma leitura específica de um texto dramático que antecede a elaboração espetacular”(COSTA FILHO,2003, p.117). É um espetáculo cuja dramaturgia foi construída durante os ensaios, articulada entre os artistas envolvidos em seu processo de pesquisa, sendo desenvolvida de uma maneira fragmentada,

---

<sup>58</sup> Sobre a escritura cênico-dramática atual, a tese de doutorado de José da Costa Filho, apresentada no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2003, propõe um estudo das novas questões propostas na relação entre a construção da escrita cênica atual e seus desdobramentos no conceito de dramaturgia, por meio da análise dos trabalhos de grupos contemporâneos do teatro brasileiro, mais especificamente das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Dentre esses grupos, ele inclui alguns espetáculos da Cia dos Atores com encenação de Enrique Diaz.

em módulos. Cada ação do texto de Shakespeare foi estudada e delas foram retirados temas que se mesclaram às escolhas dos atores e às indicações do encenador sobre as improvisações e os workshops que construíram a cena. A proposta era em apresentar não somente o texto, mas também os estudos e as questões individuais de cada artista sobre os temas sugeridos, ou seja, a cena e a dramaturgia articuladas.

Sobre essa perspectiva, serão verificados os signos que compõem o espetáculo, analisando a elaboração de sua técnica de construção, a sua escritura, a sua dramaturgia.

### **A Modulação cênico-dramatúrgica em *Ensaio.Hamlet***

Na perspectiva de uma escritura “cênico-dramatúrgica conjugada”, observa-se que, no espetáculo *Ensaio.Hamlet*, o texto de Shakespeare é transformado em hipertexto<sup>59</sup>, pois ele é utilizado como abertura de muitas significações das questões do grupo. Há informações sobre o processo de construção das cenas, sobre outras referências históricas do texto, sobre questões pessoais dos atores e sobre questões de criação em arte, que vão abrindo novos significados sensíveis, a partir do texto *Hamlet*.

Em uma clara referência à internet, espaço fértil do hipertexto, o ponto que aparece no nome do espetáculo sugere links de novos estados de sensações que o espetáculo constrói no seu desenrolar, e ao virtual que se atualiza nas ações da cena/ensaio. O texto *Hamlet*, de William Shakespeare, serve como estrutura capaz de suportar a fragmentação das variadas percepções que se abrem nas cenas.

Não seria exagero se disséssemos que o referido texto serve como um hipotexto<sup>60</sup>, como um clássico que inspira a elaboração da escrita do grupo sobre a discussão das relações entre a arte e a essência da vida humana. O texto trata, basicamente, desses assuntos, referindo-se ao teatro como amálgama dessas premissas das quais o grupo se apropria e as desenvolve no jogo teatral. Entretanto, como o espetáculo apresenta a história do príncipe

<sup>59</sup> O hipertexto é uma forma não linear de apresentar a informação textual, uma espécie de *texto em paralelo*, que se encontra dividido em unidades básicas, entre as quais se estabelecem elos conceituais.

<sup>60</sup> Termo sinônimo de subtexto ou texto marginal ao texto principal, normalmente ocupado por notas de rodapé, posfácio, referências bibliográficas etc. A função de hipotexto pode ser desempenhada por um texto clássico ou de importância indiscutível, pois não está em causa uma relação de valor entre textos, mas uma complexa relação de sentidos.



da Dinamarca com começo, meio e fim, ele se aproxima mais da noção do hipertexto, conforme já foi mencionado.

Como o que pretendemos fazer é apontar os caminhos sensíveis e rizomáticos das ações e palavras do texto, objetivamos verificar sua dramaturgia, utilizando o termo modulação, comumente empregado em música, para definir diferentes trechos de uma mesma peça musical:

**Modulação** é o processo de variação de altura (amplitude), de intensidade, frequência, do comprimento e/ou da fase de onda numa onda de transporte, que deforma uma das características de um sinal portador (amplitude, fase ou frequência) que varia proporcionalmente ao sinal modulador.<sup>61</sup>

**Modulação:** Passagem de um modo ou de um tom para outro segundo as regras da harmonia. (HOLANDA, 1988, p.438)

**Módulo:** Quantidade que se toma como unidade de qualquer medida.

Unidade planejada segundo determinadas proporções e destinadas a reunir-se ou ajustar-se a outras unidades análogas, de várias maneiras, formando um todo homogêneo e funcional. (HOLANDA, 1988, p.438)

Ao falar em modulação da dramaturgia, referimo-nos a uma comunicação feita de micro percepções, de micro sensibilidades capazes de modificar seu roteiro. A história de *Hamlet* serve como estrutura para as variações criadas em sala de ensaio pelo grupo. É como se enxergássemos o espetáculo como uma só canção, porém com diferentes trechos melódicos que a compõem. Esses trechos são pequenos módulos que constituem e deformam a estrutura dramática tradicional, proporcionando a abertura rizomática de novas conexões sensíveis, a partir da estrutura do texto de Shakespeare:

[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.15).

Observa-se que *Ensaio.Hamlet* se aproxima muito dessa definição de propor “estatutos de estados de coisas”, os quais abrem conexões ao corpo

---

<sup>61</sup> WIKIPÉDIA. Disponível em Modulação Música: <http://pt.wikipedia.org/wiki>. Acesso em 14/11/2008.

do ator/personagem, ao espaço real/fictício, ao ato criador em comunhão com a recriação da vida. Um texto em “cadeias”, capaz de conectar as questões do príncipe da Dinamarca à polivalência da vida e da criação em arte.

Cada cena, apesar de apresentar alguma discussão que se completa nela mesma, abre outros signos, os quais estabelecem espaços de indagações e, por toda a estrutura da dramaturgia, acontecem ações desestabilizadoras dos processos criativos do teatro, como o uso do espaço, da luz, de objetos de cena, dos jogos dos atores etc. São essas cenas fragmentárias que modulam o roteiro desse espetáculo-ensaio.

*Ensaio.Hamlet*, que nos obriga a repensar o conceito de dramaturgia, reflete um dos principais focos do trabalho de Diaz, o questionamento dos mecanismos que regem a construção artística. Essa ideia aparece em suas pesquisas em uma constante busca de autonomia na elaboração de seus espetáculos e estiveram presentes na concepção da maioria de seus trabalhos.

### **As primeiras pistas cênico-dramatúrgicas do trabalho de Diaz**

As primeiras encenações de Diaz, já apontavam para a sua preocupação em fundar o espetáculo em sala de ensaio. Em *Rua Cordelier*, primeiro trabalho como encenador, é ele quem assina o roteiro conforme proposta de encenação:

[...] A proposta que se tem para o presente trabalho é a de se manter o essencial já realizado, o meta-teatro, o espaço do erro e do medo dos atores-internos, além de acrescentar elementos que podem colaborar para uma maior complexidade na análise do tema. Esses elementos vão desde fragmentos de peças como “A Morte de Danton” de Buchner, “1792” de Ariane Mnouchkine, a cenas compostas em ensaio com base nas pesquisas históricas já iniciadas. [...]. A peça que encenamos não visa colocar soluções, pelo contrário, visa provocar questionamentos e confusões que tornem as coisas menos absolutas.<sup>62</sup>

No segundo espetáculo *A Bao A Qu*, concepção e encenação foram, também, assinadas por Diaz conforme programa do espetáculo<sup>63</sup>. Sobre sua relação com a palavra, Diaz afirmou na época: “eu gosto de espetáculo sem

<sup>62</sup> Release do espetáculo *Rua Cordelier*, recolhido nos arquivos da Cia dos Atores (ver anexos).

<sup>63</sup> Ver anexos.

texto”<sup>64</sup>

Em *A Morta*, de Oswald de Andrade, espetáculo seguinte, “Diaz ficou intrigado com ‘um texto curioso, que não se completava’, o que estimulava sua intervenção.”<sup>65</sup>. Nesse espetáculo, o interesse pela palavra, pelo texto e, também, a possibilidade de interferir e fazer uma nova escritura na cena apareceu, pela primeira vez, como foco claro nas suas pesquisas.

Entretanto, foi no espetáculo *Melodrama*, de 1995<sup>66</sup>, que o trabalho com a criação de uma dramaturgia cênica mais se radicalizou. Pela primeira vez, Diaz contou com a presença de um dramaturgo, Felipe Miguez, acompanhando o processo:

[...] A minha parceria com a Cia dos Atores começou no final de 1993, quando o Marcelo Valle levou alguns dos meus escritos pro Kike ler. A intenção era ter uma ‘pessoa de texto’ no processo de criação do espetáculo que a *Cia* começava a preparar sobre o gênero melodrama. [...] Os ensaios só começaram um ano mais tarde, a sete meses da estréia, sem uma página de texto escrita e sem que a minha função no processo estivesse definida – o Kike ainda trabalhava com a hipótese de um espetáculo sem dramaturgia. (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 142)

Em *Melodrama*, Diaz articulou um conceito de dramaturgia, construído em sala de ensaio de forma colaborativa, cujo texto foi criado e recriado por meio de jogos, estímulos e improvisações. Também houve uma grande apropriação de recursos tecnológicos ao espetáculo, que construíram e abriram novos sentidos, colocando em questão o conceito literário de dramaturgia: “o encenador estaria em busca de imagens capazes de sintetizar, de aprofundar, de traspassar, de contradizer o texto, em busca de uma cena na qual os ritmos, as cores, o movimento, viriam entrelaçar-se com as palavras e os sons”(PICON-VALLIN, 1998, p.89).

De maneira geral, o uso da tecnologia ajudou a criar novos significados e novas possibilidades de escritura, podendo aumentá-las, diminuí-las, alargá-las, estreitá-las, permitindo, também, a criação de fissuras no texto com

<sup>64</sup> DIAZ, Enrique. Diaz Mistura Línguas e cria palavras. Entrevista concedida ao Diário Popular. São Paulo: *Diário Popular*, 20/04/1991.

<sup>65</sup> MACHADO, Álvaro. “A Morta” faz Oswald de Andrade voltar. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 15/10/1992.

<sup>66</sup> Neste espetáculo, que é o quinto trabalho do grupo, pela primeira vez, há o trabalho de um dramaturgo durante o processo de criação.

abertura de novas expressões paralelas ao espetáculo. Existe a possibilidade de modular a intensidade de sons, cores, formas, tempo e espaço, bem como de criar abertura de unidades autônomas de significados inerentes, novos ou contraditórios à obra, interferindo, decisivamente, na formulação do que entendemos como dramaturgia.

Em *Melodrama*, as janelas modulares que som e imagens estabeleceram no espetáculo extrapolaram a linearidade da escrita e do registro textual, estabelecendo níveis de percepção que não são possíveis de serem expressos por palavras e, como veremos a seguir, não dão conta da amplitude dos significados alcançados na fruição pelo espectador. Dessa forma, a dramaturgia precisa ser repensada para atender essas novas articulações da criação teatral, que não dependem apenas do jogo dramático e das palavras como linguagem em sua construção.

O espetáculo tem início com a entrada em cena de dois personagens, o Ébrio e o Amnésico. Essa cena logo é interrompida pela história *Laços de Sangue*, mesclada, de início, a um programa de TV que contém uma das primeiras cenas sobre a morte de Geraldo, incorporadas ao espetáculo por indicação de Diaz. Essas cenas foram criadas a partir de um exercício chamado de “A Notícia da Morte”:

[...] o exercício era o seguinte: a mesma situação em estilos diferentes. Em cenas numeradas repetia-se sempre o mesmo mote: Marly recebe a notícia da morte de Geraldo. [...] A idéia era que a repetição e as variantes dessa situação clássica nos ajudassem a captar a alma do gênero, ou a desconstruí-la. As cenas só faziam sentido em conjunto, sua justaposição depunha de modo mais rico sobre o melodrama do que a situação em si. Era o embrião da repetição variante, que acabou por impregnar toda a dramaturgia de *Melodrama*. (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p.143).

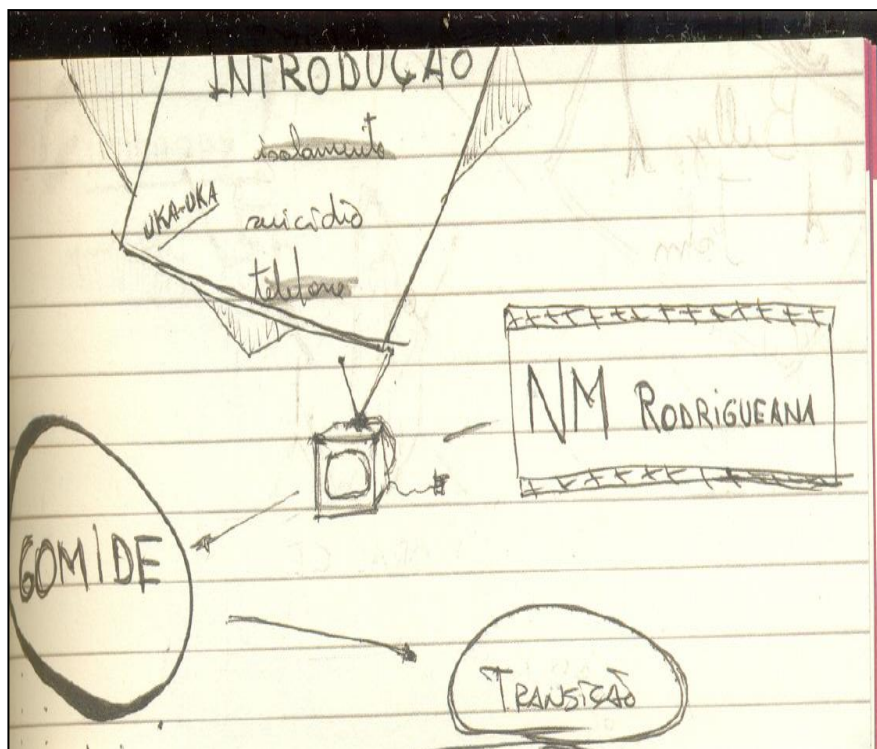
Esses exercícios ajudaram a coser a dramaturgia e se ligaram a outros denominados prantos<sup>67</sup>. Nesses últimos, criou-se a cena do Ébrio e do Amnésico:

---

<sup>67</sup> Solilóquios dramáticos criados por Miguez para que os atores encontrassem a dor de seus personagens e fugissem do besteiro para o qual o espetáculo caminhava. Essa proposta e sua execução ocorreram por indicação de Felipe junto a Diaz.

[...] A costura desse *plot* saiu propositalmente descosida, precária, já que a idéia do Kike pra estrutura geral do texto era fugir da linearidade e do maniqueísmo melodramático e incorporar elementos de estranhamento. (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p.148).

No desenho a seguir (**Figura 34**), a estrutura dramatúrgica dividida em módulos, na abertura do espetáculo, deixa clara a resolução procurada por Diaz (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p.149):



(Figura 34)

A Introdução refere-se à cena do Ébrio e do Amnésico, recortada pela cena de Gomide (“Laços de Sangue”), que assiste pela TV a cena de Marli e Geraldo, remanescente do exercício “Notícia da Morte”, por isso o NM do desenho. Essas duas últimas cenas, NM e Gomide (“Laços de Sangue”), acontecem, simultaneamente, até a sua transição definitiva para a história de “Laços de Sangue”; o que aparece na TV também acontece simultaneamente ao vivo no palco, o cênico-dramatúrgico articulado:

**TEXTO DO ESPETÁCULO MELODRAMA**

**SOBE O PANO, ENTRAM NO PALCO O AMNÉSICO E O ÉBRIO. SE RECONHECEM POR UM INSTANTE E SE ATRAEM, NUM MOVIMENTO DE ATRAÇÃO E REPULSA.**

**RIO DE JANEIRO, ANOS 50, GOMIDE ENTRA EM SEU GABINETE, FALANDO AO TELEFONE. LIGA A TELEVISÃO E SENTA-SE EM SUA POLTRONA.**

**GOMIDE – Fotofóbico Altair. Indivíduo que tem aversão, horror à luz (...) Exato. É o meu caso. (...) São excelentes artistas. (...) Coloca no oito, vai começar.**

**NA TV, COMEÇA A CENA QUE VEMOS TAMBÉM AO VIVO NO FUNDO DO PALCO. MULHER ESTÁ SOZINHA E APREENSIVA. HOMEM ENTRA.**

Outro exemplo de ampliação dos limites do registro escrito está relacionado ao programa de rádio utilizado para contar parte de uma outra história do espetáculo: “Na Saúde e na Doença”:



**(Figura 35)**

Nela, parte da cena revela os seus mecanismos de construção, quando os atores alternam-se entre as ações e a narração de suas histórias em um “estúdio” de rádio **(Figura 35)**, confrontando o espectador com a organização do jogo ficcional. Ao mesmo tempo em que prende pelo desenrolar da história, faz o público se deparar com a constituição de várias ficcionalidades

recortadas, quebrando a linearidade da fruição. Nesse caso, o espectador é convocado ao jogo da cena, é chamado a encontrar um sentido para a obra.

Nesse trecho, os atores atuam:

**ADOLFO – Voa, meu pássaro, ou acabaremos ensopados! (RUÍDO DE CHUVA) Pronto, estamos protegidos.**

**DORALICE – Meu Deus! Que toró! Como estará minha mãezinha? (RUÍDO DE TROVÃO) Santa Bárbara! Oh, desculpe-me.**

**ADOLFO – Não, não se afaste. Continue assim, bem juntinho a mim.**

**SONOPLASTIA DE BEIJO.**

**DORALICE – Adolfo, meu amor! Se soubesse o quanto tenho sofrido!**

**ADOLFO – Eu também.... Tinha tanto medo que você não me quisesse....**

**DORALICE – Tolinho...(BEIJO) Diga-me, você acha que seus pais vão concordar com o nosso casamento? Você entende... Minha origem é humilde....**

**ADOLFO – Tenho certeza que sim, meu amor. Casaremos, e o mais depressa possível... (BEIJAM-SE) Veja, a tempestade passou e no céu brilha um belo arco-íris!**

A partir desse trecho, os atores narram, deixam seus personagens e, como se estivessem em um estúdio de rádio, assumem as falas:

**DORALICE (NARRANDO) – Se para muitos o arco-íris é um símbolo da sorte, teria sido para mim um prenúncio de infelicidade?**

**LOCUTOR – Não percam, hoje, em edição especial da sua novela Laços de Sangue, a revelação de Sinhana ao seu pai, o Visconde do Rio Largo.**

**SINHANA – Papai, estou esperando um filho do Eleutério**

**VISCONDE – Não, açoita-me o destino! Tu, grávida de um negro!**

**LOCUTOR – Hoje, após o seu Conselhos e Confidências.**

**VINHETA MUSICAL**

O jogo proposto pelo uso dos microfones na cena, junto das ações dos “radialistas” que assumiam as personagens narradoras, proporcionou outras significações dramáticas que foram além do estúdio de rádio a qual

remetiam. Colocaram o espectador alerta ao possível engodo que se esconde por trás da manipulação da linguagem melodramática pelos meios midiáticos e pelo próprio teatro. Sugerem ficarmos alerta aos direcionamentos das construções de significados nos jogos ficcionais. Mostram a passividade da fruição *versus* a participação nos mecanismos de criação, oferecem uma reflexão ampla sobre a regência da sociedade e da arte. Isso acontece, também, na cena da ouvinte Marli, que busca, na radionovela **(Figura 36)**, as emoções que não têm em sua vida. Mas, logo a seguir, é impactada com a morte de Geraldo, seu filho. Ficção da ficção da ficção.



**(Figura 36)**

Temos, ainda, ao final da peça, os personagens Ébrio e Amnésico sobrepondo-se em uma imagem projetada em telão ao fundo do palco, enquanto os dois revelam em cena que são, de fato, duas partes de uma mesma personagem:

**AMNÉSICO – Eu sou um assassino!**

**ÉBRIO – Bebo para esquecer...**

**AMNÉSICO – É o meu sangue que bebo!**

**ÉBRIO – Não suporto mais viver!**

**AMNÉSICO – E flutuo no ar...**

**ÉBRIO – Um vento de fogo em meu tímpano...**



**AMNÉSICO – Minha cabeça parece rebentar!**

**OUVE-SE UM TIRO. O ÉBRIO GRITA E O AMNÉSICO CAIRÁ MORTO. SURGE AO FUNDO DO PALCO, A IMAGEM DE UM ROSTO FORMADO PELA JUNÇÃO DAS FACES DO ÉBRIO E DO AMNÉSICO.**

**ÉBRIO (OFF) – Faz frio...**

**MARLI 1 (OFF) – Levem-me até ele...**

**ÉBRIO – (OFF) – Vejo apenas cabeças que se inclinam...**

**MARLI 2 – (OFF) – o Geraldo não...**

**AMNÉSICO (OFF) – Olhos de nojo e fascínio**

**MARLI 3 (OFF) – Qualquer um menos o Geraldo!**

**ÉBRIO (OFF) – Quem é a moça que chora?**

**MARLI 2 (OFF) – Geraldo não pode ser...**

**AMNÉSICO (OFF) – Uma mosca pousa em minha boca e logo voa...**

**ÉBRIO (OFF) – As pessoas falam...**

**AMNÉSICO (OFF) – Nada ouço...**

**ÉBRIO (OFF) – Shhh!**

**AMNÉSICO (OFF) – Silêncio**

**SURGE AO FUNDO DO PALCO, A IMAGEM DE UM ROSTO FORMADO PELA JUNÇÃO DAS FACES DO ÉBRIO E DO AMNÉSICO.(Figura 37)**



**(Figura 37)**

O roteiro dramaturgico abre, dessa maneira, uma nova percepção sobre uma ruptura promovida pelos descaminhos da vida. Além de unificar o enredo do espetáculo, a imagem deixa no ar a sensação de fragmentação da existência, a qual nos parece una, mas é construída como uma colcha de retalhos - sensação ampliada pelo tamanho da imagem projetada no telão **(Figura 37)**, em comparação aos personagens presentes no palco, criando, ao mesmo tempo, a grandeza e a insignificância humana.

A cena está completamente atrelada ao jogo da teatralidade, que se utiliza de narrativas, de entrelaçamentos, de imagens e de sons gravados, em um interessante quebra-cabeça de revelações, ligadas a uma das características da linguagem melodramática, “que é tema desse provocativo espetáculo prismático”<sup>68</sup>

Uma das impressões que surgem ao analisarmos a escritura desse espetáculo é que o uso tecnológico nele incorporado por intermédio de seu tema, o melodrama, e, por consequência, a radionovela e a telenovela, foram modulando a significação da dramaturgia, hibridizando cena e texto, ao longo de sua criação:

[...] É o trabalho que reza pela cartilha da tendência contemporânea, ou seja, admite que o efeito estético repouse mais sobre os meios de construção da arte do que sobre os temas.<sup>69</sup>

*Melodrama* proporcionou a Diaz uma percepção mais vertical com relação às possibilidades estéticas da construção do roteiro dramaturgico. O que, de certo modo, era intuitivo em seu trabalho tornou-se, a partir dessa obra, um instrumento preciso para sua pesquisa estética de questionamento das convenções teatrais. Fica praticamente impossível imaginar a dramaturgia de *Melodrama* sem pensarmos em toda a construção cênica. Nesse caso, uma “escritura da cena e da dramaturgia” *articuladas* seria a melhor maneira de definir as técnicas de construção da obra.

A peça seguinte à *Melodrama*, chamada de “Cobaias de Satã”, foi construída a partir de trechos que haviam sido descartados da estrutura dramaturgica do espetáculo anterior, sendo o foco da pesquisa questionar o

<sup>68</sup> Referência do crítico norte-americano D. J. R. Brucker, que se endereçou ao espetáculo *Melodrama* como um caleidoscópio da vida. (*The New York Times*, 28/08/1995. The Arts).

<sup>69</sup> LIMA, Mariângela Alves de. *Melodrama encontra beleza e evita clichês*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 04/05/1996.

drama: “Quanto à estrutura dramática, pretendemos discutir os três pilares fundamentais do drama: o Mal, o Bem e o Homem. Em toda peça dramática clássica existe essa equação [...]”<sup>70</sup>. Ao final da peça, acontecia um julgamento, cujo objetivo principal era tratar das “forças antagônicas do drama e suas funções no teatro.”<sup>71</sup> Novamente, Diaz coloca suas questões sobre teatro dentro da própria obra.

Essas duas pesquisas fizeram Diaz entender, com maior clareza, o lugar do texto, da escritura, em seus espetáculos posteriores e, de certa forma, proporcionaram a radicalização do questionamento da criação em arte que foi desenvolvida em *Ensaio.Hamlet*.

### **A Modulação Cênico Dramatúrgica em *Ensaio.Hamlet***

Em *Ensaio.Hamlet*, Diaz não está preocupado em responder ao jogo proposto no texto de Shakespeare, mas de utilizar-se de um texto questionador da vida, da criação em arte e do próprio teatro. Ele elabora uma nova obra a partir de *Hamlet*, uma obra que refletiu tanto as questões pessoais quanto artísticas dos integrantes de seu grupo e, também, de sua trajetória como encenador. Ele desenvolveu uma dramaturgia em módulos, fez uma escritura da cena e do texto em rizoma, com a abertura de muitas percepções que estabeleceram uma comunicação sensível entre artistas e público.

Como exemplo dessa estrutura modular rizomática na construção do roteiro dramatúrgico do espetáculo, analisamos a cena da aparição do Fantasma do pai de Hamlet, logo no início do espetáculo. Para melhor compreensão da análise, ela será dividida em dois momentos: o da modulação do texto e o da modulação da cena:

---

<sup>70</sup> Sinopse do espetáculo *Cobaias de Satã*, em projeto pedindo apoio, encaminhado ao Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, durante os processos de pesquisa, recolhidos nos arquivos da Cia, em anexo.

<sup>71</sup> Idem.

**PRIMEIRA CENA DO ESPETÁCULO CRIADA A PARTIR DA CENA 1 -  
PRIMEIRO ATO DO TEXTO HAMLET**

**MODULAÇÃO DO TEXTO**

Com relação ao texto, observa-se que ele não é apresentado na íntegra, não segue o encadeamento das falas, além de ser alternado com textos de criação do grupo. Os atores trocam constantemente de personagem, não mantendo uma linearidade nas falas, o que acarreta tonalidades diferentes ao texto e à ideia de personagem.

Para melhor compreender essa análise, o texto está dividido entre as falas criadas pelo grupo e aquelas que são de Shakespeare. Cita-se, ainda, o nome dos atores e, também, das personagens a que eles remetem. Os atores são Bel Garcia, Felipe Rocha, Malu Galli, Fernando Eiras, César Augusto e Marcelo Olinto.

**TEXTO DE SHAKESPEARE:**  
**Felipe Rocha. Bernardo - Quem está aí?**  
**Bel Garcia. Francisco - Sou eu quem pergunta! Alto, e diz quem vem!**

**TEXTO GRUPO**  
**Felipe Rocha - Francisco?**  
**Fernando Eiras - Não! sou eu**

Aqui, existe uma quebra no texto original, uma abertura hipertextual que propõe um novo tom. Francisco perguntaria se é Bernardo quem chega, mas o ator Felipe Rocha brinca com a atriz Bel Garcia, que fez a fala de Francisco anteriormente, propondo o jogo de troca de falas entre eles, ao mesmo tempo em que sugere uma confusão nos papéis. Fernando Eiras, então, responde, primeiro como ator e, em um segundo momento, como o personagem Bernardo, e volta ao texto de *Hamlet*.

**TEXTO SHAKESPEARE**  
**Fernando Eiras. Bernardo - Sou eu, Bernardo.**  
**Felipe Rocha. Francisco - Chegou na exatidão da sua hora.**  
**Fernando Eiras. Bernardo - A guarda foi tranqüila?**  
**Felipe Rocha. Francisco - Nem o guincho de um rato.**

**Felipe Rocha. Marcelo - A coisa apareceu de novo?**

**Felipe Rocha. Bernardo - Quem está aí?**

**Ferando Eiras. Beranrdo - Viva o Rei!**

**Ferando Eiras. Francisco - Acho que são eles.**

**Fernando Eiras. Bernardo - Horácio?**

**César Augusto. Horácio - Só um pedaço dele. O resto ainda dorme.**

### **TEXTO GRUPO**

**Malu Galli - Que horas são?**

**Marcelo Olinto - Já passa da meia noite.**

### **TEXTO SHAKESPEARE**

**Malu Galli. Marcelo - A mesma hora morta.**

### **TEXTO GRUPO**

**Felipe Rocha - Exatamente a mesma hora em que a coisa apareceu. Exatamente aqui. Na explanada sul onde se faz a guarda, exatamente nessa mesma hora. O frio era penetrante como agora, cortava a pele. Horácio não acredita.**

Nessa fala anterior, foi composto um novo texto narrativo a partir do *Hamlet*.

### **TEXTO SHAKESPEARE**

**Fernando Eiras. Horácio - Não vai aparecer, não vai aparecer, não vai.**

**Felipe Rocha. Marcelo - Por isso eu fiz questão que ele estivesse aqui conosco. Porque se a coisa aparecer de novo ele não vai duvidar dos nossos olhos.**

**Fernando Eiras. Horácio - Está bem, está bem, eu vou ficar sentado aqui e vou ouvir a história que vocês têm pra contar.**

**Felipe Rocha. Bernardo - Na noite passada, na anterior também. Exatamente nessa mesma hora. Quando a mesma estrela a oeste do pólo iluminava o mesmo pedaço do céu que ilumina agora. O relógio exatamente como agora badalava uma hora.**

### **TEXTO GRUPO:**

**Todos - Ohh!!! Meu Deus!**

**Fernando Eiras fala para Marcelo Olinto – To com medo Marcelo!**

**Bel Garcia - Calma!**

Nesse trecho, existe a primeira referência textual ao nome do ator. Isso acontecerá outras vezes durante o espetáculo. Abre-se uma referência ao jogo de atuação e ao ator como seu referente.

**TEXTO DE SHAKESPEARE:**

**Marcelo Olinto. Bernardo - Não é igual ao Rei? Igual ao Rei! Fala com ele Horácio.**

**Fernando Eiras. Horácio - Quem és tu. Quem és tu que usurpas esta hora da noite. Junto com uma forma nobre e guerreira. Com que a majestade do sepulcro rei da Dinamarca Tantas vezes marchou? Fica aí! Fala, fala! Eu te ordenei – fala!**

**Felipe Rocha. Bernardo - Foi exatamente assim que aconteceu.**

**TEXTO GRUPO**

**Felipe Rocha - Foi exatamente assim. A Malu estava aqui com esse plástico. Tinha um grupo de pessoas ali. Uma música tocando. Essa lâmpada tava acesa. Esses espelhos, esses copos e essas velas estavam exatamente aqui onde estão agora. Eu tava falando com um grupo de pessoas. Eu tava dizendo para eles que o relógio exatamente como agora badalava uma hora.**

**Todos: Ohh! Meu Deus!**

O que este trecho do texto aponta é outra abertura hipertextual, que propõe uma reflexão de tempo e espaço, o ator se refere duplamente tanto ao espaço do palco e aos atores presentes na cena (fala o nome da atriz Malu Galli) quanto ao fato fictício do texto de *Hamlet*, desestruturando uma leitura lógica. O *logos* aqui é subjetivado.

O *Logos*, em grego, significava, inicialmente, a palavra escrita ou falada: o Verbo. Contudo, a partir de filósofos gregos como Heráclito, passou a ter um significado mais amplo e passou a ser um conceito filosófico traduzido como razão. Desde a Antiguidade Grega, o caminho de entendimento e de ordenamento da razão de ser da vida humana e de seu cotidiano passa por uma essencialidade racionalista: “o que induz ao pensamento e à capacidade de fazer inferências lógicas, ensejando assim o controle das possíveis desmedidas da emoção ou paixão.”(SODRÉ, 2006,p.25).

Na razão, coexistem, entretanto, aspectos subjetivos e objetivos. Os primeiros dão ensejos a juízos sensíveis e sintéticos da experiência e os

segundos respondem aos pensamentos conceituais, dando ênfase mais a aspectos analíticos do que sintéticos. No pensamento ocidental, a busca pela verdade transcendente, ou seja, do conhecimento visto como a possibilidade de acessar uma realidade superior (Platão e Aristóteles) fez com que a racionalidade objetiva tivesse um primado sobre os aspectos subjetivos.

Na fruição da cena supra citada, presume-se a subjetivação da palavra, do *logos*. O aspecto subjetivo da razão aparece nesse jogo entre ator e personagem, entre espaço real e fictício, entre tempo presente, passado e futuro.

### **TEXTO DE SHAKESPEARE**

**Malu Galli. Bernardo - Fala com ele Horácio.**

**Fernando Eiras. Horácio - Se sabes algum som, ou usa de palavras, fala comigo. Se posso fazer algo de bom que alivie a ti e traga alívio a mim, fala comigo. Se sabes um segredo do destino do reino. Que antecipado por nós, possa ser evitado. Fala. Fica aí e fala. Eu te ordenei: Fala! Fala comigo! Fala Comigo!**

### **TRANSIÇÃO PARA A CENA II DO SEGUNDO ATO DO TEXTO "HAMLET"**

### **TEXTO GRUPO**

**César Augusto - (Risos) Era tudo decorado. O importante é que o barco não afunde. Vai trabalhar! Vai trabalhar!**

Nessa transição de texto que fecha o primeiro módulo, as palavras remetem a outras significações, há uma auto-referência a um jogo entre o performativo e o ficcional. O ator Cesar Augusto, que assumirá o personagem do Rei, remete-se ao texto e à sua repetição, mas, ao mesmo tempo, instaura-se uma atualização, quando ele se refere ao trabalho dos atores, que fazem a contra-regragem e preparam o espaço para a próxima cena. Há, em suas falas, uma duplicidade de sentidos, pois ele se refere tanto à contra-regragem quanto ao trabalho de seus empregados. Mais uma subjetivação do *logos*.

## **MODULAÇÃO DA CENA**

A cena de *Ensaio.Hamlet* emprega uma infinidade de novos signos em uma leitura da dramaturgia de Shakespeare. Ela joga com a noção de tempo e de espaço, com o fictício e o real e com o natural e o sobrenatural e questiona-se sobre a criação em arte.

As cenas foram divididas entre aquelas nas quais o texto de Shakespeare é apresentado e as outras nas quais a criação do grupo se sobressai.

### **CENA GRUPO**

O espetáculo *Ensaio.Hamlet* começa com os atores recepcionando o público em um palco em forma de arena. Nele, vemos espelhos, cadeiras antigas, mesas de centro, taças de vidro, velas, aparelhos de TV, uma mala, caixas, crânio, eletrodomésticos, abajures e luminárias. Enquanto o público entra, alguns atores arrumam pelo espaço do palco espelhos no chão junto de copos e velas as quais eles acendem.(Figura 38)



(Figura 38)



### **CENA GRUPO**

**Ao mesmo tempo em que recebem e arrumam o espaço (Figura 41), eles conversam entre si e com as pessoas que se acomodam em suas cadeiras (Figuras 39 e 40):**



**(Figura 39)**



**(Figura 40)**



**(Figura 41)**

Nessa cena inicial, temos um acolhimento dos espectadores ao espaço da representação por parte dos atores. Eles perguntam para as pessoas se estão bem acomodadas e, também, sobre os objetos que compõem o cenário. Parece existir, aqui, uma aproximação do público ao espaço físico, seja forçando-o a um olhar mais atento a tudo que compõe o espaço, seja com lembranças ou memórias que algum objeto possa despertar em quem assiste. Quebra-se o distanciamento entre público e ator, entre ficção e realidade e, também, no que se refere à composição do espaço artístico, nesse sentido, é performativa.

### **CENA GRUPO**

**A luz começa a diminuir, os atores sentam-se nas cadeiras que circundam o palco, luz de velas ilumina o espaço, silêncio. Por dois minutos, os atores permanecem sentados imóveis, começa a tocar uma música instrumental enquanto os atores desenvolvem algumas ações: movimentos coreográficos com as mãos, acendendo uma luminária (Figura 42), vestindo o figurino, ligando um refletor, mexendo em copos sobre uma mesa de centro (Figura 43). Um dos atores caminha pelo espaço com um refletor na mão, outro abre um frigobar e bebe uma garrafa de água, outro veste um casaco, todos se movimentam devagar, buscando, no espaço, reconhecer algo ou alguém.**



(Figura 42)



(Figura 43)

### CENA SHAKESPEARE

A atriz Bel Garcia, com o refletor em suas mãos, ilumina Felipe Rocha, que inicia a fala do texto. Começa a ser dito o texto da primeira cena de *Hamlet* e guardas relatam a Horácio os acontecimentos sobrenaturais das noites anteriores. Enquanto os atores falam seus textos, Bel Garcia os ilumina com o refletor (Figura 44) que está em suas mãos. Enquanto fala seu texto, Cesar Augusto, junto de Fernando Eiras, abre e fecha o Frigobar (Figura 45).



(Figura 44)



(Figura 45)

### CENA GRUPO

Nesse momento, a atriz Malu Galli veste-se com um saco plástico (Figura 46) e se transforma na personagem do Fantasma:



(Figura 46)

No exemplo desta cena, temos um jogo dramático que lida com variadas referências, uma delas diz respeito a questões espaciais, existe um jogo entre o espaço real (denotativo) e o espaço fictício (conotativo). A pesquisa, nos níveis denotativo e conotativo, resulta na compreensão do uso do espaço cênico, ou “espaço concretamente perceptível por parte do público”(PAVIS, 2003, p. 171). Esse espaço entraria em conflito com o espaço dramático – “para que esta projeção do espaço dramático se concretize, não é necessária nenhuma encenação: a leitura do texto é suficiente para fornecer ao espectador uma imagem espacial do universo dramático”(PAVIS, 2003, p. 170) –, ou universo existente no texto teatral. Em *Ensaio.Hamlet*, a dramaturgia apoia-se na superposição desses espaços para construir o sentido do espetáculo. O espaço é descontínuo, o jogo do texto refere-se tanto ao fictício, quanto ao real, quando, em alguns momentos, são narradas as ações do texto no espaço concreto em que se estabelece a cena.

Segundo Lehmann (2007, p.267), "tal apagamento das fronteiras entre a vivência real e a fictícia tem amplas consequências para a compreensão do espaço teatral, já que ele deixa de ser um espaço metafórico-simbólico e se torna um espaço metonímico."

“*Metonímico*” é o espaço que não tem compromisso em representar uma realidade, mas em ser essa realidade. A realidade materializa-se espacialmente na medida em que esse espaço não se nega ou se disfarça, mas se assume, tornando-se dramaturgia cênica. Em *Ensaio.Hamlet*, há um espaço de citações, sempre lembrando o espectador que ele está em um jogo teatral. O espaço é “um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida.” (LEHMANN, 2007, p.268).

Espaço dramático e espaço cênico fundem-se no próprio espetáculo, não há uma estabilidade da espacialidade, pelo contrário ela é exposta como jogo cênico.

### **CENA SHAKESPEARE**

**Os outros atores juntam-se e se abaixam; nesse momento, Fernando Eiras pega o livro que contém o texto *Hamlet* e começa a ler a fala da personagem Horácio (Figura 47), enquanto Bel Garcia ilumina de longe a personagem Fantasma:**



(Figura 47)

### **CENA GRUPO**

**Fernando Eiras joga o livro ao chão enquanto Fantasma, que é representado por atriz envolvida em saco plástico, tem o saco retirado de sua cabeça pelo ator Felipe Rocha (Figura 48). As luzes se acendem:**

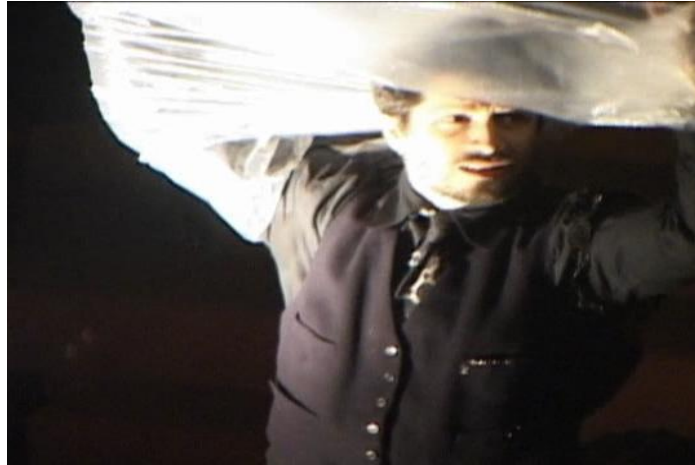


**(Figura 48)**

Aqui, temos novamente a presença do livro em cena, o que se repete em muitos momentos do espetáculo. Conforme já observamos no capítulo anterior, a palavra sai de um estado reflexivo e assume uma gama de emoções e de ações. O livro que contém a ficção aparece dentro da própria ficção. O que o texto escrito significa para o teatro? Qual a função da palavra na cena? Qual a função de uma história ficcional para o pensamento humano? Para o espectador, a presença do texto propõe sempre essa ruptura entre acompanhar a fábula e atualizar essa fábula ao acontecimento que o grupo propõe, tira-o, também, de um universo contemplativo e leva-o para a ação. E seria esse acontecimento uma nova fábula?

### **CENA GRUPO**

**Logo a seguir, Felipe Rocha retoma texto enquanto se refere aos objetos e coisas presentes no palco. Ele se veste com o saco plástico (Figura 49) que tinha retirado de Malu Galli e transforma-se na personagem Fantasma:**



(Figura 49)

### **CENA GRUPO**

Todos vão ao chão novamente enquanto César Augusto toma o refletor em suas mãos e ilumina Felipe Rocha, que está envolto no plástico. César Augusto entrega o refletor a Felipe Rocha, que ilumina a si próprio com o refletor por dentro do plástico.

### **CENA SHAKESPEARE**

Fernando Eiras agacha-se, retoma a leitura do texto *Hamlet* com o livro em uma das mãos, enquanto, com a outra, segura uma vela. Fica de pé e joga o livro ao chão, enquanto repete frases do texto ao Fantasma, que está parado no meio do palco (Figura 50).



(Figura 50)

**CENA GRUPO**

Em uma das escadas que circundam o palco, César Augusto surge com uma touca de banho transparente por sobre seu rosto. Ele inspira e expira com o plástico em seu rosto e tem em suas mãos uma lanterna que usa para iluminar seu rosto com a touca. Ao mesmo tempo, Marcelo Olinto amplia por um microfone o som de sua respiração, seguindo o inspirar e o expirar efetuado por César Augusto no encher e esvaziar a touca de plástico sobre seu rosto (Figura 51).



(Figura 51)

O som que sai do microfone, o saco plástico em referência ao sobrenatural, os atores que manipulam a iluminação, a presença do livro da peça na cena, todas essas ações, junto do texto *Hamlet*, vão construindo uma nova significação para a dramaturgia.

**CENA GRUPO**

As luzes se acendem, os atores limpam o espaço do palco tirando velas, espelhos e demais aparelhos que compunham a cena anterior (Figura 52). Enquanto isso, César Augusto fala seu texto por um microfone, enquanto coloca, em sua cabeça, uma coroa feita de talheres (Figura 53).



(Figura 52)



(Figura 53)

Nessa transição de cena, aparece a referência à relação entre ator e personagem, presença real e presença fictícia. O Rei faz alusão aos atores e, também, aos personagens em cena. A repetição dessa cena torna-a fictícia? Ou será sempre um acontecimento real ao se referir à presença dos atores?

A cena cria diversas significações, que não são possíveis de serem expressas apenas pelas palavras, há uma nova escritura. Segundo nossas observações, a modulação da dramaturgia obedece aos mesmos eixos já observados no capítulo anterior, quando foi abordada a postura dos atores na cena. Percebemos que existem três eixos modulares: o módulo ficção, o módulo construção e o módulo vital. O módulo ficção aparece sempre relacionado ao texto de Shakespeare, é onde os atores vestem a máscara das personagens; o construção aparece sempre que existe uma referência ao espaço real, aos objetos físicos e à construção das cenas pelos atores nos ensaios e no palco; e o módulo vital quando os atores dão depoimentos pessoais. Esses módulos aparecem em alguns momentos separados, em outros momentos superpostos, e o jogo entre o posicionamento entre eles é que proporciona os significados do espetáculo.

A diferença de *Melodrama* e *Cobaias de Satã* para *Ensaio.Hamlet* é que, nos primeiros, há questionamentos sobre processos ficcionais por meio de elaborados jogos de cena que brincam com suas estruturas; já no segundo, o questionamento ficcional é exposto no jogo da cena. Se em *Melodrama* e *Cobaias de Satã* os ensaios construíram todo o complexo jogo de esconder e revelar, apoiado pelo tema das linguagens melodramática e



dramática, em *Ensaio.Hamlet* os exercícios dos ensaios, as indagações dos atores e o texto de partida é que foram apresentados em cena como questionadores da ficção.

Os artistas falam em seu nome, de seus processos de criação, tratam de sua relação com as personagens e apresentam as ficções construídas nessa dinâmica. Essas coisas não acontecem de maneira linear, são misturadas umas com as outras com o objetivo de quebrar qualquer convenção teatral. Se em *Melodrama* e *Cobaias de Satã* havia uma estabilidade e um apurado manejo das técnicas ficcionais para problematizar a ficção, em *Ensaio.Hamlet* o questionamento é feito pela instabilidade e pela ruptura dos jogos na cena. Não se tem mais clareza de quando temos o ator ou a personagem em cena, quando o espaço e o tempo são ficcionais ou reais, não há terreno seguro que estabeleça as relações entre espectador e artista.

Há, também, um questionamento forte sobre a noção de autoria, é como se, no jogo da cena com os atores revezando os jogos de interpretação, fosse estabelecida a ideia de um pensamento coletivo humano, de uma autoria compartilhada. E esse jogo de autoria aparece para questionar o que é arte e o que é teatro, em uma sociedade imersa no consumo de bens que evocam símbolos, fantasias e sonhos.

## VI - A FRAGMENTAÇÃO DO TEMPO

### O tempo aiônico

Observamos que as dinâmicas temporais estabelecidas em *Ensaio.Hamlet* aproximam-se da noção de tempo aiônico proposta por Deleuze em sua obra. Para o teórico, o tempo divide-se entre cronológico e aiônico. Com relação ao tempo cronológico, só o presente existe e, quanto ao tempo aiônico, o que subsiste é o passado e o futuro. Em lugar de um agora, que estende seus tentáculos ao passado e ao futuro, tornando o tempo sempre presente, há um futuro e um passado que fragmentam, a cada momento do tempo, o presente e multiplicam, ao infinito, o passado e o futuro.

No tempo aiônico, o presente não se faz presente, instaura-se como espaço das vivências incorporais, é ilimitado como o futuro e o passado. Sendo sempre passado e sempre devir, ele se redimensiona como verdade eterna do tempo. Já o tempo cronológico é aquele que suportará a linha do tempo. Deleuze não inverte a direção única da flecha do tempo, em sua sucessividade cronológica temporal, mas ele abole o princípio da mão única que a rege, já que o tempo aiônico, que coexiste na cronologia, abre diversas direções concomitantes, orientando-se em múltiplos sentidos simultaneamente. Isso questiona o presente como sendo o único parâmetro da direção do tempo, criando uma temporalidade centrífuga, porém dispersa, ao afirmar múltiplas direções coexistentes. Segundo nossas observações, é esse tempo fragmentado, com referências ao passado e ao futuro que aproxima *Ensaio.Hamlet* da noção de tempo aiônico, porque, em sua cena, as virtualidades se atualizam nos atores, sem incorporação, num estado de pura operação.

### O tempo múltiplo na cena de *Ensaio.Hamlet*

Como exemplo dessa fragmentação temporal, da multiplicidade que se estabelece em *Ensaio.Hamlet*, podemos citar as cenas da aparição do fantasma do pai de Hamlet (**Figura 54**), nas quais há o uso de um microfone ampliando uma respiração ofegante, criando uma dimensão de suspense que viaja pelas ondas sonoras eletrônicas, tornando híbridos tempos distintos. O

microfone é utilizado como elo entre o mundo sobrenatural do fantasma e o mundo natural de Hamlet, atrelado ao jogo de significação de um centro espírita, fazendo, também, do ator um instrumento de comunicação entre Hamlet e o fantasma de seu pai. Nesse caso, o tempo sobrenatural desloca a percepção da plateia do concreto para as ondas sonoras que saem do microfone sem fios e transportam-se para as caixas de som do palco, tempo do invisível, das ondas sonoras, criadas em um tempo cronológico, físico, de representação do sobrenatural.



(Figura 54)

Outra ruptura interessante do tempo acontece na cena em que temos, ampliadas por um aparelho sonoro, as batidas do coração da atriz que faz a personagem Ofélia. A cena é a da narração de Ofélia para seu pai Polônio, sobre um encontro intenso e estranho entre ela e o príncipe Hamlet e que a deixa confusa sobre as intenções dele para com ela. Essa cena é apresentada com a ampliação ao vivo das batidas do coração da atriz, por meio de um aparelho eletrônico, criando a sensação física, interna de vida, de presença carnal, do fictício/real, que invade todo o espaço. Nesse caso, o tempo orgânico, referente ao corpo da atriz, preenche o tempo concreto do palco e da plateia. As batidas do coração conferem-nos uma temporalidade acelerada, que não é a mesma da atriz que está paralisada em cena diante do príncipe da Dinamarca. Na linha do tempo cronológico, temos a atriz sentada inerte em seus pensamentos, mas esse tempo é atualizado pelo uso do

aparelho eletrônico, que torna audível as batidas do seu coração. Temos a coexistência de tempos distintos nessa suposta linha cronológica.

Esse tempo rizomático, pode ser observado também no terceiro Ato, em que a trupe de atores apresentará, para o Rei e a Rainha, uma cena que simula o assassinato do pai de Hamlet. Aqui, o tempo divide-se, criando tempos distintos na história. Os atores que representam o Rei e a Rainha também assumem o papel das personagens atores que, no texto de Shakespeare, apresentarão a peça com a história do assassinato. Suas ações jogam e reconstroem operações que estão na superfície de seus corpos, proporcionando uma sensação de extra-temporalidade a cena.

Ela começa com o ator/Hamlet espantando-se com outro ator que o assiste, pede para que ele chame os demais atores e, quando ele começa a dizer o texto de Shakespeare, o outro ator que o acompanha vai, aos poucos, pegando o texto para si, enquanto o primeiro ator assiste-se falando o texto: Hamlet assiste Hamlet **(Figura 55)**.



**(Figura 55)**

Na continuação da cena, Ofélia e Polônio entram para assistir à peça, junto com o Rei e com a Rainha, que serão representados pelas personagens atores. Na cena, acontece um jogo em que o Rei/personagem assume o papel do Rei/ator na encenação do assassinato pelos personagens atores **(Jogo 1)** e, assim, também se sucede com a Rainha/personagem que troca de papéis. Essas trocas não seguem um padrão, pois, em alguns momentos, o próprio

Rei/personagem é convidado para interpretar o Rei/ator, enquanto Hamlet/personagem sopra-lhe o texto que Rei/ator diria e em outros momentos o Rei/personagem assume por conta própria suas falas (**Jogo 2**):

### Jogo 1



(Figura 56)

O ator que faz o Rei/personagem desfaz-se do primeiro papel e assume a interpretação do Rei/ator. (Figura 56)



(Figura 57)

O ator sai do papel de Rei/ator e começa a assumir papel do Rei/personagem. (Figura 57)



(Figura 58)

O ator interpretando o papel do Rei/personagem. (Figura 58)

### Jogo 2



(Figura 59)

O ator que faz o Rei/personagem é convidado por Hamlet para assumir a cena do Rei/ator, enquanto Hamlet sopra-lhe o texto. (Figura 59)

Na continuação, Hamlet pega um microfone e diz as falas do Rei/ator, enquanto o Rei/personagem interpreta a cena. O tempo da fábula está completamente fragmentado é sentido com um tempo ideal, que nunca é incorporado pelos atores, mas que é exposto por intermédio de jogos operativos. É um tempo imanente a fabula e que é apresentado através de virtualidades que se atualizam na cena.

Esse estado de tempo múltiplo é uma das características do trabalho de Diaz na elaboração dos instrumentos artísticos e ficcionais. Ele sempre

esteve presente em suas pesquisas, por exemplo, no espetáculo *Cobaias de Satã*, de 1998, no qual a questão de um tempo não sucessivo era muito presente na cena.

Nesse espetáculo, Diaz utilizava-se de uma grande quantidade de imagens projetadas e usava, também, uma câmera, que acompanhava a movimentação dos atores no palco e nas coxias, e projetava, simultaneamente, a imagem em dois telões (**Figura 60**).



(Figura 60)

Em uma das cenas da peça, temos um dos personagens buscando uma explicação para o delírio provocado pelas drogas, em percurso que é acompanhado por um suposto Diabo, com seu olhar de vigia, manipulando a câmera ao vivo.



(Figura 61)

Aí, temos, além das imagens das coxias (**Figura 61**) expostas nos telões do palco, o efeito de luzes estroboscópicas e uma música alucinante, criando a atmosfera onírica da loucura, ao mesmo tempo em que observamos duas atrizes representando uma mulher com duas cabeças (**Figura 62**), explicando, cientificamente, os efeitos no corpo de toda essa alucinante viagem. Tudo isso acontece em um jogo entre atores, câmeras, telões, luzes e som no palco e nas coxias, reveladas pelas imagens ao vivo. As imagens oscilam desfocadas, são distorcidas, seguem as personagens em suas trajetórias pelos espaços do teatro, coxias, corredores e camarins contracenam com os atores. O som segue a mesma trajetória, aliado à música eletrônica, enquanto luzes estroboscópicas interferem na qualidade dos movimentos das personagens. O tempo da coxia invade o tempo do palco por meio das imagens, que também são distorcidas em alguns momentos, junto dos efeitos das luzes que modificam a percepção do olhar sobre o movimento. Expõe e superpõe os espaços e tempos tanto da coxia quanto das imagens projetadas que se confrontam com o espaço e tempo da representação no palco.



(Figura 62)



Conforme Enrique Diaz:

O fato de você lidar no teatro com a presença física, mas ao mesmo tempo mediada, você sabe que a pessoa está ali do lado, mas você não está vendo ela, então você está vendo um artefato que simula aquilo, mas você sabe que aquilo corresponde a uma realidade que está acontecendo ali perto, ou mesmo que não fosse ali perto, fosse em outro lugar, mas simultânea, isso sempre me interessou porque o teatro lida com esse ao vivo. Ele lida com o presente ali com a pessoa presente. Ele pode lidar com o tempo presente, mas com o corpo ausente. Eu acho muito intrigante essa mistura, esse elemento que o midiado, a câmera, o microfone é uma relativização do tempo espaço, eu acho muito curioso e ao mesmo tempo está acontecendo naquele momento.<sup>72</sup>

A utilização das tecnologias de som e imagem proporcionou um tempo virtual, aiônico, na cena de *Cobaias de Satã*. As imagens projetadas fornecem-nos um possível ideal de tempo e de ações que apesar de acontecerem no presente, nas coxias do teatro, atualizam pelas imagens a cena e o jogo dos atores no palco. O tempo da representação multiplica-se nas imagens e justapõe-se ao tempo ficcional, então a cronologia é abalada, afastando-nos de uma leitura linear e colocando-nos em um devir temporal.

O uso da tecnologia para embaralhar a noção de tempo aparece, também, na cena I do terceiro Ato de *Ensaio.Hamlet*. Ela começa com os atores em cena arrumando seus figurinos, dialogando entre si, enquanto o público ainda conversa e volta aos seus lugares. A atriz/Ofélia tem um microfone sem fio pregado em sua roupa, ela o testa. No palco, dois tapetes vermelhos organizam-se em forma de cruz - o que lembra as bandeiras escandinavas - clara referência histórica ao texto. Toca uma campainha e o ator/Hamlet aproxima-se da atriz/Ofélia. Antes que ela comece a falar, é agarrada com um beijo ardente a se estender por um bom tempo (**Figura 63**). No palco, em um canto, estão sentados, em uma mesa com um gravador, outros dois atores que fazem o Rei e Polônio (**Figura 64**).

---

<sup>72</sup>DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Roberto Morettho. São Paulo, 03 e 10/08/2003.



(Figura 63)



(Figura 64)

A atriz Ofélia tenta se desvencilhar do beijo de Hamlet e, com muita dificuldade, consegue se soltar. Muitos risos na plateia. Ofélia começa a falar seu texto e tenta devolver as cartas para Hamlet. **(Figura 65)** O ator Hamlet dirige-se à atriz, dizendo que acha sua interpretação muito ruim. A atriz continua com o texto de Ofélia, enquanto ele se dirige à atriz e não à personagem. Ele volta a contracenar com ela, falando o texto de *Hamlet*. Em um determinado momento, o ator/Hamlet ouve um som de gravação, larga Ofélia e começa a procurar algo.



(Figura 65)

Os dois outros atores, que estavam sentados, correm para outro canto, como se estivessem se escondendo. Hamlet começa a sair de cena por uma das escadas ao lado plateia. Os outros dois atores voltam para conversar com Ofélia, mas, antes que cheguem nela, Hamlet volta e os dois correm para se esconder novamente. Hamlet expulsa Ofélia de cena. Ela, então, vai para a coxia e ouvimos, pelas caixas de som, os dois atores Rei e Polônio

reclamando com a atriz Ofélia. Um deles diz a ela: “Filha nós ouvimos tudo”; e o outro: “Você é péssima atriz”. Muito riso na plateia.

Há um claro jogo de referência a uma atriz em uma gravação ou em um ensaio. Os atores aproveitam o texto de Shakespeare na qual Ofélia estaria representando para Hamlet a pedido de seu pai. A atriz fala como Ofélia, mas é quebrada em muitos momentos pelo ator que faz Hamlet ao falar sobre sua interpretação. Também há um clima de estúdio de gravação com os atores que fazem Polônio e o Rei arrumando o microfone em Ofélia e testando a aparelhagem que captará o som da representação feita por ela para Hamlet.

Existe um jogo entre o tempo da ficção do texto *Hamlet* com o jogo do tempo de uma atriz que o interpreta, que abre outras possibilidades de leituras temporais. O tempo da história tem referência na cenografia dos tapetes que lembram a bandeira escandinava e também a gravação, o som que sai dos microfones nos remete ao tempo futuro e passado - Voz que poderá ser utilizada no futuro, mas que carrega em si o passado.

Esse é, também, o caso da cena II do segundo Ato, na qual a atriz que faz o papel de Hamlet questiona se, por acaso, Rozencrantz e Guildenstern não foram chamados à Dinamarca pelo Rei e, em determinado momento, tentando tirar uma confissão dos dois, apresenta o livro com a peça *Hamlet* e pergunta a eles se não conhecem aquele livro. Os atores, então, brincam com ela e dizem: “Quem não conhece?”. A atriz/Hamlet pede para que um deles leia a página 50 do texto *Hamlet* e o ator/Guildenstern lê: “Sim, fomos chamados”(SHAKESPEARE, 1997, p.50).



(Figura 66)

A atriz/Hamlet sai de cena, dizendo: “Guildenstern e Rosencrantz estão nus” **(Figura 66)**. Os dois atores que, nesse momento, estão nus em cena brincam cobrindo sua nudez. Durante essas brincadeiras, vestem-se e começam a perguntar para a plateia se ela sabe por que não entra ninguém em cena. Um deles pega o texto de Shakespeare e retoma a leitura a partir de quando Guildenstern revelou que eles haviam sido chamados, lê o texto dele e, também, o do *Hamlet* **(Figura 67)**: “[...] o homem não me satisfaz”; o outro ator começa a rir. Nesse momento, um terceiro ator entra em cena e retoma o texto de Hamlet: “[...] nem a mulher também, se sorri por causa disso” (SHAKESPEARE, 1997, p.51).

As falas do texto são, então, retomadas pela interpretação dos atores.



**(Figura 67)**

A leitura do texto *Hamlet*, no palco, pelas personagens, para tirar a dúvida sobre suas próprias falas, apresenta-nos, em “carne viva”, o tempo ficcional em contrapartida ao tempo real. Quando o ator lê em cena o texto de Shakespeare, atualiza o passado? Ou a ação do presente é que remete ao futuro daquilo que virá da história de Hamlet? Tempo cronológico, presente, fragmentado em passado e futuro no livro. É um tempo que subsiste na superfície do corpo dos atores como uma virtualidade.

Supõe-se que, a partir de todos esses jogos propostos na cena de *Ensaio.Hamlet*, seu tempo teatral é apresentado como imanente ao corpo e que busca, no passado do texto, um devir de atualização no presente das ações e dos questionamentos dos atores na cena, sendo puro tempo aiônico.

O tempo cronológico do corpo em cena é completamente fragmentado pelas referências ao passado e ao futuro, proporcionando a quem assiste ao espetáculo experiências de atualização dos virtuais contidos na ficção. Percebemos e sentimos, na leitura do livro, nas falas das personagens sobrepostas as dos atores, nas imagens captadas e transmitidas ao vivo pelos aparelhos de TV, nos sons gravados e em tantos outros momentos do espetáculo, a quebra do tempo presente e linear. Há uma constante reacomodação das percepções - o que torna a fruição do espetáculo no tempo uma experiência viva e concreta.

## VII - CENA FINAL

Na cena final do espetáculo *Ensaio.Hamlet*, dois atores estão sentados em cadeiras, uma na frente da outra, e começam a conversar sobre a própria cena (Figura 68). Um deles pergunta ao outro:



(Figura 68)

**Fernando Eiras:** Tinha um duelo não tinha?

**Felipe Rocha:** Tinha no final.

**Fernando Eiras:** Eles me chamavam, não é?

**Felipe Rocha:** Chamavam.

(Silêncio, Fernando acende um cigarro)

**Fernando Eiras:** Eu vou.

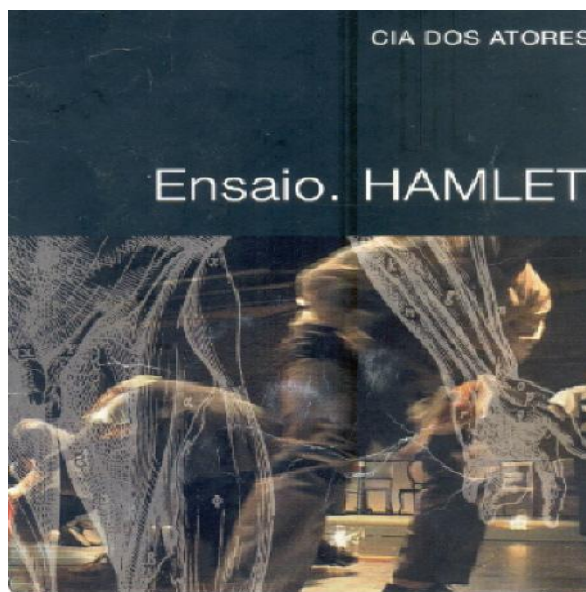
Os outros atores que sentam em volta da cena começam a dizer o texto da página 135:

**César Augusto fala texto de Laertes:** Em guarda Hamlet!

**Marcelo Olinto fala texto de Hamlet:** Em guarda Laertes!

O espetáculo *Ensaio.Hamlet* joga com a criação em arte e leva para o palco o processo de construção da cena, a partir do texto *Hamlet*, de William Shakespeare, apontando, no nome do espetáculo, os seus objetivos estéticos:

## PROGRAMA DO ESPETÁCULO (Figura 69)



(Figura 69)

**Ensaio:** “Trabalho de aprendizagem do texto e do jogo cênico efetuado pelos atores sob direção do encenador. [...] o espanhol ensayo (tentativa) traduz melhor a idéia de experimentação e de teste antes da adoção da solução definitiva.”(PAVIS,1999, p.129).

O espetáculo é resultado da própria experimentação, em sala de ensaio, que foi se incorporando à cena.

**Texto volta para a página 133:**

**Fernando Eiras fala texto de Hamlet: Você não imagina a angústia que eu tenho aqui no peito.**

**Texto segue para a página 135:**

**Bel Garcia fala texto de Osric: Um toque. Um toque bem visível.**

**Marcelo Olinto fala texto de Laertes: Um toque, reconheço.**

Esse processo de experimentação, de treinamento, cuja cena é construída artesanalmente, é uma característica do trabalho de Diaz desde

um de seus primeiros trabalhos, o *A Bao A Qu*, de 1990, espetáculo inspirado em um conto do escritor Jorge Luis Borges.

Segundo relato da atriz Bel Garcia, existem muitas semelhanças nos processos criativos de *A Bao A Qu* e *Ensaio. Hamlet*, este criado treze anos depois, em 2003:

No *A Bao* (**Figura 70**), a gente usava o que tinha ali no local de ensaio. A gente começou ensaiando na Casa do Estudante e depois foi pro MAM. E começamos a aproveitar o que tinha. Então lá, tinha o tijolo, que tem a ver com construção, concreto, etc. A gente falava sobre o acaso, lance de dados. Já tinha coisas que tem no *Hamlet*, ou seja, também jogar com as coisas que estão vivas e presentes, que estão em cena. Se o tijolo cai no chão, muda toda a continuidade da ação. A luminária do Hamlet pode não acender, são coisas muito frágeis.<sup>73</sup>



(Figura 70)

**Aqui, o texto volta duas páginas, para a 133:**

**Felipe Rocha fala texto de Horácio: Se você quiser Hamlet, eu peço para eles não virem.**

**Fernando Eiras fala texto de Hamlet: Não importa, não importa.**

O espetáculo *A Bao A Qu – Um Lance de Dados* (**Figura 70**) “trazia, de forma intuitiva, uma argumentação sobre o teatro, sobre a linguagem, e sobre a constituição da identidade.[...] 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 se

<sup>73</sup> GARCIA, Bel. Entrevista concedida a Roberto Moretto. São Paulo, 18/12/2004.



quiser. É a babel da criatividade[...]” (DIAZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p.22).

A proposta do referido espetáculo é a revelação, pela própria obra, sobre seus mecanismos, o questionamento de autoria e identidade, um aprofundamento da linguagem metafórica proposta pelo jogo de esconder e revelar. Trata-se de um processo radical de questionamento das convenções da cena, atrelado às obras que sugerem e que brincam com seus próprios mecanismos de criação, o que é evidente na poesia de Mallarmé: “Como diz o prefácio de *Um Lance de Dados (Um Coup De Dês)*, o poema de Stéphane Mallarmé que é o subtítulo e a maior inspiração da peça: ‘evita-se o relato’”<sup>74</sup>

**Texto segue para página 136:**

**Malu Galli fala texto da Rainha: Tome um lenço, meu querido Hamlet. Enxuga a testa.**

**Texto volta para a página 133:**

**Felipe Rocha fala texto de Horácio: Como não importa?**

**Fernando Eiras fala texto de Hamlet: É apenas tolice.**

**Texto volta para a página 136:**

**Malu Galli fala texto da Rainha: A Rainha brinda a tua fortuna, Hamlet.**

**César Augusto fala texto do Rei: Não Gertrudes, não beba.**

E por que será que Diaz opta pela construção artesanal? Por apresentar o ensaio como resultado de seu trabalho? Por que o tateio e a experimentação como o foco de suas pesquisas?

**Texto volta para a página 133:**

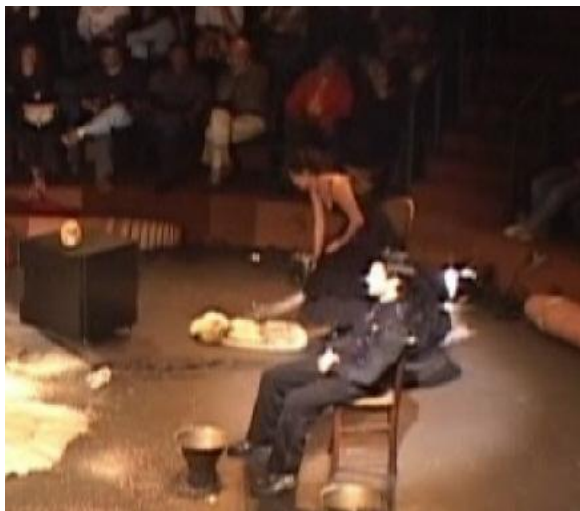
**Fernando Eiras fala texto de Hamlet: Uma espécie de pressentimento, desses que perturbam as mulheres.**

**Texto volta para a página 136:**

**Malu Galli fala texto da Rainha: Vou beber, meu senhor. Rogo que me perdoe.**

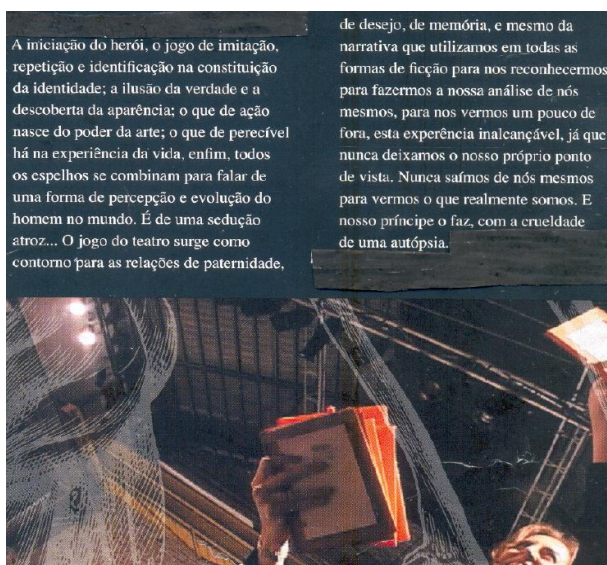
**Malu tira a coroa e a estola de pele e deposita ao chão (Figura 72), sai do espaço da cena e senta-se ao lado do público.**

<sup>74</sup> Crítica de Nelson de Sá, publicada no Caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo* em 12/04/1991



(Figura 71)

Uma das características dos processos de construção dramática no teatro contemporâneo é a ampliação dos limites do que antes se convencionava como o ato de atuar. O naturalismo histórico, com o envolvimento completo do ator na proposta ficcional da personagem é colocado em questão por novas propostas contemporâneas. As técnicas de construção teatral começam a ser apresentadas em cena, o fazer teatral vira a sua própria construção. Ao se questionar o teatro expõe em cena nossas simulações diárias e nos retorna como num espelho sobre qual realidade vivemos e sobre quais simulações nos colocamos cotidianamente. **(Figura 72<sup>75</sup>)**:



(Figura 72)

<sup>75</sup> Enrique Diaz escreve sobre o espetáculo no programa da peça, apresentada de 07 de abril a 08 de maio de 2004 no SESC Copacabana na cidade do Rio de Janeiro. (anexo)

**Fernando Eiras fala texto criado pelo grupo: Você sabe que essa coisa de morrer...**

**Bel Garcia fala texto de Osric: Socorram a Rainha - a Rainha.**

**Malu Galli fala texto da Rainha: Bebida, meu querido Hamlet, envenenada.**

**Texto volta para a página 133:**

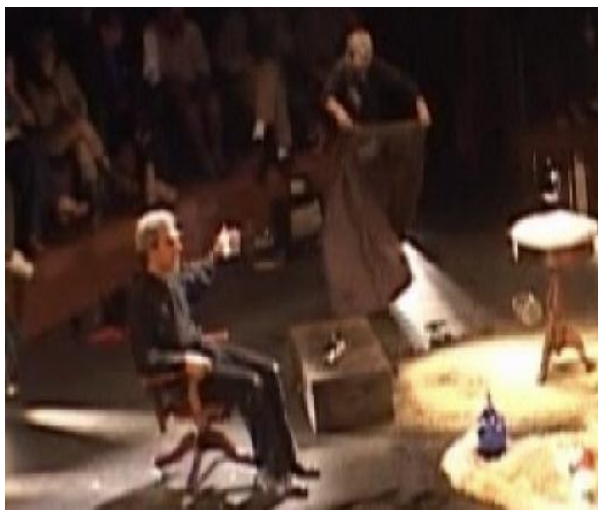
**Fernando Eiras fala texto de Hamlet: Existe uma providência especial até na queda de um pássaro. Se é agora, não vai ser depois; se não for depois, será agora; se não for agora, será a qualquer hora. Estar preparado é tudo.**

O que observamos, a partir desta pesquisa, é que, ao colocar o ensaio como resultado final de seu espetáculo, Diaz questiona o valor da obra de arte acabada e fechada, em um paralelo com a constante experiência aberta e em construção, que é viver. E isto nos coloca a reflexão sobre o que realmente vivemos ou o que simulamos em nossas experiências cotidianas.

**Texto vai a página 137:**

**Marcelo Olinto fala texto de Laertes: O torpe estratagema se voltou contra mim. Olha, encontro-me caído para não me erguer jamais.**

**Marcelo Olinto levanta-se tira o sobretudo e o deposita no chão (Figura 73).**



**(Figura 73)**

Em seu trabalho, existe a preocupação de transpor as emoções humanas contidas no texto de Shakespeare para as questões da vida contemporânea. Essa transposição é realizada por meio da exposição de uma

série de técnicas de criação que acompanham a investigação pessoal dos artistas e que apresentam o real e a ficção friccionados na cena. Enrique Diaz e sua Cia jogam com as questões de arte e vida, virtual e atual, utilizando-se de um dos mais conhecidos textos da literatura dramática, o *Hamlet*, de William Shakespeare, e, mesmo apresentando o texto intercalado com muitos recortes e comentários, consegue, de uma maneira intensa, dialogar com a obra e com o público.

**Texto volta para a página 133:**

**Fernando Eiras fala texto de Hamlet: Se ninguém é dono de nada do que deixa, o que importa a hora de deixar?**

É importante ressaltar que o texto de Shakespeare oferece um vasto material para que o próprio ato de representação de um espetáculo seja abordado e problematizado em paralelo a experiência da vida, permitindo uma leitura original e estimulante da peça. O trabalho interno de montagem, e toda a especulação que atores e encenador engendraram no processo dos ensaios e que desestruturaram a cena, chegam em igualdade de condições com o tecido ficcional traçado pelo dramaturgo. E o fato de apresentar a construção da cena durante o espetáculo, aproxima o teatro de sua mais forte característica artística: de ser uma arte da presença, do acontecimento que se realiza ou se atualiza junto do público. E é isso que torna a cena de *Ensaio.Hamlet* tão interessante como fenômeno teatral.

**Fusão de textos das págs 133 e 137**

**Fernando Eiras fala texto de Hamlet: Seja lá o que for, vai ser sempre assim. Estou morto Horácio.**

**Marcelo Olinto fala texto de Laertes: Você está morto Hamlet. Você está morto, não sobra em ti meia hora de vida. A espada está envenenada. O rei, o rei é o culpado.**

**Bel Garcia fala texto de Hamlet: Vai veneno termina tua obra. Morre Rei maldito, segue minha mãe.**

**César Augusto levanta-se retira seu paletó e coroa e o deposita no chão (Figura 74)**



(Figura 74)

Observamos que, por intermédio de muitas nuances sensíveis, pelas aberturas rizomáticas que proporcionam a experiência com variadas percepções conscientes e também inconscientes torna-se possível estabelecer a comunicação envolvente do espetáculo. A cena é vivida e experimentada em seu desenrolar, porque seu processo ficcional é o da sua construção. Num processo de simulações, joga-se com a ficção que é apresentada não como um treinamento, ou uma memória atualizada e sim como acontecimento perceptivo. Estabelece-se uma troca de conhecimentos sensíveis e estéticos entre atores e público.

**Fernando Eiras fala texto de Hamlet: Você vive, mantém teu sopro de vida neste mundo de dor para contar a minha estória. Explica a mim e a minha causa, fielmente, àqueles que duvidem. Poderoso veneno domina meu espírito. O resto é silêncio.**



(Figura 75)

**Felipe Rocha fala texto de Horácio: Assim estoura um nobre coração. Dorme em paz amado príncipe. Revoadas de anjos cantando te acompanhem ao teu repouso(Figura 75).**

De maneira ampla, podemos dizer que Diaz efetua uma busca por conceitos<sup>76</sup> de criação em arte em um jogo questionador e, pelo exercício artístico com o público, tenta perceber a própria razão de ser (Quais são as nossas reais significações?). Quanto à representação, é por intermédio da exposição de variadas maneiras de construí-la que Diaz propõe sua reflexão. Temos, em coexistência, no mesmo espetáculo, o papel da personagem dramática e o do ator *performer*, que expõe e constrói, concretamente, sua ação e sua indagação. “Atuação e não atuação”, conforme Lehmann ao citar as teorias de Michael Kirby<sup>77</sup>.

Em *Ensaio.Hamlet*, temos a coexistência da “atuação com sentido integral” e da “atuação sem matriz”. É por intermédio dessa convivência em uma mesma cena que se opera o questionamento da criação em teatro e de suas variadas possibilidades de comunicação. Esta é a riqueza e a radicalidade da cena de Diaz: a de expor a construção dos estados de representação e de não representação como processo artístico, aberto à fruição do público. Isso ficou nítido ao analisarmos o processo de criação de *Ensaio.Hamlet*, bem como seus resultados estéticos na cena, e nos faz refletir sobre se: “[...]o distanciamento estético, mesmo radicalmente reduzido, ainda é ou não o princípio da ação estética?”(LEHMANN, 2007, p.229)

<sup>76</sup> “O conceito constitui-se da formulação intelectual sobre algo, de modo a orientar o pensamento no sentido de alcançar um ponto qualquer de máxima exatidão, e, assim, produzir – valendo-se de um conjunto de argumentos (verbais ou não) – um horizonte de entendimento, que, em certo instante, se poderá fixar e se estabilizar, tornando-se relativamente apreensível, segundo a escolha que se venha a fazer quanto a sua apresentação formal. Ao conceito, tudo deverá subjugar-se, pois o *conceito* desvia, dobra, altera, reconstitui atos que contam necessariamente também, com o grande valor da resistência.” (SANTOS, Roberto Correia dos. Do conceito em Bernard-Marie Koltès. In.: REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 3, n. 3, 2007. Disponível em: <http://www.ufes.br/~mlb/reel3/pdf/RobertoCorrea.pdf>. Acesso em: 18/11/2008.

<sup>77</sup> A não atuação refere-se a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua atividade. Ele não está vinculado à matriz de um contexto de representação. Em uma segunda etapa, a da matriz simbolizada, o ator não representa algo, mas, por algum dispositivo em seu corpo, é obrigado a ter determinada ação. Ex: Uma tala amarrada em sua perna o faz mancar. Ele não representa o ato de mancar. Quando o signo vem de fora, sem que o ator o produza, temos a atuação admitida. Ex. Homens jogando cartas numa mesa. Não fazem nada além de jogar, mas são percebidos como se estivessem atuando. Quando o ator comunica algo verdadeiro, não ficcional, temos a atuação simples. E, quando o ator se apropria do texto ficcional, temos a atuação complexa. A atuação complexa se aplicaria ao ator ao passo que da não atuação até a atuação simples estaria o *performer* (LEHMANN, 2007, p.223-225).

(F I M)



(Figura 75)

## VIII - BIBLIOGRAFIA

### Livros

- AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Duplos*. São Paulo: Senac, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Animação*. São Caetano do Sul: Ateliê Editoria, 1997.
- ARTAUD, Antonim. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: a practical guide to viewpoints and compositions*. New York: Theatre Communications Groupe, 2005.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- COHEN, Renato. *Work In Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996a.
- DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fabio (Org.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *La Représentacion Émancipée*. Arles: Actes Sud, 1988.
- FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.



FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, J. (Org). *Um Encenador de Si Mesmo Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERRACINI, Renato. O Corpo Subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F.M.; MATSUMOTO, Roberta K.(Org.). *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_. *A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado, IMESP, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1995.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, Jacó. “O Teatro no Gesto.” In: GUINSBURG, J; COELHO NETTO, Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (Org). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KANTOR, Tadeusz. *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos Ensaio Sobre o Entendimento Humano*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

LEVY, Clovis. *Teatro Brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atrações Produções, 1997.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

- MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic. *Textos Teóricos. Volume de Escritos de Meyerhold*. Madrid: Alberto Editor, 1972.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, Beatrice. *Lés Ecrans Sur La Scène*: Lausanne: L'Âge d'Homme, 1998. (Collection Théâtre XXe siècle).
- \_\_\_\_\_. (Org). *La scène et les images*. Paris: CNRS (Les Voies de la Création Théâtrale), 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral*. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SÁ, Nelson de. *Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet*. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SODRÉ, Muniz. *As Estratégias Sensíveis*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- UBERSFELD, Anne. *Lire Lê Théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1978.

### **Dissertações e Teses**

- ARAUJO, Antonio. *A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. Dissertação de Mestrado. ECA, USP, São Paulo, 2003.
- CAMARGO, Robson Correa de. *O Espetáculo do Melodrama: arquétipos e paradigmas*. Tese de Doutorado. ECA, USP, São Paulo, 2005.
- COSTA FILHO, José da. *Teatro Brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*. Tese de Doutorado. Instituto de Letras da UERJ, Rio de Janeiro, 2003.
- LOPES, Elisabeth Silva. *A Linguagem Experimental do Teatro Brasileiro: anos 80*. Dissertação de Mestrado. ECA, USP, São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Ainda é Tempo de Bufões*. Tese de Doutorado. ECA, USP, São Paulo, 2001.

MASSA, Clovis Dias. *O Paradoxo de Criação do Ator na Encenação Teatral*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

SANTOS, Fabio Cordeiro dos. *Processos Criativos da CIA dos Atores*. Dissertação de Mestrado. Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SANTOS, Maria Thais Lima. *O Encenador Como Pedagogo*. Tese de Doutorado. ECA, USP, São Paulo, 2002.

### **Periódicos**

A REVOLUÇÃO FRANCESA na visão de loucos internados num hospício. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 06/11/1990.

BRUCKNER, D.J.R. A Hispanic Theater Festival Fluent in Cultural Ferment. *The New York Times*, New York, 28/06/2001.

DIAZ Mistura Línguas e cria palavras. *Diário Popular*, São Paulo, 20/04/1991.

DUBRA, Pedro Ivo. Enrique Diaz relê texto do russo Tchecov. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 de junho de 2007, Guia da Folha, n. 535.

GUZIK, Alberto. Sangue Novo na Direção. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30/10/1992.

\_\_\_\_\_. Colecionador de Cults. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30/10/1992.

\_\_\_\_\_. Três Mestres do Drama a Poesia. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15/10/1992.

\_\_\_\_\_. Enrique Diaz Revisita o Melodrama. *Jornal da Tarde*, São Paulo: 6 de abril de 1996, Caderno Variedades.

LIMA, Mariângela Alves de. Melodrama encontra beleza e evita clichês. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04/05/1996, Caderno 2.

MACHADO, Álvaro. "A Morta" faz Oswald de Andrade voltar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15/10/1992.

MORAES, Denise. Bagunça na Fundação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09/09/1992.

PEDROSO, João Carlos. Um diretor enfernizado com "A Morta" de Oswald.

*Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 1 de abril de 1992.

RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Silvia (Org). "Dossiê G.H.". Revista *Sala Preta*, Ano III, n. 3, p.57-114.

SÁ, Nelson de. "A Bao A Qu" brinca com a criação e acerta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/04/1991.

\_\_\_\_\_. Enrique Diaz Liberta Oswald do museu. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/10/1992.

VIANNA, Luiz Fernando. Antropofagia dos Sentidos. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 9/9/1992.

### **Internet**

CARSTON, Robyn. Thoughts and utterances: the pragmatics of explicit communication. Oxford: Blackwell, 2002, p.378. In: SOUZA, Marcos. "Era o Verbo um Deus? – Análise de João 1:1 a partir da teoria da relevância. *Revista Linguagem em (Dis)curso*, volume 5 número especial, 2005. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/pos/linguagem/0503/04.htm>. Acesso em: 14/11/2008.

DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a André Corrêa. *Revista Camarim*. Disponível em: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/camarim/camarim21/entrevista.htm>. Acesso em: 08/02/2009.

DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Dirceu Alves Jr. *Isto é Gente, Melhores de 2004*. Disponível em: [http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao\\_arte/teatro\\_enrique\\_diaz.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao_arte/teatro_enrique_diaz.htm). Acesso em: 08-02-2009.

ROCHA, Daniela. *Diretor Enrique Diaz roda a Europa com Lispector*. Colaboração para a Folha de São Paulo, em Bruxelas. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u442881.shtml>. Acesso em: 09/09/2008.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Do Conceito em Bernard-Marie Koltès. In.: REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 3, n. 3, 2007. Disponível em: <http://www.ufes.br/~mlb/reel3/pdf/RobertoCorrea.pdf>. Acesso em: 18/11/2008.

WIKIPÉDIA. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Modula%C3%A7%C3%A3o\\_\(m%C3%BAsica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Modula%C3%A7%C3%A3o_(m%C3%BAsica)). Acesso em: 14/11/2008.

## **Entrevistas**

DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Roberto Morettho. Rio de Janeiro, 07/07/2003.

GARCIA, Bel. Entrevista concedida a Roberto Morettho. São Paulo, 08/12/04.

OLINTO, Marcelo. Entrevista concedida a Roberto Morettho. São Paulo, 03 e 08/12/03.

## **DVDs**

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 *Gaivota – tema para um conto curto*. Direção Enrique Diaz. Produção: Emilio de Melo, Enrique Diaz e Centro de Empreendimentos Artísticos Barca Ltda. Rio de Janeiro: Teatro Poeira, 2007. 1 DVD.

GRAVAÇÃO do Espetáculo *Cobaias de Satã*. Direção Enrique Diaz. Produção: Cia dos Atores com supervisão de Marcelo Dantas. Rio de Janeiro: Teatro do Centro Cultural do Banco do Brasil, 1998. 1 DVD.

GRAVAÇÃO do Espetáculo *Melodrama*. Direção Enrique Diaz. Produção: Cia dos Atores E Cucaracha Produções Artísticas. Rio de Janeiro: Teatro do Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995. 1 DVD.

## **VIDEO**

GRAVAÇÃO do Espetáculo *A Bao A Qu – Um Lance de Dados*. Direção: Enrique Diaz. Produção: Cia dos Atores. Rio de Janeiro: Espaço Cultural Sergio Porto, 1990. 1 DVD.

# **IX- ANEXOS**

## ANEXO A - ENTREVISTAS

### ENTREVISTA REALIZADA POR ROBERTO MORETTHO COM ENRIQUE DIAZ NA SEDE DA CIA DOS ATORES NO BAIRRO DE BOTAFOGO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO EM 15 DE JULHO DE 2004.

**Roberto Morettho:** O que influencia o seu trabalho hoje?

**Enrique Diaz:** Tudo na verdade, toda a tradição do que eu vejo na rua. Especificamente no *Hamlet*, no último período depois de 2001, que eu acho bem interessante porque tem uma mudança forte no meu trabalho, tem meu encontro com a Mariana Lima, a pesquisa que eu fiz com ela em Nova York, e isso começou a afetar o meu trabalho e quase que mudar meu foco. Até então, eu trabalhava praticamente com a CIA dos Atores, aí fiz *A Paixão Segundo GH* com a Mariana, fiz o trabalho do coletivo, que veio de um treinamento que eu fiz com a Mariana em Nova York, e que virou um espetáculo, uma performance, que foi apresentada em dois dias, e que é um campo de trabalho amplo, eu não dirijo, é um treinamento com artistas que convido, são 14 pessoas.

**Roberto Morettho:** Como se chama esse trabalho?

**Enrique Diaz:** Coletivo Improvisado. Eu dei esse nome porque era o nome da performance, e a gente acabou mantendo o nome.

**Roberto Morettho:** E o workshop que você fez em Nova York, com quem que foi?

**Enrique Diaz:** Com a SITI Company, esse workshop afetou bastante o trabalho da gente, a Mariana estava saindo da Cia dela, então teve um espaço de interrupções e de diálogo entre nossos trabalhos. Então, eu fui viajar com ela e, na volta, a gente aplicou o que tinha conhecido lá dando treinamentos. Ficamos treinando durante 2 anos com pessoas formadas que pagavam, e fazíamos cursos, mas não era bem cursos, eram compartilhamentos. Disso surgiu o Coletivo, ele surgiu de uma performance em 2002. Depois em 2003, com menos pessoas, que a gente selecionou depois dos primeiros treinamentos, atores, bailarinos, coreógrafos. Teve esse trabalho que a gente está fazendo e que a gente vai levar pra França. Agora *Hamlet*, o *Ensaio.Hamlet*, ele foi uma primeira tentativa de, não sei se aplicar

seria a palavra, mas de aproximar esta experiência com a CIA dos Atores. Coincidentemente, não estavam todos da CIA, só três atores, por questão de disponibilidade de tempo e outras três pessoas que não são da CIA, sendo uma delas do treinamento, do Coletivo, outra que já trabalhou na CIA em um espetáculo e o terceiro já trabalhou comigo em um outro espetáculo. Cada um trouxe uma possibilidade diferente, que não tinha a homogeneidade e nem os vícios da Cia, aquelas confirmações do mesmo lugar e tal, isso dificulta um pouco. O *Hamlet* foi bem “turning point” nesse sentido dentro da CIA .

Esse trabalho que você vai ver (*Notícias Cariocas*), ele já é um trabalho só da CIA sem aplicação dessas técnicas, com texto linear, feito sem o meu envolvimento, com relação à ideia original, mas ele foi desenvolvido pelo autor do texto melodrama, o Felipe. A direção foi dividida com outro diretor, foi um espetáculo completamente atípico em relação a essa fase que eu estou. Não é direito um espetáculo típico da CIA, mas ele traz várias características da Cia, só que de uma maneira mais careta do que a Cia é, porque é um texto linear, um espetáculo bem comportado.

**Roberto Moretho:** Esses treinamentos que você faz nessas novas pesquisas vieram desse curso com a SITI Company?

**Enrique Diaz:** É, a técnica veio dali. O desenvolvimento desse treinamento foi aqui com a Mariana e acabou apresentando outros canais também: o trabalho que a Mariana tem, o trabalho que eu tenho, outras pessoas que foram envolvidas e criou-se um campo de diálogo mais autoral e menos diretorial, mais colaborativo.

**Roberto Moretho:** O que é que te influencia? A intuição? O lance da rua?

**Enrique Diaz:** A coisa da rua, esse trabalho é uma questão de trabalhar também com a arquitetura, com um espaço específico e ele acaba indo pra rua um pouco. O trabalho com a performance de 2002 foi todo na rua, o de 2003 começava na rua e depois entrava pra dentro do espaço, os atores saíam pra rua de novo, mas a plateia ficava do lado de dentro vendo pela janela, e quem estava na rua não **sabia que estava sendo visto. Esse é o** trabalho com o qual a gente está viajando agora. Cada lugar que a gente vai o trabalho muda. A gente vai fazer agora numa estação de trem que não tem essa relação com a janela. Trabalho com a intuição o tempo todo,



completamente, tenho também uma coisa forte com relação à música, no sentido da dinâmica, do ritmo e da espacialização.

**Roberto Morettho:** E quando você fala de música, você imagina uma música específica?

**Enrique Diaz:** É a ideia de música mesmo, física, tem uma coisa de matemática. Num certo sentido, é um estudo de matemática, no que a música tem de matemática e com um pensamento humanista.

**Roberto Morettho:** Qual sua pesquisa hoje?

**Enrique Diaz:** Hoje eu saio na rua, eu olho para o pipoqueiro e já fico imaginando o fluxo dele dentro da cidade. Como é a cidade pra ele, como é que é o lugar onde ele mora, como é que ele vende a pipoca, a esquina que ele está, porque é que ele parou por ali, como é que é esteticamente aquele carrinho prateado, se mora na periferia vendendo aquilo. Você começa a ir pra um espaço muito mais louco do que pensar num formato de uma peça que a gente vai fazer aqui, sobre qual texto vamos voltar ou coisa do tipo. Isso muda bastante a relação com o corpo, você começa a ter um olhar muito físico em relação ao trabalho com o teatro e tal. Tem uma mistura entre atores e bailarinos, onde os bailarinos fazem uma dança que já não é dança, é meio teatro, você começa a ter um lugar de indefinição muito rico. Começa a descobrir outros eixos dentro sua maneira de atuar, isso está mudando bastante. Um trabalho em que eu tento investir e tento pensar focado nisso. A gente vai passar mais seis meses na França fazendo vários espetáculos, vai ser uma experiência bem diferente.

**Roberto Morettho:** Tem algum filme que influencia teu trabalho?

**Enrique Diaz:** Muitos, mas acho que agora não! A gente se pegou num processo de ensaio do *Hamlet* perguntando como O Lars Von Triers faria essas cenas? É um tipo de pensamento que é ousado e não é só na forma, ele é ousado no sentido de comprimir, ele usa o estatuto do bem e do mal pra pressionar um ou outro e produzir essas sensações de contradição. Você tem uma personagem com que a plateia se identifica fazendo uma coisa muito incômoda, ele cria um jogo de choque que é muito rico.

**Roberto Morettho:** Tem alguém, algum autor, algum diretor que você acha que tem um trabalho legal?

**Enrique Diaz:** No Les Ballets C de la B (Contemporânea da Bélgica) é mais uma coisa que eu vi poucas vezes, são belgas. Tem no Coletivo um cara que dançou com eles durante anos, eu vi pouca coisa deles, mas era uma coisa meia caótica, não era bem dança, nem teatro, uma gente meio louca, e uma influência muito forte para o coletivo. O *Hamlet* tem esse clima, meio Pina Bausch, CBdelab, arte póvera, como se fosse um teatro pobre, só que são outros conceitos.

**Roberto Moretho:** E assim a gente está falando de Teatro, né, mas o que te interessa além do teatro? Sei lá, vou citar, a psicologia é uma coisa que você gosta?

**Enrique Diaz:** Olha, eu não costumo ler muito, a psicologia rasga mais do que constrói. Eu vejo o humano esteticamente, do meu ponto de vista. Por exemplo, o caminho de vida do Hamlet. O jogo de espelhos que tem na peça é muito o jogo dele se imprimindo no mundo e descobrindo qual é o seu lugar, e descobre isso através da arte, de uma ideia de ruptura de códigos, novos códigos de espelhamento, se vê constituindo pela imagem do pai. Ali tem um jogo onde você deve tratar esteticamente um pouco o *modus operandi* do homem no mundo, no Universo. Os lugares que mais me afetam, na verdade, são lugares onde eu me identifico pessoalmente. Não sei se isso ajuda a explicar, mas alguns tipos de trabalho eu chego a pessoalizar mais, o *Hamlet* foi assim, o *Melodrama* foi assim, O *GH* foi bastante assim.

**Roberto Moretho:** Como que é pessoalizar?

**Enrique Diaz:** Pessoalizar tem um sentido um pouco como um tratamento a questões que estão sendo vividas por mim naquele momento. O *Hamlet*, por exemplo, foi um mergulho bastante vertical. Não tenho nenhum compromisso com o texto no sentido formal, a gente reescreve, tem trechos que são narrados, eles cortam tudo, não tem nenhum academicismo, e eu me vi muito dentro daquilo. Porque o *A Baú A Qu*, o *Hamlet*, é quase como se essas coisas pudessem se aproximar de uma coisa autobiográfica. A tradução de tudo é que eu vivo da estética, a arte é a maneira de me relacionar com o mundo. O *A Baú A Qu* é muito isso, é um personagem que tem o afazer diário, cotidiano construindo com os tijolos, e no fim das contas, aquilo era arte. Eu lembro de uma cena que o personagem ia empilhando tijolos e aí uma hora ele pega uma pilha de tijolos e faz assim uma linha no ar. Ele

acabou saindo um personagem sem muita capacidade intelectual e com essa noção de que aquilo é interessante, de que aquilo é atraente, é o tanto de sentimento que eu tenho. O *Hamlet* é a mesma coisa, os atores batalhando ali, eles estão vivendo o processo que eu também vivi. É ter uma ilusão de constituição de identidade, que é a nossa necessidade de afirmação no mundo. A gente vive supondo que há alguma coisa em si, e a gente fica defendendo tudo. Eu estou cada vez mais querendo me levar, tentando descobrir, entender, formalizar ou experienciar no meu trabalho o oposto disso, que é o quanto a gente é penetrado pela frente contrária no sentido do passado, da nossa tradição, do outro, do que a gente vê, do quanto a gente, na verdade, fica diferente nesses fluxos. O quanto isso pode ser traduzido esteticamente porque isso é interessantíssimo, não somos nós, somos fluxos contínuos e cada eixo que você pega em relação a isso já é mil coisas.

No caso de *Hamlet* é simples assim, é quase simplesmente os atores fazendo o papel do meio, dos fluxos, essa ideia que estamos nós humanos hoje vivos falando do personagem, que é humano, que alguém humano escreveu um tempo atrás. Mas que nós que estamos aqui realmente é que estamos falando do negócio, a gente incorpora o negócio, a gente desincorpora o negócio, fala sobre aquele negócio, a gente vive aquele negócio. A gente está na plateia como se estivesse conversando ao mesmo tempo com as ficções que são os nossos mitos, as nossas narrativas, as nossas lendas, nossa maneira de se ver, de se espelhar. Ali a gente é muito mais cavalo no sentido de terreiro, do que atores. Personagens capazes de representar algum personagem e esse lugar é um lugar que eu acho bem interessante.

**Roberto Morettho:** E essa coisa que você falou que vem da tradição e de também da gente ir se conflitando com várias coisas. Como está hoje pra você? Há alguma coisa que você tenta superar?

**Enrique Diaz:** É um jogo, eu estou perto dos 40, então eu acho que isso é mais fácil de se perceber. A gente conversou sobre o *Aba A Qu*, mas agora é bem diferente nesse trabalho que estou fazendo, é bem diferente, tem um jogo de viver com competência em relação ao metiê, com relação a que elementos estão ali. Claro que fora eu fico pensando em esgotar enfim, me vejo um pouco comprimido em relação a tanta coisa, da cultura teatral, é tão amplo.

**Roberto Morettho:** Mas você tem, você se vê nisso?

**Enrique Diaz:** É uma competência que eu reconheço, porque eu faço isso há mais de 20 anos, mas de jeito nenhum agora eu sei tudo sobre teatro, não é nada disso.

**Roberto Morettho:** Você está querendo dizer que tem que sedimentar, mas não bloquear pra aquilo que vem por aí?

**Enrique Diaz:** Eu vejo com certa competência, então, posto isso, eu quero ver mais o que vem em termos de arte mesmo, de loucura, de criação e aí eu fico no jogo de equilíbrio entre o que não são exatamente cânones, mas que são alguns parâmetros que você vai criando, queira ou não, mesmo que seja abstrato, mas você vai criando porque você tem que ir abrindo mão conforme você vai se desafiando, querendo continuar. Quando a coisa sai do limite de alguma coisa que eu considere assistível e vivenciável, porque, quanto mais entropia, quanto mais caos no jogo, mais difícil fica e aí entram padrões diferentes de teatro, então eu fico nesse jogo de como é que eu uso o *Know how* de uma maneira, quando estou elaborando, e como é que eu coloco esse *know how* à disposição dessas indagações caóticas. Por exemplo, no processo do *Hamlet*, a gente começou a trabalhar com umas premissas muito abertas de pesquisas do texto. Até tem um exemplo bom numa apresentação agendada para fevereiro e a nossa previsão de estréia era para maio. A gente estava ainda em processo e apresentou uma coisa bem aberta, meio com princípio de cronologia, a peça até antes do final do segundo ato são cinco atos e, por muitas interferências, estendemos a peça no sentido da narrativa. Muita gente falou que legal este estágio de trabalho. Depois disso, a gente voltou a trabalhar e foi entrando o resto da peça, a ideia era estudar a peça e indagar sobre as questões da peça como um processo, o espetáculo chama-se *Ensaio.Hamlet*, exatamente porque não é uma versão da peça e sim as perguntas dela, então a gente tinha muita liberdade. O tempo foi passando e eu fui fechando uma cronologia, a peça é bem esfacelada, mas eu fui mantendo a cronologia. Muitas vezes, eu tomava decisões relativas ao espetáculo, que tinha a ver com certo favorecimento num certo nível para as pessoas poderem saber que história é aquela. Num momento de discussão sobre conta ou não conta a história, eu lembro do Felipe especialmente, ele falava que, por ele, deveríamos sair mais da peça e que não nos

preocupássemos tanto com o caminho narrativo, e quando você for assistir à minha peça, um dia, verá que ela é bem essa mistura, ela é bem quebrada, muda de jeito, muda de cara, muda de ator, muda de objeto, muda tudo tranquilamente e, ao mesmo tempo, você tem a sensação muito forte da narrativa e das questões. Quer dizer, acaba sendo um pouco da narrativa e um pouco das questões. Mas eu vi montagens e filmes do *Hamlet*, em que as questões estavam sendo afundadas pela narrativa. E perguntava, cadê as questões? -A loucura, o espelho, o pai, o mundo e tantas coisas que estão aí atrás? É horrível e louco, mas cadê estas coisas que parecem tão interessantes? E a gente foi em busca dessas coisas. Eu estou voltando ao episódio da tradição, eu estou num momento que eu gostaria cada vez mais de afirmar estas experiências específicas, como se fosse um cientista. Aprofundar a memória, o objeto, o contemporâneo. O que é estar em cena? O que é performático? E ao mesmo tempo a minha bagagem especialmente nesse bloco todo inicial, embora a gente tivesse trabalhado muito a linguagem, muito colaborativamente, ainda é ligado ao teatro que assume um espaço pequeno dentro das possibilidades de performance. Não vou dizer que é exatamente o palco italiano, nem um teatro narrativo, nem *O Aba A Qu*, que era muito pouco voltado para uma narrativa. Agora parece que estou procurando uma maturidade em relação ao trabalho de performance, por outro lado eu tenho vontade de fazer cinema e o cinema é geralmente mais narrativo, ele tende a ser mais narrativo do que as experiências imagéticas de teatro.

**Roberto Morettho:** E quando você fala da performance, seria mais a pessoa e menos a personagem.

**Enrique Diaz:** Tem muito a ver com isso, não quer dizer que eu esteja ali e representando, posso estar agindo, fazendo coisas e, inclusive, parecendo com a personagem, mas o ator está muito mais ligado a estar performando, estar ali naquele momento do que estar remetendo a uma realidade representada. Eu estou fingindo que eu estou fazendo alguma coisa, mas eu estou fazendo alguma coisa.

**Roberto Morettho:** Você falou que muitas coisas que você fez refletiram um pouco o que você estava vivenciando. Quando você fala de performance é

porque você sente que isso está mais fisicamente, mais emocionalmente agora?

**Enrique Diaz:** Não, eu não sei se reflete emocionalmente, estou tendendo a tirar uma ideia de teatro entre eu e a coisa, entre eu e o público. É aquela ideia de teatro que é o filtro pelo qual nós estaríamos ali fazendo aquela coisa. Estar representando é diferente de alguma coisa que está acontecendo aqui agora. É tentar aumentar o percentual de importância do que acontece na atualidade daquele momento e em diminuir o percentual de remeter a uma realidade que estaria sendo representada.

**Roberto Morettho:** E você sente a diferença nisso?

**Enrique Diaz:** Essa coisa está muito em processo, parece que, na hora em que você vai para um extremo, e essa coisa que eu estou fazendo agora é um pouco esse extremo para mim, você tem aquela realidade que você acha que é daquela maneira ali. Você viu os filmes, novelas, você acha que aquilo é daquele jeito. Aí você representa uma imagem que não parece realidade nenhuma, a realidade é uma ficção, mas você vai através de como a Globo, como Hollywood representou tais coisas. Aí você começa a representar aquele padrão que não tem nenhum olhar para a realidade realmente, é uma coisa descolada da realidade, não tem uma busca da realidade. Ainda olhar a realidade como uma ficção seria um passo mais legal da coisa, a realidade ser uma ficção, só que aí você tem que primeiro se libertar desse padrão aqui. Então, por exemplo, eu não posso fazer uma coisa porque o personagem assim faria ou porque nessa cena eu estou insensato, e daí alguns dados que se, por um lado, poderiam ajudar a uma representação eficiente, por outro lado podem atrapalhar uma atualização eficiente daquilo. Se eu for montar o *Hamlet* e tender a uma fidelidade que nem Shakespeare, que nem ninguém disse que era daquela maneira, a gente está só recebendo aquilo, é que nem a igreja católica que fala de uma coisa que não tem nada a ver com a atuação da coisa, é rito de alguma coisa sem o mito. Então, você põe para fazer, no sentido de renovar as perguntas, renovar as suas questões, presentificar suas questões. O que de interessante que pode haver num depoimento pessoal que não é o sensacionalizar o depoimento pessoal, mas te ajudar a limpar essas camadas de excesso cultural que foram se agregando. Aí você realmente pergunta, qual seu esforço em cena, o que você faz, o que você

fala, o que você está fazendo ali, são perguntas que vão alimentando esse mediador, vão tirando esse mediador do caminho, porque você passa a não passar por um filtro do que está determinado, é o sagrado assumido. Hoje eu tive uma experiência engraçada, eu estava começando um ensaio para o coletivo, as coisas funcionaram muito bem. Tinha umas pessoas que confundiam o fato de estar ali presente fazendo algo, com o de ser verdadeiro, de estar assistindo alguma coisa. Tinha muito a ver com a arte, a articulação entre o que é, e como se manifesta e como então eu não renego isso. Eu estou fazendo exatamente como é esse processo de limpar, renovar essas perguntas e cada vez mais precisar os meios, as ferramentas para essa indagação, essa proposição cênica que será mais capaz de pegar o rumo e levar o público consigo. No caso do *Hamlet*, isso foi muito bem, você via que as pessoas ficavam muito tocadas, elas se envolviam, elas falavam que legal, eu nunca vi um *Hamlet* tão claro, tão falando daquilo que é. É muito vivo e era um processo interessante porque (eu acho que você deveria falar sobre o *Hamlet*) tinha hora que a peça levava a gente embora, levava pra dentro da peça, aí eu parava e falava: a gente está fazendo a peça, a gente está passando a fazer a peça. Aí acontecia uma briga e essa briga tinha que ser verdadeira, aí eu falava: não é isso que a gente está fazendo, vocês podem se emocionar, se envolver, mas a gente não precisa fazer isso. Tem um lugar de que as coisas estão acontecendo ali, sem padrão geral de reparo, que na realidade funciona dessa maneira, então não deve ser feito dessa maneira pra ser crível. Não é. É um jogo mesmo, agora eu vou representar o papel Hamlet, parece brincadeira. Deixar o ator ser penetrado, a gente não é a gente exatamente, deixa vir e passar, não precisa ter uma fidelidade ao personagem, o que não quer dizer que você não possa aprofundar a personagem, a antropologia do personagem, o mundo do personagem, não que você não possa fazer isso, mas eu gosto assim desse lugar da articulação, mais do que da fidelidade a um padrão.

**Roberto Moretto:** Como é a escolha dos trabalhos de vocês dentro do grupo? De onde vem esta escolha?

**Enrique Diaz:** É relativo porque eu já falei mais no sentido das peças que mais me apaixonam que eu sinto que estou avançando. Quando falo em questões que são mais íntimas, não tem tanto a ver com o estado que eu

estou, é mais uma coisa essencial mesmo. Nesse momento, é a visão do que é interessante, do que é humano, e que é o *Hamlet*. *O Rei da Vela* não é diretamente ligado a este mesmo lugar, mas deve estar em outro lugar que toca em mim, o *GH* tocou sem que eu percebesse a priori. Aí tem momentos radicais, eu propus a temática do *Notícias Cariocas*, mas eu não pude desenvolver por causa do *Hamlet*, o patrocínio foi aprovado pra essa data, então é uma coisa que tem que ser resolvida de uma outra maneira. Parte da gente, do grupo, não adora aquele formato, aquela estrutura e tal, e tem gente que se identifica mais com aquilo, e aí trabalhamos da melhor forma possível.

**Roberto Morettho:** E como você faz para lidar com as questões sobrenaturais? Quando morre alguém muito querido?

**Enrique Diaz:** Não sei, eu tenho à disposição tudo, religião, tenho meu corpo, tenho filosofia, tenho tudo, a arte está incluída aí, tudo que é humano, tudo que é fisiológico, tudo que é memória. Sabe, tem umas coisas meio idiotas, morreu, mas e aí você se depara com o que a vida é aqui, depois que morre? Tudo se desestrutura, procuro pensar que vai, vem, sobe e desce, que a gente faz parte de um grande fluxo porque existem planos. Mais é aquilo que eu te falei, a gente é fluxo, a gente é penetrável por um todo, a gente é levado, essa é uma racionalidade que é perguntar a razão daquilo, a coisa em si é o rumo, é o caminho, na verdade o que você não segura mais você consegue lidar com aquilo.

**Roberto Morettho:** Mas aquela coisa que a gente conversou sobre os ancestrais, em algum lugar eles estão, não é?

**Enrique Diaz:** Claro, essa coisa toda é muito miraculosa, acho tudo um milagre, loucura. Tudo isso tem uma história, e a gente foi construindo um pensamento, tudo é um relacionamento a uma outra coisa, é como se só existisse a vida, o que existe é isso, e isso é um milagre tão grande, uma batalha tão grande, é tão incrível, isso é tão maravilhoso, o bom nisso é que você renova isso, é a vida.



**ENTREVISTA REALIZADA POR ROBERTO MORETTHO COM ENRIQUE DIAZ NO SESC BELENZINHO NA CIDADE DE SÃO PAULO EM 08 DE AGOSTO DE 2003.**

**Roberto Morettho:** Como foi o trabalho de construção do espetáculo *A Paixão Segundo GH?* Vocês partiram do texto?

**Enrique Diaz:** Tinha muito trabalho experimental que a gente fazia antes do texto, de relação com o espaço, de desintegração da identidade. Tinha o estudo do texto, a coisa de decorar e, também, experimentações com o texto, no sentido de construção de partituras físicas e da relação delas com o texto. Como exemplo, eu posso citar três séries de partituras que foram compostas de maneiras diferentes. Uma delas era um exercício que eu dei de aquecimento de vivência com diferentes idades, a Mariana escolhia dez idades quaisquer e selecionava um gesto, um movimento de cada idade. Isso não tinha um objetivo terapêutico ou uma significação especial, era simplesmente de se relacionar com a suposta vivência da personagem, uma boa maneira de se aproximar dela e isso ainda nos originaria uma partitura. Não era para explorar o significado do gesto da idade “x”, era uma maneira de construir uma partitura que não fosse gratuita, como se fosse um hieróglifo de alguma lembrança e que, em determinado momento, aquilo passava a ser só uma questão física que a gente ia re-trabalhar. O exercício começava com ela se recordando dos gestos que havia feito naquele dia, nos dias, meses e anos anteriores, para que ela se percebesse como um repositório de milhares de experiências e lembranças. Isso tinha a ver com a fala da personagem, que dizia: “Eu já não sei se sou uma pessoa, se não sou uma pessoa”. Essa ideia de exercício aproximava a atriz de uma organicidade, e que também estava na relação dela com objetos, lembranças, roupas, para que, de alguma maneira, se percebesse essa personagem sendo descamada. Na elaboração de uma segunda partitura, eu pedi para que a Mariana fizesse dez gestos cotidianos. Esses gestos eram depois agrupados, recombinaados, trabalhávamos a qualidade do movimento, a edição, a repetição e, então, colocávamos o texto junto com as partituras. A gente tentou ser o mais científico possível, a gente ia pra velocidade, deslocava o texto na partitura, experimentava várias qualidades de experiência. A terceira partitura era

relacionada ao movimento inteiro, que depois ia diminuindo. Eu pedia para fazer só cinquenta por cento do movimento, até chegar num momento que você indica todo o movimento, sem precisar fazê-lo. Isso dá um movimento super interessante porque você vê a pessoa engajada e tal e parece que ela está pensando, articulando lembranças, mas, na verdade, ela não está fazendo o movimento, mas ele está todo ali concentrado e isso vai dando coisas super interessantes. Até uma hora em que eu pedia pra ela se deixar levar pela *gestalt* da coisa. Então, quando ela estava num processo entre movimento e texto, eu dava alguns estímulos um pouco mais psicológicos, ao invés dela ficar somente justapondo uma qualidade de movimento e uma qualidade de texto. Era como se aquela partitura fosse a própria existência dela ali começando a se expressar. Então, ela não passa a representar psicologicamente o que está dizendo, mas é como se a partitura fosse a própria existência dela. Ela começa a se permitir ser mais agressiva, com o desejo de transcender o trabalho técnico, como se começasse a pulsar um novo ser, uma nova criatura, que não é bem a personagem, mas é como se fosse a personagem. Não existe bem uma composição, mas uma pulsão. Além das partituras com o texto, trabalhamos, também, com workshops, que eram estudos da cena, mas sem querer ser uma forma objetiva de compô-la. O workshop era preparado fora, você podia desde pegar um texto, um filósofo, ou mesmo uma ideia sua e apresentava como cena, como vivência. Esse trabalho eu já desenvolvia na Cia dos Atores. A diferença foi que, depois de ter estudado as técnicas dos viewpoints e do método suzuki, outros elementos se agregaram ao meu trabalho.

**Roberto Moretho:** Onde você estudou essas técnicas?

**Enrique Diaz:** Foi em Nova York, com a Siti Company, da diretora Anne Bogart, e esses estudos tiveram uma forte presença no espetáculo, porque a gente tinha uma vontade de experimentar aquilo, de tornar esses estudos uma ferramenta pro nosso trabalho. E foi, de fato, bastante determinante no trabalho. Um dos viewpoints que apareceram nos workshops foi relacionado à arquitetura, no sentido de criar trajetórias pelo espaço. Num dos exercícios, a gente distribuiu objetos pelo espaço de forma organizada, como se escolhêssemos maneiras de organizar esses objetos. Tinha um walkman com um fio muito comprido que terminava sobre um vestido, três livros encaixados

um no outro, um caderno com uma caneta, um abajur e um cobertor. Não havia uma significação geral, mas sensações de significações. Era uma distribuição dos objetos muito mais cartográfica. Antes disso, o Fabinho tinha dado uma proposta de trabalho espacial para a Mariana em que ela usaria o texto no deslocamento. E como a gente estava também fazendo o trabalho com a *gestalt* e ainda com os viewpoints, que propõem em seus exercícios a retomada da sensibilidade com relação ao espaço, não só o espaço do palco, mas do espaço físico, de um friso, de uma altura, a gente retomava a sensibilidade para questões arquitetônicas. E, nessa época, a gente ensaiava numa sala de um prédio, que tinha uma escada e corredores para outras salas, que a gente ia invadindo e se relacionando com o piso quadriculado, com as linhas das paredes, dos corredores e que proporcionavam mil questões. No texto da cena dois, o engajamento da Mariana está no espaço, então o texto surge quando ela está lidando com uma questão muito concreta. Foi a partir desse exercício do texto no espaço que eu propus o exercício com os objetos. A instrução era ela entrar e se deparar com aqueles objetos espalhados pelo espaço. Ela tinha que criar uma trajetória onde ela se relacionasse com cada objeto de uma maneira específica, usando o texto. Isso ficou muito interessante porque o significado do texto ganha uma conotação muito específica em função do que ela está fazendo com o objeto e da trajetória que ela está criando. Eu cheguei a sugerir modalidades de relação com o objeto na composição desse mapa, propus o uso natural do objeto, tem o telefone e você fala ao telefone, sugeri o uso físico do objeto, tipo pegar o walkman e se enrolar com seu fio e, também, de utilizar o objeto com uma função que não é daquele objeto, tratar aquele objeto como se fosse outro objeto e teve ainda uma outra modalidade de uso do objeto que surgiu no próprio exercício, que era usar o objeto como narrativa. Eu lembro que ela fez isso com os dois livros. Ela pegou os livros e, enquanto falava o texto, ia fazendo como se aquilo que ela falava acontecesse dentro daquele espaço, ela montava uma miniatura. Enfim, a gente foi dando uma decupada em maneiras de se relacionar com o objeto e com aquele texto justaposto, ou seja, eu já estava com a ideia de a Mariana ser a articuladora daqueles elementos e não de ela exprimir uma coisa que a personagem estava sentindo, a cena surgia do objeto.

**Roberto Morettho:** Como era o trabalho de aquecimento?

**Enrique Diaz:** A cada dia, tinha uma coisa, a gente teve um tempo muito grande de trabalho de corpo, então eu dava o aquecimento, o Fabinho dava o aquecimento, que tinham a ver com uma sensibilização em relação ao espaço ao tempo. Na verdade, era muito solitário o personagem, é como se ela saísse do fluxo da vida comum para perceber a imanência das coisas, para perceber o mundo pulsando e essa percepção criasse uma instância onde a Mariana quebrasse o fluxo natural psicológico. Tinha a coisa da vivência, mas tinha uma coisa que eu trago mais a partir do corpo mesmo, que é a relação com o peso, a relação do não morrer e sentir como é que eu passo para o próximo momento. Pedi para que a Mariana parasse ali, como se não conseguisse mais viver a personagem. No espetáculo, ela começa falando: “eu não sei o que fazer porque eu já não sei se eu sou uma pessoa”. Não há como você ver Deus na sua frente e continuar naquela ação de vida mundana, essa era a relação que eu buscava. Eu me lembro de um aquecimento que começou com essa coisa de peso, de sentir o peso das oposições. Tinha um trabalho com o bastão, que trazia uma coisa de equilíbrio, de colocar o bastão nas costas, de quebrar e fazer uma trajetória, de jogá-lo para o outro, de estar atento. Era um aquecimento sem nenhuma significação. Foi a Daniela Visco que veio dar esse trabalho de aquecimento, tinha um pouco de meditação ativa, ela tem uma formação eclética, foi bailarina clássica, dirigiu um grupo de teatro. Seu trabalho corporal é muito ligado nas articulações, no aquecimento dos músculos, mas não de uma maneira só técnica, é difícil te explicar, mas tem uma integração grande.

**Roberto Morettho:** Como é que você articula a construção das cenas?

**Enrique Diaz:** No *GH*, a gente foi até a cena oito, aí percebi que daria pra ir até o final e, depois, voltar pro começo. Eu tenho a tendência de deixar o final pro final, tanto que, nesse espetáculo, a gente leu até o final, mas não chegamos a compor possibilidades para a cena final. Quando estávamos ensaiando no espaço do CCBB, lá no Rio, e com o espetáculo todo construído, eu comecei a pensar na cena final. No início, a gente planejava fazer diferente o final do *GH*. Como do lado da sala que a gente estava tinha uma outra sala pequenininha, que parecia muito com um quarto de empregada, a ideia era que a plateia se locomovesse para dentro de um quarto de

empregada real e que ficasse todo mundo muito apertadinho lá dentro, vendo a Mariana narrar que comeu e matou a barata, mas ia ficar apertado demais. E também, depois de tanta loucura da viagem do espetáculo até ali, ter que levantar e ir pra outro espaço talvez fosse quebrar um pouco a percepção, a reflexão da plateia. Uma outra opção que houve foi o da cena final, ao invés de ser em off como é agora, acontecer com a plateia recebendo fones de ouvido e sair andando pra ir embora ouvindo o texto final. Como se o público também estivesse voltando à vida, assim como a personagem faz naquele momento. A ideia era que o público fizesse fisicamente o mesmo movimento que a personagem, ao ir embora, sentindo o mundo e retornando à vida.

**Roberto Morettho:** Com relação ao espaço da cena, você tem uma preferência por algum tipo de palco?

**Enrique Diaz:** Na verdade, eu gosto muito dessa coisa de trabalhar dentro de um espaço não teatral, geralmente eu não faço isso porque é muito mais complicado, e caro. Você acaba fazendo em um lugar e não pode ir pra outro, não pode viajar, é muito difícil. Mas eu acho uma coisa muito interessante, inclusive o espetáculo *A Morta* aconteceu na Fundação Progresso no Rio, que tem dois andares e a gente fazia a plateia ir de um andar para o outro; o *Cidades Invisíveis* acontecia num teatro, mas começava num foyer e as pessoas iam andando, enfim, na medida do possível, eu gosto de utilizar outros espaços.

**Roberto Morettho:** Vamos falar um pouco sobre o figurino. Qual sua relação na elaboração do figurino?

**Enrique Diaz:** Com o figurino, eu quase sempre trabalhei com o Olinto. Não em todas as ocasiões, mas em noventa e cinco por cento delas. Tenho uma relação muito antiga de amizade, de parceria e tal. Ele é muito talentoso, criativo, tem uma pulsão de determinar especificidades dentro do trabalho dele. Eu tenho um diálogo com ele num lugar que é bastante especulativo. Não é: “olha! Eu quero o figurino assim assado”; pelo contrário, em geral é uma parceria. Eu considero muito o princípio dele de buscar o entendimento daquilo através dos itens que um figurino tem. A que época deve remeter, qual cor deve ser usada, que tipo de desenho terá, que tipo de costura, que tipo de corte, tudo isso são coisas que eu absolutamente não domino. O que eu aprendi sobre isso foi com ele no processo de trabalho. Em geral, eu não

começo pedindo alguma coisa pra ele, eu começo muito mais escutando o que vem dele. Eu dou um retorno pra ele no sentido de fazer perguntas ou conversar sobre o que eu gostaria que o figurino remetesse. É muito mais um jogo de testar o que ele está propondo e assimilar e começar a propor uma nova imagem do próprio espetáculo com o figurino incluído, do que pedir dele alguma coisa. Eu não tenho um senso desenvolvido profundamente sobre figurino. Quando às vezes eu estou procurando qual é a melhor maneira de traduzir determinada coisa, de repente ele vem com alguma coisa muito mais expandida que não é a tradução. Ele tem um tipo de convivência com esses elementos do figurino tão mais amplo, que ele traz uma coisa que explode com essas categorias mais diretas, mais racionais e tal. E como isso enriquece a própria realidade teatral da coisa e não só o figurino, enriquece o próprio espetáculo. No figurino do *GH*, ele bordou elementos que fazem você perceber que o figurino tem muitas camadas, esconde algo, que vem da ideia das camadas, da barata. A Mariana vai tirando uma peça, tira outra que revela uma camisola que lembra o dourado, o tesouro, a Líbia, um lugar que a personagem vai num determinado momento. Ele desenvolveu uma série de procedimentos ali, que tem a coisa da costura, dos bordados, da revelação das camadas, e aí tem o último figurino mais assumidamente fantasioso, que sai mais radicalmente do universo ficcional básico e que vai mais pro deserto, tesouro, barata, mais oriental, que comunica alguns momentos presentes no texto. O turbante, o delírio, trazem a referência para a personagem de uma sábia, e soa um pouco essa coisa anos 70, das mulheres que tinham batas, que tem a ver com a mulher se libertando. E, no final, uma volta pro azul, que é quando ela volta um pouco pra realidade, ele queria que ela saísse e trocasse de roupa, mas eu disse que, naquele momento, não dava, então ela troca de roupa na frente do público intimamente e coloca o vestido azul sobre a calça. Ele esteve presente desde o início do projeto, foi acompanhando sempre. Ele chegou a levar figurinos do acervo dele pra experimentação nossa.

**Roberto Morettho:** Como foi o desenvolvimento dos vídeos no *GH*?

**Enrique Diaz:** Foram sendo desenvolvidos aos poucos. Tinha um diálogo inicial meu com o Marquinhos Pedroso, que é uma pessoa que faz cinema e tem um olhar pra isso bastante elaborado. Depois, a Carolina entrou, foi

chegando aos poucos também com a proposta de ajudar e foi, cada vez mais, assumindo como direção dela, mas com um diálogo o tempo todo. Discutíamos desde ter uma televisão no corredor, como se fosse o quarto da empregada, até colocar super oito com imagens da infância. E chegamos na conexão do vídeo com o espaço teatral, o espaço concreto, a superfície onde o vídeo será projetado tem uma relação com a função que o vídeo vai ter. Foram muitas reuniões, muitas coisas vinham da gente, outras dela, como a ideia de fresta, do neutro, que ela sentiu logo de cara. Tive a ideia de o armário revelar virtualidades, do vídeo estar dentro do armário, expandir o quarto de dentro do armário, como se o armário expandisse mais salas e corredores, e essa ideia a gente acabou usando em outras cenas, como no vídeo final, onde o outro quarto é projetado sobre a parede e sobre o armário. Criamos uma sensação dupla de confronto de realidades, uma projetada e outra física. Na temporada do Rio, o local do vídeo final, que é uma imagem em tempo real, não era visto pelo público que assistia ao espetáculo, mas na hora que iam embora, a gente deixava a porta do quatinho aberta para que as pessoas vissem as câmeras e confirmassem de que não se tratou de uma imagem gravada, pra tirar a dúvida deles. Embora a dúvida seja interessante, eu queria que as pessoas saíssem de lá sabendo que a imagem não era gravada. No vídeo que sai do armário, a gente tentou colocar a questão da organicidade, das partículas invisíveis com o espaço psicológico, social, real. O espaço macro e micro, tudo aquilo que está pulsando e a gente não percebe porque está em outro nível de percepção. Discutimos o quanto trazer a barata para dentro do armário, e que é a hora que o tempo para pra personagem, porque, a partir dali, ela sai do real e vai pro delírio, eu não queria mostrar a barata real. A resolução foi interessante porque deu a ideia de expandir o espaço de explodir esse espaço real. Aí, o espaço pôde virar o universo, depois o deserto. De início, a Carol tinha pensado em colocar uma máscara de barata no vídeo, mas o cara do 3D trouxe uma barata enorme, linda, perfeita, e que fez a cisão do choque, do impacto que acontece no texto. E a gente já preparou o público antes pra essa percepção, porque já teve o blecaute, já teve o susto, já teve ela falando da barata pra a plateia, teve uma série de preparações. É uma cena muito delicada, ela começa com a Mariana falando de costas, chegando perto do armário, muito sossegada e,

de repente, abre a porta do armário, e sai o troço do nojo, do inseto, é muito interessante. A gente não tinha orçamento pra isso, aí pensei: vou usar minha câmera, meu projetor e vou fazer algo meio dogma, mas a Carol e a Conspiração trouxeram todo esse trabalho, meio cinema, muito interessante, e que ficou quase de graça pra gente.

**Roberto Morettho:** Por que levar a tecnologia de som e imagem para a cena?

**Enrique Diaz:** Eu acho que a gente tem uma cultura cinematográfica, televisiva, a gente convive muito com essas coisas das imagens e sons gravados, ao vivo. O futebol, o show, às vezes acho mais interessante ficar em casa vendo um show com todos os detalhes das várias câmeras do que estar ao vivo e ver o cantor pequenininho. Tenho, também, uma predileção pelo cubismo, pelos vários pontos de vista, as várias versões, e isso já estava no *A Bao A Qu*, com cenas que eram feitas ao contrário, as várias hipóteses. Eu gosto muito disso porque relativiza a realidade, cria a ideia de pontos de vista, de uma realidade que a gente nunca vai conseguir abarcar, isso eu acho interessante. Essa ideia da edição, da mediação, meio que resvala nisso. O fato de você lidar no teatro com a presença física, mas ao mesmo tempo mediada pelas imagens, pelos sons, de você saber que a pessoa está ali do lado, mas você não está vendo ela, vê um artefato que simula aquilo. E você sabe que aquilo corresponde a uma realidade que está acontecendo ali perto, ou mesmo que não fosse ali perto, que acontecesse em outro lugar, mas que é simultânea, isso sempre me interessou porque o teatro lida com esse ao vivo. Ele lida com o presente, com a pessoa presente, mas ele pode lidar com o tempo presente e com o corpo ausente. Acho muito intrigante essa mistura da câmera, do microfone, do ao vivo, é uma relativização de tempo e espaço que eu acho muito curiosa. É bem diferente de uma imagem preparada que também acho interessante, mas por outros motivos. No espetáculo *Cobaias de Satã*, a gente usava muitas cenas de vídeo, lembro de uma cena que começava no fundo do camarim, no banheiro. O personagem vinha se aproximando, dava um soco na câmera, ela caía no chão, ele continuava andando com a câmera atrás dele e, quando entrava no placô, você via aquelas imagens que vinham lá de trás e estavam sendo projetadas e confirmava que era uma imagem simultânea. Em outros momentos, apareciam umas vinhetas no vídeo que eram produzidas ao vivo, mas



ninguém sabia disso e, então, ficava essa dúvida no ar. Em outro momento, um ator que estava na coxia avisava ao outro de longe que estava com a câmera, para falar o texto dele, a plateia via ele ao vivo e ninguém sabia que era ao vivo. E tinha uma outra estação, que era uma câmera na coxia quase no palco e, quando o ator acabava seu texto, o projetor era ligado, a gente o via saindo de cena, passando pela câmera, sumindo nas coxias e aparecia outro personagem no fundo do corredor atrás do palco e entrava em cena e você via que aqueles dois personagens se cruzaram lá atrás, mas sem se verem e eram personagens que procuravam um ao outro a peça inteira sem encontrar. O palco passava a ser triller de suspense pra aquela trama de desencontros, utilizando-se dos espaços escondidos do teatro, via imagens projetadas ao vivo. Enfim, eu acho isso tudo particularmente interessante. No *GH*, o vídeo entra para dar conta de um conceito que eu queria muito desenvolver, que é o conceito de ausência, ou seja, a personagem começa a peça contando de alguma coisa que lhe aconteceu, fala que vai criar o que lhe aconteceu, passa por um processo de criação de lembranças de revivências. Ela fala do passado, fisicaliza alguma coisa que não está acontecendo ali, mas que está acontecendo de fato e o público vê porque ela está executando o que aconteceu, mas falando no passado. Então, aquilo não é bem aquilo. Ela fala da imagem do quarto de empregada no qual ela viveu alguma coisa e a gente entra num lugar, que é a imagem do quarto de empregada. Obviamente que não é um quarto de empregada, mesmo porque nenhuma empregada tem um quarto de quarenta metros quadrados. Ela nos faz acreditar que a gente está num quarto de empregada por causa da narrativa dela. A gente assume aquilo como a realidade ficcional daquilo e o real daquele momento. No final, pela imagem do vídeo, ela narra alguma coisa do que seria, possivelmente, um quarto de empregada real, porque é do tamanho de um quarto de empregada e ela não está na frente da gente, vemos uma imagem projetada, por isso pode ser um quarto de empregada real. E voltando para a ideia de ausência, ela vai se aproximando nesse final de um lugar de despersonalização e acaba se confundindo de novo com o mundo. Ela vai deixando de ser alguém cuja experiência é única e passa a ser, como diz o texto, a mulher de todas as mulheres, a barata de todas as baratas. Na verdade, ela nunca esteve ali, aquilo tudo é uma grande narrativa, uma

grande fábula, uma compreensão do ser humano, da paixão, da trajetória dela, da ideia de Deus. Atriz e personagem não podem possuir aquele conhecimento, aquele conhecimento é da humanidade, é passado por gerações. Ela não é alguém que está contando o que sabe, ela é uma experiência, tanto que GH são as iniciais, não existe a pessoa em si, existe uma compreensão da raça. Na cultura hindu, o cara ganha um nome de batismo. Então, o uso de vídeo representa que tudo o que foi dito vem desse lugar ausente, e ajuda o público a fazer um mergulho interior no final. O público sai do espetáculo com ele, não acaba com a personagem. Porque, durante o espetáculo, o público pasma tanto com a experiência dela e aí, no final, eles ficam lá, com essa herança dela. O vídeo, então, é uma maneira de fazer essa trajetória ser relativa.

**Roberto Moretho:** Você falou do nome de batismo que a pessoa ganha na cultura hindu, mas, na católica, também tem isso. Meu nome de batismo é diferente do meu nome civil.

**Enrique Diaz:** Nossa, que interessante, não sabia disso. Depois, quero essa fita pra resgatar essa conversa, pra não se perder.

**Roberto Moretho:** Você poderia falar um pouco sobre o cenário?

Enrique Diaz: Com o cenário, eu e o Marquinhos, a gente teve uma trajetória de conversas. Os workshops apresentavam muitas ideias e, aos poucos, ele foi se fazendo presente. Ele tem um manancial de conceitos para utilização de espaço muito maduro, que pressupõe a ideia de que menos é mais. Ele ficou na espera, na observação para entender como tudo ia acontecer e não tentar aplicar um cenário de fora. Na verdade, o que aconteceu é que ele foi percebendo o cenário, onde o cenário já estava e, depois, com toda uma escolha e um acabamento sofisticadíssimo. Por exemplo, o espaço onde a gente ensaiou tinha um rodapé, um rodameio e uma santa nas paredes reais. Ele criou duas paredes de tecido e botou a mesma santa, o mesmo rodameio e o mesmo rodapé nos tecidos. Você não percebia que a parede era de tecido e, quando ela era iluminada por detrás, as pessoas diziam: “nossa que loucura, eu não sabia onde eu estava”. Toda essa ambientação era um suporte para ajudar o público a passar pela experiência. Era uma espécie de *trompe d’oil*, uma ilusão para enganar o olho. Ele também aproveitou a ideia de repetir muitos elementos, a ideia do closet inicial veio dele, de um

workshop onde a Mariana utilizava muitas peças de roupas. O closet é o armário da madame, o espaço mais íntimo dela, então você começa a peça dentro do armário da madame, dentro do lugar mais protegido, com todas as roupinhas dela, tudo o que significa ela, traduz ela. Você está dentro daquele lugar e, logo depois, você vai parea dentro do armário da empregada e vai passar por aquela experiência toda. Todas as linhas do cenário tinham uma relação com o geométrico, seja o closet, ou o corredor, ou o armário, tudo é geométrico, perspectivo. A brincadeira do vídeo bate nessas linhas perspectivas, a projeção de sombras nas paredes também. O papel do fundo do armário tem umas texturas nele, a cama do cenário tem uma mancha como se fosse de xixi, de menstruação. Há pontos discretos, ícones que estão no texto e que aparecem no cenário como o peixe fossilizado, uma borboleta e um cavalo. Essa peça foi o oposto do tipo de trabalho que você projeta, executa, e está pronto, foi muito uma vivência do processo, com uma observação e um diálogo constante sobre qual era o caminho.

**Roberto Morettho:** Como você concebe a comunicação no teatro? Como conseguir adequar o racional e a sensibilidade? Enfim, se você pensa e como pensa a transposição da racionalidade das palavras em seu trabalho de encenação?

**Enrique Diaz:** Isso que você coloca é um campo de interesse meu. E esse espetáculo, o *GH*, foi inicial no sentido de desenvolver procedimentos mais assumidos nesse sentido, porque ele vem de um texto literário abstrato. Tem essa característica de ela falar com o leitor, mas é todo em cima das palavras. Isso fez com que a gente percebesse logo de cara que deveríamos fazer o nosso trabalho teatral, não poderia simplesmente virar uma narração, isso seria terrível, porque, no livro, você lê, imagina e cria o que quiser na sua cabeça e isso no teatro poderia virar uma tortura. A gente teria que trabalhar indo para um outro lado, criar alguma complementaridade, algum diálogo com esse texto. Então, pelos workshops e pelas partituras, a gente resolveu criar estruturas para criar alguma ficção. Nesse sentido, as partituras nem foram coisas que ficaram, não se criaram partituras e se aplicou o texto e, depois, se verificou que a partitura com o texto era a cena. Isso aconteceu muito pouco e, quando acontecia, a própria partitura já não era a mesma criada anteriormente. A partitura nos deu suporte ao trabalho, ajudou a sair do

psicológico mais imediato, que seria quando você pensa no conteúdo e imagina a melhor maneira de expressar aquilo, e se não há maneiras de se expressar melhor do que as palavras, então o melhor seria apenas ler o texto. A partitura nos ajudava a ver onde aquelas palavras se relacionavam vivamente. Não é só um corpo em cena que comunica o que o texto quer comunicar, mas um corpo que pulsa com a emissão daquelas palavras. Eu estou cada vez mais interessado nisso. Eu acho interessante esse lugar onde você cria uma área de confronto, de fricção entre o significado e a realidade da cena, e colhe desse confronto alguma coisa que você utiliza. Então, não é apenas colocar a cena num ambiente onde ela não aconteceria, e que pode até resultar em ações legais, mas é tentar ter mais autonomia naquilo que está sendo comunicado, fazer com que a leitura do espectador seja mais complexa, mais ampla, mais livre, mais poética. Eu lembro que alguns anos atrás eu via alguns espetáculos que, de alguma maneira, se utilizavam disso, mas que não me satisfaziam, eu achava instigante aquele risco que o diretor estava assumindo. Eu ficava procurando a razão daquela fricção, e quando eu não conseguia encontrar nada que fosse além do racional, nenhuma resposta, eu ficava me perguntando como é que, além de produzir essa fricção, eu descubro outra coisa, como no Eisenstein, na montagem não linear, ele associa duas imagens e cria uma poética. Isso é poesia, articular dois elementos e criar um terceiro que não é linear, ou seja, não é a palavra que significa aquilo, vai além. E eu acho esse lugar muito interessante e gostaria de até ir mais pra isso e de pesquisar quais são as potencialidades da poética no teatro.

**Roberto Moretho:** E como você percebe esse procedimento no trabalho dos atores?

**Enrique Diaz:** Acho riquíssimo, contanto que o ator entenda que isso é uma maneira de ele se integrar na potencialidade do teatro, ele vai entender que pode ser narrador, ser personagem, ser ator, ser manipulador de bonecos, de objetos, que ele pode ser qualquer coisa e não precisa se identificar com o personagem o tempo todo. Ele pode trazer mil narrativas, até pelo mito. Eu estava falando sobre isso ontem com relação ao próximo projeto da Cia, e eu queria um pouco disso tudo nesse próximo trabalho. Eu fiz um estudo com a Anne Bogart lá em Nova York sobre teatro novaiorquino e eu vi muito uma

repetição desse procedimento de confronto, de fricção, que não é nada de novo, mas que nunca me instigou tanto no meu trabalho quanto agora. Eu tenho uma tendência a ser racional, por uma questão de organização, de administração, de controle, que é de pensar a princípio sobre qual a melhor maneira de eu expressar determinada coisa. E tem um outro lado que não é isso, sei lá, eu tenho aqui uma garrafa, então eu vou trabalhar a partir disso, e vou relacionar isso com aquilo que eu quero falar. Vão sair coisas muito mais bonitas da relação dessa xícara com essa garrafa, do que eu dizer de uma maneira racional qual é a maneira de expressar aquilo. No *GH*, a gente então se apropriou do texto e falou daquilo que é nosso, é simples, não precisa construir alguma coisa que vai expressar algo. Eu não gosto quando a coisa fica muito intelectual, ou seja, muito cheio de referências, mas gosto quando você consegue o molho da coisa, o orgânico, a gente fica meio dentro, meio fora, é meio épico, meio dramático, meio lírico, eu gosto disso.

**Roberto Morettho:** E você acha que é possível se comunicar com todos?

**Enrique Diaz:** Impossível. Talvez aconteça quando tem o molho, o vivencial, o *Melodrama* tinha muito disso com intertextualidades, cenas que falavam com a plateia, cenas fechadas e tudo articulado com tudo. *Melodrama* se comunicava amplamente, não sei se com todos, mas tinha um espaço vivível.

**ENTREVISTA REALIZADA POR ROBERTO MORETTHO COM MARCELO OLINTO NO SESC BELENZINHO EM SÃO PAULO, EM 12 DE DEZEMBRO DE 2004.**

**Roberto Morettho:** Você é o figurinista do grupo, além de atuar. Como é a criação do figurino? Como o Enrique Diaz interfere nisso?

**Marcelo Olinto:** No caso da criação, ele não interfere quase nada. Primeiro, eu tenho uma liberdade bem grande de criar. O Kike exerce uma função específica, a da direção, e faz isso muito bem, e ele não dá conta de criar tudo, cenário, figurino, iluminação, então ele delega funções. E isso é muito bom porque, ao mesmo tempo em que você tem liberdade, você tem responsabilidade dentro do trabalho. E eu acredito muito na minha participação com o figurino para elucidar para a plateia algumas coisas referentes à peça. Na função técnica, você tem a obrigação de ajudar na compreensão, no entendimento das personagens, na sugestão de época, ou seja, qualquer coisa que você possa acrescentar e informar.

**Roberto Morettho:** Existe um dia em que você e o Enrique sentam para discutir o figurino?

**Marcelo Olinto:** Tem o dia em que eu mostro a pesquisa. No *Hamlet*, que foi escrito em 1600, tinha uma pesquisa referente ao século XVII. Tem todo o contexto político, social e histórico como base, como se fosse um papel em branco e, a partir daí, você vai caminhando e encaminhando o figurino de acordo com o trabalho. Por exemplo, nessa peça, o mote era a desconstrução, o entendimento da peça como camadas, por isso o figurino, já de cara, não seria o figurino clássico de 1700. Então, você poderia desconstruir o *shape*. Tem, também, monólogos que não estão no texto de Shakespeare e que estão na peça e que falam sobre sua construção, indagações sobre a peça. O figurino tinha, então, que acompanhar nesse sentido, essa linguagem de desconstrução. Foi bastante interessante.

**Roberto Morettho:** Em qual momento o figurino entrou no ensaio? No jogo dos atores?

**Marcelo Olinto:** No caso do *Hamlet*, ele foi entrando desde o começo, porque a gente fazia os workshops e as cenas com vivências que já traziam todos os elementos. Os workshops foram divididos nos 5 atos, olhando o que de mais

importante era falado naquele ato. Então, os temas eram divididos para cada ator. Podia ser: cena monólogo, loucura de Ofélia, teatro, Hécuba, Hamlet e Gertrudes. Ou então, frases: mostre-se, quero ser aceito, ou ainda podiam juntar-se as duas propostas com alguma experiência pessoal, alguma lembrança, como se construíssemos vários dogmas. Dogmas para criar partituras. Cada ator, então, apresentava sua cena, com trilha, iluminação, figurino, cenário etc. Era muito autoral de parte das pessoas, era muito rico. Os figurinos já entravam aí, as pessoas entravam com suas ideias, suas preposições e, então, se escolhiam as coisas mais interessantes. E de acordo com isso, a gente fez uma espinha dorsal, e dela já dava para tirar qual seria o figurino do espetáculo.

**Roberto Morettho:** A divisão de tarefas dentro do grupo, o lance do Enrique delegar, dar autonomia para o que cada um faz, já estava desde o começo do grupo?

**Marcelo Olinto:** Não! Isso foi se construindo de acordo com a necessidade e da vontade de cada um. E também com a necessidade da produção. No começo, isso era mais leve e agora começa a ficar mais pesado, porque tem o nome do grupo, o histórico, tem mais cobrança agora, antes era mais *relax*.

**Roberto Morettho:** Em quais espetáculos do grupo o Enrique trabalhou como ator?

**Marcelo Olinto:** Ele fez *Rua Cordelier, A Morta, Tristão e Isolda* e substituiu o Gasparini em *Meu Destino é Pecar*, foram só quatro.

**Roberto Morettho:** Como é que vocês trabalharam o texto em *Ensaio.Hamlet?*

**Marcelo Olinto:** A gente fez um pouco de trabalho de mesa. No *Hamlet*, a gente ficou estudando um tempo cada ato, e em cada um a gente discutia cada cena. Queríamos entender o que estava sendo falado ali, as camadas deflagradas, as coisas que estavam sendo descobertas, coisas que a gente achava que estavam melhores desenvolvidas e outras menos desenvolvidas no texto. Trabalho de mesa com o texto. Estudava-se cada ato, cada cena e discutia-se o que todos haviam entendido. Depois, partíamos para um trabalho de entendimento com vivências: meu ponto de vista do texto, o próprio texto, ou os dois. Tanto se escolhiam personagens, quanto Enrique delegava. E, então, ensaios. Acho que dá pra dividir nessas três fases.

**Roberto Morettho:** O texto entrava nos workshops?

**Marcelo Olinto:** Já entrava sim. Ou o texto do meu ponto de vista, de maneira antropofágica, como eu me apropriava do texto ou o texto clássico, as personagens. Às vezes, aconteciam essas duas camadas.

**Roberto Morettho:** E como eram divididas as personagens?

**Marcelo Olinto:** Cada um pegava alguma que queria fazer ou, às vezes, o Kike delegava.

**Roberto Morettho:** Vocês seguiram a estrutura do texto?

**Marcelo Olinto:** De acordo com o que eu falei para você, a gente foi pinçando de cada ato as coisas mais importantes, as coisas significativas, o que tinha de maior importância na trama.

**Roberto Morettho:** O Enrique está sempre presente nos ensaios?

**Marcelo Olinto:** Às vezes, ele chegava depois que já havíamos feito algum trabalho de corpo, de aquecimento, de percussão, mas ele acompanha os ensaios sempre.

**Roberto Morettho:** E o Enrique chega já com alguma proposta de jogo?

**Marcelo Olinto:** Às vezes sim, às vezes não. Isso é o grande barato do trabalho dele, porque, quando a gente começa um espetáculo, ele intui, ele tem vontades, mas ele não sabe ainda o que vai ser o espetáculo. Trabalha muito com a intuição. Ele trabalha de acordo com o material que nós damos. Ele, com certeza, chega com propostas, e a gente também vem com propostas. Ele, às vezes, diz: “olha só, esse caminho que você está propondo é bacana”; “olha, acho que isso pode ir pra um outro rumo”. Ele sempre propõe um diálogo, e isso é bacana. Você tem liberdade de mostrar tudo, mas, não necessariamente, isso vai ser incorporado ao espetáculo



**ENTREVISTA REALIZADA POR ROBERTO MORETTHO COM BEL GARCIA NO SESC BELENZINHO NA CIDADE DE SÃO PAULO NO DIA 18 DE DEZEMBRO DE 2004.**

**Roberto Morettho:** Quanto tempo o espetáculo *Ensaio.Hamlet* demorou para ser montado?

**Bel Garcia:** O *Hamlet* a gente ensaiou uns quatro meses, mais ou menos umas oito, nove horas por dia, primeiro de segunda a sexta e depois também aos sábados. Já o espetáculo *Notícias Cariocas* foi um processo curto, mais ou menos uns dois meses. Mas antes teve um trabalho com a dramaturgia com o Felipe Miguez e algumas pessoas do grupo.

**Roberto Morettho:** Por que não estão todos os atores da Cia no *Hamlet*?

**Bel Garcia:** Porque a Cia tem essa coisa aberta, flexível. Você só faz um espetáculo se você está a fim, se você pode, se você está disponível. E, no *Hamlet*, a Suzana Ribeiro estava em Nova York, a Drica estava com alguma coisa, o Marcelo estava fazendo novela e o Gustavo, com outro projeto. É uma coisa bem aberta.

**Roberto Morettho:** Quem define os espetáculos? O grupo todo?

**Bel Garcia:** Varia muito. Tanto *A Morta* quanto *O Rei da Vela* tiveram um empenho maior do Olinto, que gosta muito do Oswald de Andrade. O *Hamlet* foi o Kike, o *Melodrama* também o Kike, porque ele é peruano, irmãos e pai nasceram em outros países da América Latina. O pai é paraguaio. Então é bem solto, discutido, não tem um padrão.

**Roberto Morettho:** O Enrique tem a palavra final sobre os trabalhos do grupo? Ou isso é discutido com todo mundo.

**Bel Garcia:** É discutido entre todo mundo, e teve até uma peça *O Meu Destino é Pecar* que a gente fez sem o Kike, porque ele estava nos EUA fazendo um estudo lá e a gente ganhou um patrocínio. Resolvemos, então, chamar o Gilberto Gawronski para dirigir. Ele tem uma história com grupo, tem uma história com a Cia. Foi legal porque a gente conseguiu fazer uma peça sem o Kike. Porque, no começo, tudo ficava muito em cima dele, até que um dia ele falou que estava tudo nas costas dele, que não queria carregar a Cia sozinho. As pessoas começaram, então, a se colocar mais, a tomar mais responsabilidades em todos os aspectos, inclusive da produção. Esse foi o

ponto-chave para se descobrir o que era a Cia. A Cia existia independente de qualquer pessoa até mesmo do diretor. Mas o Kike foi o cara que chamou a Cia, que fundou a Cia.

**Roberto Morettho:** E como foi essa fundação?

**Bel Garcia:** A gente sempre foi amigo, a gente se conhece desde a adolescência, a gente estudou junto, todos em escolas particulares, classe média alta, fez tablado juntos. O Kike e o Andrezinho Barros, que não está mais no grupo, a Suzana Ribeiro e, antes dela, a Bel Kutner, eles fizeram juntos um espetáculo chamado *Rua Cordelier* na casa de Ensaio, que era um lugar que existia no Rio onde a gente fazia pequenas apresentações. Uma casinha bonitinha, era um lugar super rico, super bacana. Essa primeira peça partiu de um estudo entre eles e, aí, eles resolveram fazer uma outra peça, que foi o *A Bao A Qu* e chamaram algumas outras pessoas. Eu entrei, o Olinto já estava, entrou o Gustavo, o César, a Drica e o Marcelo Valle. A gente começou a fazer uma peça que a gente não sabia o que era, começou a experimentar. Resolvemos começar a fazer alguma coisa juntos, porque não dava pra esperar chamarem a gente pra fazer algum espetáculo, era muito longe da gente a realidade do teatro carioca. As referências que a gente gostava na época eram o Bob Wilson, o Peter Brook, o Nelson Rodrigues, a gente passou todas as peças do Nelson Rodrigues, e aí começamos a ensaiar. Entrou, então, o Mallarmé, entrou a história da linguagem, de construção da linguagem, e surgiu o *A Bao A Qu*, que ainda não era a CIA dos Atores. Aí, o Olinto com a Débora Guimarães trouxeram o projeto de montar *A Morta*. Aí, a gente montou e, nos ensaios de *A Morta*, o Kike falou: vamos montar uma Cia?

**Roberto Morettho:** E sobre o tipo de teatro que vocês fazem, como foi essa escolha tão contemporânea, de onde vocês tiraram essas referências?

**Bel Garcia:** A gente começou a trabalhar com coisas que a gente gostava na época, o Bob Wilson, a Pina Bausch eram as coisas que a gente gostava. A gente fez isso de maneira orgânica, trouxe pra gente, colocou o humor carioca, a nossa cara, a nossa idade.

**Roberto Morettho:** O que vocês faziam de trabalho corporal?

**Bel Garcia:** Desde abdominal, pra deixar o corpo forte mesmo e muita dança, a Lucia Aratanha é que trabalhava o corpo com a gente. Eu lembro que a

gente via que éramos novos no teatro e, então, resolvemos colocar só nosso corpo no jogo, por que usar a voz? Nós também estávamos nos construindo. O *A Bao A Qu* era muito concreto, a nossa intenção era jogar com as coisas vivas e presentes na cena. No *A Bau*, gente usava o que tinha ali no local de ensaio. A gente começou ensaiando na Casa do Estudante e depois foi pro MAM. E começamos a aproveitar o que tinha. Então, lá, tinha o tijolo, que tem a ver com construção, com concreto. A gente falava sobre o acaso, lance de dados. Já tinha coisas que tem no *Hamlet*, ou seja, também jogar com as coisas que estão vivas e presentes e que estão na cena. Se o tijolo cai no chão, muda toda a continuidade da ação. A luminária do *Hamlet* pode não acender, são coisas muito frágeis.

**Roberto Morettho:** Como são as instruções do Enrique dentro do trabalho de vocês?

**Bel Garcia:** Depende muito da peça. No *Hamlet*, ele trabalhou em cima de umas técnicas que ele trouxe de Nova York, chamada viewpoints. É uma técnica de improvisação com regras, onde você deve estar alerta a tudo o que os outros estão fazendo. Baseia-se na escuta e tem vários estatutos geográficos e físicos. Você pode fazer viewpoint de arquitetura, usar o espaço, se relacionar com o espaço de uma forma geométrica, se relacionar com as pessoas espacialmente, como se fosse uma coisa só. Ex: Se uma pessoa levanta, você abaixa, se ela se aproxima, você se afasta etc.

**Roberto Morettho:** Esses exercícios eram todos improvisados?

**Bel Garcia:** Tudo improvisado. No *Hamlet*, trabalhamos muito com composições e era muito bom. Tinha dever de casa todo dia, o Kike falava: “amanhã eu quero uma cena da morte da Ofélia”. Aí a gente ficava enlouquecido em casa, ai meu Deus, e aí trazia.

**Roberto Morettho:** Era individual?

**Bel Garcia:** Individual ou em grupo, você podia usar o colega. Numa das cenas da Ofélia, eu não estava conseguindo fazer (foi pedido para fazer a adolescência de Ofélia). Achava a Ofélia chata, adolescente, eu tenho um filho quase adolescente. Eu não conseguia trazer nada, sempre adiava. Aí um dia, em casa de noite, pensei bem e resolvi falar exatamente disso, dessa minha dificuldade de falar dela e resolvi me colocar com ela e falar com ela. Peguei minhas cartas antigas de namorados e falei sobre isso. Então, todas

as composições foram surgindo meio disso e as cenas foram acontecendo. O Kike é muito vivo exatamente por isso, por todas essas possibilidades de indicações. A gente também virava diretor. Ele dizia: “amanhã quero o começo do segundo ato”. Eu levei, como diretora, a cena que a Malu bota a roupa apertada no Hamlet e falei pra Malu: Malu é assim e assim que quero.

**Roberto Morettho:** Você que escolhia a pessoa?

**Bel Garcia:** Eu que escolhia a pessoa.

**Roberto Morettho:** Todo mundo tinha que dirigir?

**Bel Garcia:** Cada dia era um, dependendo do dever de casa. Também tinha uma outra instrução que eram as dez regras: Quero uma improvisação que tem que ter uma entrada surpreendente, duas pessoas de fora, uma coisa tecnológica, um texto do segundo ato e um lugar do local de ensaio não convencional. Tudo isso na mesma composição. E a gente tinha que quebrar a cabeça pra resolver isso em cinco minutos. Isso é super rico, era muito rico. Eu nunca tinha dirigido nada, nunca tive saco para dirigir nada. E a gente dirigia cenas quase todo dia. Todo mundo dirigia, praticamente toda semana você dirigia coisas e tal. Isso foi num segundo momento do processo. Num primeiro momento, a gente entrou no texto, leu a peça muito, entrou muito no universo, na teoria sobre o *Hamlet*. O Kike é muito bom nesse sentido, ele fala muito, ele tem esse talento se ir te alimentando de uma forma muito rica, muito boa. Ele deu a base, ele que nos alimentou. E ele sempre fala: “olha, foram eles que fizeram”. Mas claro que tem essa base de fazer, a gente ir entrando, além de ele costurar tudo.

**Roberto Morettho:** Essa coisa de vocês terem dirigido cenas, trouxe alguma mudança para o espetáculo?

**Bel Garcia:** Total, a gente sente que o espetáculo é nosso o tempo inteiro. Um menino que veio assistir hoje disse que vê a felicidade da gente no espetáculo, mesmo quando a gente está iluminando outro ator. Porque, se o diretor chega pra você e fala: “olha, você tem que iluminar aquele outro ator ali”, é completamente diferente de você inventar isso na sua trajetória, na sua partitura de ator, uma função pra iluminar o ator em cena, é muito mais vivo, o ator fica muito mais feliz em cena do que eu ser um simples joguete. E o *Hamlet* fala sobre a criação, sobre a potência do teatro, como o teatro pode mudar, ser revelador e você vivendo essas funções verdadeiramente, como a

gente viveu no processo, você consegue passar isso mais facilmente. Eu tenho o maior orgulho de ver a Malu fazendo aquela cena, sabendo que fui eu que criei, é o meu espetáculo, é o nosso espetáculo. E, ao mesmo tempo, o espetáculo tem uma fragilidade que se sustenta, eu acho, nessas bases. Eu não sei como é que vai ser se vier um outro elenco, entendeu? Isso o *A Bao A Qu*- também tinha. Eu lembro que, depois de uma temporada, eu fiquei grávida e aí precisava de alguém pra me substituir, e aí veio a Paulinha. Eu lembro que ela recebia a metade do que eu ganhava, porque a gente criou uma divisão entre o ator criador e o ator que executava. E é muito bom isso, porque ela não tinha como criar um outro personagem naquele espetáculo e o *Hamlet* é um pouco assim.

**Roberto Morettho:** E como é o aquecimento de vocês?

**Bel Garcia:** A gente teve, no início, um trabalho corporal muito forte com a Lucia Aratanha, que foi nossa mentora corporal, foi essencial. Nos dava desde o abdominal para fortalecer o corpo, quanto um trabalho de dança, próximo do balé, já que *A Bau* era coreográfico, físico, um embrião sobre o que a gente queria mostrar. No *Melodrama*, a gente fez dança de salão, que era específico pra aquele universo. O Marcelo Vale era nosso instrutor de clown, cada um tinha um clown. No *Cobaias de Satã*, fizemos aula de Kempô. Em *A Morta*, aulas com Enrique Schuler meio Laban (transversalidade). No *Hamlet*, aulas com a Cristina Moura, que é bailarina. Trabalhamos a neutralidade, puxar o depoimento pessoal, de zerar a pessoa, de tirar um pouco a interpretação.

**Roberto Morettho:** Alguém faz um trabalho musical com vocês?

**Bel Garcia:** No *Hamlet*, o Felipe foi o diretor musical, mas a gente sempre chama pessoas diferentes. No *Melodrama*, tinha muita música, no *A Bao A Qu* a gente não cantava. Existiam músicas, mas era bem pontual, então não precisou de ninguém.

**Roberto Morettho:** Você percebe alguma modificação no trabalho do Enrique desde o *A Bao A Qu* até agora?

**Bel Garcia:** A gente mudou muito, a relação dele com todos e de todos com ele, a própria Cia mudou. A gente sempre se pergunta o porquê de estarmos aqui, o porquê de montarmos espetáculos. A gente, às vezes, passa por crises, e fala que vai acabar com a Cia. Mas é engraçado porque eu vejo paralelos entre o *A Bao A Qu* e o *Hamlet*. Tem uma modificação, que é de a

gente ficar mais autoral, de ganhar espaço na dramaturgia, o próprio teatro mudou. A dramaturgia, hoje em dia, já é bem esfacelada, não tem o texto para aquele ator que monta tudo igual ao texto, que não muda nada, é muito difícil continuar com isso. O Kike hoje é mais generoso, mais aberto. É difícil perceber as mudanças.

**Roberto Morettho:** E como fica na hora de escolher as cenas que ficarão no espetáculo?

**Bel Garcia:** Quando o Kike fala para cortar, aí a gente diz que vai fazer mais uma vez, que vai tentar de outro jeito. Aí tudo bem, mas a palavra final é dele. E como a gente se conhece muito, a gente já sabe o que ele quer, qual a direção que ele está querendo dar, e você vai tendendo a chegar naquele lugar. Eu gosto muito da coisa da palhaçada, do escracho, e o Kike sabe disso e, às vezes, ele me pede: “olha, Bel, nessa cena, a gente precisa de alguma coisa engraçada, traz alguma coisa”. E a gente sabe também, como num casamento, como conseguir fazer alguma coisa que a gente quer fazer valer, sem muito atrito. A gente sabe que se falar “eu quero fazer isso”, falar assim, ele vai falar “não”. Você finge que não está querendo muito e, aí, quando vai ver, a coisa está lá. Entendeu? É muito essa convivência também.

## ANEXO B – 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*

*nos seus ombros uma bolsa, também em formato de coroa. Ela sobe as 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,  
Participe 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 privé 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 morfética  
 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 direito, 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* )

Alegre 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* ) Alegre 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 aprelho 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?

**OFÉLIA / B** ( *dando passos pra trás, receosa, colocando as mãos na cara, esticando a pele*): Branco como a camisa que vestia, e o...

**POLÔNIO / FER** ( *ainda baixinho* ): Ele deve ter ditto alguma coisa, né , minha filha...

**OFÉLIA / B**: ... olhar apavorado  
De quem foi solto do inferno  
Pra vir contar cá em cima os horrores que viu.

**POLÔNIO / FER** ( *levanta-se da cadeira e fala alto, mais firme* ): Ofélia, o que foi que ele disse?

**OFÉLIA / B** ( *esticando o braço esquerdo pelo pulso, com a mão direita* ): Ele me pegou pelo pulso

**POLÔNIO / FER** ( *sacodindo a mão que está segurando a carta, afirmando o que conclui* ) Loucura!

**OFÉLIA / B** ( *ainda esticando o braço esquerdo pelo pulso, com a mão direita*): aí ele me apertou com força...

**POLÔNIO / FER** : Loucura, loucura!

**OFÉLIA / B**: depois ele... ele se afastou à distância de um braço

**POLÔNIO / FER** ( *andando em outra direção , tirando suas próprias conclusões* ): Violência que corrói a si próprio. E leva o ser à ações tresloucadas. Está, está...

**OFÉLIA / B** ( *braço esquerdo esticado, mão esquerda tensa, palma da mão direita pousando sobre a testa, andando na direção de seu pai, que se esguia* )  
E, com a outra mão na frente,  
Ficou olhando meu rosto com intensidade  
Como se quisesse gravá-lo.

*Eles trocam de lugar um com o outro e falam ao mesmo tempo*

**POLÔNIO / FER**: Está de quatro por ti. Está louco. Eu preciso comunicar ao Rei. Preciso, preciso comunicar , comunicar ao Rei.

**OFÉLIA / B**: Ficou assim muito tempo.  
Aí ele me soltou.  
soltou um suspiro tão doloroso e fundo  
Que eu temi pudesse estourar seu corpo,  
Fosse o último suspiro.

**POLÔNIO / FER**: O, Sim, sim, fosse o ultimo suspiro...

**OFÉLIA / B**: E aí, me soltou;

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 le 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, vossa 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 corredor, 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 espaço 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 cumprimento 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 respecticas 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 movimentos 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 esquarterar 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 vôo 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 III

*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** ( *ensaia 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 hábito 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** (*andaem 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* )

(Hamlet 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 tudo 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 efígie. ( *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 juntto 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 lanchar? Eu fiz uma torrada. Eu vou por geleia.

*( abre a geladeira, fecha, meio desnorteada, 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 câmera 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 uma 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 do 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 pra 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 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  
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 rodãozinho, 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, senhoras! 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! Parem 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  
 Pedacos? 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, vocífera;  
 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 estratagema  
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 Sesc Belenzinho , em SP , dezembro / 04 )*

**ANEXO C –**

**PROGRAMAS DOS ESPETÁCULOS**

**REPORTAGENS**

**SINOPSES.**