



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**CÁTIA OLIVEIRA MARTINS**

**LAGO DAS OFÉLIAS  
A MELANCOLIA DA ALTERIDADE EM SHAKESPEARE  
COMO ROTEIRO DRAMATÚRGICO**

Salvador

2016

**CÁTIA OLIVEIRA MARTINS**

**LAGO DAS OFÉLIAS  
A MELANCOLIA DA ALTERIDADE EM SHAKESPEARE  
COMO ROTEIRO DRAMATÚRGICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Dra. Antonia Pereira Bezerra

Linha de Pesquisa IV: Dramaturgia, História e Recepção

Salvador

2016

Martins, Cátia Oliveira  
Lago das Ofélias: a melancolia da alteridade em shakespeare  
- como roteiro dramaturgico / Cátia Oliveira Martins. --  
Salvador, 2016.  
137 f. + DVD.

Orientadora: Antônia Pereira Bezerra.  
Dissertação (Mestrado - Programa de pós-graduação em artes  
cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Artes Cênicas, 2016.

1. Ofélia. 2. Alteridade. 3. Melancolia(Filosofia). 4.  
Criação. 5. Dramaturgia. I. Bezerra, Antônia Pereira. II. Título.

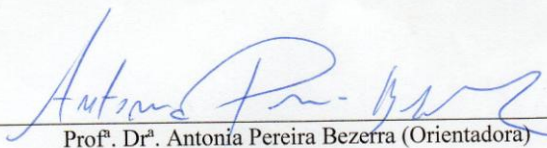
## CÁTIA OLIVEIRA MARTINS


LAGO DAS OFÉLIAS: A MELANCOLIA DA ALTERIDADE EM SHAKESPEARE  
COMO ROTEIRO DRAMATÚRGICO

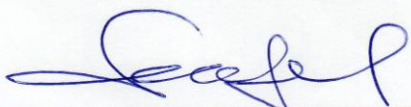
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes  
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 29 de janeiro de 2016.

### Banca Examinadora

  
Prof.ª Dr.ª Antonia Pereira Bezerra (Orientadora)

  
Prof. Dr. José Saja Ramos Neves dos Santos (UFBA)

  
Prof.ª Dr.ª Sonia Lucia Rangel (PPGAC/UFBA)

**CÁTIA OLIVEIRA MARTINS**

**LAGO DAS OFÉLIAS  
A MELANCOLIA DA ALTERIDADE EM SHAKESPEARE  
COMO ROTEIRO DRAMATÚRGICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e submetida à avaliação da banca examinadora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Salvador, 29/01/2016

---

Profª. Dra. Antonia Pereira Bezerra (PPGAC–UFBA) – Orientadora

---

Profª. Dra. Sônia Lúcia Rangel (PPGAC–UFBA) – Examinadora

---

Prof. Dr. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos (PPGF–UFBA) – Examinador

*Dedico este trabalho ao Grande Amor da minha Vida,  
Lanto Martins Lopes Rêgo, pelo renascimento, recomeço, iniciação,  
pelo salto para o Infinito, através do Outro.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, o Absolutamente Outro! A meu filho Lanto, por me fazer Ser; a minha mãe (*heracliteana*), por me impulsionar para frente com sua Força, dedicação e objetividade; a toda minha família, irmãos, a minha irmã Verônica e sobrinha Larissa, a Francisco Rêgo Neto; a todos, pelo apoio e desejo de evolução.

Agradeço às “Três Mosqueteiras”, amigas que me acolheram e abrigaram debaixo de suas asas: Susana Rocha, Lucila Francisca e Suzana Belo. Em especial, a Susana Rocha, que me ajudou a transpassar dificuldades, impossibilidades, e a acreditar! A Mário Nascimento, pelo processo de me reconduzir a meu ponto de partida. Aos amigos Odilon Sérgio e Eliana Almeida que, em presença, sempre estiveram de coração e por inteiro. A Bárbara Santos, Déo Carvalho, Dhora Martins e Eliana Bonfim, por me ensinarem sobre Fé. A Ieda Rodrigues, a Bruxa e a todos os outros amigos cujos afetos continuam sendo alimento para minha alma.

É chegado o momento em que agradeço com alegria e reconhecimento ao grupo de estudos de Filosofia Tempo e a Melancolia da Alteridade, do qual fiz parte e que me trouxe até aqui, em especial: ao Místico Thiago da Mata, Marcelo Chaves “Levinas”, Carolina “Kierkegaard”, Jéssy e a todos que testemunharam e me auxiliaram nos primeiros passos dessa caminhada, em minha tentativa de conceituar “Ofélia”. Ao grande Professor e mentor desse grupo, Lourenço Leite, o meu reconhecimento, reverência e agradecimento, pelo dom de ensinar Filosofia e por me iniciar nessa linguagem – ao menos enquanto admiradora eterna do conhecimento filosófico –, a guiar e apontar os caminhos (sob a luz de Apolo e à sombra de Dionísio), incluindo e engrandecendo os conteúdos artísticos com seu saber. Ao “Inexplicável Ser” do Professor Saja, que me fez encontrar “Ofélia”, ao doar sua sabedoria, seu conhecimento, com o dom da generosidade e a leveza do Ser, sabendo comunicar a complexidade filosófica com beleza e espanto.

A minha querida orientadora, por me ensinar, com o próprio exemplo, a manter o foco em princípios éticos para uma busca de evolução e por me dar passagem para poder expressar-me na academia, em teoria e prática, a respeito de Arte. Ao Mestre Harildo Déda, colocando-se à disposição para o auxílio em questões de práticas artísticas e dramatúrgicas sobre Shakespeare. À ilustre Sônia Rangel, por me rerepresentar as teorias de Bachelard, entre preciosas aulas. A Ciane Fernandes, pela escuta afetuosa e liberdade criativa em nossos laboratórios de performance. À querida Professora Maria Eugênia Millet, por me incentivar com suas palavras e atenção. A Meran Vargens, pela “Cidade Fantástica”. A Napoleão Cunha, por generosas e necessárias informações sobre o trabalho de captação do áudio.

A Shakespeare, por ter criado Ofélia. A Lévinas e a Bachelard, por me possibilitarem, ainda que a partir de suas bibliografias, uma reflexão aprofundada sobre a personagem Ofélia. Aos artistas de carne e osso que enfrentaram os tempos de chuva e de sol impulsionados pelo desejo e pela solidariedade artística.

A Cláudio Antônio – amigo que o Mestrado me trouxe –, dançarino e pedagogo de formação, que assumira a produção do “Lago das Ofélias”, possibilitando a sustentação e execução deste trabalho: Agradeço! E também a: Sérgio Patrício, artista e conterrâneo de Cláudio, que igualmente se entregou nessa viagem sem medir esforços, alegria e generosidade; ao amigo “Carlos Mineiro”; aos atores Lika Ferraro e Bira Freitas e aos músicos Matheus Dantas e Gustavo de Melo, pela cumplicidade, admiração e identificação artísticas de longos tempos, que nos fizeram mais próximos e atentos aos chamados (sempre que preciso, ouvindo e entendendo meus anseios). A meu amado amigo, grandioso artista das artes visuais e da performance, Wagner Lacerda, agradeço, por irradiar e incidir sobre mim sua Grande Luz, a abrir, ampliar minhas potencialidades artísticas e redimensionar (com sua visão) o próprio fazer artístico em geral, espalhando seu brilho de estrela sobre quem estiver do seu lado. Aos alunos do estágio docente, que me prestigiaram com suas participações especiais, mesmo sem terem permanecido até o fim, meus sinceros agradecimentos. Aos lindos, competentes e novos atores que conheci, com singulares e grandiosos talentos: Géssica Geyza, Yasmin Muller, Joane Macieira, Jamile Cruz, Nataline Santos, André Cardoso e Simone Portugal que, em sua maioria, desde o início dessa caminhada enfrentaram comigo todos os desafios para a realização do vídeo. E aos que depois chegaram, vindo a somar, levantar e oferecer seus brilhos e determinações à efetiva realização do resultado prático desta pesquisa. Juntos, formamos um corpo, um organismo pulsando em uma mesma direção, a absorver e espalhar a alquimia da Arte. A Isabel Veiga, Gabriel Machado, Ihago Alech, Victor Venas, Thiago Bezerra, os quais me concederam dias especiais em suas vidas e agendas para captura de imagens mais que perfeitas em suas câmeras através da peculiaridade de seus olhares. A Dina Salles, pela equipe de áudio. A Suzana Martins, ex-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação da ET/UFBA e Leandro, pelo suporte acadêmico oferecido aos alunos. À equipe da DIMAS, principalmente a Breno Alexandre, Raul Coutinho, Lindhiê, Mary, Raimundo e André Araújo (PPGAC–UFBA), sem os quais, áudio e edição, não seriam possíveis. Cíntia Amorim, Leonardo Raposo, ao meu querido irmão Cristiano e cunhada Edi, por garantirem a conclusão desse trabalho. E, sempre, a todos professores e artistas que por mim passaram, através de teorias ou presenças reais, reverberando em mim esse grande mistério de Ser Artista.

Meus agradecimentos.



## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo investigar a melancolia da alteridade na personagem Ofélia, da obra *Hamlet*, de William Shakespeare, ancorada nas teorias dos filósofos Emmanuel Lévinas e Gaston Bachelard, a visar uma ressignificação da personagem, tendo-se como resultante a proposta de um roteiro dramaturgico no qual Ofélia é elevada ao status de protagonista da obra. Seu trágico percurso, além de denunciar questões de gênero – de que é representante legítima –, deixa rastros de uma problemática de fundo mais amplo que abarca o *Ser* do Homem. Tal personagem representa verdadeiro drama da humanidade vivido de forma manifesta por Hamlet em seu antológico monólogo “Ser ou não ser”, que bem podemos configurar como uma problemática existencial.

Através das perspectivas de Gastón Bachelard, em seu *Complexo de Ofélia*, designando-a como um *ser melancólico* e um *ser das águas*, e também do conceito de “alteridade” em Emmanuel Lévinas, a realidade simbólica de “Ofélia” é ressaltada, permitindo-se o reconhecimento de uma estrutura de personagem que transborda para além de si, tendo como razão a presença-ausência do Outro, a falta de sentido do mundo pelo não reconhecimento do Outro, o qual é inalcançável. Dessa forma, configurando-se tema, Ofélia, na presente investigação, insere-se nos parâmetros dramaturgicos que a possibilitam analisar seguindo um *modelo actancial*, ou seja, do ponto de vista de sua ação na trama (e não no âmbito individual, psicológico). O primeiro capítulo contextualiza a personagem a partir da obra, anunciando as brechas para uma releitura da mesma. O segundo capítulo trata da definição dos conceitos de “melancolia” e “alteridade” e da ressignificação de Ofélia por meio deles, fundamentados em Bachelard e Lévinas. O terceiro capítulo aborda o processo criativo, ratificando a importância dos experimentos (laboratórios) como práticas intermediárias ao resultado final, auxiliando as reflexões estéticas e a construção de uma obra, no caso da pesquisa atual: *Lago das Ofélias: A Melancolia da Alteridade em Shakespeare – como Roteiro Dramaturgico*.

**Palavras-chave:** Ofélia; Alteridade; Melancolia (Filosofia); Criação; Dramaturgia.

## ABSTRACT

The aim of this dissertation is to investigate the melancholy of alterity in the character of Ophelia, from William Shakespeare Hamlet, anchored in the theories of the philosophers Emmanuel Lévinas and Gaston Bachelard, to aim at a character resignification, resulting in the proposal of a dramaturgic script in which Ophelia is elevated to the status of protagonist of the work. His tragic trajectory, besides denouncing gender issues - of which he is a legitimate representative - leaves traces of a broader problematic that encompasses the Being of Man. This character represents a true drama of humanity manifestly lived by Hamlet in his anthological monologue "To be or not to be", which we can well conclude as an existential problematic.

Through the perspectives of Gastón Bachelard, in his Complex of Ophelia, they designate her as a melancholic being and a being of the waters, and also of the concept of "otherness" in Emmanuel Lévinas, the symbolic reality of "Ophelia" is emphasized, allowing for the recognition of a character structure that overflows beyond itself, having as reason the presence-absence of the Other, the lack of sense of the world by the non-recognition of the Other, which is unreachable. In this research, Ophelia is part of the dramaturgical parameters that make it possible to analyze by following an actual model, that is, from the point of view of its action in the plot (and not in the individual sphere, psychological). The first chapter contextualizes the character from the work, announcing the loopholes for a re-reading of it. The second chapter deals with the definition of the concepts of "melancholia" and "alterity" and the resignification of Ophelia through them, based on Bachelard and Lévinas. The third chapter deals with the creative process, ratifying the importance of experiments (labs) as intermediary practices to the final result, aiding the aesthetic reflections and the construction of a work, in the case of the present research: Lake of Ophelias: The Melancholy of Otherness in Shakespeare - As a Dramaturgical Script.

**Key words:** Ophelia; Otherness; Melancholy (Philosophy); Creation; Dramaturgy.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Ninfa chorando</i> , Rodin .....	17
Figura 2: <i>O Beijo</i> , Rodin .....	17
Figura 3: <i>A morte de Ofélia</i> , John Everet Millais (1851-52).....	33
Figura 4: <i>Ofélia</i> , Arthur Hughes (1852).....	36
Figura 5: Localização das lavadeiras – Dique do Tororó (2014).....	93
Figura 6: <i>Ofélia</i> , Yasmin Muller – Dique do Tororó.....	100
Figura 7: <i>Alecrina</i> , Géssyca Geyza; <i>Árvore</i> , Chorão.....	101
Figura 8: André Cardoso – Dique do Tororó.....	102
Figura 9: Bira Freitas – <i>Polônio</i> .....	103
Figura 10: Bira Freitas – Dique do Tororó.....	103
Figura 11: <i>As lavadeiras</i> .....	104
Figura 12: Lika Ferraro – <i>Gertrudes</i> .....	104
Figura 13: Nathalyne Santos – <i>Lavadeira</i> .....	105
Figura 14: <i>A florista</i> .....	105
Figura 15: Nilson Patrício – <i>O poeta</i> .....	106
Figura 16: Modelo actancial (adaptado de A. Greimas).....	118
Figura 17: Aplicação do modelo actancial.....	121

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>1 OFÉLIA: EIS A QUESTÃO .....</b>	<b>14</b>
1.1 QUEM É OFÉLIA? .....	14
1.2 RASTROS DE OFÉLIA .....	15
1.3 O SILÊNCIO DE OFÉLIA .....	21
1.4 OFÉLIA: UM OUTRO HAMLET .....	40
<b>2 A MELANCOLIA DA ALTERIDADE .....</b>	<b>44</b>
2.1 PRÓLOGO CONCEITUAL .....	44
2.2 SOBRE A QUESTÃO DO SER .....	45
2.3 A ALTERIDADE EM LÉVINAS .....	50
2.4 SOBRE A ALTERIDADE DO ATOR .....	55
2.5 SOBRE AS ÁGUAS E OFÉLIA .....	61
2.6 SOBRE A MELANCOLIA .....	64
2.7 A MELANCOLIA DA ALTERIDADE EM OFÉLIA .....	68
2.8 UMA RELEITURA PARA OFÉLIA .....	74
<b>3 LAGO DAS OFÉLIAS: PERSPECTIVAS PARA UM ROTEIRO DRAMATÚRGICO.....</b>	<b>77</b>
3.1 LABORATÓRIO 1: REFLEXÕES PRÁTICAS.....	79
3.2 SUJEITO TRAJETO OBJETO.....	81
3.3 LABORATÓRIO 2: PREPARAÇÃO E SELEÇÃO DE ATORES.....	83
3.4 LABORATÓRIO 3: REGISTROS DE IMAGENS E FOTOGRAFIAS – SOBRE O PROCESSO.....	87
3.4.1 Estética .....	89
3.4.2 O cenário de Ofélia.....	90
3.4.3 Perspectivas para uma trilha sonora.....	93
3.5 CONSOLIDANDO A ESTRUTURA DO ROTEIRO: DA NECESSIDA- DE DE UMA ANÁLISE ACTANCIAL.....	94
<b>3.5.1. Lago das Ofélias: A Melancolia da Alteridade em Shakespeare – como roteiro dramático.....</b>	<b>94</b>
<b>3.5.2 O Roteiro Dramático – Lago das Ofé- lias.....</b>	<b>102</b>

<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>123</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>126</b>

## INTRODUÇÃO

*Ninguém pode dizer em momento algum:*

*cumpri todo o meu dever.*

*Exceto o hipócrita.*

(Emmanuel Lévinas)

O presente trabalho versa sobre Ofélia, personagem da obra *Hamlet*, escrita em 1601 pelo dramaturgo inglês William Shakespeare, em sua fase dita “sombria”<sup>1</sup>. A ficção conta a história do Príncipe da Dinamarca cujo nome dá título à obra. Inicia-se com a aparição do espectro de seu pai pedindo-lhe vingança pela traição e morte cometidas por seu irmão Cláudio, tio de Hamlet, o qual desposara a Rainha Gertrudes e assumira o trono. Assim, desde o início da trama, o conflito do herói é deflagrado: “Sente-se que um perigo oculto ameaça o reino [...]”. Tal contenda é representada e anunciada pelos quatro cantos do mundo, durante quatro séculos, através da célebre frase dita por um dos guardas do palácio, de nome Marcelo: “Existe algo de podre no reino da Dinamarca” (SHAKESPEARE, 1976, p.48). Diante de tamanha incumbência, o drama da personagem principal é colocado envolto a tortuosos dilemas de consciência que o acompanham até o momento final. A complexidade das relações que se enredam a partir desse cerne desdobra-se, gradativamente, assumindo cada uma importância particular, podendo ganhar maior ou menor atenção de acordo com a perspectiva do leitor. A esse respeito segue-se um pequeno trecho das notas introdutórias na citada obra:

Em torno da elucidação do que estaria ‘podre no reino da Dinamarca’ evolui a trama, numa complexidade de subenredos que se entrelaçam: o antagonismo entre Hamlet e seu tio Cláudio, seus conflitos com a mãe, seu amor pela infeliz Ofélia, o relacionamento de Ofélia com o irmão Laertes e o de Laertes com o pai, Polônio [...]. (SHAKESPEARE, 1976, p.V).

Em meio a essa teia, lançamos um olhar sobre Ofélia que, apesar de aparentemente ser uma filigrana em relação ao personagem principal, deixa entrever, em sua morte, nas águas do rio, revelações de uma imagem literária extremamente complexa, pois, trata-se do que, em Bachelard, corresponde à imagem poética, a qual será fonte, em nossa pesquisa, de todas as interpretações e conjecturas acerca da personagem sob a luz do conceito bachelardiano de imagem:

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um pas-

---

<sup>1</sup> Momento em que Shakespeare, já em Londres, entra “em profunda angústia”, pela perda de seu amigo e “protetor”, conde de Essex, “executado por haver conspirado contra a Rainha”. (Teatro Vivo, *Hamlet*, p.X).

sado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. (BACHELARD, 1978, p.183).

Ofélia se constitui de imagens poéticas na literatura de Shakespeare, “considerando imagem como um operador que equivale a símbolo” (RANGEL, 2015, p. 16), todavia, enquanto personagem de obra literária, também significa uma época, uma cultura e o seu criador. Desse modo, seu trágico percurso, além de denunciar questões de gênero das quais é representante legítima, deixa rastros de uma problemática de fundo mais ampla: abarca o *Ser*<sup>2</sup> do Homem. Guarda, portanto, em sua trajetória verdadeiro drama da humanidade vivido de forma manifesta por Hamlet em seu monólogo “Ser ou não ser”, que bem podemos configurar como uma problemática existencial<sup>3</sup>. Estudar Ofélia é debruçar-se sobre o sentido da existência de si e do outro, o que pode soar abrangente ou inalcançável, porém, a imaginação poética será a ferramenta adequada, tendo em vista que a fonte de trabalho do ator é, antes do conhecimento técnico, a imaginação poética manante. Para tanto, a fenomenologia da imaginação e a imaginação poética de Gaston Bachelard servem-nos como método de trabalho para a interpretação, conhecimento e criação poética da cena.

As Artes Plásticas são aqui reconhecidas como uma grande fonte para a criação artística da cena, pois despertam o *imaginário poético* e também possibilitam a interpretação e o devaneio através das imagens. Meu processo artístico encontra-se cada vez mais permeado pelas Belas Artes, através do diálogo constante com artistas dessa área e de trabalhos de performances realizados. A esse respeito, Renato Cohen elucida que “[...] a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida, que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto fidelidade.” (apud RANGEL, 2015, p. 17)<sup>4</sup>.

Bachelard já anunciara que as imagens poéticas pertencem a um fenômeno da alma, diferenciando alma (ligado a um conceito mais metafísico) de espírito (faculdade da razão), e

<sup>2</sup> “SER (gr. xððv; lat. *Frisou Esse*; in. *lieing-*; fr. *Êtn'*; al. *Sein*; it. *fissere*). Preliminarmente, convém distinguir os dois usos fundamentais desse termo: 1") o uso *predicativo*, em virtude do qual dizemos "Sócrates é homem" ou "a rosa é vermelha"; 2") o uso *existencial*, em virtude do qual dizemos "Sócrates é" (= existe) ou "a rosa é" (= existe). Embora nem sempre explicitamente formulada, essa distinção é assumida ou pressuposta quase universalmente. Em *Parmênides*, Platão dá destaque à diferença entre a hipótese "o um é um" e a hipótese "o um é"; nesta última, "é" significa "participação no Ser". (*Pcirm.*, 137 e; 142 b).” (ABBAGNANO, 2007, p. 878).

<sup>3</sup> Esse termo reporta-se à chamada corrente filosófica existencialista do século XX, a qual, de acordo com Marielena Chauí, “[...] definiu o homem como ‘um ser para a morte’, isto é, um ser que sabe que termina e que precisa encontrar em si mesmo o sentido de sua existência.” (1997, p. 53).

<sup>4</sup> Sônia Lúcia Rangel, dentre outras atividades, é Professora Dra. da UFBA, profissional que traz em sua arte a linguagem híbrida do teatro e das artes plásticas. A citação acima, referindo-se a seu processo criativo, encontra-se em sua obra *Trajetos Criativos*.

exemplificando com as Artes Plásticas – além da poesia– tal fenomenologia:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade. [...]Até no domínio da pintura, onde a realização parece implicar decisões que derivam do espírito, que reconhecem as obrigações do mundo da percepção, a fenomenologia da alma pode revelar o primeiro compromisso de uma obra. (BACHELARD, 1978, p.184-6).

Em 2010, tive a oportunidade de refletir mais profundamente sobre o assunto frequentando, como aluna especial em disciplina ministrada pelo Professor José Saja (Faculdade de Filosofia/UFBA), o espaço do à época Museu Rodin (hoje Palacete das Artes). Participando posteriormente de um grupo de Filosofia coordenado pelo Professor Lourenço Leite (UFBA), em seus estudos de pós-doutoramento sobre “*Tempo e a Melancolia da Alteridade*”, fui encontrando os caminhos, os conceitos e argumentações que me conduziram ao título da pesquisa “A Melancolia da Alteridade em Shakespeare: Ofélia”.

Enquanto atriz, meu objetivo em estudar Ofélia dentro das práticas interpretativas é fazer uma releitura do seu percurso, descobrindo seus objetivos em cena, afirmando-a como uma personagem não somente conduzida, senão propriamente ativa, que pensou o seu percurso, ainda que interrompido, e esteve (mais que todos na peça) movida pelo desejo de encontrar o outro, acolher o outro, porém, desestrutura-se diante de algo que vai ultrapassar a sua particularidade: “[...] os relhos e irrisões do mundo, [...] a lancinação do mau prezado amor [...]” (SHAKESPEARE, 1976, p.108), ou seja, o mundo e o outro. Dessa forma, foram esses os caminhos que me levaram a identificar em Ofélia a Melancolia da Alteridade, uma melancolia que gostaria de focar, não sob o sentido patológico alusivo à depressão e concernente à área da psicologia, mas, com base nos estudos do grupo citado: uma Melancolia que diz respeito a toda a humanidade e não somente a um. Por esse motivo, a filosofia me é cara, por esclarecer acontecimentos dessa dimensão humana, a qual no Teatro também se atinge.

Aqui se encontra o meu propósito nesta pesquisa: a partir da personagem Ofélia, refletir tais questões e destacar alguns fragmentos como proposições roteirísticas. Trata-se, portanto, de um estudo interdisciplinar.

Dentre as intermináveis considerações suscitadas, desdobram-se interrogações: Que mistérios estão guardados no silêncio de Ofélia? Para onde foi, ou onde está esse ser? O que nós temos a ver com esse *outrem* que se apresenta, se cala e desaparece para sempre, numa melancolia profunda que não cabe em si, porque não lhe pertence de forma isolada, visto tra-



tar-se de uma melancolia existencial<sup>5</sup>, uma melancolia do mundo? Para onde vai o ser que desabita o mundo e por que ele parece estar sempre presente? Apesar de inesgotáveis, todas essas interrogações reverberam e são pertinentes a Ofélia.

As indagações aqui postas encontram fundamentação a partir das obras do filósofo, fenomenólogo Gaston Bachelard, mais precisamente em sua obra *A Água e os Sonhos* (1998), no capítulo sobre o “Complexo de Ofélia”, dando sustentação para alicerçar e ancorar na personagem todo o sentido da Melancolia da Alteridade a ser desenvolvido nesta pesquisa. Quanto ao conceito de alteridade, trago de forma recorrente reflexões ancoradas no pensamento de Emanuel Lévinas – considerado um marco na história da filosofia contemporânea, que nos traz grandioso entendimento acerca do *Eu (eu)* e do *outro (Outrem)*, enfim, do ser humano e suas relações. Pontualmente, ambos teóricos Emmanuel Lévinas e Gaston Bachelard servirão como meio operacional para o entendimento dos conceitos de alteridade e melancolia, os quais, nesta pesquisa, são estruturantes do significado de Ofélia, auxiliando-me na busca de uma construção da personagem para as artes da cena, baseada na pergunta: Quem é Ofélia?

Destarte, Shakespeare nos deixa esse testemunho luminoso da problemática existencial humana sem encerrar o assunto em conclusões definitivas. Sua obra se renova através dos tempos e as questões nela suscitadas permanecem sempre atuais e abertas, prontas para expressar traços de humanidade difíceis de ser compreendidos em nossa contemporaneidade, quando muitos pressupostos acerca do *Ser* e da *Existência* apontam para novos caminhos. No livro *Os problemas da estética*, de Luigi Pareison, tal entrelaçamento diz respeito ao casamento perfeito entre a arte e a filosofia, que somente pelas mãos de um grande artista – como se pode constatar em Shakespeare – redundam em conhecimento para toda a humanidade, explicando sua permanência para a posteridade:

[...] nas mãos de um grande artista, a tese torna-se arte, porque a sua própria arte é uma tese. As maiores obras de todos os tempos são, no fundo, obras de tese, inspiradas por uma espiritualidade completa e complexa, nutridas de pensamento, moralidade, experiência e ideal, querem ‘ensinar’ alguma coisa, comunicar uma mensagem de vida, contribuir ao aprimoramento da humanidade. (PAREISON, 2001, p.48-9)

A presente dissertação tentará, no primeiro capítulo, realizar a contextualização do objeto, apresentando a personagem Ofélia com base na obra de Shakespeare, levantando as informações a seu respeito, rastreando o seu percurso, numa tentativa de vislumbrar o seu “rosto”, o qual, segundo Lévinas:

---

<sup>5</sup> O conceito de melancolia será abordado de forma mais extensiva na seção 2.1.

O rosto está no vestígio do Ausente absolutamente revoluto, absolutamente passado, retirado naquilo que Paul Valéry chama 'profundo passado, passado jamais suficiente' e que introspecção alguma saberia descobrir em si. (Lévinas, 1993, p.73)

Existe um grande número de registros sobre a personagem, desde artigos, pinturas, poemas, dissertações, teses, filmes, peças, dos quais citarei alguns, no decorrer da escrita, que podem enriquecer o ponto de vista pretendido neste estudo. O segundo capítulo dará maior abrangência aos conceitos importantes que norteiam a pesquisa, sendo eles: Melancolia e Alteridade; fundamentados, principalmente, na obra de Gaston Bachelard (1998), bem como através de reflexões acerca do pensamento de Emanuel Lévinas, aprofundando e trazendo novos horizontes para o sentido de Alteridade em Ofélia, como referimos anteriormente.

O terceiro capítulo tratará do processo criativo que envolve o objeto de estudo em foco, selecionando alguns fragmentos da pesquisa para elaboração do trabalho prático denominado *Lago das Ofélias, como Roteiro Dramatúrgico*. O relato de todas as etapas descritas nesse capítulo inclui um processo criativo intermediário que diz respeito ao registro em vídeo de uma pré-encenação, tratando-se do primeiro roteiro esboçado com a finalidade de trazer elementos dramatúrgicos (texto), cênicos (elementos da cena, cenário, imagens *etc.*) e interpretativos (atuação dos atores) a partir de uma exploração cênica que sirva para realimentar a composição roteirística. Esse procedimento diz respeito a um processo de produção imaginária que se utiliza desde a prática para uma reconstrução da teoria, a qual estará representada através do objeto poético que é o roteiro. Desse modo, tal construção resultou em vários desdobramentos para além da escrita – a qual eu chamo aqui de escrita-cênica – criando uma demanda de ações e produções necessárias para essa prática criativa, as quais descrevo a seguir: seleção dos atores; processo de ensaios; técnica e estética para uma pré-encenação roteirizada; captação dos recursos materiais; registro da escrita-cênica em áudio-visual, necessitando de um trabalho anterior de decupagem das imagens, criação de áudio, trilha sonora, edição e, por fim, uma análise actancial do roteiro após o experimento da escrita-cênica. Os anexos, portanto, correspondem aos experimentos práticos desenvolvidos como laboratórios (até chegar à elaboração do roteiro final), sendo eles: imagens registradas em vídeo, o que poderá vir a caracterizar uma escrita-cênica; fotografias e trilha sonora. Todo esse material poderá ser utilizado em sala de aula como possibilidades de exercícios dramatúrgicos, cênicos e de montagens posteriores, a partir desses elementos originários e das modificações sofridas até o produto final.

## 1. OFÉLIA: EIS A QUESTÃO

*A responsabilidade é o que exclusivamente me incumbe e que,  
humanamente, não posso recusar.  
Este encargo é uma suprema dignidade do único.  
Eu, não intercambiável, sou eu apenas na medida em que sou responsável.  
Posso substituir a todos, mas ninguém pode substituir-me.  
Tal é a minha identidade inalienável de sujeito.*

(Emmanuel Lévinas)

### 1.1 QUEM É OFÉLIA?

Não pretendo responder essa pergunta de forma definitiva, pois considero Ofélia uma obra aberta. Ao mesmo tempo, tal empreendimento seria incorrer em ingenuidade e não se chegaria ao fim, constatada a diversidade, quantidade e qualidade de estudos já realizados sobre o tema, alguns dos quais serão citados durante esta escrita. Portanto, atenho-me a levantar as impressões colhidas, de forma inquisitiva, na tentativa de propor reflexões construtoras de um possível diálogo sempre a se reportar à obra de Shakespeare, mas, como esta, abrindo-se para o mundo. Nesse sentido, trago o conceito de *Obra Aberta* de Umberto Eco – no comentário de Giovanni Cutolo – condizente com a atitude que exercito frente ao meu objeto de estudo:

Eco, na realidade, sustenta um ‘modelo teórico’ de obra aberta, que não reproduza uma presumida estrutura objetiva de certas obras, mas represente antes a *estrutura de uma relação frutiva*, isto independentemente da existência prática, fatural, de obras caracterizáveis como ‘abertas’. Ele não nos oferece o ‘modelo’ de um dado grupo de obras, mas sim de um grupo de *relações* de fruição entre estas e seus receptores. (ECO, 1991, p.9).

Na presente investigação, o interesse por Ofélia se dá pela necessidade de perscrutar o estado do Ser e, em particular, um ser cheio de lacunas, como a referida personagem em sua breve existência na obra que, em certo momento, deixa de responder por seus desejos. Por que alguém vai ao encontro da morte? Por desejo ou pela falta dele? Por que alguém desejaria a morte? Por que Ofélia desejou a morte? Por causa da sua condição de opressão? Ofélia é uma vítima? De quem?

Quando Ofélia sofre a morte do pai e a dor por saber que foi Hamlet quem o assassinou, o seu irmão Laertes, o único parente a quem ela poderia recorrer, não está presente. Ela

se encontra só, em meio à tempestade, sem abrigo, sem acolhimento. Para intensificar as reflexões acerca do estado em que se encontrava a jovem na ocasião da morte de seu pai, faço uma associação com o significado de “casa” definido por Bachelard, em sua obra *A Poética do Espaço*, capítulo 1, intitulado “A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana”, um estudo no qual atribui ao termo “casa” um sentido de proteção, configurando-se como o primeiro *habitat* do ser humano:

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado ao mundo’, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. (BACHELARD, 1978, p.201).

Com a primeira interrogação iniciada, “Quem é Ofélia?”, que dá título à abertura deste capítulo, caminharei, então, seguindo as pistas de Shakespeare sobre a sua personagem, como quem tenta alcançar alguém que à sua frente caminha, esperando desvendar-lhe o rosto e reconhecê-la. Quanto à pergunta encaminhada, de acordo com a Professora e Dra. Sônia Rangel<sup>6</sup>, trata-se de uma “pergunta-passe” ou “pergunta-passaporte” sobre as quais esclarece o seguinte detalhe:

Não são perguntas apenas para serem respondidas. São perguntas-passaporte que me levam a sondar os pensamentos da imagem e as imagens do pensamento em novas obras. (RANGEL, 2015, p.73).

Desse modo, sigo perscrutando qual teria sido o *erro trágico* de Ofélia: Ter fechado as portas para o outro (Hamlet)? Ou seria de outro modo, o de ter se deixado invadir por suas alteridades mais próximas, pai e irmão, os quais lhe exigiam um comportamento predeterminado? Por que ela sucumbiu à exterioridade do mundo? Por que a sua interioridade foi inundada pelo outro? Por que ela não fechou a porta necessária da sua casa, deixou-a sempre aberta, como se não fosse sua?

## 1.2 RASTROS DE OFÉLIA

Utilizo o termo “rastro” inspirada pela interpretação do conceito de “vestígio” em Lévinas, que corresponde à marca da manifestação que ali permanece por meio de uma presença ausência. Melhor dizendo:

---

<sup>6</sup> Sônia Lúcia Rangel é Artista cênica e visual, pesquisadora de Processos Criativos, Mestre em Artes Visuais e Doutora em Artes Cênicas, professora dos Programas de Pós-Graduação da Escola de Teatro e da Escola de Belas Artes da UFBA.

O vestígio como vestígio não conduz somente para o passado, mas é o próprio passe para um passado mais afastado que todo passado e todo futuro, os quais ficam dispostos ainda no meu tempo – para o passado do Outro onde se esboça a eternidade – passado absoluto que reúne todos os tempos. (LÉVINAS, 1993, p.78-9).

Pelo caminho de areia da praia, fui conduzida às artes plásticas e ao rio de Ofélia, quando me deparei com esculturas de areia de um artista baiano chamado Antonio Cezar<sup>7</sup>, conterrâneo que nunca conheci. As mulheres que ele esculpia pareciam saltar de sua matéria originária (areia) para a matéria humana animada. Perguntava-me: Como é possível que elas falem de maneira tão forte em mim, tão profunda, como se a impressão que o artista conferiu a suas obras desse-lhes vida? Elas falavam, eu podia ouvi-las olhando os seus rostos. Eu podia vê-las em movimento ainda que fixadas na areia. Elas eram grandes, fortes e tinham uma “fala” também forte, pareciam gigantes, de acordo com o tamanho que o seu criador lhes outorgou. A admiração pela obra desse artista fora tamanha, que eu ficava horas contemplando, sem me atrever a interromper o berço de silêncio no qual as esculturas nasciam. Aquelas imagens adormeceram silenciosas em minha memória.

Mais tarde viria a conhecer um criador que, dessa vez, em lugar de areia usava tintas para exprimir seus pedaços de humanidade. Desse encontro, tornei-me criatura e criadora através da presença e da imaginação poética. A partir do outro, as portas da imaginação abriram-se para a poesia. A inspiração humana gerou mais inspiração poética. A partir de um ser humano e da arte – que de algum modo guardam o divino em suas impressões e nos oferece um pedaço do céu para contemplarmos –, o meu ser criatura havia sido inoculado pela flecha de Eros, “O Deus do Amor, a força do desejo” (LEITE, 2001, p.182) como bem explana o Professor Lourenço Leite<sup>8</sup> em seu artigo *Eros: da concupiscência à Melancolia*:

Antes, esse jovem mancebo divertia-se fora do Olympo ao flechar os amantes indefesos com suas flechas envenenadas do delírio dos deuses, molhadas no néctar, bebida reservada exclusivamente aos imortais, que levavam ao entorpecimento e a cegueira da razão àqueles que eram feridos. (LEITE, 2012, p.2).

Desde então, passei a inserir, em meus processos artísticos, elementos das Artes Plásticas, seja na temática ou como exercício para o ator, nos movimentos da personagem ou na estética da cena, tendo um dos meus trabalhos intitulados *A Pintura no Lixo* (2002), o qual guarda vestígios de Ofélia. Em 2012, viria a conhecer Wagner Lacerda, Professor e Artista Plástico (Escola de Belas Artes/UFBA) com o qual me inseri nas práticas da Performance, em

<sup>7</sup> Residente de São Caetano do Lobato, há 20 anos estabeleceu seu grandioso trabalho nas praias da Barra, em Salvador. Hoje, é uma referência artística da cidade.

<sup>8</sup> Professor de Filosofia e Ética da Universidade Federal da Bahia. Atualmente desenvolve pesquisa sobre O Tempo e a Melancolia da Alteridade com ênfase na literatura e no cinema. Os trechos notificados constam de seu artigo proferido na Segunda Conferência sobre “A Melancolia e suas Metamorfoses”, intitulado “Eros: da concupiscência à melancolia”. Realizada em 18 de dezembro de 2014 no PAF V – Auditório 02 Campus de Ondina da mesma Universidade.

que destaque: *Mulher Porcelana* (2013)<sup>9</sup>, no qual assina concepção e direção; e *No Silêncio dos meus Fados* (2014)<sup>10</sup>, no qual assina a direção artística. No primeiro, a abordar a temática do feminino, a personagem é a escultura de uma gueixa que toma forma animada para se rebelar contra a situação de submissão da mulher. Já o segundo trata dos males de amor através de canções portuguesas (fados) e de poemas de Florbela Espanca. Considero-os como vestígios de Ofélia.

Algumas esculturas de Rodin,<sup>11</sup> as quais tive oportunidade de contemplar sob a luz das aulas de filosofia do Professor Saja (2010), trazem, em certo ponto, uma identificação para Ofélia, como por exemplo:

**Figura 1:** *Ninfa chorando*, Rodin

(Gesso - 28x19x24 cm)



Fonte: Averequete, 2009

A posição, sentada com as mãos sobre o rosto, o tronco caído, apoiado sobre as pernas, bem poderia retratar os sentimentos da jovem Ofélia, logo após a cena em que Hamlet a insulta com duras palavras, ao perceber tratar-se de uma cilada planejada pelo tio e por Polônio, utilizando-a como isca. Segundo as explicações do Professor Saja, a Ninfa chora por ter se apaixonado por um mortal, o que tornaria a consumação desse amor impossível.

Uma de suas mais famosas obras, *O Beijo*:

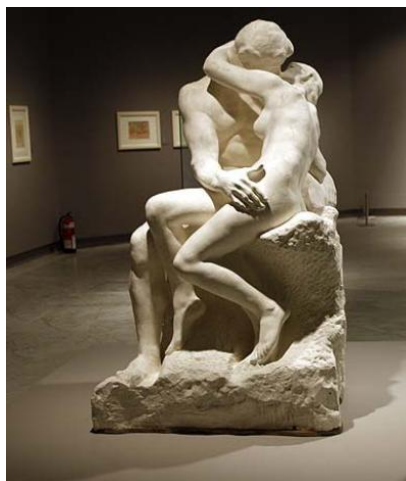
<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aii9Dv0bqBo>>. Acesso em: mar. 2015.

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OciWbbMO-Nc>>. Acesso em: mar. 2015.

<sup>11</sup> Disponível em: <

**Figura 2:** *O Beijo*, Rodin

Gesso - 184x112x110 cm



Fonte: Musée Rodin, s.d.

Dois corpos entrelaçados e contorcendo-se, imersos em um beijo apaixonado, parecem tomados por uma força que os deixam absortos, do mundo e de si, inteiramente voltados um para o outro. O desenho do toque de suas mãos e a junção de seus corpos, além do semblante de olhos fechados, demonstra a veemência de tal sentimento que os arrebatou. Tal imagem seria digna de representar o sentimento de Ofélia e Hamlet. Ao assistir ao filme *A Paixão de Camille Claudel* (1988), vi, nos sentimentos da personagem que dá título ao filme, uma Ofélia. A história, baseada em fatos reais, relata a relação conturbada de amor entre Camille Claudel e August Rodin, dois escultores, aluna e mestre. Camille fora amante e musa apaixonada de Rodin, cujo fim trágico é semelhante ao de Ofélia: termina encerrada em um maníaco, em silêncio, até a sua morte.<sup>12</sup>

Nesse fluxo, Ofélia tornou-se presente para mim, ao deparar-me com o quadro *A morte de Ofélia*, de John Everett-Millais, impresso em uma das páginas da obra *Hamlet*, ou seja, completando a literatura que, enquanto atriz, eu estudava. Esse foi o meu choque inicial com Ofélia.

O estupor<sup>13</sup> do silêncio, cujo sentido ora utilizado é similar ao disposto na obra *Alteri-*

<sup>12</sup> Filme francês, catalogado como gênero drama-biográfico. Diretor: Bruno Nuytten. Com a atriz Isabelli Adjani (Camille) e o ator Gérard Depardieu (Rodin), dentre outros (1998). Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0094828/?ref\\_=fn\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0094828/?ref_=fn_tt_1)>. Acesso em: fev. 2015.

<sup>13</sup> A dramaturga Antônia Pereira Bezerra, ancorando-se nas pesquisas de Pierre Le-Quéau, emprega o conceito de estupor para abordar a construção narrativa a partir de uma interrupção brusca, em decorrência de algum

*dade, Memória e Narrativa: Construções Dramáticas*, da Professora Antônia Pereira Bezerra, a qual recorre ao mito das górgonas:

Há situações onde a compreensão da realidade pela consciência se interrompe, se suspende. Já na Antiguidade, os gregos tinham consciência de tal possibilidade que era representada pelas górgonas: três mulheres monstruosas que podiam petrificar (converter em pedra) quem lhes mirasse os olhos. Se na verdade as górgonas nunca existiram, pelo menos fisicamente, seus poderes, entretanto, são bem reais e o estupor – que consiste em permanecer petrificado – é uma situação com a qual, analogicamente, podemos nos confrontar na contemporaneidade. (PEREIRA, 2010, p.26).

Ainda sobre esse assunto, Antonia ressalta a nuance apontada por Piérre Le-Quéau quanto ao estado de estupor:

[...] não se trata exatamente do horror em si, mas da primeira aparição dele: o evento único, sem precedente; a novidade absoluta que causa uma ruptura no senso comum e uma aceleração do tempo imposto, impedindo o trabalho da consciência de estabelecer uma ligação entre o passado e o presente. (2010, p. 26-27).

É essa perspectiva que interessa à nossa abordagem, na qual encontro correlação com a explicação de Lévinas sobre a origem do ato de pensar (filosofar) e que fundamenta o “como” eu cheguei ao meu objeto de estudo: Ofélia. Em entrevista concedida ao também filósofo francês Philippe Nemo<sup>14</sup> – transformada em obra sob o título *Ética e Infinito: Diálogos com Philippe Nemo* –, Lévinas responde às perguntas de Philippe Nemo, cuja conversa inicial contempla exatamente minha descoberta acerca de Ofélia:

PHILIPPE NEMO

Como se começa a pensar? Com perguntas que, após acontecimentos  
Originais, fazemos a nós mesmos ou acerca de nós próprios?

EMMANUEL LÉVINAS

Isso começa provavelmente  
com traumatismos ou tateios a que  
nem sequer se é capaz de dar uma forma verbal:  
uma separação, uma cena de violência,  
uma brusca consciência da monotonia do tempo. (LÉVINAS, 1982, p.15).

Dentre os grandes nomes lidos e admirados, Lévinas reafirma a importância de Shakespeare considerando-o relevante para o ocidente, principalmente, as obras Hamlet, Rei Lear

---

*impedimento no trabalho da consciência*. A. P. Bezerra é autora da obra *Alteridade, Memória e Narrativa – Construções Dramáticas*, citada no texto. Também é atriz, graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (1992); Mestre (DEA) em Litterature Française pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1994); Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1999); e Pós-Doutora em Dramaturgia pela Université du Québec à Montréal – UQAM (2006). Atualmente é professora Associada III da Universidade Federal da Bahia. Integra os Grupos de Pesquisa DRAMATIS e GIPE-CIT e Coordena a Área de Artes/Música na CAPES.

<sup>14</sup> Filósofo e Historiador Francês (11 de maio de 1949), adepto de Lévinas.



e Macbeth.<sup>15</sup>

A morte de três personagens femininas shakespearianas, em obras distintas como: Desdêmona (*Otelo, o Mouro*), Julieta (*Romeu e Julieta*) e Ofélia (*Hamlet*) foi o que despertou, em princípio, o interesse desta pesquisa. O que liga essas três personagens, além da temática feminina, é o fato de a morte ter-lhes chegado tão cedo e de forma imposta; todas, aparentemente, consequências do amor impossível: seja desejada inconscientemente (como no caso do “suicídio” de Ofélia); seja cometida por outro (no que se refere ao assassinato de Desdêmona); ou mesmo como única saída (em se tratando da morte “acidental” de Julieta). Contudo, minha atenção concentrou-se em Ofélia, pois é a sua imagem no rio, estagnada, que lança um grito ensurdecido e mudo, o estupor do silêncio a reunir essas três personagens em suas aparentes formas de beleza, pureza, tragicidade, juventude, violência, candura, morte, feminilidade e silêncio.

Todos os silêncios instantâneos aos quais essa imagem pictórica remete traduzem-se, nas palavras de Lévinas, como “[...] tateios a que nem sequer se é capaz de dar uma forma verbal: uma separação, uma cena de violência, uma brusca consciência da monotonia do tempo” (1982, p.16).

Por instantes de contemplação, a obra de Millais causa a petrificação descrita mais anteriormente. Porém, ao mesmo tempo, aguça, amplia, superdimensiona os sentidos, de maneira a ir criando rachaduras na superfície externa do que se vê e no próprio olhar do observador, como brechas a inundar o ser diante de tal visão. Nesse momento, ocorre uma manifestação relacional entre o interior e o exterior, uma tensão, a superfície e a profundidade a vazarem informações que buscam um sentido. Esse movimento de ir e vir é que gera todo o sentido, como nos esclarece Bachelard:

Fechado no ser será necessário sempre sair dele. Mal saído do ser será preciso sempre voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, discurso, tudo é uma romaria, tudo é refrão de estrofes sem fim. E que espiral é o ser do homem! Nessa espiral quantos dinamismos se invertem! Não se sabe mais *imediatamente* se corremos para o centro ou se nos evadimos. (BACHELARD, 1978, p.337-338).

Que tipo de relação é essa do ser com a obra? Verdadeiramente, o quadro de Millais instaura a presença da beleza, tragicidade, juventude, candura, morte, feminino, arremessando-nos da superfície da tela para os recônditos mais profundos de nossas almas. Como se sorvêssemos em goles de silêncio da mesma dor que, em Ofélia, a levou para “a morte lamacentada” (SHAKESPEARE, 1976, p.195). Que dor tamanha seria essa que a faria deixar-se distraí-

---

<sup>15</sup> LÉVINAS, 1982, p.16.

da, flertando com a morte? Com essa pergunta, confirmo o pensamento de Lévinas destacado a seguir:

É com a leitura de livros – não necessariamente filosóficos – que estes choques iniciais se transformam em perguntas e problemas, dão que pensar. O papel das literaturas nacionais pode aqui ser importante. Não é que se aprendam palavras, mas vive-se a verdadeira vida que está ausente, que, precisamente, não é utópica. (LÉVINAS, 1982, p.16)

### 1.3 O SILÊNCIO DE OFÉLIA

Ofélia é o outro inalcançável, em dois sentidos: para si e para os demais. Para si, por alienar-se enquanto sujeito de suas ações e emoções, permitindo que o pai e o irmão Laertes determinassem, além da sua conduta, qual sentimento deveria nutrir em relação ao outro, no caso específico: Hamlet – ainda que, de acordo com suas percepções, reconhecesse sentimentos nobres e verdadeiros por parte do Príncipe a seu respeito. Podemos observar tal fato na primeira aparição da personagem, na cena III, em sua primeira fala na peça, no diálogo com seu irmão Laertes:

LAERTES

E quanto a Hamlet e seus frívolos favores,  
São um tributo à moda, um juvenil capricho,  
Uma violeta ao iniciar-se a primavera,  
Precoce, mas fugaz; suave, mas efêmera,  
O perfume e o recreio de um minuto apenas,  
E nada mais. (SHAKESPEARE, 1976, p.36).

Ofélia ouve e, em sua curta resposta, “Só isso, e nada mais?”, pode-se perceber que ela não está tão certa assim das assertivas do irmão. A fala retórica de Laertes – que mais se assemelha a um monólogo – traça antecipadamente todas as ações do príncipe Hamlet com relação a Ofélia, expondo uma questão importante acerca da responsabilidade política e social que pesa sobre o príncipe, herdeiro do trono, e que Laertes utiliza como argumento para convencer a irmã da impossibilidade de sua relação com Hamlet:

LAERTES

[...] Ele talvez vos ame agora,  
E assim nem manchas nem embustes lhe poluam o bom propósito. Contudo preveni-vos,  
Pesando-lhe a grandeza: ele não é senhor  
Das próprias intenções, o nascimento o obriga; nem pode, como os homens sem valor, fazer

O que deseja, pois de sua escolha dependem  
 A sanidade e o bem estar de todo o reino:  
 Portanto a sua escolha tem de sujeitar-se  
 À aprovação e assentimento desse corpo  
 De que é cabeça. Ora, se afirma que vos ama,  
 Cabe a vossa prudência acreditar somente  
 Naquilo que ele, em seu papel e posição, possa erigir de dito em feito: e pode apenas  
 O que consinta a voz geral da Dinamarca. (1976, p.37).

Continuando no mesmo “monólogo”, agora ultimando com questões referentes à sexualidade de Ofélia:

LAERTES

Pensai no dano que talvez vos sofrá a honra  
 Se lhe escutardes as canções credulamente,  
 Ou se vierdes a perder o coração,  
 Ou se franqueardes o tesouro da pureza  
 Às suas irrefreáveis importunações.  
 Cuidado, Ofélia; sim querida irmã, cuidado: mantende-vos à retaguarda desse afeto,  
 E nunca sob o alcance e riscos do desejo.  
 ‘A virgem mais esquiva inda concede muito  
 Quando desvenda à lua a sua formosura;  
 Nem a virtude escapa aos golpes da calúnia;  
 Em regra é antes de o botão se abrir em flor  
 Que o verme ataca esse petiz da primavera.  
 E a contagiosa murcha é a maior ameaça  
 No claro orvalho, no raiar da juventude.  
 Acautelai-vos pois. Repousa no temor  
 A melhor segurança: mesmo em soledade,  
 Malgrado seu, arde em desejo a mocidade’. (1976, p.37).

Apesar de acatar com respeito os conselhos do irmão, dessa vez Ofélia se interpõe expondo sua opinião, o que reflete sua contida agressividade positiva, somente manifesta mais tarde e livremente no acesso de loucura de que é acometida. Essa fala é um raro momento em que Ofélia se revela uma jovem de opinião firme e objetividade, sem se preocupar, nesse instante, com interceptações da coerção do outro:

OFÉLIA

Conservarei no coração, como um vigia,  
 Todo o sentido desses bons ensinamentos;  
 Porém não aponteis meu bom irmão, a modo  
 De alguns pastores não tocados pela graça,

A senda íngreme e espinhosa para o céu,  
 Ao passo que ele próprio, oh ele próprio segue,  
 Como um balofo e irrefletido libertino,  
 Sem mesmo preocupar-se com o seu conselho,  
 A trilha do pecado, aberta em primaveras. (1976, p.38).

Mesmo sobre a coerção do feminino, é possível ver na relação de Ofélia com seu irmão um grau de confiança, liberdade e carinho, como pode ser confirmado na finalização do diálogo:

LAERTES (erguendo-se)  
 Adeus, Ofélia.  
 E recordai-vos bem daquilo que vos disse.  
 OFÉLIA  
 Fechei vossas palavras na memória: a chave,  
 Vós mesmo a guardareis. (*Abraçam-se*). (1976, p.39).

A relação de Ofélia com o pai marca claramente os ditames patriarcalistas da época, quando a regência de suas ações e, principalmente, de suas emoções não lhe pertencia, tinham de ser confessadas antes mesmo de se estabelecer em si mesma, em sua interioridade, e deveriam estar de acordo com o que cabia ao comportamento feminino da época. A preocupação paterna é visível, porém sob o crivo do cerco e desvalorização do feminino expressos, gradativamente, nas falas de Polônio, quando este o interpela sobre o assunto de sua conversa com Laertes. Veremos, a seguir, grande parte do diálogo inscrito na cena III:

POLÔNIO  
 Que vos disse ele, Ofélia?  
 OFÉLIA  
 Se me permitis, algo tocante ao nobre Hamlet. (1976, p.107).

Polônio vai desconstruindo, com reprimendas e insinuações gradativas, o discurso de Ofélia:

POLÔNIO  
 [...]  
 Contaram-me que bem amiúde, ultimamente,  
 Ele tem procurado a vossa companhia,  
 E tendes sido liberal e generosa  
 No que respeita à concessão de vosso tempo [...].  
 OFÉLIA  
 Ele me tem, senhor, ultimamente feito  
 Muitas ofertas de afeição.  
 POLÔNIO

[...] Credes em tais ofertas, como lhes chamais?

OFÉLIA

Eu não sei, meu senhor, o que pensar.

POLÔNIO

Vou ensinar-vos. Vede, sois uma criança.

E tomastes por moeda boa essas ofertas,

Quando não são. Oferecei-vos bem mais cara.

Ou (antes de esfalhar o pobre do vocábulo,

Fazendo-o correr tanto) ireis logo ofertar-me

Isto sim, um bebê.

OFÉLIA

Ele me importunou com seu amor, meu pai, porém de modo honesto.

[...]

E ele solenizou, senhor, quando me disse

Usando todos os sagrados juramentos

Do céu. (SHAKESPEARE, 1976, p.40-1).

Após desmerecer as intenções de Hamlet para com a filha com adjetivações pejorativas, Polônio encerra sua fala com ordem expressa para que Ofélia não venha a encontrar-se mais com o Príncipe:

POLÔNIO

Laços para apanhar franguinhas, ai!

[...]

No que se relaciona com o nobre Hamlet,

Crede somente em que ele é moço, e pode andar

De cabresto mais largo do que vós. Em suma,

Ofélia, não deis crédito aos seus juramentos,

Alcoviteiros, não da cor que têm na roupa,

Mas, requestantes de favores nada santos,

Ciciando como pios e sagrados votos

Para melhor mistificar... Numa palavra,

E claramente, eis meu desejo: doravante

Não infameis qualquer momento de lazer

Falando, ou pouco ou muito, com o nobre Hamlet.

Ordeno que atenteis para esse ponto. Vamo-nos. (1976, p.41-42).

Por fim, na última fala de sua primeira aparição em cena, Ofélia acata as ordens do pai:

OFÉLIA

Obedecer-vos-ei, senhor. (*Saem*). (1976, p.42).

A este episódio eu denomino de “O primeiro Silêncio de Ofélia”.

As imposições do pai e a persuasão do irmão, a quem Ofélia estava submetida perante uma hierarquia inquestionável, impeliram-na cada vez mais a negar a experiência de seus sentimentos. Suas decisões correspondiam ao ideal dessas duas alteridades. Nesse ínterim, o Príncipe a procura, aparecendo-lhe de forma desfigurada, angustiado, em trajes e modos que a consternam, deixando-a confusa e abalada acerca dos motivos que o transfigurou. Assim que Hamlet sai, Ofélia corre para relatar o ocorrido ao Pai:

OFÉLIA

Quando eu estava costurando  
Em minha câmara, senhor, o nobre Hamlet  
Gibão aberto, sem chapéu, as meias sujas  
E sem liga caindo-lhe nos tornozelos.  
Tão pálido como a camisa que trazia.  
Os joelhos a baterem um no outro, o rosto  
Cheio de uma expressão tão digna de piedade  
Como se alguém do inferno o houvesse libertado  
Para contar horrores... – vi-o à minha frente. (SHAKESPEARE, 1976, p.68).

Ela havia conseguido captar sua angústia em pormenores e também a demonstração do afeto que o Príncipe lhe tinha:

OFÉLIA

[...] Pôs-me a estudar o rosto tão atentamente  
Como se o fosse desenhar. E assim ficou  
Por largo tempo.  
[...]  
Cruzando a porta sem o auxílio de seus olhos,  
Em mim, ele os fixou, até não mais me ver. (1976, p.68).

Enquanto atriz, poderia interpretar essa atitude de Ofélia como uma ação abrupta, impensada, mas que objetiva reconduzir o Pai – tão desacreditado das intenções do nobre – a repensar sua opinião e observar que essa conduta do Príncipe é reveladora de sentimentos profundos e de grande entrega, pois ele a buscou e expôs seu rosto e sua dor, confessou em silêncio algum segredo, e ela o entendera perfeitamente, mesmo sendo impossível saber a real causa, considerando tratar-se de algo que Hamlet precisava manter escondido. Ofélia passaria então para uma ação, tentando interferir e modificar o estabelecido, saindo do papel de vítima. Ao compartilhar tal segredo com o Pai, este o interpreta à sua maneira, de modo direto e simplificado, deduzindo que Hamlet está louco e que a causa é “mal de amor”, por tê-los proibido

de se encontrarem. Imediatamente, vai avisar ao Rei sobre sua descoberta, o qual já vem seguindo os rastros de Hamlet, pois, além de representar uma ameaça constante, suspeita que ele tenha ciência do assassinato de seu pai. Polônio então trama uma situação em acordo com o Rei Cláudio, utilizando Ofélia como isca. Nesse momento, Hamlet surge no local e sem ser visto percebe o conchavo:

POLÔNIO

Bem sabeis que ele por vezes caminha horas a fio aqui na galeria.

[...]

Em tal ensejo, soltar-lhe-ei a minha filha:

Ocultos por detrás de uma tapeçaria,

Ver-lhe-emos a conduta. (1976, p.79).

Dispensa as últimas orientações a Ofélia e declara sua atitude perniciososa ao usar a filha como isca, a que o Rei também o imita:

POLÔNIO

Andai um pouco por aqui, Ofélia.

Tomemos posição, benigno, se vos praz. (Toma um livro no genuflexório)

Lede este livro: que essa mostra de piedade

Possa fazer plausível o retiro vosso.

Amiúde temos esta culpa – está provado: –

Aparentando um ar contrito e pios gestos.

Pomos capa de açúcar sobre o próprio diabo.

REI (à porta)

Oh, que verdade! Dolorosa vergastada

A que me infligem à consciência estas palavras!

O rosto da rameira, lindo de cosméticos,

Não é mais feio, sob aquilo que lhe vale.

Do que meu ato sob as falas tão pintadas. (1976, p.107).

Acatando a ordem paterna servilmente, Ofélia encontra-se com Hamlet na Capela e devolve-lhe os presentes, na esperança de interferir de modo positivo em auxílio a Hamlet, como também a si própria, descobrindo as reais intenções do Príncipe a seu respeito. No entanto, ela é surpreendida com a reação dele, que havia escutado sobre a trama. Acredito que este possa ser o erro trágico de Ofélia: abrir o segredo que lhe fora confiado, um segredo sem palavras, um segredo que só fez sentido no “face a face” de seus rostos, como um portal que se abriu e se fechou naquele instante de encontro entre os dois e, por mais que seja relatado a outros, somente quem participou do acontecimento poderia conhecer exatamente. Segue entreato correspondente, extraído da obra Hamlet:

OFÉLIA

Senhor, tenho comigo umas lembranças vossas,  
Que já há algum tempo desejava devolver.  
Recebei-as agora por favor. (1976, p.109).

Hamlet nega o ocorrido:

HAMLET

Se nunca vos dei nada!... (1976, p.109).

Ofélia retruca, relembando suas palavras devotadas, e, ao terminar, retira as jóias do pescoço. Segundo a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, a didascália indica que Ofélia retira as jóias do seio, entregando-as ao Príncipe, o qual lembra imediatamente pela atitude da amada que se trata da trama feita por Polônio e seu tio e, dessa forma, irrompe em seguidas ofensas contra a moça:

HAMLET (lembra-se da trama):

Pois quê?

Sois casta?

Ele segue insinuando a respeito de uma conduta maliciosa de Ofélia e, de acordo com a escrita do texto, é possível perceber a forma irônica, ríspida e revoltada que assume, contradizendo-a com jogos de palavras, afirmações e negações simultâneas.

HAMLET

Sois bela?

OFÉLIA

Que quereis dizer, Alteza?

HAMLET

Que, se fordes casta e bela, vossa virtude não deve permitir familiaridades com vossa formosura.

OFÉLIA

Pode a formosura, senhor, ter melhores relações do que com a virtude? (1976, p.110).

Ele arremata a conversa com um discurso que a acusa de falta de virtude ao participar de um esquema maior, de uma armadilha para arrancar-lhe confissões.

HAMLET

Sem dúvida: pois a força da beleza transformará a virtude em alcoviteira, de preferência a que a força da virtude faça casta a beleza. Isso foi outrora um paradoxo, mas os nossos dias provam que é verdade. Eu já vos amei.

OFÉLIA

Realmente, senhor, vós me fizestes acreditar que sim.

HAMLET

Não devíeis ter-me acreditado: pois a virtude não pode enxertar-se tanto em nosso



velho tronco, que não nos fique um ressaibo dele: eu nunca vos amei.

OFÉLIA

Tanto maior foi meu engano.

HAMLET

Refugia-te num convento,

Por que razão quererias conceber pecadores? Eu próprio

Sou passavelmente virtuoso, e contudo poderia acusar-me de coisas tais, que melhor fora se minha mãe não me houvesse dado à luz: sou demasiado soberbo, vingativo, ambicioso, com mais crimes ao meu dispor do que pensamento para abrigá-los, imaginação para dar-lhes forma ou tempo para cometê-los. Que fariam indivíduos como eu, engatinhando entre o céu e a terra? Somos todos uns patifes rematados, não creias em nenhum de nós: – entra para um convento. (1976, p.111).

Sentenciando drasticamente a atitude dela, repete várias vezes a mesma imposição: “Vai-te para um convento; vai-te...”, dentre as falas. Por ora, destaco:

HAMLET:

Se casares, dar-te-ei esta praga como dote: sejais tão casta como o gelo, tão pura como a neve, não escaparás à calúnia: vai-te para um convento; vai-te... adeus! (Anda de um lado para outro) Ou, se tiveres necessariamente de casar-te, casa-te com um tolo, pois os homens avisados sabem muito bem que monstros fazeis deles. Vai-te para um convento, vai-te, e bem depressa. Adeus. (*Sai impetuosamente*).

Voltando-se mais uma vez para apontar-lhe a malícia de suas ações, falseada em virtude:

HAMLET:

Tenho ouvido falar também, e muito, de como vos pintais. Deus vos deu uma face, e fabricais outra para vós; vós saracoteais, vós andais lentamente, vós falais imitando as crianças, vós apelidais as criaturas de Deus, e fazeis vossa malícia passar por ignorância [...]. Para um convento, vai-te! (*Sai de novo*). (1976, p.112).

Desse modo, expõe-se, de forma gradativa, o contexto de acusações, difamações, condenações e intrigas ao qual Ofélia estava submetida e imersa, no momento em que se encontra invadida por alteridades, em que a imposição alheia confunde a sua vontade livre e responsabilidade de suas ações, atingindo-a em seu desejo, destituindo-a (ou ela própria se destituindo) de direitos e verdades autênticos. Sendo assim, podemos perceber o processo de fragilização da personagem, entremeado de complexas estruturas formadoras do ser, sobre as quais Mari- lena Chauí nos acrescenta:

A consciência psicológica ou o **eu** é formada por nossas vivências, isto é, pela maneira como sentimos e compreendemos o que se passa em nosso corpo e no mundo que nos rodeia, assim como o que se passa em nosso interior. É a maneira individual e própria com que cada um de nós percebe, imagina, toma posição diante das coisas e dos outros, decide [...]. É a **pessoa** dotada de vontade livre e responsabilidade [...]. Eu, pessoa, cidadão e sujeito constituem a consciência como subjetividade ativa, sede da razão e do pensamento, capaz de identidade consigo mesma, virtude, direitos e verdade. (CHAUI, 1997, p.117-9).

Essas implicações de um ser em particular leva a amplas discussões que transbordam o

interior de um só indivíduo. Falar de tal personagem é adentrar certamente por questões pertencentes ao universo feminino, que ainda em nossos tempos se apresenta como uma alteridade estranha aos costumes sociais instituídos, os quais precisam de leis rígidas para garantir os direitos da mulher e de todas as classes consideradas subalternas. No entanto, o alcance dessa personagem ficcional – obra da imaginação do grande dramaturgo inglês William Shakespeare – ultrapassa os territórios da dramaturgia, das artes cênicas e da literatura, nos quais ela está fixada, abordando fortemente questões de gênero e alçando vôo para o terreno da filosofia, remetendo-nos a reflexões existenciais<sup>16</sup> e metafísicas<sup>17</sup>, questões sobre a vida, morte, o ser, o não ser, o além-vida.

Em diversas teses, Ofélia ganha uma dimensão temática, seja ela, o feminino, a loucura, o suicídio, a sexualidade, a morte, entre outros. Algumas teses e artigos nos presenteiam com conteúdos enriquecedores e preciosos, além de deflagrar discussões profundas acerca da mulher. Dentre eles, vale destacar o da filósofa Márcia Tiburi: “Ofélia morta: do discurso à imagem”, no qual a pesquisadora e professora universitária acentua e tece uma crítica à correlação entre a imagem da mulher e a morte, que fora cultuada durante muitos séculos pelos artistas e por toda sociedade machista da época:

Ofélia foi a mais fundamental representante do que podemos chamar ‘impulso assassino’, presente na história do patriarcado e bem exposto na história dos textos, dos trágicos antigos aos modernos, assim como na pintura. Tal impulso, amplamente difundido na história das imagens, corresponde a uma ideologia necrófila própria do romantismo, que cultua a mulher cadáver. (TIBURI, 2010, p.302-3).

Segundo a autora citada, tal prerrogativa atua como negação da possibilidade de vida feminina e, embutida dessa ideologia, todas as formas de domínio e violência imperam contra a mulher.

Alex Miyoshi<sup>18</sup>, Doutor em História da Arte pelo IFCH/Unicamp, em seu artigo “A Escolha de Ofélia: Representações Visuais da Dama nas Águas no Século XIX, traça um

<sup>16</sup> Refiro-me aqui à questão da existência humana, concernente à corrente filosófica *existencialista*, já citada anteriormente; e, segundo o Dicionário de filosofia de Abbagnano: “**EXISTÊNCIA** (gr. *TŌ vnàp%&iv*; lat. *Existentia*; in. *Existence-*, fr. *Existence*, al. *Existenz*; it. *Esistenzd*). Em geral, qualquer delimitação ou definição do ser, ou seja, um modo de ser de algum modo delimitado e definido [...]” (idem, p.398).

<sup>17</sup> Sobre a METAFÍSICA: “[...]Ciência *primeira*, por ter como objeto o objeto de todas as outras ciências, e como princípio um princípio que condiciona a validade de todos os outros. [...] Portanto, a Metafísica, como foi entendida e projetada por Aristóteles, é a ciência primeira no sentido de fornecer a todas as outras o fundamento comum, ou seja, o objeto a que todas elas se referem e os princípios dos quais todas dependem. [...] Aristóteles entrelaça o conceito de Metafísica como ontologia ao conceito de Metafísica como teologia. Com base nisso, o objeto da Metafísica é propriamente o divino, e a prioridade da Metafísica consiste na prioridade que o ser divino tem sobre todas as outras formas ou modos de ser” (*Dicionário de Filosofia Abbagnano*, p.660-662).

<sup>18</sup> O artigo de Alexander Gaiotto Miyoshi compõe um dos capítulos de sua tese de doutoramento intitulada: “Moema é morta: pintura e escultura na segunda metade do século XIX”. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010. Citado na tese de Márcia Tiburi. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000476149>>. Acesso em: 2015).

comparativo entre a imagem de Ofélia na pintura e na obra de Shakespeare, ressaltando a ideia de loucura, sensualidade, castração, morte acidental ou por suicídio. O autor observa uma mudança quanto à simbologia feminina de Ofélia, vista extensivamente em sua loucura patológica e degradação, para uma presença feminina marcante, sensual e não tão frágil, apontando como causa a montagem inglesa da obra *Hamlet*, ocorrida no ano de 1827 em Paris, e à interpretação brilhante da atriz irlandesa Harriet Smithson:

Uma reviravolta na compreensão da personagem ocorreu em 1827, após a montagem de uma produção inglesa de *Hamlet* no Odéon em Paris. De uma ‘*barbaridade estrangeira*’ ao público francês, *Hamlet* passou a ser ‘*uma força libertadora de possibilidades emotivas*’. A interpretação de Harriet Smithson, atriz irlandesa que fazia Ofélia, parece ter contribuído sensivelmente a essa mudança. [...] Ofélia não foi vista apenas negativamente; seu ‘exemplo’ seria uma inspiração às atrizes. Mesmo em 1827, em Paris, parece ter havido uma moda de penteado com arranjo de palha, à maneira de Harriet Smithson, acompanhado de um longo véu negro. Ofélia teria sido, desse modo, um modelo a ser seguido. Sua personagem podia ilustrar os males advindos de uma suposta conduta indevida, mas talvez, num primeiro momento, o público tenha dado menos atenção a isso e mais à qualidade da atriz, à novidade da personagem e à empatia por sua imagem visual e trágica, fortalecida pela sensibilidade romântica. (MIYOSHI, 2010, p.82-5).

Miyoshi também nos apresenta um apanhado de grandes artistas que retrataram Ofélia (muitos dos quais inspirados pela interpretação de Harriet), pontuando informações significantes:

Entre a loucura e a razão, entre o suicídio e a morte acidental, Ofélia deu vazão a inúmeras representações visuais, especialmente no século 19. [...] Muitas Ofélias, diversificadas, interpõem-se entre as versões de Delacroix e Cabanel. A maioria está na relva, sem a intensidade conferida por Millais, Préault, Cabanel e Delacroix às suas respectivas Ofélias em meio às águas. [...] Acredita-se que a interpretação de Harriet Smithson tenha estimulado Delacroix, já que ele presenciou a estreia em Paris, no dia 11 de setembro de 1827. Também assistiram à peça Victor Hugo, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Gautier e de Vigny, além de Auguste Préault, que declarou ter se impressionado com a atriz. Em 1842, Préault moldou em gesso a sua Ofélia e, como a de Delacroix, ela nas águas. (2010, p.81; 85-87).

Por conseguinte, sublinho a importância da encenação e do trabalho do ator a favorecer o entendimento da obra. Até então, segundo os escritos de Miyoshi, a obra *Hamlet* era superficial aos olhos de uma plateia exigente ou carente de sentido e Ofélia, em particular, era vista como secundária ou incipiente. Não obstante, a partir da interpretação de Smithson, a personagem manifesta-se em sua diferença e alcança o outro, o espectador que a acolhe. Sobre o caráter secundário de Ofélia, gostaria de acrescentar a informação colhida na tese de doutorado de Cristiane Busato Smith (2009), porque ela nos oferece uma rica fundamentação bibliográfica, além de uma análise profunda e vasta sobre a personagem, tornando-se imprescindível sua recorrência:

A grande revolução na história da crítica de Ofélia vem com o advento da crítica feminista, que promove uma expansão das possibilidades de análise da heroína. Des-

sa forma, Ofélia passa a ter um papel importante, principalmente no que tange às atitudes com relação à mulher. (SMITH, 2009, p.8).

Quando nos voltamos para a obra *Hamlet* de Shakespeare, podemos constatar a relevância desta personagem, não de forma evidente, mas, nas entrelinhas, como pistas recônditas guardando o sentido mais profundo de toda a obra, constituinte de nossa hipótese primeira: a tensão entre vida e morte, ser e não ser, *é movimento*.

Para começar, era ela a pretendente de Hamlet — o protagonista da história, herdeiro do trono da Dinamarca, portanto, futura Rainha — ainda que essa confirmação tenha sido tardia, nas próprias palavras do príncipe reveladas ao irmão de Ofélia e a todos que participavam do seu sepultamento: “Oh, eu amava Ofélia: Quarenta mil irmãos, somando o seu amor, / Não chegariam nunca ao meu total.” (SHAKESPEARE, 1976, Ato V, cena I, p.216). A essas declarações somam-se também as cartas que Hamlet lhe escrevia, e que ela as entrega ao pai, como a querer provar as intenções verdadeiras do Príncipe para com ela:

HAMLET

As estrelas são fogo? O sol tem movimento?

– Eis as coisas de que podeis duvidar.

Suspeita que a verdade esteja a nos lograr,

Mas de que te amo não duvides um momento.

Querida Ofélia [...] acredita que meu amor por ti é insuperável, ó Insuperável. Adeus. Teu para sempre, dama queridíssima, enquanto lhe pertença esta máquina corpórea. (SHAKESPEARE, 1976, p.76-7).

Comprovando-se mais claramente com a fala da Rainha, no momento do sepultamento: Rainha (espalhando flores): “Dulçores para a doce. Adeus, querida jovem! Eu esperava que esposasses o meu Hamlet: Supunha que inda fosse te enfeitar o tálamo. E não lançar corolas sobre o teu jazigo!...”. (SHAKESPEARE, 1976, p.78).

Várias pesquisas anteriores também demonstram tamanha relevância dessa personagem, ao ponto de tornar-se a musa de pintores (como já fora dito), tais como: John Everett-Millais, Alexandre Cabanel, Arthur Hughes, Paul Steck e poetas como Arthur Rimbaud, Edgar Poe, nos séculos XIX e XX. Tal demonstração pode ser vista no artigo<sup>19</sup> de Cristiane Busato Smith:

Em que se pese seus silêncios no texto de origem, Ofélia alcançou uma impressionante e talvez perturbadora visibilidade na Inglaterra do século XIX.

[...] verdadeira musa.... será a personagem literária mais ilustrada e pintada ao longo do século. (SMITH, 2009, p.125).

<sup>19</sup>SMITH, Cristiane Busato. *Nem Anjo nem Demônio: Uma análise cultural da apropriação da Ofélia de Shakespeare em The Family Shakespeare*. Revista Letras; Curitiba, UFPR, Jan./Abr. 2009.

O quadro pré-rafaelita<sup>20</sup> de Millais (1851-2) retrata a morte – provável suicídio – de Ofélia no rio. Criticado na época pela Royal Academy quando de sua primeira exibição, o artista logrou reconhecimento internacional desta obra posteriormente, pela beleza e perfeição da paisagem natural, bem como o realismo na expressividade da cena, características do pré-rafaelismo britânico, cujos temas estavam centrados em histórias femininas, *de mulheres vulneráveis à espera da felicidade*, ou, dito de outro modo, o objetivo dos pré-rafaelitas, segundo a professora Elines Oliveira<sup>21</sup>, era retratar temas sérios, pouco aceitos, como a loucura, a dor, a morte, oferecendo todo realismo à ação constante do momento representado, carregando em cores fortes e meticulosos detalhes cenas extraídas de outras linguagens como a literatura (OLIVEIRA, 2008). A obra de Millais encontra-se no Museu Tate Britain, em Londres, e fora estimada no mercado internacional de artes em £ 30.000.000.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> “**Pré-Rafaelitas**, foi um grupo artístico fundado na Inglaterra em 1848 por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais, dedicado principalmente à pintura. Este grupo, organizado ao modo de uma confraria medieval, surge como reação à arte acadêmica inglesa que seguia os moldes dos artistas clássicos do Renascimento. Inseridos no espírito revivalista romântico da época, os pré-rafaelitas desejam devolver à arte a sua pureza e honestidade anteriores, que consideram existir na arte medieval do Gótico final e Renascimento inicial (Proto-Renascimento). Ao se autodenominarem pré-rafaelitas realçam o fato de se inspirarem na arte anterior a Rafael, artista que tanto influencia a academia inglesa e que é consequentemente criticado pelos pré-rafaelitas.” Informações extraídas do livro de autoria de John Guille Millais, *The Life and Letters of Sir. John Everett Millais*, 1899, p. 49-58. Disponível em:

<https://ia902606.us.archive.org/4/items/lifelettersofsir01milliala/lifelettersofsir01milliala.pdf> (01/2015. 08h).

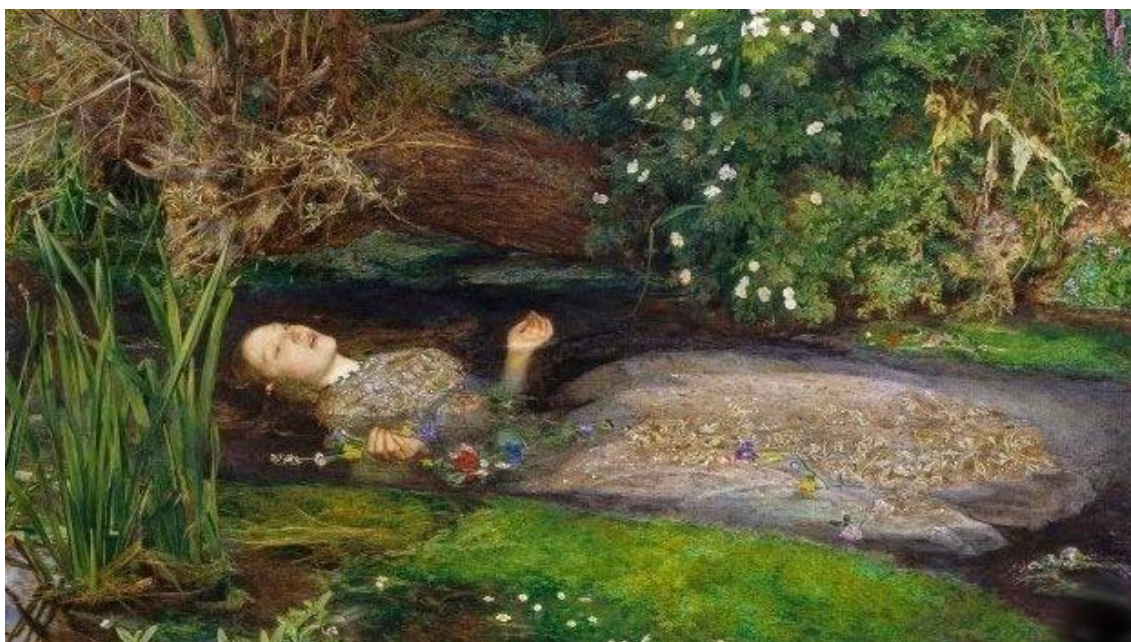
<sup>21</sup> Professora da UFPB. Este trecho advém do artigo *Tessituras, Interações, Convergências*, apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC (Universidade de São Paulo), em São Paulo, onde analisa de forma detalhada a personagem Ofélia, a partir da pintura pré-rafaelita dos artistas Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti e Arthur Hughes. Disponível em:

[http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/ELINES\\_OLIVEIRA.pdf](http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/ELINES_OLIVEIRA.pdf) (2015).

<sup>22</sup> Os assuntos referentes ao pintor John Evertt Millais, bem como ao processo de realização de sua obra Ofélia, encontram-se no livro de autoria de John Guille Millais, *The Life and Letters of Sir. John Everett Millais*, de 1899, p.49-58). Disponível em:

<https://ia902606.us.archive.org/4/items/lifelettersofsir01milliala/lifelettersofsir01milliala.pdf>>. Acesso em: 01/2015.

**Figura 3:** *A morte de Ofélia*, John Everet Millais (1851-52)



Fonte: Encontros com a Arte, 2013

Millais, à época, havia sido apresentado por Dante Gabriel Rossetti à sua namorada Elizabeth Siddal, tornada esposa com o tempo, musa inseparável, a qual Rossetti retratara em milhares de quadros. Supõe-se que ela já gostava de poesia, mas tornara-se poetisa e pintora por causa do convívio com o marido. Everett Millais convida-lhe para posar como Ofélia em sua pintura. Siddal tinha apenas 19 anos e, pelos relatos, tinha a saúde frágil. Morreu ainda jovem, aos 30 anos, após ingerir láudano (de que já era viciada) como remédio para cura de alguma enfermidade. No entanto, suspeita-se de suicídio, por depressão desencadeada pelas “supostas” traições constantes do marido; e após um sofrido aborto.<sup>23</sup> Para realizar a obra,

<sup>23</sup> As informações acerca de Elizabeth Siddal estão disponibilizadas em língua inglesa no endereço <http://www.artmagick.com/pictures/artist.aspx?artist=elizabeth-eleanor-siddal> e em livro de John Guille Millais, *The Life and Letters of Sir. John Everett Millais*, de 1899, p. 144-146. Disponível em: <https://ia902606.us.archive.org/4/items/lifelettersofsir01milliala/lifelettersofsir01milliala.pdf>. Acesso em: 20/01/2015.

Millais dividiu o trabalho em dois estágios: no primeiro, dedicou-se somente à paisagem – por cinco meses, onze horas por dia, seis dias por semana –, ao longo das margens do rio Ewel, em Surrey, perto de Tolworth e Kingston, na Greater London (Grande Londres): “Perto de Kingston, e perto da casa de seus amigos a Lemprières, é um rio pequeno doce chamado de Ewell, que flui para o Tâmesa” (MILLAIS, 1899, p.115). Nesse local quase ideal, não fossem os muitos obstáculos que teve de enfrentar, dentre eles o ataque das moscas que, conforme descrevera em carta (diário aos amigos “Mr. e Mrs. Combo”), gostavam de “carne humana”. No inverno, construiu uma cabana para se proteger do vento e da neve que, segundo conta, quase o arremessara para as águas do rio, semelhante à Ofélia:

Meu martírio é mais intenso que qualquer um que eu tenha experienciado até agora. As moscas de Surrey são mais musculosas e têm uma propensão ainda maior a examinar a carne humana [...]. Sou ameaçado por um aviso para me apresentar diante de um magistrado por invasão de um campo e a destruição do feno [...] estou também correndo o risco de ser jogado pelo vento dentro d'água, tornando-me íntimo com os sentimentos de Ofélia quando aquela dama afundou numa morte no lodo, juntamente com (menos provável) desaparecimento, devido à voracidade das moscas [...]. Certamente pintar um quadro em tais circunstâncias seria uma punição maior para um assassino do que ser enforcado. (MILLAIS, 1899, p. 119-29).

Todo processo artístico parece seguir um princípio recorrente na Arte: o artista colhe dos fenômenos, da realidade posta, das relações com o mundo e com o outro, o imaterial, o “invisível”. Ele, então, assume a frente desse “invisível” em seu rosto, disponibilizando seu corpo, movimentos e emoções para manifestar toda essa recepção, colocando-se como abertura para essa abertura que se mostra, e, desse modo, instaurando uma reunião. Sendo assim, toda obra é reunião de seres de aqui e de além – bom lembrar que, de acordo com Lévinas, esses seres são sempre os seres presentes: o receptor ou fruidor, que testemunha a obra e, assim, a atualiza e por ela são afetados.

Por isso, John Everett Millais, através de sua Obra: *A Morte de Ofélia*, levantou o véu de Ofélia, quando acolheu os versos de Shakespeare, estes clarearam-se e tomaram uma significação” acontecendo então, a reunião do ser e assim por diante:

[...] eis que a obra do conhecimento começa a partir do objeto ou por detrás do objeto, bastidores do ser. O ser deve primeiro clarear-se e tomar uma significação ao se referir a esta reunião, para que o sujeito possa acolhê-lo. Mas é o sujeito encarnado que, reunindo o ser, vai levantar o véu. O espectador é ator. A visão não se reduz ao acolhimento do espetáculo; simultaneamente, ela opera no seio do espetáculo que acolhe. (LÉVINAS, 1993, p.31).

O talento de Millais, despertado e encorajado ainda na infância por sua mãe, lhe rendera desde cedo o título de prodígio, sua carreira fora sempre promissora e com a obra *Ofélia Morta* não fora diferente. Ainda que não imediatamente, consagrou criatura e criador à posteridade. Para a figura de Ofélia, o artista relata em seu diário ter encontrado um vestido ideal a

custo baixo e sua satisfação em transformá-lo de acordo com as cores que pretendia imprimir. Pôs a modelo numa banheira com água aquecida a lâmpadas, que mais tarde teriam se apagado deixando a água esfriar, causando um resfriado na modelo que permanecera na posição por longas 11 horas. O pintor teve de custear os gastos com a recuperação da moça, a qual fora eternizada através de sua própria imagem de doçura e delicadeza emprestadas a Ofélia<sup>24</sup>.

O semblante de uma brancura e indefinido rubor, seguido ao corpo inerte, flutuando sobre seu rico e intrincado vestido bordado a tinta, de uma prata cintilante e brilhante dourado, a desenhar finas flores delicadas por todo o tecido, flutua sobre a água escura e lodosa. Antebraços abertos apontados para cima (lembrando a imagem dos Santos e Mártires, mas também entregues ao destino). À mão direita, ramos de flores abandonados sobre o corpo e em sua volta, como pontos de luz em azul, vermelho, amarelo e branco, prontos a seguir a jovem em sua travessia. As flores fazem parte de uma das passagens mais comoventes da personagem, quando ela, em sua lúcida loucura, aponta sutilmente as características vis ou as qualidades dentre os presentes, dirigindo-se a cada um especificamente, ofertando-lhes uma flor e indicando o propósito e a serventia. Dirige-se primeiramente ao irmão, logo também ao Rei, Rainha e demais:

Aqui está rosmaninho para a lembrança – peço-vos, amor, lembrai-vos –, e aqui está amor-perfeito, para a melancolia. [...] (ao rei) Aqui está erva-doce para vós, e arqui-légias (Para a rainha). Aqui está arruda para vós, e alguma para mim, podemos chamá-la erva-da-graça aos domingos – oh, deveis trazer a vossa arruda por motivo diferente. Eis a margarida. Queria dar-vos algumas violetas, mas feneceram todas quando meu pai morreu – dizem que teve bom fim. (SHAKESPEARE, 1976, p.182)

O sentido das flores encontra-se registrado no artigo valioso da Professora Elines Oliveira, referido anteriormente:

Ofélia oferece ao irmão rosmaninho e amores perfeitos. Estas flores simbolizam respectivamente a lembrança e a pureza de sentimentos. Sentimentos que ela nutre de verdade pelo irmão, cuja emoção fica ratificada através da linguagem simbólica das flores. Já a sua castidade e fidelidade a Hamlet, apesar da decepção amorosa que este lhe causou, ficam demonstradas através da imagem da margarida e da violeta. Para a rainha e o rei ela oferece erva-doce (funcho), colombine e arruda. A erva-doce simboliza a bajulação, a colombine a infidelidade ou adultério e a arruda significa arrependimento. A mensagem endereçada para o casal real sugere fatos que ficam no ar, soltos nas entrelinhas da trama dramática como a traição de Cláudio ao irmão que culminou no assassinato do velho rei, sua subsequente usurpação do trono bem como um suposto adultério de Gertrudes, antes da morte do Velho Hamlet. (OLIVEIRA, 2008, p.6).

Quanto às flores presentes no quadro de Millais, Elines apresenta uma análise brilhante de toda simbologia que elas encerram, como o exemplo a seguir, o qual diz respeito à sexualidade de Ofélia:

<sup>24</sup> Cf. ArtMagic. Disponível em: <<http://www.artmagick.com/pictures/artist.aspx?artist=elizabeth-eleanor-siddal>>. Acesso em: fev. 2015.



Já foi dito que, dentro da simbologia das flores, a violeta representa fidelidade e castidade. É importante ressaltar que elas aparecem na pintura de Millais estilizadas e circundando o pescoço de Ofélia. Numa primeira leitura, as violetas corroboram a fala da rainha ao descrever a morte de Ofélia. Fica sugerido que ela morreu casta e pura, envolta por um colar de violetas. Num segundo momento, porém, as violetas poderiam representar a opressão que ela sofreu por parte do pai e do irmão com relação à sua virgindade. Algumas leituras da morte de Ofélia sugerem que ela se matou por ter perdido a sua virgindade. Virgindade que ela prometera não ceder a Hamlet ainda no primeiro ato da peça, diante do alerta do pai e do irmão. Nesta leitura as violetas formam o cordão que asfixiou Ofélia, tirando-lhe a vida. (2008, p.8)

Como extensão dessas flores naturais, a paisagem de arbustos e vegetação em um verde vivo e o marrom dos troncos – iluminados pela luz das cores que compõem a própria Ofélia – dão ao lugar um ar de mistério, perigo e beleza, atingindo uma intensidade sombria, entre a morte e a vida fulgurantes, como a delinear um túmulo de flores vivas. Existem muitas versões para o simbolismo das cores utilizadas na personagem e cada artista também imprime o seu traço e sua tinta de acordo com sua necessidade e escolha de expressão. Vale citar a obra *Ofélia Menina*, de Arthur Hughes, analisada por Elines de Oliveira – que se nos apresenta bastante coerente – atribuindo ao verde e ao tom lodoso o sentido de juventude e de busca de identidade:

**Figura 4:** Ofélia: Arthur Hughes (1852)

Óleo sobre tela com um arco superior; aprox. 27x49, Manchester City Arte Galerias



Fonte: Altick, s.d.<sup>25</sup>

Oliveira (2008, p.04) assim destacaria:

Ora, se lembrarmos que o verde representa o despertar da vida e Ofélia é representa-

<sup>25</sup> Cf. ALTICK, Richard. **Shakespeare Ilustrado**. Disponível em: <[http://shakespeare.emory.edu/illustrated\\_introduction.cfm](http://shakespeare.emory.edu/illustrated_introduction.cfm)>. Acesso em: fev. 2015.

da por uma menina, uma leitura seria a busca da sua própria identidade. Afinal, no início da peça, apesar de ela ser uma moça, o pai e o irmão chamam a sua atenção para sua fragilidade e infantilidade. Este fato da busca por sua própria identidade é reverberada através da água densa e coberta por lodo. Ofélia usa a água como espelho, mas não consegue ver a sua imagem refletida porque há lodo na água. Muito lodo. Ao fazer esta opção, é como se o pintor estivesse nos alertando que Ofélia não sabe quem é a si própria, uma vez que não consegue se enxergar. Ela apenas se vê através das falas do pai e do irmão, que se referem a ela como ‘criança inexperiente’.

Retornando à pintura de Millais, os olhos da moça entreabertos e paralisados parecem congelados, como se guardassem em sua última imagem a visão de algo petrificador, contrastando com os lábios relaxadamente entreabertos. Essa figura inspira, ao mesmo tempo, sentimentos de estupor e desolação de uma alma que alcançou uma profundidade tamanha e que se sentiu impossibilitada de sair desse lugar, de retornar à superfície, ou ao devir das coisas. Por isso, seu corpo iluminado flutuava, enquanto sua alma secreta pesava sob o vestido e as flores.

No contexto vivido pela personagem Ofélia, na obra de Shakespeare, era a jovem pretendente do herdeiro do trono da Dinamarca, o qual a cortejava, devotando-lhe sincero amor. Desse modo, sua tragédia se estende, então, à tragédia do Príncipe Hamlet. Em meio a conflitos existenciais, ao perceber a grande rede de interesses e intrigas desmedidas que o cerca, após a aparição do espectro de seu pai avisando-lhe sobre o crime e traição do irmão Cláudio, o príncipe Hamlet é chamado em sua juventude a enfrentar o seu destino. Ao tentar cumprir sua vingança matando o então Rei Cláudio – seu próprio tio, assassino de seu pai, usurpador do trono e da rainha Gertrudes (sua mãe) – confunde-o com o pai de Ofélia, Polônio, o conselheiro principal do Rei – que está escondido atrás das cortinas escutando uma conversa, como alcoviteiro. Desse modo, atinge também a bela jovem em sua sanidade ao matar Polônio, o seu pai, ainda que por engano. Deixa a jovem órfã, enlouquecida. Perdida e sem entender os reais motivos que levaram o nobre príncipe a cometer esse ato criminoso e violento, segue em desvario a dizer palavras desconexas, porém cheias de sentido em sua loucura. Esse momento marca o desabafo de Ofélia: em seu desvario, ela alcança uma lucidez dos fatos que a rodeiam, mas somente os consegue expressar de forma desatinada, descontrolada; a realidade, a consciência, apresenta-se exatamente no momento de loucura da jovem. Pela primeira vez, revela, em palavras, ainda que de modo inconsciente, seus verdadeiros sentimentos, confusão e as consequências acarretadas. Dirige-se assim à Rainha (que teria hesitado em recebê-la), inquirindo-a inicialmente sobre os sentimentos de amor verdadeiro. A quem devotar confiança, no caso em questão: no amor de Hamlet ou no amor do Pai? Nesse momento, Ofélia nivela-os como seus amantes, demonstrando a confusão quanto ao lugar do pai em sua vida, pois que este impôs limites à sua sexualidade, restringindo seus desejos com relação ao Príncipe. Culpa-se, então, pelo assassinato:

OFÉLIA (Canta)

Como de outro distinguir

Teu fiel apaixonado?

Pela concha do chapéu.

As sandálias e o cajado.

[...]

Quereis saber? Não, por favor, ouvi. (Canta.)

Ai, senhora, ele está morto, Ele está morto e inumado:

– Uma lápide a seus pés,

À cabeceira um relvado.

Oh, oh!

[...]

Recoberto de flores de mel:

E não baixou à campa sob as lágrimas

De amante fiel. (SHAKESPEARE, 1976, p.173-4).

A respeito da situação em que se encontra, ela e todos do reino, com suas faltas e declinações:

OFÉLIA

Bem, Deus vos recompense! Dizem que a coruja era filha de um padeiro. Senhor. Sabemos o que somos, mas ignoramos em que podemos tornar-nos. Deus esteja à vossa mesa! (1976, p.174)

E sobre o seu sentimento por Hamlet, mistura desejo à fantasia e é Shakespeare quem deixa em aberto às interpretações que queiram incluir o ato sexual como consumado:

OFÉLIA

Amanhã é dia de São Valentim<sup>26</sup>,

Bem cedo, juntinho à tua janela.

Para ser a tua Valentina

Postar-me-ei, eu donzela...

Ele então se ergueu, envergou seus trajés.

E a porta do quarto abriu:

E entrou a donzela: donzela, porém,

Nunca mais saiu. (1976, p.175)

<sup>26</sup> Na cena V do ato IV (SHAKESPEARE, 1976, p.175), Ofélia se refere ao dia de São Valentim, confessando, de forma indireta, em sua loucura e através de versos cantados, a consumação do ato sexual entre ela e o Príncipe. Independente desse fato, destaco a presença do Santo que representa o amor, o casamento, que, no Brasil, corresponderia a Santo Antônio. A existência de São Valentim não foi comprovada e, por isso, a Igreja Católica deixa de celebrá-lo, atribuindo-o a uma lenda. No entanto, o culto ao seu dia se disseminou mesmo assim, e muitos países da Europa e América do Norte têm em sua data de martírio (14 de fevereiro) a lembrança do mártir, sacerdote católico, impedido de celebrar casamentos por imposição do Imperador Romano Claudios II que objetivava com isso recrutar mais soldados para o seu exército. No entanto, São Valentim continuou realizando as cerimônias de casamento em segredo, sendo posteriormente perseguido, capturado e morto.

E, na condição feminina de sua época, resvala-se em confissão, punindo-se por seus desejos. E, por assim dizer, suas palavras também revelam o conteúdo machista sempre presente:

OFÉLIA

Que vergonha, que vergonha, Cristo e Santa Caridade!

Quando o caso se proponha.

É o que farão os rapazes.

Por Deus, são de censurar.

Antes (quem fala é a moça) de me derrubares

Fizeste a jura de comigo te casares.

(Responde ele)

Pelo sol, eu teria me casado.

Se no meu leito não houvesse te deitado. (1976, p.175).

Por fim, chorando a morte do pai, dessa vez sem cantar. Em desespero:

OFÉLIA

Espero que tudo se arranje. Devemos ser pacientes, mas

não posso evitar o pranto, quando penso que o deitaram no chão frio. Meu irmão vai saber, e assim vos agradeço o bom conselho, boa noite.

Queridas senhoras, boa noite. (*Sai*) (1976, p.176).

Logo mais adiante, retorna à mesma sala onde esteve com Rainha e Rei, dessa vez na presença do irmão Laertes, e, em sua ensandecida lucidez, revela-lhe os motivos pelos quais deduz a morte do pai, como um ato de retaliação do Príncipe Hamlet por Polônio ter-lhe negado a filha:

OFÉLIA

[...] Foi o mordomo desleal que roubou a filha de seu amo. (1976, p. 182).

Consuma o fato respondendo às próprias perguntas:

OFÉLIA

E ele não voltará?

E ele não voltará?

Não, não, ele morreu: Vai para o leito de agonia teu,

Que ele não voltará.

Barba da cor do arminho.

Cabelo cor de linho,

Partiu, partiu o ancião.

Qualquer gemido é vão.

Oh, Deus lhe tenha a alma em seu perdão!

E as demais almas cristãs rogo a Deus. Deus esteja convosco. (*Sai*). (1976, p.183).

Ao subir em uma árvore para colher flores, “um galho maldoso se partiu e ela tombou ao rio” (1976, p.195). Essa passagem encontra-se na fala da Rainha Gertrudes, em que descreve para o irmão da jovem como se deu a tragédia, a qual o artista Everett Millais fora completamente absorvido a ponto de transcodificar em cores plásticas, em imagem pictórica, todo arrebatamento causado pela impressão do texto:

RAINHA (GERTRUDES)

Onde há um salgueiro que se inclina sobre o arroio  
 E espelha as folhas cinza na corrente vítrea,  
 Ela fazia umas grinaldas fantasiosas,  
 Tecendo as folhas do chorão com margaridas,  
 Ranúnculos, urtigas, e as compridas flores  
 De cor purpúrea que os pastores, sem modéstia,  
 Chamam com um nome forte, mas que as nossas virgens  
 Conhecem, castas, como ‘dedos-de-defunto’.  
 Galgando a árvore com o fim de pendurar  
 Essa coroa vegetal nos ramos pensos,  
 Maldoso um galho se partiu, e ela tombou  
 Com seus troféus herbóreos no plangente arroio.  
 Abriram-se-lhe em torno as vestes, amplamente,  
 Mantendo-a à tona qual sereia, por instantes:  
 E ela cantava trechos de canções antigas.  
 Como que sem noção do transe em que se achava,  
 Ou como criatura que, nascida na água,  
 A esse elemento fosse afeita. Mas, em breve,  
 As suas vestes, já embebidas e pesadas,  
 Levaram a infeliz, do canto melodioso  
 Para lodosa morte. (Hamlet, 1976, Ato IV, p. 195-6)

#### 1.4 OFÉLIA: UM OUTRO HAMLET

Nascida em um período de transição, 1601, a obra Hamlet abrange o final da Renascença (séculos XIV-XVI) e início da época Moderna (séculos XVII-XVIII). A primeira dessas épocas é marcada por um “[...] ideal do homem como artífice do seu próprio destino” (CHAUÍ, 1997, p.46), cujas conquistas marítimas foram ampliadas, trazendo novas e diferentes visões de mundo. Baseado no conhecimento exterior, para além de suas fronteiras, o homem renascentista desenvolveu o pensamento crítico, ideais libertários e uma oposição ao

domínio eclesiástico. O desejo republicano renascia inspirado na liberdade política da Antiguidade, diante das descobertas de “obras antigas de Platão e novas obras de Aristóteles” (1997, p.46).

Já segunda época, a chamada Moderna, instaura, como descreve Marilena Chauí, “o surgimento do sujeito do conhecimento”. Em outras palavras, a Filosofia começa pela reflexão, isto é, pela volta do pensamento sobre si mesmo para conhecer sua capacidade de conhecer” (1997, p.46). Shakespeare consegue, em *Hamlet*, abranger conflitos que demarcam a passagem de uma época a outra, considerados conflitos do Homem Moderno<sup>27</sup>, os quais permeiam ainda a nossa contemporaneidade. De acordo com Harold Bloom, estudos revelam a existência de um Hamlet anterior ao de Shakespeare, como na peça de Thomas Kyid chamada *A Tragédia Espanhola*, “arquétipo da peça de vingança”. Contudo, o mérito de Shakespeare fora o de concentrar e ressignificar o personagem Hamlet, dando-lhe uma profundidade existencial que o imbui de questionamentos; ao passo que na primeira obra essa profundidade e os questionamentos estão ausentes. Bloom ainda afirma concordar com a proposição de Peter Alexander ao considerar que Shakespeare já a havia escrito em 1589 (dez anos antes), modificando-a e evoluindo enquanto escritor e escrita (BLOOM, 1998, p. 479-481).

E o que, em Ofélia, estaria relacionado com a Modernidade? A obra Hamlet é um marco do Homem Moderno, expressão em forma literária dos dilemas humanos enfrentados devido a mudanças de paradigmas na passagem da Idade Média para a Idade Moderna. Dessa forma, todos os seus personagens estão inseridos nesse contexto.

Para ressaltar a correlação aqui feita entre o período e a obra de Shakespeare, que se mantém durante os tempos, insiro um trecho da dissertação do Professor e Mestre em Filosofia Marcelo Chaves (2015), que se debruça sobre o pensamento de Lévinas, trazendo uma definição clara da interferência ainda presente da modernidade na atualidade:

A Idade Moderna impõe aspectos tão marcantes à história da humanidade que ainda hoje vivemos sob tais signos, a maneira como vivemos e agimos são heranças diretas da modernidade. [...] A primazia da Razão perante o Deus morto é responsável pela elevação do conceito homem racional e seu estabelecimento como medida das coisas e de si. Não há mais espaço para o que não possa ser apreendido totalmente pelo pensamento humano, é a posse total do objeto pelo sujeito. (CHAVES, 2015, p. 3).

Ofélia, na obra original, caracteriza um ser humano enquadrado como objeto, pelo fato de suas alteridades determinarem sua vontade, conduzindo de forma totalitária suas decisões.

---

<sup>27</sup> Palestra com o historiador Leandro Karnal (UNICAMP) no Café Filosófico, em São Paulo: “Hamlet de Shakespeare e o Mundo como Palco”. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/wp/2015/04/28/hamlet-de-shakespeare-e-o-mundo-como-palco-com-leandro-karnal>>. Acesso em: fev. 2015.

A partir daí fica a pergunta: Em algum momento o Eu individualizado deixa de ser Sujeito, ainda que o outro o submeta, dominando-o como a um objeto? Tal pergunta é importante para toda a dissertação e encontra alguns indícios de resposta em Lévinas, abordado posteriormente no segundo capítulo.

De acordo com o Professor Lourenço Leite, Shakespeare, em sua obra, consegue realizar uma síntese da anterioridade Medieval (marcada pelo poder totalitário da Igreja) para irromper com Hamlet na Modernidade, onde começa a nascer conceitualmente a era do Homem Moderno:

Prenúncio da Morte de Deus, da Alquimia Medieval (Newton), Revolução Francesa, do Racionalismo de Descartes: a razão torna-se mais sedutora do que Afrodite, do que Apolo. Ao se deparar com o Homem Moderno, ele se depara consigo próprio então, ele não tem mais a compreensão da metafísica, da transcendência, desolado, ele se depara com o frio do vazio. (LEITE, 2012-2014, s.p)<sup>28</sup>.

Porventura, poderíamos inferir que Ofélia seria uma “cicatriz” da Modernidade na contemporaneidade<sup>29</sup>, visto que os dilemas existenciais que a acometeram permanecem em nossa época? Como seria então pensá-la a partir da questão do Ser, tendo em vista tais considerações que redimensionam essa abordagem? Em que medida esse estudo acrescenta ao pensar e ao fazer artístico?

Lourenço Leite, em sua obra *Do Simbólico ao Racional*, dedica o capítulo “A Aurora do Anti-Herói Moderno” à análise do personagem Hamlet, definindo-o como um ser que está no meio do caminho, o qual situa entre a Renascença e a Modernidade. Sendo assim, compreende um ser dividido, perdido em suas dúvidas, com desejos de liberdade turvados pela perda da territorialidade, a perda do seu reino, do seu pai, do seu criador. Saindo do contexto micro do indivíduo para uma realidade mais ampla referente ao humano. Tal perda, analogamente, também se refere à perda da ligação com o Sagrado: destino do homem moderno irrevogável e que a tudo se basta. Desde o início, o autor considera todos os grandes personagens shakespearianos – incluindo Ofélia – como arquétipos “de uma atitude do homem diante do enigma do mundo ou diante das paixões que o devoram ou que o exaltam” (2001, p.68). Em sua narrativa acerca da jornada do herói, Lourenço Leite apresenta Hamlet como o Anti-Herói, contrário ao destino que lhe fora incumbido:

Contudo, apesar de Hamlet não confirmar em seu personagem a Jornada do Herói, no sentido grego do termo, aponta para uma construção de personagem com um eu

<sup>28</sup> Nota das aulas do Professor Lourenço Leite, no Grupo de Estudos Tempo e Melancolia da Alteridade, 2012-2014.

<sup>29</sup> A frase “[...] cicatriz da modernidade na contemporaneidade” é uma referência que o Professor José Saja faz a Hamlet em sua tese de doutorado. Reproduzo a mesma fala por constatar que se adapta perfeitamente a Ofélia no contexto em que a interpreto, enquanto um outro Hamlet.

estilhaçado e convida a perceber uma nova constituição de sujeito. Aquela do sujeito moderno, pré-renascentista quando começa a eclodir ainda a individualidade de dentro para fora. [...] Hamlet inaugura o sujeito moderno mesmo sendo interpelado pelo seu *Ethos* ou solicitado pela sua ancestralidade na figura do espectro do pai que lhe aparece para reivindicar vingança. [...] O que lhe interessa confirmar é a si mesmo. [...] Embora a problemática existencial que se verifica em Hamlet abra um caminho além do seu próprio mundo, sua compleição arquetípica não se confunde em nenhum momento com o herói tradicional. Nosso personagem é, antes de mais nada, alguém que não sabe para onde ir nem o que é. (LEITE, 2001, p.69).

Dentro dessa perspectiva filosófica acerca dos sentimentos e características que passam o personagem Hamlet, pode-se conceber também Ofélia, no que diz respeito ao ser que se encontra em completa ruína. Ofélia também ultrapassa esse período em cinco séculos de existência, sempre à luz de Hamlet. Sim, à luz, pois considero Ofélia e Hamlet um ser único. Ela é o lado Hamlet que não se detém na razão, eu diria o lado feminino de Hamlet, como se Shakespeare tivesse dividido, em um determinado ponto de sua escrita, um mesmo personagem em dois, diante da complexidade atingida, chegando à problemática dicotomia entre masculino e feminino, devido aos limites castradores e redundantes de cada gênero: a castração das emoções no masculino e a castração do corpo no feminino. Por isso, Ofélia é uma extensão de Hamlet, suas realidades se assemelham na angústia, na juventude, no abandono, na dúvida, enfim, no que há de humano nos dois. Por suas características dicotômicas e arquetípicas (masculino e feminino) já mencionadas acima, além de estarem delimitados em um sistema patriarcal, Hamlet toma o viés da vingança: punir o outro, enquanto Ofélia segue por um caminho de autopunição. Tudo o que Hamlet sofre, todo dilaceramento mental em que se encontra, é atuado na personagem de Ofélia. Ele pensa e ela vivencia; ela age, ele teoriza. Hamlet finge a loucura, ela realmente enlouquece; ele conjectura sobre o peso do mundo, no contexto das intrigas do Reino da Dinamarca e do assassinato de seu pai, ela sofre o peso dessas intrigas acrescidas à traição de Hamlet ao assassinar Polônio. Ofélia libera o espírito, desaprisiona o espírito para chorar. A água petrificada do Príncipe Hamlet deságua em Ofélia. Sem Ofélia, Hamlet não chora. É preciso Ofélia para trazer questionamentos à razão, à obra Hamlet, o sentido imemorial de toda obra que está em Bachelard, quando remete Ofélia a um ser primordial das águas.

Do que trata a obra Hamlet? Em ambas personagens, homem ou mulher, trata-se da morte, da finitude do ser, da qual Shakespeare questiona tal destino: “Ser ou não ser, eis a questão...”. Em toda a peça, todos os personagens – exceto Horácio que sobrevive e Ofélia que morre nas águas – morrem envenenados. De que veneno Shakespeare estava tratando? Por isso, o sentido da morte é o tema dessa tragédia.



## 2. MELANCOLIA DA ALTERIDADE

### 2.1 PRÓLOGO CONCEITUAL

Antes de adentrarmos na composição temática – a Melancolia da Alteridade –, faz-se necessário esclarecer os termos separadamente e seus desdobramentos, os quais são imprescindíveis para o entendimento da presente dissertação e para a possível releitura de Ofélia nesse âmbito. Por que estudar a Melancolia e Alteridade em Ofélia? O que é Melancolia? O que é Alteridade?

O conceito de “alteridade”, termo de extrema complexidade e extensão, é tema de discussões intermináveis em diversas áreas das ciências, como na Psicologia, por exemplo, de que destacamos o artigo *O Luto e a Melancolia: uma leitura sobre o problema da alteridade* (2004), de Jackeline Moreira, Professora de Psicologia da Universidade Pontifícia de Minas Gerais:

Parece-nos possível pensar a categoria de alteridade como um complexo sêmico de múltiplas derivações semânticas e com diferentes graus de comparecimento do outro, sendo que essas diversas figuras de alteridade podem ser pensadas como causas do sujeito, ou seja, o sujeito emerge a partir da incidência do outro. (MOREIRA, 2004, p.34).

Salientamos o pensamento de um dos filósofos da contemporaneidade, Emmanuel Lévinas, como referencial no quesito *alteridade*, o qual norteará as discussões aqui postas sobre o assunto:

O Outro metafísico é outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita de resistência ao Mesmo, mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do Mesmo; outro de uma alteridade que não limita o Mesmo, porque nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o Mesmo. O absolutamente Outro é Outrem; não faz número comigo. A coletividade em que eu digo ‘tu’ ou ‘nós’ não é um plural de ‘eu’. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum. (LÉVINAS, 1988, p.26).

No conceito de alteridade acima estão implicados vários outros, como por exemplo: Metafísica, Identidade, Mesmo, Outro, Sujeito, Subjetividade, eu, Eu, Finito, Objeto, Pluralidade, Outro, Outrem, Exterior, Interior, Infinito, Transcendência, Ente, Ser. Esses termos são recorrentes nessa pesquisa, os quais serão expostos no seguimento da escrita, por meio de leituras a partir de Marilena Chauí, Lourenço Leite, Gaston Bachelard e Emmanuel Lévinas, com o objetivo de delimitar o tema deste capítulo bem como a ligação com o objeto de estudo: Ofélia. As reflexões fundamentadas na obra de Lévinas serão aqui bastante exploradas, por serem imprescindíveis ao assunto da alteridade e do objeto de estudo.

A seguir, iniciaremos uma abordagem conceitual sobre os termos – muitos aqui já citados –, visto que alicerçam o nosso título “A Melancolia da Alteridade em Shakespeare: Ofélia” e são imprescindíveis à composição da Ofélia que almejamos expressar.

## 2.2 SOBRE A QUESTÃO DO SER

Pelos motivos já esboçados anteriormente, retorno à grande questão: o Ser. Toda essa escrita surgiu de uma pergunta que nasce imbricada no meu próprio ser de artista: Qual o estado do Ser? Qual o estado do meu ser quando sou outro? Qual o estado que preciso alcançar para ser esse outro (no caso, a personagem)? Tais questões, tão encerradas em mim mesma, iam buscando respostas através do exercício do ator, através da convivência com outros colegas e também com a medida do Diretor. Para estar no palco, o ator precisa acordar o Ser por inteiro, o corpo-voz, o espírito e a alma, a essência. Ele realiza um fluxo constante e, ao mesmo tempo, precisa de um ponto imutável, para onde possa voltar (possivelmente modificado) e perceber sua identidade, entre o ser interno e tudo que está em sua volta manifesto e oculto, para, novamente, entrar em movimento. Então, que essência é essa, a que vários principiantes desse ofício se atiram sem consciência dessa busca interminável com o objetivo simplesmente de darem vida a uma personagem? E por que, em meio a isso, escolho a personagem Ofélia para realizar esse estudo? Porque atribuo a busca de Ofélia como uma busca pelo Ser: O ser de si e o ser do outro. Trata-se de uma personagem imersa em conflito existencial entre o Ser e o Não Ser, em busca de uma resposta. Ela, antes de tomar um caminho, vai perguntar à Rainha da Dinamarca sobre como distinguir, no outro, a fidelidade aos sentimentos e juramentos feitos: “Como de outro distinguir / Teu fiel apaixonado? / Pela concha do chapéu. / As sandálias e o cajado” (SHAKESPEARE, 1976, p.173). Ela se refere a Hamlet e ao pai, duas alteri-

dades às quais ela desejava seguir e que lhes apontavam caminhos diferentes, quicá opostos. Apesar de seu pai ter-lhe impedido de encontrar-se com o Príncipe, fica latente seu desejo de segui-lo. Por fim, ela própria condena tal opção, silenciada, por acreditar que esta fora a causa da morte de seu pai. Ou seja, sua escolha, ainda que não declarada, levou-a a um caminho de própria condenação, por sentir-se culpada pela morte do pai. Perdida entre o Eu de suas alteridades já ausentadas, ela perde a referência de si própria. Entretanto, continua a buscar o Ser. Sua atitude de isolar-se em seu desvario e sua morte nas águas são simbólicas, demonstram, no contexto da obra, essa busca inalcançável por si e pelo outro. Destaco, novamente, a importante observação da Professora Elines Oliveira, que confirma essa acepção:

[...] Ofélia usa a água como espelho, mas não consegue ver a sua imagem refletida porque há lodo na água. Muito lodo. Ao fazer esta opção, é como se o pintor estivesse nos alertando que Ofélia não sabe quem é a si própria, uma vez que não consegue se enxergar. Ela apenas se vê através das falas do pai e do irmão, que se referem a ela como ‘criança inexperiente’. (OLIVEIRA, 2008, p.4).

Enquanto atriz, meu ofício é perscrutar o Ser de forma específica, através das personagens; e isso me levou a estender o assunto e a pesquisá-lo com maior profundidade por meio de Ofélia. A questão é antiga e intrínseca à necessidade humana de entender a si e o universo em que se habita. A meu ver, Ofélia representa essa questão.

Os povos antigos tinham no mito um conhecimento que os auxiliaram por muito tempo a compreender o mundo por via do simbólico, através da intuição. Não obstante, as inquietações acerca do que não se tinha resposta, do que estava oculto, do porquê dos acontecimentos, conduziram o homem ao desejo de apreender esse conhecimento pela via da razão (Filosofia), que a tudo busca explicar. Nesse ponto, observo, no percurso do personagem Hamlet, essa busca, o caminho da razão. Suas falas representam um discurso filosófico acerca do Ser e do Não Ser.

Quanto aos povos antigos, através da habilidade racional, acreditava-se ser possível encontrar e imputar respostas ao que se apresentava sem sentido, oculto. Assim nasce, desde os primórdios, a Cosmologia, que, por sua vez, tenta dar explicação racional à ordem que rege o mundo (*phýsis*<sup>30</sup>), ao cosmos, buscando-se o princípio de causa e efeito que determinam a ordem da Natureza e de tudo que nela está. Os termos designativos dessa ciência foram adap-

---

<sup>30</sup>*Phýsis* e *Arkhé* são termos fundamentais para a estrutura do pensamento filosófico. Designam os princípios que regem a Natureza, sendo a *arkhé* o princípio e o fim último de todas as coisas, a força invisível, oculta, manifesta pela *phýsis*. A *Phýsis* corresponde a tudo o que está manifesto, tudo o que nela existe (vegetais, minerais, animais, humanos, astros, assim como seus acontecimentos: dias, noites, morte, crescimento, transformação, o belo, o feio, e também qualidades de quente, frio, seco, úmido. Continuando, com Chauí: “[...] busca de uma força natural perene e imortal, subjacente às mudanças, denominada pelos primeiros filósofos com o nome de *Physis*” (1997, p.209).

tados e adequados no sentido de acompanharem as novas descobertas dos filósofos que as interpretavam. Desse modo, Metafísica<sup>31</sup> e Ontologia<sup>32</sup> são as ciências que passaram a conter os princípios que estudam o Ser. Destaco uma abordagem do Professor Lourenço Leite a respeito desse tema:

Empreender uma busca em direção ao Ser é tarefa do pensar filosófico que, sem mesmo saber para onde se dirige, é conduzido a ele, atraído por ele. Nosso ser no mundo finca nossa existência na particularidade do Ser como Ente. Contudo, aqui começa a marcha ontológica do Ser; todo ente é no Ser. Isso, os filósofos gregos perceberam a partir dos pensadores pré-socráticos e tentaram cada um à sua maneira [...] a demarcação das falas do Ser e do Ente. (LEITE, 2001, p.129).

Desde os primeiros filósofos, tudo já está posto, há muito eles já aprofundaram o conhecimento acerca das grandes questões (“Quem Sou?”, “Onde Estou?” e “Para onde Vou?”). Essa afirmativa tem como premissa o pensamento de Heráclito e de Parmênides, filósofos pré-socráticos que se ocupavam da *Phýsis* (ou seja, cosmólogos ou físicos), responsáveis por dois postulados fundamentais que, ainda hoje, sustentam as reflexões filosóficas da antiguidade até a contemporaneidade. O que se faz é refutar, reafirmar ou reformular seus pressupostos. O vocábulo “é” transita por dois sentidos: o de *existir* (o que existe?) e o que *é* em essência, referindo-se à natureza de algo, ao que “*é em si*”. A expressão “*é em si*” refere-se ao conceito de Ser em Parmênides, significando o que *é* em essência, e que não precisa existir para ser. Em contrapartida, Heráclito oferece a visão da luta entre os contrários, os quais estão sempre em movimento para vir a ser. Desse modo, a unidade vem da contrariedade e isso não significa que não exista unidade, e sim que “Tudo é Um... a unidade se esconde entre os contrários em luta e essa unidade é multiplicidade” (CHAUÍ, 1994, p.68). Todos esses desígnios ontológicos e metafísicos estão na obra de Shakespeare, especialmente no discurso de Hamlet e na

<sup>31</sup> Metafísica: Segundo Chauí, trata-se da Ciência, ou melhor, Filosofia Primeira, termo cunhado por Aristóteles (*ta meta taphysika*) e resgatado posteriormente por Andrônico de Rodes (50 a. C.) recebeu a denominação de Metafísica (*meta* = depois de; após; acima de), referindo-se a um conhecimento que vem depois, ou acima, da *Physis*, em dimensão de importância, dado que, na Metafísica estão contidas leis gerais e universais que dirigem todas as outras ciências, tendo como principal pergunta: “O que é?”. Destaco um pequeno excerto da obra de Chauí para situar os argumentos: “Existência e essência da realidade em seus múltiplos aspectos são, assim, os temas principais da metafísica, que investiga os fundamentos, as causas e o ser íntimo de todas as coisas, indagando por que existem e por que são o que são” (CHAUÍ, 1997, p.207).

<sup>32</sup> O termo “Ontologia” refere-se mais diretamente ao estudo do Ente, porém, ao estudo do Ser no Ente, ou seja, o Ente possui um Ser que é tido como a própria essência, que *é* em si; é também conhecido como o Ser necessário. O filósofo alemão Jacobus Thomasius (século XVII) interpretou o sentido da Filosofia Primeira de Aristóteles a partir do entendimento da palavra Ontologia, a qual considerava mais adequada. Ontologia é uma palavra grega composta (*taonta / taeonta*) e derivada do verbo “ser” (*enai*, em grego), que no particípio presente (*on*) significa *ente* e *onta / eonta*, na acepção de: “as coisas”. Esse verbo (*einai*) ainda possui uma designação feminina: *ousiao*, traduzida para o português como “essência”, advinda do latim *essentia*, termo este inventado pelos filósofos para corresponder ao sentido de *ousia*. Continuando, “Onto” vem do grego *taonta*, correspondendo aos bens e coisas que uma pessoa possui de fato; já *taeonta*, as coisas que existem verdadeiramente, desde objetos, seres existentes e todo entorno. Tudo isso é para demarcar as palavras-chaves (*ousia, on, onta, taeonta* e seus significados; *ente, essência, coisas*), que estruturam e explicam o sentido do SER, imprescindível para a pesquisa pretendida.

“pele” da personagem Ofélia. A exemplo da luta entre os contrários, o quente se transforma em frio, a noite em dia, a luz em sombra, a morte em vida e assim por diante. Tudo está em eterno movimento, em luta incessante, numa sucessão de acontecimentos em proporcionalidade e medida:

A troca e sucessão das medidas – lei universal ou *logos* universal – nunca se faz por excesso. Cada contrário que vence seu contrário, o faz segundo a medida ou proporção, numa sequência regulada de falta e abundância, saciedade e fome, opulência e miséria. (CHAUÍ, 1994, p. 69).

Assim caminhou o Reino da Dinamarca, entre a abundância do poder sobre a matéria e a falta do reconhecimento do outro.

Por outro lado, tudo que se relaciona ao imutável, ao invisível, Uno indivisível, está na esfera da essência parmenídica:

Donde a primeira afirmação de Parmênides, logo depois de afirmar que o Ser é e o Não-Ser não é: o Ser não está em devir, o Ser não se move, o Ser é imóvel. Consequentemente, se o Ser é imóvel, é imutável, sempre idêntico a si mesmo, o Ser é uno. A multiplicidade é Não-Ser, e o Não-Ser não existe. Outro Ser? Mas o Ser é uno, único e imutável e, portanto, nenhum outro pode existir antes dele e fora dele. (CHAUÍ, 1994, p.75)

Movimento, devir, potência, ato, unidade múltipla e plural, identidade e Uno, que advêm da oposição e contrariedade entre as forças, tudo isso tem relação com Heráclito, também muito conhecido em nossa época pela famosa frase: “[...] não podemos entrar duas vezes no mesmo rio porque suas águas não são as mesmas e nós não somos os mesmos” (apud CHAUÍ, 1994, p.67). Quer dizer que o pensamento de Parmênides e Heráclito é oposto. Enquanto o primeiro acredita na identidade imutável do Ser maior, necessário e Uno, e que a realidade do mundo é aparência e não essência, o segundo nos diz que é ilusório crer na estabilidade do mundo, que a realidade é movimento e a identidade não é fixa em razão de estarmos em constante mudança. Trata-se de dois argumentos também constantes na peça *Hamlet*, simbolizados, se não completamente, em alguma medida nas figuras de Ofélia e Hamlet.

Marilena Chauí delimita de forma precisa tais diferenças filosóficas e mostra em que ponto existe uma concordância entre os axiomas dos grandes sábios antigos:

Heráclito e Parmênides estão em pólos opostos. O que é Ser para Heráclito (o devir) é Não-Ser para Parmênides, o que é Ser para Parmênides (a identidade estável e imóvel) é ilusão para Heráclito. O que é essencial para Parmênides é o conhecimento do Ser; o que é essencial para Heráclito é o autoconhecimento do homem. No entanto, ambos inauguram a mesma coisa, isto é, a exigência de fazer distinção entre a aparência e a realidade e a afirmação de que esta diferença só pode ser feita pelo pensamento, pela inteligência e não pela experiência sensível ou sensorial. Os senti-

dos permanecem prisioneiros da *dóxa*<sup>33</sup>. (1994, p. 86).

Através das falas de Hamlet no decurso de toda a peça, Shakespeare vai apresentando essa tese, essa contenda entre o Ser uno, múltiplo, imutável, ou em perpétua mudança. O supracitado professor Lourenço Leite, com o título de um de seus capítulos *O SER E O NÃO SER (uma hermenêutica do pensamento parmenídico e heraclitiano diante do problema do Ser e do Não Ser)*, expõe-nos, discutindo e comparando, o pensamento dos dois grandes filósofos, de modo que passamos a acompanhar nuances das influências deixadas por ambos. Assim, inicia sua reflexão explicando-nos a dicotomia do Ser instaurada por Platão como um momento em que este apresenta um reconhecimento de dois mundos: o mundo sensível, do concreto, da aparência, do devir; e o mundo das idéias, do invisível, transcendente, inteligível. Platão coloca a realidade e o conhecimento do mundo e dos homens no plano das ideias, portanto inacessível, exceto pela via da Razão, porque é certo que a Verdade é oculta, não está no mundo. Para pensar a realidade é preciso distanciar-se dela, pois, se inserido nela, não se tem a visão necessária; para atingi-la é preciso ir por algum meio. O meio identificado por Platão para se chegar ao mundo do conhecimento, o qual é inacessível, é por meio da razão; essa seria a chave para entender (apreender) o mundo em que se vive, que é uma simulação da Verdade Maior Oculta. A partir daí, Lourenço Leite confirma a importância de Heráclito e Parmênides como os primeiros a reconhecerem essa Verdade Oculta, estabelecendo, cada um, seus pressupostos, que explicam de modos diferentes a Existência, o Ser, o Mundo. O autor ainda salienta que o “*Ente é no Ser*” e, desse modo, ascende o aspecto do Ser enquanto Ser, em Parmênides (aquele que não precisa da existência, pois o “*Ser É*”; se precisasse, já *não seria*, dado que, *em existindo*, teria um princípio e um fim, seria finito; no entanto, em seu pensamento, o “*Ser é Eterno*”). No momento em que Ofélia enlaça seu destino às águas do rio, ao mesmo tempo em que se entrega à correnteza, ao fluxo, ela está em busca dessa eternidade do ser Uno.

No entanto, o Ser se apresenta no Ente e esse é o sentido Ontológico: “*Todo Ente É No Ser*”. Interpretando o pensamento de Lourenço Leite, a Ontologia guarda a réstia do Ser, entretanto, o processo de entender o ser por via da razão vai distanciando cada vez mais o Ser do Ente: o que se tem é um esvaziamento do Ser, um Ente sem Ser. Assim se encontrava Ofélia no momento de sua morte: apartada do Ser e em profunda melancolia. Esfacelada pelos domínios da razão, suas emoções e seus sentimentos mais íntimos sucumbiram.

---

<sup>33</sup> O termo grego *Dóxa* significa *opinião* e apresenta-se nas obras de Parmênides, então divididas em duas vias: “Via da Verdade (*alethéia*) e Via da Opinião (*dóxa*). [...] à diferença entre a palavra inspirada (a verdade como não esquecimento do que foi contemplado no invisível) e a palavra leiga das assembléias (a verdade como decisão e opinião compartilhada nas discussões públicas)”. CHAUI, 1994, p.72.

Tentar apreender o Ser na razão resulta em uma abstração do mesmo e em uma redução, quando se aceita a parte pelo todo. O Ser é Absoluto e a razão não o comporta. De acordo com o Prof. Lourenço Leite, o homem tem o poder de traduzir a totalidade numa particularidade, no entanto, adverte-nos, não se pode contentar-se com a parte achando que a parte é o todo, isso se torna fanatismo ou idolatria, correspondente ao que Lévinas aponta acerca da arte. Reduzir o todo à Razão é reduzir o Ser. Segundo Lévinas, é preciso guardar a devida distância do Ser, porque Ele é inapreensível, inalcançável. Tentar capturá-lo seria como distanciar-se dele. Consoante afirma o prof. Lourenço Leite a esse respeito, reportando-se à questão política, onde tal fenômeno ocorre em demasia:

Na política isso ocorre constantemente: reduz-se o Ser à razão e tem-se uma parte como se refletisse a totalidade, mas não o todo. Desse modo, pode-se concluir que esse procedimento seria suficiente para reduzir a realidade à ideologia. Como uma jarra de água que escoar para a realidade, isso seria a ideologização do mundo. Ora, quando se escoar a totalidade para a realidade como tal, essa totalidade sendo apenas fruto da razão humana, firma uma distância entre o todo e as partes como um abismo incomunicável. (LEITE, 2001, p.140)

A Dinamarca retratada por Shakespeare representa esse lugar do poder público que, ainda na atualidade, manipula os interesses da maioria. Desse modo, o destino das nações fica à mercê dos governantes e, destarte, a realidade é vista em “uma parte como se refletisse a totalidade”, os interesses particulares se sobrepõem aos interesses coletivos.

Quando se tenta, pela razão, apreender o todo, não se tem o todo, mas sim a parte. Ou seja, a totalidade continua longe. É necessário o retorno. É preciso que o Ente e o Ser caminhem juntos, em fluxo constante:

Sem um retorno ao todo, essas partes estariam negando a própria realidade como tal, ou mesmo aniquilando-a, mas igualmente estaria negando o todo. Pois um aspecto do Ser pode servir de identificação de outros aspectos e com isso implementar a realidade como tal. Se houver o hábito de entender e ver a realidade como apenas uma parte do todo, que está na razão, que provém da razão, estar-se-ia contribuindo para a ideologização da realidade. Condenar-se-ia essa realidade à falência, à morte, à destruição. Pois a fonte primordial, a mais importante de todas, não é tentar desvelar os aspectos apenas que a razão trouxe do Ser para ela, mas sempre ao Ser. Ou seja, recorrer sempre ao Ser para perceber novos aspectos. (LEITE, 2001, p.141)

Sem perder de vista a compreensão do Ser em Parmênides, que corresponde a essa totalidade a que Lourenço Leite se refere, é possível movimentar-se no fluxo contínuo do devir da existência, modificando-se e, ao mesmo tempo, retornando ao Ser que é Uno, Idêntico, indivisível. Essa foi a última ação de Ofélia, por meio de si própria e do elemento natural da água.

### 2.3 A ALTERIDADE EM LÉVINAS

A partir de alguns pressupostos levinasianos, expressões como “desfixar o ser”, “ir para além do próprio ser”, entre outras, orientam quanto ao sentido de infinitude que se dá por meio da alteridade, do encontro com o outro. Para Lévinas, é no encontro com a alteridade que o Ser se revela. O Ser não é uma experiência que se apreenda; o Ser é inapreensível. No entanto, através do outro, existe a possibilidade de um encontro com o Ser: somente no face a face é que se tem a dimensão do que se é. Isso se reflete quando Lévinas diz que nenhuma experiência em si mesmo consegue abarcar a dimensão do Ser. Para ele, o Ser se apresenta na relação, na reunião entre Seres, e somente quando é invocado pelo outro. Isso explica a necessidade instintiva das relações humanas. Somos impelidos ao outro, assim como os personagens shakespearianos em questão. Entretanto ir de encontro ao outro parece ser a fatalidade de nossa existência humana. Ofélia deseja ir ao encontro de Hamlet e sente-se, ao mesmo tempo, invocada por ele; ambos, porém, estão submersos no “Império do Mesmo”.

Sobre esse “Mesmo”, em Lévinas, refere-se ao “em si mesmo”; quando o Ser, fixado em si, é interioridade de um sujeito, uma subjetividade isolada; contudo é exatamente a partir dessa permanência em si que o Outro se estabelece enquanto alteridade. Esse foi o erro trágico de Ofélia, não permanecer em si, e acatar, obediente, os “Mesmos” do pai e do irmão. O Eu se encontra no ponto de partida da relação entre um sujeito e o Outro, ou seja, no ponto do começo, do início de toda relação; a partir de então, o Ser se dá:

A alteridade, a heterogeneidade radical do Outro, só é possível se o Outro é realmente outro em relação um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida, servir de entrada na relação, ser o Mesmo não relativa, mas absolutamente. *Um termo só pode permanecer absolutamente no ponto de partida da relação como Eu.* [...] O Eu é idêntico mesmo nas suas alterações, representa-as e pensa-as para si. A identidade universal em que o heterogêneo pode ser abrangido tem a ossatura de um sujeito, da primeira pessoa. Pensamento universal, é um <<eu penso>>>>. (LÉVINAS, 1993, p.24).

É por isso que a reunião do Ser, através de Ofélia e Hamlet, não aconteceu. Na relação com o Príncipe, ela deixava à frente as determinações que o pai e o irmão lhe infligiam; quanto a Hamlet, ele seguia o seu destino de honra e vingança pela morte do pai. Ou seja, eles se distanciaram do começo, do ponto de entrada para qualquer relação, pois eles estavam distantes de si mesmos.

Extraio mais um fragmento da obra *Totalidade e Infinito* (LÉVINAS, 1988), para dimensionar a diferenciação entre o *Eu (Mesmo)*, que diz respeito ao interior, ao espaço de fixação, e o *eu* que é esse Eu desfixado. O Eu, que se descobre em uma identidade humana que se transforma ou se amplia em *eu*, que salta do ponto de partida “Eu” para o outro, se forma na



exterioridade e retorna para a *casa* com essa porção de eu estendida:

Ser eu é, para além de toda individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação. (LÉVINAS, 1993, p.24)

Sem a relação com o Outro, o ser não aparece e o ente permanece na finitude do Eu. A característica do Homem Moderno é de um Ser que, mesmo *em relação*, não se desfixa do seu Mesmo, projetando-se em tudo e em todos; nada pode ser diferente de si. Ele (o homem moderno) não consegue abrigar o Outro em sua diferença, não consegue dar esse salto, pois toma esse outro diferente como algo que o ameaça, como aquele que interromperá o seu Ser, tornando-o finito, uma vez que é automaticamente puxado, sugado, cooptado para fora de si. Nessa relação, o Eu está desfixando-se sempre para Ser; o Eu descobre ou é descoberto pelo eu por um processo natural de identificação; parte, portanto, do finito para o Infinito:

Estrangeiro a si, obsidiado pelos outros, inquieto, o Eu (Moi) é refém; refém em sua recorrência mesma de um eu (moi) que não cessa de falhar a si. Mas, assim, sempre mais próximo dos outros, mais obrigado, agravando sua falência a si. Este passivo não se reabsorve a não ser em se alargando: glória da não-essência! Passividade que nenhuma “sã” vontade pode querer e, assim, expulso, à parte, sem recolher o mérito de suas virtudes e talentos; incapaz de recolher-se para acumular-se e inflar-se de ser. Não-essência do homem, possivelmente menos que nada. (LÉVINAS, 1993, p.125).

O filósofo contemporâneo Lévinas nasceu em 1906 na Lituânia. Judeu, ainda criança, aos 11 anos de idade, vive a experiência da Revolução Russa (Ucrânia, 1917). Por volta dos 17 anos, vai para estudar Filosofia na cidade de Estrasburgo, na França, onde fora influenciado pelo pensador Edmund Husserl, fundador da Fenomenologia. Mais tarde, segue para Alemanha (1928-1929), onde passa a estudar a obra de Martin Heidegger (discípulo e sucessor de Husserl), obra da qual se distancia radicalmente depois que Heidegger se filia ao partido nacional-socialista, servindo ao nazismo, e como Reitor da Universidade de Freiburg, em 1933. Marcado pelo horror nazista, de sua família sobreviveram somente mulher e filha, graças à proteção de amigos. Diante desse trauma, ele vai ao fundo do Ser, ouve os clamores de outros: gritos sonoros de dor e desespero. Não chegou a estar nos Campos de Concentração Nazistas, pois, em 1939, enquanto intérprete de alemão e russo, serviu como oficial militar no exército Francês e, por essa patente, acabou por ser levado a um campo de prisioneiros militares e condenado a trabalhos forçados, de onde fora libertado em 1945 (Ver: LOBO, 2006, p.14). Assim nasce, em Lévinas, a Filosofia Primeira, a qual não é a Metafísica, mas a Ética do Infinito. Realiza uma verdadeira revolução e mudança dos rumos e conceitos filosóficos, atualizando significados, requalificando princípios anteriores, recolocando-os em lugares diferentes

para trazer o Ser do além para o face a face entre os humanos:

Entretanto, para Lévinas, trata-se de uma questão de inversão da direção do pensamento metafísico, do filosófico ao cotidiano, e de enfoque de outra questão, não mais propriamente a abstrusa questão do Ser, mas a questão mais concreta do ser *humano*. Para Lévinas, o problema condicionado à filosofia primeira é a relação ética com o outro ser humano. (LOBO, 2006, p.17)

Após a experiência da guerra e do holocausto, o sentido do que está oculto, em Lévinas, o sentido Metafísico do mundo recai sobre a nossa humanidade. Para Lévinas, o Ser não está além da vida, está no outro, e é por esse motivo que o infinito e a transcendência são impossibilitados quando se mata o outro. Isso quer dizer que o Ente e o Ser, o fenômeno, a transcendência, o infinito, ganham uma nova visão através de Lévinas, uma vez que ele coloca o Ser maior, imutável, uno, múltiplo, o Ser de Parmênides e mesmo o de Heráclito e de Aristóteles, no Homem. Contudo destitui o homem do sentido antropocêntrico, porque faz a curva do vento: desfixando o Ser do homem no próprio homem, ele descentraliza o Eu para um eu que possui a qualidade de Infinito, a qual é anterior a toda anterioridade, e que se liga ao Céu por via desse humano outro, como destaca Rafael Haddock a citar Lévinas em sua obra *O Humanismo do Outro Homem* (1993, p.67):

O humano é colocado sob o signo da altura, não pelo fato de os homens, por seus corpos, terem uma experiência da linha vertical; mas é pelo fato de o ser ordenar-se à altura que o corpo humano se situa num espaço no qual se distinguem o alto e o baixo e se descobre o céu que [...] é todo altura. (LOBO, 2006, p.25)

Esse Outro, definido pelo filósofo lituano como Outrem, que não é nem o contrário, nem superior, nem inferior ao Eu, é a possibilidade de transcender no mundo. Para conectar-se ao Ser é necessária a relação com o que é diferente do Mesmo, reconhecer e responder à presença do outro, que implica na não indiferença e no mandamento maior: o “Não Matarás!”. Desse modo, Lévinas possibilita um próximo passo para além do Modernismo encerrado no Eu, no *Logos*, na Razão, que há muito gira em torno do próprio rabo, semelhante a um cão, e nos insere em uma contemporaneidade que clama para o salto do infinito através do Ser, mas do Ser que está na possibilidade da existência. Rafael Haddock Lobo expressa um outro mandamento básico em Lévinas: “A outra pessoa não é apenas um degrau na escada do filósofo para a verdade metafísica” (LOBO, 2006, p.20). Essa vertente amplia e desestrutura toda a discussão modernista, antropocêntrica, que permanece ainda em nossos tempos a respeito do Ser, cuja base está na corrente existencialista que encerra o ser em si, numa interioridade e finitude.

Para isso, Lévinas redimensiona o sentido Ético em sua definição do *Rosto* do Outro, o qual se encontra antes de tudo, no princípio de tudo, em que faço a correlação com a *arkhé* (oculta), no face a face – onde observo a correspondência com a idéia da *Phýsis*, que está ma-

nifesta, e na Metafísica, a partir da relação com o Outro, no Ente. Precisamente, o sentido de Rosto está descrito em várias páginas da obra do filósofo, dentre as quais extraio a seguinte declaração:

O rosto está no vestígio do Ausente absolutamente revoluto, absolutamente passado, retirado naquilo que Paul Valéry chama ‘profundo passado, passado jamais suficiente’ e que introspecção alguma saberia descobrir em Si. O rosto é precisamente a única abertura onde a significância do transcendente não anula a transcendência para fazê-la entrar numa ordem imanente, mas onde, ao contrário, a transcendência se recusa à imanência precisamente enquanto transcendência sempre passada do transcendente. (LÉVINAS, 1993, p.73).

Lévinas critica a Ontologia afirmando que esta reduz o Outro ao Mesmo, visto que tal Ciência busca encontrar o Ser, a origem do Ser. Para ele, o Ser é inalcançável e está em um não lugar, está na distância infinita que existe entre o Eu e o Outro, cuja perfeição do encontro não é negada pelas imperfeições, mas, acima de tudo, acontece por uma relação de transcendência, permitindo a passagem entre fronteiras, sem sobreposição do Eu (o Mesmo) ao Outro, ou vice-versa:

[...] a perfeição ultrapassa a concepção, sobrepuja o conceito, designa a distância: a idealização que a torna possível é uma passagem da fronteira, isto é, uma transcendência, passagem ao outro, absolutamente outro. A idéia do perfeito é uma idéia do infinito. A perfeição que a passagem no limite designa não fica no plano comum ao sim e ao não, em que a negatividade opera. E, inversamente, a idéia do infinito designa uma altura e uma nobreza, uma transcendência. [...] a idéia do perfeito e do infinito não se reduz à negação do imperfeito. A negatividade é incapaz de transcendência. Esta designa uma relação com uma realidade intimamente distante da minha, sem que essa distância destrua por isso esta relação e sem que esta relação destrua essa distância, como aconteceria para as relações dentro do Mesmo: sem que esta relação se torne uma implantação no Outro e confusão com ele, sem que a relação prejudique a própria identidade do Mesmo... (LÉVINAS, 1988, p.29)

O mundo fenomênico para Lévinas não está somente na dimensão dos acontecimentos extraordinários, encontra-se exatamente na dimensão cotidiana, como em temas filosóficos (desmerecidos enquanto tal) de sua preferência: “insônia, fadiga, gozo, sensibilidade, vida erótica, paternidade e maternidade e a relação com a morte” (LOBO, 2006, p.16).

Lévinas empreende à Metafísica o sentido de alteridade ao conceber o Outro como esse lugar da transcendência, o *d’outro lado*, o outro, no momento que se estabelece uma relação de presença entre os seres humanos. Utilizo a definição do próprio Lévinas para explicar o sentido Metafísico que impulsiona o movimento do Eu para o Outro:

O termo desse movimento – o outro lado ou o outro – é denominado outro num sentido eminente. Nenhuma viagem, nenhuma mudança de clima e de ambiente podem satisfazer o desejo que para lá tende. O desejo metafísico tende para uma *coisa inteiramente* diversa, para o *absolutamente outro*. [...] não aspira ao retorno, porque é desejo de uma terra onde de modo nenhum nascemos. De uma terra estranha a toda a natureza, que não foi nossa pátria e para onde nunca iremos. [...] é desejo que não poderemos satisfazer. [...] O desejo metafísico tem outra intenção – deseja o que está para além de tudo o que pode simplesmente completá-lo. (LEVINAS, 1988, p.21-

22)

Refletindo com base nos pressupostos levinasianos, o Eu só se amplia, só encontra o infinito através do salto para o outro. Quando isso não acontece, permanecemos dando voltas em torno de nós mesmos e enxergando o mundo de forma individualizada, quando o mundo é um conjunto de pluralidades. Parece haver nesse pensamento uma exacerbação da importância que se dá ao outro, sobrepondo à importância que se deve ter consigo mesmo. Entretanto, como já fora dito anteriormente, se o Eu é imprescindível para a existência do ser – pois é somente na relação do Eu (é o ponto de partida) com o outro que se dá a reunião do ser, em que o ser se apresenta –, não seria um descaso essa propagação da alteridade? A alteridade, o outro pode invadir o Mesmo e destituí-lo de sua identidade? Quem somos nós, seres humanos dotados do livre arbítrio, do ir e vir, cujas relações se baseiam em um aprisionamento de si no outro, ou vice-versa? Os conflitos humanos sempre estão ligados à posse, ou seja, tudo é passível de ser objeto para o desejo humano, até mesmo o outro ser humano vira um objeto de desejo. Quando Lévinas reivindica a porção de absoluto para a nossa humanidade – e aqui, na ideia do absoluto, está a ideia de Deus, do inefável, do incomensurável, do infinito –, ele está reivindicando para as ações humanas todas essas atribuições; e é por isso que ele retoma o grande mandamento bíblico: “Tu não Matarás!” Porque não se pode matar o outro. O que se mata quando o outro se finda é a possibilidade de transcendência humana. A esse respeito, Lévinas pontua:

O “Tu não matarás” é a primeira palavra do rosto. Ora, é uma ordem. Há no aparecer do rosto um mandamento, como se algum senhor me falasse. Apesar de tudo, ao mesmo tempo o rosto de outrem está nu; é o pobre por quem posso tudo e a quem tudo devo. E eu, que sou eu, mas enquanto “primeira pessoa”, sou aquele que encontra processos para responder ao apelo. (LÉVINAS, 1980, p.80)

Este é um assunto cuja atenção especial é imprescindível e torna-se complexo e impossível abordá-lo de forma satisfatória em uma conclusão. O próprio Shakespeare já advertiu há muito que “Existem mais mistérios entre o céu e a terra, do que possa imaginar a nossa vã filosofia”.

#### 2.4 SOBRE A ALTERIDADE DO ATOR

Atribuo principalmente o meu interesse por Ofélia à minha vocação artística em doar o meu corpo e os meus sentidos na busca do outro, esse outro personagem que será oferecido em Sacro Ofício ao público maior, à platéia, ao “terceiro elemento” e, assim, permanecer tes-

temunha da inalcançabilidade do ser, por mais estrondosa que seja sua manifestação, mas saltando para além de mim mesma nesses exercícios de alteridades.

Anne Ubersfeld declara o fascínio emanante da arte do teatro atribuindo a isso o envolvimento, a participação que esse ofício requer dos presentes:

Arte fascinante pela participação que exige participação cujo sentido e função não são claros e que teremos que analisar; participação física e psíquica do ator, participação física e psíquica do espectador (cujo caráter ativo veremos). O teatro apresenta-se como arte privilegiada, de importância capital, pois mostra, melhor que todas as outras, de que modo o psiquismo individual investe-se numa relação coletiva. O espectador nunca está só: seu olhar, ao mesmo tempo que abrange o espetáculo abrange também os outros espectadores, de cujos olhares por sua vez torna-se alvo. Psicodrama e revelador das relações sociais, o teatro maneja ao mesmo tempo esses dois fios paradoxais. (UBERSFELD, 2005, p.2)

Desse modo, no espaço das artes cênicas, enquanto atriz, costumo escavar a personagem para aquém e para além de mim, até onde eu possa ir. O objeto de pesquisa em pauta (Ofélia) reflete esse exercício e, para isso, ultrapassa o espaço da representação no palco. Seu significado se estende, vai além da minha subjetividade para unir-se a outras subjetividades, quando reúno atores e outros profissionais para a composição dessa personagem para a cena.

Percebo que o ofício do ator poderia configurar um exercício de alteridade, por mais que Lévinas nos ensine que não há experiência interior que substitua o encontro “face a face”. No momento em que o ator busca a perfeita compreensão da personagem cuja vida dará, existe um “ato de sacerdócio”; nesse instante, ele comunga doação, solidão, receptividade, acolhimento, suor, risos e lágrimas, numa abertura e disponibilidade total para a personagem, a qual identifico com o trecho em que Lévinas se refere à busca de sentido como um “esforço cultural do ser encarnado que se exprime” (1993, p.57). No entanto, Lévinas desvenda o olhar para além da própria ação e, seguindo suas pistas, nada adianta, nenhum esforço atinge um objetivo maior se não estiver direcionado para quem irá receber, para o outro, o interlocutor:

Dito de outro modo, a expressão, antes de ser celebração do ser, é uma relação com aquele para quem eu exprimo a expressão e cuja presença já é requerida para que meu gesto cultural de expressão se produza. O Outro que está diante de mim não está incluído na totalidade do ser expresso. Ele ressurgiu por detrás de toda reunião do ser, como aquele para quem eu exprimo isto que exprimo. Eu me reencontro diante do Outro. Ele não é nem uma significação cultural nem um simples dado. Ele é primordialmente sentido, pois ele o confere à própria expressão, e é por ele somente que um fenômeno como o da significação se introduz, de per si, no ser. (1993, p.57).

Quando construo a personagem, está intrínseco em sua completude o *para quem*, por isso insisto na crença de que o teatro, em toda sua conjuntura e particularidade, permanece como um exercício de alteridade. Em meio a isso, o trabalho do ator se estabelece num eterno devir entre o interior e o exterior, ir além de si, em direção ao outro: o público, o qual poderá

ser atingido pela entrega do ator ao seu papel, sem que nunca venha a conhecê-lo. Todas as horas silenciosas em que um ator perscruta aquela personagem, suas dores e suas alegrias, de que valem e a que servem? Utilizo Lévinas, pois, em seu pensamento, encontro alguns pontos de luz:

A Obra, pensada até o fim, exige uma generosidade radical do movimento que, no Mesmo, vai na direção do Outro. Exige, por conseguinte, uma ingratidão do Outro. A gratidão seria precisamente o retorno do movimento à sua origem. [...] Mas uma partida sem retorno, e que, no entanto não vai para o vazio, perderia igualmente sua orientação absoluta, se buscasse uma recompensa na imediatez de seu triunfo e se, impacientemente, esperasse o triunfo de sua causa. O ‘sentido único’ inverter-se-ia em reciprocidade. (LÉVINAS, 1993, p.51-52)

Para nos auxiliar acerca do sentido de alteridade através da arte, Antônia Pereira nos oferece um grande exemplo a partir da narrativa. Para a construção da sua obra literária “Alteridade, Memória e Narrativa”, ela realizou uma verdadeira reunião de subjetividades, disponibilizando o exercício da narrativa a serviço da expressividade do ser, experiência da qual nos relata com grande mérito:

É no âmbito destas interrogações que discuto as diversas contribuições da narrativa e sua eficácia simbólica, porque se trata, com efeito, do meio mais frequente e funcional de encontrar, de compreender o outro e de se aproximar de sua experiência, na vida cotidiana, numa pesquisa acadêmica ou de criação dramaturgica. (PEREIRA, 2010, p.18)

Existem perguntas latentes que permeiam como extensão a essa pesquisa: O trabalho do ator, em que concerne? Em abrir espaço em si para realizar o encontro, para manifestar/reconhecer alteridades? Segundo Lévinas, “o outro é inalcançável”, portanto, por mais que se abra espaço em si, o outro continua fora, continua o outro.

A quantas alteridades o ator se lança em um único momento, em um único ensaio? O ator se relaciona com a personagem, com os atores colegas, o diretor, toda a equipe de trabalho (figurinista, cenógrafo, preparadores, produtores *etc.*), o outro final – outro da ingratidão: o público. Que tipo de relação de alteridade é essa do ator com o público? Trata-se de uma relação de presença ou de ausência? Ao estar no outro (personagem), através da possibilidade que o Teatro instaura, colocando-se suficientemente no lugar desse outro (ainda sem detalhar aqui a complexidade desse exercício), o trabalho do ator atinge, em algum ponto, de algum modo, a alteridade (pensada a partir das reflexões levinasianas)? Essas questões instigam-me, lançam-me para o meu interior e para o exterior, e Ofélia continua a representar esse estado inquieto do ser, como ondas que flutuam na superfície a sinalizar, em suas evoluções, o que acontece em profundidade.

Mais uma vez recorro à professora, atriz e dramaturga Antônia Pereira, à obra “Cena,

Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade”<sup>34</sup>, na qual situa a memória como um dado essencial à alteridade:

A alteridade, discutida pela autora, apresenta-se em um painel em que ela própria esteve presente no processo de encenação, relacionando-se com pessoas e ideias. As vivências dos atores, suas lembranças presentes em suas histórias de vida e em confronto e/ou diálogo com diretor e dramaturga (também recheados de vivências singulares) emergem claramente do resultado oferecido ao público. Suas memórias estão incrustadas em suas interpretações que também estão inundadas das memórias sugeridas pela autora no texto e pessoalmente, no processo de ensaio. (2012, p.204-5).

Qual seria o verdadeiro sentido desse ofício? Relembrar aos homens de carne e osso a nossa própria história, tocar o Ser? Transformo em perguntas esse vasto complexo que envolve o sacerdócio artístico, especialmente do ator de Teatro, por compreender que é um caminho que não terá apenas uma resposta definitiva; é simplesmente um caminho, um devir. Apesar de reconhecer o exercício de alteridade proporcionado pela própria troca com os colegas de ofício, percebo também as alteridades contidas em cada personagem que me chega e que, em exercício sincero, num labor quase infinito, tento compreendê-lo profundamente para ser ele, ser o outro em cena: outro, totalmente dependente da minha razão e emoção, mas que, no exercício de presentificá-lo, às vezes, o próprio personagem parece orientar os caminhos. Existe um diálogo entre o ator e a personagem, um diálogo para o entendimento e reconhecimento das semelhanças e diferenças. Como alcançar esse outro que não se apresenta nunca, e cujo rosto não posso ver? É nesse momento em que acredito também no exercício de alteridade a partir desse diálogo entre ator e personagem, ainda que, no fim das contas, o ator assuma a frente e a face. Acredito que o trabalho do ator exercita a alteridade quando está ao mesmo tempo em si e no outro; mas, desse novo ponto de vista, quem seria esse outro? Seria a personagem um outro ou apenas a extensão de si mesma? Para Lévinas, seria a extensão ou projeção de si mesmo, uma afirmação da identidade do Mesmo. De forma muito reduzida, passarei por essa questão, sem maiores aprofundamentos, em razão de que existe uma crítica complexa à arte e principalmente ao Teatro por parte do filósofo. Explicá-la seria tecer uma outra dissertação, quiçá preparar uma tese. Não obstante, a reflexão proporcionada por suas leituras estará sempre presente nesta escrita e por esse motivo destaco um pensamento perturbador, desestruturante e complexo de Lévinas a respeito da Arte, citado e comentado por Mauro Castro em sua dissertação de Mestrado em Filosofia ( R.S.):

---

34 Além de participar junto a Marta Isaacsson e Walter Lima Torres, como uma das organizadoras do livro aqui referido, Antônia assina a autoria de um dos muitos textos desse compêndio, Trilogia memórias: do texto à cena [...], de onde o excerto citado foi extraído, em parceria com a atriz e pesquisadora Karina de Faria (UFBA). O trecho correspondente trata da descrição do processo prático de encenação que resultou em uma Trilogia, extensivo a todo o processo de pesquisa acerca da narrativa como um meio de compreender o outro. (PEREIRA. 2012, p.199).

O objeto representado, pelo simples fato de fazer-se imagem, converte-se em não-objeto; [...] desencarnação da realidade através da imagem. (IH: 114). Pela imagem, a representação artística, ao invés de tornar presente o objeto ausente, insiste sobre sua ausência e ocupa seu lugar. Desinstitui o objeto de seu lugar próprio para que vigore em substituição seu reflexo. Ao invés de projetar a realidade para uma possível significação ‘mais além’ de si mesma, fá-la regredir ao ‘mais aquém’, ao elemental. É a ambigüidade no ser. (IH: 117). Na arte, a realidade não se revela, e sim se vela, ou se perde em seu próprio véu. (CASTRO, 2007, p.29)

Quando o ator encerra-se no palco, ele não limita os seus sentidos somente em si mesmo – esse é um grande aprendizado – despertar o ser por inteiro. Ele estende seus sentidos para além de si mesmo, da personagem a que está investido, pois, por detrás da máscara, está o ente particular (o ator) diante do outro, o público. O ator está no devir das emoções e das ações suas e do personagem, realizando uma seleção de sentimentos para oferecer a emoção mais próxima do que ele está representando, uma vez que o personagem não é ele, e ele precisa dar a medida certa, controlando suas próprias emoções e liberdade em favor da personagem, em virtude da responsabilidade ética que tem consigo próprio, com os colegas de trabalho e com o público. Além de expressar todas as ações e emoções da personagem, ele está comedindo as suas próprias emoções em função do outro; ele está em contato com o público e com os companheiros de cena, ainda que revestido da máscara, sente o retorno que o público lhe dá, através das manifestações sonoras ou mesmo do silêncio. Existe uma troca, um encontro; existe uma relação, e algo de transcendente acontece muitas vezes. Desse modo, apesar de toda crítica à arte constatada no pensamento de Lévinas, fico com a seguinte assertiva:

Enquanto orientação absoluta em direção ao Outro – enquanto sentido – a obra só é possível como paciência, a qual, levada ao extremo, significa, para o agente: renúncia a ser o contemporâneo do resultado, agir sem entrar na Terra Prometida. [...] A Obra, distinta do jogo como de suas suputações, é o ser-para-além-de-minha-morte. [...] Ser para um tempo em que seria sem mim, para um tempo depois do meu tempo, para além do famoso “ser para a morte” – não é um pensamento banal que extrapola minha própria duração, mas a passagem ao tempo do Outro. [...] Nossa época não se define pelo triunfo da técnica pela técnica, como não se define através da arte pela arte, e nem se define pelo niilismo. Ela é ação por um mundo que vem, superação de sua época – superação de si que requer a epifania do Outro [...]. (LÉVINAS, 1993, p.62-63)

A questão o Ser do Ator é condicional para esse ofício. Refiro-me aos âmbitos psicológico, emocional, físico, social, político, filosófico e metafísico, os quais estão presentes no momento em que o ator está frente ao público, sendo o seu próprio norte. Quanto menos compartimentado, quanto mais o ator se entrega ao momento da cena, a tendência é o equilíbrio de todas as partes, e mais eficácia ele terá no resultado final do seu trabalho. Todas as técnicas e todos os ensinamentos são para que tomemos consciência, por pedaços, desse Ser que, no palco, tem de se colocar por inteiro. Assim, refletir sobre a produção artística levou-me a perseguir e selecionar melhor as possibilidades instrumentais de trabalho (corpo, voz, intelecto,



emoção, alma) numa viagem constante para dentro e para fora de mim, simultaneamente, e desejar estar de forma íntegra no palco, entregue à função de ser outro e, ao mesmo tempo, ser eu, enquanto ser político, social, cultural, filosófico, psicológico, metafísico, um ser por inteiro. Talvez esteja aí a grande mágica de ser ator: carregar consigo todos os artifícios humanos. Identifico que, mesmo sem apropriação, inicialmente sempre estive neste espaço que corresponde ao *ator-compositor* descrito por Matteo Bonfitto: fazendo, sentindo, percebendo, remendo, sorrindo, sofrendo, expressando esse fluxo constante da vida em minhas ações, ainda quando em movimentos internos e inaudíveis, porém prene da energia vital do ator.

Minha insistência em apoiar-me em Lévinas acerca da alteridade decorre do sentido de respeito ao outro, pela importância que o autor confere ao outro na formação da própria identidade e subjetividade. No âmbito das Artes Cênicas, as reflexões se estendem para uma busca do sentido estético da arte: Como saber se, quando estamos criando, compondo uma obra, construindo uma personagem, estamos a projetar nosso Eu ou a acolher o eu do mundo que nos avisa sobre a nossa identidade? Todo o caminho que aqui traço para Ofélia arrisca ser uma projeção do meu Eu reduzido ao Mesmo? Ou conseguirei, após ter passado por tantos exercícios de alteridade, tantos “Outros” com os quais me confrontei no face a face, saltar para além de mim? Este salto, quando acontece na arte, se dá antes, nos bastidores, na relação com os outros artistas e equipe ou na hora da apresentação para o público? E o que oferecemos de verdade ao público? Como sabemos se estamos no egoísmo do Mesmo, sem avançar em nossa compreensão acerca do outro, limitando-nos a criar uma extensão de nós mesmos (projeções), ou se, de outra forma, estamos realmente saindo de nós mesmos, saltando na fenda do outro, para além do que sabemos de nós, do Eu, para reconhecer e descobrir sobre o eu? Esse caminho desafia constantemente o sentido da Arte, pois, quando fazemos arte como uma extensão do Eu (projeção), sem arriscar ou sem saber sair do Mesmo, estamos, enquanto artistas, em um exercício contrário ao da alteridade e, conseqüentemente, contrário à arte. Estamos nos fixando em nós mesmos e, a meu ver, é essa a causa de, ainda na contemporaneidade, uma arte baseada na idolatria em que se dá mais importância ao *status* de celebridade do que ao cumprimento do ser ator, ou onde a obra vale mais que o humano.

O estudo presente se inscreve nas delimitações da arte, por isso escolhi abordar o assunto, lançando mão do fenômeno da imaginação poética conceituada por Bachelard, pelo qual se pode adentrar a forma, penetrar a superfície, e chegar em profundidade ao lugar onde a matéria brota. É nesse fluxo constante da imaginação aprofundada pelo desejo de conhecer o Ser do homem, que acredito na arte como um caminho de despertar o Eu (tanto dos artistas

quanto do público), identificando-o como ponto de partida para a relação com o outro, como diz Lévinas, a porta de entrada, a abertura para o outro, um salto no infinito, no desconhecido. A arte, então, prepara o ser humano para o salto, para não passar despercebido pela epifania do rosto do outro.

A via de especulação do ser, utilizando como meio operacional o pensamento de Lévinas, traz grandes desafios, conduzindo-o a diversas reflexões acerca da arte do ator que, ao se colocar diante de qualquer público, tem a responsabilidade de falar para o outro.

## 2.5 SOBRE AS ÁGUAS E OFÉLIA

A simbologia da morte de Ofélia nos remete aos cultos antigos nos quais o corpo do morto era oferecido a um dos elementos da natureza; no caso dela, a água. Bachelard discorre claramente sobre os motivos desse rito de passagem:

Ao nascer, o homem era consagrado ao vegetal, tinha sua árvore pessoal. Era preciso que a morte gozasse da mesma proteção que a vida. Assim recolocado no coração do vegetal, devolvido ao seio vegetante da árvore, o cadáver era entregue ao fogo; ou à terra; ou então ficava esperando na folhagem, no cimo das florestas, a dissolução no ar, dissolução ajudada pelos pássaros da Noite, pelos mil fantasmas do Vento. Ou, enfim, mais intimamente, sempre estendido em seu esquite *natural*, em seu duplo vegetal, em seu sarcófago vivo e devorador, na Árvore – entre dois nós –, ele era entregue à água, abandonado às ondas. (BACHELARD, 1998, p.74).

Então, a partida de Ofélia sobre as águas inscreve-se no devaneio da morte, pois Shakespeare decide esse fim para tal personagem, seja de forma consciente ou não, instaurando de imediato um sentido, ao qual atribuo como uma resposta à própria questão do “ser ou não ser”. Seguindo esse raciocínio, falar de Ofélia é falar da fluência da vida, é atrever-se a dizer o que está para além da morte, é reunir todo imaginário que abriga o sonho de infinitude humana, é “partir verdadeiramente”, indefinidamente, sem fim.

Desse modo, constatamos que a imagem de Ofélia no rio (Millais) é a imagem da melancolia. Endossamos tal afirmativa com um trecho da obra de Prigent:

A solidão voluntária é a companheira costumeira da melancolia, ela leva à roda, mesmo que sub-repticiamente de forma irrevocável, às suas águas como uma sereia, um aguilhão ou uma esfinge [...]. (PRIGENT, 2005, p.101)<sup>35</sup>.

E por que o meu ser de artista se afeioou a Ofélia? Pelo sentimento do que não fora dito, pelo desdito das palavras e falas, por seu silêncio, sua melancolia, pelo *estupor* de sua

<sup>35</sup> Traduzido do original *Mélancolie – Les métamorphoses de la dépression*, La Découvertes Gallimard, por Sonia Girard; editado e revisado por Lourenço Leite (2005).

imagem no quadro, o *estupor* do encontro com o outro, pelo canto dos versos de Shakespeare que revelam melodias e nos levam, como a Ofélia, para o “*habitat* das águas profundas, das águas primordiais” (BACHELARD, 1998, p.73).

Ofélia busca as águas, pois, ao se dar às águas, ela anseia completar seu destino de alteridade. Entre o “ser e o não ser”, busca sua reintegração partindo para outro elemento que é o seu próprio elemento, é o “outro em si mesmo”. Por meio das águas, ela busca integrar o ser estilhaçado em vida, realizar o *diasparagmós*<sup>36</sup>, que consiste em reunir seus pedaços mergulhando na eternidade em busca do Absoluto. Acorro às palavras do filósofo Gaston Bachelard, em sua obra *A Água e os Sonhos* (1998):

Desse modo a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. [...] a água é uma realidade poética completa [...] tem a garantia de uma unidade. (BACHELARD, 1998, p.17)

Segundo discussões do grupo de estudos em Filosofia: *Tempo e Melancolia*, baseado no pensamento de Emmanuel Lévinas que anuncia: “*Deus é o absolutamente outro*”, podemos rememorar o sentido de melancolia proposto como uma “*saudade do absoluto*”.

Falar de Ofélia é falar de silêncios profundos que esperam ecoar sob a forma substancial da matéria, que desejam, a todo custo, dissolver o sofrimento e purificá-los nas águas límpidas de um rio. É buscar o eu-outro em suas instâncias mais primitivas, soltando, libertando um grito existencial que, banhado pelas águas, transforma-se em canto. Restituiríamos, finalmente, uma Voz para Ofélia.

A pesquisa idealizada prenuncia outras vertentes a respeito do nosso objeto de estudo se seguirmos – parafraseando Bachelard – *o curso dos rios*. Diante do fenômeno da imaginação poética, poderemos realizar uma projeção interpretativa de Ofélia para o Teatro, de acordo com as premissas bachelardianas:

[...] provar que as vozes da água quase não são metafóricas, que a linguagem das águas é uma realidade poética direta, que os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, e que há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana. (BACHELARD, 1998, p.17)

Dos símbolos com que Shakespeare vestiu Ofélia, o principal deles é a água, através das imagens poéticas contidas no poema de Gertrudes relatando a morte de Ofélia. Destaco

---

<sup>36</sup> Esse termo está sendo utilizado como referência ao sentido de imortalidade, renascimento, apropriado para Ofélia. No livro *Mitologia Grega* de Junito Brandão, volume II, o conceito de *diasparagmós* está ligado ao rito de sacrifício animal, onde um touro era oferecido tendo seus membros despedaçados em consequência do êxtase Dionisiaco. Esse era um rito de passagem que celebrava a morte e renascimento do primeiro Dioniso (Zagreu), que, depois de ser desmembrado, renasceu quando teve seus pedaços reunidos, imortalizando-se (BRANDÃO, 1987, p.137, Vol II).

aqui algumas palavras que, no contexto, se revelam símbolos: água, ninfa, sereia, vestido, silêncio, superfície, profundidade, morte, amor. Ofélia é um ser diluído no outro, na água. Tem-se o feminino como figura e tema central a reunir inúmeras questões que ultrapassam esse mesmo feminino, a perscrutar sobre o ser, sobre o sentido da vida e da morte, a inquirir questões éticas, atingindo a metafísica. Ofélia apresenta-se, então, como uma porta que dá passagem a um sem fim de interrogações, uma “porta entreaberta”, consoante Bachelard:

Então, na superfície do ser, nessa região onde o ser *quer* manifestar-se e *quer* esconder-se, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados também de hesitação, que poderíamos concluir por esta Fórmula: o homem é o ser entreaberto. Então quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A porta é todo um cosmos do Entreaberto. Isto é, ao menos uma imagem príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. (BACHELARD, 1978, p.342)

Ofélia e água, trata-se do mesmo elemento, tanto para Shakespeare, que declara nos versos de Gertrudes a assertiva “[...] como criatura que nascida na água, a esse elemento fosse afeita” (1976, p.196), quanto para Bachelard, que não deixa escondido o caráter de morbidez presente nessas duas imagens que se coadunam em um ser, suscitando também o tema da morte:

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. [...] o sofrimento da água é infinito. (1997, p.6-7).

É constante a lembrança e o questionamento de que essa imagem do feminino ligado à morte resvala em misoginia, conforme abordado anteriormente. No entanto, o meu interesse encontra-se no sentido de transpassar esse lugar e retornar à imagem do Ser e a Ofélia enquanto representante desse Ser, a partir do devaneio das águas em Bachelard, no seguinte sentido:

Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim que a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. Por isso o leitor compreenderá com mais simpatia, mais dolorosamente, uma das características do heraclitismo. Verá que o mobilismo heraclítico é uma filosofia concreta, uma filosofia total. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. (p.6-7).

Existe a possibilidade de Shakespeare ter se inspirado em histórias verídicas de afogamento para compor Ofélia. Histórias que supostamente ocorreram em sua infância (aproximadamente cinco anos de idade), próximo ao lugar onde nasceu (Stratfordon Avon). Uma delas diz respeito à morte de uma criança (de apenas dois anos de idade e prima do dramatur-

go) que se afogou acidentalmente no lago, e outra história é a de uma mulher que comete suicídio também em um lago, em consequência de sofrimento amoroso. Entretanto, o dramaturgo retratou o acontecido de forma poética, não somente por não ter presenciado o fato, mas porque a função da arte não é mostrar o fato, como também não é falsificá-lo, mas sim tentar abordar situações inexplicáveis, ou conflitos, ou detalhes (ainda que nas coisas mais óbvias), que não cabem por completo, mesmo em uma razão vigilante para dar a ver, para despertar o olhar, os sentidos. Ofélia possui a ambiguidade da vida e da morte. Trata-se de uma ficção, porque para a morte só resta o Silêncio. Segundo Gaston Bachelard, a água é o lugar onde os seres dormentes se abandonam e flutuam, semelhante a Ofélia:

Será preciso sublinhar que imagens tão ricamente circunstanciadas quanto a imagem de Ofélia em seu rio não têm, contudo, nenhum *realismo*? Shakespeare não observou necessariamente uma afogada *real* que deriva ao sabor da torrente. Tal realismo, longe de despertar imagens, antes bloquearia o impulso poético. Se o leitor, que talvez nunca viu semelhante espetáculo, reconhece ainda assim e com ele se comove, é porque esse espetáculo pertence à natureza imaginária primitiva. É a água sonhada em sua vida habitual, é a água do lago que por si mesma ‘se ofeliza’, se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então, na morte, parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar [...]. (BACHELARD, 1998, p.85-6).

Bachelard, em sua citada obra *A Água e os Sonhos*, faz um ensaio de estética literária a partir do elemento água. Discorre sobre o princípio da imaginação material da água, cujo destino é a profundidade, ainda que o leitor desavisado se inicie sob a superfície da forma:

Mas, se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, ele não tardará a sentir, em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; verá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Reconhecerá na água, na substância da água, um *tipo de intimidade*, intimidade bem diferente das que as ‘profundezas’ do fogo ou da pedra sugerem. (p.6).

O autor afirma que uma imagem que sobrevive por séculos se trata de algo mais profundo, correspondente à consciência primitiva, e define Ofélia como “[...] uma imagem fundamental do devaneio das águas” (BACHELARD, 1998, p.89). Demonstra tal fato através de obras poéticas que trazem imagens de cabeleiras que flutuam sobre as águas, bastando olhar o rio por um tempo e a imagem de Ofélia retorna. Segundo o filósofo, aqui se encontra a síntese do Complexo de Ofélia. Para elucidar tal enunciado, destaco o fragmento abaixo:

Tudo se alonga ao fluir da corrente, o vestido e a cabeleira; parece que a corrente alisa e penteia os cabelos. E mesmo sobre as pedras do vau o rio move-se como uma cabeleira viva. [...] não é a forma da cabeleira que faz pensar na água corrente, mas o seu movimento. A cabeleira pode ser a de um anjo do céu; no momento em que ondu-la ela traz naturalmente sua imagem aquática. [...] À beira das águas, tudo é cabeleira. (1998, p.86; 88-89).

Voltaremos a esse assunto no terceiro capítulo, onde abordaremos a Melancolia da Alteridade em Shakespeare através de Ofélia, utilizando principalmente a água como matéria

central. Iremos enfatizar no processo de criação realizado o exercício das práticas interpretativas como uma possibilidade de plano intermediário para a composição de uma proposta cênica, no caso: um Roteiro Dramatúrgico.

## 2.6 SOBRE A MELANCOLIA

Conforme a obra de Hélène Prigent *A Melancolia e suas Metamorfoses*<sup>37</sup>, a melancolia não é um mal do século. Tal presença pode ser constatada desde os primórdios da civilização grega, da qual advém o termo “melancolia” (gr. *melankholia*), cuja forma se compõe de dois outros termos: *kholê* (“bile”) e *mêlas* (“negro”). A autora realiza uma verdadeira viagem no tempo, pontuando os diversos conceitos atribuídos ao termo “melancolia” e, a esse respeito, define:

A depressão, termo que encobre hoje o de melancolia, não é senão a corrosão de um monumento de mais de dois mil anos de idade, para o qual cada época trouxe a sua pedra. O que é melancolia, e que ainda aflora sob a persistência da palavra, evoca uma realidade complexa a qual somente a história da palavra e dos diferentes sentidos que ela adquiriu sucessivamente, esclarece. (PRIGENT, 2005, p.02)

A referida obra de Heléne Prigent reúne os maiores estudiosos e autores acerca do tema, oferecendo um panorama histórico e conceitual durante os séculos. Revela que a denominação terminológica inscreve-se desde o século IV antes de Cristo, quando filósofos da Grécia prescrutam sobre a constituição humana e partem de princípios e leis naturais, definindo, por conseguinte e em analogia, ao indivíduo. Dessa forma, tem-se, na natureza, “quatro estações e a matéria quatro qualidades fundamentais (quente, frio, seco e úmido)” (PRIGENT, 2005, p.04), deduzindo-se daí que o homem deve ser movido também por quatro elementos:

Assim, na aurora do século IV a.C, num escrito intitulado – Da Natureza do Homem, Hipócrates ou seu genro Polybo (não se sabe) isola no corpo humano quatro humores: três substâncias residuais supostamente oriundas da parte dos alimentos não digeridos pelo corpo – a bile negra (chamada melancolia), a bile amarela e a pituitária (fleuma) – às quais se adiciona o sangue para fazer medida e chegar ao número quatro, reputado como ideal. ‘O corpo do homem tem em si sangue, fleuma, bile amarela e negra. É isso que constitui a natureza do corpo e é através desses que o corpo ou está doente ou está sadio’. A saúde se define pela consequência do equilíbrio dos quatro humores, enquanto a doença provém da predominância de uma delas. A bile negra, ou melancolia designa ao mesmo tempo uma substância natural no corpo e a doença causada pelo excesso dessa substância. (PRIGENT, 2005, p.04).

<sup>37</sup> PRIGENT, Hélène. *Melancolia, as Metamorfoses da Depressão*. Trad. Sônia Girard, Revisão e Edição Lourenço Leite. Paris: Gallimard, 2005, p.2, (ver referências da autora à página 01 desta obra, em nota de rodapé). Conforme ressalta o Professor Lourenço Leite sobre a tradução do respectivo livro (com edição e revisão de sua autoria), está restrito ao Grupo de estudos sob sua coordenação: “Texto de uso exclusivo do grupo de estudos: O Tempo e a Melancolia da Alteridade, da FFCH (curso de filosofia), coordenado pelo Prof. Dr. Lourenço Leite – Universidade Federal da Bahia.” (2005, p.01, nota de rodapé).

Desde então, o tema é abordado durante os séculos revelando vários tipos de manifestações da melancolia e, nessa época, o tratamento para esse mal era feito através de substâncias purgativas que ajudariam a expulsar o “resíduo” excedente no corpo. Portanto, avaliando nesses termos, Ofélia foi acometida por essa “doença”, pelo excesso da bile negra em seu corpo, cuja causa pode advir de um grande sentimento de estupor.

Jackie Pigeaud apresenta a obra de Aristóteles *O Homem de Gênio e a Melancolia – O Problema XXX*, na qual o autor traz como evidência a proposição de que “todo homem de exceção é melancólico” (PIGEAUD, 1998, p.07). Contudo, segundo Aristóteles (apud PIGEAUD), nem toda melancolia indica doença; pelo contrário, pode agir como impulso para criação, por isso é tão comum aos artistas, aos “Homens de Gênio”. O detalhe e diferencial em suas descobertas estão justamente nessa possibilidade, evidenciando que “o melancólico não é necessariamente um doente”. Para ele, a bile negra assume dois estados físicos: o frio e o quente; e é exatamente a mudança e a combinação desses estados físicos que afetam o comportamento, podendo gerar um desequilíbrio dos humores ou ainda um equilíbrio na instabilidade. “A bile negra é uma mistura perfeitamente instável. Ela pode ser extremamente fria ou quente a cada momento” (p.19). Segundo o filósofo, o desequilíbrio dessa substância é causado pela presença do vento no organismo, que a faz se movimentar, modificando sua temperatura, resfriando ou esquentando. Daí advém a instabilidade que permite a criatividade e o acesso ao plano das ideias, através da imaginação, pois o melancólico é capaz de assumir diversos estados espontâneos de humor, consoante aos que o autor observou em consequência do vinho, o qual possui as mesmas qualidades de quente, frio, instabilidade e “comporta o vento”<sup>38</sup>. Hamlet seria, para Ofélia, o causador desse desequilíbrio, modificando seu estado normal de pura obediência às regras, fazendo-a se movimentar fora de suas expectativas. Den-

---

<sup>38</sup> Aristóteles já havia destacado há muito as semelhanças entre o vinho e a bile negra. Ambas geram um mesmo efeito de embriaguez, sendo que a embriaguez do vinho acontece em um tempo determinado e a bile produz essa embriaguez por toda a vida. Desse modo, o melancólico possui uma instabilidade que lhe permite desenvolver caracteres variáveis, bem como o vinho. Isso ocorre pelo efeito do vento que está presente nessas duas substâncias e que causaria essas mudanças. Para ilustrar tais circunstâncias, seleciono algumas passagens da obra de Aristóteles em Pigeaud: “A bile negra oferece à natureza melancólica todos os estados da embriaguez com todos os seus perigos, e isso por toda a vida. O melancólico é essencialmente polímorfo. [...] Isso quer dizer que o melancólico tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens. [...] o que esclarece prodigiosamente, a idéia... da criatividade melancólica: [...]O vinho modela os caracteres. Ele é capaz de produzir todos os estados da personalidade, e isso gradualmente. [...]Realiza-se, por um artifício, a medição dos caracteres humanos, graças aos efeitos sucessivos, graduados e constantes do vinho. A eficácia do vinho se explica pelo que se pode denominar uma física. É porque o vinho contém vento que ele produz esses efeitos. A bile negra produz os mesmo efeitos que o vinho.” (PIGEAUD, J. *Aristóteles: O Homem de Gênio e a Melancolia – O Problema XXX*, 1, 1998, p.12;13;15;16). No seguimento das explicações, destaco também a característica da bile negra enquanto resíduo que liga a melancolia a uma disfunção digestiva: “De fato, a bile negra é um resíduo, um sedimento que não é cozido, pois é com o cozimento que se encara a digestão. [...] A dialética da melancolia consiste na oposição das evidências: [...] o homem excepcional é o homem do resíduo [...]” (p.17;18).

tro da imaginação poética, poderíamos, então, defini-lo nesse contexto, como o vento que tumultua as águas paradas do rio.

O evento da presença do vento dá passagem à melancolia sob duas formas extremas: a loucura (*ek-stasis*) e as úlceras. “Para falar como os Antigos, podemos dizer que a bile negra pode tocar o pensamento ou tocar o corpo. Isso depende da passagem que ela encontra”. Adiante, Pigeaud, ainda mencionando Aristóteles, relata os vários heróis (“homens de exceção”) que manifestaram sua melancolia buscando a solidão, encerrando-se em sua loucura, dentre os quais Aristóteles nomeia Hércules, Ájax e Belerofonte (1998, p.08). Pigeaud acrescenta a observação dos filósofos modernos que incluem Sócrates, Platão e Empédocles na lista dos melancólicos, destacando a obra de Platão: *Fedro* – à página 265a –, de grande importância para o esclarecimento da loucura: “Há duas espécies de loucura (mania), uma que é devida às doenças humanas, a outra a uma transformação, sob influência divina, nas nossas práticas ordinárias”(1998, p.09). Dentre as citações, gostaria de salientar os delírios divinos diferenciados por Sócrates, advindos de quatro Deuses: “Apolo (a inspiração divinatória), aquele que vem de Dionisos (a inspiração mística), aquele pelo qual as Musas são responsáveis (a inspiração poética), e o delírio devido a Afrodite e ao Amor” (1998, p.09). A presença do vento no organismo de Ofélia deu passagem à melancolia que a fez isolar-se em sua solidão, devido ao processo de loucura desencadeado. Por conseguinte, a essa época, o diagnóstico para a loucura de Ofélia seria o delírio de Afrodite. Assim, o texto de Aristóteles<sup>39</sup> já prenuncia uma melancolia que transcende o corpo, a qual queremos abordar e que diz respeito ao nosso objeto de estudo.

Robert Burton, citado por Prigent (2005), é de grande importância, pois deixou um verdadeiro tratado sobre o assunto em *Anatomia de la Melancolia*, na tentativa de compreender esse mal que o acometia:

De tales predisposiciones a la melancolía nadie está libre em absoluto, ni aun el estoico, el sabio, el dichoso, el sufrido, el piadoso o el representante de Dios. Todos llegan a sentir esos malestares, en mayor o menor grado, durante períodos más o menos largos. Si diéramos al concepto en cuestión tal significado –es decir identificándolo con las referidas predisposiciones– deberíamos llegar a la conclusión de que la melancolía es el carácter inalienable de todo mortal. (PRIGENT, 2005, p.16)<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Aristóteles acaba por “cercar”, se não totalmente, uma grande parte dos tipos de manifestações melancólicas, desde as patológicas até as que não são consideradas como doença.

<sup>40</sup> “De tais predisposições à melancolia ninguém está livre em absoluto, nem ainda o estóico, o sábio, o feliz, o sofrido, o piedoso ou o representante de Deus. Todos chegam a sentir esses mal-estares, em maior ou menor grau, durante períodos mais ou menos longos. Se déssemos ao conceito em questão tal significado – é o mesmo quer dizer, identificando-o com as referidas predisposições – deveríamos chegar à conclusão de que a melancolia é o caráter inalienável de todo mortal” (tradução livre).



No Brasil, dentre tantos exemplos grandiosos, destaco o autor Moacir Scliar em seu livro *Saturno nos Trópicos*<sup>41</sup>, em que situa os primeiros indícios desse conceito com a chegada dos Portugueses e a violação da alteridade dos nossos primeiros habitantes e de nossas riquezas naturais. Ressalto também o artigo do Professor Lourenço Leite, *A culpa melancólica: Adão e Caim sob a égide de Saturno*, que interpreta a cisão do homem com Deus, a busca de conhecimento, a razão *versus* intuição, a perda do absoluto, a entrada no tempo finito dos mortais e da angústia da existência, do livre-arbítrio, assuntos que estruturam o sentido da melancolia como a “saudade do absoluto”. É nesse contexto que se insere a obra *Hamlet*, de Shakespeare, na perspectiva de Ofélia. É imprescindível relatar a questão do tempo como um *a priori* à melancolia. O Homem melancólico vive um estado de suspensão qualificado pela espera, a melancolia existencial. Aguarda, alheio a tudo a sua volta, a passagem do tempo finito, sob os auspícios de um tempo infinito, que está em outra dimensão e do qual sente saudades. Interpreto o monólogo da Rainha Gertrudes sobre a morte de Ofélia como este desejo de infinito, com que Ofélia vai em busca do encontro com o Ser, em busca de uma re-união ao Ser (“*Diasparagmós*”), clama por um absoluto inalcançável.

Segundo o Prof. Lourenço Leite, o tempo começa a contar quando Adão e Eva caem no mundo, pois, no tempo mitológico de Cronos, o homem estava junto a Deus. Para viver no mundo, o homem terá de compreendê-lo pela experiência da razão. Com o mito de Caim, inicia-se a justiça humana, quando o homem ganhará o pão com o suor do seu trabalho.<sup>42</sup>

Assim, o sintoma atravessa o tempo localizado na instância particular da solidão individual, que se expande em uma solidão compartilhada por todos separadamente, e em segredo, velada, silenciosa: uma ‘cicatriz’ inscrita no ser de toda a humanidade que escoia por nossa contemporaneidade.

Ao nos darmos conta disso, temos, ao menos, a lembrança de que não estamos sós, que fazemos parte de um todo e que devemos conduzir o leito dos rios por onde caminha a nossa humanidade. Mas, em que proporções e até quando seremos um rio de melancolia?

## 2.7 A MELANCOLIA DA ALTERIDADE EM OFÉLIA

---

<sup>41</sup> SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. Introdução.

<sup>42</sup> LEITE, Lourenço. *A culpa melancólica: Adão e Caim sob a égide de Saturno*, 2013. Disponível em: <<http://tempomelancolia.blogspot.com.br/>>

Pertencente ao subenredo da trama, Ofélia eleva-se, sob o ponto de vista ora desenvolvido, à importância de protagonista. Quanto mais buscamos entendê-la, mais nos aproximamos dos inúmeros mistérios e revelações que rodeiam seu percurso e sua morte. Nesse ínterim, defrontamo-nos com um emaranhado complexo de símbolos e significações deixados pelo seu criador através da arte literária como forma de decifrarmos esse outro que nos é tão próximo e tão inalcançável.

O motivo da importância de Ofélia já fora bastante descrito. Ela é, de acordo com Bachelard, um complexo, segundo o qual explica o pensador:

Mas um complexo é um fenômeno psicológico tão sintomático que basta um único traço para revelá-lo por inteiro. A força emergente de uma imagem geral que vive por um de seus traços particulares é por si só suficiente para explicar o caráter parcial de uma psicologia da imaginação que se absorve no estudo das formas. (1998, p.88).

Quanto a sua melancolia, gostaríamos de analisá-la sob o ponto de vista filosófico, que traz um fundo existencial – correspondente à crença da finitude humana – como causa e consequência de dor profunda, configurando uma instância metafísica pelo desejo de infinitude e transcendência, por uma “saudade do absoluto” (LEITE, 2014). Apesar de Ofélia ser delimitada na peça por sua presença feminina castrada, insignificante, do ponto de vista da obra, eu a vejo como o símbolo maior de toda a obra. Ela é o rio caudaloso que flui e esconde em sua profundidade o destino humano simbolizado no fluxo das águas. A melancolia de Ofélia não cabe em si, ela é a melancolia de todo o reino, cego à própria humanidade. E o castigo, quando não se reconhece a própria humanidade, quando não se reconhece o outro, é a perda da identidade humana. Ofélia enlouquece. Ela é o bode expiatório, o cordeiro imolado no reino da Dinamarca. Semelhante à tragédia grega, ela é o sacrifício maior de todo o reino. Ela configura a presença da melancolia anunciada pelo Príncipe Hamlet em seus monólogos, no decorrer da peça, um sentimento de esvaziamento de si próprio pela falta de sentido daquela realidade, cuja vida vale tão pouco. É na figura de Ofélia que Shakespeare aprofunda esse tema, ainda que não tenha sido de maneira consciente. Tal personagem guarda em sua estrutura um sentido que transcende sua curta passagem na obra. Ela simboliza todas as ausências que permeiam a história: a ausência de importância da figura feminina, a ausência de aprofundamento em sua subjetividade, a ausência do outro, a ausência de si, a ausência de morte pela sua juventude, a ausência de vida pela sua morte. Entretanto, é justamente a marca dessas ausências que deixa ver toda sua presença e a lança para além de sua importância individual na obra. É dessa forma que interpreto a sua melancolia, para além de um sentido estritamente particular, individual, restrito ao âmbito psicológico, para se inserir em um sintoma que mina

de nossa humanidade sem se ater a uma só época ou a um só indivíduo. Segundo o Professor Lourenço Leite,

A melancolia em nossa contemporaneidade está relacionada com a ausência do outro. O vazio existencial, legado de nossa modernidade, começou com a negação de Deus e caminha com a negação de nossa humanidade. Uma das marcas da melancolia é uma sociedade capitalista. (LEITE, 2012, s.p.)<sup>43</sup>

Ofélia é um retrato muito preciso dessa melancolia, da ausência do outro e da busca por uma re-união ao Ser. Acredito que o nó, um dos pontos de encontro da humanidade atual, reside nesse sentimento melancólico, anunciando uma busca por unidade/pluralidade, onde o sujeito de si é ampliado ao encontrar o sujeito do outro<sup>44</sup>. Ainda que tal personagem represente temas constantes da psicologia, como loucura ou suicídio, o que se almeja aqui é analisar o alcance existencial implícito nessa personagem de Shakespeare. Para isso, buscamos embasamento na Filosofia, encontrando, na obra do filósofo Gaston Bachelard *A água e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria* (1998), fundamentação necessária. Nessa obra, o teórico dedica um capítulo à personagem denominado “O complexo de Ofélia”, no qual registrou a importância dessa imagem feminina como um símbolo das águas, doce, pura e profunda, revelando a “imagem poética de Ofélia”, que, segundo o mesmo, se trata de uma “tripla sintaxe da vida, da morte e da água” (BACHELARD, 1998, p.13). Na introdução do livro supracitado, o autor esclarece-nos sobre os fenômenos da nossa imaginação, os quais se apresentam sob dois aspectos: “imaginação formal e imaginação material”. Para conhecer a “substância da nossa imaginação” é preciso submergir à superfície (forma), ir até o fundo e, somente assim, encontrar o “ser da matéria”. De acordo com Bachelard, “[...] discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante” (1998, p.02). É nessa instância que desejamos inscrever o nosso objeto de estudo, fazendo um cruzamento com os conceitos de alteridade e de melancolia, visto que ambos estão presentes na estrutura da personagem criada por Shakespeare, a qual, como dissemos anteriormente, ocupa um capítulo importante em uma das valiosas obras do filósofo Gaston Bachelard.

Ofélia busca moldar o próprio ser a partir das pistas deixadas por outrem, pistas essas que a conduzem para um *fim trágico*<sup>45</sup>. No trecho a seguir podemos vislumbrar a questão da alteridade já implícita, quando Bachelard refere-se à personagem Ofélia, ao que aponto nesta

<sup>43</sup> Palestra proferida no pátio do ICBA, em 2012.

<sup>44</sup> Esse pensamento é inspirado nas leituras de Lévinas e poderá ser melhor explicado no capítulo II.2, referente à alteridade.

<sup>45</sup> Tragédia: termo grego vinculado aos rituais de sacrifício pela morte e renascimento de Dionisos. Costumava-se imolar o bode (tragos) para oferecer em reparação à morte do Deus. Ver o conceito de tragédia em Marilena Chauí (1994, p.113-116).

pesquisa como sendo ela um “outro” Hamlet:

Assim, Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta. Essa vida sem alegria não será outra coisa senão uma vã espera, o pobre eco do monólogo de Hamlet? (BACHELARD, 1998, p.84)

Nesse ínterim, Ofélia, derramada em Melancolia, configura-se enquanto símbolo de uma reflexão estética. Ela aponta para a relevância da questão da alteridade em nossa contemporaneidade e, quem sabe – seguindo pelos caminhos de Lévinas – poderíamos investigar esse sentido ético na estética, uma estética do infinito. As obras de Shakespeare configuram-se, desse modo, como obras de tese, as quais, de acordo com Luigi Pareyson (2001, p.48-49), abrigam em seu cerne questionamentos de amplitude e profundidade filosóficas, como as estudadas no momento: o “Ser ou não Ser” da peça *Hamlet*, a questão da existência humana, simbolizada na figura e no percurso de Ofélia dentro da obra.

Pensando em Ofélia, ela foi invadida por alteridades: o pai, o irmão, Hamlet. Entretanto, Ofélia não saltou no céu de Outrem: de Hamlet, do seu Desejo. O conceito de desejo aqui também está baseado em Lévinas:

É isto o Desejo: queimar de um fogo diverso que o da necessidade que a saturação apaga pensar além daquilo que se pensa. Por causa deste excesso inassimilável, por causa deste além, chamamos a relação que une o Eu (Moi) a Outro de idéia do Infinito. A idéia do Infinito é Desejo. Ela consiste, paradoxalmente, em pensar mais do que aquilo que é pensado e conservá-lo assim em seu desmesuramento em relação ao pensamento; em entrar em relação com o inapreensível, mas garantindo-lhe seu estatuto de inapreensível. (LÉVINAS, 1993, p.62)

Sendo o outro a própria Metafísica da Alteridade, Hamlet seria a possibilidade do salto Metafísico, se não estivesse encarcerado em si mesmo, enquanto representante-mor do Homem Moderno: solitário, egoico, corroído pela dúvida da existência. Fora chamado a responder pela morte do pai de forma violenta: seria preciso matar para reinar a paz. Nesse contexto, não existe a possibilidade de transcender, posto que a liberdade experimentada parece empurrar o homem para realizar todos os feitos possíveis, até mesmo a possibilidade de matar. Quando Lévinas chama atenção para que se olhe e reconheça o Rosto do Outro, ele está clamando pelo imperativo humano “Não Matarás!”; porque é no Outro que está a transcendência e, se todos guardarem esse mandamento, estarão permitindo a infinitude da vida, estarão permitindo a manifestação do Ser, permitindo a liberdade de ser o Mesmo em si, e saltar para além de si quando o Outro o invoca, o chama, sem querer projetar no outro o Mesmo, visto que esta é a possibilidade e o teor de tantas guerras. No entanto, o mundo moderno real parece ter conduzido, mesmo o olhar, à indiferença, ao não reconhecimento, ao medo, ao Império do Mesmo, à solidão, à melancolia, à falta do outro, à impossibilidade da transcendência. Assim,

o mundo contemporâneo ainda sofre com tantas perdas e procura uma nova forma de ver.

Ofélia toma uma acepção de alteridade ao ser interpretada com um sentido de infinitude, ao querer reunir o seu ser em pedaços, através da água que flui.

A partir de Lévinas, identifico as seguintes equações:  $\text{Eu} + \text{Outro} = \text{eu e não Eu} + \text{Outro} = \text{Eu}$ . Sendo Ofélia esse Eu dessas equações, e suas alteridades citadas, os Outros, por que o resultado *da equação* não deu Eu? Porque ela, que seria o ponto de partida para a relação, a que aceita ou não a reunião com o outro, ela própria os via como uma extensão do Mesmo dela e, da mesma forma, todos que se relacionavam com ela também a enxergavam como um reflexo de suas próprias identidades, não percebiam sua alteridade, sua diferença; nem ela a deles. Todos se relacionavam sem guardar a devida distância que separa um do outro. Na relação, não somos identidade, somos alteridades identificadas em nossa humanidade, entretanto com uma porção inalienável que diz respeito ao Eu do Outro, ao que tem de estranho, de diferente no outro, diferente em mim mesmo enquanto sendo o outro para você. Continua sendo uma matemática inalcançável.

Por isso, o sentido de Ofélia nesta pesquisa ultrapassa a questão de gênero sem diminuir tal importância. Entretanto, preferi observar esse “pedaço” da obra de Shakespeare, este “Eu” de Ofélia, como o “eu” que Lévinas aborda, o qual não corresponde a um “eu” coletivo, nem histórico: é um “eu” que se presentifica na relação com o outro e diz respeito ao ser que se apresenta através do *Rosto*; e que, inalcançável, traz os vestígios do absoluto. Ofélia apresentou-se como um Outro Hamlet, por abarcar em sua estrutura toda a melancolia destilada pelo Príncipe em verbo. Ao seu encarceramento de homem moderno, dada a finitude e ao poder herdado, só lhe restaria a morte por aniquilamento, pois o jogo de sobreposição de um indivíduo ao outro torna-se regra de conduta para a conquista e permanência de um Reino.

De acordo com a minha interpretação baseada nas reflexões discorridas, a morte de Ofélia torna-se central nessa história: trata-se de uma pergunta última sobre a responsabilidade que se tem com relação à vida do outro. Consoante Bachelard, posso depreender que a presença de Ofélia representa o destino humano, que se configura através do fluxo constante das águas primordiais. Assim, entendo que, para Ofélia, o seu desejo de morte aparece como única alternativa para encontrar-se com o infinito, o absoluto. A transcendência possível para ela, na ausência do outro, foi ausentar-se por completo de si mesma no mundo.

Ao pensar na estrutura de Ofélia (em quem é Ofélia; em como eu a interpretaria para a cena levando suas verdadeiras questões), esses pensamentos, inspirados nas leituras das obras

de Lévinas, instigam-me, pois a questão da alteridade em Ofélia é central. Lévinas fala que a palavra está por trás do *Rosto* e é através dela que esse *Rosto* se atualiza, se mostra verdadeiramente:

O Outro que se manifesta no rosto perpassa, de alguma forma, sua própria essência plástica, como um ser que abrisse a janela onde sua figura, no entanto, já se desenhava. Sua presença consiste em se despir da forma que, entretantes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (surplus) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que nós descrevemos pela fórmula: o rosto fala. A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua forma, uma abertura na abertura. (LÉVINAS, 1993, p.59).

Ofélia representa uma busca por esse outro inalcançável, desmedida pela impossibilidade de alcançar o outro, a razão do outro, ou o sentimento do outro: o pai, o irmão e Hamlet. A própria morte dela é a travessia que esse poema do "ser ou não ser" nos leva a refletir, é também, a travessia da *Barca de Caronte*<sup>46</sup>, sobre a qual Bachelard nos conta que, "por mais que atravesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério" (BACHELARD, 1998, p.82).

E as perguntas que latejam ressurgem: Que mistérios estão guardados no silêncio de Ofélia? Para onde foi, ou onde está esse ser? O que nós temos a ver com esse outrem que se apresenta, se cala e desaparece para sempre, numa melancolia profunda que não cabe em si? Para onde vai o ser que desabita o mundo, e por que ele parece estar sempre presente?

Para nortear esse percurso, evoco mais uma vez o pensamento de Lévinas, a partir dos escritos de Rafael Haddock Lobo acerca da morte:

A morte, por ser o desaparecimento entre seres de um ente vivo, é o que conclama imediatamente a uma resposta. [...] a morte é o sem resposta; é por isso, a urgência de resposta, a convocação para que se responda por aquele que não mais responde. (LOBO, 2006, p.76)

Qual o ente vivo a quem Shakespeare conclamava uma resposta? Seria o seu amigo e protetor, o Conde de Essex, assassinado por conspirar contra a Rainha? (SHAKESPEARE, 1976, p.X). Ou esse ente vivo reclamado estaria cravado em seu passado e em suas entranhas paternas, na morte de seu filho Hameleto, um dos gêmeos do seu casamento com Anne Hathaway? Tal episódio sobre a morte encontra-se relatado brevemente no livro de Harold Bloom *Shakespeare: a Invenção do Humano*. Sendo assim, Shakespeare estaria reclamando e revelando, através de Ofélia, o abandono à sua própria "transcendência"? Estaria Shakespeare

<sup>46</sup> A morte, por mais inexplicável, configura-se em travessia e simbolicamente a cultura humana, em tempo e espaço inominados, impescinde da imagem simbólica do barqueiro, conhecido classicamente por Caronte. É ele quem tem a coragem ou a incumbência de fazer a passagem, de carregar em sua barca os que finalizam suas existências. O peso de suas almas determinará a travessia. Bachelard nos desperta para a profundidade dessa imagem material – o barqueiro Caronte – que nos fala sobre a morte e o além. (BACHELARD, 1996, p.78-82).

tomando sua responsabilidade sobre a morte do filho? Estaria, com a morte do filho, sendo “convocado a tomar decisões”, transformando em ato a inercial melancolia, a falta do outro? Em Hamlet, todos estão cerceados pela morte. Parece que o grande objetivo é a aniquilação do outro, a caminhada para a desumanização onde se instala a verdadeira falta de ética, pois, segundo Lévinas, é no humano que o infinito se encontra. Isso me faz acreditar que essa obra trata dessa “urgência de resposta” a que a morte conclama.

## 2.8 UMA RELEITURA PARA OFÉLIA

Pretendo dar a Ofélia um sentido de libertação que encontro em Lévinas e Bachelard. Por meio de Lévinas, buscar nos conceitos que constroem a sua ética do infinito – a qual diz respeito ao tema do Ser e da alteridade – empreender um sentido de transcendência buscado por Ofélia, ainda que não alcançado, mas latente, como em qualquer ser humano.

O silêncio por imposição é a marca maior de toda melancolia. A época Moderna tão bem contada por Shakespeare amordaçou a fala do outro, trouxe a impossibilidade metafísica em qualquer instância. A ligação com o algo maior que alarga a existência ficou restrito ao espaço interno, ao Eu, ao qual Lévinas atribui a entrada do Ser, o ponto de partida para a relação. O autor acentua a importância do Eu, enquanto *habitat* do Ser em si, que, sozinho, não transcende.

Ofélia não reconhece no outro a confiança de um Rosto que a faria saltar para fora de si, para o infinito: “A idéia do infinito, o infinitamente mais contido no menos, produz-se concretamente sob a aparência de uma relação com o rosto” (LÉVINAS, 1988, p.175). Cada vez mais, ela é empurrada para cercar-se de seus Mesmos (o pai, o irmão), a encher-se do Eu do outro, e a fechar-se no ser, sem devir. Abdicou de sua diferença e também de sua identidade. Negando o próprio ser, não se fixando em si mesma, mas, no Mesmo dos outros (pai, irmão, Hamlet), deixa-se devorar, invadir por suas “alteridades”, por não guardar a devida distância deles. Sem alteridade verdadeiramente diferente, outra, e sem identidade, sem saber o que a une ou a separa do outro, ela renega a experiência de sua humanidade pela impossibilidade de transcendência. Enquanto o Príncipe Hamlet se debate em seu psiquismo sobre o “Ser ou não Ser”, Ofélia é destinada pelo autor a encarnar esse conflito, pois ela se apresenta, na minha interpretação, como sendo o próprio tema.

É possível que Hamlet tenha olhado e reconhecido o Rosto de Ofélia no momento em que ele aparece em seu quarto, quando ela reconhece também o seu estado: “[...] o rosto cheio

de uma expressão tão digna de piedade, como se alguém do inferno o houvesse libertado para contar horrores... – vi-o à minha frente” (SHAKESPEARE, 1976, p.68). Esse episódio marca a manifestação do Rosto de Hamlet. Ele lhe disse tudo sem nada proferir. Por que, muitas vezes estando face a face numa relação, o Rosto manifesto não consegue atingir o Ser?

O “erro trágico” de Ofélia foi também não compreender o que Hamlet guardava, não distinguir a distância que existe entre um Eu e Outro, e a desfixação que se precisa realizar para transpor fronteiras, sair de si, tentar chegar ao Outro, atingir o eu e retornar a si. É um caminho de curvas e espirais, como nos aponta Bachelard: em um dado momento, não se sabe se está indo para fora ou para dentro.

Em sua aparição na obra, Ofélia apresenta um respeito ao pai, transformado em medo, subserviência, ameaça ou aniquilação com relação ao outro. A Melancolia da Alteridade vem ocupar esse espaço esvaziado de si e do outro. Ela seguia as orientações do pai e do irmão, os quais não guardavam respeito ao que não pôde ser revelado (no caso, o segredo da aparição do espectro do pai de Hamlet), à inalcançabilidade do *rosto* do Príncipe. Sentenciando drasticamente a atitude de Ofélia, Hamlet se vê numa cilada e traído pela pessoa a quem tinha estima maior. Por sua vez, ele não levou em consideração que nada tinha avisado ou compartilhado com ela, em vez disso, aparece-lhe de forma desfigurada e angustiada, em trajes e modos que prenunciavam o processo de desequilíbrio anunciado por todo o reino a seu respeito. Ela não suportou sua epifania. Com certeza, este episódio narra uma tentativa de Hamlet em exprimir a profundidade de sua dor, a traição que ocorrera por parte do tio, a situação em que ele e todo o Reino se encontravam, e um pedido de socorro àquela por quem ele se sentira mais acolhido. No entanto, Ofélia não alcança o que realmente o aflige, mas ao mesmo tempo reconhece naquele momento uma verdade profunda, reconhece um pedido do outro, uma fragilidade em seu rosto, uma aflição à qual ela parece ter sido chamada a responder. Nessa aflição, para poder convencer o pai, o qual já havia destituído Hamlet de todas as qualidades, corre para lhe contar e este interpreta o desabafo silencioso e aprisionado do Príncipe como indícios de uma real loucura por conta do amor proibido. Ofélia conseguiu captar o essencial do que Hamlet lhe queria dizer, em seu íntimo, de acordo com a descrição do que percebeu diante da aparição do Príncipe em seus aposentos. Hamlet disse tudo, ela escutou tudo, mas a interpretação desse fato fora feita e decidida por Polônio, diante da confusão de sentimentos experimentados por Ofélia.

Enquanto atriz posso interpretar o sentido de Ofélia como sendo uma busca permeada de atitudes opostas, mas imprimindo-lhe um objetivo. Ofélia é um personagem que parece



desprovido de objetivo, suas ações são manipuladas. No entanto, pensando sobre outro prisma e observando-a sob uma perspectiva de realidade possível, podem surgir possibilidades de reafirmar outros objetivos, pois, ainda que um ser humano denote essa falta de sentido e, conseqüentemente, de objetividade, e por esse motivo seu percurso seja trágico, ele não deixa de desejar um caminho e, mesmo de forma recôndita, de ter algum objetivo. Penso que o objetivo de Ofélia é a reunião ao Ser, o qual buscava alcançar através de Hamlet.

O meu propósito para Ofélia então é refletir sobre esse sentido a partir de uma estruturação para a cena em que esse sentimento de Ofélia, já bem demonstrado em sua loucura e suicídio, possa fluir, transbordando toda a melancolia do seu interior para ser acolhida externamente, perpassando por todas as cenas. Através de uma releitura e interpretação de seu sentido na cena, revelar sua busca enquanto ser, ainda que um ser ameaçado pelas alteridades, fixando-se em si mesmo ou no modelo patriarcalista, que não deixa de ser o mesmo totalitário que lhe fora “permitido” seguir (embora se tratando de um ser da ficção, representa anseios humanos reais por meio da Arte). Refletir e precisar esses objetivos em forma de ação cênica ou em um roteiro que esclareça esse sentido é um trabalho que diz respeito às práticas interpretativas.

### 3. LAGO DAS OFÉLIAS: PERSPECTIVAS PARA UM ROTEIRO DRAMATÚRGICO

Este capítulo trata do meu processo criativo que envolve o objeto de estudo em foco, Ofélia, a partir da pesquisa teórica que culminou na realização de experimentos práticos com alunos-atores e artistas profissionais da área de cinema e teatro locais, visando uma construção Roteirística. A escolha de uma prática criativa como intermediária para a composição de uma proposta de roteiro alimenta o imaginário poético e amplia a percepção do que se deseja elaborar, com o auxílio dos recursos tecnológicos, onde as imagens fotográficas e em audiovisual capturam momentos inusitados que ficam na memória em forma de imagens, para serem ressignificadas mais tarde. Tal exercício se oferece como indícios de uma prática teatral e textual contemporânea<sup>47</sup>, colocando a escrita em movimento, ao que eu identifico como uma *escrita-cênica*.

Destaco o artigo<sup>48</sup>, de Stephan Arnulf Baumgärtel<sup>49</sup> e Heloisa Marina da Silva<sup>50</sup>, *Possíveis Processos da Escrita Teatral Contemporânea*<sup>51</sup>, no qual eles analisam a obra *Crave* – uma peça da escritora inglesa Sara Kane, realizando uma reflexão acerca da teatralidade textual que se afasta da escrita para valorizar os aspectos da performance teatral. Dentre suas bibliografias fundamentais está o Teatro pós-dramático de Hans Thies Lehmann (1999), críti-

---

<sup>47</sup> Ver *Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehman*. Entrevista de Marcos Bulhões Martins com Hans-Thies Lehmann, realizada com a participação de Wolfgang Pannek e Verônica Veloso. Tradução de Wolfgang Pannek. Revista Sala Preta. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p236-251. Sala aberta.

<sup>48</sup> Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/possiveisprocess.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/possiveisprocess.pdf) Pesquisado em dezembro de 2014.

<sup>49</sup> Stephan Arnulf Baumgärtel, Orientador, professor do departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

<sup>50</sup> Heloisa Marina da Silva, acadêmica do curso de Artes Cênicas – Ceart/UDESC, bolsista de iniciação científica PIBIC/CNPq.

<sup>51</sup> Trabalho vinculado ao Projeto de Pesquisa “Globalização e Teatralidade Textual – Para além da mimesis representacional: formas, conteúdos e forças formadoras na dramaturgia brasileira pós-dramática entre 1990 e 2006. Ceart/UDESC.

co e professor de teatro alemão, um dos primeiros a oferecer uma base sistêmica sobre o assunto:

O texto no sentido de um conjunto essencial de significados, geralmente de um “drama” e fixado por escrito, de modo que a encenação poderia modificar, modular, acentuar, radicalizar, mas não ignorá-lo por completo. Este texto continua sendo um elemento constituinte para o teatro até os dias de hoje. (Se concebemos o texto como “roteiro” num sentido mais amplo, ou seja, se compreendemos uma performance, um ritual, uma montagem teatral como realização de um projeto, este sempre será uma espécie de “texto”, independente se este é fixado por escrito ou não, e todo tipo de encenação continuará o **duplo** ou a sombra de algo que a precede). (Lehmann, 2004, p.01).

Os registros tecnológicos em audiovisual e fotografias levantados ficarão como material para o desenvolvimento futuro de processos reflexivos a respeito de uma escrita teatral, que deseja ver para além do texto, no arsenal que compõe a encenação, e desencadear discussões e práticas acerca da escrita dramática contemporânea. Não quer dizer que o texto seja eliminado ou menosprezado. No entanto, que a ele seja dado outro tratamento, no sentido de dinamizá-lo, principalmente no que diz respeito aos textos épicos e, no caso em questão, à obra de Shakespeare, a qual já nos deixa um arsenal de possibilidades estéticas. Stephan Baumgärtel e Heloísa Silva discorrem a esse respeito, no mesmo artigo visto anteriormente, cujo excerto utilizo para ilustrar minhas reflexões:

Esse “abandono” do texto se dá por um lado em função do advento da tecnologia para apreensão do momento teatral, fotografias e filmagens, que tornaram possível uma análise mais precisa dos demais aspectos do espetáculo como arte, direção, atuação. Por outro lado há um processo cultural que, por volta da virada do séc. XIX para o séc. XX, põe o corpo humano em evidência. Nesse momento o corpo e seus processos simbólicos ganham então um novo status e uma nova importância, tanto no âmbito artístico como no social, adquirindo assim o lugar de uma autenticidade mais profunda do que o espírito racional, de forma que a escrita e seus conseqüentes estudos “perderam terreno”. (Baumgärtel, S. A. e Silva, H. M., 2006, p.01).

O processo criativo particular vivenciado, apesar de manter o foco no objeto de estudo Ofélia, atirou-se no devir da imaginação, gerando uma turbulência, para apaziguar nos devidos lugares as demandas criativas. Através das imagens que chegavam de fora e das que residiam em meu mundo interno, tentei encontrar formas de escoar os conteúdos, sem silenciar as imagens que insistiam em aparecer e, ao mesmo tempo, contemplar simbolicamente todas as reflexões alcançadas. Encontro uma maneira de ilustrar esse redemoinho de idéias atravessado, por meio de um trecho extraído da obra da Professora e artista Sônia Rangel, no qual ela discorre acerca dos processos criativos, a partir de sua própria experiência:

Para descrever o processo criativo e para promovê-lo, preciso apaziguar os personagens internos, organizando os seus diálogos. Os dois mais claramente construídos e visíveis “o que faz” e “o que olha”, são

plurais. Representam conjunto de iniciativas e pulsões, contraditórias na maior parte do tempo. Representam também a pretendida unidade, imposta pelo desejo e pela necessidade de tornar a obra mais visível, em seus meandros de “vir a ser”, seus processos subjacentes de construção e urdidura interna, ao mesmo tempo em que a realizo. (RANGEL, 2015, p.21)

Por ora, eu me limitarei a descrever o processo vivido com os atores, que refletem a busca por uma compreensão do fazer artístico e a importância da alteridade nesse percurso, tendo a personagem Ofélia como figura central desta pesquisa.

### 3.1 LABORATÓRIO 1: Reflexões sobre Práticas

Os trabalhos experimentais foram encaminhados inicialmente tendo a performatividade como um princípio de criação e a consciência quanto à universalidade, atemporalidade e acessibilidade da obra de Shakespeare, permitindo ser montada em qualquer lugar e época, para qualquer público, independente da classe social.

Desde o início da minha investigação, a prática era o método utilizado para comunicar a teoria. Em um ensaio com os alunos, o artista Wagner Lacerda, presente na ocasião, sugeriu que o cenário ideal para realizar o experimento cênico seria o Dique do Tororó<sup>52</sup>. Já havíamos conversado a esse respeito, contudo não pensei em levar os atores, visto que seria muito difícil reuni-los. Porém, quando Wagner aventou essa possibilidade, todos acataram com entusiasmo e se dispuseram a participar. Ao refletir sobre tal escolha, justificava com perguntas: E se Ofélia tivesse caído em um lago próximo? A Dinamarca seria o Brasil e o Reino de Elsinor, Salvador. Quantas Ofélias flutuam por aí... tanto mais lagos haja! E, se Ofélia fosse baiana, qual lago “escolheria”? Ampliar o espaço físico de atuação artística, além de inúmeras possibilidades de aprendizagem, traz o desafio de ter de se colocar não somente como um propositador, mas como um fruidor, visto que as interferências locais são estímulos inusitados para quem trabalha com a arte dos sentidos.

O Dique ia se configurando como a opção mais adequada devido à fácil localização –

---

<sup>52</sup> Existem muitas controvérsias a respeito da criação do Dique. Uma das versões bastante disseminada é atribuída aos holandeses: quando invadiram o Brasil (séc. XVII), permaneceram na capital baiana por breve tempo e realizaram obras hidráulicas, dentre elas o Dique do Tororó (séc. XVIII), para reforçar a defesa contra os invasores Portugueses. O lago é proveniente do represamento do Rio Lucaia, com o objetivo de proporcionar vias de acessibilidade nesse trecho tomado pela água – uma extensão que compreendia desde o Campo Grande até as proximidades do Forte do Barbalho, desembocando no bairro do Rio Vermelho, onde encontra o Mar. Há também os que o consideram como santuário do Candomblé, guardada a tradição de alguns ritos, ainda hoje praticados no local, como, por exemplo, as oferendas às Mães D’água Nanã e Oxum, Donas dessas águas. Ver: TORRES, Carlos. Bahia - Cidade Feitiço, Imprensa oficial da Bahia. Revista de Atividades – Secretária de Recursos Hídricos. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), 1899, n.19.

era o lago mais central da cidade – e, ainda que inserido em uma paisagem urbana, guarda um élan de mistério e originalidade, próprios de lugares repletos de história e tradição, fincado na contemporaneidade. Dessa forma, iam-se delineando a aproximação e a atualização do texto secular de Shakespeare com as demandas e referências locais.

O título para a proposta roteirística inicial era “*Lago das Ofélias N.1: Uma Projeção Interpretativa para a Cena*”. Resolvi modificá-lo, influenciada pelos conceitos de Lévinas acerca da Arte e do que vem a ser projeção. Nesse sentido, o filósofo mensura o valor artístico quando se abandona o imediatismo como resultado. Segundo o autor, a obra tem seu valor e é para a posteridade quando alcança o tempo do Outro (LÉVINAS, 1993). Destaco, a seguir, o trecho que corresponde às traçadas linhas intituladas *O Sentido e a Obra*, em Lévinas:

A Obra distinta tanto do jogo como de suas suputações, é o ser-para-além-de minha-morte. A paciência não consiste, para o Agente, em enganar sua generosidade, dando a si o tempo de uma imortalidade pessoal. Renunciar a ser o contemporâneo do triunfo de sua obra é entrever este triunfo num tempo sem mim (moi), é visar este mundo sem mim (moi), é visar um tempo para além do horizonte do meu tempo: escatologia sem esperança para si ou libertação em relação ao meu tempo. [...] Ser para um tempo que seria sem mim, para um tempo depois do meu tempo, para além do famoso “ser-para-a-morte” – não é um pensamento banal que extrapola minha própria duração, mas a passagem ao tempo do Outro. (LÉVINAS, 1993, p.52)

Diante disso, interpreto que o sentido de projeção para o autor se configura como um retorno ao mesmo, uma não transcendência, um Eu que, no exterior, não chega ao outro, pois se resume a expor sua individualidade, a imperar o seu *Mesmo* sem saltar realmente para o outro, sem haver um encontro, ou uma manifestação entre subjetividades para que, somente depois disso, volte para a sua finitude de Eu. A projeção é um ato de imposição do Mesmo (LÉVINAS, 1993). Para a Arte, principalmente as Artes da Cena, como o Teatro e o Cinema, esta é uma equação bastante desafiadora. Trago novamente um trecho em que Lévinas situa o Outro como o lugar fundamental da expressão:

[...] a expressão, antes de ser celebração do ser, é uma relação com aquele para quem eu exprimo a expressão e cuja presença já é requerida para que meu gesto cultural de expressão se produza. O Outro que está diante de mim não está incluído na totalidade do ser expresso. Ele ressurgue por detrás de toda reunião do ser, como aquele para quem eu exprimo isto que exprimo. Eu me reencontro diante do Outro. Ele não é nem uma significação cultural, nem um simples dado. Ele é primordialmente sentido, pois ele o confere à própria expressão, e é por ele somente que um fenômeno como o da significação se introduz, de per si, no ser. (1993, p.57)

Enquanto artista, acredito que estamos sempre imersos no que fazemos. Quando saltamos para fora através das relações ou dos objetos que nos cercam e instigam o nosso desejo, é impossível nos desvencilharmos de nossa individualidade. A relação com o outro e com o mundo de fora parece ser uma dança na qual estamos sempre em meio a presenças corporifi-

cadás: às vezes, distinguimos um corpo individualizado; em outros momentos, não dá para delimitar onde começa e onde termina uma forma corpórea – é um eterno movimento, ir e vir.

### 3.2 SUJEITO TRAJETO OBJETO

Abro este subtítulo com o intuito de prenunciar as práticas criativas das quais eu lancei mão no processo dos ensaios com atores, e encaminhar minhas necessidades estéticas que, de alguma forma, estarão presentes na elaboração da proposta de roteiro.

A minha prática artística iniciou-se fora do âmbito acadêmico, exigindo de mim prontidão, independência e um posicionamento crítico em torno do meu fazer artístico. Sempre fui para a cena de corpo e alma. No momento em que comecei a estudar e dimensionar com a razão a totalidade necessária para ser um ator, comecei também a fracionar meu comportamento – no momento da apresentação – pelo fato de querer controlar todos os movimentos para obter um resultado satisfatório. Muitas vezes, o ator-aluno está tão preocupado com tudo que aprendeu que esquece simplesmente de ser o outro que se propôs: a personagem. Somente com o tempo pude resgatar o prazer de esquecer um pouco de mim e, ao mesmo tempo, estar cada vez mais concentrada em cada aspecto meu e dos colegas, como estar atenta ao tempo, ao ritmo, à clareza da voz, às marcas das cenas delimitadas pelo diretor, além do estado particular de tensão a cada estreia. Desse modo, somente depois de algum tempo, tomei consciência de que um ator no palco é a possibilidade de uma porta aberta convidando o público a adentrar e vislumbrar um caminho. É um exercício de estar presente em razão e emoção, servindo para despertar o outro, para acordar aqueles que estão adormecidos de sua integridade, vivendo apenas pela metade. Ilustro tal observação a partir do conceito de “ponte”, utilizado por Eugênio Barba para explicar um dos princípios de sua teoria do “Corpo Dilatado”:

É necessário trabalhar na ponte que une as margens físicas e mentais do rio do processo criativo. O relacionamento entre estas duas margens não apenas tem a ver com uma polaridade que é parte de todo indivíduo no momento em que atua, compõe ou cria. Também une duas polaridades mais largas, especificamente teatrais: a polaridade entre o ator e o diretor, e a subsequente polaridade entre o ator e o espectador. (BARBA; SAVARESE, 1995, p.55).

Após minha participação em diversas oficinas de Teatro, identifiquei alguns pontos, os quais havia avançado no exercício da cena, e infinitos outros que ainda precisariam ser perseguidos para a elaboração constante desse Ser Ator.

O termômetro para a escolha dos métodos, das técnicas, é o resultado de uma busca individual, no sentido de descobrir e me apropriar de um instrumental necessário para ser uma atriz. Identifico que, mesmo sem apropriação, inicialmente, sempre estive neste espaço que corresponde ao ator-compositor, segundo o qual descreve Matteo Bonfitto:

O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator-compositor. (BONFITTO, 2011, p.142)

Através da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, reconheço, dentre outros, a iniciação nos Métodos de Stanislavski<sup>53</sup> (1863-1938), através dos professores dessa instituição, dos quais fui aluna, como, por exemplo: Harildo Deda<sup>54</sup>, Sérgio Farias, Celso Júnior, entre outros. Por meio do Diretor Luís Carlos Vasconcelos (1954)<sup>55</sup> – artista paraibano que muito visitou a nossa terra (Bahia), difundindo em suas oficinas os métodos desenvolvidos pelo Teatro Antropológico (Dinamarca, 1979) de Eugênio Barba (Itália, 1936) –, pude adquirir a consciência dos gestos e do “*Equilíbrio precário e de luxo*”, dos impulsos internos, da “*Energia*” em cena e da “*Pré-expressividade*” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.34;74;186), experiência que sempre utilizo em todos os meus trabalhos artísticos de forma adaptada.

Dentre os meus aprendizados, dos mais marcantes para esse processo criativo foram as oficinas com o Professor Harildo Deda (1996). O meu *face a face* (LÉVINAS, 1972) com o Mestre foi quando ele realizou a sua primeira oficina de Shakespeare para atores (1997). O

---

<sup>53</sup> Constantin Stanislavski foi um homem de Teatro: ator e diretor russo, responsável por uma das sistematizações mais importantes no que se refere ao trabalho do ator. Entre seus métodos está o das Ações Físicas, que se baseia nos movimentos exteriores justificados por ações internas. Desse modo, na chamada “segunda etapa de seus experimentos”, dedicou seus estudos ao trabalho do ator constituindo um sistema de referência a partir das ações físicas definidas por Matteo Bonfitto em sua obra *O Ator Compositor*: “o conceito de ação física envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras” (BONFITTO, 2006, p.26).

<sup>54</sup> Harildo Deda é professor, diretor e ator. Nascido na cidade de Simão Dias, em Sergipe, migrou para a capital baiana em 1952 para estudar, formando-se em Letras. Aprimora seus estudos literários nos Estados Unidos. Em meados de 1962, passa a integrar o Centro Popular de Cultura baiano (CPC), dirigido, em sua primeira peça no grupo, por Chico Assis. Os interesses eram artísticos, sociais e políticos. Desse modo, o professor de Letras foi dando lugar ao homem de Teatro, retornando aos Estados Unidos (Universidade de Iowa), para cursar seu Mestrado na área de Interpretação Dramática. Tem uma vida toda dedicada à Escola de Teatro da UFBA, em Salvador, mas, principalmente – e felizmente –, ao Teatro baiano. (MARFUZ, LEÃO; LUÍZ, Raimundo Matos de. *Mestres da Cena: Harildo Deda – a matéria dos sonhos*, 2011, pp.20-4;53-6).

<sup>55</sup> Luiz Carlos Vasconcelos, paraibano da cidade de Umbuzeiro, nascido em 25 de junho de 1954, estudou Teatro com Eugênio Barba na Dinamarca. Voltando para a sua terra, cria o palhaço “Xuxu”, seu personagem permanente que o acompanha em todos os momentos. Mesmo desempenhando outros papéis em diversas instituições privadas, como a Rede Globo, continuava atuando como “Xuxu” em comunidades pobres. Nessa mesma época, funda a Escola Piollinque que, além de ser o local de ensaios de seu grupo de Teatro “Trupe”, também desenvolvia, junto à comunidade, um trabalho de educação popular por meio da Arte. É reconhecido internacionalmente desde a montagem de sua direção “Vau da Sarapalha”, percorrendo diversos lugares dentro e fora do Brasil, da Paraíba à Inglaterra, sendo então aplaudido de pé.

Disponível em: <<http://www.paraibatotal.com.br/a-paraiba/cultura/personalidades/luiz-carlos-vasconcelos>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

conhecimento artístico se completava juntamente aos colegas, alguns já com a carreira admirável e consolidada. No entanto, Harildo se doava por igual no face a face. O fato que mais me impressionou foi perceber um sentido de alteridade presente em suas interferências, enquanto mestre, e em sua fala registrada na obra *Harildo Deda: A Matéria dos Sonhos*, escrita pelos professores Luiz Marfuz e Raimundo Leão:

A anulação do companheiro de cena forma verdadeiras ‘ilhas de interpretação’. É o ator preocupado consigo mesmo, com a construção perfeita de sua personagem. Às vezes, são belíssimas coisas, mas não significam nada para mim, porque não há envolvimento com o outro, não tem diálogo para se chegar ao outro lado. E, quando não há possibilidade de diálogo, eu rejeito. (MARFUZ; LEÃO, 2011, p.167)

Por isso, minha primeira ação ao iniciar o Mestrado foi ir em busca do Mestre Harildo Deda que, por sorte, iria realizar uma nova oficina de Shakespeare, da qual, com certeza, eu faria parte. Ao iniciar a oficina, comecei querendo anotar e racionalizar tudo o que ele dizia, na tentativa de não perder nenhuma indicação, até porque estava participando enquanto pesquisadora. No entanto, no momento da cena, quando quis adotar o procedimento de entender tudo com a razão, ele simplesmente disse: “Não explique. Faça!” Esse comando tem um efeito surpreendente no processo de aprendizado. Quem o realiza sem pestanejar sabe a mudança de perspectiva brusca e certa que surge. O caminho para interpretar a personagem está aí, no *fazer*. Parece tão simples, mas, como dito anteriormente, é preciso estar inteiro com todos os seus pedaços em cena, e isso não é tão fácil assim, a não ser que você esqueça que está em partes e sinta o todo: o Eu, o Eu dos outros, o Outro e o Absoluto. Encontro nas palavras do Prof. Lourenço Leite a explicação para esse acontecimento:

Somente a emoção é suficientemente forte para cegar a razão que tudo vê. Porque o ato da criação não tem memória, se tivesse não geraria a novidade. Novidade essa que, no mundo atual, torna-se absurda porque o incompreensível da existência se habituou a procurá-la na razão totalizante que aponta somente para o que está além de. (LEITE, 2001, p.49)

Definir um verbo de ação para Ofélia, segundo os exercícios da prática teatral utilizada pelo Professor e Mestre Harildo Deda, o qual nos coloca face a face com esse outro, a personagem, trata-se de um grande desafio e rico exercício. O trabalho de Deda é guiar-nos pelos caminhos do outro para chegarmos ao entendimento do outro, para ser esse outro. Deda trabalha como um ouvidor de almas invisíveis, um porta-voz dos objetivos dessas almas invisíveis que estão nos personagens.

Em minhas atividades artísticas, o trabalho de performance iniciado com o Professor e amigo Wagner Lacerda, além de despertar reflexões acerca das práticas interpretativas, no que concerne ao trabalho do ator e do performer, trouxe memórias e despertou em mim a curiosidade pelo trabalho com esculturas, principalmente em material de argila. Desse modo, partici-



pei de algumas aulas e, por vários dias, observei o trabalho dos alunos que ali estavam, bem como suas obras. Esse desejo recôndito refletiu-se no produto final da atual pesquisa, a proposta do Roteiro Dramatúrgico, cujos personagens a serem “encarnados” pelos atores tratam-se de esculturas (de argila) que vivem em um ateliê abandonado, descritos nos capítulos 3.6 ao 3.7.1.

### 3.3 LABORATÓRIO 2: A PREPARAÇÃO E A SELEÇÃO DOS ATORES

Estágio Docente Orientado é o nome de uma atividade obrigatória do Mestrado em que o aluno da pós-graduação ministra aulas para os alunos da graduação e tem a oportunidade de compartilhar sua pesquisa com os mesmos, conduzindo exercícios práticos e teóricos no intuito de desafiar a sua proposta desde cedo com esse primeiro público. Em princípio, pensei em montar *Ofélia* sozinha; assim, pouparia meu tempo, haja vista que reunir atores para trabalhar sem remuneração é não somente complicado tanto quanto constrangedor. Contudo, tive a oportunidade de trabalhar com colegas desejosos de participar da proposta que eu trazia e perguntei a minha orientadora sobre que caminho deveria tomar. Ela me incentivou a realizar as experimentações com os alunos; e assim o fizemos. Apresentei o meu tema *A Melancolia da Alteridade em Shakespeare: Ofélia* e propus que os atores escolhessem cenas da obra *Hamlet* que tivessem relação com essa personagem. Na primeira aula, falei sobre performance, pois tinha também esse objetivo para trabalhar *Ofélia*. Eu desarrumei a sala e transpassei por entre as cadeiras vários fios de corda e de cordões, de maneira a dificultar o acesso. Inventei esse exercício, inspirada pelos métodos do Teatro Antropológico de Eugênio Barba<sup>56</sup>, pois, com essa disposição, iria propiciar imediatamente movimentos a partir de um “equilíbrio precário ou extra-cotidiano” (BARBA, 1995, p.34), modificando o sentido de direção, equilíbrio, e acionando o corpo inteiro para conseguirem ultrapassar os obstáculos. Barba refere-se sempre ao ator-bailarino, pois compreende que não deve existir essa facção entre as funções do corpo de um artista, tendo incluído em seus métodos técnicas da Dança Indiana e do Teatro Noh Japonês. Apreciemos sua definição do assunto:

O equilíbrio extra-cotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar. [...] Uma mudança de equilíbrio resulta numa série de tensões orgânicas específicas, que compromete e enfatiza a presença material do ator, mas numa fase que precede a expressão intencional, individualizada. (BAR-

<sup>56</sup> Eugênio Barba nasceu na Itália em 1936, foi para Noruega em 1954, mas somente na Polônia iniciou os estudos de Teatro (1960-64), onde trabalhou por três anos com Gerzy Grotowski. Em 1964, funda o OdinTeatret em Oslo e, já na Dinamarca, em 1979, funda o ISTA (International School of Theatre anthropology). (Cf. BARBA; SAVARESE, 1995).

BA; SAVARESE, 1995, p.34-35).

Simultaneamente, os alunos dividiam a atenção lendo os pequenos cartazes e livros espalhados com frases acerca do tema, pregados nas paredes, no próprio varal cruzado que se formou com os fios, e no chão. Ou seja, seus olhares passeavam por toda a sala e tinham que desenvolver várias tarefas ao mesmo tempo. Isso foi somente para recebê-los, com o intuito de que eles fossem introduzidos ao tema da performance. Desse modo, todos que compareceram estiveram verdadeiramente presentes.

Dando seguimento à parte inicial da aula, exibi um vídeo<sup>57</sup> sobre performance, demonstrando a diversidade de conceitos que permeiam esse universo, o que gerou um diálogo construtivo acerca das experiências de cada um, dentre dúvidas e percepções sobre o tema. No segundo momento da aula, propus um exercício em meio ao cenário de cordas e cordões, com roupas e cartazes estendidos e livros pelo chão. Semelhante à entrada, no entanto, com a nova proposição de estarem percebendo a respiração, os movimentos, partes do corpo acionadas a cada passo dado, posturas encontradas, o esforço despendido em cada plano no espaço (alto, médio, baixo), pedi-lhes que acrescentassem uma frase que lhes viesse à memória. Através da ambientação, dos exercícios e da inserção de conteúdos teóricos e midiáticos, busquei trazer os alunos para aquele espaço, de forma que eles estivessem o mais presente possível, estando por inteiro consigo mesmos e com os demais. Destaco uma das frases que permearam o exercício, selecionada do texto, de Richard Schechner, *O Que é Performance?*:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, comportamentos duas vezes experienciados, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (SCHECHNER, 2006, p.28).

No decorrer das aulas, sempre comecei com relaxamento/aquecimento do corpo e da voz por acreditar que desse modo é possível extrair tensões e preocupações que dificultam o trabalho e o prazer de estar presente em grupo. Acionei técnicas diversas, até mesmo meditações, cujos exercícios de respiração e visualização serviram para despertar a autoconsciência corporal e o estado emocional de cada um. Utilizei, também, alguns exercícios extraídos de *O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*, de autoria da Professora Ciane Fernandes (UFBA, 2006). Segundo Fernandes, “Não se busca a projeção da voz, mas pelo contrário, seu uso interno, enquanto vibração do preenchimento

---

<sup>57</sup> O vídeo “*Perfoda-se – Um documentário sobre Performance Arte*”, dirigido por Williane Gomes e Vanessa Paula Trigueiro, foi resultado de conclusão do curso de Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, promovido pelo *Coletivo Bode Arte* (II Circuito Regional de Performance Bode Arte, 2012), em parceria com o Coletivo ES3, do Rio Grande do Norte. Disponível em: <<https://vimeo.com/70489200>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

corporal, muitas vezes esquecido durante o aquecimento”. O aquecimento vocal era feito dentro dessa metodologia por proporcionar o reconhecimento vocal a partir de uma perspectiva interna, relacionando órgãos internos do corpo com vogais e consoantes (FERNANDES, 2006, pp72-5). Isso beneficia a consciência de um corpo vocal e da expressividade do artista em cena. Reuni a essa técnica a observação de pinturas (quadros) de várias épocas e artistas com os quais os alunos iam reproduzindo os movimentos e estudando a expressão vocal advinda de cada posição investigada. O trabalho proporcionou não somente movimentos corporais definidos, como também alimentou o imaginário através das emoções evocadas por meio da pintura e de seu contexto. Foram realizadas inserções de sons instrumentais percussivos com o intuito de propor um ritmo e velocidade aos movimentos, os quais eram interrompidos bruscamente com a suspensão da percussão, fazendo com que os alunos permanecessem no movimento e, ainda que em pausa, podia ser notado um estado vivo e pulsante em seus corpos, um estado de energia<sup>58</sup> corporal. Com a utilização do instrumento musical, os corpos se entregam de forma natural e espontânea aos movimentos, liberando tensões que dão passagem à respiração mais fluida e em acordo com o esforço despendido, sem “sufocar” os músculos, mas acionando-os de forma precisa e firme. Percebo, nesses movimentos interrompidos, a expressão viva e o fluxo de energia retida pronta para explodir em ações, as quais terão de ser aproveitadas e “modeladas” pelo próprio ator em seu desempenho para dosar a intensidade e a força dessa energia nos movimentos expressos. Esse momento da pausa, dentro da própria dinâmica da cena, serve para isso, para apropriar-se das possibilidades corporais e vocais de forma consciente e entregue. Trata-se também de uma ação de contenção e retenção dessa força invisível (Energia), a qual Eugênio Barba insere em uma dimensão temporal e propõe um exercício de imobilidade constante, possibilitando a consciência imediata de cada músculo acionado, não prescindindo de deslocamento do corpo e do excesso de vitalidade – ao contrário da minha proposta–, são micromovimentos dos músculos e nervos que resultam em um trabalho de consciência corporal individual, como descreve minuciosamente o próprio autor:

Todo o meu corpo está em atividade, preparado para atuar de maneira muito precisa: pegar a garrafa na mesa à minha frente. Os músculos posturais são ativados e há um ligeiro deslocamento do corpo que, apesar de quase imperceptível, mobiliza a mesma energia que seria necessária para uma ação real. Estou executando uma ação, não no espaço, mas no tempo – isto é, estou ativando os músculos posturais, mas não os músculos de deslocamento que moveriam os braços, nem os músculos de manipula-

---

<sup>58</sup> O conceito de “energia”, aqui utilizado, pode ser relacionado ao princípio da *Energia corporal* do ator aplicado por Barba: “Estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não-cotidianas” (BARBA; SAVARESE; 2006, p.74). Energia corresponde também à presença viva do ator, uma “qualidade intangível, indescritível, incomensurável [...] invisível [...] dimensão impalpável” (p.76-81). A ação acontece por movimentos invisíveis, através da contenção e retenção dos mesmos no espaço e no tempo.

ção que ajudariam os dedos a pegar a garrafa. [...] A energia no tempo é assim manifestada por meio de uma imobilidade que é atravessada e carregada por uma tensão máxima. É uma qualidade especial de energia que não é necessariamente o resultado de um excesso de vitalidade ou deslocamento do corpo. (BARBA, 1996, p.88).

O exemplo acima se diferencia do exercício que propus aos alunos no instante em que a ação não se desenvolve externamente, no entanto a presença e a intenção do ator estão mobilizadas e já executam internamente toda a ação em potencial. Quando insiro ritmo e velocidade através de sons percussivos – ainda que contrários à proposta de Barba, estou observando a imobilidade em diversos âmbitos (internos e externos). No momento em que a pausa dos sons interrompe a cena em andamento, o efeito do fluxo de energia continuada permitia também a mim a observação e direção da cena para que esta permanecesse viva, sendo contagiada e originada pela energia invisível e vital do ator em cena, trabalhando – aí sim – o percurso dos movimentos musculares internos. Remeto também, dessa forma, aos precursores do Teatro Físico, o francês François Delsarte (1811-1871) e o austríaco, nacionalizado suíço, Jaques Dalcroze (1865-1950), os quais descobriram através da matriz musical a passagem para reunir o corpo à mente, à alma e ao espírito (BONFITTO, 2011, p.03) e desenvolveram seus sistemas baseados no ritmo cujo fluxo constante era trabalhado nos músculos do corpo entre a contração e a descontração:

A consciência do ritmo é a faculdade de representarem-se cada sucessão e cada reunião de frações de tempo em todos os seus matizes de rapidez e energia. Tal consciência se forma mediante repetidos exercícios de contração e descontração muscular em qualquer grau de energia e rapidez. (DALCROZE APUD BONFITTO, 2011, p.10).

As Ofélias iam se tornando cada vez mais próximas, cada atriz sugeria um rosto para Ofélia. Desse modo, fui reconhecendo cada ato e imaginando possíveis papéis que poderiam desempenhar na construção dessa personagem.

### 3.4 LABORATÓRIO 3: LAGO DAS OFÉLIAS – REGISTROS DE IMAGENS EM VÍDEO E FOTOGRAFIAS – Sobre o Processo

A composição de imagens cênicas gravadas em vídeo foi realizada com fins ao registro dos experimentos cênicos e das performances dos atores, em princípio, como método para a *escrita-cênica*, estímulo à imaginação poética, à construção de um Roteiro Dramatúrgico. Por consequência, fez-se necessário escolher a forma, o foco, o momento, o tempo das imagens, o enquadramento, o som, a luz, entre outras demandas, para obter um registro suficiente.

Desse modo, esse experimento contou com a participação da seguinte equipe técnica, profissionais da área de cinema e vídeo: Gabriel Machado (quem assumiu a assistência de direção), Thiago Bezerra, Isabel Veiga, Ihago Allec e Victor Venas (que registraram as imagens em suas câmeras). Dentre os atores que participaram estão: Yasmin Muller (Ofélia); Bira Freitas (Polônio e o pescador); Lika Ferraro (lavadeira e Gertrudes); Géssica Geiza (espécie de narradora ocular); Nilson Patrício (o poeta); Jeovane Macieira (outro Hamlet); André Cardoso (Hamlet); Natalyne Santos (lavadeira 2); Jamile Cruz (lavadeira 3); Simone Portugal (a florista); Géssica Geyza, Natalyne Santos e Simone Portugal (Três Ofélias). Todas as personagens femininas simbolizam uma Ofélia, pelo simples fato de suas presenças femininas, cada uma com seu jeito particular de ocultar suas melancolias e desejos.

O que faz um ator querer atuar? Pelo menos nessa turma, sei que não é a idolatria, apesar de reconhecimento e retorno financeiro serem necessários. Entretanto existe algo de indizível nessas criaturas da cena que os impelem a exercer esse ofício com tamanha dedicação e generosidade. Sigo indagando: O que faz um ator querer atuar? Seria o fato de, ao oferecer suas faces ao público (ainda que sob uma pintura, um figurino ou sob a máscara da personagem), está realizando algum tipo de encontro com o absoluto? Ou estaria a gritar o nome desse absoluto para testemunhar sua inalcançabilidade, o seu Silêncio? Dioniso, o Deus do vinho e do êxtase, é também o Deus do Teatro e, de acordo com Leite:

Dioniso se infiltra via teatro Grego para mostrar o que estava por detrás da máscara de Apólo. A emoção da natureza humana está atrás da máscara, está no corpo, na dança. Dioniso entra pelas coxias onde reina Apólo e vai no corpo do ator. (LEITE, 2014, s.p.)<sup>59</sup>.

Para a escolha da locação, visitei o Dique diversas vezes, conversei com o então administrador do local e seu auxiliar, os quais foram extremamente receptivos à ideia. Eles nos apoiaram até o fim, oferecendo-nos o “camarim” e mobilizando a guarda local para ficar atenta a todo processo. Negociamos com seu “Tatau”<sup>60</sup>, dono dos barcos que fazem a travessia de um lado a outro do Dique, para utilizarmos sua embarcação, pois haveríamos de filmar dentro dela. Defini, então, os locais da filmagem com o auxílio do amigo Cláudio Antônio, que fotografou os lugares. Por exemplo:

**Figura 5:** Locação das lavadeiras, Dique do Tororó, 2014

<sup>59</sup> Exposição de sua fala no grupo *Tempo e a Melancolia da Alteridade*, nov. 2014.

<sup>60</sup> Senhor Vítor, dono dos barcos no Dique. Eu o chamava de Seu Tatau.



Os recursos materiais foram todos conseguidos através de apoio e investimento pessoal, bem como com a ajuda dos amigos e Orientadora. Foram capturadas mais de quinhentas imagens: 151 itens na câmera de Gabriel Machado; 343, com Ihago Alech; 35, com Victor Venas; e 107 itens na câmera de Isabel.

#### 3.4.1 Estética

Logo de início, Gabriel Machado me fez esta pergunta: Qual o ponto de vista de quem está contando a história? Qual a perspectiva? De onde ele vê? Quem vê? Minha primeira resposta foi: Ofélia. No entanto, Ofélia era a própria água, então o ponto de vista toda vez que remetesse à presença dessa personagem, sem que ela estivesse presente, seria da água. Porém, devido ao custo que seria reservar o barco para este fim, essa idealização não se cumpriu. Tivemos, sim, algumas imagens filmadas desse ponto de vista, e a mais suficiente foi a que abre a cena das lavadeiras, por entre as folhagens da árvore, inserindo certo mistério e surpresa nesse momento.

A água do Dique é imprópria para banho, tanto pela poluição das águas quanto por sua característica peculiar: trata-se de uma bacia, ou seja, declina para o fundo inesperadamente e, unida ao lodo e à vegetação submersa, torna-se facilmente propícia ao afogamento. Esse fato excluiu possíveis cenas dentro d'água. Ainda assim, o cenário se impõe como elemento estético preponderante, por isso cabe um item especial para discorrer sobre suas especificidades.

Muitas cenas não conseguiram ser rodadas, pois seriam necessários mais dias para as

filmagens. Contudo, diante de algumas necessidades e impossibilidades relacionadas à disponibilidade de equipamento técnico (câmera, microfones e pessoal para execução bem como tempo de atores e equipe como um todo), essa possibilidade tornou-se inviável. Ao meu gosto, filmaria um personagem de cada vez. Utilizaria um dia inteiro para cada um, um dia especial somente para o cenário, e outros para as cenas em conjunto. Um orçamento impossível diante da logística demandada. Ficou somente no sonho. Abriu-se, entretanto, para a possibilidade de identificar todo esse processo, como um gérmen para uma *escrita-cênica*, com muitas reflexões a serem desenvolvidas – a longo tempo – sob diversas perspectivas, como a que já fora apontada anteriormente dentro da alcunha do “*Teatro Pós-Dramático*” de Lehmann, visando uma concepção de Roteiro gerado para além do texto, o que configura um estudo muito propício à área da Dramaturgia e suas novas estéticas de criação.

### 3.4.2 O Cenário de Ofélia

A idealização do cenário surgiu desde o momento em que viajei para a cidade de Lençóis, enquanto aluna da disciplina Laboratório de Performance, ministrada pela Professora Ciane Fernandes (UFBA), em julho de 2013, junto aos colegas, para participarmos do Festival de Dança de Lençóis, onde encontrei um eixo para a cena de Ofélia. Em um dos laboratórios (todos realizados ao ar livre, nas cachoeiras e rochas), avistei duas lavadeiras com bacias e roupas no meio de uma rocha. Em torno delas, uma imensa cachoeira se formava como grandes véus, ou seja: um cenário de águas e, ao centro, duas mulheres, bacias e roupas. Ideal para Ofélia: um lago e as personagens lavadeiras que, em seu cotidiano, devem testemunhar o silêncio das águas, tudo que ali se apresenta – lembrando o trecho em que Bachelard discorre sobre o sentido de estar próximo às águas dormentes: “Reencontro sempre a mesma melancolia diante das águas dormentes, uma melancolia muito especial que tem a cor de um charco numa floresta úmida, uma melancolia sem opressão, sonhadora, lenta, calma” (BACHELARD, 1998, p.08).

A lagoa do Dique se configurou, assim, como um elemento representativo dentro da proposta temática que eu persigo. O cenário se estabelece enquanto signo, símbolo e sentido ao mesmo tempo. A lagoa é o signo que representa o *significante*<sup>61</sup> da Melancolia da Alteridade e da própria Ofélia. Ela é, também, através de suas águas, um símbolo de profundidade,

---

<sup>61</sup> Um dos termos que compõem a unidade linguística que corresponde ao Signo.

“infinitude”, de fluidez, do feminino, da morte e da vida. Mesmo sabendo que o Dique está no centro da cidade, gostaria que a paisagem urbana não entrasse no foco para as gravações. Somente a natureza e o silêncio imperam (mesmo em meio à extrema poluição sonora), se olharmos somente para o lago e para suas árvores. No entanto, o amigo e músico versátil Matheus Dantas (músico, diretor musical, ator de cinema, performer, sonoplasta) havia ressaltado a questão de que o barulho impossibilitaria a captação do som e ofereceu uma solução, só compreendida após ver na tela as imagens prontas. Ele sugeriu que incluíssemos toda a paisagem urbana, todos os barulhos e até desse foco a isso em alguns momentos. Compreendi, muito tardiamente, que tal escolha resultaria em um casamento inusitado com a história de Shakespeare dentro de uma proposta estética ousada. À época das gravações, várias britadeiras derrubavam e podavam as árvores locais, por conta da Copa do Mundo sediada no Brasil (2014), e um dos estádios seria justamente o então chamado Fonte Nova, em frente à lagoa. O Dique estava ornado de árvores mortas estendidas com seus troncos que trancavam a passagem dos visitantes e transeuntes. Passei pelo local nesses dias sentindo a dificuldade e o desconforto, e imaginei Ofélia correndo em meio àquele cenário de poder e devastação, o que só me fez lembrar a famosa frase: “Há algo de podre no Reino da Dinamarca!”. Infelizmente, essas imagens não foram registradas.

Victor Venas Videasta, que participou no segundo momento, alcançou a proeza do enquadramento em suas imagens: o Dique parece ser outro local, sem uma via de acesso a veículos, com suas barulhentas armações e buzinas. Ele focou somente o lago, a árvore e as pessoas do set. Desse modo, a fotografia resultou em imagens belíssimas e originais. Assim, encontrei um meio termo entre a minha alternativa e a grande sugestão de Matheus Dantas: as cenas das lavadeiras, onde se insere o texto, a reflexão do “Ser ou não ser”, ficaram resguardadas pela paisagem natural do Dique; enquanto as demais cenas, principalmente as de Ofélia e Hamlet, encontram-se misturadas entre os dois cenários, da paisagem urbana e da paisagem natural.

O Dique fica situado nas limitações entre os bairros do Tororó e Brotas, na cidade de Salvador. Serviu, por muito tempo, como “ganha-pão” de lavadeiras locais. A lagoa guarda muitos mistérios ligados ao sincretismo religioso africano e é também conhecida com o nome de Lagoa de Nanã<sup>62</sup> e de Oxum<sup>63</sup>. Observo a representação de tais símbolos na personagem

---

<sup>62</sup> *Nanã*, cultuada na região do Daomé, hoje Benin (África), rege os princípios do nascimento, da vida e da morte. Mãe suprema, Rainha das águas doces e paradas, seus elementos: a água, a terra e o lodo.

<sup>63</sup> *Oxum*, orixá da beleza, fertilidade, amor e riqueza. Seu elemento são as águas doces (cachoeiras, nascentes, rios, lagos). Disponível em: <<https://ocandomble.wordpress.com/os-orixas/nana/>>. Acesso em: mai. 2015.



Ofélia desde as leituras em Bachelard, quando este a ela se refere enquanto um princípio de vida e de morte. Ele a reafirma como o próprio elemento da água, a partir do texto de Shakespeare: “Ou como criatura que, nascida na água, a esse elemento fosse afeita” (SHAKESPEARE, 1976, p.195-6). Contudo, aprofundar questões tão complexas necessitaria de um outro estudo bastante específico e direcionado. Por isso, ousou somente dizer que gostaria de, em outro momento, poder realizar todas as imagens poéticas, as quais tal personagem desencadeia, dentre elas: a referência às Ninfas, às Sereias, às Deusas das Águas, em analogia às Orixás mulheres supracitadas, trazendo todo o conteúdo presente acerca da simbologia da vida e da morte e de seus elementos: a água e a lama.

Guardando o respeito devido a essas entidades, pedi licença para que as filmagens se realizassem naquele lugar. Passeando atentamente pelo Dique, escolhi o lugar clímax da história: o local onde Ofélia salta para as águas. Era em uma árvore imensa, parecia a maior do Dique, cujas ramagens tornavam o lugar bastante secreto. Ali se encontrava um pequeno banco de areia escondido. Entretanto, quando fui mostrar o mesmo lugar a Cláudio Antônio para que ele registrasse, havia sumido. Fiquei impressionada e retornei novamente ao mesmo ponto, e o banco de areia estava lá. Compreendi então que, a depender do tempo, existem lugares no Dique que submergem com a chuva, modificando o delineamento da bacia hidrográfica. Por isso, modifiquei a locação. Não utilizaríamos mais o banco de areia, contudo permaneceríamos no local, mas um pouco acima. Também percebi a sinuosidade da lagoa: quando procurava avistar alguns pontos ao longe, perdiam-se de vista, estes não eram visibilizados por causa das curvas. Tive a impressão de que existem lugares invisíveis por ali, os quais aparecem e desaparecem. Em outro momento, fomos, eu e Cláudio, ao Dique. Desta feita, ele registrou as imagens em sua câmera para que identificássemos, em meio aos lugares flutuantes, a precisa locação de todas as cenas, e eu não a perdesse mais de vista. Este foi um momento importantíssimo, quando senti que estava dando passos e materializando as ideias. Conseguimos definir o lugar das lavadeiras, em meio à sombra de uma grande árvore à beira do lago, oposto ao de Ofélia, onde, a depender do enquadramento da câmera, seria possível omitir a paisagem urbana – pelo menos algumas cenas, como a das lavadeiras.

Finalmente, nos dias 25 de maio e 3 de junho de 2014, montamos acampamento em um ponto de apoio no entorno do próprio Dique, em um alojamento extensivo à administração local, com estrutura necessária para servir de camarim. O espaço era grande e Bira Freitas organizou uma mesa para o café da manhã, imprimindo uma atmosfera de acolhimento ao local. Também nos reunimos nesse mesmo lugar, reorganizando (Cláudio Antônio, Bira Frei-

tas e eu) as mesas para o almoço, um momento de celebração desse encontro, em dois dias de filmagens.

### 3.4.3 Perspectivas para uma trilha sonora

Desenvolvo um trabalho experimental de canto improvisando melodias e, nas cachoeiras de Lençóis, realizei uma cena em que adentrava no lago com um véu e cantava uma melodia breve e desconhecida. Esta permaneceu como tema para a personagem, em razão de, nos ensaios com os atores em Salvador, o canto despertar-lhes o sentimento com relação à cena e instaurar a atmosfera necessária: a melodia que criei para a personagem é melancólica e permeia todo o enredo.

Ao convidar o músico e amigo Gustavo Melo<sup>64</sup> para compor a trilha sonora da encenação, ele imprimiu notas musicais que remetem à festa de Ogum<sup>65</sup>, nome do Orixá que em Salvador faz uma correspondência com Santo Antônio e, assim, a cena das *Três Ofélias* abre ao som de um violão percussivo, seguindo o ritmo do toque de Ogum. Utilizei como letra um trecho da fala original de Ofélia: “Amanhã é dia de São Valentim: Bem cedo, juntinho à tua janela. Para ser a tua Valentina...” (SHAKESPEARE, 1976, p.175).

Outra composição, denominada “Ser Não Ser”, encaixa-se na cena das lavadeiras, logo quando elas são anunciadas através das folhagens das árvores e das bacias. Essa música surgiu em um ensaio, quando tentava estimular os atores a darem suas falas em harmonia uns com os outros. Pedi que eles repetissem, aleatoriamente, palavras desse monólogo e fui acompanhando-os com um ritmo através de um instrumento musical percussivo. Posteriormente, desenvolvi melodia e letra para esse momento, que corresponde ao discurso das lavadeiras acerca da vida e da morte, extraído do antológico monólogo de Hamlet, misturado às ideias de alteridade refletidas a partir de Lévinas, o que gerou uma proposta argumentativa acerca da minha pesquisa, como pode ser constatada a seguir através da seguinte composição, de minha autoria:

#### **Ser ou Não Ser**

<sup>64</sup> Músico formado pela Universidade Federal da Bahia, professor na Instituição Pierre Verger e em escolas da rede pública de ensino. Desenvolve pesquisas musicais com ritmos de tambores africanos e possui muitas composições de sua autoria nessa linha, com CD gravado.

<sup>65</sup> *Ogum*, orixá guerreiro. Seus elementos são a Terra e o Fogo. Deus da agricultura e da guerra, simboliza também a conquista e a prosperidade. Disponível em: <<https://ocandoble.wordpress.com/os-orixas/nana/>>. Acesso em: mai. 2015.

Ser ou não ser, viver, morrer, dizer: dormir

Não mais sofrer!

Sonhar, cantar, morrer para dormir e viver.

Suar, gemer, atravessar o ser ou não ser.

Voar, saber silenciar, calar e morrer.

Dormir, sonhar, não ser e repousar n'outro ser.

Sofrer, gemer, suar, voltar a ser ou não ser.

E decidir voar para sonhar e morrer.

Saber voar e transcender, desfalecer.

Saltar no céu de outrem para além do ser.

E decidir voar para sonhar e morrer.

Saber voar e transcender desfalecer.

Saltar no céu de outrem para além do ser.

### 3.5 LAGO DAS OFÉLIAS: A MELANCOLIA DA ALTERIDADE EM SHAKESPEARE – COMO ROTEIRO DRAMATÚRGICO

A materialização do roteiro ultrapassa a linguagem escrita, torna visíveis as imagens que perambulam escondidas em meio às letras, às palavras. A mente imaginária é uma eterna luta entre o interior e o exterior, até se apaziguar em uma imagem que o traduza, ou pelo menos lhe dê a ilusão de algum encontro. Ao realizar tal experimento registrando algumas passagens em vídeo onde aconteceu a alquimia do primeiro esboço de texto para a cena, compreendi profundamente o que Bachelard diz a respeito da imaginação poética e de suas imagens:

Só quando tivermos estudado as formas, atribuindo-as à sua exata matéria, é que poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana. Poderemos então perceber que a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma. As imagens encontradas pelos homens evoluem lentamente, com dificuldade, e compreende-se a profunda observação de Jacques Bousquet: 'Uma imagem custa tanto trabalho à humanidade quanto uma característica nova à planta'. Muitas imagens esboçadas não podem viver por que são meros jogos formais, porque não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar. (BACHELARD, 1997, p.03)

A apresentação de um roteiro como produto final desta pesquisa apoia-se em uma releitura de Ofélia (observada no subcapítulo 2.8, "Uma Releitura para Ofélia"), a partir das leituras feitas com base no conteúdo da própria obra de origem e das reflexões ancoradas nas obras de Lévinas e Bachelard, que me levaram a perscrutar "Quem é Ofélia". Por conseguinte, o desejo de reestruturá-la de acordo com uma interpretação particular – concebendo-a enquan-

to um personagem simbólico, representante central do próprio tema da obra “*O Ser ou Não Ser*” (o dilema entre viver ou morrer, a questão da existência humana finita) –, culmina em uma nova possibilidade para o desfecho do seu percurso.

### 3.5.1 ROTEIRO DRAMATÚRGICO – LAGO DAS OFÉLIAS

*Em um ateliê de esculturas abandonado existem várias obras expostas, muitas ainda em construção, inacabadas, por falta de água. As peças existentes faziam parte do acervo de obras de uma exposição denominada Lago das Ofélias, que reconta a história de Ofélia inspirada na obra Hamlet, de Shakespeare. O local está abandonado mas, quando é aberto para visitação pública, nota-se que as obras têm vida e representam os dramas humanos. A maioria delas apresenta texturas de argila seca, rachada. Dentre elas, existem bustos, esculturas com partes do corpo construídas, ou de corpo inteiro, organizados, dispersos pelo local. Algumas das obras são feitas de carne e osso, água e argila (são atores de verdade). Haverá momentos em que os suportes que apoiam, ou sustentam, tais esculturas vivas estarão vazios, sem nenhuma escultura, somente seus suportes (mesas ou artifícios de materiais nas paredes etc.). Todas as Esculturas, exceto Escultura Ofélia, Escultura Hamlet e Escultura Polônio, pertencem a um Coro de Esculturas; são elas: Coro de Esculturas Vivas; Coro de Esculturas da Lama; e Coro de Esculturas dos Bancos.*

*Cada escultura e Coros possuem seus ambientes delimitados, porém, no desenrolar da história, ocuparão diferentes áreas. Por vezes, paralisam em suas formas, logo depois continuam seus movimentos e ações. Uma delas – de corpo inteiro, feminino – denominada Escultura Ofélia, habita o único espaço com lama de todo o lugar (os outros são secos). Seus pés afundam na lama. Tudo é seco, todavia ela consegue guardar água em um pote, quando raramente chove ou quando ela canta. Seu pai, a Escultura Polônio, faz questão que o Rei lhe entregue a missão de Chefe das Águas do Reino, para resguardar a filha de assédios. Potes de barro estão espalhados por todo lugar, bem como instrumentos próprios para erigir esculturas (espátulas, rastelo, estrangulador, faca, modelador de metais e madeiras etc.).*

*CENA 1: Espaço da Escultura Ofélia. Escultura Polônio, junto a alguns encarregados do Rei, aguardam o canto de Ofélia para encherem seus potes de água.*

ESCULTURA POLÔNIO – Afastem-se! Afastem-se! Desse jeito, nem os céus nem o ínfimo germe da terra conseguirão ouvir o seu canto. (*Ninguém adentra o espaço de lama, nem Polônio. Ofélia canta, enquanto dois homens seguram o pote de água dela, até que ela permita que eles encham os outros potes*).

ESCULTURA OFÉLIA – Pronto, meu pai! Existe água suficiente para encher os potes restantes. (*Os encarregados encham mais dois potes e Polônio os enxota*).

ESCULTURA POLÔNIO – Agora chega! Chega! Vocês já têm água suficiente para abastecerem toda a população por algum tempo. Vão! Vão! Saiam todos! Irei em seguida! E não derramem uma única gota desse líquido precioso!!! (*Voltando-se para a filha*). E quanto a Hamlet... já me contaram que você tem sido liberal e generosa... (*ela tenta falar, mas é impedida*). Não possuí sobre si mesmo a ideia clara que conviria à minha filha? Eu ordeno: Confine-se de suas visitas! Seus frívolos favores são um tributo à moda, um juvenil capricho, uma violeta ao iniciar-se a primavera: precoce, mas fugaz; suave, mas efêmera; o perfume e o recreio de um minuto apenas, e nada mais. (*Ele fala sem se deixar interromper*). Crê somente que ele é moço e pode andar de cabresto mais largo do que vós. Põe fim a isso!!! (*Retira-se. Ela fica paralisada em uma forma. Começa a mover-se lentamente e, do próprio vestido, vai retirando flores e plantando um jardim sobre a lama, onde seus pés estão submersos, junto a cabeças de argila (alguns rostos sem órgãos, entre outros) semi-submersas, com as quais, por vezes, se ocupa, esculpindo-as ou decorando-as*).

ESCULTURA OFÉLIA – (*Dirigindo-se às cabeças de argila submersas que ali estão*) Aqui está, rosmão para a lembrança. Peço-vos, amor: Lembrai-vos! (*Esta escultura representa o irmão*). E aqui está amor-perfeito para a melancolia. (*Põe a flor em uma escultura de mãos sobre a lama, atendo-se por um momento a ela. A luz incide nessa escultura e uma voz em off masculina ressoa. Representa Hamlet*).

ESCULTURA DA LAMA (Hamlet) – As estrelas são fogo, o sol tem movimento? Eis as coisas de que deves duvidar, mas do meu amor não duvides um só momento. (*Ela sorri e, nesse instante, cai um borrisco sobre si*).

ESCULTURA OFÉLIA – Aqui estão: erva-doce para vós e arquiégias para a Rainha. (*Ajeita a coroa de flores na cabeça de argila semi-submersa, que corresponde à Rainha*). Arruda para vós (*para outra escultura*) e algumas para mim. Podemos chamá-la erva-da-graça aos domingos. Ah, deves trazer a vossa arruda (*para a Rainha*) por motivo diferente. Eis a margarida. (*Encontra uma cabeça de semblante desesperado e o suspende da lama*). Ouvi

dizer que o galo, essa trombeta da manhã, com sua altissonante e estrídula garganta, acorda o deus dia, e que, ao seu aviso, se há no fogo ou no ar, ou seja, em mar ou terra, esse deus apressa-se a volver para onde se confina o espírito que esteja errante, a extravar. E assim aconteceu: quando o galo cantou, o sol nasceu (*Risos. Recoloca o busto na lama*). Sempre que celebramos com alegria todas as vidas, saudáveis são as noites e não há lugar que exerça má influência; as fadas e as bruxas ensinam mágicas de voar e jogam pó de sorrisos por todo ar (*Sorri*). (*A luz quase completamente baixa e uma luz de chuva colorida cai sobre o espaço; ouvem-se repetidos risos e suaves gargalhadas. Voz em off da escultura Hamlet*).

ESCULTURA HAMLET – (*Voz em off*) Do meu amor não duvides um só momento.

(*Volta a luz. Ela olha feliz para as flores que se multiplicaram, formando um monte sobre a lama. A Escultura Ofélia continua suas estórias.*)

ESCULTURA OFÉLIA - Meu pai dizia: “Sê leal contigo mesmo e seguir-se-á, tal como a noite segue o dia, que então não poderás ser falso com os outros.” Mas, para mim não dizia. Dizia ao meu irmão. (*Com imensa saudade, olha a flor de rosmaninho plantada*). Sua sábia cartilha era para a formação de grandes homens. Como o meu irmão Laertes... Que Deus o tenha! E também para dar conselhos ao Rei! Em mim, suas palavras protetoras iam construindo monumentos! (*Vai cantarolando e catando os pedregulhos que estão dispersos, próximo a si, colocando-os uns sobre os outros. Continua sua fala*). Monumentos de pedras! Cada letra prendia-se ao chão e às paredes formando um enorme corredor no qual eu seguia, sob sua proteção e de acordo com os princípios régios e cristãos. Mas o Rei morreu... (*Bate a mão “acidentalmente” na formação de pedras que desmorona*) Mataram, o Rei Hamlet.

(*Blackout. Luz sobre as outras esculturas vivas – atores de verdade – que estão em lugares diferentes, dispersos pela sala. Um, presas à parede com algumas partes do corpo sobressalientes; outras somente com a cabeça sobre um suporte que as apoie: mesa etc. Nesse momento, representam a corte da realeza. Alguns seguram, à mão, taças e tecem os burburinhos sobre o novo sucessor do rei. Barulhos diversos de tilintar de taças de cristais e talheires, desatarraxar de rolhas, gargalhadas e risos comedidos deixando à vista qualquer dissonância; vozes indistintas a conversar*).

ESCULTURA VIVA 1 – Isso anuncia algo de infausto para o reino.

ESCULTURA VIVA 2 – Nosso bravo Rei Hamlet, assim conhecido em todo o ocidente, venceu o Rei da Noruega e nem pôde gozar das conquistas assambarcadas. Deixa um

lastro de riquezas dentre elas, a pobre viúva casta, em plena vida, e seu nobre descendente: órfão.

*(Duas esculturas – atores vivos –, uma, bêbada, ouve os comandos da outra, cochichados ao ouvido, e vai repetindo suas falas)*

ESCULTURAS VIVAS BÊBADAS – Um Brinde ao novo Rei!... *(Cochicho da escultura próxima)* Rei Cláudio, seu irmão e sucessor... *(Cochicho)* E ao seu casamento com a nobre e recém-viúva... *(Levanta a taça e pausa)*... agora noiva... viúva... *(Cochicha)* Noiva ou viúva?... *(As duas esculturas discutem entre si, faz gestos com a cabeça, cochichando no embate entre “viúva ou noiva”)* Ahhhhhh!!!...

ESCULTURA VIVA 3 – *(Interrompe os cochichos)*. Economia, meus caros! Economia! Serviram os pastéis do enterro, mesmo frios, nas mesas do noivado, ao passo que, com os mesmos pastéis, trataram de assuntos de guerra, pois o jovem Fortinbrás reclama suas terras perdidas. Com um bando de sem leis, avança, ardente e corajosamente, para recuperar, de nós, a pulso forte e em termos de coerção, as terras que o pai dele perdera.

ESCULTURA VIVA 4 – Enquanto isso, o rei Cláudio está varando a noite a erguer a taça e rege as libações e blasonantes danças. E toda vez que esgota as copas de seu reino, bradam o tímpano e a trombeta proclamando esse triunfal cometimento. E o príncipe Hamlet, onde está? *(Todo o barulho interrompe-se bruscamente)*.

*(Volta a cena da escultura viva – feminina – da lama, Ofélia. Ela está de pé. Fixa a olhar para frente. Vai de um lado a outro, como se buscasse algo, como se quisesse sair, mas permanece em seu lugar)*.

ESCULTURA OFÉLIA – *(Sussurrando)* Hamlet... Hamlet... Hamlet... o nobre Hamlet!!! *(Olha para frente, de pé. A mesma chuva de cores do início toma conta de todo o ateliê, e uma bela escultura viva – ator de verdade –, de rosto coberto por um tecido de gaze transparente, cor de algas marinhas reluzente, surge em sua frente trazendo à mão um punhado de flores a lhe ofertar. A voz dele está gravada e em off)*.

ESCULTURA HAMLET – As estrelas são fogo; o sol tem movimento? Eis as coisas de que deves duvidar, mas do meu amor não duvides um só momento. *(Estende-lhe a mão e a convida para dançar. Antes de sair do seu espaço limitado, ela corre até o seu pote, enchendo as mãos de água. Ele bebe um pouco da água e, o resto, ela entorna sobre ele. Tocam seus rostos de forma suave a modelar suas massas umedecidas, ao som de uma música. Em silêncio, dançam e riem por todo lugar, modelando seus corpos. Em meio à dança, assumem posi-*

*ções semelhantes a algumas esculturas conhecidas – a exemplo de O Beijo, de Rodin – contudo sem perderem o compasso. Ele volta a falar).*

ESCULTURA HAMLET – Querida Ofélia, não sou hábil em versejar. Não tenho arte para medir os meus gemidos... Mas, acredita! O meu amor por ti é insuperável! Oh, insuperável.

*(A música continua. Eles cristalizam-se em um abraço. Polônio e os outros atores, todos esculturas vivas, cercam-nos com bancos de madeira altos, dispostos em semicírculos, como suportes para os bustos de argila que neles estão e irão compor o Coro de Esculturas, encobertos com sacos pretos. Em seguida, aproximam-se dos dois e retiram um dos braços do outro. Eles permanecem na posição cristalizada, e são levados, cada um, para o seu espaço. Hamlet, para fora da cena. Polônio atira – com força – Ofélia à lama. Ela assume a posição da escultura “Ninfa Chorando”, de Rodin. Os outros atores saíram carregando a Escultura Hamlet, as Esculturas do Banco permanecem fazendo um cerco. Polônio encontra-se mais à frente, de pé, fora do espaço dela, fixamente).*

ESCULTURA POLÔNIO – Não deis créditos a esses juramentos alcoviteiros: laços para apanhar franguinhas! Quereis me ofertar um bebê? Em regra, é antes de o botão se abrir em flor que o verme ataca esse petiz da primavera. E a contagiosa murcha é a maior ameaça no claro orvalho, ao raiar da juventude. Hamlet é um príncipe! Ele está além da sua estrela! Põe fim a isso! Vou ao Rei para narrar-lhe o ocorrido, pois, se vos jureis fidelidade, consagro os meus serviços, como faço com a alma, somente a Deus e a meu bondoso soberano. *(Sai de cena).*

*(Coro de Esculturas dos Bancos parlamentam sobre os acontecidos. As Esculturas Vivas vão entrando, passeando pelo “salão” do ateliê – algumas delas molham as mãos no pote d’água mais próximo e se borrifam com os dedos, remodelando e amaciando suas texturas. Ora conversam e, em certos momentos, cristalizam-se. Elas se encaminham para os seus suportes e, lá, assumem suas posições de origem. Começam os mesmos barulhos de tilintar de pratos e burburinhos).*

CORO DE ESCULTURAS DOS BANCOS – Precisamos avisar ao nobre Hamlet sobre a mensagem de seu pai morto. *(Barulhos esporádicos de pratos e talheres sendo quebrados)* Serviram os pastéis do enterro, mesmo frios, nas mesas do noivado e, ao mesmo tempo, com os mesmos pastéis, trataram de assuntos de amor e de guerra. *(As esculturas vivas estão cristalizadas em suas poses e soltam uníssona Gargalhada).*



*(Hamlet surge, dando voltas em torno do espaço de Ofélia. Esta se encontra ainda na mesma posição da escultura de Rodin “Ninfa Chorando”).*

CORO DE ESCULTURAS DOS BANCOS – E o Rei Cláudio, varando a noite, a erguer a taça. Outros não de corromper-se, uma dracma de mal apaga muitas vezes toda nobreza da substância, e lhe acarreta o desconceito. Precisamos avisá-lo!

*(Começam os mesmos barulhos de tilintar de pratos e burburinhos).*

CORO DE ESCULTURAS DOS BANCOS – *(Vozes em off)* Escuta! Escuta! Ó nobre Hamlet! Escuta!

*(Hamlet atende-lhes e Ofélia desperta, seguindo Hamlet lentamente com o olhar).*

CORO DE ESCULTURAS DOS BANCOS – Se algum dia amaste um terno pai, vinga-lhe o torpe, monstruosíssimo assassinio. Escuta, Hamlet! Fizeram crer que uma serpente o picou enquanto adormecia em seu jardim... E assim, forjando essa versão de sua morte, mistificaram todo o ouvido deste reino. Mas sabe, nobre moço: a serpe que tirou a vida de teu pai, agora cinge a coroa e consome-se em lascívia, junto a sua mãe.

*(Enquanto O Coro acima fala com Hamlet, as Esculturas Vivas começam a se movimentar e pouco a pouco vão em sua direção, fazendo-lhe um cerco. Ao final da fala acima, as esculturas vivas apanham-no. Ele vai se cristalizando e é jogado de mão em mão).*

*(Ofélia, em aflição, percorre seu espaço limitado, de um lado a outro, enquanto fala)*

ESCULTURA OFÉLIA – Tão pálido como a camisa que trazia, pôs-se a estudar-me o rosto tão atentamente como se o fosse desenhar. Hamlet. Seu rosto cheio de uma expressão tão digna de piedade, como se alguém do inferno o houvesse libertado para contar horrores... Suspiro tão confrangedor e tão profundo, parecia espedaçar-lhe o corpo inteiro, e pôr-lhe fim ao ser. Devo calar-me? Nem posso dizer nada, já que não me imbuí de minha causa. Põe fim a isso!

*(Sem mais suportar o desespero de si e de Outrem, colhe as ferramentas de trabalho do ateliê dispostas a seu alcance – as quais lhe servirão de armas – e sai em sua busca. A Escultura Polônio surge em meio à multidão e tenta detê-la aos gritos).*

ESCULTURA VIVA DE POLÓNIO – *(Ofélia foge do pai)* Não, filha! Não tomeis por fogo esse lampejo que dá mais luz do que calor, e que se apaga quando mera promessa, nem logrou formar-se...

ESCULTURA OFÉLIA – Por quê? Não há razão nenhuma para medo. Um alfinete vale mais do que a minha vida. Quanto à minha alma, que perigo há para ela, se é algo de imortal, tão imortal como ele?

*(Luz sobre uma das cabeças – Laertes – dentro do espaço de lama onde ela estava. As cabeças de argila, assim como as outras esculturas dispostas na lama, também compõem um Coro de Vozes, as quais ascendem a cada fala).*

CORO DA LAMA (Laertes) – Cuidado! Sim, querida irmã... Cuidado! Pensai nos danos que talvez vos sofras, se lhe escutardes as canções credulamente, ou se vierdes a perder o coração...

ESCULTURA OFÉLIA – Perder o coração e reconstruir a alma. O que fariam se possuíssem os meus motivos de paixão, as minhas deixas para a dor? Submergiriam em lágrimas e o mundo não seria tão seco.

CORO DA LAMA – Cuidado, querida Ofélia! Cuidado! Pesando-lhe a grandeza, ele não é senhor das próprias intenções: o nascimento o obriga. Nem pode fazer o que deseja, pois de sua escolha pendem a sanidade e o bem-estar de toda a nação. Ele, em seu papel e posição, pode apenas o que consinta a voz geral do Povo.

ESCULTURA OFÉLIA – Será mais nobre em nosso espírito sofrer pedras e setas, com que a Fortuna, enfurecida, nos alveja, ou insurgir-nos contra um mar de provações e, em luta, pôr-lhes fim?

*(Todos pegam algum instrumento de trabalho em esculturas, usando-os, uns contra os outros, como armas. A cada estocada entre dois ou mais adversários, os outros cristalizam-se em formações trágicas. Esta cena se repete até o último cair, com exceção de Ofélia).*

ESCULTURA HAMLET – Quem me chama de vilão? Falta-me o fel com que a opressão me saiba amarga. Caso contrário, eu já teria alimentado os milhafres do céu com os restos desses biltres!

*(Hamlet sofre um golpe e desfere outro sem olhar a quem, matando a Polônio por acidente. Ofélia, que fora arrastada com a multidão, tenta alcançá-los. Todos estão feridos, exceto Ofélia).*

ESCULTURA OFÉLIA – Ó pranto sete vezes mais salgado, queima a valia e a percepção destes meus olhos!

*(Música. Em cena, vê-se um quadro trágico formado pelas esculturas).*

TODOS (Como uma oração, recitam partes do monólogo original de Hamlet).

TODOS – Talvez sonhar.

Os sonhos..

Os sonhos...

Eis a suspeita que impõe tão longa vida a nossos infortúnios...

Quem sofreria os relhos e a irrisão do mundo?

O agravo do opressor, a afronta do orgulhoso?

Toda a lancinação do mau-prezado amor,

A insolência oficial, as dilações da lei...

Quem o sofreria?

Quem levaria fardos, gemendo e suando sob a vida fatigante...

*(Ofélia alcança seu pai e Hamlet, que estão deitados – desfalecidos –, próximos um ao outro).*

Fechei vossas palavras na memória, a chave vós mesmos a jogueis no fundo de um rio.

*(Ofélia segura o pai em seus braços. Pausa).*

ESCULTURA OFÉLIA – Oh, se esta carne, muito, muito poluída, pudesse derreter-se, transformar-se em água. Ah, se pudesse... resolver-se num orvalho!

*(Os outros continuam cristalizados).*

ESCULTURA OFÉLIA – (Para Hamlet) Queria dar-vos algumas violetas, mas fenece-ram todas quando meu pai morreu.

*(Ela vai buscar as violetas no espaço de lama. Lembra da água em seu pote e corre ansiosa. Ao tocar a água, passa sobre seu corpo, pega as flores colocando algumas dentro do pote e joga um pouco sobre si, banha-se de lama, flores e água. Em seguida, arrasta o pote até os corpos e, com a água, vai remodelando todos eles. Os que despertam fazem o mesmo, uns com os outros, até todos estarem de pé. Ao tocar em Hamlet, a mesma luz do início surge, e uma chuva de cores e água derrama-se sobre o palco. Borrifos de água caem também sobre o público. Delicadamente, cada ator vai a uma pessoa do público para borrifar um pouco de água, e simulam o toque, remodelando-os, para então uma saída de cena como se dançassem).* (Black).

FIM!!!

### 3.5.2 CONSOLIDANDO A ESTRUTURA DO ROTEIRO: Da Necessidade de uma Análise Actancial

Compus o primeiro esboço de roteiro com base na obra original, com trechos do monólogo de Hamlet “Ser ou Não Ser”, os quais considero central à peça. Dividi-o em sequências para a realização do laboratório em vídeo, constituindo as falas dos atores, e incluí o monólogo inteiro de Gertrudes narrando a morte de Ofélia, cuja interpretação é da atriz Lika Ferraro. Escolhi esses dois monólogos como eixo por acreditar serem os textos que traduzem de forma precisa a personagem e seu conteúdo. Assim, ancorada nos textos mais importantes para a minha pesquisa, extraídos da obra *Hamlet*, inseri outras pequenas passagens da peça.

Toda a experiência teórico-prática realizada levou à reflexão e apuração do processo da escrita, sendo necessário redimensionar inteiramente a estrutura roteirística para que esta contemplasse verdadeiramente, e da melhor maneira, a presente pesquisa acerca da melancolia da alteridade em Shakespeare, a partir de Ofélia. De acordo com esse objetivo, todos os personagens criados no primeiro momento tiveram que ser reanalisados, reintegrados ao texto ou modificados e extintos, em função de construir e expressar esse tema e o objeto da pesquisa atual, que é Ofélia. Do mesmo modo aconteceu com a estrutura do texto, sem jamais me afastar da primeira análise, quando identifiquei no monólogo de Hamlet os conteúdos da melancolia e alteridade presentes em Ofélia, tornando-a seu duplo, porém extraindo alguns e inserindo outros, para construir uma estrutura que acentuasse os elementos do drama (ação, tensão e conflito).

Sendo assim, reafirmo o que disse anteriormente: que pretendo dar a Ofélia um sentido de libertação, ancorando-me em Lévinas e Bachelard. Por meio de Lévinas, partirei dos conceitos que constroem a sua ética do infinito – a qual diz respeito ao tema do Ser e da alteridade – para empreender um sentido de transcendência buscado por Ofélia.

Concentrando-me nesse intuito, ao consolidar o roteiro final, para minha surpresa, tive de extrair o monólogo de Gertrudes, não por este deixar de ser importante na estrutura criada, mas pelos novos rumos tomados, que levavam Ofélia a outras escolhas e posicionamentos, não mais ao suicídio e sim à transcendência. Desse jeito é que, do monólogo de Gertrudes

retive a simbologia das flores<sup>66</sup>, da água e da lama (como partes de sua matéria essencial), dos variados sentimentos – como a angústia, o desespero, o silêncio, a solidão e o tema da morte. Contudo o monólogo continua, não mais em palavras, e sim através das imagens buriladas e transpostas de forma simbólica por meio da ambientação local, dos elementos da cena, como figurinos, cenário, entre outros. Nesse sentido, a estrutura do roteiro sofreu algumas mudanças, o que fez da análise actancial em meu processo um instrumento e apoio para direcionar as ideias novas diante de demandas e caminhos que involuntariamente surgiram com relação à justificativa das ações das personagens (actantes) e de suas estruturas.

Encontrar o sentido por detrás do texto, por entre as linhas; estruturá-lo a partir dos dados dispostos na linguagem, nas palavras, seguindo as pistas registradas no texto, trata-se de um trabalho condizente com aqueles que se debruçam sobre as práticas interpretativas. Quando partimos de uma dramaturgia, cuja narrativa é peculiar, pois o fim é a representação, precisamos mergulhar nos interstícios do texto, para ir decifrando essa linguagem que ultrapassa a construção frásica e, ao mesmo tempo, saber diferenciar a linguagem semântica do texto e da representação, os signos textuais e os signos da representação:

[...] recusar a distinção texto-representação produz todo tipo de confusão, uma vez que os instrumentos conceituais requeridos para a análise de um e de outro não são os mesmos. [...] o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, decorador, músicos, atores, constitui um sentido (ou uma pluralidade de sentidos) que vai além do conjunto textual. Reciprocamente, na infinitude de estruturas virtuais e reais da mensagem (poética) do texto literário, muitas desaparecem ou não podem ser captadas, apagadas que estão pelo sistema próprio da representação. (UBERSFELD, 2005, p.2-3).

De acordo com os estudos de Anne Ubersfeld acerca das estruturas narrativas, percebidas a partir de suas análises com relação ao teatro de Victor Hugo, existem macroestruturas textuais, em que se distinguem estruturas de superfícies e estruturas profundas, que respondem por inúmeras correlações possíveis e inusitadas quando se observa para além da sintaxe das palavras, a “sintaxe da ação dramática”<sup>67</sup>. Tal possibilidade acontece por estarmos no ter-

---

<sup>66</sup> O sentido das flores, de acordo com o levantamento feito nessa pesquisa, aponta para uma utilização simbólica das mesmas, querendo significar em alguns momentos leveza, beleza, e, em outros, cura para os males, ou os próprios sentimentos de Ofélia. Isso pode ser constatado na obra no momento do desespero de Ofélia, quando ela sai a colher flores em seu abandono e volta ao palácio oferecendo-as à Rainha, ao Rei e ao próprio irmão Laertes. Em seu desvario, ela recorre às flores para expressar o que vai em sua alma, explicando os benefícios e a utilização de cada flor. Reincidentemente, no monólogo de Gertrudes, as flores aparecem também para significar os sentimentos da jovem.

<sup>67</sup> Quanto ao termo “sintaxe”, destacamos aqui que corresponde à área da Linguística que estuda a ordem dos constituintes das frases. Cf. Portal da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/?action=terminology&act=view&id=2222>>. Acesso em: dez. 2014.

reno da semiótica<sup>68</sup>:

Determinações superficiais: personagens, discursos, cenas e diálogos, tudo o que diz respeito à ‘dramaturgia’; estrutura profunda: a sintaxe da ação dramática, seus elementos invisíveis e suas relações: assim, ‘sob’ as múltiplas aventuras dos Cavaleiros da Távola Redonda, a Busca do Graal. [...] Não é preciso dizer que desde o momento em que nos deparamos com estruturas que ultrapassam as da frase (em um nível transfrástico), ultrapassamos a lingüística clássica; indo para além de uma formalização puramente fonológico-sintática, situamo-nos no âmbito da semântica. (UBERSFELD, 1996, pp.31-32).

Com base nas pesquisas referenciais dos “gramáticos do texto (Ihwe, Dressler, Petofi, Van Dijk)”, bem como dos semanticistas Propp e Souriau – responsáveis por uma gramática da narrativa cujo precursor é A. J. Greimas –, Ubersfeld ainda acrescenta que a análise das macroestruturas de uma narrativa ultrapassa os limites da semiologia<sup>69</sup>. Para melhor esclarecer, ela recorre a Van Dijk, citando-o: “uma teoria das estruturas narrativas é uma parte de uma teoria das práticas simbólicas do homem e, portanto, objeto tanto da antropologia quanto da semiótica, da lingüística e da poética” (1996, p.33).

Quando se trata de obra grandiosa, como a de Shakespeare, esses terrenos de observações se ampliam ainda mais, abrangendo mais áreas do conhecimento, como no caso em questão, em que encontramos, para o nosso objeto de estudo, ou seja, Ofélia, fundamentação teórica necessária que vai além do campo da dramaturgia e das artes, utilizando conceitos dos filósofos Gaston Bachelard e Emmanuel Lévinas.

Foi justamente por uma observação das estruturas superficiais do texto, em especial da personagem Ofélia, que cheguei a uma estrutura mais profunda da narrativa, elegendo Ofélia como símbolo de toda a obra, cuja frase núcleo é o próprio “Ser ou não Ser” do monólogo de Hamlet. As poucas falas de Ofélia na peça original, suas curtas aparições, não permitem fixar o ser psicológico da mesma: o que pensa e sente verdadeiramente. Isso deixa brechas para que a identifiquemos dentro de um *modelo actancial*<sup>70</sup>. Desse modo, ela não é um personagem ficcional individualizado e ainda, assim como a Rainha Gertrudes, representa uma situação, uma categoria cujo feminino parece ser o assunto preponderante. No entanto, de acordo com nossos estudos, essa categoria diz respeito ao Ser, trata-se da Melancolia da Alteridade e, sen-

<sup>68</sup> Estuda as alterações de significados da língua no decorrer do tempo. Quanto a esse fato, Saussure atribui o caráter de mutabilidade e, ao mesmo tempo, de fixidez da língua, por diversos fatores, dentre os quais destaco: a arbitrariedade do signo e o tempo. “[...] a língua se transforma sem que os indivíduos possam transformá-las. [...] ela é intangível, mas não inalterável.” (SAUSSURE, 2006, pp.24; 89).

<sup>69</sup> Do grego *sêmeion* (“signo”), trata-se de uma ciência que estuda a vida dos signos (em que consistem, que leis os regem), no âmbito da vida social e que pertenceriam às áreas da Psicologia social e geral (SAUSSURE, F. Curso de Linguística Geral, 2006, p.24).

<sup>70</sup> É quando o sujeito está diluído na ação convertendo-se no próprio tema, ou seja, não se constitui enquanto um personagem ficcional individualizado, ele representa algo, uma categoria ou classe (BONFITTO, 2011, pp.127-143).

do assim, Ofélia é definitivamente o tema. Segue uma definição desse modelo actancial extraído do texto da Professora Cleise Mendes (UFBA):

O Modelo Actancial foi elaborado por Greimas a partir dos estudos de Propp e Souriau. A análise de um texto, segundo esse modelo, difere do estudo dramaturgico tradicional por tratar as personagens segundo sua função no sistema da ação, e não pela investigação dos traços psicológicos do seu caráter. O modelo actancial parte da idéia de actante, categoria que ultrapassa a noção de personagem (seres antropomórficos) e pode incluir representações abstratas como Deus, Pátria, Poder, Paixão, A Cidade, A Sociedade, etc. Actante é tudo aquilo ou aquele que interfere num processo ativo. (MENDES, (s. d.)).

Desde os primeiros esboços de roteiro construídos para o experimento prático dessa dissertação, intitulado *Lago das Ofélias*, o monólogo original de Hamlet “Ser ou Não Ser” configurou-se como base estrutural de todo o discurso porque se trata do próprio enredo e impõe uma questão, a qual poderá ser, ou não, respondida. Quanto ao monólogo de Gertrudes que narra a morte de Ofélia, este continua sendo essencial e parte da “espinha dorsal”, porém mediante uma nova leitura. No roteiro proposto, em seu percurso, manifesta-se uma nova condução. A época representada por Shakespeare corresponde à passagem da Idade Média para a Idade Moderna. Ele retrata o extrato das mudanças paradigmáticas ocorridas, sobre as quais o homem ainda se adaptava. Muitas águas rolaram desde lá. Chegamos à contemporaneidade e do mesmo modo somos alertados, despertados e atirados para enxergarmos as novas mudanças, os novos rumos, os ventos que sopram trazendo, ainda, os resquícios do passado, porém nos levando a outros tempos. Acredito que a obra de Lévinas vem decifrar esse novo tempo, do qual ainda não temos a consciência exata (senão momentaneamente) das grandes mudanças já ocorridas e da necessidade de agirmos sobre outros paradigmas. Lévinas aponta os caminhos da alteridade, o salto para o outro, como a possibilidade da existência humana realizar em vida o sonho de infinitude, porém sob uma nova ética, a ética do infinito, tornando o ente, o ser presentificado em carne e osso, o próprio alcance metafísico. O roteiro proposto inspira-se nesses caminhos e, por isso, modifica a estrutura de sujeito de Ofélia. Assim, imprimo em Ofélia outras perspectivas de realidade possível, junto a seu objetivo de reunir-se ao ser, representado pela figura de Hamlet. O conflito permanece sendo os dilemas da existência humana, a briga pelo poder gerando a aniquilação do outro. A sobreposição de uns sobre os outros como um sintoma do “Império do Mesmo” permanece, a exemplo das restrições impostas a Ofélia pelo seu próprio pai, confinando-a ao espaço limitado de um ser isolado, proibido de se relacionar e de ir em busca de seus desejos. Trago a melancolia de Hamlet, que se estende por todo o Reino, manifestando-se também em Ofélia, ainda como um sintoma do atual século.

Demais fragmentos de textos da mesma obra, que concentram o tema da melancolia e da alteridade, foram inseridos e adaptados. Selecionei, então, algumas frases que reproduzissem esse mesmo conteúdo, que permeia, do início ao fim, a obra Hamlet.

De acordo com argumentações anteriores, o objetivo de Ofélia é a reunião ao ser: o *Diasparagmós*. Segundo Anne Ubersfeld, a função actancial não serviria tanto a demonstrar a estrutura narrativa, mas para ir costurando, cosendo, decifrando, criando “a articulação entre o texto e a representação” (1996, p.34). Por tratar-se de sintaxe, e não de uma forma predeterminada, é que a análise actancial possibilita uma liberdade de construção diante das infinitas possibilidades de sentido, a depender do olhar de cada leitor. Seguindo pelas trilhas de Greimas e de François Rastier, trata-se de uma “sintaxe da narrativa teatral em sua especificidade” (1996, p.34).

A leitura que faço da obra Hamlet, de Shakespeare, vai por esses caminhos, a ponto de perceber e destacar, nos sentimentos e percurso de Ofélia, uma personagem símbolo de toda a história, na qual, a partir de um momento, sua busca transforma-se no próprio monólogo de Hamlet “Ser ou Não Ser”, viver ou morrer. Ela guarda o conflito maior que é o da existência humana, o desejo de infinitude cerceado pela realidade finita do homem. Como ultrapassar essa questão? Isto é o que pretendo abordar com o roteiro final.

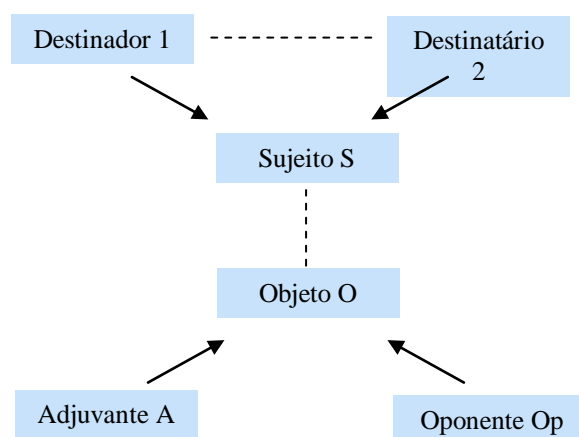
Na obra, cada personagem, independente de suas motivações originárias, escolhe seu destino de vida ou de morte, a luta entre os contrários é perene durante todo o enredo. Destaco aqui um trecho do citado monólogo de Hamlet, que concebo como o percurso íntimo, latente, e, por fim, manifesto através de Ofélia:

[...] Dizer que rematamos com um sono a angústia  
 E as mil pelejas naturais – herança do homem.  
 Morrer para dormir... é uma consumação  
 Que bem merece e desejamos com fervor. (SHAKESPEARE, 1976, p.108).

Baseada em Greimas e Souriau, Ubersfeld apresenta os modelos actanciais desenvolvidos e suas características, cujas unidades estão na denominação de actantes em lugar de personagens, destituindo os mesmos de suas condições individuais e psicológicas, lançando-os imediatamente a um contexto no qual representam uma coletividade, um tema como a liberdade, um sentimento como o amor (Eros), ou o lugar (a Cidade), entre outros. Desse modo é que a personagem é investida e determinada por sua função sintática, dentro do seguinte contexto: *destinador, destinatário, sujeito, objeto, adjuvante e oponente*. No modelo concebido por Greimas tem-se então, a seguinte disposição:



**Figura 6:** Modelo actancial (adaptado de A. Greimas)



Levando em conta a análise actancial de acordo com Ubersfeld, atentamos também para o posicionamento em pares, onde o sujeito está para o objeto, destinador–destinatário, adjuvante–opositor. O par destinador–destinatário e, no máximo, o adjuvante ou oponente podem ser abstratos, o sujeito é sempre *Animado*, *Vivo* e *Ativo*. O objeto da busca do sujeito pode perfeitamente ser individual, mas o conflito dessa busca ultrapassa sempre o individual, em virtude do elo que se estabelece entre o par Sujeito–Objeto e os outros actantes. O objeto de busca pode ser abstrato ou animado, mas de certa maneira ele é metonimicamente representado em cena (2005, p.43).

No caso do par adjuvante–opponente, ao invés de pares, ocorre uma ligação por oposição, quando o adjuvante e o oponente buscam o mesmo objeto, servindo a lados opostos: um serve ao sujeito, o outro vai de encontro a este. Pode ocorrer também: uma relação de ambiguidade em que o adjuvante assume o papel de opositor e adjuvante, ao mesmo tempo. Desse modo complexo, a posição em cada casa não é fixa, os actantes de um modo geral, não so-

mente os adjuvantes, mas todos podem mudar de lugar ou aparecer em mais de um, a depender do andamento das ações e de suas motivações:

O funcionamento do par adjuvante-oponente não é nada simples: como o de todos os actantes, principalmente no texto dramático, ele é essencialmente *móvel*, sendo possível que o adjuvante, em certas etapas do processo, torne-se subitamente um oponente; por uma fragmentação de seu funcionamento, o adjuvante pode ao mesmo tempo ser também oponente [...]. (UBERSFELD, 2005, p.38).

A interferência que o Sujeito sofre em suas ações, suas motivações ou a nulidade destas, vai estruturando uma enredada configuração, semelhante a um jogo de xadrez em que cada peça que se move é responsável pelo destino das outras. O caráter psicológico é deixado de lado, justamente porque nesta análise o foco está nas ações e em suas consequências, a dimensão e o alcance de uma única atitude perpassam e engendram todo o desenrolar da história. Assim é que Ofélia configura objeto de estudo e centro da narrativa dramática de Shakespeare no âmbito desta pesquisa. Ubersfeld acentua o caráter de mobilidade e a infinidade de articulações possíveis, provenientes das ações dramáticas dos personagens e não de suas condições psicológicas, tomando a narrativa da fábula como exemplo para tal explicação:

É notável e esclarecedor das relações entre a fábula e o modelo actancial, o fato de que raramente se trata da conversão de um oponente que se tornaria adjuvante por uma mudança psicológica, uma modificação das motivações da personagem-actante; a alteração de função depende da complexidade inerente à própria ação, ou seja, ao par fundamental, sujeito-objeto. (UBERSFELD, 2005, p.38).

Portanto, segundo Ubersfeld, o interesse de uma análise actancial é o de escapar ao perigo de “psicologizar” os actantes e suas interrelações. Porém somos obrigados a ver o sistema actancial como um todo, onde os elementos são independentes e nenhum deles deve ser analisado isoladamente. Sendo assim, a partir da proposta de base do esquema actancial, é possível fornecer uma fórmula mais exata e precisa: “O Destinador (D1) quer que o Sujeito deseje o Objeto na intenção do Destinatário (D2). Deus (através do rei Arthur) quer que os cavaleiros da Távola Redonda busquem o Santo Graal” (2005, p.44).

Desde já, Ofélia ocupa o lugar de Sujeito da ação, portanto extraio-a da condição de vítima e submissa, em partes, embora toda a correnteza na qual ela está imersa (na obra original) faça-a sucumbir, desfragmentando-a, e a leve à loucura e ao suicídio. Ao colocá-la na condição de Sujeito, não estou com isso lhe imputando uma culpa ou uma responsabilidade por seus atos e sua consequência trágica. A própria estrutura actancial na qual a insiro desfaz sua autonomia de sujeito, ao atribuir a uma força maior que motiva suas ações, a um Destinador (D1). Estou a afirmar que temos responsabilidade pelo Outro – à luz de Lévinas –, que tudo está interligado; estou a propor problemas, bem ao modo do modelo actancial proposto por Ubersfeld: “Uma vez mais, vemos como o modelo actancial serve não tanto para resolver

problemas, mas para propô-los” (2005, p.48).

A ação dramática de Ofélia é de tamanha força ressonante (há aproximadamente cinco séculos ouvimos falar do seu canto afogado) que a identifico enquanto símbolo essencial de toda a estrutura dramática proposta por Shakespeare e a coloco como Sujeito desse esquema actancial, cujo objeto ao qual ela persegue é o Ser. Modifico então sua atitude e ressignifico o contexto que a cerca. Outrossim, analiso algumas possibilidades de preenchimento dos espaços, buscando o auxílio necessário na obra original para construir os argumentos e responder às questões levantadas: Quem seria o Destinador D1, responsável por uma força que a impulsiona para a ação? Qual seria o seu objeto? Em função de, ou no interesse de quem (Destinatário D2) ela agiria? Quem, os seus adjuvantes e oponentes? Tais questionamentos ratificam as palavras da autora que fundamenta essa análise do texto dramático, em que de antemão destaco:

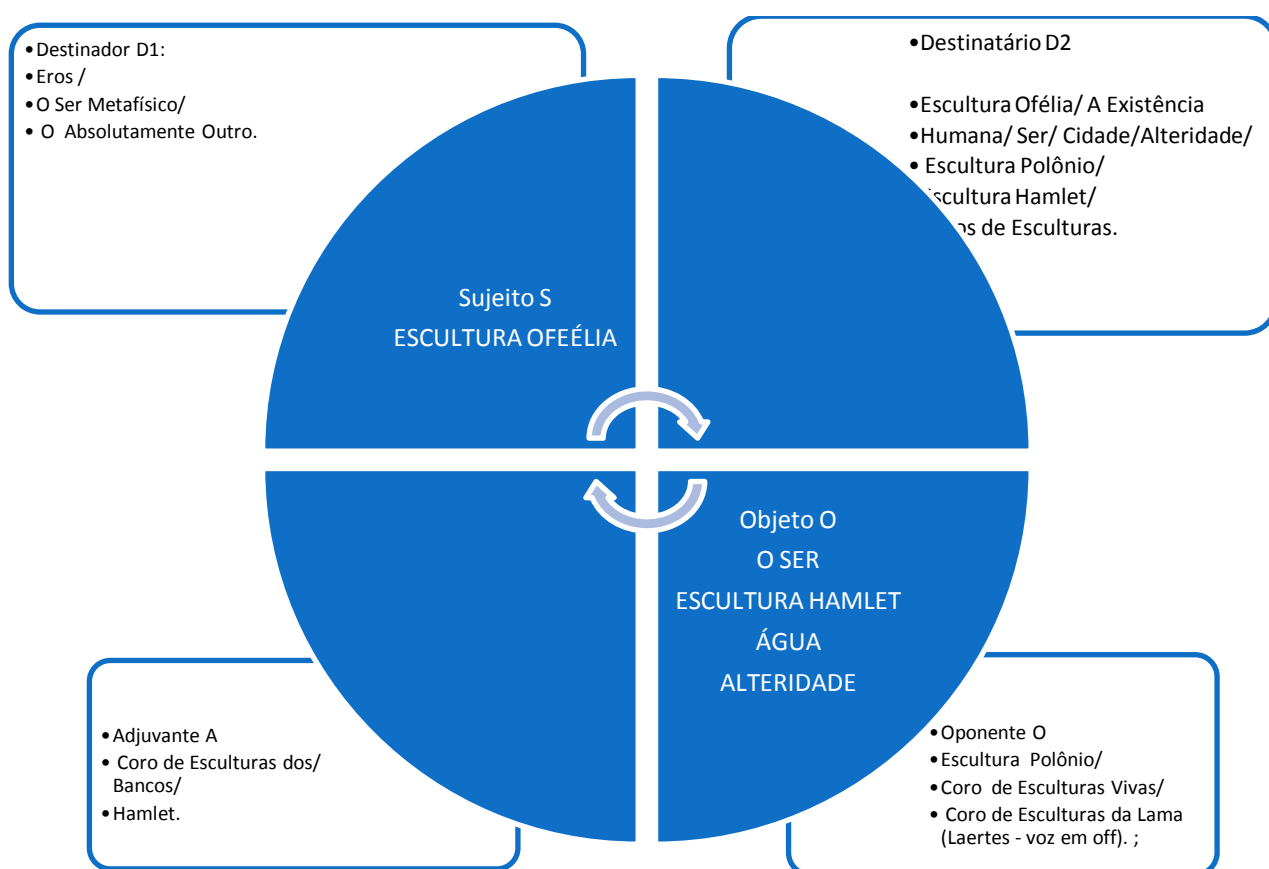
Assim, desde o começo, múltiplas questões se apresentam em relação ao estabelecimento do esquema, e também as respostas são múltiplas: [...] cada elemento do esquema apresenta problemas suscetíveis de várias soluções. (UBERSFELD, 2005, p.37).

Muitas dessas reflexões já estão postas nos capítulos anteriores. E a partir daqui proponho uma outra saída para Ofélia, uma nova leitura. O roteiro proposto e transcrito acima conta a história de esculturas que habitam um ateliê abandonado; dessa forma, os actantes tratam-se de Esculturas, dentre as quais estão as Esculturas Vivas que serão interpretadas por atores.

De início, tem-se o seguinte esboço:

- Sujeito (S) = Escultura Ofélia;
- Objeto (O) = o Ser (o Outro / Escultura Hamlet / Água / a Metafísica);
- Destinador (D1) = Eros / O Ser Metafísico; o Absolutamente Outro;
- Destinatário (D2) = Escultura Ofélia / Existência Humana / Alteridade; Coros de Esculturas (todos); Escultura Polônio; Escultura Hamlet;
- Adjuvante (A) = Escultura Hamlet / Coro de Esculturas dos Bancos;
- Oponentes (O) = Escultura Polônio / Coro de Esculturas (Todos).

**Figura 7:** Aplicação do modelo actancial



Partindo da força invisível que impulsiona o Sujeito à ação e que ocupa a casa do Destinatador 1, designo Eros e o Ser Metafísico como a pulsão que faz Ofélia (Escultura Ofélia) caminhar em direção ao seu Objeto: O Ser, Hamlet (Escultura Hamlet) ou a Alteridade, porém, na obra original, na ausência destes, ela escolhe a *physis*, no caso: a água, a qual estaria a substituir o objeto ausentado e se configuraria no próprio objeto. No roteiro proposto, ela se integra também à *physis* (água, lama). A lama e a água fazem parte de sua própria matéria, visto que ela é uma escultura viva. As flores são trazidas por Hamlet e significam a abstração

do alimento da vida. Contudo o objeto de desejo de Ofélia é verdadeiramente o Ser que se apresenta no ente: Hamlet. Ele é o meio para chegar ao Ser que ela busca, a reunião do seu ser ao ser do outro, que é a unidade. Na versão de Shakespeare, o desfecho da personagem demonstra uma tendência para a filosofia heraclitiana. Acredito que Ofélia teria alcançado o seu fim ao reunir o seu ser à água (*physis*), e isso estaria encerrando o desejo humano de pertencer ao Uno, indivisível, infinito, como já fora discorrido no capítulo 2.3 *Das Águas de Ofélia*, em que Bachelard designa Ofélia como um *devaneio das águas*. Segundo Ubersfeld, o sentido de Eros vai além do desejo carnal e individual, relaciona-se ao coletivo:

Pode-se assim perceber que é o lugar *destinador* que traz em si a significação ideológica do texto dramático. E isso vale até mesmo no caso em que o que se encontra no lugar do *destinador* é uma pulsão aparentemente relacionada com o destino individual do sujeito: Eros, por exemplo. [...] Eros não poderia ser concebido apenas como um simples equivalente do desejo sexual ou mesmo do amor sublimado, a ágape cristã; ele está sempre em correlação com esta função iminente “coletiva” que é a reprodução social. (UBERSFELD, 2005, p.39).

Entretanto, retomando as reflexões a partir da filosofia de Lévinas, interpreto que a busca de Ofélia (enquanto entidade que está a representar os desígnios humanos, mesmo tratando-se de uma escultura) diz respeito ao Ser que só se manifesta na presença e ao ser invocado por Outrem. Por isso Ofélia é impelida para esse outro, Hamlet (Escultura Hamlet), porque deseja realizar a reunião ao Ser e, de acordo com o filósofo lituano, isso só acontece saindo do seu mundo interno, do si, para o mundo da exterioridade, onde o Outro se encontra, saltando para o fora de si, permitindo-se a transcendência, a possibilidade da infinitude no mundo finito. Para explicar tal situação, adentramos no conceito de Eros em Lévinas, o qual difere de Anne Ubersfeld, pois não está para a coletividade, e sim para a metafísica, para a transcendência. O filósofo coloca a possibilidade do Homem encontrar o sentido mais profundo e verdadeiro da existência somente ao se expandir para fora de si, e isso só é possível quando um outro (outrem) o invoca.

A abordagem do Amor Erótico, segundo Lévinas, está voltada para a explicação do sentido de alteridade, se dá no equívoco, pois, apesar da busca instintiva em possuir o Outro, tem-se a epifania desse Outro e, assim, a impossibilidade de alcançá-lo, de possuí-lo. É um sentido que ultrapassa o sensível, trata-se da causa motora da transcendência humana. Lévinas traça uma complexa descrição acerca do sentido do Amor e do Eros, os quais necessitariam de uma dissertação inteira para dar conta e, por isso, me atenho a destacar um trecho que ressalta e esclarece de forma breve tal significado:

Só amo plenamente se Outrem me ama, não porque me seja necessário o reconhecimento de Outrem, mas porque a minha volúpia se alegra com a sua volúpia e porque nessa conjuntura não semelhante à identificação, nessa *trans-substanciação*, o Mes-

mo e o Outro, não se confundem [...]. Se amar é amar o amor que a Amada me tem, amar é também amar-se no amor e regressar assim a si. O amor não transcende sem equívoco – compraz-se, é prazer e egoísmo a dois. Mas afasta-se igualmente de si na complacência: mantém-se numa vertigem acima de uma profundidade de alteridade que nenhuma significação já ilumina – profundidade exibida e profanada. (LÉVINAS, 1988, p.244).

Tudo isso é para explicar que a força que impulsiona Ofélia – o Destinatário (D1) – é uma pulsão amorosa, porém no sentido metafísico designado por Lévinas. Na obra original, o caminho de transcendência, a possibilidade metafísica por via do amor, fora-lhe interrompida e desviada, restando-lhe a possibilidade de reunir-se ao Ser por via da *physis*. Desse modo, nesse contexto, a sua morte simboliza a impossibilidade da existência metafísica em vida, a falta do outro, a ausência do absoluto, diante do “Império do Mesmo” do Homem Moderno.

No roteiro proposto, Ofélia (Escultura Ofélia) deseja Hamlet (Escultura Hamlet) e ele corresponde a isso. O conflito surge diante das circunstâncias, das adversidades encontradas, do contexto de aniquilamento humano (guerras e traições) revelado com a morte do Rei Hamlet. As alteridades que se impõem sobre os dois, Hamlet e Ofélia (o rei Cláudio, Polônio, a Rainha Gertrudes, Laertes) alimentam o princípio do “Império do Mesmo” conturbando seus destinos e tornando a união ao ser, através da união dos dois impossibilitada, até o momento em que Ofélia age. Apesar de não existir a ocorrência de um duplo destinatário em nosso roteiro, observa-se a presença de valores abstratos como: o Eros, a Alteridade, o Ser, a possibilidade metafísica de um Ser Absoluto, o Absolutamente Outro em Lévinas, o qual, no contexto do Reino da Dinamarca, encontrava-se ausente, justificando o fim trágico de Ofélia. Dessa forma, o final de Ofélia, e de todos os outros, de acordo com o roteiro esboçado, aponta para um novo caminho, um caminho de renovação, de possibilidade de vida, de infinitude por meio da relação com o outro, da responsabilidade para com o outro.

Na casa do Destinatário 2 (D2), encontram-se: Ofélia, a Existência Humana, a Cidade, a Alteridade, Hamlet e Polônio. No roteiro, a Escultura Ofélia sai em busca da Escultura Hamlet. A ação de Ofélia em buscar o inalcançável, o Outrem (Hamlet), a alteridade, diz respeito a uma busca interna em alcançar a si próprio, sua identidade, o Eu, correspondendo à necessidade humana de identificação e união, a qual se dá no equívoco (segundo Lévinas), pois ao buscar o outro retorna-se ao si, sem deixar de estar na presença do outro, em uma reunião do ser, mesmo com o fato da inalcançabilidade. Por isso, ela se encontra na casa do Destinatário 2 (D2). A busca por si, ainda segundo a leitura de Lévinas, acontece por uma busca “instintiva” do Outro.

Ainda que Ofélia ocupe esses dois lugares, de Sujeito e Destinatário, sua ação estaria

beneficiando não somente a si própria como também o sentido da existência humana, da alteridade, do pai e do próprio Hamlet e do lugar, caracterizando, portanto, um drama para além da coletividade, da ideologia, um drama metafísico.

Destarte, seu fim no roteiro proposto, com a presença da imagem da água através da chuva, bem como do pote de água sobre ela e sobre os outros, como forma de reaver a vida, representa esse desejo de continuidade, profundidade e infinito através do outro. Aqui ela não se joga na *physis*, mas ela salta para o outro.

Na casa do Sujeito está Ofélia, designada como Escultura Ofélia. Simultaneamente, relaciono a existência de Ofélia na peça original, enquanto símbolo de algo que não está dito, que está escondido, silenciado. Sua posição de desejar o Outro – sem o interesse no poder do qual este outro (Hamlet) representa, em sua condição de herdeiro da Coroa Real – está para o inalcançável, o que ultrapassa a visão e, até mesmo, o sensível. Hamlet personifica esse Outro, diferente em seu próprio território. O que significaria Ofélia e Hamlet serem pares românticos? Por que Shakespeare coloca uma personagem que, mesmo a contragosto, desvia o olhar de todos os outros para o sentido com o qual a morte os (nos) surpreende? Por que Ofélia estaria no caminho de Hamlet e Hamlet em seu caminho?

A respeito do par Sujeito–Objeto, Ubersfeld esclarece:

O par de base de toda narrativa dramática é o que une o sujeito ao objeto de seu desejo ou de seu querer por uma flecha que indica o sentido da busca. [...] não é a presença do sujeito sozinho, mas a presença do par sujeito-objeto que faz o eixo da narrativa. Um actante não é uma substância ou um ser, é o elemento de uma relação. (2005, p.42-3).

A união entre os dois (Ofélia sujeito e Hamlet objeto) poderia significar a permanência de Hamlet ameaçando o poder, ou a inserção de um feminino–castrado, excluído semelhante ao de Ofélia – prestes a se tornar Rainha da Dinamarca. Os dois pares diferentes naquele contexto ameaçando o Reinado vigente e prenunciando uma mudança de paradigma, constituem exemplo adequado ao modelo actancial:

Tudo se passa como se cada actante fosse o lugar de um paradigma; daí a existência de um jogo de substituições possíveis. E, na representação, toda uma série de presenças paradigmáticas (personagens, objetos...) que substituem esse ou aquele actante [...]. É por esse viés que é possível a uma representação mostrar o modelo actancial. (UBERSFELD, 2005, p.44).

Contudo, na obra de Shakespeare, Hamlet não comportou essa mudança, apesar de toda sua força reflexiva buscar o sentido da vida, sua crença estava na finitude humana e, por último, com a morte do pai, na aniquilação do outro. Em nosso roteiro, esse fato é modificado com a sobreposição do sentimento à razão. Hamlet vai em busca de Ofélia. A possibilidade do

Amor entre os dois significa a possibilidade da transcendência. O Reino da Dinamarca (visto como símbolo de um lugar, de uma cidade, de um contexto, de uma sociedade), não comportava esse desejo de alteridade. Não comportava o Outro, o Absolutamente Outro havia se ausentado. A simples presença de Ofélia, à margem dos acontecimentos, excluída de qualquer reconhecimento, culmina em sua morte e revela um choque, uma colisão entre a sua existência, enquanto outro diferente, impossível de sobreviver ao “Império do Mesmo”. Quem estiver em busca do sentido do infinito (como Hamlet e Ofélia, ainda que perdidos em suas determinações, na obra original), não terá lugar nesse “reino”. No presente roteiro, Ofélia ultrapassa todas essas questões, ela se apresenta como a alteridade, o feminino que, ao contrário da Rainha Gertrudes, não deseja se reunir ao Poder que destruiu o Reino da Dinamarca, ao contexto de intrigas, traições, vingança, extermínio do outro. Por isso, no momento em que Hamlet está sendo massacrado pelo Coro, ela responde ao seu chamado. Ele, esquecido de vingança, havia invocado Ofélia em seu desespero e, ela, mesmo contrariando suas alteridades que a tentavam deter a todo custo (pai e o irmão), salta para o outro.

O objeto (O) de desejo de Ofélia é o Ser, o qual se apresenta sob variadas “formas” em suas diversas tentativas de alcançá-lo sendo: Hamlet (Escultura Hamlet), a Água, o Outro e a Metafísica, por todas as razões já expostas ao longo da pesquisa. De acordo com Ubersfeld, o objeto pode vir em forma animada ou abstrata e, ainda que sua busca seja investida de um desejo individual, sempre vai além: “[...] pelo laço que se estabelece entre o par sujeito-objeto, que jamais fica isolado, e os outros actantes” (UBERSFELD, 2005, p.43).

Os adjuvantes que estão na função de confirmar ou apoiar a ação do sujeito são: Escultura Hamlet (nesta versão, ele não a precipita ao suicídio), o Coro de Esculturas dos Bancos e os outros Coros (da Lama e Esculturas Vivas). Identifico o Coro de Esculturas dos Bancos nesse lugar de adjuvantes por manterem a Escultura Ofélia a par dos assuntos que ocorrem para além do seu espaço, trazendo notícias confiáveis. Apesar dos dois últimos Coros (o coro da lama e de esculturas vivas) assumirem posições ambíguas, por agirem como oponentes (capturando Escultura Hamlet ou duvidando de sua dignidade), considero-os também como adjuvantes, por manterem Escultura Ofélia informada dos acontecimentos do Reino. Considero-os na função de Adjuvantes em relação ao Sujeito.

Para complementar esse par oposicional adjuvante, resta o oponente. No roteiro inspirado pela obra original, os oponentes são: Escultura Polônio, o Coro das Esculturas Vivas, o Coro das Esculturas da Lama, que em alguns momentos corresponde a Laertes (voz em off) trazendo falas desse personagem. No roteiro, Laertes está representado por voz em *off*, fazen-



do parte do Coro das Esculturas da Lama, reprimindo Ofélia ou desqualificando-lhe e a Hamlet.

Em uma análise actancial, dispensa-se a denominação de personagens substituindo-a por actantes e a esse fato corresponde também modificar o foco da observação que, ao eliminar os personagens, também renuncia aos psicologismos adjacentes. Dessa forma, o foco da análise em meu objeto de estudo recai sobre a ação dramático-trágica de Ofélia que, no meu roteiro, se transforma, de trágica, em ação dramática heroica, quando ela vai salvar Hamlet e consegue finalmente salvar a todos das consequências (“guerra”) geradas por um contexto fincado no “Império do Mesmo”. O centro da investigação volta-se para a ação, estabelecendo de imediato uma relação entre os actantes presentes, os quais, como já fora dito, se estruturam mediante uma relação de interdependência. Na obra *Hamlet*, a morte do Rei da Dinamarca causa um *efeito dominó* em todo o Reino e, quando a nova realidade deixa expostas as consequências da hostilidade, egoísmo, traição e aniquilação que assolam o reino – desencadeados pela ação criminosa do então Rei Cláudio –, o desejo de vingança de Hamlet termina por atingir Ofélia, quando este assassina seu pai Polônio. Ofélia não suporta os acontecimentos e enlouquece. O cenário de sua morte representa uma busca por um ambiente mais leve e natural simbolizado pela árvore, pelas flores e pelo lago. No roteiro em questão, trago esses mesmos elementos do cenário (exceto a árvore) para traduzir o mundo interior da personagem e seu desejo de leveza e beleza. As cabeças submersas na lama correspondem também a crânios simbolizando a morte e, também, pessoas e coisas com que ela ainda necessita manter o contato. A exemplo: a cabeça do seu irmão Laertes (pelo afeto recíproco de ambos); a cabeça de Gertrudes, como uma alteridade feminina além dela; uma cabeça com semblante desesperado (a melancolia profunda); e as mãos que representam Hamlet (lembrando-a sobre o amor).

No que concerne aos actantes, o que ocorre entre cada par afeta os demais. No roteiro proposto, a ação de base concentra-se no Sujeito Ofélia (Escultura Ofélia), animado, vivo (até a sua última ação), e que, apesar de assim ser, prescinde do psicologismo, pois remete às estruturas profundas da narrativa que dizem respeito à sintaxe da ação dramática, no caso: “Ser ou não Ser”. Sua importância no lugar se revela principalmente no desfecho, mas pode ser vista durante as cenas: ela guarda o elemento água em seu poder, além da lama, os quais serão responsáveis por reconstruir a vida dela e de todos do lugar. Além disso, ela também tem o poder de trazer a água que inexistia no local, porém a água só enche o pote que está em sua lama. Isto faz com que todos da corte dependam dela para se manter. Por isso, ela vive em um local isolado, sob as ordens e a guarda do próprio pai e do Rei.

Ela, enquanto Sujeito, move-se em direção ao objeto representado na figura da Escultura Hamlet. O verbo de ação expressa o desejo que move o Sujeito a realizar tal ou qual ação, porém nem por isso o sujeito é autônomo. Como dito anteriormente, o impulso que move o Sujeito em busca de seu desejo vem da casa do Destinador 1 (D1). Ofélia move-se por um impulso do Eros – diagnosticado conforme as interpretações feitas sobre as leituras de Lévinas –, estando também nessa casa uma força metafísica, o Absolutamente Outro.

Conforme afirmamos, a aplicação de modelos actanciais serve mais para levantar questões a diretores, atores e praticantes do teatro do que para a resolução de problemas. No caso específico do roteiro dramatúrgico aqui proposto, respostas e resoluções somente poderão ser dadas com a encenação, que decidirá o que interrogar e acentuar, podendo exigir ou ainda acolher outras linguagens dramáticas para além do palco. Em nossas projeções e interpretações de Ofélia, a análise actancial, na sua variedade infinita, interrogou-nos sobre a questão semiológica chave: Como mostrar o sentido, ao mesmo tempo individual (para o sujeito Ofélia) e sócio-histórico – “metafísico”<sup>71</sup> –, do desfecho? Interrogações que esperamos ver respondidas na encenação futura do presente roteiro, quando as questões da melancolia e da alteridade serão acentuadas e reforçados os elementos característicos do drama (ação, tensão, conflito).

---

<sup>71</sup> A metafísica que se vislumbra com o desfecho final do Roteiro pretende remeter à metafísica da alteridade em Lévinas, que atribui à relação com o outro (*Outrem*), ao ente, a possibilidade de alcance do infinito, do absoluto.

## CONCLUSÃO

Totalmente influenciada e instigada pelas leituras das obras de Bachelard e Lévinas, desenvolvo o primeiro capítulo como que querendo desenhar um possível *Rosto* para Ofélia. Na obra de Shakespeare, constam todas as características necessárias para desenhar seu “retrato falado”. Bachelard explica, através da fenomenologia da imaginação, o motivo da constante reminiscência imaginária à Ofélia: ela pertence à imaginação material, que encontrou o verdadeiro ser da matéria, como água que nunca cessa e está presente desde os tempos primordiais. Para Bachelard, diz respeito à necessidade da imaginação em vestir de significados a origem do ser, o ciclo de vida e de morte. A arte, assim, é uma forma imaginária de se buscar, através dos símbolos, uma interpretação para o que não se tem resposta.

Muitas das teses e artigos aqui citados pontuam a misoginia presente na concepção de Ofélia, esclarecendo a incongruência entre sua imagem plácida nas pinturas, bem como no texto de Shakespeare, e a verdadeira cena de desespero e tragicidade incutidas nesse episódio. Tais questões de incomensurável e legítimo valor enriquecem, contribuem e desafiam, a todo instante, um pensamento crítico e profundo. Contudo, por ora busquei, enquanto intérprete – atriz – e pesquisadora, compreender o estado do ser de Ofélia, num diálogo entre pesquisador–ator–personagem, o qual concebo como um exercício voltado para a alteridade. Por isso mesmo, além de escavar em mim um sentido, através dos exercícios de interpretação concernentes à arte do ator, procuro fora, nas pistas, nos vestígios deixados nas obras dos artistas que já a presentificaram, no registro de seu nascimento (o texto de Shakespeare), tudo o que possa servir de expressão desse ser que é, indubitavelmente, inalcançável. Para quê? Para tentar alcançar o que está por trás de toda manifestação, ou melhor, e reformulando o dito – visto que é essa a grande ressalva de Lévinas com relação à arte: diante da impossibilidade de apre-

ender o todo, o “invisível”, ou seja, o que está por trás da manifestação, atenho-me ao exercício de flagrar através da arte toda a desmedida de tudo o que há manifesto.

Assim sendo, devo confessar que a imagem do quadro de Everett Millais traz essa tensão a mim: entre o dito e o não dito, mostra além do que está aparente, além da imagem do quadro, toda a profundidade, risco, perigo, beleza e silêncio que se escondem por trás da imagem, despertando-me para o questionamento do que se esconde por trás da vida. Destarte, nos convida a um mergulho profundo para além do que se vê. Assim se originou a razão do meu interesse por Ofélia: a imagem de Ofélia retratada por Millais atinge um realismo tamanho que alcança a linguagem escrita de Shakespeare, toma cores, formas e sentimentos através do fruidor e atravessa os séculos levando sua mensagem, conclamando uma resposta pela morte desse ser que já não responde mais.

Todos os *Rostos* na peça *Hamlet* foram condenados ao silêncio, exceto Horácio (amigo de Hamlet). A sobreposição de Eu(s) levou-os à impossibilidade das relações, à aniquilação do outro e à destruição do Mesmo.

Para quem defende que Ofélia seja de mera importância no contexto da peça, nesta pesquisa, chegamos a outra conclusão: ela é a personagem que clama por essa transcendência, é a louca visionária que se joga no Ser da *Phýsis*, pela impossibilidade de transcender no ser do Outro. Não há possibilidade de vida no Castelo de Elsinor. A água, elemento primordial já confirmado pelo filósofo antigo Tales de Mileto, insurge como elemento transbordante no reino da Dinamarca para informar sobre uma outra possibilidade da vida. Entre o Ser e o Não Ser existe a fluência, existe o movimento, existe o saltar para o além, como Ofélia saltou para o lago, existe o que se oculta, o que não se mostra. É o momento em que a imanência se rende ao eminente. E por que Ofélia canta? Para que todos ouçam em silêncio o outro lado, o outro, o indizível, o inefável, o inalcançável, o *infinito* cuja ideia, de acordo com Lévinas, “implica uma alma capaz de conter mais do que ela pode tirar de si” (LÉVINAS, 1988, p.162).

Ofélia configura-se enquanto alteridade que mostra o devir da existência e silencia tudo o mais, pois, na morte, cessam-se os pedaços e o mundo fragmentado, porque cessa a razão. Entra-se no âmbito do inexplicável.

Desse modo, interpreto a obra *Hamlet*, de Shakespeare, como um grito mudo; a morte de Ofélia, como a expressão das consequências trágicas advindas de uma ética silenciada, inexistente, consequência da indiferença ao outro, a todos os outros personagens sucumbidos. Sinto-me impelida a fazer ecoar esse grito mudo de Shakespeare através da arte, por acreditar

que, através da beleza, o mundo possa vir a transformar-se um dia. No entanto, escolho dar uma voz a Ofélia, visto que ela é um ser das águas, como decidiu Shakespeare; e, segundo Bachelard, as águas ensinam o homem a falar. Ofélia, em toda a peça, tem falas escassas, é sempre vista como uma peça menor na obra original, contudo sua morte na água simboliza o desejo de renascimento, integração e fluxo, sendo estes os caminhos que guiaram o novo percurso dela (empreendido por mim) no roteiro final. Sua presença na obra de origem já prenuncia a saída do “Império do Mesmo”, seja através da *Phýsis* (água), tomando-se por base Heráclito e Parmênides, ou da Metafísica de Aristóteles, e em nossa contemporaneidade, sob a ótica levinasiana, aponta o caminho de transcendência por meio da Metafísica da alteridade. Ela é esse grito mudo de Shakespeare que avança por séculos, atualizando a questão do “ser ou não ser”, adaptada a cada época, mas sempre com uma preocupação para além-morte, a afirmar e reclamar a possibilidade da transcendência em nossa contemporaneidade, na relação de alteridade, em vida. Por isso, invisto-a de ação dramática heroica, porque em nosso tempo precisamos de caminhos.

Como um pontinho de nada no oceano, como um grão de areia no universo, assim eu me vejo. E, ao tentar me identificar, eu me leio a partir do outro. Porém sempre há algo que não consigo ler de mim no outro – esse segredo de mim. O que me ligou a Ofélia foi o não dito, o que ela não pôde dizer, o que ela não quis dizer ou não conseguiu: o seu silêncio. Em Bachelard encontrei tudo o que confirmava a melancolia de Ofélia, que está relacionada ao sentido de profundidade, e em Lévinas encontrei o rosto inalcançável que nos leva para além, para o infinito. Em Ubersfeld me deparei com a possibilidade de ressignificar a personagem de Ofélia e alçá-la à condição de protagonista da intriga, promovendo uma reviravolta na estrutura da trama original. Transformo, nesta pesquisa, o ponto que incide sobre Ofélia em dois pontos. E quanta coisa ela quis dizer! Ofélia, bem como qualquer personagem que se queira destacar na obra de Shakespeare, dentre tantas questões, dá vazão ao contexto político que gira em torno de cada indivíduo, o qual não pode ser ocultado nem desconhecido, ou negligenciado, a despeito de alimentar o *Império do Mesmo*. É dessa maneira que invisto na estrutura do roteiro, ressaltando o contexto político abordado por Shakespeare, que deflagra o aniquilamento do outro como um veneno a corromper toda a humanidade, porém deixando a esperança no personagem Horácio que resguarda valores humanos de respeito e fidelidade ao outro, ao mesmo tempo em que lhe mantém a devida distância. Ele permanece assim intacto, sobrevivendo para contar a história, como uma testemunha.

Ofélia representa a melancolia da alteridade pela constatação da ausência do Outro, do

Absolutamente Outro. À época em que Shakespeare a concebeu, na passagem da Idade Média para a Moderna, não havia uma saída que possibilitasse esse encontro, pois o existencialismo humano pregava a morte do homem, este ser finito. Todavia, Shakespeare deixou a grande questão do Ser em aberto através da proposição: “Ser ou Não Ser”, podendo-se tomar qualquer caminho, até mesmo o caminho que Lévinas aponta. Está em nossa época a capacidade de mudar esse paradigma que Lévinas, Bachelard, Shakespeare e muitos outros já apontaram a direção mais coerente com uma flecha do desejo positiva: retornando a humanidade ao ser humano, quando o sentido ético-metafísico de Emmanuel Lévinas puder ser alcançado. Esse é o desejo coerente de toda a humanidade, um desejo que Shakespeare nutria em sua escrita derramada de melancolia e ação dramática. Em meio a tanto sangue derramado, ao silêncio de Ofélia, existe um desejo que subjaz na humanidade e que pulsa no sentido da vida, do infinito. Conforme o filósofo lituano, em um momento ele acusa a linguagem artística, principalmente o teatro, de falsear as relações, impedir o face a face ao se dar como fala, como discurso, através da presença do ator, quando, em verdade: “o rosto não é visto. Ele é o que não se pode transformar em conteúdo” (p.79). Tais assertivas me impelem a uma busca do sentido da arte, de todo esse sacro ofício que é o labor do artista. Toda essa pesquisa, sempre atrelada à prática, que tem como destino o público, a quem serve? Para quê, eu enquanto artista invoco o público, se no instante de sua presença eu estarei ausente, imersa em figurinos, sob alguma máscara ou inserida em um contexto em que uma proposta é sobreposta? Que encontro é esse, tão esperado e preparado, que se realiza, mas que, ao fim e ao cabo, não me faz mais próxima do outro que está à minha frente? Isso desperta a minha percepção para o propósito do ato teatral, para a fala que está por trás de todo esse arsenal, para o discurso de Shakespeare que sobrevive de forma incisiva em nossa atualidade.

Destarte, toda essa investigação serviu para precisar o estudo teórico-prático ora realizado, o qual tem por base a dramaturgia e, como tal, se destina a futuras encenações. Todo esse aparato cênico composto por vídeo e todas as suas imagens, laboratório onde os atores mostram os seus rostos, o próprio cenário e, por fim, o público, tudo está presente para testemunhar o estupor da vida e gerar um novo recomeço.

Ofélia e sua dor, suas alegrias(?), são um sopro de voz que nos lembra a respeito da existência do outro para além de mim, a existência do outro que está à minha frente, encarnado. Ofélia reincide como um apelo ético, como um testemunho da necessidade da responsabilidade para com a vida. O “Ser ou não Ser” de Ofélia que se apresenta no cerne do roteiro final diz respeito à sua tomada de decisão, em se lançar para além de si, com o propósito de

resguardar a vida do outro. Lévinas aponta para o sentido ético inovador que restitui ao homem sua presença infinita.

A pesquisa realizada se desdobra por caminhos estéticos que reúnem a teoria e a prática utilizando diversas linguagens artísticas, como o teatro, o audiovisual, as artes plásticas, a música, a dramaturgia, caracterizando um discurso transdisciplinar cujo diálogo entre filosofia e arte enriquece discussões de grandes questões filosóficas ou artísticas, auxiliando na releitura de uma obra e de um processo e no desenvolvimento de um processo de criação da obra. Ainda que no roteiro finalizado o texto ressurgja como uma grande estrutura presente nesta dissertação, nada do que foi experimentado se perdeu, pois o registro do material em vídeo leva sempre ao recomeço, sugere questões, guarda propostas, células criativas, imagens dos atores desempenhando seus papéis. Os laboratórios foram de importância significativa para a reflexão e redefinição da estrutura do Roteiro idealizado, contemplando o objetivo de ressignificar Ofélia, modificando sua ação dramática e colocando-a como centro, como a protagonista do drama. O material levantado (vídeo, fotografias, composições musicais, roteiro) poderá servir também para valorizar os exercícios de práticas pedagógicas para a cena e o estímulo à imaginação poética, importantes à reflexão e à busca de novos caminhos. Trata-se de um processo criativo percorrido que fica como um testemunho das práticas interpretativas.

Os temas da Melancolia e Alteridade se mostram inesgotáveis, de interesse inter-multi-pluri-disciplinar e atual. Por conseguinte, abrem-se também novas perspectivas de investigação passíveis de se constituírem em teses, por exemplo: *Um estudo da femininidade*<sup>72</sup> em Lévinas, a partir de personagens Shakespeareanos; ou *A Imaginação Poética em Bachelard e as novas tecnologias, como método para a criação cênica de um espetáculo pós-dramático*; ou *Lago das Ofélias: desdobramentos de um processo criativo*; entre outros. O estudo presente deflagra inquietações a respeito do desejo de conhecimento que a arte agrega, deixando uma interrogação sobre o que pode verdadeiramente ser tematizado, abarcado, possuído, e uma fenda para o que não é, para o que não se pode abarcar, para o infinito, para o Outro.

---

<sup>72</sup> Termo definido por Emmanuel Lévinas que conceitua o *feminino* como uma alteridade primeira, baseado no princípio do acolhimento, da hospitalidade (Ver: LOBO, Rafael Haddock. p.53-60).

**REFERÊNCIAS**

## REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS:

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. T. Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BEZERRA, Antonia Pereira. *Alteridade, Memória e Narrativa: construções dramáticas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BURTON, Robert. *Anatomia de la Melancolia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1947 (Colección Austral).

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Introdução à História da Filosofia – vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERNANDES, Ciane. Estudos em Movimento II: Corpo, Criação e Análise. **Cadernos do GIPE-CIT**, n.19, Salvador: PPGAC/UFBA, 2007.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

LEITE, Lourenço. *Do Simbólico ao Racional: Ensaio sobre a gênese da melancolia*. Salvador: Fundação Cultural/Secretaria da Cultura/EGBA, 2001.

LEITE, Lourenço; SALLES, João Carlos. (Org.) *A Melancolia da Alteridade*. Salvador: Quarteto, 2007.



LÉVINAS, E. *Ética e Infinito*: Diálogos com Philippe Nemo. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1982.

\_\_\_\_\_. *Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições, 1988.

LOBO, Rafael Haddock. *Da Existência ao Infinito*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, RJ; São Paulo: Loyola, 2006.

MOREIRA, J. O. *Luto e Melancolia*: uma leitura sobre o problema de alteridade. *Pulsional*: Revista de Psicanálise, ano XVII, n.179, set., 2004.

PRIGENT, Hélène. *Melancolia, as Metamorfozes da Depressão*. Trad. Sônia Girard, Revisão Lourenço Leite. Paris: Gallimard, 2005.

SANTOS e COSTA, Alessandra L. dos e Grazielle Pissollattoda. Entre a donzela e a ninfa: duas maneiras de perceber a Ofélia de Shakespeare. *Todas as Musas*, Ano 01, Número 2, jan-jul, 2010. ISSN 2175-1277.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Língua Geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger. Prefácio da edição brasileira Isaac Nicolau Salum, tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Ed. Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976. (Coleção Teatro Vivo).

SMITH, Cristiane Busato. Nem Anjo nem Demônio: Uma análise cultural da apropriação da Ofélia de Shakespeare em *The Family Shakespeare*. *Revista Letras*; Curitiba, jan./abr., 2009.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta: do discurso à imagem. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2010, vol.18, n.2, p. 301-318. ISSN 0104-026X. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2010000200002>>.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. Trad. e coord.: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS:

AVEREQUETE. Disponível em: <<http://averequete.blogspot.com.br/2009/11/rodin-o-genio.html>>. Acesso em: fev. 2015.

BARBA e Savarese, Eugenio. *A Arte Secreta do Ator, Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1996.

BAUMGARTEL e SILVA. Stephan Arnulf e Heloisa Marina da. Possíveis Processos da Escrita Teatral Contemporânea. (2011) Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/possiveisprocess.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/possiveisprocess.pdf) Acesso em dezembro de 2014.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: A Invenção do Humano*. Trad. José Robert O'Shea, Revisão Marta Miranda O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. V.2 São Paulo: Editora Vozes, 2009.

JUNG, C.G. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.

MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: Edufba, 1992.

MUSÉU RODIN. Disponível em: <<http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/el-beso>>. Acesso em: fev. 2015.

NIETSCHE, F. *Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães, 1978.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

RANGEL, Sônia. *Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna, 2009.

RANGEL, Sônia. *Trajeto Criativo*. Salvador: Solisluna, 2015.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A – FOTOGRAFIAS:

#### Os personagens

**Figura 8:** Ofélia - Yasmin Muller, Dique do Tororó



Foto: Isabel Veiga

**Figura 9:** Alecrina: Géssyca Geyza. Árvore: Chorão. Dique, 26/02/2014



Foto: IhagoAlech

**Figura 10:** André Cardoso. Dique do Tororó



Foto: Isabel Veiga

**Figura 11:** Bira Freitas: Polônio



Foto: Gabriel Machado

**Figura 12:** O Pescador: Bira Freitas. Dique do Tororó



Foto: IhagoAlech

**Figura 13:** As lavadeiras



Foto: Victor Venas

**Figura 14:** Lika Ferraro: Gertrudes.



Foto: Cláudio Antônio



**Figura 13:** Jamile Cruz: lavadeira



Foto: Cláudio Antônio

**Figura 14:** Nathalyne Santos: Lavadeira



Foto: Victor Venas

**Figura 15:** A florista



Foto: Cláudio Antônio

**Figura 15:** Nilson Patrício: O poeta

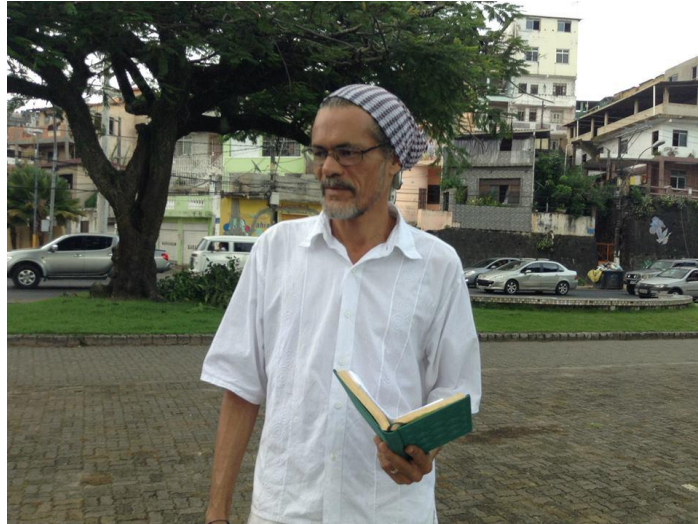


Foto: Cláudio Antônio

**Diversos:**



Fotografia: Ihago Alleck



*Preparação para as cenas do píer: As 3 Ofélias e Polônio.*

(Cláudio Antônio; Bira Freitas; Sérgio Patrício; Dina Sales; Gabriel Machado Katia Lanto; Nathalyne Santos; Simone Portugal; e Géssyca Geyza). Dique do Tororó (26/06/2014).





Gabriel Machado e Ihago Allech (Cineastas)

Foto: Cláudio Antônio



Lika Ferraro, Yasmin Muller e Gabriel Machado

(Foto Cláudio Antônio)





Dilla Sales, Nilson Patrício e Bira Freitas.



Bira Freitas: personagem Miguel Polônio; Wagner Lacerda  
(Foto: Cláudio Antônio)



Pretinha: Ganso fêmea, habitante da lagoa do Dique. “Viúva” do primeiro “marido”, não aceitou o segundo “marido” que lhe ofereceram. Este, então, morreu de desgosto e ela fica a passear sempre sozinha pelas águas do Dique. História contada por Haroldo, ex-secretário administrativo do Dique.