

A dialética texto e cena no monólogo de Gertrudes, em *Hamlet*

Cristiane Busato Smith

UNIANDRADE: Curitiba / Paraná.

Doutorado

Professora do mestrado em teoria literária (UNIANDRADE/PR e do curso de letras (UTP/PR)

Resumo: O final do século XIX, momento no qual o texto dramaturgico perde seu status como ‘todo poderoso’, é tido como uma ‘reviravolta copernicana’ (PAVIS). A relação causa-efeito entre o texto e a cena, na qual a palavra procura reproduzir o texto, já não mais vigora. A cena (e tudo o que lhe concretiza) passa, então, a ser o elemento global dominante da representação e a provocar enunciados outros. O exemplo do monólogo de Gertrudes (Hamlet), que descreve a morte de Ofélia, parece ser paradigmático, uma vez que inspirou poetas, cineastas, pintores e dramaturgos, a representar um momento que o texto cênico registra como ausente e se realiza apenas, para usar um termo de Hamlet, “in the mind’s eye”, ou seja, na imaginação. Ademais, há um conflito epistemológico nessa descrição, tendo em vista que temos uma segunda versão textual (a dos coveiros) que contradiz a versão de Gertrudes. O que explica, portanto, a intrigante predileção por uma descrição impregnada de imagens poéticas e visuais, estetizadas por um rico simbolismo de flores que, ao invés de descrever o horror da cena da morte de Ofélia, romantiza e sublinha a “beleza natural” do evento? Deve-se ainda ter em mente que a Rainha da Dinamarca não pode ter sido testemunha ocular da morte de Ofélia, o que lhe confere menos autoridade e, logicamente, deveria enfraquecer seu poder como narradora. Ao contrário, Ofélia, por meio do monólogo de caráter ekfrástico de Gertrudes, ganha uma dimensão maior do que a texto, alçando uma “ordem cósmica” (PETERSON) que lhe conferiu o status de musa nas artes plásticas e de uma figura “cult”, desde a cultura vitoriana até os nossos dias. É por meio de uma análise desconstrutiva do monólogo de Gertrudes e de exemplos de encenações contemporâneas de Hamlet, como a do diretor paranaense Marcelo Marchioro (1992), que pretendo abordar a dialética texto e cena.

Palavras-chave: O texto dramático, representação, estudos shakespearianos.

Embora o declínio do *status* do texto dramaturgico como elemento essencial e todo-poderoso na arte dramática tenha sido anunciado há muito tempo, o embate texto x cena ainda encontra o seu espaço. Os principais argumentos textocêntricos giram em torno da “essência”, da fidelidade e da “verdade” do texto, bem como de questões em nome da intenção autoral e do cânone. O texto shakespeariano, considerado “sagrado”, ainda é reverenciado por muitos, dada à natureza “universal” por meio da qual o autor penetraria nos mais diversos aspectos da existência humana. Ao longo dos séculos, no entanto, a obra shakespeariana sofreu varios ataques. No século XVIII, por exemplo, alterava-se o texto por conta das imposições neoclássicas. No século seguinte, os cortes, as adições e as outras modificações textuais faziam parte de um projeto moralizador que exigia que o maior representante da nação inglesa fosse moralmente irrepreensível aos olhos exigentes da época.

Nos séculos XX e XXI, as modificações se complexificam e o texto shakespeariano é apropriado por motivos e meios diferentes. Não há dúvida de que no teatro a cena passa a ser o elemento global dominante da representação e provoca outros enunciados, uma vez que a relação causa-efeito entre o texto e a cena, na qual a palavra procura reproduzir o texto já não mais vigora.

O exemplo do monólogo de Gertrudes em *Hamlet*, que descreve a morte de Ofélia como acidente (IV.vii), parece ser paradigmático para refletir sobre aspectos que desejo problematizar, uma vez que continua inspirando poetas, cineastas, pintores e dramaturgos, a (re)presentar um momento que o texto cênico registra como ausente e se realiza apenas, para usar um termo de Hamlet, “*in the mind’s eye*”, ou seja, na imaginação. Ademais, há um conflito epistemológico nessa descrição, tendo em vista que temos uma segunda versão textual (a dos coveiros) que contradiz o relato de Gertrudes e que privilegia o suicídio em relação à morte de Ofélia. O que explica, portanto, a intrigante predileção por uma descrição impregnada de imagens poéticas e visuais, estetizadas por um rico simbolismo de flores que, ao invés de descrever o horror da cena da morte de Ofélia (seja ela accidental ou não), romantiza e enaltece a “beleza natural” do evento? Voltemo-nos ao referido monólogo:

Onde um salgueiro cresce sobre o arroio,
E espelha as flores cor de cinza na água;
Ali, com suas líricas grinaldas
De urtigas, margaridas e rinúnculos,
E as longas flores de purpúrea cor
A que os pastores dão um nome obscuro
E as virgens chamam de "dedos de defunto",
Subindo aos galhos para pendurar
Essas coroas vegetais nos ramos,
Pérfido, um galho se partiu de súbito,
Fazendo-a despencar-se e às suas flores
Dentro do riacho. Suas longas vestes
Se abriram, flutuando sobre as águas;
Como sereia assim ficou, cantando
Velhas canções, apenas uns segundos,
Inconsciente da própria desventura,
Ou como um ser nascido e acostumado
Nesse elemento; mas durou bem pouco
Até que as suas vestes encharcadas
A levassem, envolta em melodias,
A sufocar no lodo. (p.145)

Enaltecida por muitos críticos dada a sua riqueza poética, essa descrição enfatiza a beleza da personagem com imagens de sensualidade, fluidez e loucura. Juntas, estas imagens compõem um

retrato de uma bela jovem que, coroada de flores e agarrando-se a frágeis lírios d'água, é engolida pela cruel correnteza do riacho e levada à morte. Porém, mais do que um elemento decorativo, o monólogo de Gertrudes reforça as características iconográficas de Ofélia em *Hamlet*: ele cria um *tableau* visual e impressiona justamente pela sua qualidade pictórica. A morte de Ofélia é esteticizada pela Rainha, que a descreve a partir das flores com as quais Ofélia é associada, numa linguagem que enfatiza a beleza da natureza ao invés do horror da cena.

Trata-se, portanto, de uma descrição "pictural" (LOUVEL, 2006, p.199): as imagens que Gertrudes emprega funcionam como um pincel e pintam um quadro belo e poético da morte da heroína shakespeariana, saturando o texto de efeitos plásticos. O solilóquio de Gertrudes, sob esse ponto de vista, torna-se um exemplo paradigmático de um poema "ekfrástico", como definido por Louvel, ou seja, um texto que convoca a imagem, "como num quadro" (p. 193), impressão essa que deve estar necessariamente presente na mente do leitor à medida que ele lê o texto. Como explica Louvel, textos desta natureza convidam a uma "translação", ou seja, a passagem de um sistema de representação (o texto) para outro (a pintura).

Cumpram também assinalar a improbabilidade de Gertrudes ter sido testemunha ocular da morte de Ofélia, o que automaticamente lhe confere menos autoridade como narradora. Além disso, a natureza descritiva desta narrativa sublinha o fato de que esta morte não aconteceu em cena, o que nos leva a inferir que Shakespeare optou por manter o mistério e a ambiguidade em torno dela.

A lacuna do texto dramático começa a ser preenchida a partir do século XX por alguns dramaturgos e cineastas. Provavelmente por motivos práticos (é difícil ter um riacho no palco), há um investimento maior dos cineastas do que dos dramaturgos. A Ofélia do *Hamlet* do famoso ator shakespeariano Laurence Olivier, a atriz Jean Simmons, associada a luz, flores e jardins, que contrastam com a frieza das sombras de Elsinore, afoga-se em meio a flores e sob árvores, "em seu elemento" sublinhando a associação da mulher à natureza (e, por conseguinte, associando o homem à civilização e ao logos), numa cena que parodia a pintura icônica *Ophelia* de Millais (1851). Em 2000, de uma perspectiva bem menos poética e respondendo ao debate crítico feminista contemporâneo, o diretor Michael Almereyda faz com que Julia Stiles interprete uma Ofélia rebelde que clama por justiça. Quando esta não chega, a personagem recorre ao suicídio: ela se afoga numa piscina sob uma fonte com as cartas de Hamlet espalhadas em torno de seu corpo no lugar das poéticas flores da Ofélia do texto fonte. Dissolvendo-se na água, as palavras das cartas, que significavam para Ofélia uma "fala cercada de promessas celestiais", ilustram a sua frustração com a

voz masculina de uma corte corrupta, e seu suicídio funciona como um ato de rebeldia: a única manifestação de autor-idade que Ofélia tem na sua vida. Já a Ofélia (Kate Winslet) da versão filmica de *Hamlet* de Kenneth Branagh (1996), situada na Inglaterra vitoriana e num universo que claramente privilegia o grande autor e diretor Kenneth Branagh, oferece um retrato pungente de uma personagem-vítima de um sistema que lhe nega condições de existir como indivíduo. Cenas suntuosas de espelhos com largas molduras douradas capturam Ofélia/Winslet e lembram as icônicas Ofélias pré-rafaelitas – lindas musas com olhos perturbados e/ou enlouquecidos, a caminho do riacho ou já na beira do leito de sua morte, todas moribundas, como a Ofélia de Branagh. A morte desta Ofélia é prefigurada pelos fortes jatos de água aos quais ela é submetida como tratamento da sua loucura. A versão do suicídio é assegurada pela cena dentro da cela, onde Ofélia esconde uma chave dentro de sua boca, em um inusitado gesto de agenciamento sobre a sua existência. Sua imagem afogada aparece como um *flashback* para a narrativa de Gertrudes. A narrativa de Ofélia é reduzida à narrativa de sua morte.

A representação teatral da mesma cena pode também trazer questões criativas e instigantes como comprova a produção de *Hamlet* de 1992 do diretor paranaense Marcelo Marchioro, que coloca em cena a morte de Ofélia, desnaturalizando a paisagem narrativa que estetiza a morte da personagem. As duas Ofélias que Marchioro cria para representar os lados do consciente e do inconsciente de Ofélia se espelham e se complementam, incorporando, em termos psicanalíticos, o *id* e o *ego*. A morte da personagem é uma das cenas apoteóticas do *Hamlet* de Marchioro e apresenta as duas atrizes, desnudas, portando em seus corpos apenas as marcas de suas amarras repressoras. Numa dança macabra, as duas Ofélias voluntariamente imergem num lago lodoso e estagnado (construído em cena) com movimentos coreografados e fundem-se na morte, num ato ao mesmo tempo de entrega e rebeldia (CAMATI, 2006, p. 78).

A pintura representa a morte de Ofélia de forma obsessiva, num corpo narrativo que traduz visualmente o texto shakespeariano. A reprodutibilidade obsessiva da morte da Ofélia ressignifica esta cena de *Hamlet* a ponto de tornar o texto secundário. A associação dos signos mulher, água e morte constitui uma receita estética poderosa, como anunciou o poeta romântico Edgar Allan Poe. O cinema e o teatro, dialogando com a pintura e com as teorias estéticas contemporâneas, reinserem o texto de Ofélia em discursos ideológicos a fim de concretizar, questionar, ou mesmo denunciar, o que o texto dramaturgico apenas sugere.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMATI, Anna Stegh. “Rereading Shakespeare’s Ophelia: Marcelo Marchioro’s Performance Aesthetics”. In KAWASHI, Yoshiko; COURTNEY, Krystyna Kujawinska (Orgs.). *Multicultural Shakespere Translation, Appropriation and Performance*. Lódz: Lódz University Press, 2007, v. 03, p. 69-80.

LOUVEL, Liliane. “A descrição "pictural". Por uma poética do iconotexto”. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SHAKESPEARE, William. Anna Amélia Carneiro de Mendonça (Tr.) *Hamlet*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.