

## **SOBRE O MONÓLOGO “OFÉLIA & CIA.: A HISTÓRIA (SUR)REAL”**

**Lucia V. Sander (Pesquisadora Independente (Universidade de Brasília – UnB, State University of New York – SUNY e New York University – NYU)**

### **Resumo:**

*O artigo apresenta o monólogo que se intitula “Ofélia & Cia.: a história (sur)real” ou, se quiserem, “A matéria negra no universo dramático de Shakespeare”, e está dividido em duas partes. Na primeira, é traçado um paralelo entre a obra de Shakespeare e a Bíblia, enfatizando, principalmente, o fato de que esses escritos milenares ou centenários são constituídos de recriações de histórias ou mitos já existentes. A segunda parte introduz o monólogo “Ofélia & Cia.” como uma recriação paródica da personagem de “Hamlet” em que Ofélia é construída a partir do silêncio de Shakespeare sobre sua personagem que, mais uma vez, renasce no presente, no qual reside o teatro, tornando-se nossa contemporânea.*

**Palavras-chave:** Shakespeare; Ofélia; Recriação; Paródia; Teatro.

### **Abstract:**

*The article presents the monologue is entitled “Ophelia & Cia .: history (sur) real” or, if you will, “Dark matter in the dramatic universe of Shakespeare”, and is divided into two parts. In the first, a parallel is drawn between the work of Shakespeare and the Bible, emphasizing mainly the fact that these ancient or centenarians writings consist of recreations of existing stories or myths. The second part introduces the monologue “Ophelia & Cia.” As a parodic recreation of the character of “Hamlet” in which Ophelia is constructed from Shakespeare's silence about his character that, once again, reborn in the present, in which lies the theater, becoming our contemporary.*

**Keywords:** Shakespeare; Ophelia; Recreation; Parody; Theater.

O volume de publicações e o número de montagens que propõem releituras das personagens femininas das peças de Shakespeare estão crescendo significativamente nas últimas décadas. Este impulso não se deu espontânea e isoladamente, mas em resposta à convocação da crítica feminista, deslançada na década de 1970, para uma análise crítica das imagens de mulher construídas na literatura clássica, incluindo Shakespeare. O objetivo da investigação era e é o de localizar e expor as implicações ideológicas do processo de construção dos gêneros, feminino e masculino, em textos literários consagrados e em suas leituras historicamente estabelecidas.

O extenso acervo produzido desde então tem tido grande impacto no campo dos estudos literários e das humanidades em geral e tem exercido uma enorme influência em montagens contemporâneas de peças de Shakespeare em que reconstruções inovadoras de suas personagens femininas são frequentemente encenadas.

É nesta linha de pesquisa e produção que se insere o monólogo “Ofélia & Cia.: a história (sur)real” onde proponho uma releitura dessa personagem secundária de *Hamlet* na expectativa de que, ao trazê-la para o centro do palco, ela possa revelar o que permaneceu em silêncio no roteiro de Shakespeare e reafinar-se com o tempo presente. Quanto à releitura que proponho, Mieke Bal dá o nome de “leitura contracoerente”, que ela define como a leitura que dá destaque àquilo que é deixado em segundo plano, ou simplesmente desprezado, em leituras oficiais, ou seja, “uma leitura contra a coerência de leituras convencionais historicamente estabelecidas.” (BAL, 1988, p. 21).

“Ofélia & Cia.: a história (sur)real” descende e depende de Shakespeare, e é uma paródia. Segundo Judith Butler, “a paródia é uma forma de repetição da lei que não resulta em sua consolidação, mas em seu deslocamento, em sua ruptura” (BUTLER, 1990, p. 30). Para Elin Diamond, “a imitação, ao invés da identificação com modelos tradicionais, pode expor a proclamada verdade dos últimos e assim desestabilizar a sua autoridade.” (DIAMOND, 1989, p. 58). “Mais do que uma imitação,” escreve Margaret Rose, “o efeito da paródia não é somente satirizar o seu texto-alvo mas também redirecionar criticamente sua função” (ROSE, 1979, p. 21-22). Meu texto-alvo, que fique bem claro, não é o de Shakespeare, mas o da crítica convencional historicamente estabelecida que congelou as personagens femininas de Shakespeare em imagens que consolidam noções anacrônicas e discriminatórias sobre gênero. São essas leituras consagradas e ainda reproduzidas em comentários críticos e montagens atuais de peças de Shakespeare que, com este trabalho, tento satirizar, desestabilizar e subverter. Ao descentralizar o protagonista de *Hamlet* e dar voz e vez àquela que permanece na coxia da crítica, proponho-me a desfamiliarizar o que foi e pode ainda ser familiar aos leitores e aos apreciadores de Shakespeare e, assim, tornar visível o antes invisível.

Em seu comentário sobre *Hamlet* em entrevista a Charlie Rose, Harold Bloom afirmou que Shakespeare foi demasiado econômico ou negligente com suas personagens femininas (cf. Bloom, 2008). Ou terá sido Bloom que negligenciou o silêncio de Shakespeare sobre essas personagens? Em “Ofélia & Cia.” eu faço uma releitura paródica de Ofélia em que me apoio justamente no que pode estar contido no silêncio sobre a personagem. Já se disse de Shakespeare que mais importante do que o que ele escreveu é o que ele não escreveu. Eu digo que seus textos sobrevivem devido, em grande parte, a seu sábio silêncio. Não se deve subestimar o benefício imaginário do silêncio que presta-se infinitamente mais a conjecturas do que as ações exibidas diante dos nossos olhos. O que foge à percepção excita a imaginação.

Shakespeare não nos oferece um retrato claro e nítido de seus personagens, protagonistas ou não, ele nos brinda com os meios para retratá-los nas cores do presente. O silêncio de Shakespeare é um presente de quem confia na imaginação e nos confia, a nós, seus leitores, seus encenadores, seu

público, o espaço para criar e recriar seus personagens mutantes. Talvez não seja o legado de Shakespeare que nos tem transformado, como afirmam alguns de seus admiradores, é sua obra que permite ser transformada, ou que nos permite transformá-la e, assim, constatar a nossa própria transformação. Os textos de Shakespeare permanecem vivos enquanto continuam se multiplicando em leituras que os ajustam ao mundo de um novo tempo, ou ao tempo de um novo mundo ao qual é preciso ajustar-se para sobreviver.

Para que uma história se mantenha viva, para que ela passe de geração a geração, ela tem de ser contada e recontada, lida e relida, encenada e reencenada e, para isso, ela não pode ser fixa, tem de permanecer fluida, tem de poder se renovar, permitir adaptações, recriações, tradução para outras linguagens artísticas. Aos leitores e encenadores das peças de Shakespeare não basta admirá-las, é preciso participar no processo de sua recriação, afinar o seu silêncio, para que revivam como uma experiência no presente, e não como uma visita a um passado em que já não nos reconhecemos.

Os textos fundadores, ou como escreve Michel Foucault, os textos que iniciam uma prática discursiva “não só possibilitam um número de analogias que podem ser adotadas em textos futuros mas, igualmente importante, eles possibilitam um certo número de diferenças ao criarem o espaço para a introdução de novos elementos que, no entanto, permanecem no campo do discurso iniciado” (FOUCAULT *apud* BOUCHARD, 1977, p. 132). A iniciação de uma prática discursiva, segue Foucault, “é necessariamente desligada ou independente de seus desenvolvimentos e transformações que venham a ocorrer,” e continua, “se voltamos ao texto de origem é para explorar os espaços vazios, as omissões não acidentais mas inerentes à sua constituição, para caminhar nos interstícios do texto, suas lacunas, suas ausências” (FOUCAULT *apud* BOUCHARD, 1977, p. 134-135).

Foi caminhando nos interstícios do texto de Shakespeare que encontrei a Ofélia que renasce em “Ofélia & Cia.” As lacunas de onde foi recolhida são silêncios a serem ouvidos, são matéria a ser descoberta e inventada. Como escreve Shoshana Felman em outro contexto, “A ausência de evidência não é uma evidência de ausência” (FELMAN, 1983, p. 75). Há vidas que não morrem, renascem de sua ausência ao serem evocadas e voltam a habitar entre nós. Em “Ofélia & Cia.”, Ofélia se faz presente em tempo real, ou seja, no palco.

A prática da adaptação e da recriação teatral, tida por alguns como um crime digno de punição, constitui a própria natureza do teatro desde sua origem até onde sabemos. Os gregos adaptaram seus mitos em peças que inauguram o teatro ocidental; Shakespeare reciclou histórias conhecidas em seu tempo e reinventou um teatro popular na medida do público renascentista. “Ofélia & Cia.” insere-se no bojo de uma tradição de adaptações e recriações que estão mantendo viva a obra criada por Shakespeare há mais de quatrocentos anos. O texto shakespeariano não só permite como convida a sua atualização e, para isso, exige parceria. Aquelas e aqueles de nós que ousamos ser co-autoras ou co-autores desses textos centenários colaboramos para que jamais envelheçam.

A imagem de Ofélia, historicamente construída no discurso crítico e em montagens de *Hamlet*, baseia-se na concepção dos demais personagens da peça que a ela se referem como “Rosa de maio”, “Doce Ofélia” e outros

epítetos que evocam um ideal de pureza, ingenuidade, inocência, tradicionalmente associado às crianças e às mulheres e acompanhados dos atributos de imaturidade, insegurança, fragilidade. Assim, na leitura convencional de Ofélia, ela é uma personagem tão fraca e tão frágil que não suporta a realidade em que se encontra e da qual se retira através da loucura e do suicídio. Se no início do século XVII Hamlet declarou: “Fraqueza, seu nome é mulher”<sup>1</sup>, mais de três séculos depois, em 1954, John Masefield, renomado crítico de Shakespeare, foi mais categórico ao afirmar que “Ofélia é uma boneca sem intelecto” (MASEFIELD, 1984, p. 180), ou seja, um objeto impensante.

Nada sabemos sobre o passado de Ofélia, para o público ela já nasce órfã. De sua morte, no presente da peça, só nos inteiramos por um relato, suspeito e duvidoso, feito pela rainha, a quem a notícia teria sido transmitida por outros que supostamente presenciaram a ocorrência. Tampouco a acompanhamos no processo que a leva à loucura com a qual somos tão surpreendidos quanto os personagens à sua volta. A atenção voltada para Ofélia no decorrer dos séculos deve-se, quase que exclusivamente, à sua loucura. São os momentos em que Ofélia vive a loucura no palco que atraíram e continuam a atrair a atenção do público e da crítica para a personagem – sem mencionar as atrizes que disputam o papel pois encenar Ofélia louca tornou-se um rito de passagem em sua carreira no palco. No entanto, se centenas de livros foram e continuam a ser escritos sobre a suposta loucura de Hamlet, a loucura de Ofélia parece ser aceita sem qualquer questionamento, como uma decorrência natural ou inerente à sua dita frágil natureza feminina.

Em seu livro “*The Female Malady*” (“A Doença das Mulheres”), Showalter (1987) afirma que a loucura é um mal historicamente associado às mulheres já que, como solidamente documentado, muito mais mulheres do que homens são acometidas deste mal. Até o final do século 19 acreditava-se que a razão dessa recorrência estava ligada à biologia da mulher, à sua natureza, especialmente à sexualidade feminina. Foi somente na passagem para o século 20 que levantou-se a hipótese de que a desordem mental nas mulheres está ligada à sua condição social, a seu confinamento nos papéis de filha, esposa e mãe, e à sua discriminação numa sociedade dominada pelo masculino (cf. Showalter, 1987, p. 221).

As diferentes construções de Ofélia ao longo dos séculos, no palco e na escrita crítica, expõem claramente as diferentes concepções da insanidade das mulheres, como escreveu Sander Gilman, “da erotomania dos elisabetanos, à histeria do século XIX, aos conflitos incestuosos inconscientes dos freudianos, à esquizofrenia de Laing” (GILMAN, 1985, p. 126). São vários os tipos de loucura vividos por Ofélia no palco de diferentes momentos históricos através de quatro séculos. No entanto, com algumas variações, as convenções teatrais associadas à sua representação têm insistido em imprimir intensa dramaticidade à encenação de Ofélia louca através da marcação e do gestual exuberantes, do volume e tom de voz, do ritmo da fala com variações abruptas, das roupas rasgadas e cabelos despenteados, enfim, a performance da loucura de Ofélia foi e segue sendo hiperbólica. É como se o público aguardasse com

<sup>1</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, I, ii.

ansiedade a cena v do ato IV de *Hamlet* para assistir um espetáculo dentro de outro espetáculo.

Ao contrário da representação convencional da loucura de Hamlet, a loucura de Ofélia foi e continua sendo espetacular, às vezes levada ao paroxismo com ênfase em suas referências à sexualidade – uma ênfase que geralmente é apoiada na sensualidade da encenação. No século XVIII, certos trechos da fala de Ofélia louca foram considerados tão chocantes e indecentes que foram censurados e cortados em muitas montagens da peça (cf. Showalter, 1987, p. 90). Já os românticos do século seguinte se encantaram com o espetáculo da sensualidade ou da sexualidade explícita de Ofélia louca. Como relata Showalter, no século 19 Ofélia se tornou uma obsessão de artistas de várias artes (ou devo dizer *voyeristas* de várias partes?), especialmente pintores da época como Delacroix, Arthur Hughes, John Everett Millais e outros. Em 1830, a performance da famosa atriz irlandesa Harriet Smithson, numa montagem de *Hamlet* em Paris, gerou tal *frisson* que sua imagem foi copiada e recopiada a ponto de as francesas adotarem o seu corte de cabelo, a que deram o nome de “*coiffure à la folle*”. O então jovem músico Hector Berlioz ficou tão encantado com Ofélia que compôs uma marcha fúnebre para a personagem e se casou com a atriz, Harriet Smithson (cf. Showalter, 1987, p. 11).

Nas últimas décadas do século 20 e neste início de milênio, a performance da loucura de Ofélia começa a ser reconstruída não só à luz de novas descobertas científicas no campo da psiquiatria, mas especialmente por influência do extenso trabalho produzido pela crítica feminista. Soluções cênicas mais sintonizadas com o momento atual têm evitado os já conhecidos cabelos longos e despenteados, o vestido rasgado exibindo o seu corpo, a abundância de flores, o andar cambaleante e os soluços que parecem ter congelado a imagem de Ofélia na sensualidade de sua suposta fraqueza.

Ofélia tem recebido uma variedade de tratamentos em montagens que se distanciam, muitas vezes radicalmente, das noções historicamente atreladas à personagem. Cito dois exemplos de recentes adaptações paródicas de *Hamlet* em que a sexualidade de Ofélia é atualizada, cênica e conceitualmente. No ano de 2007, a *Marin Shakespeare Company*, da Califórnia, apresentou uma peça intitulada “As Obras Completas de William Shakespeare – condensadas” (*The Marin Shakespeare Company*, 2008) em que o papel de Ofélia foi representado por um ator. Se na época de Shakespeare esse era o procedimento esperado, hoje trata-se de um recurso que vem sendo utilizado com a função de expor as convenções discriminatórias que regulam os papéis de gênero, feminino e masculino, e a ideologia que as informa. Em 2008, a *Shakespeare and Young Company*, de Massachusetts, apresentou a peça “Dinamarca” (*idem*, 2008), em que Ofélia aparece grávida de Hamlet. Esta Ofélia dessacraliza a sua imagem de virgem pura e imaculada e a constrói como uma jovem mulher desejante e sexualmente ativa apesar da opressão a que é submetida na corte.

Na releitura paródica em que se constitui “Ofélia & Cia.: a história (sur)real”, Ofélia não é fraca, pura ou inocente, e nem tão louca. A Ofélia em “Ofélia & Cia.” é uma sobrevivente da carnificina dinamarquesa, perseguida por aqueles que a querem neutralizar por saber demais sobre os fatos ocorridos há

quatro séculos naquela corte. Essa Ofélia esconde-se na periferia do Rio de Janeiro, passa por artista performática, colabora no tráfico de armas, é cantora de *rap* e sente muita falta de sua mãe, cuja triste história ela nos dá a conhecer – ou melhor, cuja história, além de outras mais, ela relata durante uma sessão de psicanálise. Essa é uma possível Ofélia, vinda dos bastidores da peça de Shakespeare e do silêncio de seu autor, tendo atravessado os séculos e chegado a nado no presente para contar a sua história. Eu a ouvi e passo adiante.

## Referências

BAL, Mieke. **Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

BLOOM, Harold. (Entrevista a Charlie Rose). **Shakespeare has underwritten the female characters in Hamlet**. Disponível em: <http://video.google.com/videoplay?docid=-3614849423230018899> Acesso em: 10 out. 2008.

BOUCHARD, Donald. F. **Language, Counter-memory, Practice**. New York: Cornell University Press, 1977.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**. New York and London: Routledge, 1990.

DIAMOND, Elin. Mimesis, Mimicry and the True-Real. **Modern Drama**, n. 1, março 1989, p. 58.

FELMAN, Shoshana. **The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin or Seduction in two Languages**. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

GILMAN, Sander. **Seeing the Insane**. London: Wiley, 1985.

ROSE, Margaret A. **Parody/Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction**. London: Croon Helm, 1979.

SHOWALTER, Elaine. **The Female Malady: women, madness and English culture**. London: Virago Press, 1987.

SHOWALTER, Elaine. **The Female Malady: women, madness and English culture**. London: Virago Press, 1987.

The Marin Shakespeare Company. (site) **The Complete Works of William Shakespeare – abridged**, Darren Bridgett no papel de Ofélia. Disponível em: <http://www.marinshakespeare.org/> Acesso em: 10 jun. 2008.



The Shakespeare & Young Company. (site) **Denmark**, Lizzie Fox no papel de Ofélia. Disponível em: <http://www.shakespeare.org/blog/tag/young-company/>  
Acesso em: 10 abr. 2008.