

## HAMLET EM SUA ÉPOCA E *ENSAIO.HAMLET*, DA CIA DOS ATORES: MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE TEATRAL

Tania Alice Feix<sup>1</sup>

### Resumo

A partir de uma análise comparativa das representações teatrais na era elisabetana e na Contemporaneidade, o artigo pretende refletir sobre a Modernidade e a Pós-Modernidade teatral. Sendo que *Hamlet*, de Shakespeare, é considerada como uma peça emblemática da Modernidade, é proposta aqui uma leitura da encenação *Ensaio.Hamlet* de Enrique Diaz (Cia dos Atores), de maneira a estabelecer uma abordagem teórica da estética teatral pós-moderna a partir da noções de performance, de rizoma e de releitura dos clássicos.

**Palavras-chave:** pós-modernidade, estética teatral contemporânea, Hamlet.

### Abstract

Based on a comparative analysis of theatrical representations in the Elizabethan era and in modern times, the article reflects on Modernity and Post-modernity in the theatrical world. While Shakespeare's *Hamlet* is considered an emblematic piece of Modernity, this article suggests reading the production *Ensaio.Hamlet* (Probe. Hamlet) by Enrique Diaz (member of Cia. dos Atores) for a theoretical analysis of post-modern theatrical aesthetics based on the concepts of performance, origin and re-reading the classics.

**Keywords:** post-modernity, contemporary theatrical aesthetics, Hamlet.

Originalmente, *Hamlet*, peça mítica de Shakespeare, foi escrita no contexto do Teatro Elisabetano, onde o homem era um prêmio disputado entre instancias alegóricas, esquartejado entre a esperança de uma salvação e o fogo do Inferno, no “diálogo com Deus e o Diabo” (BERTHOLD, 2005: 185). O Teatro Elisabetano era um teatro da escassez, no qual a linguagem compensava a falta de recursos técnicos, oferecendo ao mesmo tempo ao homem uma nova visão de mundo. Nesse contexto, a peça mais montada, pesquisada e comentada do mundo constitui uma tragédia política, que, de política, se torna existencial, sendo que o homem é optativamente bom ou mal. O clássico emerge desse questionamento atemporal. Ao mesmo tempo, a visão da liberdade de escolha, desenvolvida na tragédia, corresponde igualmente a uma concepção que marca a transição entre

<sup>1</sup>Tania Alice Caplain Feix é Doutora em Letras e Artes pela Universidade de Aix-Marseille I (França). Performer, escritora, encenadora e pesquisadora, é atualmente Professora Adjunta de Dramaturgiada UNIRIO.

## Urdimento

<sup>2</sup>Hamlet vai montar uma peça de teatro para que o tio, que casou com a Rainha, sua mãe, se reconheça e fique apavorado, o que é uma característica desse espírito de investigação. As características do espírito científico de Hamlet são analisadas com mais precisão por Rodrigo Lacerda na Palestra "Hamlet e a criação do sujeito moderno", disponível em DVD na Série *Mitos Literários do Ocidente e da Modernidade*, Espaço Cultural CPFL, Curadoria de Manuel da Costa Pinto.

o realismo conceitual da Idade Média e o nominalismo renascentista, conforme o observa Anatol Rosenfeld. Assim como na Pós-Modernidade, no Renascimento não existem mais verdades absolutas e a perspectiva humana – metaforicamente inventada nessa época – determina a visão do homem e do universo. Da mesma forma que a perda da crença nas Meta-Narrativas marca a transição entre Modernidade e Pós-Modernidade, a concepção de uma ordem teocentrista para uma perspectiva antropocentrista é um dos marcos da transição entre a Idade Média e o Renascimento. Outra transição entre essas épocas reside no fato de Hamlet encarnar o espírito científico de investigação, novo no Renascimento e que virá a constituir uma das grandes Meta-Narrativas que, segundo Lyotard, constituem a essência da Modernidade<sup>2</sup>. Dessa forma, *Hamlet* marca a transição entre a Era Medieval e a Era Moderna. Como o clássico chegou a assumir essa dupla transição de Idade Média para a Modernidade, antes de constituir, na encenação ensaística e experimental de Enrique Diaz com a Companhia dos Atores – cuja análise constitui o foco deste artigo – um marco da Pós-Modernidade teatral? De que forma o clássico permite uma reinvenção perpétua e sempre reafirmada de seu tempo?

De uma forma geral, *Hamlet* se apresenta como um marco fundamental na conceituação da Modernidade em sua fase inicial, encarnando justamente a transição entre Idade Média e Renascimento. Estão presentes, de forma embrionária, as características renascentistas. Se Deus era considerado como o criador do homem, e se essa concepção começou a ser questionada no início da Modernidade, com Shakespeare, este humano é criado e inventado novamente, mas, desta vez, por um espírito humano e não divino. Em *Shakespeare ou A Invenção do Humano*, Harold Bloom escreve: “A obra de Shakespeare já foi chamada de Escritura secular, em outras palavras, o centro estável do cânone ocidental. (...) Se existe um autor que se tornou um Deus mortal, esse Deus é Shakespeare” (BLOOM, 2001: 27-28). Contrariamente à visão de totalidade presente na Idade Média – simbolizada pelo palco simultâneo característico da apresentação dos Mistérios medievais –, no Renascimento, o homem é colocado no centro da criação. Começa-se então a valorizar a multiplicidade dos pontos de vista, os fenômenos sensíveis, as crenças e os mitos não mais coletivos, mas individuais. Com as descobertas astronômicas que relativizam a situação do planeta Terra no espaço, com a descoberta e a colonização de novos territórios, vão se abolindo as distinções entre inferior e superior, ilimitado e limitado, sensível e inteligível. Segundo Rosenfeld, por um lado, as peças de Shakespeare, através da mistura de estilos, classes sociais, temporalidades, remetem à visão hierárquica medieval e teocentrista. Porém, por outro lado, com *Hamlet*, tragédia situada no meio terrestre e humano, a visão renascentista começa a existir. Não há mais valores absolutos; o relativismo moral começa a emergir, o que constitui uma das questões centrais da peça. Da mesma forma, o ceticismo vem sacudir as verdades prontas dos séculos

Hamlet em sua época e Ensaio.Hamlet, da Cia dos Atores... Tania Alice Feix.

Dezembro 2008 - Nº 11

passados, conforme o diz o próprio Hamlet, dentro de uma perspectiva que remete quase ao meta-teatro: “*The time is out of joint*”. Em outras palavras, os tempos mudaram: nasce uma nova era, a do homem solitário, da falência dos valores, da conscientização da fugacidade da vida.

Sendo assim, a própria estrutura cênica do teatro elisabetano – o “*wooden O*” (“O” de madeira, como escreve Shakespeare no prólogo de *Henrique V*) – corresponde a essa nova visão de mundo. Embora o “O”, conforme muitas crenças, simbolize a unidade divina, a perfeição, a unidade entre macrocosmo e microcosmo, o espaço elisabetano, com suas características de abertura de 230 graus em volta do palco, com sua platéia enorme e diversificada, suas cenas acontecendo em vários níveis, com seu diálogo áspero com as instâncias da censura, encarna a visão de um tempo novo, onde simultaneidade e visão única já não constituem mais valores absolutos. O próprio nome dos teatros ainda continha uma nostalgia de totalidade: *The Theatre*, construído por John Burbage ou ainda *The Globe*, que existe hoje ainda em sua versão restaurada. Mesmo dentro de uma perspectiva nostálgica, o espaço cênico reflete uma visão nova de mundo, composta pela junção de vários olhares. Esse espaço é tanto cênico, como interior. Jean-Jacques Roubine observa que “Shakespeare consegue oferecer uma representação totalizante, e por isso, verídica, do homem” (ROUBINE, 2003: 102). A representação totalizante é devida à representação da condição humana como um todo, através dos mais diversos personagens, movidos por motivações nobres ou profundamente amorais. Nesse sentido, *Hamlet* se coloca como um questionamento sobre a condição humana como um todo, sobre a própria natureza da condição humana. A contradição dessa posição de Shakespeare entre uma teologia medieval e o espírito científico é analisada por John Gassner: “Shakespeare criou personagens altamente individualizadas com mais abundância do que qualquer dramaturgo, e os conflitos em suas peças são invariavelmente produzidos pela vontade humana. O homem luta contra o homem e não contra o Destino, Deus, a hereditariedade ou os distúrbios glandulares. O drama shakespeariano é o drama da vontade individual” (GASSNER, 1973: 250-251). A afirmação de Gassner explicita essa divisão de Shakespeare entre dois mundos, evidenciando de tal forma o impacto de Shakespeare na invenção da era Moderna.

Nesse contexto, as peças não obedeciam a um código específico, visto que o espaço cênico era extremamente codificado, com espaços separados para as cenas de interior e de exterior. A fronteira entre palco e platéia era finamente a bandeira erguida na frente do teatro indicava a especificidade da atividade representativa. O conceito de verossimilhança visual, que marcou o Teatro Moderno, não existia no teatro elisabetano: após vigorar vários séculos, esses códigos de verossimilhança serão desconstruídos justamente na Pós-Modernidade. O código de interpretação intitulado “*play with your fancies*” (“jogue

## Urdimento

com sua imaginação, vontade, inspiração...”), evocado no início de *Henrique V*, encontra o seu equivalente com as estruturas performáticas contemporâneas, propostas por Enrique Diaz. Dessa forma, muitas das características atribuídas à Pós-Modernidade teatral (proximidade com a platéia, meta-teatro, destruição da ilusão representativa, entre outros) já eram características do teatro elisabetano. Cenários reais não existiam, tratava-se principalmente de cenários falados: ou seja, a palavra fazia existir a realidade no imaginário do espectador, o que constitui um paralelo muito próximo com os cenários pós-modernos, que não trabalham a partir da convenção da representatividade, mas a partir da sugestão representativa. Como escreve Anne Surgers: “No teatro elisabetano, é uma imagem mental, espiritual, que o espectador constrói a partir do texto proferido no contexto da cenografia e da arquitetura” (SURGERS, 2000: 95). De que maneira a encenação de Enrique Diaz dialoga com a forma elisabetana a partir da encenação de *Ensaio.Hamlet*? Como essa junção de temporalidades constitui uma característica das encenações pós-modernas?

A encenação de contemporânea, constituída a partir de ensaios, tentativas de se dizer *Hamlet* corresponde a essa transição entre o mundo das crenças coletivas da Modernidade – embora essas tenham se subjetivado desde a Idade Média – para o mundo das crenças individualizadas, o mundo dos conceitos e das verdades dissolvidas, sejam elas o Historicismo, o Catolicismo, o Racionalismo, a Arte, a Crítica. Essa dissolução implica a morte desses conceitos absolutos, como o sugerem os questionamentos a respeito do fim ou da morte da arte, desenvolvido por Danto ou Hans Belting. Em *Ensaio.Hamlet*, o espaço teatral fica constantemente envolvido numa semi-penumbra, com atores iluminados por velas e candeeiros, que eles mesmo carregam; as cenas acontecem em lugares diferentes e os objetos são deslocados aleatoriamente em função das necessidades cênicas; nada é claro, definitivo, fixo. A história de Hamlet se confunde com a história da trupe que monta *Hamlet*, com a história da Cia dos Atores que investiga os caminhos de se montar *Hamlet* hoje. As situações, assim como a iluminação e o cenário, não se fixam, mas evoluem, flutuantes. No artigo “Crítico... é entrar em crise”, a pesquisadora Maria José Justino questiona se a Pós-Modernidade significaria a morte ou a crise da crítica. Para ela, como a obra de arte contemporânea não se reconhece mais como tal, o crítico tem dificuldade a encontrar um lugar fixo e definitivo para definir a arte pós-moderna. Não há mais certezas. São esses questionamentos que constituem o cerne do espetáculo *Ensaio.Hamlet*. Em mais palavras:

*A Modernidade interpretou o mundo (não há fato, mas uma  
infinitude de interpretações, dizia Nietzsche): a Pós-Modernidade  
busca apenas apresentar o mundo sem crítica, por meio de signos. (...)  
As fronteiras das artes se diluem. (...) Ao invés da construção e do estilo*

*(ocupar-se com estilo passa a ser acadêmico), a desconstrução e a citação. Na Pós-Modernidade, a arte é cindida: possibilita a permissividade de um lado (convivência tranqüila entre estilos diferentes) e o autoritarismo de outro (a arte reduzida a informação).* (JUSTINO, 2008: 38)

Essa convivência estilística e a diluição das fronteiras são características da adaptação de Enrique Diaz, que apresenta uma pesquisa de linguagem shakespeariana na Contemporaneidade. Não é a forma acadêmica da montagem que importa, mas a elaboração resultante da busca de estruturas novas. Essa situação da Arte Pós-Moderna é analisada por Mário Pedrosa, quando ele aborda, por exemplo, o trabalho de Helio Oiticica: “Agora, nessa fase de arte na situação, de arte anti-arte, de arte pós-moderna, os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais” (PEDROSA, 1998: 335). É o que acontece em *Ensaio.Hamlet*. A estrutura rizomática do espetáculo, a modificação das convenções na relação palco/platéia, a evidenciação da busca, e não do resultado, se apresentam como o objeto da pesquisa, sempre em fuga. A escrita do famoso “Ser ou não ser” acontece em três mesas diferentes com três atores diferentes; a leitura é alternada, simultânea, fragmentada, deixando emergir a dúvida. Ao mesmo tempo, pela estrutura performática, o limite entre ator e personagem se apaga, tornando a relação arte/vida um jogo, um vai-e-vem constante, sem dissociação: três atores são Hamlet, três atores são Ofélia também. As fronteiras se dissolvem. Da mesma forma, a cenografia é mutável. Composta somente por objetos manipulados pelos atores tal como cadeiras, mesas, luminárias, televisões, o famoso crânio, bonecos de borracha, bolas de pingue-pongue; estes objetos compõem, decompõem e recompõem o espaço na medida em que o espetáculo acontece. A criação é coletiva e acontece por parte do ator, da platéia, do performer e do eco da palavra de Shakespeare na Contemporaneidade. Surge assim a poesia da vaquinha voando em cima da cabeça de Ofélia, dando asas à sua imaginação; em seguida, Ofélia derrama um balde em cima de sua própria cabeça, cantando *Cry me a River*. Esse ato metafórico representa o suicídio de Ofélia e, com ele, o suicídio de todas as formas modernas do fazer teatral.

É radicalmente outra época, longe da busca da autonomia do teatro ou da importância fundamental do diretor como organizador da apresentação teatral, para citar algumas características do teatro moderno. No texto “*Du happening à la performance*”, Giovanni Lista escreve:

*Na segunda metade do Século XX, observa-se uma abertura das fronteiras artísticas, bem como uma coletivização do ato criativo - isso permite uma circulação e uma sinergia, que conduzem a uma afirmação nova do lugar da arte dentro da sociedade moderna* (LISTA, 1997: 331).

## Urdimento

Esse novo lugar seria ainda o lugar do teatro como tal? Ou a experimentação performática, a busca de uma linguagem seria mais condizente com o tempo atual? O crítico Macksen Luiz afirma que *Ensaio.Hamlet* se opõe a toda solenidade dramática:

*A encenação desarticula aparentemente a narrativa, mas na verdade procura quebrar a ilusão da representação com recursos a um jogo teatral lúdico, tentando fazer com que alguma coisa de real aconteça em cena (2004).*

Algo acontece e não algo é representado. Essa questão, que remete às origens do teatro helenístico como “lugar onde se vê”, constitui uma das principais questões do teatro pós-moderno. Não representar, mas ser – o que se observa, por exemplo, no título do livro relatando as pesquisas do Lume e que deram origem ao livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. O espetáculo de Enrique Diaz – que recompõe um espaço circular de cena, com uma platéia que cerca o palco, conforme era praticado no teatro elisabetano – oferece uma congruência de linguagens, uma junção entre passado e presente, dentro de uma perspectiva iconoclasta. Trata-se de um diálogo com o passado, dentro de uma perspectiva de reiteração permanente do momento presente. A interlocução com o passado se dá através de um procedimento irônico. O distanciamento elisabetano causado pelo diálogo e pela atuação épica – todos os atores interpretam todos os personagens – provoca o cômico: Rosenkrantz e Guildenstern são heróis de seriado japonês primeiramente representados por bonequinhos de plástico (isso antes que os atores tirem as roupas e fiquem nus em cena), Hamlet, no início da peça, não quer vestir seu pijama, Ofélia é transformada num hambúrguer que é disputado por Laertes e Hamlet e, em seguida, é “grelhado” com um ferro elétrico, Hamlet canta marchinhas, a Rainha aparece bêbada para a sua primeira apresentação à Corte – o que resulta em uma “engenhosa desconstrução do clássico shakespeariano” (GOMES: 2004,5). Mais do que uma montagem de *Hamlet*, o espetáculo se apresenta como um estudo em cima de *Hamlet*, uma abordagem lúdica do texto clássico. Conforme o escreve Enrique Diaz:

*Há uma narrativa conhecida nesta peça. Mas a carne atual dessa tragédia é nossa, por isso, tentamos descobrir o que está atrás dela, ou seja, a relação deste texto com o presente.<sup>3</sup>*

<sup>3</sup>DIAZ, Enrique. Texto do Programa da peça *Ensaio.Hamlet*.

Esse diálogo lúdico entre presente e passado, entre Modernidade e Pós-Modernidade, entre platéia e espectador, constitui um dos focos da encenação, o que causou o desentendimento da crítica Bárbara Heliadora, cuja visão não é estruturada em função de paradigmas pós-modernos.

Hamlet em sua época e *Ensaio.Hamlet*, da Cia dos Atores... Tania Alice Feix. Dezembro 2008 - Nº 11

É interessante observar a divisão de opiniões no dossiê crítico da peça, publicado no Jornal *O Globo*. Essa divisão evidencia dois posicionamentos adversos a respeito da peça. Em seu artigo “Brincadeira não contribui para compreensão da peça”, Bárbara Heliodora observa:

*O tipo de brincadeira feito neste ensaio pode ser realizado junto a qualquer texto, sem fazer maior ou menor contribuição para uma nova ou melhor compreensão dos mesmos. Esse tipo de ensaio pode não levar a nada* (2005: 4).

Já para Jefferson Lessa em “Leitura iconoclasta resgata os ideais antropofágicos”, *Ensaio.Hamlet* é “uma das encenações mais inteligentes, inventivas, originais e iconoclastas a marcar presença no palco carioca dos últimos tempos” (LESSA, 2005: 4). Lessa observa o prazer de reencontrar a antropofagia de Oswald de Andrade de forma lúdica: “Sem querer ser *Hamlet*, Enrique Diaz discute questões sobre o ato de encenar a partir de *Hamlet* (...). Ele ousa atualizar o texto de um clássico da tragédia através de uma leitura dinâmica” (LESSA, 2005: 4).

A pluralidade de recepções ilustra o propósito da peça, que consiste na experimentação, na junção de épocas, na transitoriedade, na estrutura rizomática. Em sua estrutura pós-dramática, *Ensaio.Hamlet* representa o próprio questionamento, característico da Pós-Modernidade. No artigo “O Teatro Pós-Moderno”, Edélcio Mostaço reflete sobre o Pós-Modernismo Teatral, partindo do pensamento de Alfonso de Toro, que tenta listar os traços estéticos do teatro pós-moderno. Para De Toro, o Teatro Pós-moderno:

a) *denota uma pluralidade radical, muito mais explícita e implementada do que aquela moderna, quanto à produção e, com ênfase, quanto à recepção do fenômeno estético;*

b) *enseja o direito de desenvolvimento de formas de conhecimento, vida e comportamento altamente diferenciados;*

c) *é anti-totalitário, combatendo a hegemonia e defendendo a diversidade, marcando-se pela não-limitação;*

d) *efetiva uma congruência entre as dimensões sociais, culturais, industriais, artísticas, arquitetônicas, técnicas, filosóficas e científicas, conformando uma teoria;*

e) *é o modernismo plenamente desenvolvido, um renascimento recodificado que recorre à cultura universal em sua totalidade;*

f) *seu “pós” refere-se à era moderna típica do século XIX, ou seja, até os anos de 1950 do século XX.*

g) *embora tenha sido acusado de alienante, regressivo, conservador ou nostálgico, pode-se afirmar que é progressista, revolucionário e iluminante;*

## Urdimento

*h) trabalha com a colagem, a intertextualidade, a pluralidade de discursos, elementos e materiais, operando um jogo discursivo por meio da metalinguagem ou de discursos sobre os discursos, sobre a reflexão, empregando a ironia, a paródia, o humor, o entretenimento;*

*i) efetiva a desconstrução de discursos e sistemas anteriores;*

*j) despede-se de utopias totalizantes tidas como mathesis universalis provenientes do século XIX e reinstala uma unitary sensibility, como abertura, congruência nas estruturas profundas, na unidade da diferença;*

*k) como pluralismo, implica numa nova sensibilidade para com os problemas atuais (TORO, 1990: 42).*

Da mesma forma que *Hamlet* questiona as certezas medievalistas, dando início ao pensamento renascentista, *Ensaio.Hamlet* deixa de lado as certezas modernistas para tentar uma aproximação com uma linguagem nova, através da pluralidade dos discursos, das épocas, dentro da perspectiva da paródia. Enrique Diaz descreve da seguinte maneira essa busca, esse ensaio de *Hamlet*:

*Uma aproximação. É mais uma série de perguntas e experiências do que uma montagem da peça quimera, da peça-desafio. É um jeito de começar, de se perguntar o que aquilo provoca, de entrar ali e buscar em si as razões do bardo e as nossas, ao invés de mitificar, ter razão, se apossar. É gastar a carne no processo de feitura, procurar no jogo, na experiência pessoal, na contemporaneidade e na ancestralidade os pontos vitais de uma peça que deve existir hoje.<sup>4</sup>*

<sup>4</sup>Ibid.

A feitura do espetáculo não é linear, nem cronológica, mas rizomática. “O mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferentes”, escrevem Deleuze e Guattari no capítulo “Introdução: Rizoma” de *Mil Platôs* (DELEUZE e GUATTARI, 2008: 20), propondo o conceito de rizoma para uma nova organização do pensamento e das relações. Nesse sentido, é interessante realizar uma comparação com os ensaios de Georges Didi-Huberman sobre dança. Em *Le danseur de solitudes*, o ensaísta analisa a dança do bailarino Israel Galván a partir de uma série de movimentos que quebram com o tradicionalismo da dança, propondo uma estrutura nova. Essa estrutura da dança ilustra poeticamente o pensamento de Deleuze. É interessante observar como os movimentos do bailarino encarnam o pensamento deleuzeano, como estabelecem um diálogo profundo e profundamente pós-moderno. Talvez no ensaio de Didi-Huberman estamos no coração do que é a dança/o teatro pós-modernos, pois a condição pós-moderna ressalta, emerge do movimento das mãos, do tronco, ela está toda contida no corpo e se revela através do movimento. Ele descreve o bailarino da maneira seguinte:

Hamlet em sua época e *Ensaio.Hamlet*, da Cia dos Atores... Tania Alice Feix.

Dezembro 2008 - Nº 11

*Israel Galván submete suas capacidades de bailarino a um método do tipo rizomático. Primeiro, ele instaura uma equivalência paradoxal entre rupturas e conexões: “Um rizoma não pode ser rompido, cortado em algum lugar; ele retoma seguindo ou outra linha, seguindo outras linhas.”*

*É por isso que Galván transmite, quando dança, essa sensação de ser fragmentado, enquanto que a lei rítmica do compás flamenco nunca deixa de se tornar presente, conectando virtualmente cada parcela a todas as outras, mesmo no silêncio. Depois, ele pratica uma descentração sistemática, próxima do que Deleuze e Guattari chamaram de “princípio de heterogeneidade”. A questão é sempre de romper com a simetria das figuras e dos movimentos. A impressão de falta de sentido que aflora (...) é devida à um terceiro princípio essencial no método do rizoma, que Deleuze e Guattari chamaram de “princípio da ruptura asinificante”, acusando os fragmentos, renunciando aos enredos e ignorando as deduções lógicas de um gesto para o outro. Enfim, e sobretudo, o que ressalta mais em sua dança é que ele nunca pára de se multiplicar a ele mesmo, de multiplicar sua solidão, mas agindo – eis a especificidade – por subtração (DIDI-HUBERMAN, 2006: 32-33).*

É o que acontece no espetáculo de Enrique Diaz. Numa apresentação do trabalho da Cia como um todo – desde a criação da Cia até os trabalhos posteriores – Enrique Diaz ressalta que foi a experimentação conjunta e diversificada que deu origem aos trabalhos, às peças e não um pensamento comum. As rupturas e conexões, ligadas às diferentes formações e experiências artísticas, conduziram aos trabalhos, e não o contrário<sup>5</sup>. Essa experimentação se reflete no espetáculo, como o analisa o diretor:

*Ensaio.Hamlet, desconstrução da obra-prima de Shakespeare, busca rasgar o plano do espetáculo como representação, criar espaços que desrespeitem a ficção, na procura de uma relação simultânea do ator que age, do espectador que presencia ou contracenar e da memória do clássico, chamado a se expressar através da presença viva daqueles atores e espectadores. As questões do texto passam a ser nossas, ou vice-versa, de modo à que o espetáculo se torna mais uma rede de indagações (sobre o homem, o ator, a carnalidade) provocada pelo autor do que exatamente uma montagem do texto mais estudado da dramaturgia ocidental. Alguns pólos (...) formavam nossos marcos iniciais: a fábula shakespeariana, a relação ator-público, o ator como memória, a carnalidade do ator, o eixo da tradição para a contemporaneidade. Em Ensaio.Hamlet, o espetáculo, como o homem, se anuncia como processo, se denuncia como processo, buscando desmontar o compromisso do acerto e focando na idéia de ensaio não em relação à uma possível*

<sup>5</sup>Cf. entrevista de DIAZ, Enrique, in "A Cia dos Atores", in *Revista Sete Palcos*, número 3. Coimbra: setembro de 1998: 50.

## Urdimento

*estréia (ou seja, conferindo-lhe uma conotação de inferioridade ou negativa incompletude), mas de ensaio como coisa viva, desejosa, metamórfica. O espetáculo então, como que se buscando, se ensaiando e se questionando, cria um espaço onde o ator se torna espelho do homem em processo e, portanto, do público (DIAZ, 2006: 33-34).*

O espetáculo vivo, em processo, em perpétua transformação permite uma nova leitura do *Hamlet* que já marcara a transição da Idade Média para a Modernidade. Essa busca de estruturas abertas performáticas, resolutamente pós-modernas, permite uma nova escrita da peça: não uma reescrita do texto de forma adaptada, mas uma escrita cênica, realizada a partir dos anseios e dúvidas do homem pós-moderno, um mundo de furor e de barulho, que não significa nada – como já dizia Macbeth –, senão a busca desesperada do homem de encontrar na arte algum sentido, ou, senão, alguma materialização dessa falta de sentido; uma modalidade que estabeleça uma ligação com o Outro, uma forma que esteja abolindo a distância do abismo entre os homens, a distância do abismo que vem, como a caveira de Hamlet, se cavando dentro das solidões pós-modernas.

### Referências bibliográficas

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BLOOM, Harold. “O Universalismo de Shakespeare”. In *Shakespeare ou a Invenção do Humano*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- DIAZ, Enrique. *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Senac, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le danseur de solitudes*. Paris: Minuit, 2006.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não representar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- FONSECA, Rodrigo. “Desmontando Hamlet”. In *Jornal do Brasil*, 08/04/2004.
- GASSNER, John. “Shakespeare”. In *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GOMES, André. “Ofélia é ele”. In: *Jornal O Dia*, 27/05/2004.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (org.). *Os lugares da crítica da arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- GUATTARI, Félix e DELEUZE, Gilles. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
- GUIRALDELLI, Paulo. “Shakespeare, o fundador da Modernidade”. In *Revista Entre Clássicos – Shakespeare*, volume 2. São Paulo: Editora Duetto, 2006.
- HELIODORA, Bárbara. “Brincadeira não contribui para compreensão do texto”. *Jornal O Globo*, 15/04/2005, 2. Caderno.

- JUSTINO, Maria José. “Crítico... é entrar em crise – Uma perspectiva histórica da crítica da arte”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (org.). *Os lugares da crítica da arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- LESSA, Jefferson, “Leitura iconoclasta resgata ideais antropofágicos”, *Jornal O Globo*, 15/04/2005, 2. Caderno.
- LISTA, Giovanni. “Du happening à la performance”. In *La scène moderne*. Paris: Editions Carré, 1997.
- MACKSEN, Luiz. “Dois pontos de vista sobre um mesmo ensaio de Hamlet”. *Jornal do Brasil*, 13/04/2004.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos – textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. “Shakespeare e o pensamento renascentista”. In *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SURGERS, Anne. “La scène élisabethaine (fin XVI siècle jusque 1642)”. In *Scénographies du théâtre occidental*. Paris: Nathan, 2000.
- TORO, Alfonso De. “Hacia um modelo para el Teatro Postmoderno”. In *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990.