

---

## Capítulo IV

### O processo criativo.

*O homem não pode entrar em transe por um orixá só, não pode ser possuído por um único fantasma sempre, pelo fantasma da cultura européia, como nós o fomos, ou por uma outra monomania qualquer. Ele tem que descolonizar, tem que dar um breque, olhar, fumar um cigarro, dar um tempo para pensar.*

*Zé Celso Martinez Corrêa.*

Nessa sessão, pretendo descrever e refletir sobre o processo criativo que resultou em *Hamuleto*. Este espetáculo tem como objetivo abordar mais especificamente as relações metonímicas estabelecidas entre os orixás Oxum, Euá e Iemanjá do Candomblé e algumas personagens de Hamlet de William Shakespeare, tais como Hamlet, Gertrudes e Ofélia. Além disso, é importante comentar alguns desdobramentos surgidos neste processo, ancorados nos vínculos entre o Fantasma, o Clown Morto, Ofélia Morta e os eguns do Candomblé, entidades da Umbanda e espíritos na concepção Kardecista.

Inicialmente importa assinalar que, se tratando de um processo de criação que envolve uma atriz brasileira e uma diretora inglesa, é inevitável a tendência de cada uma delas de trazer para a cena tanto sua experiência e formação, marcadas por diferenças significativas, quanto seus universos culturais. Embora a vivência de ambas seja marcada pelo multiculturalismo de formas diferentes, não se pode deixar de ressaltar que atriz e diretora são desafiadas nesse processo a enfrentar uma nova conversa plural de culturas. Ressalte-se por oportuno a contribuição valiosa da cenógrafa, figurinista e artista plástica Sonia Paiva e sua equipe que deve ser considerada também autora de um trabalho onde os objetos interferem definitivamente na configuração da cena.

O título inicialmente dado ao trabalho foi Gertrude's Castle. Ao retirarmos o personagem central masculino Hamlet do foco principal da peça e colocarmos Gertrudes, uma mulher e mãe, tentamos apontar para essa conversa plural entre dois mundos que ocorre posteriormente ao longo do processo criativo: o mundo de Gertrudes e Ofélia, personagens femininos de *Hamlet* de Shakespeare e o universo dos orixás femininos Candomblé. Dentro dessa perspectiva, optamos finalmente por mudar o título do exercício cênico para *Hamuleto*, ressaltando a hibridização cultural e estética definida durante o processo de composição do espetáculo. O título *Hamuleto*, sugere uma fusão de Hamlet, personagem e obra, com amuleto, objeto religioso afastador de males, talismã. Sob esse prisma, *Hamuleto* pretende operar por contiguidade, aproximando e deslocando simultaneamente elementos do mundo do Candomblé e do universo de Hamlet de Shakespeare.

---

Segato define em Santos e Daimons um procedimento similar na interpretação antropológica chamado ‘exegese recíproca’, que segundo a autora é:

nada mais e nada menos que a explicitação da maneira em que procedemos, de forma bastante automática, cada vez que nos encontramos com a realidade opaca de outra cultura. Nesse tipo de conversação como ‘exegese recíproca’ que, o antropólogo participa e tenta induzir o leitor a que também o faça, ativando elementos afins da sua bagagem cultural, recuperando crenças e imagens, para ser confrontadas com as do outro, de maneira a lançar e receber luz nesse confronto. Em outras palavras, nenhum dos discursos envolvidos é utilizado para representar o outro, mas os dois são colocados em contiguidade tal como, de fato, ambos os mundos o estão--- e o estão exatamente de duas maneiras: a primeira pela própria; a Segunda, pelo já mencionado processo de circulação dos discursos afro-brasileiros em meios culturais outros que não o do seu nicho originário, incluindo o próprio mundo do antropólogo (Segato 1995 pp. 37-8).

Como ponto de partida, podemos estender a ‘exegese recíproca’ ao campo das artes, quando o artista, o qual também recupera e reinterpreta crenças e imagens, confrontando-as com as de um universo outro. Nesse sentido, o artista deliberadamente reinventa e multiplica os discursos, tanto do seu mundo quanto do mundo do outro. Durante o processo criativo alguns *itans*, segmentos referentes às histórias dos orixás, especialmente sobre Oxum e Iemanjá, são selecionados à partir dessa exploração do rito e dos mitos em relação aos personagens de Shakespeare. Assim, são criadas seqüências, posteriormente mostradas para a direção.

Edgar Morin, ao descrever o desafio da complexidade e o problema do conhecimento assinala, citando Pascal, que só podemos conhecer o todo se conhecermos as partes que o compõem. Nessa perspectiva ressalta a importância da realidade imaginária e mítica na realidade humana:

Um dos traços mais importantes do meu trabalho foi deixar de subestimar os aspectos imaginário e mitológicos do ser humano. Algo que me tinha deveras impressionado quando assisti a uma cerimônia de Candomblé no Brasil, e da qual participei, foi constatar que, num momento determinado, os participantes, os crentes, invocam os espíritos ou deuses tais como Iemanjá; num dado momento, um dos espíritos encarna num dos participantes e fala através deste. Além disso é possível a presença de vários espíritos. O que significa tudo isso? Significa que os deuses têm uma existência real; essa existência é- lhes conferida pela comunidade dos crentes, pela fé pelo rito. Mas uma vez que o deus existe, é capaz de nos possuir, e é essa a relação particular que nutrimos com os deuses, ou com o nosso ‘Deus’, ou com as nossas idéias. Isso significa ainda que damos vida às nossas idéias e, uma vez que lhe damos vida, são elas que indicam o nosso comportamento, que nos mandam matar ou morrer por elas; vale dizer que tais produtos são os nossos próprios produtores, e que as realidades imaginária e mitológica são um aspecto fundamental da realidade humana (Morin 1999 p.25).

O material artístico concebido para *Hamuleto* se nutre intensamente do material mitológico e imaginário do Candomblé, coletando elementos fundamentais os quais são

---

transpostos para cenas da performance teatral em análise. Essa exegese de deuses afrobrasileiros e de personagens shakespearianos adquire uma existência real em cena. A seleção do material final considerado para a composição de *Hamuleto* é feita pela diretora, que assim determina o destino de cada cena apresentada por mim. Os segmentos mitológicos, surgidos da pesquisa literária específica e pesquisa de campo, são escolhidos por mim, ressaltando que a diretora não tem conhecimento da temática dos orixás. Algumas cenas são quase que integralmente aproveitadas e lapidadas, outras, principalmente as referentes ao orixá Iemanjá, são desenvolvidas por opção da direção.

### **Personagens, Orixás e Devires em *Hamuleto*.**

Para melhor compreensão da proposta é interessante pontuar alguns devires principais dos personagens, que devem ser definidos muito mais como rizomas multiplicadores de conexões e heterogeneidades imprevisíveis, do que como seres construídos, uns e monolíticos. Como rizomas, os personagens fugazes de *Hamuleto* são mutantes, podendo partir sempre, desterritorializados e deslocados, para um novo devir outro. Podemos sugerir assim, um teatro de estados, focando expressivamente na qualidade mutável e na multiplicidade dos personagens.

Com o intuito de organizar e esclarecer o observador externo, seja ele público ou leitor, elencamos enfim alguns estados significativos dos personagens da peça. Nessa perspectiva, reconhecendo que todos eles se interrelacionam, surge a necessidade de mapear e nomear os mais expressivos devires surgidos em *Hamuleto*:

- 1-Gertrudes-devir Oxum, Peladona ou Gostosona, Narrador e Iemanjá.
- 2-Ofélia-devir Boneca, Oxum, Penélope, Menina, Pomba Gira, Narrador, Atriz Errante, Ofélia Morta, Egum, Morto-Vivo, Travesti, Paranormal ou Euá, Bruxa da Branca de Neve, Louca, Velha ou Nanã, Iami, Morte-Sambista e Alienígena.
- 3-Hamlet-devir Bebê, Criança ou Erê, Louco, Egum, Macho, Narrador, Príncipe Encantado, Médiun, Clown e Ulisses.
- 4-Yórick-devir Egum, Clown Morto, Drácula, Narrador, Morto-Vivo e Morte Sambista.
- 5-Espelho-devir espelho da Branca de Neve, Egum, Narrador espelho d'água de Oxum.
- 6- Fantasma-devir Fantasma do Pai de Hamlet, Espírito Desencarnado, Egum,

---

Anjo, Cantor Lírico, Pássaro, Preto Velho, Caboclo, Alienígena.

7- Narrador-devir Irônico, Amante Latino e Professor de Etiqueta Social.

Importa assinalar que não partimos das noções de ser estático, identidade fixa ou arquétipo, mas da noção nômade e múltipla do devir. Assim, se por um lado, na primeira etapa nos nutrimos do nosso imaginário cultural e pessoal, por um outro, modulamos posteriormente nossa proposta cênica, apontando para a liberação da qualidade de captura do material investigado, para a fuga e para a circulação desses imaginários numa outra corrente.

Peter Brook faz uma crítica ilustrativa ao título da obra *A Construção do Personagem* de Stanislavski, advertindo que ‘é enganador porque um personagem não é uma coisa estática e não pode ser construído como uma parede’ (Brook in Tablado 1993 p.12). Brook assinala que o papel ‘construído’ é o mesmo todas as noites, exceto pelo desgaste gradual. Segundo o diretor, o ator verdadeiramente criativo deve abandonar e destruir continuamente os resultados conseguidos ao longo do processo de configuração das personagens, livrando-se ‘das camadas enrijecidas’ de seu trabalho.

### **O Tema Do Incesto No Mito De Iemanjá e Seus Devires Gertrudes, Peladona, e Gostosona.**

Podemos identificar na personagem Gertrudes, denominada em seus múltiplos ângulos de ‘A Gostosona’ e ‘A Peladona’, e que inclui em seu repertório além de alguns cumprimentos e movimentos da dança de Oxum e Iansã, atitudes típicas do arquétipo de Iemanjá, a grande mãe. Proveniente de uma nação iorubá estabelecida outrora entre Ifê e Ibadan, onde ainda existe o rio Yemonja, essa divindade tem diversos nomes relativos aos diferentes lugares profundos do rio, sendo mais conhecida por Iemanjá, ‘Mãe cujos filhos são peixes’ (Verger 1997 p. 25). Representada como uma matrona, de seios volumosos, símbolo da maternidade fecunda e nutritiva, ela foi uma rainha poderosa e sábia que, segundo a lenda, teve sete filhos, sendo o primogênito, Xangô, o seu predileto:

Um negro bonito e com o dom da palavra. As mulheres caíam a seus pés. Os homens e os deuses o invejavam. Tanto fizeram e tanta calúnia levantaram contra o filho de Iemanjá que provocaram a desconfiança de seu próprio pai. Acusaram-no de haver planejado a morte de seu pai, o rei, e pediram ao rei que o condenassem a morte. Iemanjá Sabá explodiu em ira. Tentou de todas as formas aliviar seu filho da sentença, mas os homens não ouviram suas súplicas. E essa primeira humanidade conheceu o preço da sua vingança. Iemanjá disse que os homens só habitariam a Terra quando ela

---

quisesse. Como eles a fizeram perder o filho amado, suas águas salgadas invadiram a terra. E da água doce a humanidade não mais provaria. Assim fez Iemanjá. E a primeira humanidade foi destruída (Prandi 2000 p. 386).



Iemanjá (Foto de Reginaldo Prandi).

Apesar dessa predileção, Iemanjá abandona esse filho, deixando que Obatalá o crie, segundo Lidia Cabrera ouviu contar em Cuba. Mais tarde, o filho quer namorá-la, sem saber que ela é a mãe dele. “Dizem que ela teve um caso incestuoso com Xangô”, que ele “comeu a mãe”, é o que comenta Claude Lépine à respeito de Iyá Massé, um dos outros nomes de Iemanjá, depois de recolher informações no muito ortodoxo templo do Axé Opó Afonjá em São Gonçalo do Retiro, na Bahia (Augras 2000 p. 28).

De todo modo, o tema do incesto parece ser definitivamente incorporado ao repertório mítico do Candomblé com a figura de Iemanjá, que, por essa transgressão, vê sua imagem acrescida de todos os poderes e perigos inerentes à força das antigas Iyá mi (nossas mães feiticeiras). Com efeito, ao aceitar seu filho como amante, Iemanjá estabelece o círculo da auto-suficiência, para a recuperação da inteireza das Mães Primordiais, ‘que têm tudo dentro de seu ser’ (Augras 2000 p. 28).

### **Candomblé: território masculino ou feminino?**

A abertura do espetáculo cabe à Iemanjá, associada em alguns pontos à Gertrudes, mãe de Hamlet, tanto pelas analogias possíveis pelo tema do incesto entre esse orixá e o filho

---

Xangô e os personagens da peça Gertrudes e Hamlet, como pelas boas maneiras mais tarde ensinadas por Gertrudes ao filho Hamlet, quanto pelos poderes e autoridade exercidos como rainha e mãe sedutora. A ‘Gostosona’, a ‘Peladona’ ou Gertrudes é esculpida com um tecido cor de terra no meu corpo, e passo a vestir seios enormes, um ventre arredondado de uma mulher grávida e um quadril avolumado com nádegas voluptuosas, que guardam em suas formas, por dentro de sua roupa-pele, os outros figurinos, usados ainda como enchimento para o macacão dessa personagem.



Gertrudes *devir* Iemanjá.<sup>5</sup>

As saudações de Iemanjá também expressam suas características físicas e morais:

Rainha das águas que vem da casa de Olokum.  
Ela usa, no mercado, um vestido de contas.  
Ela espera orgulhosamente sentada, diante do rei.  
Rainha que vive nas profundezas das águas.  
Ela anda à volta da cidade.  
Insatisfeita derruba as pontes.  
Ela é proprietária de um fuzil de cobre.  
Nossa mãe de seios chorosos.  
(Anônimo in Verger 1997 p. 191).

Assim, a personagem Gertrudes, num devir Gostosona, entoa esses cumprimentos, balança os seios gargalhando, dança e caminha junto ao público participante esbanjando um

---

<sup>5</sup> As fotos de *Hamuleto* são da autoria de Mila Petrillo.

---

deleite libidinoso e maternal. É importante assinalar que, em entrevista concedida à mim, Pai Tito reafirma que a sexualidade feminina tem sido privilegiada em termos de mitos, no Candomblé, ao contrário da desvalorização dos atributos do caráter feminino sofrida na cultura ocidental:

Não há poder feminino específico ou poder masculino específico. Há direitos atribuídos a administração femininas e direitos atribuídos a administração masculinas. O homem é o transmissor do axé e a mulher é a guardiã e preservadora do axé. Esses poderes são equivalentes. Qual é o poder maior do Candomblé? É sem sombra de dúvida o poder feminino. Porque ela além de ser a detentora do axé, aquela que é a guardiã do axé, ela é a única que pode gerar. A mulher é o elemento gerador, é a grande mãe, é a grande senhora, a grande guardiã da cultura, guardiã dos fundamentos. A mulher é a magia da comida, da alimentação. É a magia do movimento do orixá. O homem é só o poder de movimentar. A mulher é a melhor coisa que Deus fez. Se Deus fez alguma coisa melhor que ela, guardou para ele e não nos disse. Ela tem que ser reverenciada, tem que ser louvada, e o Candomblé, reconhece. Porque nós somos nascidos de uma mulher. É o primeiro ser que nós aprendemos a amar. Antes de aprender a amar à Deus, nós aprendemos a amar a mãe. Portanto aprendemos a amar a mulher. Acho que seria muita cretinice de uma filosofia que não reverencia a mulher. Essa história da dualidade sexual, quando você fala em valores que se atribuem ao feminino, piedade. Piedade é um valor feminino? Não. Não é um valor feminino, é um valor comum ao ser humano. Mas ela tem um aspecto todo feminino. Pureza e doçura são valores femininos. Você está observando que nós estamos falando de valores de Deus. Então porque que forçosamente ele tem que ser masculino? O Deus para o Candomblé não tem sexualidade, como não há manifestação de sexualidade em nenhum de seus descendentes (Pai Tito Anexo 1 2002 pp IV-V.)

Segundo Leão Teixeira, o prestígio alcançado por Mães-de-Santo como Senhora do Axé Opô Afonjá, Menininha do Gantois e Olga de Alaketu reforça a concepção do Terreiro de Candomblé enquanto ‘cidade das mulheres.’ Não obstante, embora os Terreiros de Candomblé tenham sido percebidos, desde o século XIX e início do XX, pelos estudiosos, literatos e público de um modo geral como um espaço primordialmente feminino, Teixeira repensa e sublinha o Candomblé como território masculino. É necessário admitir que os valores do povo de santo somam-se e fundem-se às idéias tradicionais da sociedade em um sentido mais amplo, legitimando relações sociais de subordinação inerentes às existentes entre homens e mulheres. Deste modo, é conveniente lembrar que não há um sistema simbólico independente no Candomblé, mas sim a reprodução ou reinterpretação do discurso hegemônico sobre a questão da sexualidade, de seu papel, de sua identidade e de seu exercício na sociedade brasileira como um todo (Leão Teixeira 2000 p. 47).

Dentro dessa mesma perspectiva, Augras enfatiza que as homenagens feitas às Awon Iyá wa, nossas mães, no festival Gêlédé, realizado antes do começo das chuvas entre os iorubás, reflete o medo existente de se ficar preso para sempre dentro do corpo materno, de ser sugado pela vagina aterradora. A autora assinala que os cultos têm também como

---

objetivo transgredir, promovendo um tipo de inversão de valores sociais para permitir a regressão periódica do mundo. Portanto o Gèlèdé tem como finalidade principal agradar as ‘Iami’, mesmo que para tal os integrantes masculinos tenham que dançar vestidos de mulher, abdicando de suas prerrogativas de homens para aplacar a grande mãe. Não obstante, afirma a autora, a não ser nos momentos especiais da promoção ritual do caos, como no Gèlèdé, torna-se impossível lidar diretamente com tamanho poder: ‘poder arrebatador da grande mãe que contém dentro de si todas as oposições’; como ressalta a cantiga a seguir:

Mãe todo poderosa, mãe pássaro da noite  
Grande-mãe com quem não ousamos coabitar  
Grande mãe cujo corpo não ousamos olhar  
Mãe de belezas secretas  
Mãe que esvazia a taça  
Que fala grosso como homem,  
Grande, muito grande mãe no topo da árvore iroko,  
Mãe que sobe alto e olha para a terra  
Mãe que mata o marido mas dele tem pena.  
(Anônimo in Augras 2001 p.21)

### **Da Dicotomia Para a Multiplicação.**

Cabe salientar que, em *Hamuleto*, Gertrudes, ‘nossa grande mãe’, ou primeira mãe de Hamlet, não só contém dentro de si ‘todas as oposições’ como também todas as multiplicações possíveis e materializáveis em forma de figurinos mutantes que servem também como enchimento para o seu biotipo avolumado. O que inicialmente, na abertura do espetáculo, parece ser um único personagem e figurino, forma volumosa carregada de enchimento, se despe e se veste infinitamente no decorrer da performance teatral, reinventando composições e revelando novas combinações variadas, ‘duplificando’, ‘triplificando’ e ‘multiplicando’ personagens e vestimentas.

Guattari aponta para uma mudança na noção de duplicidade ressaltando que ‘devia-se falar de triplicidade, quadruplicidade, multiplicidade....’ No entanto, visões de mundo dicotômicas, interpretam as Iamis, mães primeiras ambivalentes, definidas como ‘feiticeiras’ que ‘trabalham para o bem’ e que ‘trabalham para o mal’, deturpando o significado original dessas entidades. Sob o prisma de Elbein dos Santos à medida que aumenta o interesse e as publicações de pesquisadores estrangeiros à esse respeito, Íyá-mi, nossa mãe, sustentadora do mundo, transforma se em bruxa no sentido mais pejorativo possível. Em lugar de constituir um símbolo integrado capaz de aplicar seu poder, seu *àse*, de acordo com um determinado contexto, Íyà-mi, despojada de sua função primordial de geradora de vida, fica



---

reduzida à condição de destruidora e assassina e descrita como tal entre os inimigos mais assoladores do ser humano. Assim, assinala Elbein dos Santos:

Enquanto recentemente um autor nigeriano classificava Íyà-mi entre os inimigos mais destruidores do ser humano, um psiquiatra ocidental nos fornece o exemplo mais típico de uma análise efetuada ‘desde fora’, onde mesmo o símbolo mais representativo do poder de gestação de Íyamí, o ekódide, é mencionado como signo destruidor, sem que o autor tenha a menor idéia de seu significado. Santos adverte que o *Àse* converte-se em sinônimo de bruxaria, o culto de Íyá-mi num pacto vergonhoso entre o sacerdote e a bruxa e o símbolo inteiro confunde-se com uma representação persecutória e castradora (fantasia tão cara à nossa psiquiatria) (Elbein dos Santos 1975 p.113).

Ao discutir e analisar com Pai Tito estudos que ressaltam certas características, tanto de ambivalência quanto de androginia nas Iamins, o Pai de Santo adverte que não vê nenhuma dessas tendências nessas entidades. Sob o seu prisma, essa fonte dicotômica se refere especificamente à um mito, no entanto adverte que o título de ‘Iamin’, ‘pertence a muitos mitos’, criticando versões reducionistas e generalizadoras. Acrescenta que esse tema é uma parte do segredo profundo de *àse* do Candomblé. O babalorixá esclarece ainda sobre a ‘movimentação da força’, o *àse* traduzido por ‘axé’ no Brasil, veiculado pelas Iamins:

(...) Seja essa força a partir de rituais que sejam caracterizados como feitiço, como emanção, como louvação, como ebó. E as Iamins não tem essa característica andrógina de função. Porque todas estas santas que eu conheço, principalmente as nove principais Iamins, elas não tem nenhuma característica de dualidade. Elas tem o poder feminino no máximo da sua plenitude sem alteração, sem mistura de poder masculino, sem ultrapassar os limites naturais do equilíbrio.(Pai Tito Anexo I 2002 p. VII).

Em resumo, podemos problematizar a afirmação de que as Iamins são a expressão máxima e exclusiva do poder feminino, considerando o fato de que além de detentoras do *àse*, são também suas dinamizadoras e veiculadoras. Dentro dessa perspectiva que atribui funções diferenciadas ao masculino e ao feminino, podemos compreender o motivo pelo qual visões dualistas interpretam as Iamins como seres ambivalentes, sugerindo que elas representam a hibridização do poder feminino de mantenedoras da força sagrada e do poder masculino de movimentação da mesma.

---

## **A Movimentação da Força nas Iamis: O Devir Àse.**

Nessa mesma perspectiva, Elbien dos Santos descreve o ‘àse’ como a ‘força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir’. Sem ‘ase, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. ‘É o princípio que torna possível o processo vital’. Como toda força, o ‘àse’ ou axé, é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos. É também acumulável. Àse é uma força que só pode ser adquirida por introjeção ou por contato. Além disso, pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos (Elbien dos Santos 1986 p. 39).

Segundo Maupoli, afirma Elbien dos Santos, esse termo designa, em Nàgô, a força invisível, a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, de toda coisa. (Maupoli in Elbien dos Santos 1986 p.39). A autora considera o àsé, princípio e força neutros, podendo ser transmitido e aplicado à diversas finalidades ou realizações. Assim, a qualidade do àse varia segundo a combinação dos elementos que ele contém e veicula; ‘cada um deles é portador de uma carga, de uma energia, de um poder que permite determinadas realizações’ (Elbien dos Santos 1975 p. 40).

Continuando, Pai Tito esclarece ainda que Iamin é um título que pertence também a Oxum e que é usual, no Brasil, se falar Iamins, ‘as primeiras mães’. O babalorixá discorda da abordagem que ressalta ‘o lado mal’ observado em muitos estudos, os quais refletem, segundo Tito, ‘o sincretismo de gente que acredita num Deus que gerou um anti Deus’. Dentro dessa visão as Iamins são as dinamizadoras do axé, as realizadoras e as multiplicadoras, que em seu poder feminino gerador veiculam essa força (Pai Tito Anexo 1 2002 p. VII).

No entanto, Pai Tito, paradoxalmente, ao assinalar a movimentação da força como uma atividade masculina e ao mesmo tempo reconhecer esse poder de dinamizadoras nas Iamis, ilumina o motivo pelo qual esses seres são considerados ameaçadores ou andróginos, nas variadas interpretações dicotômicas. Na realidade, as Iamis são, dentro de uma perspectiva hegemônica que sobrepõe o masculino ao feminino, definidas como entidades femininas terríveis e detentoras de um super poder especial e assustador. Nesse sentido, é perceptível a razão pela qual são associadas às feiticeiras ou bruxas em algumas interpretações maniqueístas. Segundo Augras, é Roger Bastide que chama a atenção sobre a moralização excessiva e o esvaziamento dos conteúdos sexuais aos quais vem sendo submetida a figura de Iemanjá, principalmente na Umbanda, pelo vínculo estabelecido entre ela e a Imaculada Conceição. Ao separar seus santos dentro de uma visão fundada nos dois

---

princípios opostos, o bem e o mal, a Umbanda transforma Iemanjá em mãe boa, santa pura e virgem, espiritualizando-a, desencarnando-a e desafricanizando-a por completo.

Como consequência dessa visão dicotômica cria-se uma nova entidade, invenção totalmente brasileira, muito associada à magia negra, a Pomba-Gira, é representante das características ‘mais escandalosas’ da sexualidade feminina. Podemos reconhecer, tanto em Gertrudes quanto em Ofélia todos esses elementos. No entanto, a Ofélia de *Hamuleto*, além de carregar certas características passíveis de associações com entidades escandalosas em seus aspectos femininos como essa, apresenta em *Hamuleto* uma indumentária com as cores vermelho e preto, facilmente associáveis à Pomba-Gira. Ofélia devir Boneca é absolutamente sedutora, exibida e sexual. Fuma ainda cigarro, rebola e solta gargalhadas agudas e vibrantes enquanto desfruta dos prazeres carnavais com Hamlet, representado por uma mão masculina feita de látex.



Ofelia *devir* Pomba Gira

Importa enfatizar que as cores vermelho e preto trazidas à cena pela figurinista são, porém, nas palavras de Kazuo Ohno, o mestre do Butoh, ‘uma fatalidade do acaso’. Inicialmente, a cabeça de Ofélia é inspirada nas cabeças de plástico de bonecas loiras, as quais vêm frequentemente em seu kit completo, acompanhadas por batons, sombras

---

coloridas, bobs de cabelo e grampos. Elas são propícias para crianças brincarem de cabeleireiro, maquilagem, além de apontarem para outras possibilidades inusitadas. Após ser incumbida pela diretora de criar uma cena relativa à mitologia de Oxum, angustiada pela dificuldade inicial de realizar a tarefa criativa, ao dar uma volta num Shopping Center, sou subta e avassaladoramente levada a comprar essa ‘cabeça de boneca’, muito comumente exposta em lojas de brinquedos comerciais. Sob esse prisma, considerando a importância e o lugar expressivo dessas ‘fatalidades’ nos processos criativos, a figurinista, por fim, desloca metonimicamente<sup>6</sup> qualidades representativas da Pomba Gira para o personagem Ofélia. Finalmente, a versão fatal, casual e não por isso contraditória, da cabeça e ombros da boneca, além de incluir uma mangueira que passa internamente do pescoço para a boca, por onde entra um cigarro e sai a fumaça por meio de um pequeno furo, é composta ainda por um xale com franjas, pintado com as cores vermelho e preto, pontuando assim um devir Pomba-Gira.

De volta à Gertrudes e à abertura da performance, podemos sugerir que ela transmite ainda o seu *ásé*, ou força dinâmica, através da pipoca (comida votiva de Exú e Omolu) para os presentes, repetindo as palavras: ‘Come meu filho, come. Come mais! Tá com fome? Ummmmm...’ (Reis e Sykes Anexo 2 2002 p.I).

Além disso, interessa ressaltar o lúdico desse rito teatral, no sentido de que a abertura é um convite ao jogo, à brincadeira e ao mundo extracotidiano do teatro. Além da pipoca, outras atitudes litúrgicas são incorporadas, como giros, cânticos e ritmos batucados na barriga de cabaça de Gertrudes devir Iemanjá, tidas também como desencadeadoras de estados de possessão no Candomblé. Esses elementos e ações constituem uma espécie de oferta da personagem destinada ao público, *ebó*, processo iniciático e performático grupal, (Gertrudes jogando pipoca freneticamente em sua dança e conversando com o público). Eles funcionam ainda, como jogo dramático e veículo de transe, *bolação* ou possessão coletiva simbólica.

Segundo Rogério Cruz, na iniciação no Candomblé existe um rito denominado *bolonã*: neste, a *bolação* é deliberadamente induzida ao se entoarem cantigas do orixá do postulante, sendo que o ritmo da percussão dos atabaques é alterado várias vezes, ao serem tocados com muita força’. O autor acrescenta que se tudo isso não tem efeito, cantam-se então todas as ‘toadas de fundamento’, ou sejam, aquelas que mais costumam provocar o

---

<sup>6</sup> Segundo o dicionário de Antonio Houaiss, metonímia é uma figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado. Não se trata, porém, de relação comparativa como no caso da metáfora (Houaiss 2001 p.1911).

---

transe nos iniciados, e os atabaques são percutidos de forma ainda mais intensa (Cruz 1995 p.76).

Cruz esclarece sobre a função dos alimentos nesse rito:

A mãe de santo pode ainda lançar mão de outros expedientes, como girar o postulante sobre seu corpo, para provocar-lhe desorientação, atirar nele alimentos sagrados, como milho branco (abô) e pipocas (doburú), enquanto que os assistentes gritam-lhe a saudação de seu orixá e sacodem energeticamente sinetas litúrgicas (adjás) junto aos ouvidos. Alguns orixás acabam se manifestando nos iniciados presentes e aproximam-se do postulante, atuando de forma que lhe apressem o transe (Cruz 1995 p.77).

Assim, podemos reconhecer alguns elementos em comum entre o rito religioso e o rito teatral. Ambos são canais de proliferação de regras estabelecidas em pleno estado de liberdade arrebatadora, em um espaço imaginário ou real sacralizado, fechado e bem demarcado, seja ele o palco, a rua ou o terreiro. Territórios incompletos de jogo semiótico, preenchíveis pela parceria com o espectador atuante, outro elemento fundamental da dinâmica do rito teatral e religioso.



Gertrudes *devir* Iemanjá

---

## **Multiplicação Dramática em *Hamuleto*.**

Além dessas associações simbólicas sugeridas anteriormente entre esses dois mundos trágicos, no sentido de que ambos, o dos mitos femininos do Candomblé e o da obra *Hamlet* de Shakespeare, trabalham no limiar do irresoluto, é possível observar em *Hamuleto*, alguns procedimentos metodológicos de criação que tocam em alguns pontos fundamentais do sistema de Pavlovsky e Kesselman, a Multiplicação Dramática.

Hernán Kesselman investiga técnicas dramáticas de ação, lúdicas, como campo possível para lograr a mobilização e elaboração das ansiedades tanto de pacientes de psicoterapia como terapeutas em formação. Ele conduz com Eduardo Pavlovski, diversas oficinas experimentais realizados na Argentina e na Espanha. Suzana Kesselman acrescenta que o dramático inclui também os espaços transacionais dos jogos infantis que se constituem em matrizes primitivas de todo o processo criador. Se utiliza do jogo dramático para sentir e compartilhar emoções emanadas da cena, para utilizar jogos destinados a mobilizar, para ‘corporizar’ as palavras e pensamentos.

Para iniciar os participantes no aprendizado da multiplicação dramática se parte de alguma cena proposta por um integrante, que represente algum conflito para o protagonista:

Cada cena proposta por um indivíduo de um grupo de formação alcança sua máxima significação e totalização através das múltiplas subjetividades com que ressoa em cada um dos integrantes do grupo. Algum personagem, gestos dos participantes, o mesmo clima grupal da cena inicial proposta, provocam - nos que observam e protagonizam - uma sensação de “haver sido tocado”, que chamamos ressonância. O conjunto de ressonâncias individuais e em grupo produz uma deformação progressiva da cena inicial através das múltiplas cenas individuais e grupais propostas livremente pelos integrantes da oficina Assim um autor empresta sua cena aos demais para que os mediadores inventem desde sua própria ótica subjetiva outras cenas, outras intenções e até outras particularidades e sentidos aos personagens da cena inicial. Um idéia, uma intenção que parte da objetivação de uma pessoa é literalmente apoderada por múltiplas subjetividades interrelacionadas entre si. O autor da cena inicial se sente roubado e desviado do sentido original por meio das deformações a que são submetidas as diferentes subjetividades dos demais integrantes (Kesselman 1989 p. 168).

É possível observar em *Hamuleto* alguns procedimentos metodológicos coincidentes com a proposta de Pavlovski e Kesselman. Primeiro, a diretora não tem conhecimento da história reinterpretada por mim. Segundo, dos mitos selecionados todos os nomes são trocados, onde originalmente esta escrito Oxum é colocado Oxunlia e mais tarde Ofélia. Essa Ofélia é completamente híbrida e se distancia ao mesmo tempo, tanto da personagem de

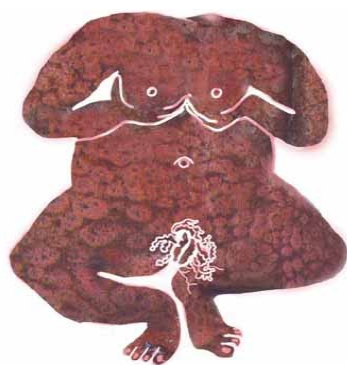
---

Shakespeare, quanto do orixá Oxum do Candomblé. Terceiro, o afastamento das origens, é uma opção estética muito clara, tanto minha quanto da diretora, principalmente porque essa estratégia dá a liberdade de multiplicar as características dos mitos femininos selecionados. Além disso, a não utilização dos nomes específicos dos orixás selecionados para a pesquisa artística e reflexão conceitual, provavelmente nos livra do olhar estritamente focado na demarcação de territórios mítológicos, ritualísticos, religiosos ou dramáticos, os quais, podem sugerir que aquela interpretação específica de determinado personagem ou orixá está completamente equivocada.

Dentro de uma visão metonímica e hibridizante, Léo e eu não pretendemos trabalhar com mimetismo ou qualquer forma de categorização carregada de captura. Sinto que estamos muito mais no campo do devir do que o do ser orixá e personagem. A peça é marcada por uma variedade de criaturas instáveis, antes de se deixar capturar por um modelo único, ou esquema mítico. Devido à multiplicidade de momentos onde elementos variados são mais ou menos enfatizados de acordo com o sentido da cena, Gertrudes, nome da personagem que inevitavelmente recebe outras denominações em seus devires Peladona e a Gostosona, entoa canções e faz movimentos inspirados em alguns cumprimentos e danças de Orixás como Iemanjá, Oxum, Iansã, Euá e Exú.

Misturados e reinventados, esses elementos compõem o mosaico cênico mutante da personagem. Ela sacode ainda, num movimento forte e repetitivo, em um batuque, lembrando o som de um atabaque, uma bacia de pipoca, que bate com força em sua barriga de grávida representada por uma cabaça que fica por dentro da roupa-pele da personagem. Essa versão de ‘mãe primeira’, sugere, entre outras possibilidades, a imagem de uma mulher ancestral, denominada mais tarde, de ‘Peladona’ ou ‘Gostosona’.

Devido à textura e cores de sua roupa pele, Gertrudes lembra algumas mulheres representadas em esculturas de barro pré históricas, mulheres geradoras com vaginas à vista. Sua roupa-pele, num devir planeta Terra, Itaparica e Dinamarca, imagem de ilha rodeada de mar representada no decorrer da cena, é finalmente sobreposta ao tecido azul estirado no palco por seu próprio filho Hamlet, num devir menino no cavaleiro de pau.



Desenho da cenógrafa  
e figurinista Sonia Paiva

### **A Grande Mãe Gertrudes e o Nascimento de Hamlet**



Hamlet *devir* Bebê

A cena de abertura do espetáculo se centra na interação de Gertrudes com o público que, em um devir Peladona, caminha entre as cadeiras da platéia oferecendo pipoca para ‘seus filhos’ até chegar ao palco e dizer:

(Entra a Gertrudes)

Gertrudes: Gertrudes, rainha da Dinamarca, tendo ficado viúva pela súbita morte do rei Hamlet, menos de dois meses após, casa se com Cláudio, irmão do falecido. O fato foi considerado por todo mundo como um ato de leviandade, ou de insensibilidade, ou algo pior... (Reis e Sykes 2002 Anexo 2 2002 p.I).

Em seguida, o parto de Hamlet é feito em cena, ao vivo, como faziam as rainhas diante da corte antigamente. Um espectador convidado a fazer o parto pelo próprio Hamlet,



---

em um devir bebê erê, ajuda a ‘criança’ a nascer, tirando a imensa roupa-pele de sua mãe Gertrudes, envolvendo grande dose de jogo dramático e improvisação entre a personagem e o público atuante.



Parto de Hamlet

Após a atualização em cena do próprio parto, o Hamlet recém nascido inicia um diálogo com o público. A personagem, ainda coberta por um amplo tecido azul, que na abertura da performance é amarrado na cabeça de Gertrudes, expressão das águas da mãe Iemanjá, sugerindo com franjas bordadas em pérola a imagem misteriosa do *filá*, adereço ritual feito de contas que cobre o rosto dos filhos de santo em estado de transe, diz sussurrando para o público:

Hamlet devir Bebê:  
Eu vou nascer...*(Coberto com o pano azul)*  
Eu vou crescer *(Atriz desabotoa parte de cima do velcro do macacão de Gertrudes e puxa o pano azul suavemente)*  
Ai...*(suspiro)* Está apertado... Ui...  
*(Tira os braços das mangas do macacão)*  
Gertrudes...Ai *(Gemido sugerindo que Hamlet acaba de nascer. Pano azul cai no chão subitamente)* (Reis e Sykes 2002 Anexo 2 pp I-II).

---

O figurino muito contribui para definir as significativas fases desse devir múltiplo. De dentro do figurino de Gertrudes num devir Peladona, sai Hamlet de terno militar verde musgo e calça comprida.



Hamlet acaba de nascer.

Quando Hamlet tira o casaco militar já está, em sua camisa masculina feminina, dando os primeiros sinais de um provável devir Ofélia. Ao tirar o casaco, gargalhando como louco, Hamlet devir Narrador Amante Latino diz: ‘Antes de Hamlet se deixar tomar pela melancolia, tinha amado perdidamente uma bonita moça chamada Ofélia’ (Reis e Sykes Anexo 2 2002 p. V).

Então Hamlet caminha em direção ao guarda chuva, que esta pendurado por um fio transparente até o teto, no intuito de esconder a cabeça da boneca que é vestida por mim sob o olhar do público na cena seguinte. Nessa cena, ocorre o surgimento simultâneo da personagem Ofélia e o desaparecimento súbito do príncipe Hamlet.



O desaparecimento de Hamlet  
e o surgimento de Ofélia.

### **O Devir Pomba Gira em Ofélia.**

Durante essa sessão, o guarda chuva torna-se uma espécie de vestiário, enquanto canto a canção popular chamada *A Canoa Virou*, num devir Ofélia Menina. Essa cantiga faz referência à história de uma velha mulher chamada Maria. Por não saber remar, ao navegar no oceano, Maria perde o controle da canoa que vira, levando-a para sempre para as profundezas do mar. Operando aqui também por contiguidade, encontrei pontos em comum entre essa canção e alguns mitos do orixá Oxum, aproximando-os à obra *Hamlet*, durante a configuração da cena de Ofélia.



Hamlet *devir* Narrador

---

Após tirar a calça masculina de Hamlet enquanto canta *A Canoa Virou*, apontando na letra da canção os desencadeamentos finais da cena seguinte, onde por fim, Ofélia Morta num devir sereia vai ‘nadar para sempre no fundo do mar’, surge por trás do guarda chuva a personagem Ofélia, num devir Boneca. Ela entra triunfante, segurando com uma das mãos o guarda chuva, que passa a compor a sua imagem de menina elegante e graciosa que se transforma, ao longo da cena, em mulher sedutora, bizarra e divertida, num devir Oxum, Iami, Pomba Gira e Erê.

O público pode observar e participar da brincadeira de fazer surgir personagens múltiplos e farsescos. Ofélia aparece usando um vestido branco rodado, com tiras bordadas de vermelho, amarelo e dourado, cores geralmente associadas, no Candomblé, às divindades femininas guerreiras Iansã, Obá e Oxum. O branco, que compõe a maior parte do vestido da personagem, é também utilizado nesse culto, especialmente nos ritos mortuários, também reinterpretados ao longo do processo de criação de *Hamuleto*.

O espectador pode ainda observar que a minha cabeça desaparece, cedendo lugar ao ‘ori’, cabeça de Ofélia num devir Pomba-Gira. A boneca fumante, de rosto pintado e flores na cabeça moldada à partir da minha, solta uma risadinha aguda e infantil dizendo: ‘Oi hihihihih... Oi hihihihih...’ Esse cumprimento sugere um devir boneca de pilha, e um devir criança que brinca com os seus objetos.



Ofélia *devir* Boneca

---

Ofélia diz então, um texto recriado por mim e por Léo, à partir dos registros de pesquisadores como Prandi, Segato e Verger, sobre as histórias dos orixás:

(Entra Ofélia)  
(Andada ondulada para frente, rindo, olhando horizonte).  
Ofélia devir Boneca:  
Era uma vez uma menina chamada, Ofélia, ela era tão linda,  
tão linda, tão linda, que nem era tão linda assim. (Deixa sombrinha)  
A cada palavra que pronunciava se pintava: oo, aa, eee.  
A bela Ofélia caminhava junto às margens da lagoa.  
Ela esperava encontrar o príncipe encantado. Boo, boo,  
boo, (mãos no quadril e suspira). Os anos se passaram e ela  
virou mulher (muda voz para a de mulher  
e pega cigarro) (Reis e Sykes Anexo 2 2002 p.VI).

Inicialmente, Ofélia caminha junto às margens da lagoa, ainda capturada pelo mito de Oxum. Não obstante, também por necessidade de melhor distribuição de objetos dentro do espaço cênico, optamos por não criar um divisor de águas, mas, ao contrário, uma ‘junção confluyente’. Então, o espelho coberto por uma camada de água, que busca sugerir a imagem de um lago, é posto sobre o mar, expresso por um pedaço de tecido azul, local onde a bela Ofélia caminha, canta e dança à espera do príncipe encantado e onde, tragicamente mais adiante, se afoga.

Assim, ao longo de sete meses de ensaio a lagoa se torna mar. Porém um mar sobreposto por um pequeno espelho, que para mim ainda significa a lagoa de águas doces de um devir Oxum, a lagoa patética de uma futura Ofélia Morta. Antes do encontro entre os dois amantes e da morte suicida de Ofélia, a espera infinita e a procura do amor. Ofélia, num devir mulher, pergunta à audiência:

Você tem fogo? Você tem?  
(Caminha sedutora e provocante na direção do público  
entre risos e cânticos. Depois fuma e olha, vê o príncipe)  
(Reis e Sykes Anexo 2 2002 p. VI).



*Ofélia devir Mulher*

---

O cigarro, dentro do imaginário das religiões afro brasileiras, desdobramentos do Candomblé no Brasil, como a Umbanda, pode estar associado à entidade Pomba-Gira. Augras sublinha que na Umbanda podemos reconhecer um aglomerado de ícones religiosos de origens afro-indígena-cristãs. Acrescenta ainda que a palavra gira é de origem banto e significa rumo, caminho, sendo que pomba pode ser interpretada como um animal que designa os órgãos genitais femininos ou masculinos, de acordo com a região do Brasil.

No entanto, Bombojira é, segundo a autora, um Exú iorubá, deus fálico mediador entre o humano e o divino o qual passa a ser chamado Bombajira e depois Pomba Gira. Em alguns terreiros essa entidade é denominada de Exú Fêmea. Esse nome que deriva de mutações simbólicas, transformações semânticas e gráficas que configuram a imagem mítica da Pomba Gira no Brasil, divindade feminina da Umbanda, confirma mais uma vez a operação do sincretismo religioso.

Sob esse prisma, o devir Pomba-Gira de Ofélia é intensificado ainda ao longo dos ensaios pelo seu xale vermelho e preto, cores encontradas nas vestimentas dessa entidade durante suas manifestações no terreiros. Importa lembrar que essas cores são escolhidas intuitivamente pela figurinista. Ela acompanha os ensaios multiplicando os personagens em outros, acrescentando sempre elementos inusitados que geram novas atitudes na personagem.

Nesse sentido, podemos falar de uma exagese coletiva de três autoras, Léo, Sônia e eu, infinitamente multiplicante e operadora. Assim, a boneca pode ser considerada um outro devir de Ofélia, personagem mutante, ora trágico, ora cômico, bizarro, delicado e múltiplo. Em seu devir Pomba Gira, ela fuma pela mangueira de plástico que passa por dentro de sua cabeça, descendo pelo pescoço de látex até chegar à minha boca. Eu estou com a cabeça coberta pelo xale vermelho e preto, como mostra a figura na página seguinte.



*Ofélia* brinca na beira do mar-rio.

É relevante acrescentar a visão de Molina assinalada por Augras, o qual considera que o poder feminino da Pomba Gira advém dos seus sete maridos. Sob esse prisma, seu poder é uma simples emanção do poder masculino. Em relação à este tema diz o ponto:

‘Pomba Gira é mulher de sete marido!  
Não mexa com ela,  
Pomba Gira é um perigo!’  
(Teixeira Neto in Augras 2001 p.27)

---

Parece óbvio que ‘o perigo’ está claramente relacionado à expressão livre de sua sexualidade. Uma Pomba Gira diz ao possuir o cavalo ou médium:

‘Eu sou eterna (...) tudo o que existe no mundo, da maconha à bagunça, é meu reino (...) Quando uma mulher se perde dou gargalhada, quando um homem vira efeminado, eu dou gargalhada, porque meu mundo é bom e bonito. Pra mim tudo está bem porque eu não tenho mais nada a perder’ (Teixeira Neto in Augras 2001 p. 28).

Desse modo, Augras adverte que a Pomba Gira, sinônimo de lascívia, marginalidade e desordem, atende à inúmeros aspectos recalcados da psique humana, que urgem por uma via de expressão.

### **O Devir Ofélia Morta: da Boneca à Noiva Melancólica.**

Posso dizer que Ofélia, em *Hamuleto*, reúne em seu mosaico cênico, além de todos esses aspectos escandalosos citados anteriormente, outros os quais expressam, à princípio, um certo recato e romantismo:

Narrador devir Amante Latino: Um dia, ela avistou o príncipe.  
Ofélia devir Noivinha: Que lindo! (pega no peito)  
Narrador devir Amante Latino: Ele também se encantou com Ofélia e veio galopando no seu cavalo branco.  
(pânico para se arrumar, joga o cigarro e pergunta para o público se ela está bem. O príncipe chega. Ela dá a mão, depois dá novamente a mão para beijar, depois faz reverência e depois mostra perna)  
Ofélia devir Pomba Gira e Noiva Melancólica: Muito, muito, muito prazer.  
(cena de sexo com 3 mãos e cabeça ) (Reis e Sykes Anexo 2 2002 p.VI).

Essa cena é alvo de inúmeras explorações e composições ao longo do processo. Inicialmente experimentamos algumas relações das mãos de látex com a personagem Ofélia Morta, um outro devir de Ofélia que usa uma máscara de látex branca e preta. Ela surge depois da queda da ‘cabeça’ da Ofélia em um devir boneca loira de olhos azuis, feita de látex, com a face rosada, flores coloridas nos longos cabelos e olhar soberbo. É uma cabeça viva, elegante, patética e sedutora, aproximação de Oxum, Iemanjá e Pomba Gira, afogada e transformada em um duplo de Ofélia Morta, aos prantos tragicômicos de um devir boneca nas águas de uma possível pororoca. Uma fusão de um rio de espelho e água, com um mar feito de pano pintado de tons de azul com pequenos sapos suavemente prateados.



---

### **O Amor de Ofélia devir Pomba Gira pelas Mãos de Látex de Hamlet.**

Em uma primeira versão, os braços ou mãos de látex de Hamlet são mais flexíveis e leves, o que influencia para que explore posturas e danças sinuosas e arredondadas que expressam a sensualidade, o deleite e o erotismo da relação entre os personagens Hamlet e Ofélia, propiciada pela elasticidade do material. Durante muitos ensaios, cenas que esboçam essa relação voluptuosa entre esses personagens são improvisadas. Essas configurações cênicas são selecionadas, associadas, experimentadas, estruturadas, avaliadas e editadas ao longo da composição do espetáculo.



O amor de Ofélia  
pelas mãos de látex

Nessa etapa do processo são gerados materiais novos que multiplicam palavras e movimentos, os quais sugerem na esfera híbrida do cômico e do erótico um ato sexual e culminam em um orgasmo, que oscila entre sons agudos e graves, ocupando estridentemente, entre ais e uis, o espaço cênico. Ofélia devir Pomba Gira, com modulações românticas e patéticas de um devir Noiva Melancólica, volta ao palco estarecida, em pleno estado pós-gozo, apaixonada, enlouquecida, pelas ‘mãos de látex’, que sugerem uma heterogeneidade reprodutora de devires em Hamlet: o devir Macho, Clown e o devir Príncipe Encantado.

Delirante, em passos incertos quase trôpegos, caminha tonta até o rio-mar e encontra o seu pequeno espelho d’água doce de Oxum e Ofélia. Nas respectivas histórias, as duas se

---

matam, Ofélia num devir Noiva Melancólica, Louca, e Oxum, num devir velha, Iami e Bruxa da Branca de Neve:

Narrador: Um dia o príncipe foi caçar e a Ofélia foi se enfeitar, nas águas da lagoa.  
Ela perguntou para o espelho das águas,  
Ofélia: Espelho, espelho meu, existe no mundo alguém mais bonita que eu?  
Espelho: Não, você é a mais bonita  
Ofélia: pssst, eu sou bonita, psst, eu sou a mais bonita...  
(Fala para o público).  
Narrador: Um vento forte começou a soprar e levantou o véu da bela Ofélia. O príncipe tinha voltado e ficou assustado com a imagem da bruxa (Reis e Sykes Anexo 2 2002 p.VII).



Ofélia no espelho

### **Analogias entre o mito de Penélope e Ulisses e as Personagens Ofélia e Hamlet.**

Podemos reconhecer nos mitos africanos e afro-brasileiros elementos recorrentes em outros mitos. Félix Guattari alerta à respeito do tema do amor no mito de Penélope e Ulisses, através da pergunta: ‘o amor anda impossível?’.

Em *Hamuleto*, Ofélia pergunta ao espelho, para reinterpretar a lenda da bruxa e madrasta de Branca de Neve, se ela é a mais bonita de todo o reino. No caso da lenda, a bruxa fica furiosa ao descobrir, informada pelo espelho falante, que sua enteada Branca de Neve é a mais bonita de todas as mulheres. Esta lenda foi aproximada de um mito de Oxum,

---

no qual essa divindade, em um segmento mitológico transcrito em seguida, é abandonada após ser confundida pelo seu amante caçador com uma temida bruxa:

Oxum ia desnuda, pensando num amor a conquistar.  
Tanto foi Oxum à ossá  
Que as pedras se gastaram com o seu caminhar.  
Viraram seixos rolados pelo tempo,  
Modelados e alisados sob os és do orixá.  
Aí um dia aproximou se da lagoa um belo caçador  
E Oxum logo por ele se enamorou.  
Dentro da lagoa Oxum dançou suas danças  
dançou para o jovem caçador danças de amor, de sedução.  
E o caçador deixou-se atrair por tanto encanto.  
O caçador perdidamente enamorou-se de Oxum.  
Não via o rosto dela, encoberto pela cascata de contas  
Que escondia sua face do olhar dos curiosos,  
Mas podia antecipar sua formosura.  
E chamou Oxum á terra, ao prazer do amor.  
Quando Oxum saía da água para entregar-se ao caçador,  
As contas que lhe cobriam o rosto voaram com o vento  
e a face de Oxum se descobriu para ele.  
Terrível surpresa!  
Oxum, a que gastara com os pés as pedras  
De tanto caminhar para o zelo da beleza,  
Transformando pedras brutas em belíssimos otás,  
a que não sentira passar o tempo que foi necessário  
para rochas brutas transformarem se em seixos rolados,  
Oxum sim, Oxum estava velha.  
Muito velha. Muito feia.  
Olhos desbotados e sem viço  
Na face gasta e enrugada pelo tempo.  
Era uma mulher muito velha e muito feia.  
A mais feia e velha de todas as mulheres;  
O caçador nem podia acreditar.  
Não era a mulher que o extasiara.  
Não era a mais doce das belezas que quisera arrebatrar.  
Assustado e ofendido pelo espetáculo,  
Ferido pela decepção, temeroso da feia visão,  
Gritou o caçador:  
“ É a mulher pássaro, a velha feiticeira!  
É a terrível mulher pássaro, Iá Mi Oxorongá.  
(...) Oxum estava pasma. Surpresa. Enfurecida.  
O ardil do tempo fora mais do que funesto.  
O tempo se esgotara e Oxum não percebera,  
Todo o tempo apurando sua beleza.  
Todo o tempo banhando seus cabelos,  
Polindo seu punhal, lavando seus indés.  
Oxum não podia deixar a aldeia saber desse segredo.  
Que Oxum envelhecera. Oxum Ijimu. Velha e feia.  
Oxum não podia deixar ir-se o caçador.  
Oxum matou o caçador com seu idá  
E depois lanço-se atormentada ao lago  
E nas águas de Ossá Oxum se transformou num peixe.  
Mas a memória de sua beleza ficou inscrita  
Em cada um dos seixos polidos por seus pés.  
A beleza de Oxum ficou para sempre nos otás.  
Quando as águas estão altas na lagoa,  
Oxum, o peixe, nada para as bordas da ossá

---

E ali junto aos seus otás  
Rememora vaidosa sua beleza.  
(Prandi 2001 p.329)



Oxum. (Foto de Roderick Steel )

O pensamento de Guattari possibilita analogias da cena acima mencionada, com o mito de Penélope e Ulisses:

Inversamente à de Penélope, a sensação de destruição (na presença) é indissociável de uma esperança: a de uma sensação aliviadora de reconstrução (na ausência)—condição de existência dos Ulisses. Ele precisa ir-se para manter Penélope sob ameaça de perdê-lo, e nessa ameaça manter vivo seu desejo por ele, desejo no qual ele se espelha. Ameaçada Penélope grita aos quatro ventos e do fundo do seu desespero lhe diz: “eu não existo sem você...”. “sem você meu amor eu não sou ninguém...”, eu adormeço pensando em ti... eu amanheço pensando em ti...”, “eu sei que eu vou te amar por toda a minha vida...” É nesse reiterado ritual, feito de uma eterna fuga e de um eterno retorno—configuração da simbiose—que Ulisses garante seu espelho. As agressivas escapadas dele (viagens de Ulisses) são condição de existência dela. Penélope precisa, em sua espera queixar-se da Outra—todas as mulheres(reais ou imaginárias, tanto faz). Nessa queixa, ela se indaga: “espelho, espelho meu, existe alguém mais mulher do que eu?” E o eterno retorno de Ulisses, resposta do espelho, faz dela A MULHER (Guattari 1986 p.286).



Ofélia *devir* Penélope assusta o Príncipe fugidio

Ofélia, passa alguns minutos da peça demarcando território. Caminha de um lado para o outro do palco, dança à beira do mar-rio, para, olha à distância fixamente para alguém do público, desiste, suspira. Retoma sua eterna espera, sofre, corre, tapa os olhos com as mãos e faz ‘boo!’, brincando de assustar um provável príncipe fugidio. Porém, no seu tempo imaginário passa muitos anos à espera do Príncipe Encantado, desterritorializado. Até o momento em que, num devir Pomba Gira, desce as escadas do palco em direção à audiência, decidida à procurá-lo e encontrá-lo na platéia. Pede para alguém acender um cigarro, seduz, conversa com o público, brinca, e nada do príncipe aparecer. É claro ele não pode estar tão perto, ele vem de longe, galopando no seu cavalo branco, vem de um mundo distante, ‘incapturável’.

A espera de Ofélia se assemelha com a de Penélope. Ofélia passa horas procurando em si mesma a bela mulher, a Única, que ‘adormece e anoitece’ pensando nele. Até que um dia encontra esse maravilhoso e fugidio príncipe. O grande amor tão esperado, que após extasia-la de prazer, vai embora ‘caçar’. Ofélia ao contrário, territorializada, se enfeita nas águas do mesmo mar-rio de sempre. No entanto, movida pela dor da ausência do príncipe,

---

desconfiada, pergunta ao espelho d'água: 'espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?' E o espelho responde : 'não, você é a mais bonita'...

Porém, essa segurança desaparece rapidamente, como no caso de Penélope, num acidente. No caso de Ofélia, acidente causado pelo vento, 'vento forte que começa a soprar', vento que começa a movimentar-se apontando para uma nova fuga e desterritorialização subsequente. O vento dinamizador da força, do *à se* multiplicador, a ação do vento guerreiro de Iansã.



Iansã em dança de guerra.  
(Foto de Giliola Vesentini)

O príncipe, vem chegando em seu cavalo branco para jurar amor eterno, o amor estático e intocável, imutabilidade que tanto almeja Ofélia no seu devir Penélope e Oxum, mas ele se assusta com a revelação da imagem terrível desse devir híbrido de Ofélia e foge. No segmento mitológico gerador dessa cena, Oxum mata o caçador com sua espada e se mata em seguida. Porém, no deslocamento desse mito para *Hamuleto*, opta-se apenas pelo suicídio de Ofélia, aproximando-a, da Ofélia de Shakespeare. Por um outro lado, essa Ofélia suicida, engraçada e bizarra de *Hamuleto*, se afasta simultaneamente da personagem homônima Shakesperiana, especialmente no momento em que dá nuances tragicômicas e melodramáticas às cenas originariamente trágicas. Em *Hamuleto*, a morte tragicômica de Ofélia é representada com a queda e sufocamento da cabeça da boneca sobre o espelho coberto com água, colocado sobre o pano azul, estendido no chão do palco. Após o último suspiro e pausa subsequente, emerge uma Ofélia, num devir sereia Paranormal, muito mais cômica e misteriosa do que a anterior: Ofélia Morta.





Ofélia Morta  
comunica-se com os vivos



Euá leva na mão o *adô* ou *aracolê*,  
sua cabaça de segredos.

---

Importa ressaltar que cada casa de Candomblé desenvolve suas próprias nomenclaturas, categorias e universos simbólicos, que podem variar ainda, radicalmente, de nação para nação. Tudo isso destaca a complexidade do Candomblé e revela, ao mesmo tempo, que essa religião tem sido também objeto de multiplicações, sincretismos, mutações e intervenções. Nessa perspectiva, apesar de conter a fusão de várias entidades e orixás, especificamente Euá, Oxum, Erê e Pomba Gira, a personagem Ofélia passa por um processo de associações simbólicas e procedimentos variados de configuração cênica. Imagens, reflexões, atitudes intencionais e intuitivas apresentam cada devir da personagem.

Entre risos infantis que beiram o sensual e o grotesco, a ‘bela Ofélia’ questiona sua beleza ao mesmo tempo que afirma sua singularidade através do humor. A cabeça, colocada sobre a minha cabeça, torna aquela imagem de mulher um tanto quanto surreal. De acordo com a postura assumida, seu corpo se transfigura, se animaliza, se infantiliza. Apesar de desenvolver-se em um estilo gestual intensamente detalhado, muitas vezes Ofélia devir Atriz Errante perde literalmente o controle sobre o objeto ‘cabeça da boneca’. A idéia do corpo como a extensão da cabeça de boneca provoca um jogo muito mais próximo de uma brincadeira dramática, de um devir criança que brinca de boneca, até mesmo um devir boneca que brinca de criança, de um devir mulher, devir Noivinha Melancólica, devir Penélope à espera de Ulisses, devir puta delirante, devir divindade, devir Pomba, devir Gira, devir Atriz-Errante.

### **O Devir Atriz–Errante e a Relação Performer-Público.**

São várias as apresentações nas quais algo falha tecnicamente, momentos de risco, de imprevisto e extrema liberdade de ação. Afinal, quando literalmente ‘se perde a cabeça’, (ou a peruca), nos resta a diversão, o jogo perante a sensação de surpresa, tanto do público quanto do ator. Muitas cenas são modificadas até o último dia de espetáculo, especialmente pela diretora que solicita ensaios diários durante a temporada. Muitas marcas são feitas poucas horas antes do público chegar, às vezes poucos minutos. O que, paradoxalmente, da maior margem para esquecimentos e para o imprevisto.

Todas as apresentações após a estréia são praticamente ensaios abertos ao imprevisto e ao olhar do público, cuja intervenção também é considerada na concepção do trabalho. Em muitos momentos a diretora surpresa ou desapontada, constata que cenas que julga ser extremamente sérias, geram riso, ao mesmo tempo que aquelas aparentemente cômicas, não provocam reação alguma. À respeito da relação atriz–público, central em *Hamuleto*, Sandra Chacra aponta:



---

Um ator não pode prever a reação do público, embora possa ter um alto grau de previsibilidade, no que diz respeito ao interior da cena, na medida em que tudo foi minuciosamente ensaiado e elaborado. O espectador, por sua vez não pode pressupor como ele próprio reagirá diante do espetáculo- mesmo que tenha se informado anteriormente sobre a peça em cartaz, através de críticas ou até mesmo da leitura prévia do texto. Ele chega ao teatro e se surpreende diante de algo que se lhe apresenta como novo. Pode ou não estar gostando, mas o fato é que a impressão que está tendo diante do que assiste nem ele próprio poderia saber. Pode haver desacordo entre a impressão que o artista tem de si próprio no papel que representa e a impressão do público sobre o mesmo desempenho. As vezes, escapa ao ator um sentido cômico que ele descobre, surpreendido, através da reação da platéia. Outras vezes, chora e se emociona, numa entrega intensa ao papel, e a audiência tem ímpetos de gritar “fala mais alto” (Chacra 1991 p.88).



Público Atuante

Dentro dessa perspectiva, Chacra assinala questões importantes, especificamente as referentes à relação entre o ator e o espectador. Todavia, se tratando de um espetáculo minuciosamente marcado e elaborado em sua maioria, podemos estender essa abordagem para a direção que participa ativamente através da atuação do intérprete criador. É interessante notar que apesar do intenso exercício de improviso, durante o processo de apresentações e reformulações, movida pela diversidade de reações surpreendentes, a direção modifica diariamente as cenas que julga necessárias, acrescentando novas marcas detalhadas, as quais devem ser seguidas, dentro do possível, à risca, o que acaba abrindo novos espaços para a reinvenção.

Desse modo, entre o rigor e o improviso, surge o humor: estado de espírito fundamental para executar com sucesso tantas inovações a cada noite. A este respeito, Chacra acrescenta:

---

Os intérpretes criadores, aqueles artistas que criam no decorrer do espetáculo, são os mais sensíveis à reação do público. Seus improvisos são frutos não somente de suas habilidades artísticas específicas, mas do convívio direto com o espectador durante o ato da representação, no qual eles aguçam a capacidade de “ouvir” as reações da platéia.

Em um teatro onde os atores enxertam cacos, criam situações momentâneas, inventam e reinventam dentro de um jogo solto e livre, o espectador se sentirá mais aberto e mais à vontade para manifestar sua reação. É sobretudo no gênero cômico que a platéia se mostrará de modo mais extrovertido, através de reações prontas, imediatas e sinceras, como quando ri e dá gargalhadas (Chacra 1991 p.87).

Importa assinalar que, esse convívio direto com o espectador, mais um elemento proliferador de devires em *Hamuleto*, me leva a acionar dispositivos de jogo infundáveis, que faz cada apresentação ser única, apontando, apesar das regras bem demarcadas do jogo teatral, para a imprevisibilidade vertiginosa do Teatro de Estados.

### **Analogias entre o Mito de Penélope e Ulisses e as Personagens Hamlet e Ofélia.**

Nessa perspectiva, abertas à intervenção da audiência, exploramos várias relações com os objetos antes de chegar ao teatro do Centro Cultural Banco do Brasil e principalmente durante o período no qual estivemos sobre aquele palco. As mãos de látex, representam, à princípio as mão de Hamlet. No entanto, como Hamlet sugere outras subjetividades, podemos considerar que às mãos estão conectadas um corpo de príncipe encantado, num devir ‘macho’.

Também, podemos observar um devir Ulisses em Hamlet, expresso na sua fuga para ‘caçar’ e retorno súbito, devir sadomasoquista que levará a melancólica e abandonada Ofélia, num devir Penélope, num devir travesti, à loucura e à morte através do espelho das águas do rio-mar. Ofélia se afoga em um mar de lágrimas. É interessante ampliar ainda a análise do conflito vivido por Ofélia e Hamlet relacionando os à Penélope e Ulisses, os quais são observados sob a visão de Guattari :

Ulisses viajam, não tecem. Andam por toda parte, sem estar em parte alguma. Fios, humanos ou não, não ocasionam um tecer, mas são pedaços-imagem de mundo de que Ulisses tenta se apossar a cada aventura. O mundo torna-se assim absoluto: Ulisses e o outro (todas as outras) que ele penetra. Pedaços cuja montagem forma uma imagem de mundo. Ulisses condenados à vontade de partir. Penélope nega-se à aventura, porque é na aventura que se evidencia para ela a desterritorialização, objeto de seu pânico. Fervorosas adeptas e propagadoras, a seu modo, da fê no absoluto, as Penélopes não se reconhecem na descontinuidade dos contornos e não a reconhecem como inelutável. E a cada vez que sentem o descontínuo, consideram no mero acidente – e, enquanto tal, passageiro—acidente atribuído à falta do outro dentro delas. A desterritorialização é traduzida como sensação de estar se desagregando de tanto que Ulisses lhe falta. E, melancolicamente, Penélope o acusa: ‘você me destrói com a sua vontade de ausência’ (Guattari 1986 p 286).

---

Parece que Ofélia, num devir Ulisses, numa vontade de desaparecer, brinca de morto-vivo com o público, cometendo o suicídio, indo morar para sempre no fundo do mar. No entanto, para marcar a simbiose com o público do eterno retorno, volta à cena do vivos. Levada por Iemanjá, Ofélia vai nadar ‘para sempre’ no fundo do mar. Olorum, o deus supremo, a transforma numa sereia: Ofélia Morta. Esta personagem é descrita posteriormente, tendo em vista que surge como uma intervenção do acaso, fatalidade, desejo das artistas ou obra dos orixás durante a pesquisa de campo.

### **Pretos velhos, Caboclos, Espíritos, Eguns, Fantasmas e a Máscara do Alienígena.**

Com o intuito de criar uma cena que não seja carregada de captura com relação ao que é a manifestação de um espírito (tanto no Espiritismo kardecista quanto na Umbanda e no Candomblé), são feitas várias explorações até se chegar à opção final que define a cena.

À princípio, a diretora solicita que eu represente entidades como Pretos Velhos, Caboclos, Pombas Giras, Eguns e espíritos ‘desencarnados’ manifestados em médiuns, dando mensagens e conselhos como acontece normalmente em diversos terreiros, tendas e seitas oriundas do ecletismo religioso afro-indígena-brasileiro. Diante da confusão conceitual observada em algumas interpretações, importa esclarecer que os orixás não são espíritos. Segundo Mãe Stella de Oxossi o Candomblé valoriza a natureza: ‘O orixá é força vital e corresponde aos elementos da própria natureza que são: a Água, a Terra, o Fogo e o Ar’ (Oxossi e Viana 2002 p.27). No entanto, o espírito, na concepção Kardecista ‘é o princípio inteligente do universo. Embora anime a matéria não se confunde com ela. Ele vive perfeitamente fora da matéria, o que, aliás, é o seu estado normal’. De acordo com Eliseu Rigonatti, conquanto possa viver temporariamente ligado à matéria, considerada um instrumento de trabalho, o espírito não é propriedade dela. (Rigonatti 1986 p. 37). Vale dizer que no Candomblé não se opera dicotomicamente, ou seja, não há uma divisão entre matéria e espírito. Portanto, o orixá é material e a noção de espiritualidade sob a visão dessa religião está diretamente ligada à força vital do indivíduo.

Após reconhecer o risco de banalização de entidades, espíritos e orixás, decidimos partir para a experimentação de outras possibilidades de reinterpretação e multiplicação do material. O que é denominado de ‘máscara do alienígena’ aparece como um desdobramento dessas oficinas, ou usinas de produção, reprodução e transformação desse material imaginário.



*Ofélia devir Paranormal e Fantasma*



*Devir Paranormal*

---

O alienígena, personagem criado através de experimentos vocais e de expressão facial é atualizado em vários momentos e personagens da peça. De natureza bizarra, mediúnica e por vezes assustadora, esse personagem serve tanto para cenas de Ofélia Morta, especialmente no momento de transe da personagem, quanto para mobilizar e até viabilizar a comunicação paranormal entre Hamlet e o fantasma de seu pai. Contribui ainda para ligar as cenas de aparecimento do Fantasma às da loucura fingida de Hamlet. E por fim, com o intuito de não repetir a imagem assustadora recorrente quando se trata de interpretações teatrais de fantasmas, acaba se transformando em um ‘Fantasma Cantor Lírico’, entre afinações e desafinações, de costas e de joelhos, canta com a cabeça coberta pelo casaco de Hamlet. A letra de sua canção surge de um trecho do texto original de Shakespeare:

Fantasma:  
Sou o espírito de teu pai  
Condenado, por um certo tempo, a vagar pela noite  
E a passar fome no fogo enquanto é dia,  
Até que os crimes cometidos em meus tempos de vida  
Tenham sido purgados, se transformando em cinza.  
Se não me fosse proibido  
Narrar os segredos das profundas,  
Eu te revelaria uma história cuja palavra mais leve  
Arrancaria as raízes da tua alma,  
E gelaria o sangue da tua juventude,  
Fazendo teus dois olhos abandonarem as órbitas  
Como estrelas perdidas, enquanto teus cabelos,  
Separados em tufo, ficariam com os fios em pé:  
Cerdas na pele de porco espinho.  
Mas esses segredos do sobrenatural  
Não são pra ouvidos feitos de carne e sangue.  
Escuta, escuta, escuta!  
Se você algum dia amou seu pai...  
(Shakespeare 1988 p. 43)

A melodia lembra uma canção de ninar com ares de cântico religioso, enquanto num teatro de sombras eu projeto, através de gestos ensaiados na tela do fundo do palco, imagens de enforcamento e de pássaros. O Fantasma conta como de fato havia sido a sua morte numa versão mais de espírito de que de alma penada ou fantasma. Pai Tito faz uma diferenciação entre a alma da concepção Católica, a de espírito do Kardecismo e ainda a de espírito sob o ponto de vista do Candomblé, que pode elucidar elementos dessa cena:

(...) a nossa visão com relação ao corpo é uma visão essencialmente científica, lógica. Da sua formação estrutural à partir do princípio que provoca a gestação e ao anti cenegismo característico de descendência através da memória celular, da memória genética. O corpo traz características dos corpos que o geraram. O que me bate muito quando você fala em orixá, nesse sentido, é que um orixá não é uma manifestação do corpo, mas também não é uma

---

manifestação da alma. A nossa interpretação de alma é uma outra história. O homem de Candomblé, um sacerdote de Candomblé não tem uma definição de alma. Nós temos uma definição de espírito e não de alma. A alma é o espírito do católico, do cristão que acredita nele como alma. Você quando conhece o corpo, você conhece cientificamente o limite do corpo que seus olhos não percebem, que a balança não mede que é o elemento bioplástico do indivíduo. Esse elemento bioplástico do indivíduo, para nós do Candomblé é onde estão os registros do mental do indivíduo, onde passam alguns registros de memória. Esta manifestação do orixá está intrinsecamente no indivíduo, por ser ele o ancestral divino e sendo o seu primeiro ancestral ele vai constituindo toda a sua estrutura. É uma manifestação de dentro para fora. É uma manifestação espontânea. Ela não é como o espírito no Espiritismo que manifesta causando transe através do envolvimento. A manifestação é portanto uma ação interior do indivíduo. Esta ligada mais a sua essência do que sobre uma ação física ou espiritual. Mas na essência do indivíduo. Essa essência está registrada em fatores físicos, fatores psíquicos que não deixam de ser físicos, pois são ativados por toda uma estrutura física. É mais uma manifestação através da essência do indivíduo do que propriamente da sua estrutura corpórea ( Pai Tito Anexo 1 2002 p.I).

O personagem Fantasma de *Hamuleto* canta de modo angelical:

Se não me fosse proibido narrar os segredos das profundas, eu te revelaria uma historia cuja palavra mais leve arrancaria as raízes da tua alma e gelaria o sangue da tua juventude fazendo teus dois olhos abandonarem as órbitas como estrelas perdidas enquanto teus cabelos, separados em tufo, ficariam com os fios em pé ( Shakespeare 1988 p.43).

Sob o prisma do sincretismo religioso brasileiro, especialmente dos desdobramentos do Candomblé na Umbanda, em *Hamuleto*, a reinterpretação do Fantasma sofre influência da idéia de possessão ou aproximação de um espírito, incorporado no próprio Hamlet. Num devir sensitivo, médium ou cavalo, o personagem expressa fisicamente nessa cena, estados alterados de consciência e paranormalidade, capazes de veicular mensagens entre ‘o mundo dos vivos’ e ‘o mundo dos mortos’.

### **Ofélia Morta e a Diversidade de Ângulos Afro-Indígena-Brasileiros.**

Para a cena da personagem Ofélia Morta criamos o seguinte texto:

Ofélia Morta: O grande enigma da humanidade é exatamente essa questão:  
Dá para continuar nadando, pensando ou voando depois da morte?  
Por isso Hamlet tinha dúvidas se de fato o espectro que vira era do seu pai, ou se não podia ser do diabo, que ouvira dizer podia tomar qualquer forma que desejasse. (Reis e Sykes Anexo 2 2002 p.VIII).

Em seguida, a personagem Ofélia Morta faz uma sessão de cura com o público, através de um indivíduo convidado a subir ao palco. Ela diz ainda, durante essa cena, movida

---

à improviso, principalmente pelo fato de dialogar cada noite de espetáculo com um espectador diferente:

Ofélia Morta: Os vivos não costumam acreditar que convivem com os mortos. Vocês, talvez, nem acreditam que estou morta. Mas eu vou provar isso para vocês com algumas atividades paranormais. Para isso eu vou precisar da ajuda de um assistente, algum voluntário mais corajoso... (Reis e Sykes Anexo 2 2002 p. VIII).

Para executar essa cena exercito alguns truques de mágica e algumas técnicas de clown, sob a orientação de atores do Circo Teatro Udi Grude. Acrescenta-se à cena de ‘cura espiritual hipnótica’, um truque de mágica que além de contribuir com um elemento surpresa e lúdico, traz um certo humor ao universo místico e sensual da personagem Ofélia Morta.

Esta cena constituiu-se como uma espécie de rito de passagem da personagem que abandona o mundo dos vivos e parte para uma morte simbólica. Ofélia não morre de fato, ela renasce com uma nova característica, marcada significativamente pela paranormalidade e um humor irônico, carismático e mórbido. Alguns elementos referentes aos ritos mortuários e iniciáticos do Candomblé são extraídos para a execução desse exercício cênico.

Rogério Cruz assinala que os três episódios do ciclo ritual mortuário do Candomblé: enterro, carrego e *amalá*, vêm exatamente coincidir com as etapas do esquema de Van Gennep para os ritos de passagem: separação, margem e reagregação. Cruz esclarece que o conceito de morrer para renascer, presente no rito iniciático, reflete a representação simbólica coletiva da morte para o grupo, e é manipulado ‘para também dar conta da morte física’. Ele esclarece que as duas situações - morte física e morte simbólica- ‘não se diferenciam apenas pelo fato de que, na segunda, os adeptos sabem que os neófitos não estão morrendo de fato. O que é também flagrante é o caráter imperativo da primeira’(Cruz 1995 p.75).

A cena do rito de passagem de Ofélia para o mundo dos espíritos desencarnados, ou para uma nova subjetividade, é composta por uma fusão de elementos, no que diz respeito às categorias religiosas quanto às teatrais, que esboçam essa personagem mutante ou ‘multiplicante’. Após o suicídio de Ofélia ela aparece com o mesmo vestido usado anteriormente. Porém, adiciona à sua caracterização uma peruca branca e uma máscara de ‘caveira alegre’. Com ar patético, cantarola ainda uma música, que tem como letra ‘morrer, dormir, talvez sonhar... Eu já sou um peixinho e já sei nadar’ no mesmo ritmo e melodia de ‘*A canoa Virou*’.(Reis e Sykes Anexo 2 2002 p.VIII). Essa música reinventada é cantada enquanto veste a máscara e faz uma referência ao texto de Ofélia em Hamlet e à representação mítica do orixá Oxum, associada a um peixe, tanto no movimento ondulado de sua dança suave e ‘aquática’ quanto nas histórias contadas pelos mitos.



Ofélia Morta  
*devir* Paranormal

Logo em seguida, Ofélia Morta balança freneticamente a cabeça e se movimenta fazendo uma alusão à dança de Iemanjá, que em alguns gestos coincide com a de Oxum, numa caminhada através do palco, beira mar, às margens de um pano pintado de azul, desenhando ações que remetem ao movimento de uma sereia nadando, e refletem a sensualidade de uma palhaça num devir diva. Da sua peruca cai um tipo de purpurina prateada, cor que junto com o branco compõe a indumentária do orixá Iemanjá. Após esse episódio a personagem entra por debaixo do pano azul, que sugere as águas de um mar, território de Iemanjá. No entanto, devido à fusão mítica e literária, geradora de multiplicações e reinterpretações cênicas, pode se considerar que Ofélia Morta se submerge num rio de águas doces, território aquático de Oxum.

Assim, essa personagem mosaico é coberta ou ‘possuída’ por um devir Iemanjá, um devir Oxum e um devir Euá. Digo ‘possuída’ tendo em vista que nos terreiros quando um



---

visitante ‘bola’, ou seja, é possuído pelo santo pela primeira vez, ele é coberto por um lençol e carregado, em estado de transe, para dentro do espaço do rito. É fundamental lembrar que ‘bolar é uma manifestação dramática do transe de possessão em que, após exibir grotescamente um desequilíbrio corporal, o indivíduo cai desacordado ao chão. Certas vezes, a demonstração limita-se à queda’ (Cruz 1995 p. 77).

Pai Tito indica o que é tão interessante nesse processo de possessão. Costuma-se dizer em sua nação, Jeje, como na África toda, que a pessoa possuída virou um Omotuntun – uma criança pequena. O babalorixá esclarece que é essa a forma de explicar que não é mais a pessoa. ‘É o Omotuntun’, quando o orixá ‘é um gigante’. Assinala ainda que a vibração do orixá é física, e que o transe não resulta de indução ou hipnose:

Se você tem o sentido do tato você vai perceber. O que é possuído não define a possessão. Você não consegue definir o que aconteceu. Aí tem gente que diz que é indução, que é hipnose. O hipnotizado deve ter o registro dessa hipnose. No entanto eu conversando com um psicólogo que estuda o hipnotismo e que hoje, embora tenha se formado na escola de Freud hoje estão estudando Jung, porque ao fazerem uma hipnose profunda no paciente, descobre que existem lacunas totais no psique daquele indivíduo. O indivíduo sabe determinados níveis, depois não sabe mais. Porque a experiência não é dele, e por não ser dele, não há registro na mente do indivíduo. Ao menos no nível que o conhecimento humano pode penetrar (Pai Tito Anexo 1 2002 p. XIII).

Tal performance inconsciente, como aponta Cruz, é um sinal da vontade do orixá de que seu filho e médium seja submetido à feitura do santo. Ofélia é feita ou iniciada quando morre simbolicamente, se afundando nas águas de Iemanjá, o mar. Nesse sentido é possível sugerir que essa personagem é ‘filha’ de várias iabás tais como Iemanjá, Oxum, Euá, Iansã e Nanã, as três últimas muito ligadas aos eguns e à morte. Ela tem como característica ‘um carregado de santo’, um excesso de santos multiplicados incessantemente. Sob esse prisma, essa imagem inicial do crente possuído pelo orixá, que bola no santo, é multiplicada em outras, expressas em seqüências gestuais com o pano azul sobre o corpo de Ofélia num devir Paranormal.

Dentre esses devires orixá da nova Ofélia, devo esclarecer ainda o devir Euá. Ofélia Morta detém alguns ‘segredos de mágica’, além do contato com os espíritos dos mortos, correspondentes à algumas passagens míticas que caracterizam o orixá Euá, muito associada ainda ao poder da vidência. Martins esclarece que Euá é a padroeira do místico, do mágico, da transformação, de todos os encantamentos e feitiços:

Normalmente, Euá só se apresenta após alguns rituais específicos, partindo o coração para os olhos do olhador. Isso quer dizer que ela se mostra somente para quem quer e quando bem entende. E assim procede, não porque

---

queira divertir-se -seu senso de humor não é dos melhores, mas porque é a senhora da vidência, muitas vezes herdada por seus filhos (...)

Euá é a senhora dos disfarces, apresenta-se do jeito que quiser e conforme a vontade do momento: mostra-se como fada ou bruxa, velha ou moça, rainha, serva; como pássaro, principal sinal do elemento feminino, o que faz ser Elèyé (feiticeira que se transforma em pássaro) ou como serpente, animal sobre o qual exerce poder e fascínio, símbolo da sabedoria e antiguidade, e com quem tem grande cumplicidade e aliança. Nessas horas identifica-se com “Iyá mi Osóronga”, a terrível mulher-pássaro, chefe das feiticeiras.

Euá é a senhora da transformação e da invisibilidade, o orixá que age sobre a imaginação dos seres vivos e trabalha as sensações (Martins 2001 pp. 39-44).

Cléo de Euá, do terreiro de Pai Tito, em uma conversa informal, ressalta sua forte ligação com os sonhos e a vidência, ela sugere que depois de Ifá, Euá é o orixá mais sintonizado com a vidência. Diz ainda que adora ficar sozinha, recolhida. Prefere dormir com a porta trancada e a luz apagada. Acrescenta que geralmente as filhas de Euá não se casam ou preferem viver em casas separadas de seus companheiros, o que pode ser de difícil compreensão para o marido. Comenta adorar a escuridão, esclarecendo que isso é uma característica dos orixás ligados ao cemitério.

Outro orixá que tem forte ligação com os mortos é Iansã. Ao descrever um ritual mortuário do Candomblé, Rogério Cruz escreve: ‘Iansã é a progenitora mítica de Egum, considerada também a fundadora da sociedade Egungum. Sob seu aspecto de Iansã de Balé, ela se torna o orixá fúnebre por excelência’.

Além de Iansã, ainda em Ofélia Morta, podemos identificar características do orixá Nanã, que de acordo com Cruz é a mãe mítica de Obaluaiê, que o enjeitou ao nascer, ‘é a terra matriz que nos dá origem e nos sustenta sem que nos demos conta disso. É a inconsciência do processo vital, que só se impõe como essencial no último instante de nossas vidas, Nanã é também a morte’ (Cruz 1995 pp 68-9). Ofélia Morta é introduzida na cena através de Ofélia Viva que ao ‘bolar’, na cena seguinte, aponta para estados letárgicos causados pelo transe, que já indicam sua comunicação com os eguns.

Por último, é possível fazer analogias entre essa personagem paranormal e Oxum, que é considerada também a rainha do oráculo. Pai Tito descreve um *itan*, história de uma existência, que fala da ligação desse orixá com o jogo de búzios, outra característica explorada durante o processo de criação de Ofélia:

Quem deu a Oxum o poder da revelação, não foi o seu marido Ifá, foi Deus, foi Olorum. Um mito de Oxum ligado ao jogo é o mito de Oxum Omin, esposa de Ifá. Quando Ifá cresceu tanto, mas tanto que não tinha mais condições de atender a seus clientes, ele ordenou a Exú Elegbará, esse sim é o mensageiro da revelação, só da revelação, que respondesse nos búzios para Oxum e ela passou a atender os clientes dele desenvolvendo um poder tão grande quanto o dele. (Pai Tito Anexo 1 2002 p IX).

---

Toda essa diversidade de ângulos e aspectos religiosos afro-indígena-brasileiros contribuem para a composição da personagem Ofélia Morta. É evidente nessa personagem, que faz ‘cirurgias espirituais’ com um ‘lencinho ectoplasmático’, a forte referência ao universo místico, ou melhor dizer ‘mixtico’ nacional, especialmente aquele do planalto central, foco de irradiação de seitas ecléticas que misturam o Candomblé, a Umbanda, o Espiritismo kardecista, o Santo Daime e o Catolicismo entre outras. Assim, as multiplicações de Ofélia no universo do Candomblé, ampliam-se numa ressonância final, após a sua desmaterialização, nesse universo místico eclético. Vale assinalar que quando cheguei à Brasília, nos anos 80, pude expandir meu universo e frequentar como observadora participante alguns grupos de cunho espiritual como por exemplo, a Umbanda. Ainda como simpatizante frequentei esporadicamente casas de Candomblé, Centros Espíritas, Vale do Amanhecer<sup>7</sup> e o Santo Daime. Assim, não devo reduzir o imaginário pessoal e o cultural estritamente à pesquisa ora realizada com os orixás do Candomblé. Além deste rico e complexo universo, importa assinalar e acrescentar esses outros elementos fundamentais para composição desse personagem mosaico chamado Ofélia Morta.

### **Ofélia Morta Gira e Encontra os Eguns.**

Ofélia Morta: ‘Pronto, agora eu imagino que a maioria de vocês entendeu que uma mágica dessas é mais do que um simples truque. É uma atividade paranormal (Reis e Sykes Anexo 2 2002 p.VIII).

Essa frase inicia o trajeto de Ofélia ao mundo sobrenatural. Enriquecida pela alteração de sua voz, que expressa um som gutural com a boca fechada para dar a impressão de que o som vem de um outro plano, a personagem aponta para uma gradação de um estado inalterado de consciência para um estado de possessão. Grunhindo e girando, deixa cair o lenço cor de rosa, que acaba de utilizar para fazer a limpeza de ‘tudo o que há de podre neste reino’, através da cabeça de um assistente vindo da platéia. Além disso, simultaneamente, solta em movimentos giratórios, o pano azul que a cobre durante a cena da paranormalidade.

---

<sup>7</sup> O Vale do Amanhecer é uma comunidade religiosa eclética próxima à Brasília que tem como crença principal a reencarnação. Foi fundado por Tia Neiva, paranormal, ex caminhoneira que implementou a seita influenciada por várias vertentes religiosas, como o Espiritismo kardecista, a Umbanda, o Catolicismo e o Induísmo.



Ofélia Morta

Em seguida, Ofélia Morta é praticamente engolida, sugada pelo casaco de Hamlet, o desaparecido, pendurado no cabide e ligado ao teto por um fio invisível. Após os giros que indicam um outro devir ou uma outra possessão, Ofélia entra no casaco de Hamlet e passa a representar um egum. Este sugere todos os mortos da peça, especialmente Ofélia, Hamlet, o fantasma do pai e por último o clown morto, Yórick. Cabe lembrar que Hamlet é parido em cena por Gertrudes e depois de galopar como um príncipe num devir criança que brinca de cavalinho de pau, estende o pano azul com pérolas que cobre na cena anterior o rosto de sua ‘grande mãe’ no mar (pano azul pintado estirado no chão desde o início da peça) coloca delicadamente a roupa da rainha sobre esse pano, num devir mãe terra, cujo seio passa a representar uma montanha de uma ilha, sobre o mar da Dinamarca.

### **Primeira Proposta de *Hamuleto*: Diálogos Entre o Mundo Dos Vivos e o Mundo dos Mortos.**

Com o intuito de realizar esse ‘mergulho sem salva-vidas’ no universo mítico do Candomblé e no mundo de Hamlet, de Shakespeare, esboçamos um projeto inicial, onde já podemos observar nossas opções estéticas e a significativa ênfase na relação morte-vida, materializadas ao longo do processo criativo:

Nós não seguiremos o texto *Hamlet* de Shakespeare no sentido linear, mas pegaremos cenas e elementos fundamentais para extrair a história dele que a gente quer contar e para expor os elementos que mais nos interessem da peça.

---

*Hamlet* é uma peça existencialista, transcendental. Aparentemente se trata de ações, relações e problemas deste mundo, mas na realidade o foco principal da peça gravita na preocupação com a vida depois da morte, a influência dos mortos sobre os vivos e dos vivos sobre os mortos. O dilema para Hamlet não é se é importante matar ou não o rei, vingar a morte do pai, amar ou não Ofélia, mas entender em qual plano existir; dos vivos ou dos mortos. Os dois planos trazem seus problemas, incertezas e medos. O grande dilema do Hamlet é saber em qual plano acreditar. Será que o fantasma do pai diz a verdade, ou é o rei vivo que diz a verdade? Afinal a peça começa com um morto e no fim, todos são mortos (Reis e Sykes Anexo3 2000 p. IV).



Bolo de aniversário do Fantasma

---

Com o desenrolar dos ensaios, a cena do aniversário de morte do pai de Hamlet, que abre o espetáculo numa primeira versão da peça, inspirada no meu imaginário espírita repleto de reuniões familiares místicas, com comunicações espirituais nos aniversários de morte de meus tios, é recolocada cada vez mais adiante, até finalmente deixar de fazer sentido para nós que seja a primeira cena da peça. Ao mesmo tempo, meu universo pessoal e cultural, passa a ser reinterpretado, deslocado e multiplicado. Optamos assim, por operar metonimicamente aproximando morte e vida, utilizando como objeto simbólico uma cabaça confeccionada pela cenógrafa.



Hamlet assobia Parabéns pra Você

A cabaça, objeto sagrado no Candomblé, guardadora de axé, que é anteriormente a barriga de grávida, devir de Gertrudes, se torna depois o chapéu saltitante, guardador do ‘ori’, cabeça e inteligência divina de um Hamlet cavaleiro em pleno galope. A cabaça mutante, passa ainda a ser o bolo de aniversário do morto, para o qual Hamlet assobia parabéns acendendo uma vela branca sobre o objeto de múltiplos significados. A vela, além de comemorar a vida, como vela de aniversário, aponta simbolicamente para a celebração ritual da morte. O devir ‘médium’ de Hamlet, após declamar o texto transcrito abaixo,

---

convida a platéia a assobiar, nesse rito mortuário performático, por duas vezes, Parabéns pra Você. Nessa cena de *Hamuleto*, Hamlet devir Médium e devir Iemanjá diz:

Não assobie, a não ser quando estiver só. Claro que ficam excluídos os artistas. Como somos todos, de algum modo, artistas e como de algum modo somos todos sós, por favor, assobiam comigo. (Assobia Parabéns junto com publico 2 vezes e senta) (Reis e Sykes Anexo 2002 2 p.4).

Porém, é importante ressaltar que antes de assobiar parabéns com o público, Hamlet inicia um processo de incorporação do espírito, do seu próprio pai, que ao longo da cena acende a vela emitindo sons característicos do devir denominado ‘o alienígena’, que transita principalmente entre Ofélia Morta e Hamlet em estado de transe.



Hamlet *devir* Alienígena

Hamlet, com os olhos virados, a respiração ofegante e o corpo em suave movimento circular, que sugere um desequilíbrio em uma transferência repetitiva do peso do corpo, diz:

Hamlet devir Espirito do Pai:  
Hoje é o aniversario de morte do meu pai.  
Desencarnado há três meses.  
Rei da Dinamarca.  
Chegou aos meus ouvidos que a aparição de um espectro,  
exatamente semelhante ao falecido rei, meu pai, foi vista  
pelos soldados da guarda, no saguão do palácio a meia-noite.  
Hoje a noite poderá vir-nos visitar e nos dar comunicações.  
(Assobia parabéns) (Reis e Sykes Anexo 2 2002 p. IV).

---

Importa assinalar que esses momentos cênicos centrados na temática da comunicação paranormal com os espíritos dos mortos, não têm como fundamento apenas o imaginário do Candomblé, no que diz respeito aos Eguns, configurando uma ressonância desse universo no âmbito do imaginário cultural brasileiro. Para todos os efeitos, adverte Cruz, desconhece-se no Candomblé, uma existência no plano espiritual distinta daquela no plano físico, a não ser depois da morte. Neste caso a pessoa converte-se num ser diferente, sem ligação aparente com o duplo transcendental que possui enquanto vive. Torna-se um Egun, que ‘deve ser considerado antes como um resultado e não a continuidade da personalidade do ser vivente’. Sob esse prisma o autor acrescenta que os eguns possuem uma lógica de comportamento estereotipado, havendo eguns bons, maus, brincalhões, revoltados, irritadiços, mas que todos são igualmente incômodos e perigosos:

Como Egun, a pessoa obtém o mesmo estado de imaterialidade próprio das divindades e, portanto, torna-se potencialmente um duplo. O espírito desencarnado pode exercer a função de duplo de um iniciado, sendo no caso espíritos especiais como pomba giras, pretos velhos e caboclos. É do conhecimento dos devotos do Candomblé, no entanto, que esses eguns, diferentes dos orixás, não são apanágio de um único iniciado. Se numa função de Candomblé diferentes pessoas podem se manifestar com um mesmo orixá, isso raramente ocorre na possessão por espíritos desencarnados. Dessa forma, o que predomina é a idéia de cada um ter seu próprio orixá, mas que Egun pode ser compartilhado por vários. Ele pode ser encarado então como um duplo coletivo, embora haja uma tendência para a especialização das entidades (Cruz 1995 pp 65-6).

Cabe lembrar ainda o ritual de Àsèsè do Candomblé, a passagem da existência individual da vida(àiyé), à existência genérica da morte(òrun). Esse ritual que dura sete dias, é a origem e ao mesmo tempo o morto. Segundo Elbien dos Santos ‘não há nenhuma confusão entre a realidade do àiyé – o morto- e seu símbolo ou seu doble no òrun – o Egún’. Da mesma forma que a oferenda é uma devolução multiplicante do *àse* que garante a continuação da vida, o morto é uma ‘restituição expiatória’ que garante o eterno nascimento. Ambos re integram o ‘grande útero mítico’ através do grande transportador de devoluções, o patrono do carrego, Exú. (Santos 1986 p. 235).



---

## Hamlet Devir Iemanjá :a Etiqueta Social da Rainha Gertrudes.



Hamlet *devir* Cavalinho de Pau

Em *Hamuleto* as personagens são funções híbridas instáveis, fugazes. Assim, Hamlet, num devir Iemanjá, simula ainda em cena, uma aula de etiqueta social, em homenagem à esse orixá, sua mãe multiplicada em Gertrudes. Vale assinalar que Segato, ao descrever os traços dos orixás de acordo com a visão dos membros do culto do Xangô do Recife, atribui a configuração da etiqueta social aos filhos de Iemanjá. A autora sugere que os filhos de Iemanjá têm boas maneiras e são gentis, mas não são espontâneos. ‘Eles não têm brilho nem empolgação, exceto por aquilo que diretamente lhes interessa. São meigos mas não têm verdadeira ternura. No fundo são mal-humorados, apesar da aparência humilde, amável, terna’ (Segato 1995 p.196). Essas características, relacionadas à realeza de Gertrudes, são pontos de partida para a composição da cena da aula de etiqueta social abaixo:

Hamlet devir Iemanjá:  
Tire o chapéu, sempre que estiver em dúvida.  
Ser ou não ser, eis a minha dúvida.  
Tire o chapéu no elevador.  
Em locais cobertos é sempre aconselhável tira-lo.  
Numa loja, se quem serve for mulher, tire o chapéu.  
Ainda que sem alarde.  
Tire o chapéu num hospital, na universidade,

---

num escritório, num consultório, num dormitório...  
O chapéu fica muito melhor na mão, do que na cabeça.  
Nunca levante a mão acima da sua própria estatura.  
Em hipótese nenhuma deixa de tirar o chapéu diante do rei  
(Reis e Sykes Anexo 2 2002 pp. II-III).



Hamlet galopa para a aula de etiqueta social

No desenrolar da cena, após reconhecer desapontado e irônico que talvez não seja o melhor em boas maneiras, Hamlet enlouquece ao se fingir de louco, trabalhando no limiar da brincadeira e da verdade, do fingir, do ser, do estar e do devir louco. Durante o processo de criação dessa cena surgem importantes perguntas abaixo descritas, após uma breve introdução.

---

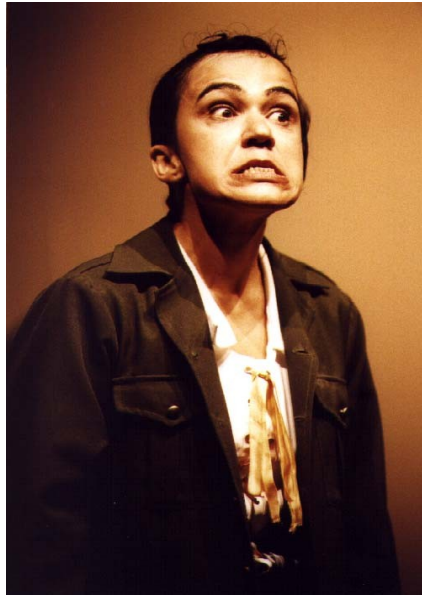
## A Máscara da Máscara da Máscara da Loucura.



Hamlet *devir* Louco

Ao iniciar o ensaio, Léo, a diretora, propõe que eu crie partituras de máscaras faciais explorando determinadas partes do rosto, tendo como fonte de inspiração para a proposta alguns exercícios de Jerzy Grotowsky. Cada máscara fixada recebe um nome específico para sua respectiva memorização. Parece muito difícil criar expressões, aparentemente apenas à partir dos músculos do rosto. Além disso, diante da proposta de criar máscaras de um ‘Hamlet louco’ tenho inicialmente muitas dificuldades, eu pergunto:

O que é ser louco? Como criar máscaras de um ‘louco falso’? Alguém que se finge de louco é louco? Alguém que se finge de normal é normal? O que é ser normal? Existe algum personagem na peça que não seja louco?! Será que Hamlet não espelha a insanidade de todos quando se finge de louco?



Falso Louco

À partir desses questionamentos decido criar uma partitura onde Hamlet imita a loucura de todos os personagens de modo irônico. Na peça, o Narrador que aparece ligando os fatos reaparece e tom neutro e diz:

Narrador: Hamlet tomou a inesperada decisão de aparentar, a partir daí, como se tivesse enlouquecido...uma pretensa demência.  
*(Hamlet aparece interpretando várias máscaras e dando gargalhadas numa sequência. As gargalhadas possuem nuances que variam de acordo a personagem ironizada.. Inclusive a risada da própria atriz é imitada por Hamlet.)*  
Narrador: Que Hamlet está louco é verdade.  
É verdade lamentável.  
Mas adeus a essa arte.  
Louco então: estejamos de acordo.  
Falta achar a causa desse efeito,  
Melhor dizer, causa desse defeito,  
Pois mesmo um efeito defeituoso há de ter uma causa.  
Sendo isso o que sobra, nada resta.  
*(Para de fazer máscara da mandíbula)* ( Shakespeare in Reis e Sykes Anexo 2 2002 p. V).



‘Que Hamlet está louco é verdade, é verdade lamentável’

A cada máscara criada, que corresponde uma gargalhada específica mais detalhadamente selecionada e lapidada no final do processo criativo, é dado um nome inicial, para posterior identificação:

1-Boneca: faz bico com os lábios, olhos não completamente arregalados, pisca sem parar, queixo bem para baixo. Bochecha chupada

2-Popeye: lábios puxados para um lado, língua do outro lado. Olhos semi-cerrados olham para o lado oposto ao sentido para o qual apontam os lábios.

3-Alienígena: as duas bochechas explodindo de tão cheias, sufocando, engolindo saliva, som gutural, de gargarejo. Risinho molhado de saliva. Língua mexendo e empurrando bochecha por dentro. Língua saindo da boca sem se deixar definir. Bochechar, se ouve o cuspe da boca, se percebe o cuspe como uma coisa saindo. Engolir o cuspe. Sobrancelha levanta e olhos tentam ver surpresos o que está saindo da boca. Som de meias palavras vindo da garganta. Não mexe os lábios. Depois a boca se abre aos poucos e o som vai aumentando. O Alienígena sobe do intestino até a garganta. A atriz o engole mas ele sobe de novo. Ela não controla mais. Precisa respirar. Precisa engolir. Alienígena quer sair e somente as mãos o tentam pegar, empurrar ele de volta. Olhar neutro.

4- Bailarina Flamenca: dançando com castanholas imaginárias cujo som é emitido pelo bochecho, mandando cuspe para os lados com o acompanhamento do movimento das mãos.

5- Transe: lábio inferior faz beijo, como criança emburrada. Vê-se o branco dos olhos que estão meio vultos e para baixo.

---

6-Bruxismo: mandíbula prognata com movimentos para os lados, músculos do pescoço aparecem bastante.

7-Ironia: queixo para dentro, canto da boca com ar de risinho. Lábios fechados. Olhos semi-cerrados. Triste e sonsa.

8-Gargalhada Interna: ri para dentro, olhos assustados, mexe um pouco a cabeça.

9- Mandíbula: abre e fecha a boca. Lábio inferior prognata de lado com voz natural, fácil.

10- Olhos Negros: piscar os olhos alternadamente; sobrancelha sobe e desce em ritmos diferentes com a expressão facial neutra. Canta, Esse Cara de Caetano Veloso, com as sobrancelhas que se movimentam no ritmo da música.



A loucura de Ofélia

Esses exercícios de máscaras são transformados ao longo do processo. Alguns são hibridizados, multiplicados e passam a compor devires, que sentam bases para a configuração e ventilação dos personagens. Nas cenas de improviso, essas máscaras emergem como força dinamizadora desses momentos, especialmente aqueles em que ocorrem falhas técnicas. Em uma apresentação durante a temporada no Centro Cultural Banco do Brasil a vela, que deve ficar acesa sobre o chapéu de Hamlet, não permanece fixada no lugar por mais de um segundo, ela apaga ou cai no chão. A cada falha, uma máscara é acionada, administrando as tensões e intenções do momento. Dentre todos os tipos citados acima, a preponderante dessa cena do chapéu, plena de falhas e improvisações, é a máscara do Alienígena. Ela aparece e desaparece ‘ao sabor da vela’, que parece querer comandar a situação, assombrar, brincar e principalmente desafiar minha capacidade de lidar com o risco e o improviso cênicos.



‘Ao sabor da vela’.

Hamlet louco, por fim, depois de debochar de todas as gargalhadas encontradas em cada personagem da peça: Gertrudes, Ofélia, Ofélia Morta, Yórick, o Fantasma do pai, pretos velhos e espíritos desencarnados, desaparece, em parte, por traz do guarda chuva pendurado em cena, declarando seu amor à bela Ofélia, personagem no qual ele se transforma em seguida.

Após executar suas atividades paranormais, transfigurada num morto-vivo, num devir personagem de filme de terror, Ofélia Morta é movida pelos braços para dentro do casaco, pendurado na cena anterior em um cabide segurado por um fio invisível, segundos antes de Hamlet virar Ofélia Viva por trás do guarda chuva.



---

## A Fita Amarela da Morte.



Devir *Morte* Sambista

Então o personagem misterioso, numa fusão de Hamlet com Ofélia, e num devir Morte Sambista, canta a música de Noel Rosa, *Fita Amarela*:

Ofélia devir Hamlet e devir Morte Sambista:

‘Quando eu morrer, não quero choro nem vela, quero uma fita amarela, gravada com o nome dela. Não quero flores, nem coroa com espinhos, só quero choro de flauta com violão e cavaquinho.

Quando eu morrer, não quero choro nem vela, quero uma fita amarela gravada com o nome dela. Se existe alma, se há outra encarnação, eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão’  
(Rosa, 1932).

Esse material surge do jogo; em um dos ensaios no qual exploramos ao máximo as possibilidades das relações texto-corpo, figurinos e objetos de cena é gerada uma partitura de ‘fotos’, onde atitudes corporais estáticas são exploradas e editadas. À esta sequência é finalmente adicionada a canção acima.



---

Até chegar à lapidação final, a cena passa por uma quantidade bastante significativa de improvisos. Contribuem para a concepção do devir Morte-Sambista, reinvenções do drácula, lembranças de personagens dos filmes do pai da diretora, especialista na direção de filmes de terror na Inglaterra nos anos 70, da ‘Mulher Com Algodão na Boca’<sup>8</sup>

Depois do Morto-Vivo surge Yórick, a caveira num devir Clown Morto e pergunta para o público com um ar de criança brincando de Drácula, com as mãos fazendo o movimento de abrir e fechar de uma boca, de um fantoche imaginário:

Yórick devir Clown Morto:  
Quem constrói mais forte do que o pedreiro, o engenheiro e o carpinteiro?  
*(A outra mão responde, no mesmo movimento de boca falando exageradamente):*  
Hummmm, espera, eu já sei.  
A outra mão fala:  
Forrrçaaa!!!  
E a outra responde:  
Não sei.  
Então a mão que fez a pergunta inicial diz:  
Um burro, burro não fica mais esperto com pancada.  
Quando te fizerem essa mesma pergunta uma outra vez responde logo:  
o coveiro! As casas que ele constrói duram até o juízo final  
(Shakespeare in Reis e Sykes Anexo 2 2002 p.IX).

As duas mãos ‘saem de cena’ resmungando, rindo, ironizando uma à outra. Vão em direção à cabeça da atriz e retiram o paletó do cabide em que o mesmo está pendurado.

### **Cena Final: o devir tudo.**

Inicialmente essa cena é uma espécie de velório, que reúne pedaços, destroços de personagens mortos espalhados pelo palco ao longo da peça, formando a imagem de um corpo, um cadáver sendo velado por um outro personagem multiplicado em muitos outros. Esse personagem que veste o casaco militar de Hamlet e o vestido vaporoso de Ofélia cantarolando *Coração Materno*, canção de Vicente Celestino, faz uma analogia à relação incestuosa mantida entre Xangô e Iemanjá, metonimicamente se aproximando da situação semelhante sugerida entre Hamlet e sua mãe Gertrudes. Sob esse prisma, importa ressaltar esse outro devir em Hamlet: o devir Xangô. Cabe lembrar que segundo a mitologia iorubá, Iemanjá tem um caso incestuoso com Xangô, seu primogênito. Podemos lançar ainda um

---

<sup>8</sup> Personagem do imaginário popular, de quem escuto falar durante minha infância em Uberaba, da qual dizem que pede coroa na porta do cemitério, com algodão em todos os orifícios da cabeça, imagem de cadáver ambulante que assombra a imaginação de muitas crianças daquela época.

---

olhar feminino sobre Hamlet, personagem que expressa a indecisão característica dos filhos do rei Xangô, ao ficar dividido entre a mãe, Gertrudes devir Iemanjá, e a namorada, Ofélia devir Oxum. Dentro dessa perspectiva Segato acrescenta que apesar de veicularem a força inabalável de um rei, paradoxalmente, os filhos de Xangô podem ser indecisos, frágeis e inseguros.

De volta às primeiras versões do espetáculo, este estreia, com um final que lembra um velório surreal, onde o cadáver-quebra-cabeça é montado com a junção de partes de corpos diferentes, representações de vários devires personagens da peça. Essa figura, de difícil definição, canta enquanto monta a imagem do corpo-quebra-cabeça, sugerindo ser um duplo, um 'triplo', um fantasma, um Egum reinventado. Com o vestido de Ofélia e com o casaco militar de Hamlet, assiste e procura por seu corpo multiplicado em partes, tentando calmamente agrupar e reorganizar esses diferentes devires em um só corpo. Cabe esclarecer que os Eguns, um dos elementos inspiradores da cena, são considerados dentro da visão do Candomblé como espíritos desencarnados:

Egum é a denominação genérica de espírito desencarnado, mas neste caso aparece sob um aspecto antropomórfico. Sendo filho e sucessor de Xangô, ele ainda compartilha da sorte do pai, só que acabou sendo penalizado por sua falta de etiqueta, e nunca mais poderá se apresentar como orixá. Reconhece-se no Egum uma consciência individual, pois é por sua inconsciência ou não aceitação do fato de estar morto que vem a sua revolta, e aí ele cisma em rondar seus familiares e entregar-se às atividades cotidianas que realizava em vida. Isso faz com que a dimensão da existência fisiológica, o aiê, e a dimensão da existência transcendental, o orum, se aproximem demais e se misturem, rompendo o tabu primordial de sua separação definitiva (Cruz 1995 pp.58-9).



*Devir Drácula*

---

Assim, sugere-se que à princípio, a personagem cantora Morte Sambista dessa cena seja a conjunção dos espíritos dos mortos da peça, fazendo uma atividade destinada aos vivos, a de arrumar o corpo de um cadáver para o velório. No entanto, com o intuito de dar mais dinamismo e explorar outros sentidos da cena, esta é modificada praticamente até o último dia de apresentação. Percebemos ao longo da temporada no Centro Cultural Banco do Brasil, que outras multiplicações dessa mesma história são possíveis que podem definir o final do espetáculo.

Então, ao invés de montar um velório estático, composto por um personagem egum, ou vários eguns reunidos em um só, apontamos para um velório em movimento. Enquanto canta uma música, inspirada em algumas falas e canções da personagem Ofélia de Shakespeare, a personagem multifacetada veste todos os personagens da peça, num devir Gertrudes, Ofélia, Ofélia Morta, Hamlet, Egum. A diretora tem em mente a preocupação de não banalizar o tema em questão: a morte. No entanto não tem a intenção de compor uma cena de velório previsível.



*Devir Tudo*

A recriação das falas de Ofélia surgem dos episódios de Hamlet reescritos a seguir, onde a personagem transtornada e enlouquecida responde à rainha Gertrudes, à Laertes e ao rei:

---

1- Ofélia fala à rainha:  
'O que diz? Não, presta atenção, por favor.  
(*Canta*) Está morto, senhora, foi embora;  
Está morto, foi embora,  
Uma lápide por cima  
E a grama verde, por fora.  
Oh, oh!'(Shakespeare 1988 p.143)'.

2- Ofélia fala à Laertes:  
(*Canta*) E ele não voltará mais?  
E ele não voltará mais?  
Não, ele está morto  
Em leito de paz e conforto  
Não voltará nunca mais.  
Tinha a barba branca como a neve  
Tinha a cabeça tão leve  
Foi embora, foi embora,  
É inútil o nosso pranto  
Que Deus o proteja, agora.  
E para todas as almas cristãs, eu peço a Deus—Deus esteja convosco.  
(Shakespeare 1988 p.150).

3- Ofélia fala ao rei:  
Eu espero que tudo saia bem.  
Devemos ser pacientes.  
Mas não posso deixar de chorar  
pensando que o enfiaram nessa terra fria.  
Meu irmão tem que ser informado.  
Por isso eu agradeço os vossos bons conselhos.  
Vem, minha carruagem! Boa noite, senhoras.  
Boa noite, amáveis senhoras, boa noite, boa noite. (*Sai*)  
(Shakespeare 1988 p. 145).



*Devir híbrido de Ofélia, Gertrudes,  
Hamlet e Fantasma*

---

As alterações surgidas durante o processo de ensaios, estendem-se temporada adentro, e o personagem vai se tornando um ‘devir tudo’. O que antes, na abertura da peça, é só um personagem, a Gostosona ou Peladona, passa a flutuar em cena com seus figurinos multiplicados, vísceras da mãe primeira expostas, em múltipla convivência com todos os figurinos que são inicialmente utilizados como enchimento para a roupa-pele do devir Peladona ou Gostosona de Gertrudes. Já não é mais um personagem após o outro, ligados geralmente por um narrador, são todos ao mesmo tempo, aqui e agora, antes e depois. O tempo também é ‘duplicado, triplicado, quadruplicado e multiplicado’ por simultaneamente tornar visíveis aos olhos do público, as várias personagens em ação. Nesses devires multiplicantes que geram imagens híbridas, mosaicos dinamizadores, elas e/ou eles, todos os personagens ao mesmo tempo, plenos de *àse*, força em movimento, cantam e falam as palavras de Ofélia louca:

E ele não voltará mais?  
Não, ele está morto, em leito de paz e conforto, ele foi embora.  
E ele não voltará mais?  
Não ele está morto, ele foi embora.  
Tinha a barba branca como a neve, tinha a cabeça  
tão leve, tão leve, tão leve.  
Ele foi embora.  
Boa noite doces damas.  
Boa noite doces cavaleiros.  
E ele não voltará mais?!  
Não... Ele está morto. Ele foi embora... Ele foi embora... Ele foi  
embora...  
*(sai do palco, sorrindo patética, suavemente)* (Reis e Sykes Anexo 2  
2002 p.X).

### **Experiência com o Espectador Atuante.**

A experiência, principalmente no que diz respeito ao contato com o público e ao imprevisto que amplia as cenas, é extremamente excitante para mim. No decorrer da temporada, que dura aproximadamente um mês, com apresentações semanais de quinta à domingo, sou convidada à improvisar e contracenar com o público todas as noites. Segundo Chacra, quando o espectador entra ativamente em cena, ele deixa de ter a função de público, passando a ter a função de ator. Ela diz sobre o público participante:

Embora tenha chegado ao teatro como público (até pagou para entrar), ou a qualquer local do evento, ele se vê transformado durante o espetáculo em agente do ato teatral. Sem técnica e sem vivência do palco, sem preparação artística, como poderá participar de um processo do qual não tem conhecimento? Não importa qual o procedimento ou estimulações que levam o espectador a entrar em cena. O fato é que ele deixa de captar a obra para ter uma parcela (ou mais) de participação no transcorrer da representação que se altera a

---

cada instante. Inesperadamente ele atua. É movido no momento. Não há tempo de elaborações artísticas. Ele não veste uma máscara, interpreta um personagem ou recita um texto (Chacra 1991 p.81).

Por um lado devemos reconhecer que a presença do público na cena realmente transforma definitivamente o desenrolar da representação. Esta mais do que nunca é movida por cada instante, diferente dos outros momentos rigorosamente marcados e isolados.

Por um outro lado, é importante assinalar que a maioria do público já vai ao teatro informado que há a possibilidade de ser convidado à subir ao palco. Muitos espectadores, por incrível que pareça, sedentos de atuação, além de ensaiarem inconscientemente para representar o papel ou personagem social que cada um naturalmente interpreta no dia a dia, vai com alguma cena pré estabelecida ou esboçada. Longe de ser espontâneo, o espectador atuante pode querer provocar o ator e a audiência. Depois de vários dias de espetáculo observo que quando a personagem faz a pergunta: ‘Tem aqui algum voluntário corajoso? Algum voluntário corajoso? Um assistente?’ algumas vezes tenho que lidar com pessoas que se tornam menos assistentes e mais inconvenientes. Atores momentâneos que nunca saem do palco, fingem entrar em estado hipnótico, em transe e simplesmente se negam a jogar.

Dias depois, Léo sugere que eu escolha uma pessoa da platéia e a convide a subir ao palco, pois assim corro um risco menor de encontrar esse tipo de desafio pouco fértil.

De fato, quando escolho o público atuante, as cenas passam a fluir melhor. É claro que eu tenho que seduzir e insistir muito mais intensamente e devo estar atenta para não me tornar inconveniente. Geralmente insisto uma, no máximo duas vezes, se não funciona mudo de opção até convencer alguém. Isso passa a ser um outro exercício cênico, tão instigante quanto difícil, porque aí é a minha timidez que deve ser superada.

### **Dança das labás.**

De acordo com Suzana Martins, a dança dos orixás é absolutamente conectada ao fenômeno religioso, representando a devoção direta aos deuses e divindades. A autora assinala que na cerimônia ritualística o clímax é alcançado quando o corpo do Filho-de-Santo torna-se o “anfitrião” do orixá. À esse respeito, Martins diz:

O corpo do indivíduo não mais pertence a ele, seu corpo torna-se o “cavalo do santo”, como se diz no Candomblé. O corpo em posseção e transe liga o passado ao presente, o físico ao espiritual e o sobrenatural ao natural. Para os (as) filhos de santo, (que culturalmente aprendem os movimentos e gestos, assim como aprendem a história e lendas dos Orixás durante o processo de iniciação e rituais), a dança é uma evocação às forças cósmicas sobrenaturais

---

dos Orixás. É através dela que as histórias são reveladas e as lendas contadas, justificando as características e tributos pessoais dos Orixás (Martins 1998 p. 27).

Segundo a autora, a performance de Oxum, evolui de modo fluido e sutil, deslizando numa dinâmica rítmica marcada por toques de seu ritmo peculiar, o *ijexá*, não obstante, marcada por gestos ondulantes e curvilíneos, notadamente sensuais. A sensualidade, o poder e o narcisismo de Oxum são sublinhados pela autora, ao descrever, entre outros detalhes, a maneira sedutora como ela simula o gesto de pentear e alisar os cabelos. Segurando o seu *abebê* dourado, observa Martins, ela ainda se admira vaidosa, com a imponência de uma rainha. Além disso, a autora ressalta o aspecto infantil de Oxum, que brinca com os peixinhos em sua coreografia, simulando o nado de um cardume com os cotovelos flexionados na altura da cintura, os braços voltados para cima, as mãos abertas e um tremor de dedos e palmas em frente ao seu corpo. (Martins 2002 p.54).

Sob a visão de Martins, um dos gestos de Iemanjá relacionados à maternidade é constituído por um movimento contínuo que ‘realiza em locomoção, com as duas mãos fechadas, circulando, uma sobre a outra, em frente ao corpo e na altura de cintura, como se estivesse mexendo uma panela, “fazendo mingau para os filhos” (Martins 2002 p.52). Segundo a autora, alguns movimentos da dança de Iemanjá, como por exemplo o gestual que simula um banho, também pode ser observado na performance de Oxum:

(...) Nessa evolução coreográfica, Iemanjá impulsiona a cabeça com um aceno forte, levando o tronco a realizar um movimento sinuoso, como se fosse uma onda para frente, repetindo essa movimentação várias vezes. Ainda no chão, de joelhos, ela simula seu banho. Quando ela abre a roda de sua volumosa saia, no chão, as equedes seguram as bordas da saia para que Iemanjá possa tomar seu banho de maneira tranqüila. Basicamente, ela movimenta o corpo da cintura para cima, todo o tronco, sentada em cima do peito dos pés e apoiada nos dois joelhos, com os braços ligeiramente flexionados. Um braço inicia um movimento circular e ondulatório partindo do impulso do cotovelo, de baixo para cima, como se estivesse jogando água em cima do próprio corpo. Esse movimento de braços e mãos acontece de maneira simultânea, alternando-se os braços, com uma dinâmica leve e sustentada, e numa velocidade baixa. Esse gestual do banho também se apresenta na dança de Oxum (Martins 2002 p. 52).

Martins adverte que as pessoas leigas costumam confundir Iemanjá com Oxum, ambas divindades da água, porém, suas performances apresentam características que as distingue em sua estrutura, forma e dinâmica, de acordo com suas histórias e tradições.

A função social da festa pública, acrescenta a autora, onde os orixás se manifestam dançando, é propiciar a comunicação das informações contidas nessas lendas e histórias, além de entreter a participativa e vibrante comunidade. Além disso, ela assinala que embora

---

o Candomblé tenha sofrido influências das culturas européias e indígenas, a dança e a música desta religião são intrinsecamente influenciadas pela cultura e arte africanas no Brasil, bem como inteiramente relacionadas com o transe e a possessão. Ela acrescenta ainda que a repetição cíclica dos movimentos e gestos no círculo, no sentido ante-horário, favorece o momento em que ocorre a personificação da divindade no corpo do Filho-de-Santo, ou seja, a possessão e o transe. Segundo Martins, quando o iniciado entra nesse estado alterado de consciência, a atitude do corpo também é completamente modificada:

(...) o corpo todo estremece, a articulação da cabeça relaxa e balança para frente e para trás como o movimento de um pêndulo; os braços e as mãos também estão relaxados.(...) Essa atitude corporal é entremeada de giros rápidos que o (a) filho(a)-de-santo incorporado realiza pelo espaço do barracão, aparentemente sem muito senso de direção, entretanto, acredito que esses giros são dirigidos internamente pela força cósmica e sobrenatural do Orixá manifestado (Martins 1998 p. 29).

Ao estudar o movimento dos orixás femininos como fonte inspiradora para criação dos personagens, especialmente Ofélia e Gertrudes, tenho a oportunidade de, além de observar as danças dos deuses manifestados nos cavalos em transe, tomar algumas aulas individuais e grupais. Um dos professores de dança, é o jovem Filho-de-Santo Bruno Mendonça, aluno do departamento de Artes Cênicas da UnB, iniciado no terreiro de Candomblé de origem Jeje com 16 anos, Ilê Axé Oya Funan Agbale, no Rio de Janeiro. De fato, Bruno não é um profissional de dança de orixás, no entanto, segundo o devoto filho de Oxóssi, devido à facilidade que tem para ‘pegar’ os movimentos é solicitado pelo Pai-de-Santo freqüentemente para treinar iniciados do culto em períodos de festas. Bruno repete objetivamente, não apenas os movimentos, mas também inúmeros detalhes vocais das saudações de alguns devotos, quando em estado de possessão pelo orixá, expressões faciais sutis que mais do que um pesquisador, um Filho-de-Santo ator poderia ensinar com espantosa precisão e naturalidade.

Das várias Iemanjás, Oxuns, Euás e Oiás que o iniciado corporifica nas salas de ensaio e criação do espetáculo *Hamuleto*, escolhemos algumas para reinterpretar. Além disso, posso assistir vídeos filmados pelo próprio estudante, onde tenho a oportunidade de repetidas vezes observar a atitude corporal e os sons emitidos pelos orixás fizicalizados no corpo do adepto. É importante lembrar que me permito, como atriz e criadora, transgredir tanto o movimento quanto a expressão oral dessas divindades, escapando vertiginosamente da imitação. Devo ainda reconhecer que uma pesquisa de campo minuciosa, sobre um universo tão amplo, o que pretendo realizar posteriormente no curso de doutorado, excede em muito o marco da presente proposta .



---

## O Fantasma do Pai de Hamlet, Ofélia Morta e Yorick ou o Clown Morto.

Outros três personagens reinterpretados na peça são o fantasma do pai do Hamlet, Yorick e Ofélia -Morta, os quais são plasmados com elementos e características de espírito, dentro de uma perspectiva do Espiritismo Kardecista, ainda com elementos dos eguns, nome que se dá aos mortos no Candomblé, também como recriações dos pretos-velhos, entidades da Umbanda e como paranormais, influenciados por sensitivos encontrados no planalto central como tia Neiva, fundadora do Vale do Amanhecer e João de Abadiânia, espiritualista que trabalha com cirurgias espirituais e cura nessa pequena cidade do estado de Goiás.

A diretora de *Hamuleto*, que demonstra sempre um grande interesse pelo impressionante sincretismo religioso no Brasil, assinala em sua proposta de direção:

To be or not to be. That is the question.

Porque essa pergunta do Hamlet é a linha mais famosa de Shakespeare?

1) Porque nessa frase está resumida o drama da peça inteira.

2) Nessa frase está resumida o drama da existência do ser humano.

É a eterna pergunta sem resposta: porque existimos e que acontece depois da morte? Essas perguntas são universais. Elas mostram as dúvidas existenciais nos quais vivem os seres humanos. Essas perguntas já tiveram muitas respostas, a partir de várias filosofias e religiões, mas nenhuma resposta é conclusiva, e por isso existem tantas. Essas respostas são tentativas, paliativos, ameaças, esperanças do inferno, paraíso, nirvana, nada...mas nenhuma delas é nem fato comprovado, nem universalmente aceita. Esse é mas um sentido no qual a morte é o oposto da vida. Em toda a história humana, todo mundo vem do ventre da mãe, mas ninguém sabe para onde vai depois de 'deixar', se realmente 'deixa', o próprio corpo. Nós queremos abordar esses assunto de morte e vida, a relação entre os dois estados, a relação entre os mortos e os vivos. (Reis e Sykes Anexo 4 2000 p.III).

Nessa perspectiva, são feitos vários experimentos para criar a cena do Fantasma, explorando durante os sete meses de ensaio um provável limiar entre a atuação e a possessão. Além disso, a diretora tem à princípio o objetivo de criar um ambiente onde a fronteira ator-público seja desafiada ou rompida. Propõe ainda o mesmo para a relação ator-cavalo, nome dado ao possuído, o qual deve atuar experimentando esses estados de transe. Para criar esse material sobre os espíritos dos mortos considero meu imaginário cultural, multiplicado em cenas inspiradas nos personagens de Shakespeare: o fantasma do pai de Hamlet, Yórick e Ofélia. Para tal processo inicio escrevendo minha biografia, fazendo um recorte no imaginário pessoal no que diz respeito à relação com os espíritos dos mortos<sup>9</sup>. Depois de muitas interpretações e reinvenções desse imaginário, e após intensos debates

---

<sup>9</sup> Ver História Pessoal, Anexo 5.

---

sobre esse tema, desistimos da proposta inicial de trabalhar as cenas relativas ao contato com os espíritos dos mortos, no limiar de uma possível incorporação ou transe místico real. A proposta foi posta em discussão apontando para um não reducionismo do tema, ressaltando se a densidade e originalidade dos universos tanto teatral quanto religiosos, postos em questão. Não se tem como objetivo uma imitação do estado de transe nem o intuito de parodiar médiuns, cavalos ou entidades incorporadas. No entanto, pode se concluir que esse campo religioso é complexo, delicado e muito sujeito à simplificações estereotipadas no campo das Artes Cênicas.

Existem inúmeras reflexões teóricas e artísticas que sugerem relações entre o transe e a atuação, no entanto acredito que qualquer opção nesse campo deva estar sujeita à uma avaliação crítica meticulosa. No projeto inicial de *Hamuleto* assinalamos:

A gente propõe uma inversão da ordem tradicional. Em vez de ter vários atores interpretando os diferentes personagens da peça Hamlet, no nosso trabalho haverá uma atriz só que interpreta todos os personagens.

E em vez de ter um homem interpretando o papel de Hamlet, teremos uma mulher. O nosso trabalho se baseia na capacidade da atriz de interpretar e de receber personas diferentes. Essa diferença entre interpretar e receber é o ponto mais original da nossa proposta. Além de ser atriz a Simone Reis é também espiritualista. Isso quer dizer que a sua formação profissional a permite criar personagens através das técnicas de interpretação, enquanto sua formação espiritual a permite receber espíritos, que se manifestam através dela, mas que não são ela. A gente propõe fazer o pai morto de Hamlet, que na peça se manifesta como um fantasma, aparecer como um espírito que se manifesta no Espiritismo.

O pai de Hamlet aparece como aparecem os espíritos no Espiritismo. O espírito se manifesta através da Simone como 'recebedora'. A voz e comportamento da Simone mudam totalmente quando ela está encarnando o rei, mas não muda nada de figurino etc. O seja, o rei não é um personagem representado, mas um espírito que vai se manifestar através do Hamlet/Simone (Reis e Sykes Anexo 4 2002 pp.I-II).

## **Processo de Criação da Personagem Ofélia: Mitos de Oxum.**

Para a criação da cena da Ofélia são estudados alguns mitos, dentre eles merecem destaque os seguintes:

### **Mito de Oxum.**

Oxum morava perto da lagoa, perto da ossá.  
Todos os dias Oxum ia à lagoa se banhar;  
Todos os dias Oxum ia à lagoa se banhar;  
todos os dias ia polir suas pulseiras, seus idés;  
Todos os dias lavava na lagoa seu idá.  
Oxum caminhava junto às margens,  
Sobre as pedras cobertas pelas águas rasas da beira da lagoa.  
E as pedras brutas alisavam seus pés  
E seus pés nas pedras ficavam mais formosos, tão macios.

---

Oxum ia á lagoa sempre esperando um amor, que viria um dia,  
espreitando, apreciar sua beleza.  
Oxum caminhava nua pelas pedras.  
Caminhava nua, esperando pelo homem  
Que viria um dia espiar sua exuberância.  
Oxum ia à lagoa brunir os seus indés  
E na lagoa lavava o seu punhal, seu idá.  
Ia banhar seu corpo arredondado, lavar os seus cabelos,  
Lixar os seus pés nas rochas ásperas da ossá.  
Oxum ia desnuda, pensando num amor a conquistar  
(Prandi 2001 p 327).

### **Mito de Oxum e Oiá**

Vivia Oxum no palácio de Ijimu.  
Passava os dias no seu quarto olhando seus espelhos.  
Eram conchas polidas  
Onde apreciava sua imagem bela.  
Um dia saiu Oxum do quarto e deixou a porta aberta.  
Sua irmã Oiá entrou no aposento,  
Extasiou-se com aquele mundo de espelhos,  
Viu-se neles.  
As conchas fizeram espanto as revelação a Oiá.  
Ela era linda! A mais bela! A mais bonita de todas as mulheres!  
Oiá descobriu sua beleza nos espelhos de Oxum.  
Oiá se encantou, mas também se assustou:  
era ela mais bonita que Oxum, a bela  
Tão feliz ficou que contou do seu achado a todo mundo.  
E Oxum Apará remoeu amarga inveja,  
Já não era a mais bonita das mulheres.  
Vingou-se.  
Um dia foi à casa de Egungum e lhe roubou o espelho,  
o espelho que só mostra a morte, a imagem horrível de tudo o que é  
feio.  
Pôs o espelho do Espectro no quarto de Oiá e esperou. Oiá entrou no  
quarto, deu-se conta do objeto. Oxum trancou Oiá pelo lado de fora.  
Oiá  
olhou no espelho e se desesperou,. Tentou fugir, impossível.  
Estava presa com a terrível imagem.  
Correu pelo quarto em desespero. Atirou-se no chão.  
Bateu com a cabeça nas paredes. Não logrou escapar nem do quarto  
nem da visão tenebrosa da feiúra. Oiá enlouqueceu. Oiá deixou este  
mundo.  
Obatalá que a tudo assistia, repreendeu Apará e transformou Oiá em  
Orixá.  
Decidiu que a imagem de Oiá nunca seria esquecida por Oxum.  
Obatalá condenou Apará a se vestir para sempre com as cores usadas  
por Oiá, levando nas jóias e nas armas de guerreira o mesmo metal  
empregado pela irmã (Prandi 2001 pp 323-5).

### **Primeira reinterpretação do mito e transposição para a cena.**

Era uma vez uma menina chamada Oxunlia.  
Oxunlia era tão linda tão linda tão linda que nem era tão linda ssim.  
A cada palavra que pronuncia se pintava e se enfeitava.  
Oxunlia passava os dias no seu quarto olhando seus espelhos.  
Que belas imagens!  
Um dia Oxunlia saiu do quarto e deixou a porta aberta.

---

Insânia, sua irmã mais jovem entrou e extasiou-se com aquele mundo de espelhos, viu-se neles, e as conchas fizeram espantosa revelação a Insânia:  
Ela era linda!  
A mais bela, a mais bonita de todas as mulheres!  
Insânia descobriu sua beleza nos espelhos de Oxum.  
Insânia se encantou mas também se assustou.  
Ela era mais bonita que Oxunlia, a bela.  
Tão feliz ficou que contou do seu achado a todo mundo.  
A personagem dança e fala:  
Eu sou mais bonita que Oxunlia.  
Oxunlia removeu amarga inveja.  
Vingou se.  
Um dia foi à casa de Egungum e lhe roubou o espelho, o espelho que só mostra a morte. A imagem horrível de tudo o que é feio.  
Pôs o espelho do espectro no quarto de Insânia e esperou.  
Oia entrou no quarto e se deu conta do objeto.  
Oxunlia trancou Insânia pelo lado de fora.  
Insânia olhou no espelho e se desesperou, tentou fugir, impossível.  
Estava presa com sua terrível imagem, correu pelo quarto em desespero, atirou se no chão, bateu com a cabeça nas paredes.  
Não logrou escapar do quarto nem da visão tenebrosa da feiúra.  
Insânia enlouqueceu. Insânia deixou este mundo.  
Obatalá transformou Insânia em orixá e condenou Oxunlia a se vestir para sempre com as roupas usadas por Insânia (Reis 2001).

Para esse segmento é criada uma sequência gestual e vocal a qual é apresentada à diretora. Da partitura criada à partir desse mito de Oxum, surgem muitas outras até se chegar ao material final. Os objetos e suas relações com a atuação são fundamentais para a composição das cenas. Inspirada numa das oferendas para Oxum, a boneca, sou levada a acrescentar na cena esse elemento. Na realidade, reconheço em meus ‘delírios criativos’ que não posso apresentar esse exercício cênico, nessa primeira versão, sem incluir a ‘cabeça de uma boneca’. Esta é um tipo de boneca vendida nas lojas de brinquedos que é composta por uma bela cabeça loira de olhos azuis e todos os apetrechos clichês de uma mulher vaidosa como: maquiagem, pente, bobes, grampos e enfeites de cabelo.

Importa lembrar que o significado de *Ori* em iorubá é cabeça e destino. Aos sacrifícios à alma guardiã ancestral são dados na forma de sacrifícios à cabeça, que entre os iorubás são chamados ‘*bo ori*’ ou ‘*ibori*’, cujo significado é semelhante ao do ‘*obori*’ brasileiro. (Segato, 1995 p. 83). Segundo Bascon, ‘a cabeça é mais importante para qualquer um do que a sua própria divindade’ (Bascon in Segato 1995 p.84). Cruz esclarece que o *ori* é objeto de muitos cuidados e atenções:

Todavia, mesmo entre os oficiantes mais ilustrados, a função da alma é atribuída, para efeito ritual e prático, à cabeça, o *ori*. Todas as potencialidades humanas, volitivas ou vegetativas, de ordem moral, física ou existencial, são atribuídas ao *ori* e às forças que atuam através dele. Nada como um bom *bori* (alimentação da cabeça) para ‘levantar a vida’ de alguém.

---

O ori é objeto de muitos cuidados e atenções. Por a mão na cabeça de alguém é um ato que exige grande confiabilidade. Não é qualquer um que pode amarrar o turbante de uma filha de santo, fora ele mesma. O estilo da amarração destes turbantes identifica a procedência da casa ou da nação da possuidora, além de sua idade iniciática, sua função dentro do culto e o sexo de seu orixá. Amarrar bem um pano, ou ojá, é uma arte, para embelezar o exterior que supõe a preciosidade do que está por baixo (Cruz 1995 p 60).

Vale dizer que a ‘percepção’ ou intuição de que a cabeça da boneca é um elemento fundamental para se dar início ao processo de concepção de Ofélia, me faz explorar seus desdobramentos e possibilidades, além de usar a cabeça da boneca como fantoche, manipulando a inicialmente nos diálogos entre Oxunlia e Insânia, primeiras multiplicações dos mitos, passo a utiliza la sobre a minha cabeça, amarrada por uma pano que a faz parecer um capacete. Sobre a própria cabeça sobreponho um pano rendado preto, um tipo de tira bordada com lantejoulas prateadas, para esconder a face.

Nos momentos em que o espelho revela que Oxunlia não é a mais bonita e sim Insânia, o pano é levantado e numa mudança radical de voz e máscara facial denominada ‘gargalhada da bruxa’ se revela uma terrível mulher.



Ofélia ‘bola’