

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS**

JESSÉ OLIVEIRA

**A GESTUALIDADE AFRO-BRASILEIRA NA CENA:
ARTICULAÇÕES ENTRE ENCENAÇÃO E NARRATIVA NA MONTAGEM DE
HAMLET SINCRÉTICO**

Porto Alegre

2021

JESSÉ OLIVEIRA

A GESTUALIDADE AFRO-BRASILEIRA NA CENA:
ARTICULAÇÕES ENTRE ENCENAÇÃO E NARRATIVA NA MONTAGEM DE
HAMLET SINCRÉTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação da Professora Doutora Celina Nunes Alcântara.

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira, Jessé
A GESTUALIDADE AFRO-BRASILEIRA NA CENA:
ARTICULAÇÕES ENTRE ENCENAÇÃO E NARRATIVA NA MONTAGEM
DE HAMLET SINCRÉTICO / Jessé Oliveira. -- 2021.
144 f.
Orientadora: Celina Nunes Alcântara.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Teatro Negro. 2. Sincretismo. 3. Gestualidade
afro-brasileira. I. Nunes Alcântara, Celina, orient.
II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação da Professora Doutora Celina Nunes Alcântara.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Celina Nunes de Alcântara (orientadora)
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFRGS

Profa. Dra. Camila Bauer Brönstrup
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFRGS

Profa. Dra. Luciana Morteo Eboli
Professora Adjunta do Departamento de Arte Dramática – DAD – UFRGS

Profa. Dra. Evani Tavares Lima
Professora Ajunta da Escola de Teatro – UFBA

Porto Alegre

2021

Para Guilherme Gravina Oliveira, filho amado e permanente inspiração de como posso me transformar em um ser humano melhor.

Para Theo Gravina Oliveira, sempre na memória e no coração.

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação é resultado de muitos esforços ligados no tempo a tantas pessoas que contribuíram intelectual e afetivamente, é a soma de esforços coletivos e históricos que convergem para este momento, é fruto de toda ancestralidade que existe em mim e age por mim.

Agradeço à instituição pública – UFRGS - que tanto contribuiu para minha formação acadêmica e ética onde cursei bacharelado em direção teatral, especialização em teatro contemporâneo e agora o mestrado em Artes Cênicas. Salve a Universidade pública que tanto me deu!!

Agradeço ao olhar atendo de minha orientadora Profa. Doutora Celina Alcântara e às professoras que integram a banca Profa. Doutora Evani Tavares, Profa. Doutora Luciana Éboli e Profa. Doutora Camila Bauer, exemplos de artistas-pesquisadoras e amigas.

Agradeço intensamente à todas as geração do Grupo Caixa-Preta: Vera Lopes, Glau Barros, Adriana Rodrigues, Marcelo de Paula, Márcio Oliveira, Juliano Barros, Eder Rosa, Camila de Moraes, Onã Abyàse, Wagner Madeira, Anderson Simões, Nina Fola, Pâmela Amaro, Junior Menerosa, Josiane Acosta, Silvio Ramão, Kdoo Guerreiro, Ravena Dutra, Rielle Dutra, Lucila Clemente, Leandro Daitx e Paulo Adriane aos colaboradores que tivemos Cuti, Irene Santos, Miguel Tamarajó, César Terres, Carlos Cruz, Bruno Gomes e Baba Diba de Yemonjá.

Agradeço ao Oliveira Silveira, incentivador do Grupo e que um dia me disse que a tarefa de contar a história do teatro negro no Rio Grande do Sul não era mais tarefa sua e que eu devia assumir este compromisso.

Agradeço a Marilice Bastos pelo carinho e paciência comigo.

Agradeço a minha família e especialmente aos meus pais que já estão no Orun: Ione Faria, mulher-guerreira-artista que tudo me deu para que eu chegasse aqui, ao meu pai, José da Silva Oliveira, e aos meus irmãos com quem aprendi a amar de maneira leve.

RESUMO

O presente texto discute as noções sobre gestualidade afro-brasileira a partir do espetáculo Hamlet Sincrético, o qual integra a Trilogia da Identidade realizada pelo Grupo Caixa-Preta, além das articulações entre narrativa e encenação presentes nestas obras. Essa investigação se configurou como um espaço para refletir sobre a criação teatral a partir do conceito de Linguagem Sincrética, procedimento adotado na criação das obras que compõem a Trilogia. A base teórica para o desenvolvimento da dissertação é a produção crítica feita sobre o Hamlet Sincrético, aproveitando a ampla gama de publicações que abordaram esta obra e trataram de diversos aspectos como sincretismo, estética adotada na peça, narrativa, encenação, cultura negra, entre outros. Por fim, à guisa de considerações finais, apontamos os aspectos em Hamlet Sincrético onde estão presentes a gestualidade afro-brasileira e a Linguagem Sincrética; faz-se ver o modo como o texto dramático é tomado como pretexto para construir uma outra camada narrativa, expressa nos elementos representativos dos mitos, figuras e gestos provenientes da cultura afro-brasileira que foram o fundamento da encenação.

Palavras-chave: teatro negro, sincretismo, gestualidade afro-brasileira.

ABSTRACT

The present text discusses the notions about Afro-Brazilian gestuality from the spectacle *Hamlet Sincrético*, which integrates the *Trilogia da Identidade* performed by Grupo Caixa-Preta, as well as the articulations between narrative and staging present in these works. This investigation was configured as a space to reflect on the theatrical creation based on the concept of Syncretic Language, procedure adopted in the creation of the works that compose the Trilogy. The theoretical basis for the development of the dissertation is the critical production made about the *Hamlet Sincrético*, taking advantage of the wide range of publications that approached this work and treated several aspects such as syncretism, aesthetics adopted in the piece, narrative, staging, black culture, among others. Finally, by way of final considerations, we point out the aspects in *Hamlet Sincrético* where the Afro-Brazilian gestuality and the Syncretic Language are present; it is shown how the dramatic text is taken as a pretext to build another narrative layer, expressed in the representative elements of the myths, figures and gestures originated in the Afro-Brazilian culture that were the foundation of the staging.

Keywords: black theater; syncretism; Afro-Brazilian gestuality.

ABSTRACT

Der vorliegende Text befasst sich mit dem Verständnis von afrobrasilianischen Ausdrucksformen anhand der Inszenierung Hamlet Sincrético, die Teil der von der Gruppe Caixa-Preta auf die Bühne gebrachten „Trilogie der Identität“ ist. Darüber hinaus setzt er sich mit den Verknüpfungen zwischen Handlung und Inszenierung auseinander, die sich in diesen Stücken finden. Diese Analyse bietet Raum für die Reflexion des theatralen Schaffensprozesses, der das Konzept von synkretistischen Ausdrucksweise nutzt, welche auch den Ansatz für die Inszenierungen der Trilogie bildete. Die theoretische Grundlage für die Entwicklung dieser Abhandlung sind die Diskurse, die sich mit Hamlet Sincrético auseinandergesetzt haben. Ausgewertet wurde das breite Spektrum an Publikationen, die sich mit dem Stück befassen und verschiedene Aspekte wie Synkretismus, ästhetische Herangehensweise, Handlung, Inszenierung und Schwarze Kultur behandeln. Als Fazit zeigen wir schließlich die Merkmale in Hamlet Sincrético auf, in denen afro-brasilianische Ausdrucksformen und synkretistische Ausdrucksweise liegen. Dadurch wird die Methode sichtbar, wie der dramatische Text als Mittel betrachtet wird, um eine andere Erzählebene zu konstruieren, die sich in den repräsentativen Elementen der Mythen, Bilder und Gesten ausdrückt, die aus der afro-brasilianischen Kultur stammen, die wiederum als Basis der Inszenierung diene.

Schlüsselworte: Das Schwarze Theater, Synkretismus, afro-brasilianische Ausdrucksformen

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Hamlet Sincrético. Foto: Gilberto Carvalho.....	14
Imagem 2: Hamlet Sincrético. Foto: Wagner Carvalho.....	21
Imagem (em conjunto) 3: Antígona BR.....	23
Imagem 4: Hamlet Sincrético. Foto: Gilberto Carvalho.....	27
Imagem 5: Foto Irene Santos.....	32
Imagem 6: Criação gráfica de Irene Santos.....	34
Imagem 7: Noite de estreia de Transegum.....	35
Imagem 8: Debate de estreia de Transegum.....	35
Imagem (em conjunto) 9: Fotos de Carlos Cruz.....	36
Imagem (em conjunto) 10: Fotos de arquivo do Grupo.....	38
Imagem 11: Cartazes do Encontro de Arte de Matriz Africana.....	38
Imagem 12: Capa da revista-programa de Hamlet Sincrético.....	40
Imagem (em conjunto) 13: Capas de publicações shakespearianas.....	43
Imagem 14: Foto de Irene Santos.....	47
Imagem 15: Hamlet Sincrético. Foto Wagner Carvalho.....	47
Imagem 16: Hamlet Sincrético – Glau Barros e Eder Rodrigues.....	52
Imagem 17: Hamlet Sincrético. Foto: Carlos Cruz.....	58
Imagem (em conjunto) 18: Cena Luta Hamlet-Xangô e Laertes-Ogun.....	59
Imagem (em conjunto) 19: Fotos de Gilberto Carvalho.....	63
Imagem 20: Antígona BR. Foto Bruno Gomes.....	64
Imagem 21: Antígona BR. Foto: Bruno Gomes.....	66
Imagem (em conjunto) 22: Chamada de Angola.....	68
Imagem 23: Cartaz Ori Orestéia – Criação Waldemar Max.....	70
Imagem 24: Ori Orestéia.....	72
Imagem 25: Ori Orestéia. Foto: Marcos Feijão.....	74
Imagem 26: Ori Orestéia – Adriana Rodrigues – Foto Marcos Feijão.....	75
Imagem 27 – Ori Orestéia. Foto: Giovani Paim.....	78
Imagem 28: Hamlet Sincrético. Foto: Jessé Oliveira.....	79
Imagem 29: Antígona BR. Foto: Bruno Gomes.....	79
Imagem 30: Ori Orestéia. Foto: Jessé Oliveira.....	80

Imagem 31: Espetáculo Chão. Foto de Bruno Gomes.....	82
Imagem 32: O Osso de Mor Lam. Foto Jessé Oliveira.....	84
Imagem 33: Espetáculo Medée.....	86
Imagem 34: Foto Matthias Sttute	89
Imagem 35: Foto de arquivo pessoal.....	90
Imagem 36: Gota D'Água Preta	91
Imagem 37: Hamlet Sincrético	93
Imagem 38: Hamlet Sincrético	97
Imagem 39: Hamlet Sincrético	97
Imagem 40: Hamlet Sincrético	98
Imagem 41: Hamlet Sincrético	98
Imagem 42: Antígona BR.....	98
Imagem 43: Antígona BR.....	99
Imagem 44: Antígona BR.....	99
Imagem 45: Antígona BR.....	99
Imagem 46: Ori Orestéia	100
Imagem 47: Ori Orestéia	100
Imagem 48: Ori Orestéia	100
Imagem 49: Hamlet Sincrético – Revista Palco – Luiz Paulo Vaconcelos	104
Imagem 50: Um Hamlet Na Casa dos Loucos – Palco&Platéia – Sandro Willig	105
Imagem 51: Um Hamlet Abençoado pelos Orixás – Panorama 2005	106
Imagem 52: Visitando Vizinhos – Segundo Caderno – Zero Hora	107
Imagem 53: Bossa Nova – Caixa-Preta – Zero Hora 2003	108
Imagem 54: Provocações Sobre a Cor da Pele – Agenda Jornal do Comércio 2003 ...	109
Imagem 55: Arte Contra o Preconceito 2003	110
Imagem 56: Peça Discute Preconceito 2003	111
Imagem 57: Da Tragédia Grega aos Panteras Negras – Zero Hora 2015	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. PRIMEIRAS IMPRESSÕES SOBRE HAMLET SINCRÉTICO E SEUS ANCESTRAIS	15
1.1 PERCURSO PESSOAL PARA O TEATRO NEGRO	23
1.2 UM PERCURSO COLETIVO DE TEATRO NEGRO	29
1.3 ABRINDO O CAIXA-PRETA.....	32
1.4 ALGUNS ESCRITOS REFLEXIVOS SOBRE HAMLET SINCRÉTICO.....	41
1.5 NOTAS DE UMA ENCENAÇÃO SINCRÉTICA – HAMLET SINCRÉTICO .	48
1.6 APONTAMENTOS E OLHARES REFLEXIVOS	60
2. NOTAS DE UMA ENCENAÇÃO SINCRÉTICA EM ANTÍGONA BR.....	64
2.1 NOTAS DE UMA ENCENAÇÃO SINCRÉTICA EM ORI ORESTÉIA	70
3. ESTÉTICAS E GESTUALIDADES SINCRÉTICA CONTEMPORÂNEAS	78
FECHANDO OS SEGREDOS DO CAIXA-PRETA	92
REFERÊNCIAS	101
TEXTO HAMLET SINCRÉTICO	113

INTRODUÇÃO

O presente texto discute as noções sobre gestualidade afro-brasileira a partir de algumas das experimentações cênicas empreendidas pelo Grupo Caixa Preta¹, coletivo teatral formado por artistas negros do qual fui um dos fundadores em 2002, tendo dirigido todos seus espetáculos. Neste texto faço um apanhado sobre os espetáculos que compõem a Trilogia da Identidade, formada pelos espetáculos Hamlet Sincrético(2005), de Shakespeare², Antígona BR(2008), de Sófocles³ e Ori Orestéia (2015), de Ésquilo⁴, que partiam de textos da chamada dramaturgia universal incorporando elementos da cultura afro-brasileira e o instrumental do arcabouço da tradição teatral europeia.

Proponho discutir uma abordagem sincrética contida na obra Hamlet Sincrético, também presente nas outras peças que compõem a Trilogia, no que venho chamando de linguagem sincrética ou poética do sincretismo em que componho as cenas partindo de um arranjo cênico que entrecruza a narrativa dramática com elementos da cultura afro-brasileira.

Esta noção de linguagem sincrética foi elaborada desde o conceito de sincretismo como reunião de princípios diversos mantendo traços de cada um deles, produzindo significados outros de acordo com as exigências propostas em cada um dos trabalhos teatrais. Tomo como referência o que nos aponta Nei Lopes em sua Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana acerca do conceito de sincretismo:

Combinação, em um só sistema, de elementos de crenças e práticas culturais de diversas fontes. O Vodou, a Umbanda e seus assemelhados seriam, segundo algumas opiniões, religiões sincréticas. O termo, na acepção aqui apresentada, é rejeitado por alguns autores contemporâneos (LOPES, 2004, p. 623).

Neste caso, procuro empregar o conceito como instrumental para a reflexão e análise de um sistema de criação teatral, uma vez que nos apropriamos de princípios culturais

¹ Grupo Caixa-Preta, um dos pioneiros do moderno teatro negro brasileiro. Surgido no cenário gaúcho em 2002, é um grupo de teatro negro comprometido com a investigação de uma linguagem teatral fundamentada na identidade gestual e calcada em elementos da cultura afro-brasileira. Em sua trajetória o Grupo realizou os espetáculos: Transegun (2003), Hamlet Sincrético (2005), o monólogo Madrugada, Me Proteja (2007), Antígona BR (2008), O Osso de Mor Lam (2010), de Birago Diop, o monólogo Dois Nós na Noite (2010) e Ori Orestéia (2015). Em 2019 lançou o livro Hamlet Sincrético – Em Busca de um Teatro Negro.

² William Shakespeare foi um poeta, dramaturgo e ator inglês, nasceu em Stratford-upon-Avon em 1564 (batizado a 26 de abril e falecido na mesma cidade em 23 de abril de 1616). Considera-se como o maior escritor em língua inglesa e o mais influente dramaturgo.

³ Sófocles (497 ou 496 a.C.– de 406 ou 405 a.C.) foi um dos mais importantes dramaturgos gregos, competiu em aproximadamente 30 concursos dramáticos, escrevendo sobre personagens da aristocracia.

⁴ Ésquilo (525/524 a.C.– 456/455 a.C.) foi um dramaturgo da Grécia Antiga geralmente citado como o pai da Tragédia e, segundo Aristóteles, Ésquilo aumentou a quantidade de personagens usadas nas peças para permitir conflitos entre eles. Antes dele os personagens interagiam apenas com o coro.

advindos de religiões de matriz africana, manifestações performativas afro-brasileiras e também da apropriação de personagens presentes nos clássicos euro-ocidentais que, fundidos, propõem o esquema de criação teatral adotado no Caixa-Preta.

Em seguida, aponto alguns conceitos fundamentais para este trabalho: gestualidade calcada em manifestações afro-brasileiras, linguagem sincrética, propriamente dita, cruzamentos culturais e teatro negro, termos fundamentais para compreensão desta dissertação, tomando o sincretismo como ferramenta basilar para a criação cênica.

Tomo gestualidade enquanto a propriedade do movimento presente em manifestações, a qual tem um significado próprio desencadeado a partir de matrizes culturais e que se difere de um gesto, de um movimento individual ou espontâneo. Neste caso, buscamos no arcabouço de manifestações afro-brasileiras esta gestualidade, a ressignificamos a partir do desejo de produzir novos significados aos textos teatrais que escolhemos para encenar. Assim, articulamos códigos gestuais advindos de matrizes africanas, afro-brasileiras, além da potencialidade contida na dramaturgia em questão e suas fricções com os fundamentos da tradição teatral.

É justamente na articulação entre a dramaturgia escolhida e os componentes da encenação que opera este trabalho, tomando como ponto de partida o uso da gestualidade advinda das manifestações culturais afro-brasileiras para concretizar narrativa dramática em *Hamlet Sincrético*, peça em análise nesta dissertação.

Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (1999) busca distinguir conceitualmente as expressões gesto e gestualidade nos oferecendo certa objetividade que possibilita uma melhor abordagem para esta pesquisa e como identificar seu uso na obra em análise. Ainda assevera que a expressão é um:

Neologismo a partir de pesquisas em semiótica, formado com base no modelo literatura/literalidade, teatro/teatralidade para designar as propriedades específicas do gesto, particularmente aqueles que se aproximam e distinguem os gestos de outros sistemas de comunicação. A gestualidade se opõe, por outro lado, ao gesto individualizado: ela constitui um sistema mais ou menos coerente de maneira de ser corporais, ao passo que o gesto se refere a uma ação corporal singular (PAVIS, 1999, Pág. 186).

Utilizo o termo afro-brasileiro para situar, em termos de identidade cultural, na compreensão de que nos referimos a um campo de entrecruzamentos das culturas brasileira e africana como um encontro interétnico de identidades raciais advindas das culturas africana, europeia e indígena em suas particularidades e multiplicidades.

Compreende-se que o encontro de culturas tão diversas, com as contribuições europeia, especialmente de portugueses e espanhóis, das inúmeras nações indígenas existentes no Brasil pré-colonial e dos muitos grupos étnicos vindos de África, proporcionou este caldo de cultura em termos de identidades culturais. No entanto, reconhecemos as tensões culturais e sociais produzidas por este encontro marcado pelo deslocamento arbitrário dos povos africanos trazidos para o Brasil a fim de serem escravizados, pelo quase extermínio dos povos indígenas e por uma tentativa de sobreposição da cultura dos colonizadores europeus sobre as demais. Da mesma forma, entendemos que este processo foi marcado por resistência política, pela sobrevivência cultural que ora se deu pela manutenção de saberes e valores, ora por uma encampação ressignificada como estratégia de sobrevivência em que aproximava divindades cristãs das divindades africanas- entre outras táticas.

Pretende-se não utilizar o conceito de sincretismo de forma romantizada ou atenuante, como se não houvesse neste conceito contradições e o reconhecimento de violência contra os grupos subalternizados. Porém, o conceito também é entendido como práticas de resistência e reinvenção dos grupos afetados negativamente pelo processo colonizatório, em especial ao povo negro e sua cultura, matéria que possibilita este procedimento cênico empreendido em Hamlet Sincrético, objeto deste estudo.



Proponho aqui um modelo gráfico para destacar este entendimento de encontro resultante das contribuições de diferentes culturas. Entendo que o foco do trabalho criativo do Caixa-Preta se encontra exatamente na interseção apontada na área grifada em escuro. Interessa mais o que esta zona produz em termos de fricções culturais, ora marcadas pela força, ora pela assimilação, mas sempre ressignificadas pelo povo negro brasileiro que reinventa estratégias de sobrevivência física, emocional e cultural. Portanto, há um tanto de resistência e resiliência nesta operação. Resistência à medida que persiste e resiste diante de

violência histórica sofrida e resiliência enquanto reinvenção de si mesmo neste processo de elaboração cultural frente à violência destruidora de seus princípios civilizatórios. Não se trata de assimilação pacífica, mas de uma equação que envolve tantos fatores e contradições que proporcionam um amplo espectro de referenciais culturais e abordagens sociais e antropológicas.

Com o Caixa-Preta experimentei transitar criativamente por uma potencialidade sincrética, transformando em matéria cênica que evidencia a trajetória do Grupo e se apresenta como referência para uma possibilidade de teatro negro brasileiro. Adiante aponto como se deu esta ponte entre o uso de recursos das teatralidades próprias das manifestações afro-gaúchas e afro-brasileiras, além de sua transposição para a linguagem teatral em nossa obra.

Leda Maria Martins (2002) aponta, ainda, algumas ferramentas teóricas úteis que podem servir à análise dos trabalhos empreendidos pelo Caixa-Preta, especialmente para o estudo dos espetáculos da Trilogia da Identidade, na qual entrecruzamos diversas camadas de signos gestuais advindos da cultura afro-brasileira e a cultura dominante de origem europeia, apontando convergências no campo das múltiplas identidades brasileiras e no sentido de cultura como lugar de encruzilhada, de encontro, de pluralidade e, por vezes, de sobreposição.

Da esfera do rito, e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais (2002, p.73).



Imagem 1: Hamlet Sincrético – Juliano Barros e Leandro Daitx.
Foto: Gilberto Carvalho

1 PRIMEIRAS IMPRESSÕES SOBRE HAMLET SINCRÉTICO E SEUS ANCESTRAIS

Estive, enquanto diretor do grupo, à frente de todos os espetáculos em que os procedimentos cênicos adotados conduziram o processo criativo em direção a uma corporeidade calcada nos elementos culturais afro-gaúchos e brasileiros, especialmente com a montagem Hamlet Sincrético, de 2005, onde exploramos a aproximação sincrética entre as figuras e mitologias comparadas com os personagens das peças, de acordo com as características de cada um dentro da narrativa.

Em Hamlet Sincrético fizemos uma aproximação sincretista a partir das qualidades de cada personagem, após estudo de cada um, buscando entender suas especificidades, numa perspectiva bem tradicional – do ponto de vista de uma abordagem teatral calcada no texto - de análise de personagem. Para entender melhor é importante compreender as qualidades de cada personagem da peça original. Se entendermos que Hamlet é o sujeito que busca fazer justiça contra os que provocaram a morte de seu pai e pesquisando arquétipos afro-brasileiros tomarmos o Orixá Xangô⁵ como a entidade da justiça, temos uma aproximação possível. Já sua mãe, Gertrudes, é a grande mãe que tenta, a sua maneira, proteger os seus e aí tomamos de empréstimo a figura de Iemanjá, a grande mãe nas religiões de matriz africanas. Seguimos com o Rei Cláudio, com seu caráter amoral que utiliza de qualquer subterfúgio para alcançar seus objetivos e aí tomamos a personalidade de Zé Pelintra⁶, que compõem o panteão da Umbanda e que tem como característica a amoralidade e despudor. Friso aqui a expressão amoral em lugar de imoral para manter certa distância aos moralismos cristãos sempre empregados contra as práticas religiosas negras. Em nossa peça identificamos em Laertes o guerreiro que, como descreve o autor, maneja bem a espada e o aproximamos de Ogum⁷, o

⁵ Xangô é o orixá ligado à justiça, senhor dos raios, do trovão e do fogo. Foi rei na cidade de Oyo, sua ferramenta é o machado de dois lados.

⁶ Zé Pelintra é uma falange de entidades de luz originária da crença sincrética denominada Catimbó, surgida na Região Nordeste do Brasil. O Zé Pelintra também é comumente "incorporado" em terreiros de Umbanda, tendo seu culto difundido em todo o Brasil. Nessa religião, é considerado parte da linha de trabalho dos malandros. É considerado o patrono dos bares, locais de jogo e sarjetas, embora não alinhado com entidades de cunho negativo, é uma espécie de transcrição arquetípica do "malandro".

⁷ Ogum é o orixá do ferro, da guerra, da agricultura e da tecnologia, protetor dos artesãos e ferreiros. Na religião Iorubá é citado como o primeiro orixá a descer ao reino de Ilê-Aiê ("Terra").

guerreiro nas religiões afro-brasileiras que também empunha a espada como arma de guerra, também sincretizado com São Jorge⁸ na religião católica.

Em Hamlet Sincrético o desejo era que atores negros, sempre alijados dos principais papéis nos cânones da dramaturgia euro-ocidental, pudessem experimentá-los, vivenciá-los. Portanto, nossa pretensão era, inicialmente, bastante prosaica, atores/atrizes negros/negras representando estes que são o desejo de muitos artistas de teatro em sua carreira: interpretar personagens que são considerados grande papéis como Hamlet, Ofélia, Gertrudes, etc.

O espetáculo foi ensaiado e apresentado, originalmente, nas dependências do Hospital Psiquiátrico São Pedro⁹, espaço ocupado pelo Grupo Caixa-Preta em forma de residência artística no Condomínio Cênico do Hospital São Pedro, junto de outros coletivos de teatro de Porto Alegre. Isto proporcionou uma tranquilidade ao Grupo que ensaiou aproximadamente nove meses e possibilitou criar uma ambientação muito específica para o espetáculo. O Hospital tinha um enorme pátio cercado por altíssimos muros, um portão de ferro, um grande salão onde instalamos arquibancadas, treliças para pendurar os refletores e também possuía diversas salas contíguas ao corredor que dava acesso ao salão principal, onde acontecia a maior parte da encenação. O jornalista e pesquisador Newton Silva aponta no seu texto *Imagens do Tempo*, no qual teceu uma resenha crítica sobre Hamlet sincrético, alguns aspectos concernentes a esse trânsito espacial. Para ele:

Uma outra camada de significação surge em razão do espetáculo ter sido apresentado em um antigo pavilhão desocupado do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Ao percorrer as ruínas do espaço, os corpos ausentes de doentes mentais que foram trancafiados naquelas salas se tornam presentes através de marcas nas paredes e outros vestígios de tristes memórias. O antigo modelo manicomial de silenciamento de vozes desviantes – não aceitas pela sociedade – ressurgiu diante do espectador que vivencia a sensação de prisão e segregação do doente mental de seu convívio familiar e social (SILVA, 2019, pág. 88).

Junto ao Grupo desenvolvi um trabalho voltado para pesquisa prática do teatro, abrangendo o corpo, a voz, a narrativa e a encenação, onde seus participantes, em núcleos de

⁸ São Jorge, também conhecido como Jorge da Capadócia (entre 275 e 280 a 303 d. C.), segundo a tradição foi um soldado romano durante o período do Imperador Diocleciano, tendo se tornado um mártir cristão. Reverenciado como santo cristão.

⁹ É um hospital psiquiátrico localizado na cidade de Porto Alegre. Inicialmente nomeado Hospício São Pedro, em homenagem ao padroeiro da província, foi a primeira instituição psiquiátrica de Porto Alegre, sendo até hoje o maior hospital psiquiátrico do sul do Brasil, possuindo uma área de 13,9 hectares, que inclui 43.710 metros quadrados de área edificada. O prédio histórico do São Pedro está tombado pelos poderes públicos estadual e municipal. De 2002 a 2015 sediou o Condomínio Cênico integrados pelos grupos de teatro Caixa-Preta, Corpo Estranho, Falos e Stercus, Oigalê, Povo da Rua e Neelic.

trabalho sistematizados, realizaram investigações em busca de uma gestualidade fundada na cultura afro-brasileira que era, depois, transposta para os nossos espetáculos.

Assim, propus nesta análise, a investigação e delimitação de alguns traços da cultura afro-brasileira presentes nas montagens que integram a Trilogia da Identidade a partir dos elementos que compõem e revelam esses traços, a saber: a gestualidade, a presença, os mitos e os ritos. Penso que esses elementos possibilitaram dar forma às narrativas escolhidas, caracterizando o trabalho dentro desta perspectiva de linguagem sincrética.

Este é o foco central da dissertação, a investigação de uma cena sincrética dentro do tradicionalmente chamado Teatro Negro¹⁰, alicerçada num movimento de retomada do conceito moderno de teatralidade negra em conjunto com uma geração de criadores afro-brasileiros espalhados pelo país. Estes criadores buscam no intercâmbio e na relação em rede colaborativa suas identidades, a constituição de uma cena negra brasileira e modos de se articular em coletividade que potencializem as diversas iniciativas de um teatro negro. Para o bailarino e produtor cultural Rui Moreira, trata-se de que:

Falar de identidade seguramente não é o único mote quando se reúnem negros artistas ou artistas negros. Suas urgências são muitas e universais. Mas as identidades são latentes, como ilustra Stuart Hall em sua escrita. Elas são unificadas por diferentes elementos e podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articuladas. As articulações que estruturam estas identidades permanecem abertas e permeáveis pelo tempo e ou pelo contexto. Um exemplo é quando entre os sons do espetáculo aparece um diálogo em forma de *rap*, ou um samba, provocando marcantes transições na dramaturgia. No entanto, não é necessário que se estude ou que se conheça profundamente as filigranas das manifestações da cultura afro para que se compreenda a proposta do espetáculo (MOREIRA, 2019, pág. 103).

Ao falarmos em teatro negro no Rio Grande do Sul, num primeiro momento, nos soa um tanto impossível na medida em que buscamos nas fontes mais conhecidas ou mesmo no que circula nos campos dos estudos de memória do teatro Gaúcho, nas publicações em periódicos e pouco ou nada encontramos. Há um enorme vazio de memória que deixa parecer que o teatro negro é inexistente no Estado. Contudo, empreendendo um esforço de busca mais acurada conseguimos detectar vestígios muito interessantes e oportunos em relação a uma produção teatral negra que vem de muito longe.

Importante registrar a obra de Arthur Rodrigues da Rocha, nascido na cidade de Rio Grande em 1859 e falecido em 1888, ano da Abolição da Escravidão no Brasil. Este autor de

¹⁰ Produção teatral realizada por artistas negros, que tratem da temática étnico-racial, que faça a discussão política, histórica e cultural negra e, principalmente, tenha pessoas negras em todas etapas da produção.

teatro que teve suas peças publicadas e encenadas, foi ator e jornalista, criou entre outras a Sociedade Dramática Particular Ginásio Dramático, em 1883.

Em 1889 saía do prelo da tipografia de A Federação, de Porto Alegre, o segundo volume do Teatro de Arthur Rocha, contendo, como o primeiro, de 1876, três dramas: *Os Filhos da Viúva*, *Deus e a Natureza* e *A Filha da Escrava*, este último já no título acusando o sinete abolicionista. A peça, porém, fora composta seis anos antes, eis que sua estreia se dera no Rio Grande a 13 de maio de 1883, exatamente um lustro antes dos escravos no país. À noite daquela data foi levada à cena pela Sociedade Grêmio Dramático daquela cidade (HESSEL, 1986, pág. 72).

Importa destacar, como nos atesta o poeta, professor e pesquisador Oliveira Silveira (2005) no texto que desenvolveu para a revista-programa da peça Hamlet Sincrético, evocando iniciativas teatrais ligadas aos clubes sociais negros, em especial o Floresta Aurora¹¹ que, segundo o autor, tem iniciativas no campo do teatro desde 1892 e travessando o século XX, além do Associação Satélite Prontidão e o Clube Náutico Marcílio Dias, duas outras agremiações sociais negras de grande influência, entre tantas outras que existiram e existem pelo Rio Grande do Sul.

O Jornal gaúcho de negro O Exemplo noticia atividades teatrais na Sociedade Floresta Aurora entre 1892-1895. Segundo o citado Jornal O Exemplo, o século XX teve, já no início, a continuação do teatro na Sociedade Floresta Aurora, em Porto Alegre. No período 1902-1905 o Centro Dramático Floresta Aurora foi criado e desenvolveu atividades que foram além desse período (SILVEIRA, 2005, pág. 4).

Seguindo pelo século XX, há uma matéria no Jornal Hoje, de 1957, que descreve o ensaio de uma peça que não cita o nome, apesar da extensão do texto, mas descreve com pormenores o ensaio deste trabalho, dirigido por Sayão Lobato¹². No texto mencionam que Sayão Lobato e seus irmãos de cor estavam ensaiando um espetáculo que mesclava teatro, música e dança no formato de Brasilianas¹³, importante iniciativa cênica capitaneada por Haroldo Costa.

Pelo teor do texto publicado no periódico se tratava de um trabalho de certa importância e também pela relevância do diretor que liderava um coletivo teatral chamado TIP (Teatro Independente Infantil) que possuía uma sede onde desenvolvia seu trabalho.

¹¹ Sociedade Floresta Aurora é um clube social negro, criado em 1872 em Porto Alegre, sendo o mais antigo em atividade no Brasil.

¹² Nos anos 1950 esteve ligado a iniciativas teatrais como o TIP – Teatro Independente Infantil. Teve passagem pelo Rio de Janeiro onde se aperfeiçoou no campo do teatro. Ao voltar a Porto Alegre desenvolve projetos ligados ao teatro infantil.

¹³ Espetáculo realizado pela companhia de dança negra de Haroldo Costa que viajou por aproximadamente cinco anos e apresentando pelo mundo.

No referido texto de Oliveira Silveira ele aponta outras experiências teatrais negras como o Teatro Saci¹⁴ e Grupo de Teatro Marciliense¹⁵ que foram responsáveis pela montagem de *O Cravo na Lapela*, de Pedro Bloch, premiado como o melhor espetáculo no Festival Martins Pena e que realizou uma temporada no Teatro São Pedro. Também destaca iniciativas desenvolvidas nos anos 1970 e 1980, dentre as quais os grupos: o Novo Floresta Aurora¹⁶, Nosso Teatro¹⁷, Grupo Razão Negra¹⁸ e Teatro Negro Axé¹⁹.

Entendo que esses fatos trazidos a partir do poeta e pensador Oliveira Silveira - ainda que tenham sido invisibilizados, ocultados, postos à margem da historiografia oficial do teatro no RS, - foram fundantes para que o grupo Caixa Preta pudesse nos anos 2000 empreender sua trajetória. Considero importante tecer estes elos para fazer ver como as trajetórias das artes negras estão relacionadas a passos que vem de muito longe, mesmo que em direções diversas.

Neste sentido, pretendo que esta escrita dissertativa seja um espaço para refletir sobre a criação teatral a partir de modelos, referências, articulações que revelem justamente outros modos de criar e referenciar a própria criação cênica, - que não sejam os euro-ocidentais brancos - nesse caso, aduzindo elementos das culturas afro-gaúcha e afro-brasileira.

A base teórica para o desenvolvimento da dissertação será principalmente a produção crítica feita acerca de *Hamlet Sincrético*, aproveitando a quantidade de publicações que abordaram a obra. Inúmeras publicações trataram de diversos aspectos desta montagem como sincretismo, estética, narrativa, espaço, encenação, cultura. Livros como *Local and Global Myths in Shakespearean Performance*, *A História do Negro no Teatro Brasileiro*, de Joel Rufino dos Santos, *Shakespeare 450 Anos*, *Hamlet no Brasil* e *Hamlet Sincrético - Em Busca de Um Teatro Negro*, são algumas publicações com capítulos ou inteiramente dedicados ao nosso *Hamlet Sincrético*. Ainda constam teses e dissertações que abordaram nosso trabalho, bem como documentários e críticas publicadas ao longo da trajetória. Penso que disponho, nesse conjunto, uma teorização cujos elementos, problematizações e diferentes visões, me fornecem ferramentas teóricas para pensar/ articular o que estou propondo nessa pesquisa. É o

¹⁴ Grupo de teatro negro de Porto Alegre que teve destaque no início da década de 1960.

¹⁵ Grupo de teatro ligado ao Clube Náutico Marcílio Dias.

¹⁶ Grupo teatral ligado ao Clube Floresta Aurora. Foi atuante no início do século XX.

¹⁷ Grupo teatral criado em 1978, resultado de um trabalho feito pela estudante de comunicação Isamara Angelos.

¹⁸ Grupo Razão Negra nova denominação do Grupo Nosso Teatro, ligado à ASP – Associação Satélite Prontidão.

¹⁹ Teatro Negro Axé foi um grupo de teatro negro de Porto Alegre, formado por Paulo Ricardo Baiano, Vera Lopes, Sirmar Antunes e Gustavo Paiva nos anos 1980.

caso da noção de performance e polissemia introduzida pelo professor e pesquisador cubano Julio Moracen.

Cada aspecto da performance em “Hamlet Sincrético” é governado de polissemias e significado secundário conotativos, ainda também no plano denotativo absolutamente versátil: não existem relações representacionais preestabelecidas, em absoluto, existe um *continuum* subjetivo, animado-inanimado através do qual se movem todos os veículos sígnicos na encenação (MORACEN, 2019, pág. 114).

Entendo que o autor captura a proposta de uma encenação que busca múltiplos significados e que a articulação destes se dá pela ótica e acúmulos do espectador. Cabe à audiência, a partir dos seus conhecimentos prévios sobre as inúmeras proposições de signos culturais de diferentes fontes, sua relação com o enredo e referências históricas, elaborar uma leitura da obra.

Ainda, do ponto de vista da encenação, propúnhamos cenas simultâneas, por vezes a frente do público, embaixo da arquibancada ou mesmo as suas costas numa passarela ao fundo da arquibancada, obrigando que o espectador se movesse para conseguir ver e acompanhar os acontecimentos cênicos.

Desenvolvo capítulos fundamentais para a dissertação, um deles dedicado à descrição das cenas de Hamlet Sincrético e sua análise, outro capítulo comparando aspectos dos demais espetáculos integrantes da Trilogia da Identidade: Antígona BR e Ori Orestéia. Descrevo algumas cenas de cada peça que servem de aporte para uma análise comparativa entre os três espetáculos, a fim de ver como são construídas cada uma das células de cenas e como são produzidos seus significados. Aponto, ainda, a gestualidade adotada em cada espetáculo e como se constitui, enquanto recurso formal e metodológico, a articulação entre a forma de apropriação de danças, de gestuais e algumas manifestações afro-brasileiras. Também como transformamos em um alfabeto gestual para ser transposto para a cena como uma gramática do gesto que vai ao palco numa poética gestual.



Imagem 2: Hamlet Sincrético. Personagens Hamlet e Rei Cláudio na cena de contrição
Atores: Juliano Barros e Marcelo de Paula. Foto: Wagner Carvalho.

Para fins de análise, que comporão os capítulos de descrição das demais peças e o capítulo final, faço uma dissecação do gesto advindo das manifestações culturais e seu uso em nossas montagens, cotejando o gesto próprio de uma manifestação como a Capoeira ou o Batuque e sua transformação em gesto teatral, aplicável nos espetáculos analisados.

Como exemplo, posso tomar a cena em que Hamlet/Xangô, diante do tio usurpador, que reza em momento de contrição, realiza movimentos da dança de seu Orixá bailando com seu machado duplo e, quando vai se vingar, paralisa a ação. Ou ainda na cena do encontro entre os irmãos Etéocles e Polinices, em *Antígona BR*, que discutem o acordo de alternância do poder, enquanto fazem gestos advindos da capoeira, entre eles a Chamada para o Passo a Dois ou Chamada de Angola²⁰. Quem conhece o jogo de Capoeira sabe que este é um gesto de quem está agindo com cautela e suspeita em relação ao seu adversário. Aqui não houve uma transposição “in natura” do gesto da Capoeira para a cena, mas transformamos em código cênico baseado no movimento do capoeirista.

Outro exemplo: em *Antígona BR* a primeira cena começa com um blackout e um canto grego, a luz vai aumentando e revelando o fundo do palco onde estão sete atores negros

²⁰ A Chamada para o Passo a Dois ou Chamada de Angola é um convite ao desconhecido, ao enigma, às perguntas que os ancestrais deixaram no corpo de quem preserva esta arte ancestral. O capoeirista se aproxima de seu oponente com um jogo marcado pela cautela, tenta travar as possibilidades de golpe e depois bailam pela roda até que um faz um movimento mais brusco e retornam ao jogo solto.

em posição estática de estátua grega com roupas que remetem ao quíton²¹ grego. Entra em cena um tamboreiro²² que começa a batucar e estas figuras ao fundo vão ganhando movimento. Eles soltam um botão que prende a roupa ao ombro e esta veste se transforma em uma saia como as usadas em ritos religiosos afro-brasileiros, em seguida passam a dançar. Esta cena representa, de certa forma, uma atitude de beleza estática grega para uma composição rítmica e pulsante própria de terreiros de Batuque²³ ou Candomblé²⁴. Passam a dançar em círculo formando a Balança de Xangô²⁵. Dançam freneticamente até que rompe a corrente. Quando a corrente é rompida, significa que algo de ruim vai acontecer neste Ilê. Utilizamos isso como a representação alegórica do trágico que irá se dar com Antígona e sua família. Entra em cena o personagem Tirésias, sincretizado com o Orixá Orumilaia²⁶, sendo ambos notáveis videntes cegos e lideranças de seus oráculos.

Por fim, no capítulo de encerramento, Fechando os Segredos do Caixa-Preta, teço as considerações finais e conceituações sobre a linguagem sincrética aplicada em Hamlet Sincrético, Antígona BR, Ori Oresteia e as relações entre encenação e narrativa contida nelas.

²¹ Quíton é uma peça de vestuário utilizada na Grécia Antiga. Era uma túnica usada tanto por homens quanto por mulheres. Estendida, era basicamente um retângulo de tecido. Originalmente, era confeccionada com lã nos períodos mais antigos, sendo fabricada com linho posteriormente.

²² Tamboreiro é o responsável pelos toques rituais, alimentação, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do candomblé e do Batuque.

²³ Batuque é a denominação genérica das religiões afro-brasileiras de culto aos Orixás no Rio Grande do Sul, tendo influenciado o Uruguai e a Argentina. As referências religiosas estão na Costa da Guiné, Benin, com nações Jêje, Ijexá, Oyó, Cabinda e Nagô.

²⁴ Candomblé é a denominação da religião de matriz africana de culto aos Orixás. Segundo alguns autores, a origem do nome vem de Candombe, palavra de origem quimbundo que significa dança com atabaques e ilê, que em ioruba significa casa. Celebrado pelo Babalorixá ou Yalorixá, sacerdotes máximos que significam, respectivamente, pai e mãe de santo.

²⁵ A balança é o coroamento, é a confirmação da festa de quatro pés para os orixás. É a reunião de todos os orixás numa roda onde somente os prontos, os Babalorixás e Yalorixás podem participar. Quando se inicia esse ritual não pode haver, em hipótese alguma, interrupção do mesmo, sendo que os elos da corrente devem se manter firmes e fechados até seu final. Quem está dentro não sai e quem está fora não entra.

²⁶ Na mitologia Iorubá, Orunmilá ou Orumilaia é a divindade da profecia e da adivinhação, ligado ao Orun. Também é, às vezes, chamado Ifá que é de fato a incorporação do conhecimento, da sabedoria e a forma mais alta da prática de adivinhação.



Imagem (em conjunto) 3: Antígona BR; Sequência da Balança de Xangô.
Atores: Adriana Rodrigues, Eder Rosa, Josiane Acosta, Leandro Daitx,
Glau Barros, Diego Nayá e Flávio Tundê. Fotos: Bruno Gomes.

1.1 PERCURSO PESSOAL PARA O TEATRO NEGRO

Meu interesse pelo teatro negro vem desde o início de minha trajetória com as artes cênicas, quando percebi que para seguir com uma carreira profissional como ator eu teria que sobrepujar barreiras raciais que eu já percebia neste momento, ainda que empiricamente, como a ausência de papéis importantes e não subalternizantes para atrizes e atores negros. Também tínhamos que lidar com a inexistência de um mercado de trabalho continuado que permitisse minha permanência como artista de teatro sendo um homem negro.

Como estratégia pessoal entendia que eu precisaria ser o detentor de todas as etapas do processo de produção e processo criativo, tendo que ter atuação nas principais funções como direção e produção dos meus espetáculos. Só assim poderia estar em cena de forma mais permanente, efetiva, sem depender dos humores do mercado teatral e as limitações impostas pelo racismo existente nesta modalidade artística, bem como em toda arte.

Sob este signo comecei a desenvolver alguns trabalhos e desde o início envolvido com a formação de grupos de teatro em que eu participava de todas as etapas do processo criativo e de produção, que iam da escolha de texto, definição de elenco, passando pela produção e também a direção. Importante mencionar que, neste momento, eu não estava comprometido com a formação de um coletivo formado exclusivamente por artistas negros, este comprometimento veio a seguir.

Desenvolvi, através de um continuado trabalho relacionado às artes cênicas, a compreensão de que o significado de teatro negro passa, sobretudo, pelo domínio do conjunto de aspectos mencionados acima que representam o controle do processo de produção, no sentido sociológico e pela cor dos artistas envolvidos na criação. A definição de teatro negro vai além das questões temáticas ou mesmo do estar em cena, depende do pleno domínio do processo produtivo, enquanto lógica dos meios de produção e controle sobre as forças produtivas.

Compreendo que o conceito de teatro negro passa muito mais pelo domínio da cadeia produtiva, pelos meios e objetos de trabalho e, sob este aspecto, pela busca de uma integração de todos os recursos, do que da abordagem temática, que é também parte importante da estratégia estética do teatro negro.

Para tal, busco em nossas tradições culturais, bem como na efetiva participação de pessoas negras, as ferramentas de criação para nossa obra artística e na integração de todos como agentes do fazer teatral não alienado.

Como síntese desta busca para o desenvolvimento de um teatro que me colocasse, assim como aos demais integrantes, no centro dos acontecimentos, passo a perseguir a construção de um coletivo teatral formado por artistas negros que tivessem o domínio de toda esta cadeia produtiva.

O elemento desencadeador desta decisão acontece em uma edição do Porto Alegre em Cena, em que houve uma sessão do Cena Lusófona²⁷. Fui convidado a participar desta sessão reservada onde outros artistas locais que estavam circulando com seus espetáculos no exterior também foram chamados. Havia três diretores africanos de Angola, Moçambique e Cabo Verde, todos eram brancos. Na roda de conversa indaguei se estes países não possuíam

²⁷ A Cena Lusófona – Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, existe desde 1995 com o objetivo de dinamizar a comunicação teatral entre os países de língua oficial portuguesa. Embora só funcione enquanto estrutura organizada e com autonomia desde 1996, a Cena Lusófona iniciou as suas atividades em 1995. Cerca de quatro dezenas de pessoas – encenadores, atores, cenógrafos, técnicos, antropólogos e arquitetos de cena – criaram e têm desenvolvido uma organização devotada exclusivamente ao intercâmbio teatral na comunidade lusófona. A sua sede é na cidade portuguesa de Coimbra.

diretores negros de expressão e disseram que havia, mas cada um deles explicou esta ausência por uma razão diferente. Neste mesmo encontro estava o diretor baiano Marcio Meirelles que comentou que era um diretor branco que dirigia atores negros e quando tomei a fala, comentei que eu era um diretor negro que dirigia atores brancos. Após este acontecimento entendi que eu também deveria dirigir um coletivo de atores negros e trazer para a cena corpos negros, vivências ancestrais negras e nossa gestualidade como matéria-prima para a criação.

Propor uma ideia de gestualidade afro-brasileira, neste caso, está diretamente imbricado com as experiências e produções de um grupo de teatro, a saber: o Grupo Caixa-Preta. Este grupo através dos espetáculos *Transegun* (2003), *Hamlet Sincrético* (2005), *Antígona BR* (2008), *O Osso de Mor Lam* (2010) e *Ori Orestéia* (2015), desenvolveu uma linguagem bastante própria para construção de personagens e para elaboração da narrativa cênica em suas obras. Os principais elementos são a adoção de uma gestualidade mimetizada de manifestações culturais afro-brasileiras como Batuque, Capoeira²⁸, Carnaval e outras tradições de matriz africana que são hoje uma marca do Grupo na cena gaúcha.

Além da experiência do Caixa-Preta, tenho acompanhado nas últimas décadas relevantes grupos brasileiros que trabalham com semelhantes referências relacionadas ao teatro negro e elementos da cultura afro-brasileira como matéria criativa. Tais grupos são: o Bando de Teatro Olodum²⁹ (Salvador), Cia Seraquê³⁰ (Belo Horizonte), Cia dos Comuns³¹, Cia Étnica de Dança³² e o extinto TEN -Teatro Experimental do Negro³³ (Rio de Janeiro), que darão subsídio para esta análise, tentando elaborar um estudo formal acerca dos recursos

²⁸ A Capoeira é uma arte marcial brasileira com provável origem no século XVIII na Bahia. Suas raízes estão na África, mas foi em solo brasileiro que se desenvolveu esta arte misto de dança, jogo e performance. Suas principais vertentes são a Capoeira Angola e a Capoeira Regional. Entre os expoentes máximos estão Mestre Pastinha e Mestre Bimba.

²⁹ Bando de Teatro Olodum é um coletivo negro, fundado em 1990, que se tornou a maior referência contemporânea de teatro negro. Formou inúmeros artistas que ganharam expressão nacional como Lázaro Ramos, Érico Brás e Valdinéia Soriano.

³⁰ Cia Seraquê? é um agrupamento artístico que se expressa através da Dança. Sua história começa em 1992, em Belo Horizonte, com o encontro de bailarinos, atores, músicos e poetas em sua maioria negros, interessados em pensar a cena a partir de suas referências estéticas, políticas e a partir daí, estabelecer diálogos com a diversidade e com a variedade de culturas existentes no Brasil. Formado por Rui Moreira, Gil Amâncio e Guda.

³¹ Cia dos Comuns, fundada por Hilton Cobra, é formada por atores negros e trata da inserção do negro na cultura brasileira, em textos de criação coletiva, com direção do baiano Marcio Meirelles.

³² A Cia Étnica de Dança foi criada em 1994, na cidade do Rio de Janeiro. Sob a direção da coreógrafa Carmen Luz, seu trabalho (espetáculos de dança, teatro, vídeos, pesquisas, intervenções, projetos socioculturais em favelas, gestão de equipamentos públicos) investe na criação de um mapa contemporâneo de gestos e movimentos onde convivem e se interpenetram elementos das tradições negro-brasileiras e diversos legados artísticos de diferentes povos e épocas.

³³ Teatro Experimental do Negro (TEN) foi fundado e dirigido por Abdias Nascimento. A ideia para sua criação nasceu em 1941, após um encontro com os poetas Efraín Tomás Bó, Godofredo Tito Iommi, Raul Young e Napoleão Lopes Filho, que desde a década de 1930 formavam a Santa Hermandad Orquídea, para assistir à peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, no Teatro Municipal de Lima. Naquela montagem, um ator branco com o rosto pintado de negro, o argentino Hugo D'Evieri, interpretava o protagonista negro.

interpretativos, narrativos e de encenação que norteiam estes grupos. A escolha destes coletivos se dá pelo fato de pertencerem a uma mesma geração de teatro que compreende um período aproximado entre os anos 1990 aos primeiros anos de 2000, com exceção do TEN, por transitarem por redes de colaboração estética e debates políticos como o Fórum Nacional de Performance Negra, além de outras articulações.

Há uma crescente tendência na cena brasileira marcada pela afirmação da negritude em múltiplos aspectos como estética, política e temática afirmando uma teatralidade negra, podendo-se enumerar pelo menos 160 companhias negras de teatro e dança em todo país. O Fórum Nacional de Performance Negra³⁴, realizado em Salvador desde 2005, reflete esta diversidade comprovada nas quatro edições do evento dos quais tenho participado, assim como o Encontro de Arte de Matriz Africana³⁵, realizado em Porto Alegre pelo Caixa-Preta e o Olonadê³⁶, no Rio de Janeiro, promovido pela Cia dos Comuns.

Esta rede formada por encontros, festivais e fóruns, foi chave para o desenvolvimento do moderno teatro negro brasileiro, favorecendo a circulação de espetáculos, trocas de experiências estéticas, consolidação de propostas artísticas, o surgimento de novos grupos e realizadores de teatro negro por todo o país. Foi também responsável pela afirmação financeira de diversos coletivos que circularam pelo Brasil e passaram a ser reconhecidos, bem como para ampliar o mercado de trabalho, chegando, posteriormente, a furar o bloqueio racial dos grandes festivais de teatro.

Entretanto, a linguagem empregada por estes grupos não está, ainda, catalogada como um procedimento artístico preciso, podendo esta investigação contribuir para a criação de um corpo teórico que represente simultaneamente a tradição milenar vinda da África e consolidada no Brasil, tal como a tradição teatral de matriz europeia com o fito de marcar uma renovação nas práticas cênicas a partir destas fusões. Neste campo o estudo de Hamlet Sincrético, ora proposto, faz parte da estratégia para termos material teórico disponível para futuros investigadores, bem como para a memória deste espetáculo que por sua vez integra a memória do teatro gaúcho e do teatro negro.

³⁴ O Fórum de Performance Negra é um encontro de artistas negros no campo das artes da cena, que buscam articular um debate sobre o fazer artístico e na luta por políticas públicas, editais e conquistas por espaço e mercado de trabalho. Teve edições em 2005, 2006, 2009 e 2015, sempre em Salvador, capitaneadas pelo Bando de Teatro Olodum e Cia dos Comuns.

³⁵ O Encontro de Arte de Matriz Africana é um evento promovido pelo Grupo Caixa-Preta de 2006 a 2013. Além de debates, palestras, exposições o Encontro trouxe a Porto Alegre alguns dos mais expressivos espetáculos de teatro e dança negros.

³⁶ Olonadê é um festival de teatro e dança negros promovido pela Cia dos Comuns, do Rio de Janeiro.

Um dos elementos que distingue a encenação do Caixa-Preta e que constitui uma linguagem identificada com a cultura negra é o gesto teatral, baseado nas qualidades corporais, culturais, nas narrativas e tradições orais de matriz africana. Esta linguagem teatral está baseada na busca de códigos capazes de criar imagens corpóreas que facilitem a construção da obra cênica a partir de uma perspectiva afro-brasileira.



Imagem 4: Hamlet Sincrético – Vera Lopes, Marcelo de Paula, Eder Rosa e Adriana Rodrigues. Foto: Gilberto Carvalho

Nesse sentido, constitui, segundo a hipótese defendida nessa discussão, um rol de procedimentos cênicos que pode contribuir para uma estética teatral negra, aqui referenciada por pesquisadores que discorreram sobre múltiplos aspectos desenvolvidos em Hamlet Sincrético, apontando para uma expressividade cênica acentuada pela dinâmica das manifestações afro-diaspóricas. Essas ideias e análises me trouxeram a seguinte pergunta: como lidar com a questão de referenciais de tradição popular sem folclorizar a cena? O escritor paulista Cuti³⁷ apresenta algumas considerações de como estes aspectos foram articulados em Hamlet Sincrético:

O Caixa-Preta transcendeu, com o Hamlet Sincrético, a folclorização das adaptações afro-brasileiras de peças clássicas, sejam nacionais ou estrangeiras. Costuma-se, tão somente, untar de traços culturais tais obras, como quem anexa adereços para um desfile de carnaval em um bloco qualquer. A primeira montagem de Hamlet

³⁷ Cuti é pseudônimo de Luiz Silva, escritor e doutor em literatura brasileira, foi um dos fundadores e membros do Quilombohoje (de 1983 a 1994) e um dos criadores e mantenedores da série Cadernos Negros (de 1978 a 1993), na qual publica seus textos há 38 anos. Tem mais de 20 livros publicados, sua obra abarca gêneros como poesia, ensaio e dramaturgia.

Sincrético deu um tom de experiência coletiva que ampliou a noção de coletividade, colocando a história negra nas Américas no patamar de universalidade que lhe é negada pelas inúmeras interpretações economicistas e excludentes (CUTI, 2019, pág. 127).

Assim, essa pesquisa pretende contribuir para uma fundamentação teórico-prática e a multiplicação organizada dos procedimentos teatrais adotados pelo Grupo, entendendo que esse trabalho pode trazer um diferencial do ponto de vista teórico e metodológico aos processos de criação em artes cênicas.

Este trabalho exigiu uma codificação conceitual e uma apropriação de procedimentos empreendidos ao longo do desenvolvimento dos trabalhos em análise, propondo uma sistematização no emprego elementos estéticos de matriz africana e conceitos da tradição teatral euro-ocidental.

Na prática o Grupo Caixa-Preta tem servido como escola de formação teatral dentro desta estética a que se propõe. Já passaram aproximadamente 30 atores pelos espetáculos principais, pelo menos 60 se considerarmos os projetos paralelos, leituras, e mais de uma centena através do *Encontro de Arte de Matriz Africana*- evento realizado anualmente entre 2006 e 2012, no qual congregou inúmeros artistas e pesquisadores negros de diversas gerações, provenientes de distintas localidades do país.

A proposta tem a linguagem teatral como base para a investigação e a transposição de códigos da cultura afro-brasileira para construir uma narrativa cênica. As montagens realizadas pelo Caixa-Preta, assim como por outros coletivos, expressam o diálogo da tradição cultural afro-brasileira, com a expressão de uma modernidade que ainda aponta para uma outra ideia de universalidade, onde pessoas negras e sua história passam a fazer parte.

A investigação se assentou na elaboração de um “alfabeto gestual” baseado em figuras, mitos, danças fundamentais do Brasil, a partir de princípios que já foram colocados em prática nos espetáculos da Trilogia da Identidade³⁸. A partir deste alfabeto foi possível elaborar uma “gramática gestual”, estabelecendo significados teatrais que acredito, posteriormente, possibilitarão a criação de uma “poética gestual” da cena.

Uma das conceituações que trago para elaboração da linguagem sincrética, iniciada em *Hamlet Sincrético*, está na ideia da formulação de um alfabeto, gramática e poética gestual da

³⁸ Chamamos de Trilogia da Identidade o conjunto de três espetáculos criados e produzidos pelo Caixa-Preta: *Hamlet Sincrético*, *Antígona Br* e *Ori Oristeia*, por se tratarem do tema da identidade racial a partir das relações de miscigenação, sincretismo e as complexas contradições próprias destes sistemas.

cena, partindo de gestos a partir da noção proposta pelo russo Vsévolod Meyerhold³⁹ (1874-1940) em seu sistema de treinamento de atores com o sentido de uma pose, como se fosse um instante gráfico do movimento, uma postura estática. Neste caso, buscamos este gesto associado a um gesto existente em alguma manifestação afro-brasileira que permita múltiplas interpretações e possa ser colocado dentro de uma gramática gestual integrada por um repertório de gestos criados pelo ator caixapretense. Tal movimento desencadeia uma poética cênica produzindo os significados desejados pela encenação, levando em consideração o signo primeiro deste gestual, sua codificação empreendida em nossas investigações e o resultado sonoro-visual que chega ao público.

Tomei como inspiração para este método a proposta do mimo estadunidense Thomas Leabhart⁴⁰ em seu curso A Gramática e a Poética do Mimo Corpóreo, que participei em 1996 e estendi o conceito pensando numa noção de alfabeto como unidade de significado que articulados em uma gramática possibilitam um processo de criação de uma poesia de cena gestual e sincrética.

1.2 UM PERCURSO COLETIVO DE TEATRO NEGRO

De outro modo, é importante atentar para o fato que a história do Brasil, a qual temos acesso, consolidou um tipo de teatro que teve, desde sua origem, uma influência muito forte da cultura de matriz europeia. Mesmo após uma nacionalização do teatro, tanto do ponto de vista dramaturgicamente quanto de encenação, manteve-se a peculiaridade deste teatro não representar a sociedade brasileira como um todo. Até meados dos anos 40 o teatro brasileiro mantinha a figura do negro representado ora como o subalterno, ora como o caricato ou invisibilizado, como se uma parcela muito grande do país não fosse negra ou mestiça.

Uma política de negação social e cultural foi implementada científica e juridicamente no Brasil. Durante o período colonial foi desenvolvido um corpus jurídico, científico e

³⁹ Vsévolod Meyerhold, nascido na Rússia em 1874, foi um dos grandes renovadores do teatro mundial, especialmente através de sua Biomecânica que revolucionou a arte teatral. Foi morto pela ditadura stalinista em 1940 sob acusação de formalismo e trotskismo. Seu nome só foi reabilitado depois de 1955.

⁴⁰ Thomas Leabhart (nascido em 1944, na Pensilvânia) é um professor americano de Mímica Corporal. Estudou na École de Mime Etienne Decroux, em Paris, sob a instrução do mestre mímico e professor Etienne Decroux de 1968 a 1972. Atualmente ele se apresenta e ensina regularmente na França e tem realizado e ministrado workshops em diversos países. Leabhart examina as contribuições de Decroux, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau e Jacques Lecoq para o desenvolvimento desta nova forma.

religioso que justificava a escravidão e, logo após o seu fim, este foi transformado em política de exclusão. Esta exclusão não se deu apenas no plano político, econômico e social, mas também no campo cultural, especialmente do que se chama de alta cultura, e no imaginário nacional.

Como artista, estou há aproximadamente duas décadas ocupado em tentar colaborar para uma identidade negra no teatro. Isso se materializa na trajetória empreendida pelo Grupo e, agora, nesta reflexão em minha dissertação de mestrado. Entendo esse trabalho como um esforço para contribuir para um corpus teórico sobre o teatro negro.

Axel Honneth, pensador alemão da terceira geração da chamada Escola de Frankfurt, se debruçou em buscar uma superação ao que chamou de déficit sociológico nas obras de seus antecessores, especialmente de Jürgen Habermas, de quem foi assistente. Em sua obra fundamental, *Luta por Reconhecimento: Gramática dos Conflitos Morais* (2008), aponta para três aspectos aos quais chamou de formas de reconhecimento: o amor, associado à autoconfiança, o direito ligado ao auto respeito e, por fim, a solidariedade e autoestima. Aponta, retomando Hegel, que é através da intersubjetividade que se dá parte da consciência de si, que é na percepção de si mesmo em uma perspectiva com o outro.

Importante, antes de tudo, falar que no Brasil o racismo teve seu amparo especialmente na ordem jurídica, visto que durante todo período colonial a legislação naturalizava o escravismo através de um conjunto de normas legais que permitiam esta prática como princípio aceito. Após a abolição outras leis sucederam e todas reforçaram a manutenção do papel subalterno dos negros. Leis que impediam os negros de adquirirem terras e frequentar escolas atestam esta cultura jurídica brasileira.

Um sujeito é respeitado se encontra reconhecimento jurídico não só na capacidade abstrata de poder orientar-se por normas morais, mas também na propriedade concreta de merecer o nível de vida necessário para isso (HONNETH, 2008, pág. 83).

No dia 23 de maio de 2011 o Brasil perdeu um dos mais importantes lutadores da causa racial no Brasil, Abdias Nascimento⁴¹. Ele teve um destaque em múltiplos campos, como na cultura, no ensino e na política. Foi através dele que o Brasil abriu os olhos para o

⁴¹ Abdias do Nascimento nasceu na cidade de Franca em 1914, foi ator, poeta, escritor, dramaturgo, político, ativista antirracista, artista visual e professor universitário. Em 1944 fundou o TEN – Teatro Experimental do Negro, referência do teatro negro contemporâneo. Também criou o IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros. Foi Deputado Federal e Senador da República pelo Estado do Rio de Janeiro.

teatro como espaço de participação negra, identificando, antes de tudo, um processo de exclusão e invisibilidade produzido historicamente.

Da mesma forma que em todas as áreas, o negro esteve relegado a um papel de invisibilidade como se uma parte da população que representa mais de 50% de indivíduos do país pudesse ser escondida. Assim também procedeu a dramaturgia brasileira, bem como os realizadores de teatro no Brasil. O negro, na esfera teatral, era representado de forma caricata, inferior e maniqueísta. O TEN - Teatro Experimental do Negro⁴², criado em 1946, foi pioneiro e contribuiu para que o racismo que pautava e permeava a cena nacional fosse evidenciado e, em alguma medida, questionado.

Ao buscar uma epistemologia do teatro negro no Brasil, estamos trilhando um caminho de afirmação cultural e buscando a legitimação intelectual para a causa. Mas a consolidação do teatro negro contribui também para reforçar a primeira forma de reconhecimento, afinal, se o indivíduo tem sua imagem liberada dos estereótipos poderá se sentir, especialmente na infância, mais confiante, reconhecido e com isso potencializar sua autoconfiança, assim como a solidariedade de raça, reforçando a noção de autoestima.

Para poder agir como uma pessoa moralmente imputável, o indivíduo não precisa somente da proteção jurídica contra interferências em sua esfera de liberdade, mas também da possibilidade juridicamente assegurada de participação no processo público de formação da vontade, da qual ele faz uso, porém, somente quando lhe compete ao mesmo tempo certo nível de vida (HONNETH, 2008, pág. 192).

O que pretendo nesta dissertação é conjugar o estudo e uma prática teatral que incorpora em seu cotidiano uma série de elementos da cultura de matriz africana existente no Brasil e como estas, a partir da hipótese aqui pensada, podem ser transformadas em um código gestual preciso. Tomando como referência alguns espetáculos de teatro e dança que já utilizaram estes dispositivos, ver como são empregados estes códigos gestuais, quais suas fontes originais e que significados são produzidos quando colocados em uma obra cênica.

⁴² O TEN – Teatro Experimental do Negro, foi fundado por Abdias Nascimento, que também dirigiu seus espetáculos e principais ações no campo da arte e da cultura. A ideia para a criação do coletivo surgiu no ano de 1941, após um encontro entre os poetas Efraín Tomás Bó, Godofredo Tito Iommi, Raul Young e Napoleão Lopes Filho, integrantes da Santa Hermandad Orquídea, para assistir à peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, no Teatro Municipal de Lima. Nesta montagem um ator branco com o rosto pintado de negro, o argentino Hugo D'Evieri, interpretava o protagonista negro, o que provocou um desconforto em Abdias que passa a perseguir a ideia de formar um coletivo teatral negro.

1.3 ABRINDO O CAIXA-PRETA

Vou abrir minha Aruanda, vou abrir meu Juremá
Com a licença de Mamãe Oxum e nosso Pai Oxalá...



Imagem 5: Foto Irene Santos.

Essa pesquisa que pensa o gesto afro-brasileiro na/para a cena e se circunscreve num ambiente acadêmico, - o de uma Pós-graduação em Artes Cênicas, nos dias de hoje, ano 2020, do século 21 – ao mesmo tempo, se debruça sobre uma prática artística, pedagógica, política que teve lugar “nesse tempo”, porém alguns anos antes. Meu empírico se situa nesse passado muito próximo, mas também nesse lugar onde algo que já ocorreu, que aconteceu e deixou suas marcas indelévels. Marcas essas plasmadas em mim, em meus companheiros e companheiras de criação e na trajetória de um grupo ao qual vou me reportar para configurar esse trabalho.

Com isto, importa dizer que somos herdeiros das experiências pretéritas de nossos antepassados e fazemos parte de um tempo coletivo que nos coloca lado a lado e não verticalmente hierarquizados. Entendendo que a noção de ancestralidade é um conceito imanente, ou seja, que acontece horizontalmente, simultaneamente e não transcendente,

vertical e com lapsos de tempo. Quando pensamos na orixalidade, ela existe dentro e não no passado, ela não está fora e sim, se manifesta a partir de nós. Assim é como entendemos nossas heranças históricas em um tempo permanente. Somos filhos herdeiros dos que construíram conhecimentos que chegaram até nós, esta é a história do nosso teatro negro.

O Caixa-Preta é um grupo de teatro formado por artistas negros/negras que surgiu no cenário gaúcho em 2002, tendo logo se tornado um dos mais reconhecidos grupos de teatro do Rio Grande do Sul. Este era um momento em que o fazer artístico negro não tinha se firmado como um movimento de alcance popular ou institucional, ainda era um ato de ousadia a prática de um teatro negro, que se identificava como negro, pois não havia uma cena negra atuante e muitos artistas se recusavam a assumir esta identidade como proposta de trabalho. Havia uma resistência como se esta prática artística fosse hierarquicamente inferior, como uma categoria de menor importância. Obviamente que ainda não vencemos as barreiras do racismo, mas há, atualmente, um movimento de teatro negro com mais amplitude e certo reconhecimento por algumas estruturas culturais e acadêmicas, fruto da luta da comunidade negra.

No início deste milênio, quando nasceu o Caixa, não havia espaço para espetáculos negros nos grandes festivais, a universidade não reconhecia Teatro Negro como uma expressão do Teatro Brasileiro, estava fora dos estudos teatrais.

Inseridos neste contexto, inicialmente o Grupo foi um encontro de alguns artistas negros que desejavam realizar um espetáculo de teatro negro sem a pretensão de formar um grupo de teatro permanente. Este núcleo original foi formado por Jessé Oliveira, Vera Lopes e Márcio Oliveira que tomaram a iniciativa de encenar *Transegun* (2003), de Cuti. Logo se juntaram ao Grupo Glau Barros, Adriana Rodrigues, Marcelo de Paula, Nina Fola e Anderson Simões.

Era consenso entre os integrantes que o espetáculo deveria ser montado com dignidade artística, o que significava ter as devidas condições de produção para criação dos elementos de cena, para sustento dos atores e para as demais necessidades da obra. Para tal, foi elaborado um projeto, ainda em 2001, que concorreu ao edital do FUMPROARTE⁴³, sendo aprovado em 2002. Estas condições mínimas de produção passaram a ser uma preocupação fundamental para o Caixa realizar seus espetáculos com o nível de profissionalismo necessário e ter sempre recursos através de algum fundo de financiamento. Este é um diferencial das produções do Grupo em relação às outras iniciativas que o antecederam.

⁴³ Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

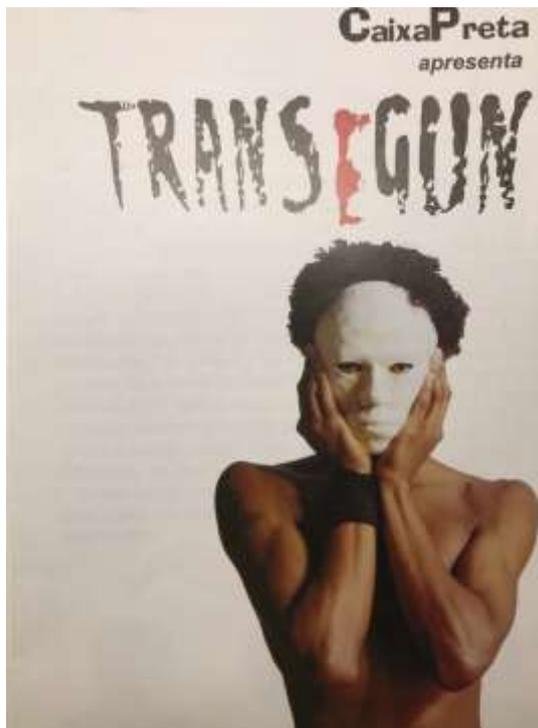


Imagem 6: Capa do programa da peça Transegun, criação gráfica de Irene Santos

Logo após a aprovação começam os ensaios ainda sem o elenco completo necessário para a montagem. Para completar a equipe começamos a procurar outros atores e atrizes negros e negras que, a esta época, não estavam em evidência em Porto Alegre. Logo começamos a receber inúmeras ligações de artistas negros dispostos a integrar o elenco, superando todas as expectativas. Chegamos a outra conclusão, a de que havia artistas negros, mas não havia mercado de trabalho que os mantivessem em evidência.

Esta perspectiva nos fez pensar que a montagem deveria ter outra ambição, além de realizar o espetáculo, mas se colocar como um polo de trabalho para atores, atrizes e técnicos de teatro. Assim nasce o Grupo Caixa-Preta.

Já em sua estreia o Grupo marca uma ruptura na fisionomia da plateia de teatro na cidade, tendo sempre um alto percentual de espectadores negros, coisa ainda incomum na cena porto-alegrense, contrariando o que se apresentava até então como público de teatro em Porto Alegre com maioria absoluta de espectadores brancos. Contudo, é importante dizer que não se tratou de processo de geração espontânea e que “naturalmente” acorreram espectadores negros para assistir nossa peça. Diferente disso, fizemos um trabalho de busca ativa, visitando colégios de periferia, escolas de samba, clubes sociais negros e pré-vestibulares para estudantes negros.

Enquanto ensaiávamos a peça Transegum, mantivemos contato com diversas instituições e movimentos sociais negros onde atores da peça e diretor passavam para dialogar sobre a importância do teatro negro e a representação negra nas cenas de teatro e cinema. Esta ação possibilitou que, já na noite de estreia, a plateia se diferenciasse do habitual na cidade, o público era formado majoritariamente por pessoas negras e esta foi a característica marcante durante toda trajetória do Grupo.



Imagem 7: Noite de estreia de Transegum. Foto: Carlos Cruz.



Imagem 8: Debate na estreia de Transegum: Cristiane Sobral, Cuti, Jessé Oliveira e Oliveira Silveira
Foto: Carlos Cruz

Durante o período de ensaios da peça Transegum, que em sua narrativa contava a história de um grupo fictício de teatro negro que ensaiava uma peça e um de seus atores morre de AIDS, tendo que substituído. Acontece que o substituto é um bailarino branco, o que desencadeia uma séria crise interna no grupo, deixando aflorar as tensões raciais. No período de ensaios de Transegum passamos por algumas dúvidas e crises reais, entre elas a minha divergência com o autor, o qual às vezes vinha a Porto Alegre, acompanhava os ensaios e, após isso, discutia comigo algumas questões cênicas. Uma das divergências era sobre o

personagem Romildo, ator branco que entra para substituir o falecido Aldo e, na minha visão, o personagem deveria ser feito por um ator negro pintado de branco, fazendo uso do White-face⁴⁴, enquanto Cuti defendia que deveria ser feito por um ator branco, uma vez que cor de pele é signo em cena, como ele defendia. Com este argumento ele me convenceu e este procedimento foi adotado pelo Grupo neste espetáculo e nos trabalhos seguintes, tendo sempre um ator branco em cena como uma espécie de cota racial. Adotamos este procedimento de termos um ator branco como uma referência ao sistema de cotas. Em geral nas entrevistas nos perguntavam se o grupo não era formado somente por artistas negros, no que respondíamos que estávamos utilizando política de cotas para pessoas brancas no grupo, como uma ironia e como defesa simbólica do sistema de cotas, que foi adotada no Brasil quase uma década depois.



Imagem (em conjunto) 9: Anderson Simões, Marcio Oliveira, Adriana Rodrigues e Vera Lopes. Fotos de Carlos Cruz.

Penso que uma das características que identifica o grupo é a sua relação/identificação como um grupo de teatro negro. Nesse sentido, comprometido com a investigação de uma linguagem teatral fundamentada na brasilidade e na identidade gestual calcada em elementos da cultura afro-brasileira, já presentes no primeiro espetáculo. O grupo tem inovado na utilização de elementos estéticos afro-brasileiros como procedimentos cênicos a serviço da narrativa e da encenação. O gestual afro-brasileiro é transformado em código cênico pleno de significação e potência artística, mas também numa perspectiva de que o corpo é signo, o corpo negro é um potente signo de discussão da realidade a partir de sua presença ou de sua ausência na cena e, justamente por isto, um corpo insubstituível.

⁴⁴ White-face, ao contrário do black-face, é quando um ator negro se maquia de branco.

O grupo foi responsável por criar um público negro frequentador de teatro na cidade, o qual passava a ter uma referência onde se via representado. Buscamos sempre ocupar os principais teatros e espaços da cidade, investindo numa plateia negra e incentivando o surgimento de tantos artistas que se viam espelhados na cena e podiam sonhar em estar no palco ou ter uma outra percepção enquanto plateia. Ser artista negro de teatro em Porto Alegre passou a ser uma possibilidade real para um conjunto de pessoas que desejavam vê-lo, mas até aquele momento não tinham podido por não se sentirem retratados na cena.

Através do espetáculo Hamlet Sincrético o grupo despertou, ao longo de sua trajetória, o interesse tanto de público tradicional de teatro quanto de especialistas e teóricos que refletiram sobre a produção teatral do Caixa, o que favoreceu a uma reflexão do fazer artístico do coletivo em tempo real ao processo de criação cênica e, com isto, amplificou o espectro de frequentadores de teatro incluindo pessoas negras que passam a frequentar as salas teatrais da Cidade.

Em 2004 começamos a ensaiar Hamlet Sincrético, mais um trabalho financiado pelo FUMPROARTE. Adotamos a ideia de que o espetáculo deveria, mais uma vez, conter a provocação de ter um ator branco, uma vez que parte da comunidade teatral da cidade acusava o grupo de fazer racismo ao contrário, pois só tinham negros. E ao nos perguntar por qual razão havia este ator branco, respondíamos, jocosamente, que o grupo defendia e praticava cotas raciais. Procedimento, este, aplicado ainda em Antígona BR.

Hamlet Sincrético marca o diálogo do grupo com a noção de linguagem sincrética, encarada não como uma atitude passiva e conformista de mistura cultural sem tensão, mas como espaço de conflito, assimilação e deglutição cultural. Pensando a cultura brasileira como uma encruzilhada formada por culturas europeias, culturas diaspóricas africanas e diversas culturas autóctones. Portanto, em nossas montagens, o sincretismo não é ingênuo, mas território de contradições políticas e discussão da história e do porvir.

Navegamos em três fontes dramáticas em nossas obras: autores afro-brasileiros, africanos e canônicos euro-ocidentais, mas sempre articulando com uma noção de gestualidade afro-brasileira em diálogo com cada uma destas dimensões dramáticas elencadas.

O coletivo investiu também na reflexão teórica, através dos Encontros de Arte de Matriz Africana (2005 a 2012) em que sempre trouxe alguns dos principais investigadores da cena negra contemporânea, contribuindo para o desenvolvimento de uma epistemologia negra do teatro. Ainda publicou a Revista Matriz, propiciando reflexão e memória das artes negras.

O Encontro de Arte marcou a cena teatral gaúcha trazendo os mais expressivos grupos e artistas negros de todo país, articulando com setores do movimento negro local e com instituições públicas do campo da cultura, buscando ocupar os mais importantes teatros da capital. Entre os participantes que estiveram presentes nas oito edições do evento estão: Hilton Cobra, José Fernando Azevedo, Evani Tavares, Rubens Barbot, Júlio Moracen, Wagner Carvalho, Carmen Luz, Sidney Santiago, Iléa Ferraz, Gustavo Melo Cerqueira, Luiz de Abreu, Rui Moreira, Kleber Lourenço, Rodrigo dos Santos, Maria Gal, Ângelo Flávio e Luiz de Abreu.



Imagem (em conjunto) 10: Fotos de arquivo do Grupo.



Imagem 11: Cartazes do Encontro de Arte de Matriz Africana

Em 2010 estreou *O Osso de Mor Lam*, do senegalês Birago Diop⁴⁵, sendo a primeira incursão do grupo na dramaturgia africana. Esta foi a única montagem realizada sem patrocínio, feito as expensas do grupo. Este texto chegou até o Grupo por uma razão que só reforça a ideia de exclusão. Gregoire Kantossin, um senegalês que a época residia na cidade, havia feito uma tradução do referido texto e buscava quem se interessasse em encená-lo. Buscou diretores, produtores e mesmo pessoas ligadas ao Departamento de Arte Dramática da UFRGS, sendo que todos demonstravam desinteresse e sempre diziam: procura o Caixa-Preta. Assim ele chega até nós que, prontamente, nos dispusemos a trabalhar o texto. Até a montagem exercitamos o texto em pelo menos duas leituras dramáticas com elencos variados até a montagem final que estreia em 2010.

O Grupo recebeu o Prêmio FUNARTE⁴⁶ de Artes Negras em 2013 para a montagem de *Ori Orestéia*, que completaria a Trilogia da Identidade, junto ao *Hamlet Sincrético* e *Antígona BR*, mas só estreou em 2015, devido a problemas com o repasse dos recursos, fruto do recrudescimento racista, expresso em uma decisão judicial proferida por um juiz do Maranhão que acata a denúncia de um advogado que acusa a iniciativa do prêmio como uma atitude racista. Em 2015 o Caixa-Preta estreia seu novo espetáculo no Teatro São Pedro, local que havia escolhido para destacar algumas de suas estreias. Este sempre foi um espaço teatral com pouca presença negra, especialmente do campo do teatro e, por isto, adotamos como uma tática para exposição da peça e como uma atitude de ocupação dos espaços elitistas.

Em 2019, após um longo hiato criativo, o Grupo volta à ativa com o espetáculo-performance *Noite Sincrética*, estreado em uma sexta-feira 13 de setembro, dentro do projeto *Sessão Maldita do Porto Alegre em Cena*. Este espetáculo estava integrado ao lançamento do livro *Hamlet Sincrético – Em Busca de um Teatro Negro*, obra que celebrava a montagem contendo mais de setenta artigos, textos e depoimentos de importantes artistas e teóricos do teatro.

Neste período o cenário e o mercado de teatro para artistas negros havia tomado outros rumos. Nos últimos anos os grandes festivais passaram a abrir espaços para espetáculos de teatro negro. Entretanto, sem uma preocupação de trazer o público negro e periférico para

⁴⁵ Foi um poeta e contador de histórias senegalês (1906 – 1989) cujo trabalho restaurou o interesse geral pelos contos populares africanos e o promoveu a um dos mais destacados escritores francófonos africanos. Um renomado veterinário, diplomata e voz principal do movimento literário Negritude, exemplificou o "homem da renascença africana".

⁴⁶ FUNARTE (Fundação Nacional de Artes) é uma fundação do governo brasileiro, ligada atualmente ao Ministério da Cidadania. Atua em todo o território nacional e é o órgão responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, à dança, ao teatro e ao circo.

assistir a estas obras. Não obstante, as duas atividades do Caixa, lançamento do livro e performance, lotam com público massivamente negros.

A experiência acumulada pelos artistas negros proporcionou uma rica troca entre tantos artistas que passaram pelo Grupo, pelas relações com outros coletivos por todo o país e, especialmente, descobrindo uma comunicação com um público que apontou caminhos a serem trilhados. Contribuiu, ainda, a reflexão teórica em torno de Hamlet Sincrético e alguns esforços de registro da produção que indica certos aspectos que podem ser aprofundados neste trabalho acadêmico.

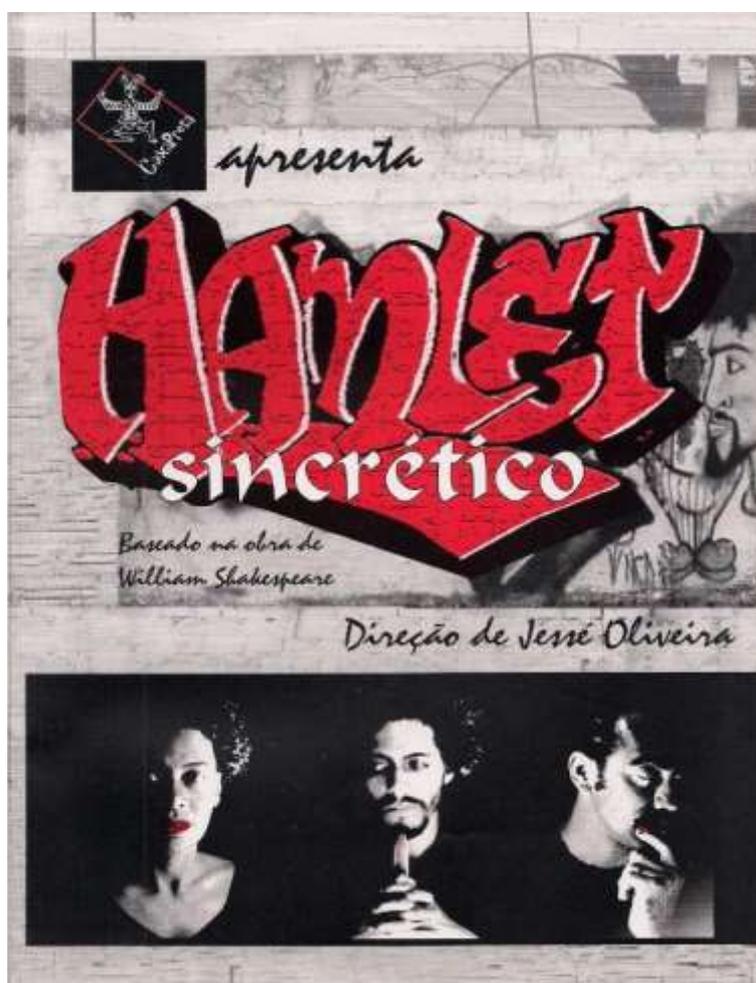


Imagem 12: Capa da revista-programa de Hamlet Sincrético criada por Irene Santos.

1.4 ALGUNS ESCRITOS REFLEXIVOS SOBRE HAMLET SINCRÉTICO

Partindo do percurso teórico e crítico destes escritos, tento fazer uma leitura sobre a montagem a qual encenei, referenciando olhares dirigidos aos aspectos estéticos empreendidos em *Hamlet Sincrético* e sobre a Trilogia da Identidade, do grupo Caixa-Preta.

Hamlet Sincrético, desde sua estreia, despertou o interesse de teóricos, pesquisadores acadêmicos de teatro e de cultura negra. A partir destes escritos, pretendo apontar caminhos teóricos para refletir sobre a peça. Dezenas de artigos, críticas, dissertações e teses abordaram a peça ou o trabalho do grupo Caixa-Preta.

Destaco aqui alguns livros que tiveram capítulos relativos à peça, artigos, monografias, dissertações e teses que enfocaram a montagem ou o grupo e que aqui servirão de alicerce para reflexões acerca da gestualidade afro-brasileira presentes em *Hamlet Sincrético*, podendo servir de referência e contribuição para uma teoria do teatro negro contemporâneo.

Além de publicações escritas, a peça e o grupo foram abordados nos documentários do SESC-TV; *Teatro e Circunstância - Tradição Comunitária*; *Teatro Étnico: Encontro de Dionysos e Olorum; Tradição Comunitária*; e *Teatro Étnico: Teatro da Negritude*, por Sebastião Milaré. O *Programa Nação*, da TVE/RS, realizou um episódio sobre a trajetória do Caixa-Preta e ainda temos o documentário *Caixa-Preta*, de Júlio Ferreira.

A peça já foi analisada em publicações nacionais e internacionais como em *Local and Global Myths in Shakespearean Performance* (2018), publicado nos EUA e Europa abordando algumas das mais destacadas montagens da obra de Shakespeare pelo mundo, tendo um capítulo dedicado ao Brasil onde são abordados *Ham-Let*, de Zé Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina e *Hamlet Sincrético* do Caixa-Preta sob minha direção. O livro *A História do Negro no Teatro Brasileiro* (2014), de Joel Rufino dos Santos, destaca a trajetória do Caixa-Preta, sob uma perspectiva histórica no teatro negro. Em 2016, ano de comemoração de quatro séculos e meio de morte do Bardo Inglês, foi publicado *Shakespeare 450 Anos* (2016), com um capítulo dedicado à peça. Em 2019 foram lançados dois livros que refletem sobre *Hamlet Sincrético*. Em *Hamlet no Brasil* (2019), uma exaustiva obra sobre esta peça, um dos capítulos enfoca a montagem gaúcha. O segundo livro é *Hamlet Sincrético – Em Busca de Um Teatro Negro* (2019), publicação que contém mais de 70 artigos, textos e depoimentos sobre a peça.

Há, ainda, entrevistas e matérias jornalísticas que serão empregadas para análise do trabalho, além de uma gravação completa que integra o acervo da *MIT Global Shakespeare – Video and Performance Archive*.

Na publicação *Local and Global Myths in Shakespearean Performance* a pesquisadora Anna Camati (2018) traça um panorama de produções shakespearianas pelo mundo, sendo que no capítulo dedicado ao Brasil, ela reflete sobre as montagens *Ham-Let*, do Oficina Uzyna Uzona⁴⁷, sob direção de José Celso Martinez Corrêa e ao Hamlet Sincrético sob a perspectiva do conceito de antropofagia, algo que dialoga com os conceitos adotados pelo Caixa como sincretismo, hibridismo e uso de referências do mundo pop.

A autora produziu e publicou mais de uma dezena de artigos em livros e revistas especializadas enfocando a obra Hamlet Sincrético e no longo artigo presente neste livro, ela aborda as duas montagens de Hamlet partindo do conceito de antropofagia e transculturalidade presentes nestas encenações. Em ambas as obras ela detecta uma hibridização entre elementos da cultura brasileira, uma deglutição da cultura popular, reescritas da narrativa shakespeariana com um olhar brasileiro e antropofágico.

O escritor Joel Rufino dos Santos, em *A História do Negro no Teatro Brasileiro*, faz um apanhado da presença negra em nosso teatro, traçando uma trajetória de algumas das principais experiências teatrais, tendo um capítulo que relata a trajetória do Caixa-Preta. Eu fui um dos colaboradores da pesquisa que resultou nesta obra. O livro é uma publicação luxuosa em capa dura, com fotos coloridas, fino acabamento e que abarca uma ampla gama de realizações de teatro negro espalhados pelo país. Infelizmente o autor não pode fazer o lançamento do livro em Porto Alegre, pois faleceu logo após o lançamento.

⁴⁷ Teatro Oficina Uzyna Uzona, ou simplesmente Teatro Oficina, é uma companhia de teatro do Brasil, cuja sede se localiza no prédio do homônimo Teatro Oficina, no bairro paulistano do Bixiga. A companhia foi fundada em 1958 na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo por Amir Haddad, José Celso Martinez Correa e Carlos Queiroz Telles. Atualmente a companhia é dirigida por José Celso Martinez Corrêa.

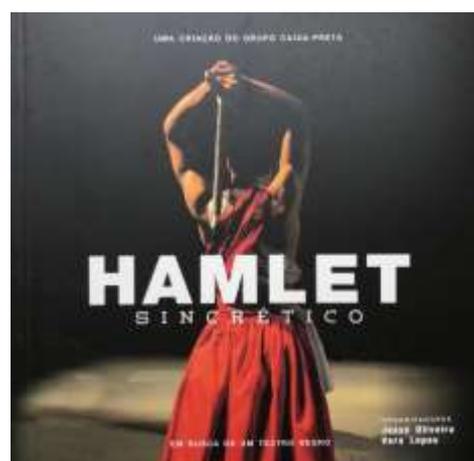
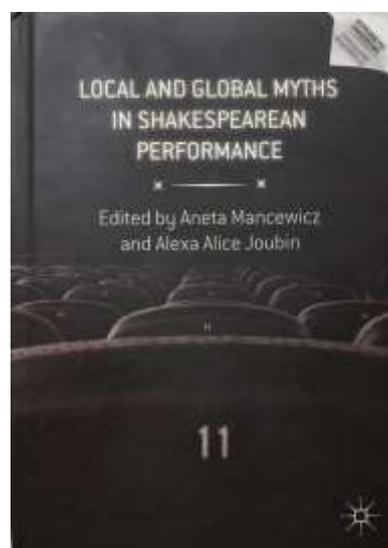
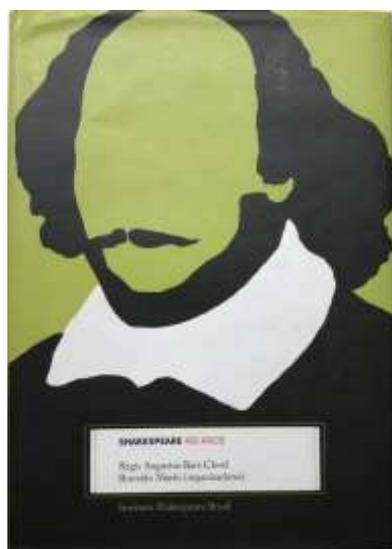
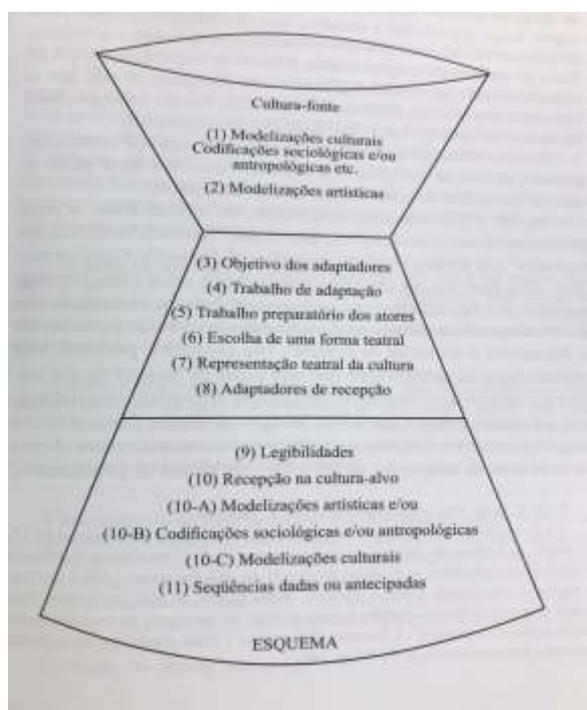


Imagem (em conjunto) 13: Capas de publicações sobre produções shakespearianas.

O livro *Shakespeare 450 Anos* é uma publicação que aborda inúmeras montagens de peças do bardo inglês, contém um capítulo em que discorre sobre o hibridismo cultural e espaço cênico alternativo no Hamlet Sincrético. Diz a autora:

O próprio título do espetáculo, Hamlet Sincrético, indica que não se trata de uma montagem convencional do texto de Shakespeare, mas de uma apropriação que adquire diversas camadas de significação no processo de transculturação. Trata-se de um diálogo, via de mão dupla, que se processa no cruzamento de situações de enunciação e/ou culturas: a do texto/cultura-fonte (Hamlet – Inglaterra elisabetana, século XVII) e ao texto cultura/alvo (Hamlet Sincrético – Brasil, século XXI), com um olhar retrospectivo no passado, mas uma maior ênfase no Presente (CAMATI, 2015, pág. 154).

Este indicativo da autora propõe uma leitura atenta sobre o que aponta Patrice Pavis em seu livro *O Teatro no Cruzamento de Culturas*, onde reflete acerca do interculturalismo partindo do que chama de cultura alvo e cultura fonte, reconhecendo um complexo caminho entre estes pontos. Também reflete sobre como se dá a relação entre aspectos tão complexos partindo de noções culturais diversas, as quais precisam de um esforço para ler a representação de uma fonte cultural mediada por outra e que chega ao espectador que fará a leitura destes códigos e signos.



Este é um tema essencial para compreender e ler Hamlet Sincrético, considerando que se trata de uma criação onde o texto dramático de origem inglesa, dentro de um período

elisabetano, com ênfase nos temas próprios deste contexto, é mediado pela encenação onde os signos visuais, gestuais e musicais são de matrizes afro-brasileiras. Cabe ao público fazer esta leitura a partir de seus conhecimentos prévios acerca dos elementos textuais, bem como, dos recursos empreendidos pela encenação. O texto espetacular é o manancial que dá suporte para as construções de sentidos, enquanto o texto dramático estabelece outro contexto que por vezes conflitua com os significados historicamente relacionados a teia dos acontecimentos narrativos.

Hamlet no Brasil traz o artigo *Historicização e Antropofagia: recriações de Hamlet*, por Marcelo Marchioro e Jessé Oliveira, escrito por Anna Camati. Neste artigo, a autora perpassa um aspecto bastante significativo em termos de abordagem da encenação, especialmente no que tange ao tema que desencadeou a sequência de espetáculos com ênfase na discussão de uma identidade racial discutida não no campo da racionalidade, mas ativada pelos recursos estéticos e de como os corpos negros podem produzir significados tão diversos.

Em *Hamlet Sincrético*, o Caixa-Preta afirma a sua condição étnico-racial através da mistura e fusão de elementos mitológicos, ancestrais, presentes em Hamlet, com componentes míticos provenientes da cultura afro-brasileira. O roteiro cênico do espetáculo que discute questões raciais e étnicas à luz da mitologia afro-brasileira, privilegia a perspectiva da cultura-alvo, que se torna o foco principal, utilizando a cultura estrangeira para seus próprios fins. Como ensina Peter Burke, a apropriação cultural pode ser analisada como movimento duplo de descontextualização e recontextualização do texto canônico, gerando discursos políticos alternativos que implicam em questionamento e descentramento do legado cultural hegemônico (Burke, 2006). Recriações politizadas de obras canônicas fazem parte de um processo que valoriza a voz, a história e a identidade daqueles que foram explorados, marginalizados e silenciados por interesses e/ou ideologias dominantes (CAMATI, 2019, pág. 158).

Hamlet Sincrético – Em Busca de Um Teatro Negro pode ser considerado a obra mais completa sobre a montagem, uma vez que traz artigos acadêmicos de densidade teórica através da escrita de pesquisadores como Julio Moracen Naranjo, Evani Tavares, Camila Bauer; de diretores como Luciano Alabarse, Camilo de Lélis, Dilmar Messias, Thiago Pirajira, Airton Oliveira; de babalorixás como Baba Diba de Yemonjá, Pai Hendrix de Orumilá; capoeiristas como Guto Africanamente; atores e atrizes como Hilton Cobra, Dirce Thomaz, Viviane Juguero, Dedy Ricardo; críticos como Luiz Paulo Vasconcellos, Luís Augusto Fischer, Renato Mendonça, Antonio Hohlfeldt; e ativistas como Antonio Carlos Cortes, Maria Conceição, Iosvaldir Betancourt e Waldemar Pernambuco; além de depoimentos dos atores e equipe da peça.

Os referidos autores, que vivenciaram a obra e foram, ao seu tempo, produzindo reflexões acerca da peça, contribuíram para o desenvolvimento da encenação, uma vez que suas considerações afetavam o espetáculo que seguia sendo reelaborado a partir destas contribuições. Portanto, não se trata exclusivamente de escritas analíticas distanciadas no tempo, mas de reflexões críticas que estiveram presentes no desenvolvimento da encenação.

Ainda serviram de orientação à leitura da peça junto à equipe de criação e também junto ao público, uma vez que foram publicadas como críticas em jornais, revistas, blogs e entrevistas realizadas no período. Além disso, as contribuições também se deram via trabalhos acadêmicos que pesquisaram e refletiram sobre a trajetória do Caixa-Preta e de Hamlet Sincrético, a exemplo de Adriana Santos, Luísa Dias Flores, Josiane Acosta, Jorge Luís Machado e Silvana Ferreira.

Utilizo, também, fontes primárias como meus apontamentos de direção sobre os trabalhos, rascunhos e esboços de cena. Costumo guardar os cadernos de montagem e os textos com observações e indicações, o que favoreceu para fazer descrições das cenas tomando como ponto de partida as motivações que levaram a criação das cenas. Trago, a título de exemplo, uma anotação feita durante um período de retomada de ensaios, em 2005, após retornar de uma viagem a Salvador onde tive contato com a obra *Malandro Divino – A Vida e a Lenda de Zé Pelintra*, de Zeca Ligério (2004) na qual escrevi o seguinte: *“No ensaio de hoje, vamos repensar o significado do conceito da cena em que Hamlet-Xangô tenta vingar-se de Cláudio-Zé Pelintra. Não vamos mudar a cena em termos de movimentação, mas repensaremos as motivações. Lembram-se que no período que ensaiávamos esta cena o Marcelo de Paula - ator que interpretava o personagem – questionou sobre a razão para voltar e buscar os sapatos que deixava em cena? Ao ter contato com esta publicação descobri que Zé Pelintra é uma figura histórica que sai de Pernambuco e vai para o Rio de Janeiro. Ele, em sua terra natal, era um sujeito pobre que não tinha sapatos e no Rio, tem uma ascensão social dentro do submundo da malandragem e passa a vestir-se com boas roupas, sapatos e passa a ser um elemento de distinção social. Queria que este aspecto ganhasse uma força interpretativa e favorecesse o significado desta ação para o personagem Cláudio-Zé Pelintra”*.



Imagem 14: Hamlet Sincrético – Marcelo de Paula Foto de Irene Santos.

Depois deste dia de ensaio a cena ganhou uma nova força por ter sido fornecida as motivações necessárias ao mesmo tempo que, para mim, reforçou uma noção de processo intuitivo. Quando, no processo de criação da cena, o ator me indagou sobre as razões para esta ação, eu tinha convicção da potência da cena, mas me limitei a dizer a ele que não havia uma justificativa racional para a cena, mas que eu intuía que o personagem voltaria pra apanhar este sapato como signo de sua força.



Imagem 15: Hamlet Sincrético; Atores: Glau Barros, Vera Lopes, Marcelo de Paula e Kdoo Guerreiro. Foto: Wagner Carvalho.

1.5 NOTAS DE UMA ENCENAÇÃO SINCRÉTICA – HAMLET SINCRÉTICO

Para efetivar esta difícil tarefa que é a de recordar um vivido e repensá-lo no presente, faço descrições, análises, remições, narrativas que buscam ao mesmo reconstituir, repensar e produzir outras possibilidades tanto para o que foi feito quanto para o que pode emanar dessa pesquisa. Nesse sentido, a descrição das cenas pretende ser um ato de memória (relembrar o que foi feito a partir das materialidades e do vivido), ato de recriação (que é parte daquilo que se revive, ou seja, está junto com a memória) e análise (que a distância e a pesquisa implicam), através da revisão de vídeos, apontamentos e anotações do livro do diretor.

Apresento uma tabela esquemática de como os personagens se entrecruzam com figuras representativas da cultura de matriz africana. Desde o início dos ensaios propus aos atores possíveis relações a partir de suas características dramáticas originais relacionadas com as fontes afro-brasileiras.

Personagem	Característica	Personagem afro-brasileira	Origem
Príncipe Hamlet	Busca por justiça	Xangô	Batuque
Hamlet Fantasma	Grande pai	Oxalá	Batuque
Gertrudes	Grande mãe	Iemanjá	Batuque
Cláudio	Sujeito amoral	Zé Pelintra	Umbanda
Ofélia	Faz a ponte com os mortos	Iansã	Batuque
Laertes	Guerreiro	Ogun	Batuque
Polônio	Intrigueiro, manipulador e bajulador	Exu/Pastor evangélico	Batuque/Igreja Pentecostal
Horácio	Personagem que observa e narra os acontecimentos	Turista estrangeiro	
Rosenkrantz	Espelho de força entre personagens	Rapper	Cultura negra urbana
Guildenstern	Espelho de força entre personagens	Rapper	Cultura negra urbana
Coveiros			
Fortimbrás	Força transformadora	Oxum	Batuque

Importante trazer, à guisa de instauração de uma narrativa que, dentre as referências utilizadas para a criação da cena sincrética, uma das principais foram algumas figuras do panteão das religiosidades afro-brasileiras, em especial os Orixás do Batuque. Essas figuras referência foram relacionadas aos personagens da obra dramática de modo a proporcionar elementos para a constituição e identificação de cada personagem, fazendo uma aproximação com os arquétipos identificados nessas orixalidades.

Os espectadores eram recebidos, por exemplo, pelo Narrador-Exu⁴⁸, que abria o portão para que adentrassem no pátio, marcando o início do espetáculo. Esta entidade afro-brasileira performada pelo ator Silvio Ramão era sincretizada com o personagem Apolônio que, na peça, é uma figura que age por interesses pessoais e com certa amoralidade em sua ação. Era encarregado de fazer o primeiro contato e estabelecer o vínculo entre público e encenação. Era uma cena cômica, onde o Exú produzia o efeito de relaxamento do público que historicamente tinha certa aversão e preconceitos com o Hospital Psiquiátrico São Pedro, lugar da encenação. O grupo ocupava um dos pavilhões que havia se convertido em um Condomínio Cênico, integrado por diversos grupos teatrais da capital. Era uma forma de introduzir o público neste ambiente pouco usual e cheio de dores históricas e pessoais.

A segunda cena acontecia na rua, utilizando elementos e procedimentos cênicos ligados à linguagem de teatro de rua. Nela acontecia um cortejo em que os atores representavam uma porta bandeira e um mestre-sala, seguidos pelas figuras do Rei Cláudio/Zé Pelintra e Gertrudes/Iemanjá⁴⁹, simulando um cortejo fúnebre em que os atores entoavam um cântico de batuque, propondo uma síntese da peça, onde encenamos o momento do enterro de Ofélia e a luta entre Hamlet/Xangô e Laertes/Ogum, vestidos com os trajes dos orixás e utilizando armas modernas. Neste momento a peleia é impedida por Cláudio/Zé Pelintra.

Aqui aproveito para fazer uma relação geral dos principais personagens da narrativa shakespeariana e sua aproximação sincrético-mítica com as figuras da cultura afro-brasileira. O personagem título, Hamlet, por ser aquele que busca justificar o pai assassinado, está sincretizado a Xangô, Orixá da Justiça; a Rainha Gertrudes é a grande mãe do reino, por isto a associamos à Iemanjá; o Rei Cláudio, por sua amoralidade aproximamos da figura da Umbanda, Zé Pelintra; Ofélia, a moça que tem uma morte mítica, relacionamos a Iansã, Orixá que faz a ponte com os mortos; Laertes, irmão de Ofélia e exímio com a espada, aproximamos de Ogum Guerreiro. Outra aproximação que fizemos foi tornar Fortimbrás a força feminina de transformação ao associá-lo a Oxum, trazendo um tema ainda não tão em voga no campo do

⁴⁸ Exu é o orixá da comunicação e da linguagem: assim, atua como mensageiro entre os seres humanos e as divindades (dentre outras muitas atribuições). É cultuado no continente africano pelo povo nagô/iorubá, bem como em cultos afro-brasileiros, como no candomblé baiano, no tambor de mina maranhense, dentre outros. Apesar do nome idêntico, não deve ser confundido com os exus da Umbanda (também chamados "exus catiços") que possuem cosmologia diferente.

⁴⁹ Iemanjá é um dos orixás do panteão africano e afro-brasileiro cultuado no Candomblé, Batuque e Umbanda. No Brasil considerado o orixá mais popular festejado com festas públicas, desenvolveu profunda influência na cultura popular, música, literatura e na religião, adquirindo progressivamente uma identidade consolidada pelo Novo Mundo conforme pode ser observado em suas representações nos mais diversos âmbitos que em sua imagem reuniram as "três raças".

teatro que era a questão de gênero, assim como Rosencrantz e Guildenstern que a cada cena apareciam de formas diferentes, tais como: pagodeiros, rappers e gangsters.

O espetáculo prosseguia através dos corredores do prédio onde acontecia parte da obra, dando uma ideia de nichos, casas e quartos de santo⁵⁰ com público acompanhando a encenação por diversos espaços numa proposta sensorial de teatro ambientalista, partindo deste conceito de Richard Schechner (1987) de um teatro de experiência viva em que atores e público ocupam este mesmo espaço de vivência. Uma primeira sala onde estava Iansã/Ofélia realizando seus gestos característicos do Orixá com o qual ela está referenciada. Esta sala com folhas secas no chão que eram movimentadas enquanto a atriz dançava, dando uma ideia de vento, elemento da natureza que representa esta entidade orixá cujos elementos são o raio que representa o movimento, e o fogo, a necessidade de mudança, de deslocamento. Logo os espectadores eram atraídos pela aparição de Hamlet-Xangô no corredor principal e era possível ver ao fundo a imagem luminosa de Hamlet-Oxalá⁵¹, marcada pelo uso de luz negra sobre suas vestes brancas. Hamlet-Xangô os atrai até aproximar-se e fundir-se a Hamlet-Oxalá. Neste instante aparece novamente o Polônio-Exu que conduz o público ao salão principal, voltando ao tom cômico e sarcástico.

Com o público já acomodado, a sala mergulha num blackout e a passarela começa a ser iluminada nas costas do público, sentado nas arquibancadas. Estava pendurado numa das treliças de iluminação um ator representando um vigia do palácio que descia e começava a “fechar um baseado” - um cigarro de maconha - e logo se assustava com a chegada de outro vigia. Estes fumam juntos até a chegada de um terceiro, este era branco e representava Horácio. Os dois primeiros contavam que viram, na noite passada, o fantasma do Rei morto. Horácio incrédulo zombava destes, até que ele vê a figura do Rei. A ideia do fumo era justamente criar um ambiente de ilusão e fertilidade imaginativa, onde todos os acontecimentos podiam ser apenas fruto de uma imaginação com percepção sensorial alterada ou não. Após apontarem suas armas o rei desaparecia e reaparecia mais uma vez, até que os três sássem apressados para contar ao Príncipe Hamlet-Xangô o que tinham presenciado ou imaginavam ter visto.

A cena seguinte era marcada por um ritual estilizado de Batuque. Entravam os tamboreiros e logo após figuras que representavam entidades do culto, colocavam-se em

⁵⁰ Nos quartos de santo são agrupados os assentamentos de todos os Orixás similares que existam naquele Ilê Axé.

⁵¹ Oxalá é um orixá do panteão africano e afro-brasileiro, seu nome vem do iorubá Òrìsànlá, nome de um orixá também conhecido como Obatalá. "Oxalufã", "Oxaguiã" e "Obatalá" são termos procedentes da língua iorubá.

círculo: Tranca-ruas⁵², Ofélia-Iansã, Laertes-Ogum, Sete-saias⁵³, outro Exu, e Hamlet-Xangô. Entoam pontos de Exu que faziam alusão à cena do encontro entre Hamlet-Xangô, Cláudio-Zé Pelintra e Gertrudes-Iemanjá. Com a entrada do casal Cláudio-Zé Pelintra e Gertrudes/Iemanjá, tinha início a cena que fazia a ponte formal com o texto dramático de Shakespeare. Hamlet-Xangô desafia o poder do tio se revelando ao tirar o axó (vestimenta) de Xangô e ficando apenas com uma roupa preta, neste caso, mostrando o personagem com vestes neutras, ou seja, sem sua identidade e características originais. Esta cena representava a perda da identidade e, ao mesmo tempo, a usurpação do poder por quem não tem este direito, parte do tema central desta obra de Shakespeare e presente em outras peças como Macbeth e Rei Lear. A entrada de Cláudio-Zé Pelintra no rito do qual não fazia parte atendia a necessidade estética de representar algo que perdeu as características, formas, peculiaridades que remetem a sua gênese. Com esse momento, a ideia era a de pensar a Umbanda, uma religião sincretizada e, portanto, já alterada. Não há aqui uma conotação maniqueísta, mas serve para ilustrar a situação dramática.

Produzia-se uma mudança corporal dos personagens nesta cena, a partir da entrada do Rei e da Rainha, em que todos lhes fazem reverência com exceção de Hamlet-Xangô. Polônio-Exu-Tranca-Rua em combinação com Cláudio-Zé-Pelintra retira as vestes e por baixo revela-se um pastor evangélico que começa a entoar hinos e todos os personagens vão sendo contagiados por esta nova postura/proposição. A mudança do corpo primitivamente negro para um corpo europeizado. Esta cena era marcada pela entrada do único ator branco da peça, representando o personagem Horácio-Turista tocando gaita, um instrumento que se diferenciava dos percussivos tocados anteriormente. Após este momento a cena passava a ser dialogada, em que o Cláudio falava como em um discurso político, enquanto o jovem Hamlet-Xangô se opunha a ele, mas sem conseguir realizar uma ação concreta- assim se instaurava como uma espécie de paralisia. O Rei e a Rainha chamavam-lhe a atenção e ela pedia para

⁵² Tranca Ruas ou Tranca Rua, é uma falange de Exus, entidades espirituais presentes na Umbanda e Quimbanda. É considerado responsável pela limpeza astral dos caminhos do mundo. Suas cores são branco, preto e vermelho, e geralmente é representado com um tridente, o que ao longo do tempo o fez com que fosse associado por membros de religiões cristãs a uma figura maligna, pelo fato de ser espíritos que trabalham em religiões de matriz africana.

⁵³ Sete-Saias é uma modalidade de Pomba Gira, cultuada na Umbanda, ela é uma entidade que tem relação com causas sobre o amor, a prosperidade, o sucesso e a saúde. Essa entidade é a mais indicada se você deseja resolver problemas amorosos e até mesmo os problemas financeiros. Ela pode lhe ajudar a solucionar todos os problemas que estão atravancando a sua vida.

que o filho se submetesse ao novo marido e monarca. A cena representa também a mudança da tradição, Cláudio é a nova ordem que vai mexer com a preservação dos hábitos e costumes.

Os demais personagens vão saindo e Hamlet/Xangô vai ficando sozinho, ao que diz seu primeiro fragmento de texto monólogo quando aparecem as dúvidas existenciais do herói trágico. Ele é interrompido com chegada do amigo Horácio-Turista, na pele do único ator branco da peça, vestido como um turista europeu estereotipado, de camisa floreada, bermuda caqui e tênis com carpim, que lhe fala do sinistro encontro com o Fantasma Hamlet-Oxalá. Laertes-Ogum aparecerá sempre como uma testemunha dos fatos, uma espécie de narrador que vê a tragédia acontecer e ao final contará a sua versão oficial.

A cena seguinte iniciava com um ensaio de escola de samba no encontro de Ofélia-Iansã com seu irmão Laertes-Ogum que lhe dá conselhos em relação ao Príncipe. Entram os “bataqueiros”, tendo à frente Laertes-Ogum, logo depois Ofélia-Iansã que vai ao encontro dele, começando a dançar como porta bandeira e mestre sala, enquanto ele segue com seus conselhos de como se comportar diante dos galanteios de Hamlet-Xangô. O príncipe entra, formando assim dois planos, pois Laertes-Ogum não o vê, como se ele fizesse apenas parte da imaginação de Ofélia-Iansã. Hamlet-Xangô está com uma navalha, que ao mesmo tempo representa o elemento fálico e remete à velha tradição que criou as figuras destes bailarinos do carnaval, quando capoeiristas defendiam a bandeira das suas escolas usando uma navalha. Não sei se esta história é verídica, mas é tão comentada e tão cheia de força poética que adotamos para a cena.



Imagem 16: Hamlet Sincrético – Glau Barros e Eder Rodrigues

A cena se dividia na entrada de Polônio/Pastor, que fazia a batucada carnavalesca se dispersar. O velho conselheiro trazia um espelho diante do rosto de Ofélia-Crente, fazendo

com que ela fosse manipulada pelo movimento que ele dava ao objeto. Ele dizia suas falas em ritmo de hino evangélico, dando conselhos ao filho que partia.

Polônio-Pastor conduz a filha pela imagem de seu espelho, através deste ela projetava sua autoimagem, onde o que via é o que a sociedade não aceita, seu cabelo pixaim (modo de nomear determinados tipos de cabelos de negras e negros) e sua pele negra. A síntese desta cena representava a negação dos costumes e valores ancestrais afro-brasileiros. Desde que o novo Rei tomou o poder a velha ordem passa a ser negada e interdita.

Hamlet-Xangô acompanha Horácio-Turista à plataforma onde, na noite anterior, ele e os outros vigias haviam visto o vulto do Pai de Hamlet-Xangô. Novamente o rei aparecia e o Príncipe o seguia, ordenando que o amigo não o seguisse. Hamlet-Xangô corria para o encontro com o pai. Aqui era aproveitada a arquitetura do prédio que possuía três portas: o Príncipe saía correndo pela porta central e voltava rapidamente pela porta da direita. Blackout e sumia.

Numa cena marcada pela escuridão, Hamlet procurava pelo Pai e, este iluminado se materializava com luzes de lanternas. O Pai revelava a traição do seu irmão Cláudio-Zé Pelintra e pedia para que poupasse a Rainha. Hamlet-Xangô, transtornado, corria em direção à luz, que representava seu pai, e desaparecia de um ponto e reaparecia em outro ponto imediatamente. Ao final ele entoava um cântico africano que retornaria em diversas partes da peça, como um leitmotiv, reportando a ideia de uma ressignificação para cada momento que aparece.

Horácio-Turista alcança o Príncipe que clama por vingança e ao ver o amigo pede para que permaneça em silêncio e sela com ele um pacto para desmascarar o tio usurpador.

Entravam Cláudio-Zé Pelintra e Gertrudes-Iemanjá subindo os degraus da arquibancada até chegarem a plataforma central, em maliciosa intimidade. Entravam, repentinamente, Rosencrantz-Pagodeiro e Guildenstern-Pagodeiro, tocando surdo, o Rei falava em ritmo de samba-de-breque⁵⁴, a Rainha o acompanhava. Rosencrantz-Pagodeiro e Guildenstern-Pagodeiro respondiam em tom de pagode, representando o choque do velho e do novo, do original e do produto massificado. Esta cena marcava definitivamente a parte cômica

⁵⁴ Samba de Breque é um estilo de samba marcado pela fala entrecortando a música. A principal característica do estilo é a pausa no acompanhamento acentuadamente sincopado para uma intervenção declamatória do intérprete. Estas paradas bruscas são chamadas breques, designação abreviada do inglês *brake*, ou seja, para os freios de automóveis. Os "breques" são frases apenas faladas que conferem graça e malandragem. Quem popularizou e consagrou o estilo foi o cantor carioca Moreira da Silva ou Kid Morangueira.

da peça. Vão saindo, ainda cantando e tocando, enquanto Rei e Rainha retomavam a licenciosidade.

Transcrevo aqui um pequeno trecho da peça transformado em rap e cantado por Rosencrantz-Rapper⁵⁵, Guildenstern-Rapper e Hamlet-Xangô, buscando uma aproximação entre o sentido literário do texto com uma roupagem musical moderna que traz para o contemporâneo se apropriando de uma linguagem musical popular e com utilização de gírias, próprias deste segmento musical.

Hamlet: Salve Rosencrantz! Grande Guildenstern! *(Inicia o diálogo entre os três no ritmo do Rap)*
Sempre seguindo fortes e firmes na luta?

Rosencrantz: Rosencrantz e Guildenstern esse é nosso nome A gente tá aqui para ver o que é que houve.

Guildenstern: Tamo chegando tranquilos e serenos No meio da burguesia a gente é peixe pequeno.

Hamlet: Peixe pequeno não, peixe piolho, então, Aquele que vive na boca do tubarão.

Rosencrantz: Na boca do tubarão a gente vive então. Por que ele nos garante a nosso refeição.

Hamlet: Pois é, já morei, tô ligado na parada. Por aqui o tubarão tá meio da pá virada.

Tudo bem, bola pra frente, cabeça pra cima, então, **Guildenstern:** Vamos afiar nossas mentes numa rima. Se passa em um rap assim de repente.

Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz: Do jeito que a gente fazia antigamente.

Hamlet: Rápido, vamos pôr o nosso cérebro à prova. Rápido, diz aí qual é que é a rima nova.

Guildenstern: Nada demais, o resto é só o resto. A rima nova é que o mundo tá ficando honesto.

Hamlet: Se mundo ta ficando honesto eu não sei não. O que é que deu em vocês pra caírem nesta cadeia, prisão.

Rosencrantz: Cadeia, prisão! Tu tá louco meu irmão

Hamlet: O mundo é uma prisão com diversas celas. E este lugar é o pior de todas elas [...] (GRUPO CAIXA-PRETA, 2005).

Entrava, então, Polônio interrompendo a intimidade do casal. De repente se ouvia sons de chamadas telefônicas que, aparentemente vinham de alguém do público, atrapalhando a cena. Os atores saíam de seus personagens para descobrir quem estava com o celular ligado

⁵⁵ Rapper é como se designa o cantor de Rap, ritmo marcado pelo um discurso rítmico com rimas e poesias, que surgiu no final do século XX entre as comunidades Afrodescendentes nos Estados Unidos.

até se darem conta que era o aparelho de Cláudio-Zé Pelintra, que atendia. Logo, Polônio-Pastor também atendia o seu, enquanto Hamlet-Xangô entrava sorrateiramente, sem ser percebido. Ao fim da ligação Polônio-Pastor mostrava uma carta enviada por Hamlet-Xangô, enquanto este se escondia dos outros personagens em cena. Iam embora os reis permanecendo o Príncipe e o Conselheiro.

Hamlet-Xangô ficava só e recebia a visita dos espertos Rosencrantz-Rapper e Guildenstern-Rapper, o diálogo era pontuado pelo Rap. Era também uma cena cômica que se acentuava com a entrada de Polônio-Pastor que, tentando agradar ao Príncipe, se mostrava incapaz de acompanhar o movimento e o ritmo dos três jovens. Nesta cena ficava claro que Hamlet-Xangô não confiava nos dois conhecidos de infância, mas que por suas posturas interesseiras demonstravam não serem mesmo dignos de confiança.

A cena seguinte era o encontro entre o Rei e a Rainha com Rosencrantz-Sambista e Guildenstern-Sambista na qual os dois últimos mentiam dizendo terem tido sucesso em obter informações de Hamlet, logo entravam Ofélia-Crente e Polônio-Pastor e saíam Rosencrantz-Sambista e Guildenstern-Sambista. O Rei e Polônio-Pastor se escondiam na plataforma, enquanto Ofélia-Iansã, ordenada pelo pai, ficava de joelhos e rezava enquanto Hamlet-Xangô entrava.

O jovem príncipe trazia um grande tonel de óleo vazio, no qual subia e as vezes entrava dentro para realizar o famoso monólogo “ser ou não ser” subindo. A cena tinha uma fusão com o momento em que ele dialogava com Ofélia-Iansã quando ela tentava devolver presentes que o príncipe havia lhe dado, este percebendo a presença dos dois negava ter ofertado tais presentes. Ofélia cantava para Hamlet uma canção tida como brega (Endless Love) sendo que demos outra conotação, provocando inicialmente risos no público que, logo após, se envolvia com a voz da atriz Glau Barros, intérprete de Ofélia-Iansã, encantando a todos.

O príncipe, para confirmar a certeza do envolvimento do tio na morte do pai, convida atores a representar uma encenação que se assemelha ao fato. A cena é representada em forma de pantomima, onde os atores caçoavam de cânones e hábitos do teatro, como aquecimento feito pelos atores e depois pelos gestos da pantomima, que também era cômica- ao final da cena tomava uma direção mais dramática. No fim da cena o Rei Cláudio-Zé Pelintra, ao perceber a semelhança dos fatos, sentia-se mal e Hamlet tinha certeza de sua culpa. Ele, no início da cena, pedia ao amigo Horácio que ficasse escondido e observasse as reações do Rei durante a representação. Aqui a ideia era de frisar o papel do personagem branco que era

sempre um observador da cena e nunca o que desencadeava ou dava consequência a ela como uma espécie de voyeur.

Cláudio-Zé Pelintra entrava na sala do trono, ia retirando as peças de sua roupa, começando pelo casaco que colocava sobre a cadeira, retirava a camisa vermelha, o chapéu e o sapato, depositando numa espécie de altar. Ao tirar a roupa ele ia se curvando e se tornando mais frágil. O Rei, sentindo-se culpado, rezava em solidão, enquanto Hamlet-Xangô se aproximava dele e, no momento em que ia desferir um golpe sobre Cláudio-Zé Pelintra, parava o gesto com o machado por acreditar que, se matasse o Rei em um momento de contrição, iria dar-lhe a salvação e não a punição- assim, deveria matá-lo em um instante de pecado. Hamlet-Xangô novamente hesitava em sua missão de eliminar o tio assassino, partia rapidamente e o Rei percebendo apenas um vulto se voltava para a porta tentando localizar quem o observava.

Hamlet-Xangô ia ao quarto da mãe e, ao chegar, ela estava conversando com Polônio que se escondia para observar. O príncipe era agressivo com a mãe e esta pedia por socorro. Polônio para acudi-la gritava, enquanto o jovem pensava se tratar do Rei e desferia um golpe fatal com seu canivete. Ao descobrir que se tratava apenas do conselheiro, retirava-o da sala para esconder o corpo entoando um canto ritual em língua Ioruba dedicado a Oxalá.

O fururu orelé
 Baba ken yen elegibó
 Ilé ifon motiwá babá
 Ejibo reré mojubá o
 Oluwá e ewá orá
 Ewá worá wa lé sé

Tradução em Português:

Uma claridade apareceu no céu,
 na cidade dos ejibô,
 na terra de Ifon donde vem nosso pai,
 vamos saudar o povo querido dos Ejibô,
 nós queremos ver nosso pai chegar.

O Rei, ao saber do ato do sobrinho, ordena a Rosencrantz-Gangster e Guildenstern-Gangster que encontrassem Hamlet-Xangô. Como a Rainha estava presente, ele dissimulava preocupação com o jovem parente, sendo, entretanto, bem compreendido em suas intenções pelos dois oportunistas.

Rosencrantz-Gangster e Guildenstern-Gangster procuravam pelo príncipe e, ao encontrá-lo ameaçavam-no, invertendo os papéis, agora com Hamlet-Xangô inferiorizado, uma vez que receberam poderes do Rei para usar a força contra o jovem. Nesta cena eles demonstravam mais uma vez seu oportunismo e como dois tolos podem se tornar cruéis e vingativos. Hamlet-Xangô, contudo, conseguia ludibriá-los e fugir.

A cena era marcada pela chegada de Cláudio-Zé Pelintra junto de dois guardas. Ele ordenava a eles que trouxessem Hamlet para sala de forma agressiva e o Rei ameaçava-o, ao mesmo tempo que, se recompunha colocando as roupas que havia retirado na cena do *mea-culpa*. Esta ação representava a retomada do poder por parte de Cláudio-Zé Pelintra que havia se enfraquecido no momento em que sentiu culpa por seus atos.

A próxima cena era a loucura de Ofélia-Iansã. Entrava Horácio-Turista com a Rainha, tentando convencê-la a receber a irmã que está transtornada e fora de si, Gertrudes-Iemanjá, sentindo-se culpada, inicialmente recusava a recebê-la, aceitando ao final o encontro com ela. A jovem entrava e, em seguida, entrava também o Rei que pedia para levarem-na embora, após esta debochar de seu poder, derrubando o seu chapéu.

Laertes-Ogum voltava de sua viagem, após ficar sabendo da morte do pai e, apoiado pelo povo, entrava na sala do Rei e ameaçava-o. Este, inicialmente acovardado, escondia-se atrás da Rainha. Entretanto, ia aos poucos revertendo o jogo ao aproximar-se dele sem que ele esboçasse reação, desafiava o jovem guerreiro e, por fim, conseguia dominá-lo, convencê-lo de que o verdadeiro culpado era Hamlet-Xangô e que ia ajudar-lhe na vingança.

Cláudio-Zé Pelintra e Laertes-Ogum, na plataforma do trono, tramavam contra a vida de Hamlet-Xangô, o Rei sentava-se sobre a cadeira que fazia referência ao trono e entregava armas para Laertes-Ogum. Buscava-se aí uma metáfora do homem negro se armando contra si próprio, quando não percebia quem era seu verdadeiro inimigo, num exercício destrutivo de autofagia. Ao final da cena Gertrudes-Iemanjá entrava desesperada e anunciava a misteriosa morte de Ofélia-Iansã. Na verdade, era uma morte mal esclarecida, sem deixar evidente se foi um acidente ou suicídio. Por este caráter a personagem Ofélia estava associado a orixalidade de Iansã, ela é também uma ponte com o mundo dos mortos.

Hamlet-Xangô e Horácio-Turista entravam no escuro, portando lanternas, eles subiam na plataforma central e logo entravam dois coveiros com velas nas mãos. A cena era cômica novamente, pois os coveiros faziam piadas com os rostos nos túmulos e com sua própria existência, assim revelando novos espaços cênicos ainda não explorados durante a peça, como a mobilidade dos degraus que levavam à plataforma simulando uma cova. Encontravam-se os

coveiros e os dois jovens. Os coveiros são representados pelos mesmos atores que faziam Ofélia-Iansã e Polônio-Exu-Pastor, respectivamente. Eles representavam, de certa forma, o retorno dos mortos, ou uma metáfora significando que, nós negros, nunca morremos e ainda escarnecemos da má sorte.

Os coveiros iam embora e chegava um cortejo silencioso, como o do início da peça. É o enterro de Ofélia-Iansã consumando-se. Via-se uma porta-bandeira, um mestre-sala e, logo atrás, Laertes-Ogum, o Rei e a Rainha. Cláudio-Zé Pelintra pegava a bandeira dobrada e entregava a Laertes-Ogum que chorava a morte da irmã. Hamlet-Xangô interrompia e tirava-lhe a bandeira.

Hamlet-Xangô e Laertes-Ogum paramentavam-se para o início da batalha comandado pelo Exu que retornava ao enredo, agora como árbitro da disputa. Começava um duelo em câmera lenta que voltava ao ritmo normal quando o Príncipe atingia Laertes-Ogum com um golpe de espada de raspão. Esta cena é escancaradamente baseada na luta do clip *Beat It* de Michael Jackson, numa alusão à cultura pop de matriz negra afro-diaspórica que será intensificada e levada às últimas consequências em Ori Orestéia. Novamente atingia-o, o rei oferecia um brinde que Hamlet-Xangô recusava, mas Gertrudes-Iemanjá acabava tomando em comemoração ao êxito do filho. Cláudio-Zé Pelintra interrompia a luta e propunha que utilizassem armas mais ágeis. Retornavam a contenda e Hamlet-Xangô reclamava da falta de combatividade de seu oponente, era atingido à traição e logo revidava atingindo-o. Gertrude-Iemanjá caía e Cláudio-Zé Pelintra afirma que foi porque ela viu sangue. Laertes revelava que o culpado era o rei, Hamlet-Xangô matava-o e trocava perdão com Laertes-Ogum.



Imagem 17: Hamlet Sincrético – Juliano Barros e Marcelo de Paula – foto: Carlos Cruz

O príncipe pedia a Horácio-Turista que apenas se limitasse a contar para Fortimbrás-Oxum⁵⁶ o que viu. Durante toda cena o ator branco que representou Horácio está com uma máquina fotográfica tirando fotos de uma forma contemplativa, sendo uma espécie de duplo de antropólogo e turista que assiste a tudo com certo espanto e curiosidade distanciada.



Imagem (em conjunto) 18: Cena Luta Hamlet-Xangô e Laertes-Ogun

Na cena, marcadamente alegórica, entravam os tamboreiros cantando uma canção dedicada à Oxum, seguidos pelos cambonos⁵⁷, por Iansã e, por fim, pela própria Oxum/Fortimbrás, realçado como força feminina. Os cambonos colocam panos sobre o rosto dos mortos rainha e rei, levam-nos para fora da cena, fazendo o mesmo com Xangô e Ogum. A cena se tornava uma celebração entrando os reis agora transmudados em Oxalá e Iemanjá, todos subiam à plataforma, postavam-se no corredor atrás do público, formando a imagem dos orixás, que de lá desciam novamente para a zona principal de atuação, onde congelam e termina o espetáculo.

⁵⁶ Oxum ou *Oşun*, na religião iorubá, é um Orixá que reina sobre as águas doces, sendo considerada a senhora da beleza, da fertilidade, do dinheiro, da sensibilidade, estando muito ligada às riquezas espirituais e materiais da vida, à vaidade, e ao empoderamento feminino. É cultuada no Candomblé, na Umbanda[3] e em diversas religiões afro-americanas. Oxum é dona do ouro e das pedras preciosas, e é cultuada como rainha da nação ijexá. Tem o título de ialodê, ou seja, a grande mãe, entre os orixás.

⁵⁷ O Cambono participa nas giras de assistências como auxiliar dos Guias em terra, podendo ser designado na hora dos trabalhos, pelo Primeiro Cambono, pela Ialorixá ou pela Iabá. O cambono é a viga mestre do trabalho, sua energia é fundamental na sustentação vibracional da casa.

1.6 APONTAMENTOS E OLHARES REFLEXIVOS

Para começar, porque Hamlet Sincrético e não apenas Hamlet, como no original? Somente o título original não dá conta da significação pretendida pela peça e da trajetória deste herói que marca a era moderna. O título adotado pelo Caixa-Preta no espetáculo, ao meu ver, amplia a visão escolhida para a montagem e ainda situa a nova condição do personagem central. Não é apenas o personagem que a certa altura da obra se questiona “*ser ou não ser, eis a questão...*”⁵⁸ Este questionamento apresentava, para nós, uma indagação sobre a condição étnico-racial. Ser ou não ser negro. Esta discussão não é traduzida apenas em linguagem verbal, ao contrário, ela está contida no signo preciso e incontestável da presença do ator mestiço, Juliano Barros, que interpretava Hamlet-xangô. Ele é de cor bastante clara, ainda que com traços negros bastante evidentes como o cabelo, boca, nariz e, exatamente por isso, nele se presentifica o questionamento pretendido.

Assim, na produção cênica do Caixa-Preta, um novo sincretismo é instituído, qual seja a fusão das principais personagens de Hamlet com a energia dos Orixá. O Grupo ousou ressignificar o texto shakespeariano, contando uma outra história: a velha ordem, do tempo de Hamlet-Pai, que prezava as tradições ancestrais, é subvertida pelo assassino-usurpador Cláudio, que instaura uma nova ordem, na qual prevalecem o pentecostalismo, a corrupção e a negação da identidade afro-brasileira. Hamlet-Xangô, ao receber a incumbência de restaurar a ordem e a dignidade, luta pela justiça e pelo reconhecimento da comunidade afrodescendente na contemporaneidade. Para tanto, há uma incessante busca de valorização de quase todas as formas de expressão da cultura afro-brasileira, as quais permeiam o espetáculo do início ao fim (CAMATI, 2019, pág. 159).

A escolha do Hospital Psiquiátrico São Pedro atendia às necessidades espaciais desejadas, um local com um pátio amplo e um salão que fugia do edifício teatral nos moldes tradicionais com cena frontal, coxias, etc. O local era um antigo manicômio onde os pacientes permaneciam isolados da sociedade, apesar de o prédio ficar bem próximo do centro da cidade, no populoso bairro Partenon. Em meados dos anos noventa, havia começado a luta antimanicomial⁵⁹, e o perfil do Hospital muda em termos de rigidez e tratamento com os internos.

⁵⁸ Um dos textos mais reconhecidos do teatro mundial. Mesmo pessoas que nunca leram a peça Hamlet, reconhecem este texto. O famoso monólogo de Hamlet: Ser ou não ser, eis a questão, será mais nobre sofrer como alma penada fechada sobre um destino feroz ou pecaminar contra um mar de angústia e combater o mar. Enfim morrer, dormir não mais...

⁵⁹ O Movimento Antimanicomial ou Luta Antimanicomial, é um processo organizado de transformação dos serviços psiquiátricos, derivado de uma série de eventos políticos globais, baseado no discurso do médico italiano Franco Basaglia. No Brasil é ligado a Reforma Sanitária Brasileira e, é comemorado no dia 18 de maio.

Percebíamos que, historicamente, os negros que não se enquadravam no sistema social acabavam internados em manicômios, como foram os casos de Lima Barreto⁶⁰, João Cândido⁶¹, Arthur Bispo do Rosário⁶² e tantos outros. Portanto, este espaço seria adequado para trazer este signo de conflitos raciais e exclusão social. Tanto Ofélia quanto Hamlet acabam em situação de loucura, a primeira chegando ao suicídio e o segundo, talvez apenas simulando esta condição, comete atos tresloucados e consuma a tragédia.

O uso de temas religiosos de forma predominante não circunscreve a discussão da peça somente a este tema, vamos além ao utilizar a questão do sincretismo religioso e cultural como forma de expressar as transformações e aquisições de novas características a um sistema de cultura original. Para o espetáculo este elemento representa a perda da identidade primordial. Não possui um caráter maniqueísta, em que afirmamos a supremacia de uma em detrimento da outra, ou mesmo que devamos voltar a uma forma mais primitiva. Não, o que fazemos é apenas utilizar estes elementos para melhor contar nossa história. Para falarmos de perda de identidade, apelamos para modelos culturais que sofreram transformações a partir da cultura dominante e geraram novos sistemas.

Optamos por não localizar a peça em um tempo ou local pré-determinados, com a finalidade de torná-la mais aberta e atemporal possível. A ação se passa em alhures, em qualquer época ou lugar do Brasil; pode estar localizada em qualquer lugar onde exista uma cultura oprimida.

Este uso de tempo e espaço permite maleabilidade e flexibilidade de recursos cênicos para a criação teatral, através cenas no pátio, criadas enquanto linguagem teatral de rua, possibilitando sensação para o público de estar dentro da cena, uma vez que invade um espaço com outras funções simbólicas, passando por um corredor pouco iluminado, onde vê os personagens distantes e sempre em penumbra, até chegar à sala destinada a maior parte da encenação. É lá que o envolvimento sensorial é amplificado na medida em que o espectador passa a fazer parte da ambientação, participando de um momento ritualizado do espetáculo.

⁶⁰ Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu na Cidade do Rio de Janeiro em 13 de maio de 1881. Era filho de João Henriques de Lima Barreto (filho de uma antiga escrava e de um madeireiro português), e de Amália Augusta (filha de escrava e agregada da família Pereira Carvalho). Esteve internado no Hospital Nacional dos Alienados, em 1919, no Rio de Janeiro.

⁶¹ João Cândido Felisberto, o "Almirante Negro" nasceu em Encruzilhada do Sul, RS, em 24 de junho de 1880 e morreu no Rio de Janeiro em 6 de dezembro de 1969. Foi líder da Revolta da Chibata em 1910. Depois de sua prisão, em virtude da sublevação, foi internado no manicômio.

⁶² Arthur Bispo do Rosário (Japaratuba/Sergipe, 1911 - Rio de Janeiro/Rio de Janeiro, 1989). Artista visual, destaca-se por ter desenvolvido, com objetos cotidianos da instituição em que viveu internado, uma produção em artes visuais reconhecida nacional e internacionalmente. Após um delírio místico, apresenta-se a um mosteiro, em 1938, que o envia para o Hospital dos Alienados, na Praia Vermelha. Diagnosticado como esquizofrênico-paranoico, é internado na Colônia Juliano Moreira, no bairro de Jacarepaguá.

O espetáculo é ritualístico, de inspiração dionisíaca, uma experiência visceral com elementos de cruzeza, no sentido artaudiano, que conduzem os espectadores a um envolvimento orgânico. A linguagem física baseada nos signos que inclui a mistura e fusão de sons, ruídos, gritos, ritmos, música, dança, cor, luz e outros elementos visuais e sonoros, atinge o espectador de imediato e aciona os fluxos energéticos que causam desassossego e perturbação. Este acúmulo de apelos sensoriais é levado ao extremo pela escolha do espaço cênico composto de diversos segmentos do Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre: o pátio interno entre dois pavilhões desativados, os corredores escuros e sombrios pelos quais os espectadores são conduzidos, e a ampla sala com diversas entradas e saídas onde se realiza o jogo cênico. As grades de ferro e as grossas paredes com as marcas do tempo inscritas no reboco, trazem à mente os sofrimentos e as injustiças sociais perpetradas em nome das diferenças de gênero, raça, etnia ou classe social (CAMATI, 2009).

Para a construção da narrativa, utilizamos a composição de cenas bastante fiéis ao discurso verbal original, poucas cenas foram eliminadas e poucas acrescentadas; nosso objetivo era manter a peça o mais próximo da obra do bardo inglês, alterando apenas a prosódia, tornando as falas mais “naturais” e coerentes com as figuras com que estavam associados. Entretanto, usamos os mitos, ritos e gestuais para construir a narrativa de Hamlet Sincrético, articulando a elocução do texto e a encenação carregada de sotaque afro-brasileiro. É através do texto espetacular que contamos a saga de nosso Hamlet Negro, de nosso herói humanizado, e não através de falas elaboradas com discursos verbais. Mantemos as falas muito próximas do original, apenas damos um sabor, uma forma de falar condizente com a natureza dos personagens, investindo muito mais na prosódia. Tomo como exemplo a cena do palácio, no primeiro ato em que o Rei Cláudio-Zé Pelintra dá autorização a Polônio para que Laertes-Ogum viaje. Buscamos contrastar uma fala mais empolada por parte de Polônio e uma linguagem mais descontraída em que usa uma forma de falar com uso de expressão habitual, fugindo da formalidade em geral atribuída ao texto elisabetano.

Polônio: Ora majestade sabe como são os jovens. Arrancou de mim essa autorização de tanto insistir, mas eu disse a ele tudo depende do teu rei, o que o senhor quiser será.

Rei: Laertes, exemplo de bom filho, aproveite o teu tempo, a tua energia, vá em frente, tá liberado.

Cada cena é construída a partir de um rito, uma lenda, um mito afro-brasileiro, ou mesmo sobre elementos culturais mais contemporâneos como o Rap ou o Pagode. É através do choque das situações, da oposição, que damos sentidos e solidificamos a narrativa. Por exemplo, na cena em que Rosencrantz e Guildenstern encontram o rei e a rainha e estes lhes

pedem que inquiram Hamlet e lhes tragam informações sobre o jovem, mostramos o encontro do velho e o novo. Então, o diálogo é montado a partir da situação musicada em que Cláudio-Zé Pelintra e Gertrudes-Iemanjá cantam samba de breque e Rosencrantz e Guildenstern cantam pagode popular. Numa distinção entre um modo mais tradicional e desde o modo como percebemos, genuíno, de vivenciar o samba; de uma forma mais massificada, midiática, aqui representada pelo pagode. Contudo, tentamos não atribuir um juízo de valor, apenas gerar uma ideia de gerações diferentes dialogando de acordo com suas características próprias que as distinguem. Também mostra como os jovens tentam agradar os velhos para conseguir o poder, eles são antípodas de Hamlet-Xangô que afronta os velhos donos do poder sem medo das consequências de seus atos. Há uma sequência que alterna estilos musicais de referências negras tais como samba-de-breque, pagode e Hip-Hop que imprime também uma leveza e certo tom cômico.



Imagem (em conjunto) 19: Fotos de Gilberto Carvalho.

A lógica da obra não pode ser absorvida apenas pela análise isolada das cenas, mas no conjunto delas. Contudo, as cenas, ao modo épico do teatro dialético brechtiano, são construídas como unidades, independentes e se articulam como discurso na sua totalidade.

Entretanto, no que diz respeito à relação com o público, o método brechtiano não se aplica, já que, ao contrário do épico, propomos uma relação de proximidade, inclusive com elementos ritualísticos em que envolvemos a plateia numa comunhão cerimonial. Hamlet Sincrético não deve ser visto numa perspectiva analítica, e, sim, em sua experiência de acontecimento teatral, ser vivenciado no aqui e agora.



Imagem 20: Antígona BR – Ravena Dutra, Eder Rodrigues e Wagner Madeira. Foto Bruno Gomes

2. NOTAS DE UMA ENCENAÇÃO SINCRÉTICA EM ANTÍGONA BR

O sincretismo cultural é novamente o pano de fundo para criação de um clássico da chamada dramaturgia universal pelo Grupo Caixa-Preta. Desta vez a escolha recaí sobre Antígona, de Sófocles, sendo utilizadas passagens de outras tragédias sobre o tronco familiar dos Labdacidas, como *Édipo Rei*, *Sete contra Tebas* e *Édipo em Colono*, com escritura dramaturgical de Viviane Juguero.

Integraram o elenco da peça Adriana Rodrigues, Camila de Moraes, Diego Nayá, Eder Rosa, Flavio Tundê, Glau Barros, Josiane Acosta, Leandro Daitx, Lucila Clemente, Ravena Dutra, Silvio Ramão e Wagner Madeira, com trilha sonora de Luiz André da Silva, figurinos de Raquel Cappelletto, produção executiva de Silvia Abreu, preparação vocal de Marlene Goidanich e preparação corporal de Jessé Oliveira e dos bailarinos Joca Vergo e Marilice Bastos.

O espetáculo é uma montagem onde os elementos da cultura afro-brasileira servem de metáforas que traduzem a narrativa da peça, onde os gestos, ritos e mitos de origem africana contribuem para a compreensão da peça e, ao mesmo tempo que, criticamente, comentam a

realidade do negro de uma maneira distinta da tradicional discussão conceitual sobre o racismo. Na peça, a discussão racial é potencializada pelos signos afro-brasileiros dos cultos aos orixás, da capoeira, do carnaval e outras manifestações que marcam a influência do negro na cultura brasileira colocadas em contrastes.

O universo sincrético contribui com imagens, signos, mitos e gestos para construir a narrativa, forma esta já experimentada em *Hamlet Sincrético* e que, nesta montagem é potencializada, a partir da linguagem sincrética iniciada na primeira peça de nossa Trilogia. Esta linguagem teatral sincrética está baseada na busca de códigos capazes de criar imagens corpóreas que facilitem a construção da obra teatral.

A luta de Antígona com o tio Creonte representa o conflito de identidade, sendo a primeira a representação da ordem afro, enquanto sua irmã Ismênia, representa a perda da identidade ou a autonegação de si.

O coro representa os velhos e é uma metáfora dos Griôs⁶³, pretas e pretos velhos, ou seja, a tradição da oralidade e dos antepassados, ora representados por membros do partido alto do samba que servem como costura das cenas comentando os acontecimentos.

A linguagem desenvolvida tem como base a transposição de códigos da cultura afro-brasileira para contar uma história em que alguns personagens utilizados em *Hamlet Sincrético* estão presentes. Isto, obviamente, não é uma casualidade, mas uma maneira de ativar a proposta de que se pode contar muitas histórias utilizando os mesmos referenciais.

Antígona também é a potência da alegria em contraste com a tristeza que carrega os ritos funerários no ocidente, em oposição à alegria de certas culturas africanas, e pela visão que um morto passa a ser um antepassado e não apenas um ente perdido.

Personagem	Característica	Personagem afro-brasileira	Origem
Antígona		Iansã	Batuque
Ismene		Obá	Batuque
Etéocles		Ogun	Batuque
Polinices		Oxóssi	Batuque
Creonte		Xapanã	Batuque
Tirésias		Orumilaia	Batuque
Hemon		Oxumaré	Batuque
Euridice		Iemanjá	Batuque
Mensageiro		Exu	Batuque
Mensageiro branco		Jornalista	Sociedade

⁶³ Griô é a forma abasileirada para o termo Griot, que é a definição da pessoa que detém os conhecimentos e tem a vocação da transmissão da cultura oral.

A peça *Antígona BR* inicia com uma fonte de luz que abre sobre uma gamela e um facão sob o som de uma canção grega antiga. Lentamente vai sendo iluminado, ao fundo do palco, uma fileira de atores em posição de estátuas e vestidos com típicas vestes gregas representando uma forma estática e referenciando ao universo ocidental, marcadamente apolíneo. Entra em cena um tamboreiro que conduz Tirésias-Orumilaia⁶⁴. O Tamboreiro afina seu tambor e começa a tocar e sobrepor o batuque sobre a canção grega, enquanto os atores estátuas começam a empreender um movimento pélvico e mais ritmado, soltam um botão e a veste grega se transforma em axó. Entram em cena duas Antígonas-Iansãs que são iniciadas por Tirésias-Orumilaia, seus movimentos se aceleram até atingirem o ápice e em roda formam a balança de Xangô que em frenesi se rompe, apontando a tragédia que prenuncia. Interessante como nasceu esta cena: tínhamos a assessoria do babalorixá Baba Diba de Iemonjá que ao ver a gente formando um semicírculo nos advertiu que quando a balança de Xangô estava aberta ou rompida era prenúncio de tragédia. Neste momento decidi que a cena deveria ter o círculo rompido.



Imagem 21: *Antígona BR* Adriana Rodrigues Foto: Bruno Gomes

Em seguida Tirésias-Orumilaia faz seu vaticínio enquanto forma-se um círculo, agora aproximando a ideia de roda de capoeira e roda de Orixás. Nesta roda aparecem dois irmãos como Cosme e Damião carregando gamelas com balas sobre a cabeça, vão até a plateia e oferecem balas ao público rompendo a noção de quarta parede teatral. Estes dois logo se

⁶⁴ Orumilaia ou Orunmilá, não é muito cultuado no Rio Grande do Sul onde por vezes é associado ao Oxalá. É também uma divindade ligada à adivinhação. Embora Orunmilá não seja de fato Ifá, a associação íntima existe, porque ele é o que conduz o sacerdócio de Ifá. Ifá é uma religião oriunda da Nigéria e preservada em Cuba, hoje é conhecida em muitos países do mundo.

transformam em capoeiras estilizados identificados com Ogum e Odé⁶⁵, fazem a Chamada da Cruz, movimento que na Capoeira significa cautela e, após jogarem durante um tempo, passam a representar os irmãos de Antígona: Etéocles e Polinices. Logo muda a atmosfera e recitam o texto da peça. Aqui transcrevo um trecho, observando que, apesar da fidelidade ao diálogo, ele possui uma linguagem muito particular, buscando uma prosódia, compatível com as figuras populares com as quais os personagens estão associados.

Etéocles: Polinice, meu velho!

Polinices: Etéocles? É uma breve visita ou já se passaram doze meses?

Etéocles: É claro que já se passaram doze meses. Chegou a hora de se cumprir o combinado. Agora é o momento de eu assumir o trono herdado de nosso pai.

Polinices: Sou o primogênito e, pelas leis, devia seguir reinando até a minha morte.

Etéocles: Ôpa! Não me parece que esteja tão perto o momento de tu conhecer a deusa das trevas, não é mesmo? Tampouco eu gostaria de apressar tua viagem.

Polinices: Tô enganado ou é uma ameaça?

Etéocles: Longe de mim, irmão. Teria cabimento um irmão mandar o outro pra onde quer que fosse, contra sua vontade? Isso não é coisa de família.

Polinices: Pois é, maninho, sei bem o que tá querendo dizer, mas Édipo já não podia viver nessa terra. O povo não ia tolerar a lembrança diária dessa terrível história que nos gerou.

Etéocles: Tá certo, te apoiei quando foi inevitável convidar o pai a dar um passeio fora das fronteiras de Tebas.

Polinices: Tu joga com as palavras, Etéocles. Deixa de ser fanfarrão.

Etéocles: Aprenda comigo, irmão. Não é à toa que tenho o carinho e o apoio do povo. Estão todos esperando a realização do nosso acordo. Tá na hora de tu tirar umas férias, anda muito estressado.

Polinices: Reinei durante um ano inteiro, sem reclamações dos cidadãos.

Etéocles: Parabéns! Show de bola! Agora é a minha vez. O povo está ansioso por ver como eu me saio no meu ano de mandato, por isso te chamei aqui, pra gente conversar na frente de todo mundo, como manda a democracia.

Polinices: Tu não dá ponto sem nó, mas lembra que, passados exatos doze meses, volto a reinar em nossa cidade. Um ano para cada um, não é assim?

Etéocles-Ogum: Claro. Os deuses são testemunha.

Polinices: Espero que daqui a um ano eu encontre o mesmo progresso que tu vai encontrar agora.

Etéocles: Não duvide disso.

Polinices passa a espada/poder a Etéocles e sai da cena e este se embriaga de poder.

Todos cantam um ponto de Umbanda:

⁶⁵ Oxóssi ou Odé é o orixá da caça, florestas, dos animais, da fartura, do sustento. Está nas refeições, pois é quem provê o alimento. É a ligeireza, a astúcia, a sabedoria, o jeito ardiso para capturar a caça. É um orixá de contemplação, amante das artes e das coisas belas. É o caçador de axé, aquele que busca as coisas boas para um ilé, aquele que caça as boas influências e as energias positivas.

General, general, meu general
 General, general do mar
 Auê, Auê capitão Guanabara auê



Imagem (em conjunto) 22: Passo a Dois ou Chamada de Angola.

Dança de Etéocles com a espada, na qual vai se embriagando de poder enquanto dança e usa a espada como se fosse uma garrafa de bebida. Faz um discurso enfurecido em completa possessão e recebe a visita do Mensageiro-Exu que traz notícias da cidade, falando sobre sacrifício de sangue.

Em seguida um coro de Iaôs⁶⁶ vestidas de branco entoam um canto para Iemanjá, enquanto giram suas saias mudam de cor em homenagem à rainha das águas, recebem os

⁶⁶ Iaô ou Yaô é como são designados os filhos e filhas de santo que fizeram sua iniciação no Batuque ou Candomblé. É popularmente conhecida como "feitura de santo", mas que ainda não completaram o período de 7 anos de iniciação. O iniciado passa a ser um iaô após um período de vinte e um dias, recolhida no roncó (clausura), quarto específico e apropriado para se fazer iniciações e obrigações, e passar por todos os preceitos necessários para ser um iniciado.

pescadores-soldados que irão se lançar ao mar em batalha com um pequeno barco contendo oferendas. As Iaôs dançam junto deles, jogando perfume e ao se aproximarem do proscênio onde fazem barquinhos de papel, colocam fogo- metáfora de seus homens que morrerão no mar. Deixam velas acesas, se dirigem ao fundo do palco enquanto a luz vai baixando e aparecem sete focos onde surgem soldados com capacetes de cabeça de carneiro ao som de um rock industrial.

Ressurge Etéocles fazendo um novo discurso e espantando as Iaôs pede às divindades que o abençoem em seu favor e de Tebas. Em uma cena pouco iluminada acontece a luta fratricida de Etéocles contra imagens que representam seu irmão Polinices, os quais em seguida entram em luta numa cena coreografada e acrobática que termina com ambos mortos. Antígona e Ismênia cantam sobre os cadáveres dos seus irmãos.

Por ter tentado sepultar o irmão Polinices que estava condenado pelo tio Creonte a ser insepulto, por ter levantado a espada contra sua cidade, Antígona é condenada a ser emparedada viva. Como metáfora das várias maldições que se acometem sobre o povo negro, cada uma das duas Antígonas terá um destino. A primeira é transformada em uma estátua de Nossa Senhora Aparecida e, levada em uma procissão está condenada a uma vida estática e imóvel, enquanto a segunda Antígona vira uma cantora gospel que morre cantando infundavelmente um canto evangélico e cai por exaustão.

Tiresias-Orumilaia encontra com Creonte-Xapanã⁶⁷, este último que deveria cuidar da saúde da sua comunidade, mas falhou e, por isso, terá também como sina a perda de seu filho Hemon-Oxumarê⁶⁸. Os velhos da comunidade comentam sobre os fatos e o destino trágico que seguirá ceifando a família.

A cena final é marcada pela construção de um muro de maços de jornais que separam as áreas do palco uma com a imagem de Antígona-Nossa Senhora, outra onde um jornalista branco descreve os trágicos acontecimentos enquanto entra em cena um combalido Creonte-Xapanã.

⁶⁷ *Xapanã* é, segundo alguns pesquisadores, semelhante ou igual a Obaluaiyê ou Sakpatá. É o Orixá da varíola, e de todas as doenças de pele, tanto pode provocá-las quanto curar as enfermidades, é cultuado na maioria dos terreiros do Brasil sendo muito respeitado e temido por todos seguidores das religiões afro-brasileiras. Costuma-se dizer que o nome *Xapanã* é tabu, preferindo-se mencionar ele como Obaluaiyê ou Omolu, ainda que no Batuque do Rio Grande do Sul este nome seja pronunciado de maneira genérica.

⁶⁸ Oxumarê" é originário do vocábulo "*Oṣùmàrè*", cuja tradução é "arco-íris", em língua yorubá. É a cobra-arco-íris.[5] Em nagô, é a mobilidade, a atividade. Uma de suas funções é a de dirigir as forças que dirigem o movimento. Segundo alguns autores ele é masculino durante seis meses e feminino em outros seis.

arquétipos contemporâneos. A peça utiliza as três tragédias - Agamenon, Coéforas e Eumênides - e nesta última sincretiza os personagens da narrativa grega com figuras da cultura pop da diáspora negra: o atormentado psicologicamente e perseguido pela justiça Orestes se aproxima de Michael Jackson, Atenas é Angela Davis. O título é uma referência à “cabeça”, significado de Ori, fundamento dos ritos de matriz africana

Personagem	Característica	Personagem afro-diaspórica	Origem
Orestes	Jovem desorientado e atormentado	Exu/Michael Jackson	Batuque e cultura pop
Electra	Jovem atormentada	Pomba-Gira	Batuque
Clitemnestra			Batuque
Agamenon	Guerreiro, militar	Marujo	Marujada
Egisto		Malandro	Batuque
Cassandra	Vidente		Batuque
Ama	Ajudante	Iaô	Batuque
Apolo	Cura e justiça	Pantera Negra	Cultura negra urbana pop
Atena	Deusa da civilização e da sabedoria	Angela Davis	Cultura negra urbana pop
Hermes	Qualidades próximas ao de Exu, mensageiro dos deuses	James Brown	Cultura negra urbana pop
Têmis	Deusa guardiã dos juramentos	Tina Turner	Cultura negra urbana pop

Esta peça reúne parte do elenco original caixapretense, como Adriana Rodrigues (Electra), Glau Barros (Clitemnestra e Têmis-Tina Turner), Marcelo de Paula (Agamenon e Apolo-Pantera Negra⁶⁹), Juliano Barros (Orestes-Exu-Michael Jackson), Eder Rosa (Egisto-Malandro, Hermes-James Brown, Velho), além de Viviane Juguero (Cassandra-Orumilaia), Wagner Madeira (Mensageiro, músico), Diego Nayá (Mensageiro, Músico), Pâmela Amaro (Velho, Coro e Fúria), Mariana Marmontel (Ifigênia, Coro e Ama). A ficha técnica complementar era integrada por: Rodrigo Shalako como cenógrafo, Cesar Terres como figurinista, Silvia Abreu como produtora executiva, José Luís Cabelo como iluminador,

⁶⁹ Panteras Negras era um partido formado por militantes negros antirracias estadunidenses, originalmente denominado Partido Pantera Negra para Auto-defesa (em inglês, *Black Panther Party for Self-Defense*) foi uma organização urbana socialista revolucionária fundada por Bobby Seale e Huey Newton em outubro de 1966. O partido atuou nos Estados Unidos de 1966 a 1982, com filiais internacionais que operaram no Reino Unido no início da década de 1970 e na Argélia de 1969 a 1972. Na sua criação, em 15 de outubro de 1966, a prática principal do Partido das Panteras Negras foi a patrulha de cidadãos armados para monitorar o comportamento dos oficiais do Departamento de Polícia de Oakland e desafiar a brutalidade policial em Oakland, Califórnia.

Viviane Juguero como autora da adaptação dramaturgica e composições originais, assessoria musical de Álvaro Rosacosta e criação gráfica de Waldemar Max.

Na peça, revela-se uma gama de signos da cultura afro-brasileira, resgatando elementos de uma tradição gestual proveniente das manifestações da cultura negra, bem como, da cultura pop afro-diaspórica em especial da cultura negra estadunidense. Investigam-se as raízes do teatro ritual, num mergulho vertiginoso na cultura africana, afro-brasileira, afro-diaspórica e suas composições corporais.



Imagem 24: Ori Orestéia – Wagber Madeira, Viaviane Juguero, Juliano Barros, Marcelo de Paula, Pâmela Amaro e Glau Barros

A cenografia consiste em uma plataforma metálica com escadarias composta por pallets, que simula, por vezes, os párodos gregos. Esta estrutura possibilita a criação de cenas polifônicas, a concentração e dilatação do tempo, também a referência aos mecanismos próprios do teatro grego como as convenções de espaços de acordo com o lado em que se acessa a área de atuação. A Indumentária tem momentos atemporais com elementos convencionais, outros com indicações étnicas e por vezes com vestimentas atuais, mas também traz a iconografia da tradição religiosa afro, especialmente na parte inicial com referência aos Orixás e na parte final com referências às estrelas populares da música negra. A música transita pela tradição musical de matriz africana como Batuque e Candomblé, mas também visita outras vertentes sonoras de matriz africana dos Estados Unidos da América

A primeira cena da peça é marcada pelo cenário com uma projeção da árvore Baobá sobre um telão de fundo e abaixo da plataforma acontece a cena do sacrifício de Ifigênia por seu pai Agamenon.

Vão entrando os Orixás Xangô, Ogum, Iemanjá, Iansã e dançam em forma circular ao som de um tambor. Clitemnestra entra e começa a acessar o cenário pelo lado esquerdo da escadaria. Os Orixás param em semicírculo e os atores desaparecem deixando apenas a carcaça dos figurinos. O mensageiro anuncia os sinais, avisando a rainha sobre a chegada em breve do Rei Agamenon.

Entra o Coro dos Velhos anciãos, pretos velhos comentam sobre os últimos acontecimentos e sobre Clitemnestra.

(Cantando)

Dois irmãos, valentes reis de Argos, por vingança e por rancor amargo
para Tróia levaram gregos guerreiros, valentes lutadores, hábeis lanceiros.
Acreditaram em presságio favorável de duas águias vistas no céu adorável,
que atacaram, terríveis, uma pobre lebre; desesperada, se contorcia, como em febre, na luta
por fugir da triste morte.
Foi em vão, não teve sorte. O mais forte vence sempre.
Morreu a lebre e os filhos em seu ventre.

Todos

Tristezas, canta tristeza e possa o bem triunfar. Tristezas, canta tristeza e possa o bem triunfar.

Ancião 3 *(canta)* –

No exército tinha um sábio adivinho
que comparou os dois reis às águias bravas e interpretou a vitória em seu caminho
trazendo de Tróia joias raras e escravas.
Mas avisou que é preciso ter cuidado pra evitar pra Argos um duro destino.
A deusa Ártemis despreza o mal elevado, impõe castigo, avisou o vaticínio.

Todos *(cantam)*

Tristezas, canta tristezas, mas possa o bem triunfar. Tristezas, canta tristezas, mas possa o bem triunfar.

Os atores vestem suas indumentárias de Orixás e voltam a se deslocar no palco até desaparecerem. Inicia o monólogo de Clitemnestra com Egisto, o qual manipula uma bola de contato transparente, seduzindo Clitemnestra.

Acontece a chegada festiva de Agamenon que vem da guerra, sobe escadaria com sua corte a partir da direita e se posiciona na plataforma entre as duas escadarias, todos entoam um canto em homenagem a Agamenon-General.

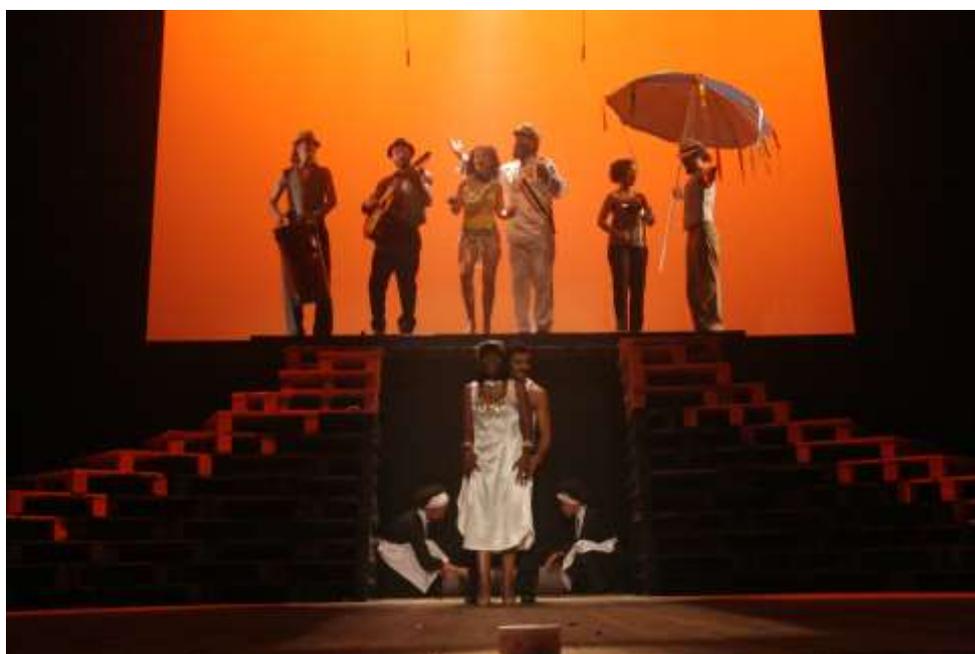


Imagem 25: Ori Orestéia – Diego Naya, Wagner Madeira, Viviane Juguero, Marcelo de Paula, Pâmela Amaro, Juliano Barros, Mariana Marmontel, Glau Barros, Eder Rosa e Adriana Rodrigues Foto: Marcos Feijão

Abaixo da plataforma reaparecem Clitemnestra e Egisto, lascivos e com brincadeiras de sedução. Alternam-se as cenas de Agamenon e Clitemnestra com Egisto. Agamenon desce pela escadaria indo em direção ao Palácio, acompanhado de sua escrava Cassandra vai ao encontro de Clitemnestra. Há uma alteração entre o casal real, ambos se retiram e fica apenas Cassandra que vai fazer premonições, retirando seu colar de contas que caem no chão e, assim, ela faz suas leituras do futuro.

Logo que Clitemnestra sai entram Cassandra e Egisto em dueto musical vão subindo até a plataforma superior onde tramam a morte de Agamenon que aparece na parte inferior da plataforma sendo morto pelos amantes. Ao final deste quadro referente a morte de Agamenon

aparece tela de fundo cheia de sangue, enquanto Clitemnestra canta uma samba-rock e dança de felicidade pela morte de seu marido.

Ato II – Coéforas

Os atores rapidamente colocam uma lona sobre o chão e trazem objetos que vão compondo o cenário, espalhando pneus e simulando um cemitério de automóveis com pneus, latas e outros cacarecos. A ideia da cena é sugerir um local ermo onde se desovam corpos. Eis o Cemitério onde Electra segue para homenagens fúnebres ao seu pai Agamenon. Todos a seguem cantando *Malvadeza Durão*, música de Zé Ketí⁷⁰, eternizada por Grande Otelo⁷¹ no filme *Rio Zona Norte*.

Electra-Pomba Gira faz seu ritual fúnebre onde corta seu cabelo e entra em um transe recebendo Pomba-Gira, ela se encontra com o irmão Orestes que estava exilado e veio para os funerais de seu pai por quem deverá se vingar pelo assassinato cometido por sua mãe e Egisto. Os irmãos tecem os caminhos da vingança e seguem para seu plano.



Imagem 26: Ori Orestéia – Adriana Rodrigues – Foto Marcos Feijão

⁷⁰ José Flores de Jesus ficou conhecido como Zé Ketí. Em 1924, foi morar na casa do avô, o flautista e pianista João Dionísio Santana, que promovia reuniões musicais em sua casa, das quais participavam nomes famosos da música popular brasileira como Pixinguinha, Cândido das Neves, entre outros. Filho de Josué Vale da Cruz, um marinheiro que tocava cavaquinho, cresceu ouvindo as cantorias do avô e do pai. Cantou o samba, as favelas, a malandragem e seus amores. Em 1964, participou do espetáculo "Opinião", ao lado de João do Vale e Nara Leão, que o levou ao concerto que tornou conhecidas algumas de suas composições.

⁷¹ Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata, foi um ator, comediante, cantor, produtor e compositor brasileiro. Grande artista de cassinos cariocas e do chamado teatro de revista, participou de diversos filmes brasileiros de sucesso, entre os quais as famosas comédias nas décadas de 1940 e 1950, que estrelou em parceria com o comediante Oscarito, e a versão cinematográfica de *Macunaíma*, realizada em 1969. É frequentemente citado com um dos maiores atores da história do Brasil.

Orestes vai até o Palácio, onde se encontra Clitemnestra e seu amante Egisto, disfarçado de estrangeiro. A cena tem um tom cômico e desbragadamente debochado ao som de Lago dos Cisnes. A cena é composta por atores negros com máscaras de pessoas brancas. Ele encontra sua mãe e com um sotaque fajuto sua mãe não o reconhece até que ele a cerca para cumprir seu objetivo de vingança. Neste momento ele se torna o perturbado Orestes-Michael Jackson que mata Egisto ao som de *Beat It*. A morte tem um tom patético, em que ele joga a bola de contato sobre os testículos de Egisto e este cospe bolinhas de ping-pong como se fosse os testículos saindo pela boca e eliminando a masculinidade viril deste usurpador.

O mensageiro anuncia para Clitemnestra a morte de Egisto, Orestes a cerca e ela ainda tenta dissuadi-lo, enquanto ela canta freneticamente *Beat It*, mas o filho não perdoa e cumpre seu destino. Após assassinar sua mãe ele enlouquece, criando-se o ambiente similar em que Michael Jackson tem seu cabelo queimado enquanto gravava um clip promocional para Pepsi-Cola. Aqui a aproximação do personagem Orestes ao atormentado Michael Jackson em sua vida real. Aqui propus uma aproximação sincrética do personagem trágico de Ésquilo com um moderno herói pop contemporâneo.

Ato III – As Eumênides

Na última parte do espetáculo que se refere à terceira peça da Trilogia Orestéia, a qual se passa no Templo de Apolo, propomos também aproximação sincrética com a cultura pop estadunidense, inspirada no programa de auditório de música negra Soul Train⁷² com um visual caracteristicamente moderno e projetado sobre o telão simulando um painel neon onde se lê Templo de Apolo como se este fosse uma casa noturna que receberá as celebridades.

A apresentação é feita por uma cantora que anuncia a chegada dos deuses por meio de uma música que descreve as características destas divindades. Apresentadora anuncia a Deusa Têmis-Tina Turner, potência feminina que canta *We Don't Need Another Heroe*, em seguida recebe Hermes-James Brown, estes associados pelas características próximas entre o Mensageiro dos deuses, Hermes e James Brown, ambos espíritos transgressores. Outro dos deuses a ser recepcionado é Apolo que aparece associado a uma militante dos Panteras Negras, estadunidense e, por fim, entra Orestes-Michael Jackson com máscara cirúrgica, recepcionado por Hermes-James Brown que o busca protegido por uma sombrinha.

⁷² Programa de televisão de música e dança americana que foi ao ar em distribuição de 1971 até 2006, apresentava principalmente performances de R&B, soul, dança pop e hip hop, funk, jazz, disco e artistas gospel. A série foi criada por Don Cornelius, que também foi seu primeiro apresentador e produtor executivo.

Acontece o julgamento presidido por Atena-Angela Davis que tem por fim a absolvição de Orestes pelo crime de matricídio e o fim apoteótico da peça com uma canção composta sobre o texto original da peça.

Canto final do coro e da Deusa Atena- Angela Davis

Aaaaaaaaatena, confia em nós Aaaaaaaaatena, ouça nossa voz
 O vento implacável que destrói a plantação Nessa terra há de ficar preso em nossa mão
 Não vai haver fruto destruído por triste praga, pois o mal há de enfrentar nossa forte adaga
 E nesse santo local, nem o vento mais feroz vai destruir o solo, ouça nossa voz

Aaaaaaaaatena, confia em nós Aaaaaaaaatena, ouça nossa voz

Os campos serão aqui férteis o ano inteiro
 E as ovelhas sempre prenhes de novos cordeiros ricos tesouros vão brotar até do chão
 Dádivas divinas da nossa proteção
 E nesse santo local, todo o cavalo será veloz Traremos saúde e glória, ouça nossa voz

Atena – Fico feliz com as bênçãos que oferecem para minha cidade. Prevaleceu a vontade de Zeus!

Canto do coro – Aaaaaaaaatena, confia em nós Aaaaaaaaatena, ouça nossa voz

Nenhuma paixão insana vai aqui semear discórdia
 Os filhos de Atenas terão sempre misericórdia
 Deuses dos infernos, divindades das alturas
 Nessa terra unidos pelo bem das criaturas
 E nesse santo local, toda a ação atroz
 Vai ter o peso da justiça, ouça nossa voz

Aaaaaaaaatena, confia em nós Aaaaaaaaatena, ouça nossa voz

Todos os cidadãos de Atenas terão sabedoria
 Se nos cultuarem, toda a noite, todo o dia
 O mundo vai louvar essa grandiosa cidade
 Em tudo e com todos haverá prosperidade
 E desse santo local, seremos sempre porta-voz
 Divulgando sua força, ouça nossa voz

Aaaaaaaaatena, confia em nós Aaaaaaaaatena, ouça nossa voz.

3. ESTÉTICAS E GESTUALIDADES SINCRÉTICA CONTEMPORÂNEAS

Neste capítulo busco entrecruzar as abordagens adotadas nos três espetáculos que compõem a Trilogia da Identidade, formada pelos Espetáculos Hamlet Sincrético, Antígona BR e Ori Orestéia, tentando identificar os elementos performativos e plásticos contidos nestas obras, já que podemos afirmar se tratar de possível estética sincrética, relacionar aos demais espetáculos do Caixa e de outros coletivos cênicos contemporâneos.



Imagem 27 – Ori Orestéia – Glau Barros, Juliano Barros, Eder Rosa, Marcelo de Paula e Viviane Juguero – Foto: Giovani Paim

Considerando que no processo de montagem destes espetáculos utilizamos como fonte inspiradora e também como ferramenta a gestualidade contida em manifestações afro-brasileiras que ressignificadas foram transpostas para a cena como signos cênicos. Evitamos sempre a utilização destas manifestações de forma crua, sem que houvesse uma relação com a criação, com a prática teatral referida nela e a partir dos significados contidos na narrativa dramática.

Além dos espetáculos que compõem a Trilogia da Identidade, trago outras obras referências para análise comparativa acerca das gestualidades impressas nestes espetáculos. Tento fazer uma relação comparativa entre os espetáculos, Chão (2007), do Grupo Xirê – Jogo de dança, Das Pferd Des Heiligen – O Cavalo de Santo (2016), espetáculo que dirigi na Alemanha, além de Gota D'Água Preta e Medèe, de Burkina Faso, também o ato dos

Lanceiros Negros, sob minha direção, do espetáculo Revolução Farroupilha - uma História de Sangue e Metal (2018), com direção geral de Clóvis Rocha.

Entre a montagem de Hamlet Sincrético e as obras seguintes que compõe a Trilogia foram sendo afirmados recursos cênicos recorrentes e potencializados em cada peça. Alguns elementos se mantiveram nas três encenações como o princípio da linguagem sincrética empreendida em cada uma delas. Os elementos das religiões de matriz africana perpassaram as três obras, tendo certa repetição proposital como uma marca do grupo e do encenador.



Imagem 28: Hamlet Sincrético; Foto: Jessé Oliveira.



Imagem 29: Antígona BR. Foto Bruno Gomes.



Imagem 30: Ori Orestéia; Foto: Jessé Oliveira.

Se em Hamlet Sincrético a noção de alfabeto, gramática e poética gestual sincrética estavam apenas esboçadas, foram sendo reforçadas em cada uma das seguintes encenações. Em Antígona BR é bem explícito o uso deste expediente como pode ser notado em cenas como a abertura com a roda e a Balança de Xangô, onde estes gestos foram detidamente elaborados.

Este procedimento guarda certa semelhança com a cena do Palácio de Hamlet Sincrético em que os orixás aparecem em roda e passam por uma metamorfose que os transmuta de figuras do Batuque e da Umbanda para figuras mais estáticas associadas a certa atitude circunspecta de componentes de seitas evangélicas. Também em Ori Orestéia que começa com os Orixás em uma dança circular e termina como carcaças destes Orixás representadas apenas pelos trajes que ficam em cena, sem a animação dos corpos cheios de vitalidade.

Parte da inspiração de nossa linguagem sincrética vem, justamente, da compreensão de que existe uma teatralidade presente nas manifestações afro-brasileiras e que pode ser traduzida como potência de cena e transposta como códigos teatrais na criação de espetáculos, perseguindo uma linguagem partícula com inspiração nas manifestações de matriz africanas.

A cultura de matriz africana é plena em plasticidade, movimento, sonoridade e teatralidade. Mesmo as manifestações mais ancestrais trazem estes aspectos como marcas de suas tradições. Para um artigo não publicado ainda, entrevistei alguns adeptos do Batuque e da Umbanda e encontrei respostas bastante interessantes. Eu sempre tive a convicção que as religiões de matriz africana impactavam esteticamente, através de sua indumentária, dança, culinária e sonoridade, contudo, carecia de uma verificação sobre o real papel da beleza na vida religiosa africanista.

Interessante perceber que a sonoridade e a dança estão entre os elementos que mais mobilizam as pessoas a seguirem estas religiões. No Batuque o envolvimento do adepto se dá por uma atração que vai desde o caráter estético à tradição familiar.

Transcrevo a seguir algumas respostas às perguntas sobre como se deu o primeiro contato com a religiosidade afro-brasileira. Um dos entrevistados respondeu: [... *eu era criança e minha tia era mãe de santo, morava ao lado da minha casa e tinha uma casa terreiro, eu ficava na casa dela porque minha mãe também frequentava e recebia entidade. Me colocavam na cama e eu ficava ouvindo aquele tambor, não dormia a noite inteira e ficava curiosa por causa daquela música...*]. Esta pessoa ingressou no mundo da religião de uma maneira indireta e pela curiosidade infantil impressionada pela força sonora da religião.

Outra pessoa respondeu o seguinte: [... *meu marido, na época meu namorado, me levou a uma sessão e eu achei tudo tão lindo, aquelas roupas, aquela música que nunca mais saí. Hoje eu sigo a religião e ele vai muito raramente...*]. Eis um caso em que a aproximação começou já adulta, na verdade ela foi com o namorado quando tinha 16 e ele 18, idade suficiente para fazer uma escolha com certa consciência.

Em outro relato é o pavor que marca a relação inicial com o batuque. [... *via aquelas pessoas dançando de um jeito e me assustava, pois sempre tinha um riso muito alto e só depois de adulta é que me reaproximei disso, acho que eu tinha medo, mas ficava muito curiosa com tudo aquilo. Hoje sou batuqueira mesmo... Risos*].

Outra pessoa entrevistada foi ainda mais explícita em sua resposta no que diz respeito ao impacto estético do ritual do batuque, comparando com teatro. [... *olha, eu via tudo aquilo como um teatro, eu era criança e conhecia as pessoas todas e, de repente eu via ela rodando com aquelas roupas e falando de um jeito esquisito... era teatro pra mim*]. Sobre esta questão gostaria de salientar que provavelmente ela estivesse falando que há “teatralidade” nos ritos e nas danças. Contudo, ela tem razão em perceber esta teatralidade existente em toda expressão religiosa afro-brasileira e, se pensarmos que um “cavalo de santo” que recebe uma entidade é uma pessoa que se transforma em outra, restituindo o sentido primeiro do dionisíaco, ainda que eu esteja utilizando esta expressão comum ao teatro euro-ocidental somente a título ilustrativo. Desta forma, a teatralidade e toda a expressividade africana se desenvolveu ao largo da experiência do que veio a se tornar o teatro de matriz europeia, este sim, herdeiro do culto de Dionísio. Seria limitador atribuir somente ao teatro grego toda a noção de teatro e teatralidade uma vez que se sabe de manifestações de caráter cênico na África, na Ásia e nas Américas.

Obviamente reconheço que este levantamento, para ganhar um caráter mais científico, deveria ser ampliado em termos quantitativo no alcance e qualitativo na análise, contudo, creio ser uma amostragem significativa de possíveis situações que envolvem o mundo das religiões afro-brasileiras e seu vasto espectro cultural.

Estes aspectos, levantados de forma empírica, sempre foram matéria criativa para os espetáculos caixapretenses, especialmente os que compõem a Trilogia da Identidade. Neste caso havia uma amplificação plástica destes elementos que eram transformados em linguagens sincrética potencializada na cena.

Estes procedimentos de utilização de referenciais de matriz africana a partir de sua gestualidade podem ser observados também no espetáculo Chão, sob minha direção e interpretado por Robson Duarte. No referido espetáculo, trouxemos referências das religiões de matriz africana, a incorporação de elementos da cultura pop, aproveitando a influência negra na música contemporânea, onde parte da trilha sonora foi criada sobre a obra de Chico Science e músicas da tradição afro-religiosa.



Imagem (em conjunto) 31: Espetáculo Chão; Robson Duarte. Foto de Bruno Gomes.

A gestualidade das manifestações afro-brasileiras foram ressignificadas a partir da elaboração dos movimentos do bailarino, utilizando como fonte de inspiração as ferramentas dos Orixás e partindo do procedimento que eu já vinha utilizando desde Hamlet Sincrético.

Assim, construiu-se um alfabeto gestual baseado nas ferramentas e objetos dos Orixás, como machado de Xangô, tesoura e alicate de Ogum, transpondo para cena como linguagem sincrética. O coreógrafo e diretor Gatto Larsen comenta sobre a obra, aludindo a pesquisa desenvolvida e seu significado para a cena negra contemporânea.

Tudo aquilo que esses elementos poderiam dizer o diz o corpo, o movimento e a dramaturgia do trabalho de Robson que não é apenas uma máquina de produzir movimentos, pelo contrário, o corpo é utilizado para imprimir sensações que remetem a várias situações da memória corporal de quem assiste que por sua vez traz o discurso da poesis do corpo inteligentemente guiado pelo diretor Jesse Oliveira criando momentos imagéticos de grande valor. O trabalho de Robson Duarte mostra que a Dança Negra brasileira transita pelos caminhos do estudo e da pesquisa que junto a outros criadores fazem com que a dança contemporânea nacional, tão encerrada na mesmice europeia (salvo raras exceções) encontre um salutar e bem-vindo oásis (LARSEN, 2010).

Ainda que se trate de uma obra de dança, é importante salientar que o processo de criação cênica desenvolvido desde *Hamlet Sincrético* transita muito pelo coreográfico e gestual, neste caso, é possível traçar estes paralelos entre as duas obras. É possível afirmar que a partir de *Hamlet Sincrético* tenho dialogado cada vez mais com o contexto e menos com o texto, em termos tradicionais de dramaturgia, trabalhando mais com a gestualidade afirmada em composições corporais, orientadas pelos gestos presentes nas manifestações culturais e teatralidades negras populares.

A partir da comparação entre os elementos identificados nas obras que compõem a Trilogia da Identidade e algumas obras do teatro negro brasileiro, proponho indicar procedimentos cênicos criativos em que elementos das manifestações afro-brasileiras podem estabelecer um cabedal conceitual capaz de identificar uma corrente do teatro negro brasileiro, no qual *Hamlet Sincrético* está inserido.

Em *O Osso de Mor Lam*, obra desenvolvida em 2010 com o grupo Caixa-Preta, o processo de incorporação de elementos de matriz africana foi empregado de forma inversa aos da Trilogia, uma vez que partimos de um texto e contexto dramático senegalês, com referências culturais africanas, especialmente da cultura senegalesa, já bastante muçulmanizada, e nos componentes identitários tribais das múltiplas correntes étnicas do país. Buscamos identificar os elementos culturais próprios desta região e utilizar os referenciais sonoros, gestuais e imagéticos afro-brasileiros para a elaboração cênica.

Integravam o elenco da peça Josi Acosta, Diego Nayá, Ravena Dutra, Rielli Dutra, Silvia Duarte e Silvio Ramão. Trata-se de um velho conto centenário adaptado ao teatro por Birago Diop e se tornou um dos mais importantes textos encenados no Senegal.

O contexto traz os hábitos da vida, impostos pela tradição, que se revelam mal adaptados às necessidades de Mor Lam. Ou seja, Mor Lam se adapta mal às suas obrigações comunitárias. Seu desejo de ficar sozinho na sua casa, para saborear um osso, explica toda a importância do evento e denuncia um egoísmo bem humano. Sua escolha é, antes de mais nada, fingir-se de morto a fim de partilhar osso, o que é aterrorizante, pois se torna prisioneiro de si mesmo, sem generosidade e chega a situações extremas.



Imagem 32: O Osso de Mor Lam – Josiane Acosta. Foto de Jessé Oliveira

Birago Diop (1912-1989), é dos autores da chamada Negritude⁷³, movimento de artistas e intelectuais africanos e caribenhos que discutiam, através de suas obras, os problemas raciais e coloniais. Foi um dos renovadores do moderno teatro senegalês.

⁷³ Negritude (*Négritude* em francês) foi um movimento literário e cultural que agregou escritores negros de países que foram colonizados pela França. Os objetivos do Movimento da Negritude são a valorização da cultura negra em países africanos ou com populações afrodescendentes expressivas que foram vítimas da opressão colonialista. Logo este movimento se espalhou pelo mundo em países com populações negras e colonizados por países europeus. Com o conceito se pretendia, em primeiro lugar, reivindicar a identidade negra e sua cultura, perante a cultura francesa dominante e opressora.

Contemporâneo do legendário Leopold Senghor, da linhagem dos artistas que cunharam o termo negritude e lutaram através da arte e da cultura pela descolonização da África.

Uma das marcas fundamentais da africanidade é a vida social comunitária, solidária e estes laços podem ser mantidos em nossas relações enquanto produtores e pesquisadores de uma arte que busca nas raízes africanas seu motivo de existir. Estes são componentes do texto *O Osso de Mor Lam*, bem como, da abordagem que o Caixa faz da obra.

Nesta montagem do texto de Diop a linguagem sincrética foi aprofundada através da convenção teatral como impulsionadora das forças que constroem a plasticidade da cena e a máscara corporal. Além de garantir uma visualidade, uma imagem potente, estes elementos, contribuem para expressividade do ator e em sua projeção grafada no espaço. O permanente laboratório de pesquisa do movimento proporcionou uma fundamentação prático-teórica dos procedimentos teatrais adotados pelo grupo.

Neste espetáculo investigamos as raízes do teatro ritual, num mergulho alegórico na cultura africana e suas composições corporais. Sabe-se que o teatro tem sua origem não somente na Europa, mas que práticas teatrais importantes tem lugar na África e que nesta se desenvolveu uma teatralidade do cotidiano, ou performatização do cotidiano. Para contar uma história, ou ensinar seu filho, um pai “encena” uma situação vivida, portanto, a África é cheia de teatralidade que foi trazida ao Brasil e com este espetáculo propusemos uma ponte cultural interétnica.

A fábula popular, adaptada ao teatro por Birago Diop, recebeu nova e revitalizante leitura por parte de Jessé Oliveira. Nos primeiros momentos da encenação, que no total tem cerca de uma hora de duração, estamos diante de um quase bailado, todo ele desenvolvido com os atores pisando sobre centenas de quilos de arroz espalhados no chão. Não há texto, mas as figuras humanas se mexem silenciosamente, executando tarefas cotidianas que são também metafóricamente presentificadas (HOHLFELDT, 2010).

O drama se desenvolve numa composição que mescla personagens, no sentido estrito da palavra, e figuras componentes de coros, afirmando uma tradição que se irmana ao modo grego, porém, neste texto de Diop, há uma opção pelo farsesco e cômico. É justamente nesta linguagem que a montagem se apoia, através de máscaras corporais para o coro e um tom mais realista para os personagens da narrativa propriamente dita.

Como a trama se passa numa comunidade litorânea, foram empregados objetos que sugerem o barulho de mar. São utilizadas canções de origem tradicional e temas percutidos ou sopradas em objetos como garrafas, latas e canos.

Se buscarmos em tradições afro-diaspóricas e seu emprego em obras de adaptação de “clássicos”, podemos perceber no espetáculo *Medée*, de Jean Louis Martinelli, apresentado no Teatro Renascença durante o 20º Porto Alegre em Cena em 2013 (para o qual fui convidado a escrever um artigo crítico publicado no blog do Festival), os elementos para uma análise comparativa aos procedimentos criativos empreendidos em *Hamlet Sincrético*, guardando, obviamente, os contextos culturais de cada uma das obras são possíveis.



Imagem 33: *Medée*. Foto de arquivo do Espetáculo.

Este foi um trabalho de encontro interculturalista, retomando o conceito de Patrice Pavis (2008), enquanto múltiplos encontros, sínteses de culturas, perspectivas de elaboração estética e de recepção. Compreendendo este trabalho que transita por referenciais tão diversos como o texto de Eurípedes, a direção de um encenador francês, a interpretação de atrizes e atores de Burkina Faso. Também pensando que os próprios referenciais africanos onde as tradições originais dialogam com princípios culturais e religiosos muçulmanos, e aqui é importante dizer que as vozes africanas são, por vezes, silenciadas, algo próximo dos silenciamentos promovidos pelo colonialismo no Brasil, similar aos processos coloniais africanos. Ainda saliente, que nesta perspectiva interculturalista é importante levar em consideração o conhecimento prévio em relação à proposta de encenação e, neste caso, há uma questão que destaquei no artigo sobre a peça de que havia um hiato entre o momento atual da cultura religiosa de Burkina Faso e as divindades ancestrais. Sob certo aspecto, os Orixás africanos se encontram exilados nas Américas, uma vez que o culto a estas forças divinas são muito mais presentes em países como Brasil, Cuba, Haiti, Colômbia, visto que

uma parcela majoritária da África se encontra sob a égide religiosa muçulmana, cristã e judaica. Comento ainda sobre o conhecimento prévio do público contemporâneo acerca das narrativas dos deuses, mitos e heróis gregos, algo que também deve ser levado em consideração numa encenação intercultural desta dimensão.

Estivéssemos na Grécia Antiga, uma introdução à tragédia seria algo dispensável, uma vez que todos conheciam seus mitos e as histórias contadas nos festivais teatrais, todos queriam saber como seus autores preferidos desenvolviam cada história. Eurípides (480-406 a.C.) foi tragediógrafo da fase decadente de uma Grécia clássica já dominada pelo sofisma. O enredo de *Medeia* (431 a.C.) é simples e tem seu início na aventura dos Argonautas, liderados por Jasão que tem a tarefa de conquistar o Velocino de Ouro, muito bem protegido no Bosque de Ares, sob o domínio do rei da Cólquida, Eetes, pai de Medeia. Com a promessa de casamento por parte de Jasão ela o ajuda, e na fuga despedaça seu próprio irmão para atrasar os perseguidores. Tem dois filhos com Jasão e eles serão o instrumento de sua vingança. Medeia é sobrinha de Circe, a feiticeira, e neta de Hélio, o Sol, que ao final garante sua fuga no deus ex-máquina, uma inovação na estrutura trágica que de certa forma resolvia o complexo enredamento da narrativa euripidiana. Jasão pretere o amor de Medeia em favor de Creusa, filha do fraco Creonte e ela como vingança envia, através dos filhos, um véu enfeitiçado que atea fogo na jovem e em seu pai. Ao retornarem os filhos são mortos por Medeia. A peça em questão é uma adaptação de Max Rouquete, que sintetiza muito bem a trama utilizando um dialeto do sul da França em contraponto com cânticos autóctones que muito lembram as cerimônias do povo do asê (Axé) brasileiro (OLIVEIRA, 2011).

Reforço aqui o imaginário mítico brasileiro que também se encontra sem meios suficientes para uma leitura imediata destes elementos culturais, uma vez que os mitos afro-brasileiros não fazem parte do pensamento religiosos dominante, ainda que seja de amplo conhecimento público a existência destas divindades que, por vezes, estão sincretizadas com entidades cristãs e, com isso, não nos oferecem os meios de leitura de seus significados e valores civilizatórios.

Aqui no Brasil, qualquer pessoa minimamente iniciada no Candomblé, ou no Batuque, designação da religião de matriz africana no Rio Grande do Sul, não precisaria de informação alguma para compreender os personagens e os signos da liturgia por haver um domínio desta cultura. Entretanto, nós, público médio, desconhecemos os mitos unificadores desta longa tradição perpetuada no país como forma de resistência cultural e política, assim como nos falta o conhecimento do sistema trágico grego. Nos resta analisar a obra a partir dos elementos que dominamos, na sua condição de teatro. E isto basta para compreender a montagem burquinense, estrelada pela magistral atriz Odile Sankara, uma vez que a obra trava aproximação muito grande com o teatro europeu. A *Medeia* de Odile é inesquecível e impecável, assim como toda a montagem (OLIVEIRA, 2011).

Das *Pferd Des Heiligen*, traduzida para o português como *O Cavallo de Santo*, parte de um roteiro original meu transposto para a dramaturgia por Viviane Juguero, atriz,

pesquisadora, dramaturga e minha colaboradora em muitos outros trabalhos. A obra trata da invisibilização do corpo negro e da cultura de matriz africana na cena teatral. A ideia surgiu porque eu teria apenas atores brancos que integravam a companhia estatal Theater Krefeld Und Mönchengladbach para a qual fui convidado a dirigir um espetáculo como diretor estrangeiro não europeu dentro do projeto Ausser Europäisches Theater. Neste espetáculo eu trabalhei com os atores alemães Nele Jung e Adrian Linke, a dramaturgista Barbara Kastner, a cenógrafa e dramaturgista Lydia Merkel, mais uma equipe de aproximadamente trinta artistas e técnicos europeus, brancos de diversas nacionalidades, que integravam a referida companhia estatal.

A narrativa tem como fio condutor os personagens Inácio e Graça que vivem no Brasil em um minúsculo apartamento. Por toda parte crescem plantas tropicais em profusão. O ar é úmido e quente. Em uma televisão antiga passa um jogo de futebol, em uma gaiola há um pássaro raro: uma grande arara azul. Inácio come pipoca e coloca um pouco no Congá⁷⁴, o altar para os Orixás, as divindades afro-brasileiras. De repente, alguém bate à janela, Graça se transforma em um crente evangélico, inflamando uma discussão sobre moral que culmina em uma dança com Exu, o mensageiro dos Orixás, símbolo de mudança, mas também de maldade e luxúria.

⁷⁴ Para as religiões de matriz africana é o altar, espaço principal de axé no Terreiro, local consagrado, onde as energias se materializam. A palavra Congá tem origem no dialeto Banto, mas está diretamente ligada àquela que na língua latina significa altar, tendo tanto o alto e o acima, como o nutrir, o alimentar por significado.



Imagem 34: Nele Jung e Adrian Link. Foto Matthias Sttute.

Incorporando estereótipos brasileiros, Inácio e Graça conduzem o público pela multiplicidade da identidade nacional. Cavalo de Santo, na religião afro-brasileira, denomina aquele que incorpora uma entidade ou um espírito do passado, assim os personagens se manifestavam no corpo do ator, espécie de Cavalo de Santo performador. Como em um caleidoscópio colorido, os dois se transformam em personagens da vida brasileira: a jovem Graça narra sobre a sua vida entre pobreza e exploração sexual, o turista francês em busca de praias bonitas e sexo fácil, a policial corrupta deixa pagar o seu silêncio e a eliminação de um cadáver. E naturalmente não há como faltar futebol, música, dança e o carnaval brasileiro: símbolos de um país com uma história singular, nutrida pelas culturas dos povos indígenas brasileiros, dos escravizados africanos e dos senhores coloniais europeus. Sendo que as culturas originais, tal como a tradição antropofágica, foram deglutidas, digeridas e o inútil expelido, nascendo algo novo, diversificado e próprio.



Imagem 35: Foto de arquivo pessoal.

Em *Cavalo de Santo – Das Pferd Des Heiligen* há um diálogo entre o sincretismo da religião afro-brasileira e um sincretismo cultural de tipos sociais estereotipados, externalizado em cena nos conflitos morais, ideológicos e pessoais presentes na subjetividade de Inácio, um típico representante do pensamento e da ação de senso comum de um brasileiro trivial. A relação de exploração de Inácio sobre Graça simboliza as relações de exploração presentes em distintas e inúmeras situações sociais brasileiras. Além disso, denuncia uma sociedade machista, onde a violência contra a mulher está tão arraigada que perde a sua cor e se esvai. Dessa forma, inúmeros atos cotidianos de abuso, desrespeito e agressão, subjetivos e objetivos, são encarados como naturais e aceitáveis.

O *Cavalo de Santo* é uma reflexão crítica, mas também afetiva, de brasileiros sobre seu próprio país. Os conflitos vividos na carne são os mais intensos e sua elaboração pela arte torna o singular universal, viabilizando distintas reflexões por meio de identificação e analogia, o que ratifica a importância da apresentação desse espetáculo para um público estrangeiro.

Destaco ainda a obra *Gota D'Água Preta*, montagem do diretor paulista Jé Oliveira, que encena o musical *Gota D'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975) que, por sua vez, haviam feito uma adaptação do clássico *Medéia*, de Eurípedes, trazendo para um contexto social brasileiro. A obra em questão faz uma transposição para um Brasil negro, utilizando referenciais radicalmente afro-brasileiros e com um elenco de atores e atrizes negros e negras.



Imagem 36: Gota D'Água Preta; Foto de Sérgio Silva.

Encontro nesta montagem uma série de pontos que interessam para a discussão de uma gestualidade afro-brasileira e sua relação com um texto da dramaturgia reconhecida pelo status quo. Nela, o encenador propõe uma série de componentes em seu trabalho que traz para a cena uma linguagem corporal que resgata o gestual negro presente em manifestações como candomblé, samba, funk e hip-hop. Juliana França destaca qualidade entre arte e vida na montagem de Gota D'Água Preta em um artigo na *Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*:

A voz de Joana-Juçara dança e o corpo de Corina-Aysha canta. Abrir os canais sensoriais para que as múltiplas narrativas que se desdobram na encenação proposta pelo multiartista Jé Oliveira é fundamental para perceber/sentir que as relações e o desenho cênico são mais condizentes com a vida do que com a artificialidade da marca esvaída de viço. A vida exala por todos os poros, a morte coabita esses mesmos poros. Reivindicamos a vida, o assassinio não pode ser um paradigma para os corpos pretos. Marcado pelo território, *Gota d'água {preta}* é um jorro, um gozo musical. O Rap, o Funk, a gota d'água, o Rap, a gota d'água, a gota d'água, o Samba, quebrada de São Paulo, perifa do Rio de Janeiro, Brasil! O território como marca da construção corporal e vocal. As escolhas estéticas atravessam o corpo comprometido com o seu tempo, com seu povo, com sua quebrada. O riso, às vezes, escapa em meio ao choro e à indignação, a gente ri chorando. A gente canta suspirando e a gente sente o mundo girar a partir das tranças, braços, pernas, saia e peitos de Corina-Aysha (QUESTÃO DE CRÍTICA, 2019).

Outro aspecto relevante na montagem de Gota D'Água, assim como em outras montagens que entrecruzam os clássicos da literatura dramática, é o trânsito entre o arcaico e

o moderno, uso de recursos tecnológicos e expedientes cênicos que dialogam com aspectos tradicionais conferindo um choque entre passado e futuro.

FECHANDO OS SEGREDOS DO CAIXA-PRETA

Como considerações finais desta investigação, pontuo alguns aspectos que considero relevantes no que diz respeito ao tema proposto para desenvolvimento desta dissertação. Gostaria de destacar a relação entre a abordagem gestual empreendida em *Hamlet Sincrético* em consonância com o texto dramático da peça, bem como esta relação nas demais obras que integram a Trilogia da Identidade, assim como em outras peças teatrais que utilizam a dramaturgia clássica associada a elementos componentes da cultura afro-brasileira, em especial o que há de teatralidade e espetacularidade nestas encenações.

Um dos aspectos mais importantes discutidos neste trabalho diz respeito às questões relativas à narrativa dramática e suas articulações com aspectos da encenação, em especial ao que defino como gestualidade afro-brasileira, fruto da incorporação dos gestuais próprios das manifestações de matriz africana.

Este estudo discute, também, a compreensão da mística da arte como campo especial do pensamento humano sem racismo, como apregoado por uma grande parte de nossa sociedade e, por vezes, replicada por artistas negros que entendem a noção de classe como algo que define mais que o recorte de raça no que diz respeito ao processo de exclusão do negro.

O estudo busca argumentos e referenciais teóricos para desconstruir as hierarquizações de raça dentro dos sistemas de criação cênica através da transgressão do lugar do corpo negro em cena empreendido em *Hamlet Sincrético* e presente em diversas encenações do teatro negro contemporâneo.

Aqui recupero o conceito de linguagem sincrética e os conceitos de alfabeto, gramática e poética gestual, propostos inicialmente para o desenvolvimento deste estudo e seu emprego em *Hamlet Sincrético*, nos espetáculos caixapretense e também em outras obras por mim desenvolvidas em que estes componentes estiveram presentes.

Ainda destaco a relação de *Hamlet Sincrético* circunscrito no movimento de teatro negro contemporâneo dentro de uma perspectiva histórica, mas principalmente no papel que a

obra desempenhou, contribuindo para o desenvolvimento de uma cena de teatro negro e a importância que o grupo Caixa-Preta teve para a afirmação do teatro negro gaúcho atual.

Compreende-se a noção de Gestualidade a partir do que nos propõe Patrice Pavis (1999), também como este estudo desencadeou o conceito de gestualidade afro-brasileira, por afinidade, na composição da cena contemporânea e da forma como se deu na encenação de Hamlet Sincrético e demais obras que guardam similaridades plásticas e gestuais.

Ainda destaco como Hamlet Sincrético contribui para que coletivos, encenadores e ativistas negros passem a reconhecer a montagem de clássicos da dramaturgia euro-ocidental como um fenômeno autêntico e aceito pela tradição teatral, uma vez que, até pouco tempo, havia uma resistência em relação a artistas negros trabalharem com este tipo de encenação. Pode-se reconhecer que há, atualmente, uma corrente no teatro negro que trabalha com a montagem de clássicos a partir de uma estética negra e no caso da montagem em análise, de uma linguagem sincrética. Recentemente participei de um debate dentro do projeto Estudos Negros em Teatro, onde discutimos o tema Empretecendo os Clássicos, numa perspectiva de fazer uma apropriação destes textos a partir dos valores e noções civilizatórias negras.



Imagem 37: Hamlet Sincrético - Glau Barros e Silvio Ramão. Foto: Gilberto Carvalho

É possível perceber nestas encenações de Hamlet Sincrético, Antígona BR, Ori Orestéia e Gota D'Água Preta, a presença de uma gestualidade afro-brasileira a serviço da concretização da encenação articulando texto dramático e texto espetacular, de forma singular e caracteristicamente negra. Entendendo que os clássicos se fundamentam em princípios arquetípicos, o que favorece a composição da cena utilizando os gestos advindos das manifestações de matriz africana que guardam os mesmos elementos arquetípicos.

Outro aspecto importante observado nas montagens de Ori Orestéia e Gota D'Água Preta, em maior escala, é o uso de recursos tecnológicos e trânsito entre o arcaico e o moderno. Em ambas as obras estavam presentes, além dos elementos das tradições matriciais, aspectos ligados ao universo pop tanto na abordagem musical quanto na contextualização temporal. Utilizaram-se, nestes espetáculos, recursos como amplificação artificializada pelo emprego de microfones. Em Hamlet Sincrético estes elementos estavam latentes e não foram potencializados porque o contexto estético pressupunha uma estética mais tradicional. Contudo, havia uma potência instalada como na cena da luta entre Hamlet-Xangô e Laertes-Ogum, que já indicava uma aproximação com elementos da cultura de massa associada à cultura diaspórica africana, onde a referência era a cena de luta no clip musical de Michael Jackson para *Beat It*. Aliás, tanto Michael Jackson quanto esta música estiveram presentes nas criações caixapretenses, esta canção retornaria com força em Ori Orestéia.

Reforço que em espetáculos da Trilogia da Identidade desenvolvemos uma noção bastante particular que nomeamos de linguagem sincrética e esta se baseou no expediente cênico de empregar como processo criativo a pesquisa e desenvolvimento de um alfabeto gestual inspirado em manifestações como Batuque, Candomblé, Umbanda, Carnaval, Capoeira e mesmo em manifestações mais contemporâneas como Hip-Hop e Funk.

Partindo de células atomizadas como um instante gráfico destas manifestações, cada ator fornecia um manancial que compunha este alfabeto que era depois assimilado por cada ator e com isto formávamos um complexo alfabeto. Salientando, ainda, que cada ator imprimia um sotaque próprio ao pronunciar este alfabeto.

O conjunto de práticas iniciatórias municia o oficiante para, então, personalizar a sua representação, de forma que, mesmo que a plateia saiba de cor os procedimentos litúrgicos e as características de cada movimento da dança e dos cantos de cada Orixá, ela possa encantar-se e dizer “olha que lindo Ogum de fulano, como ele dança bonito”. Eis dois outros aspectos do Candomblé que nos interessam muito: a sua inserção na comunidade à qual ele pertence e sua função agregadora (ASSUMPÇÃO, 2006, pág.32).

Após o ator do Caixa-Preta dominar este alfabeto, passávamos a compor uma gramática gestual que vem a ser uma espécie de sintaxe compondo e relacionando este material cênico, produzindo os discursos desejados em cada obra no exercício poético de criação do espetáculo com linguagem sincrética. Hamlet Sincrético foi o lugar de experimentação desta linguagem e onde percebemos que nos clássicos estava o que entendíamos ser o ideal para o desenvolvimento desta estética pretendida. Após a montagem

de Hamlet Sincrético esta linguagem passou a ser a marca do Grupo Caixa-Preta e aprofundamos este procedimento em Antígona BR e Ori Orestéia.

Simultaneamente outros coletivos negros empreendiam propostas de encenação de clássicos da dramaturgia utilizando como material criativo todo o arsenal disponível nas manifestações brasileiras de matriz africana.

O que estas encenações proporcionam é uma universalização racial dos clássicos imprimindo características negras a estas obras que atravessaram eras sem que atores e atrizes negros e negras pudessem se experimentar desde estas referências e modos de experimentar a prática teatral. A lógica do corpo negro provoca uma transgressão do estabelecido dentro do teatro como tradição cultural ocidental.

Além que expandir um leque interpretativo em termos de corpos em cena, Hamlet Sincrético, Antígona BR e Gota D'Água Preta propõe a ideia do corpo branco como metáfora de poder e estabelecendo relações de forças antitéticas sintetizadas nas correlações raciais, a cor da pele como signos de poder e exclusão. Ainda está presente a noção de raça, sexo, idade como metáfora de tragédia brasileira presente em todas estas obras. Em Hamlet Sincrético a alusão ao empoderamento e valorização da mulher pautado em todas as peças desde Transegun,- foi tratado como signo a partir de Hamlet Sincrético transformando personagens geralmente representando figuras masculinas como Fortimbrás, em Hamlet, e Tirésias, em Antígona BR, como forças do feminino. Na primeira associando Fortimbrás à Oxum, interpretado por uma atriz, e na segunda situação Tiresias aproximado ao Orixá Orumilaia, ambos originalmente figuras masculinas, mas representados por uma atriz. Em ambas as situações quem representou estes personagens foi a atriz Adriana Rodrigues.

Já na perspectiva da presença de corpos negros e brancos em cena, podemos perceber na Medeia de Burkina Faso uma forma curiosa de mostrar, apresentar as cenas onde as relações de poder são exercidas exclusivamente por pessoas negras, sendo que a opressão e violência se dão somente entre negros. Entendo que esta leitura fica um tanto limitada, levando-se em conta que o continente africano sofreu e sofre pelo domínio colonial, então excluir um destes entes da luta se dá, em parte, pelo fato de a peça ser dirigida por um encenador europeu que não consegue dimensionar os conflitos em sua dimensão. Em face disso, compreendo que se reafirma a noção de que um espetáculo de teatro negro se concretiza quando os entes da hierarquia criativa, como diretores, autores e produtores são negros, numa compreensão materialista dos meios de produção.

Por outro lado, em *Das Pferd Des Heiligen* a concepção e definição última eram do encenador negro que, neste caso, propunha uma espécie de teatro negro com atores brancos, na medida que texto e direção eram esferas criativas regidas por artistas negros. O texto foi elaborado pensando em processos de invisibilização do corpo negro na cena e na apropriação cultural. Aqui se aplicou o inverso do que temos em muitas encenações em que os atores são negros e equipe diretiva branca, sendo as decisões e sensibilidades guiadas por suas percepções e visões de mundo do olhar branco.

Em *Revolução Farroupilha – Uma História de Sangue e Metal* estes elementos estavam dispersos: O texto foi escrito pelo poeta Luiz Coronel e direção geral de Clóvis Rocha, ambos artistas brancos. Entretanto, cada ato tinha um diretor que dispunha de seus intérpretes e fazia suas escolhas estéticas e com certa autonomia na criação dos elementos plásticos; de figurinos e acessórios. Neste contexto cada ato era uma obra independente interligada pelo tema o que favoreceu uma concepção muito própria por parte do elenco e diretores negros e, para tal, reconfiguramos a parte de dramaturgia dentro do que ajustamos o necessário para o discurso negro sobre a epopéia de Porongos⁷⁵, fazendo uma aproximação sincrética com os orixás como forças na luta da Guerra dos Farrapos. Novamente a questão de gênero e raça foi ressignificado como em *Hamlet Sincrético*, onde Fortimbrás se transformava em força vital feminina representada por Oxum, aqui os guerreiros eram os Orixás que, independente de sua natureza sexual, podem se manifestar em corpos masculinos ou femininos.

Concluo que este contexto cênico contemporâneo em que *Hamlet Sincrético* se inscreve como um dos espetáculos pioneiros, a relação do texto dramático é tomado como pretexto para construir uma outra narrativa que se encontra em uma camada expressiva em que a leitura dos elementos representativos dos mitos, figuras e gestos provenientes da cultura afro-brasileira são o fundamento da encenação. Neste sentido, a exposição dos fatos, os acontecimentos da cena, não se encontram exclusivamente na narrativa dramática, na história propriamente dita e, sim, naquilo que o público captura no movimento dos atores, nos recursos plásticos e na sonoridade negra que ativa a memória do espectador e o faz ter que

⁷⁵ Massacre de Porongos ou Traição de Porongos, foi o penúltimo confronto da Revolução Farroupilha (1835-1845) e ocorreu em 14 novembro de 1844. A batalha foi a principal responsável pelo fim da maior revolução da história brasileira. Os Lanceiros Negros acabaram desarmados e massacrados num acordo entre os Farroupilhas e o Império.

compreender o mundo desde a cultura negra e a partir da existência de corpos diversos em cena.

HAMLET SINCRÉTICO



Imagem 38: Hamlet Sincrético; Atores: Diego Nayá, Gil Colares, José Renato, Juliano Barros e Eder Rosa; Foto: Wagner Carvalho.



Imagem 39: Hamlet Sincrético; Atores: Wagner Carvalho, Flávio Tundê, Glau Barros, Silvio Ramão e Marcelo de Paula; Foto: Wagner Carvalho.



Imagem 40: Hamlet Sincrético; Atores: Juliano Barros e Marcelo de Paula; Foto: Wagner Carvalho.



Imagem 41: Hamlet Sincrético; Cena do Palácio; Atores: Kdoo Guerreiro, Juliano Barros, Eder Rosa, Diego Nayá, Flávio Tundê e Wagner Carvalho; Foto: Gilberto Carvalho.



Imagem 42: Hamlet Sincrético; Cena do Palácio; Atores: Flávio Tundê, Eder Rosa, Adriana Rodrigues, Marcelo de Paula, Juliano Barros, Gil Collares, Kdoo Guerreiro e Wagner Carvalho; Foto: Wagner Carvalho.

ANTÍGONA BR



Imagem 43: Antígona BR; Atores: Josiane Acosta, Wagner Madeira, Eder Rosa, Diego Nayá, Leandro Daitx e Glau Barros; Fotos: Bruno Gomes.



Imagem 44: Antígona BR; Atores: Flávio Tundê, Glau Barros, Eder Rosa, Silvio Ramão e Leandro Daitx.



Imagem 45: Antígona BR; Atores: Silvio Ramão, Ravena Dutra, Lucila Clemente, Diego Nayá e Leandro Daitx.

ORI ORESTÉIA



Imagem 46: Ori Orestéia; Atores: Diego Nayá, Wagner Madeira, Viviane Juguero, Eder Rosa, Marcelo de Paula, Pâmela Amaro, Adriana Rodrigues, Eder Ros, Mariana Marmontel e Glau Barros.

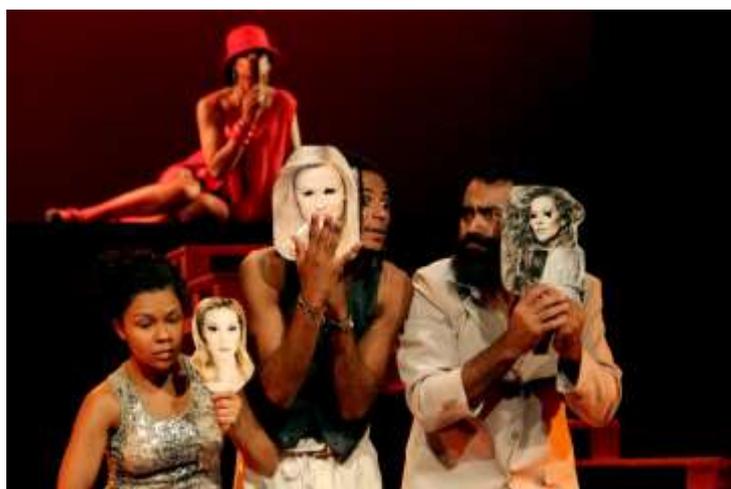


Imagem 47: Ori Orestéia; Atores: Pâmela Amaro, Adriana Rodrigues, Diego Nayá e Marcelo de Paula.



Imagem 48: Ori Orestéia; Atores: Juliano Barros, Eder Rosa e Marcelo de Paula.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. **Roda – arte e cultura do atlântico negro**. Belo Horizonte. Prefeitura de Belo Horizonte, 2006.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: SENAC, 2000.
- ASSUMPÇÃO, Leilah. **Roda – arte e cultura**. 2006.
- BACELAR, Jeferson. **Mário Gusmão – um príncipe negro na terra dos dragões da maldade**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral**. Campinas: HUCITEC/Editora da Unicamp, 1995.
- CAMATI, Anna, MIRANDA, Celia Arns. **Hamlet no Brasil**. Curitiba. Ed. UFPR, 2019.
- CAMATI, Anna. **Um clássico afro-brasileiro: os processos criativos do grupo caixa-preta em Hamlet sincrético**. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vreuniao/dramaturgia.html>; Acessado em: 17 setembro 2020.
- CAPOEIRA, Nestor. **O galo já cantou**. Rio de Janeiro: Arte Hoje Editora, 1985.
- FRANÇA, Juliana. **Gota d'água preta: Crítica da peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, encenada por Jé Oliveira**. 2019. Disponível em:
<http://www.questaodecritica.com.br/2019/10/gota-dagua-preta/>. Acessado em 29 de janeiro de 2021.
- HESSEL, Lothar. **O teatro no Brasil sob Dom Pedro II**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1986.
- HOHLFELDT, Antônio. **Da lenda africana popular à cena urbana brasileira**. 2010. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=33301>; Acessado em 29 de janeiro de 2021.
- HONNET, A. **Luta por reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo, Editora 34, 2003.
- LIGIÉRO, Zeca. **Malandro Divino**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.
- LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra e ideologia do recalque**. Salvador: Edições SECNEB, 1994.

MANCEWICZ, Aneta, JOUBIN, Alexa Alice. **Local and global myths in shakespearean performance**. Ed. Palgrave. Washington, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo, Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza, 1997.

MENDES, Mirian Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1982.

MENDES, Mirian Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo/Rio de Janeiro/Brasília: HUCITEC/Instituto Brasileiro de arte e Cultura/Fundação Cultural Palmares, 1993.

NÓBREGA, Nadir. **Dança afro – sincretismo de movimentos**. Salvador: edição independente, 1992.

OLIVEIRA, Jessé e LOPES, Vera. **Hamlet Sincrético – Em Busca de Um teatro Negro**. Porto Alegre: Edições Caixa-Preta, 2019.

OLIVEIRA, Jessé. **Medeia numa montagem intercultural**. Blog Poa em Cena, 2011. Disponível em: <http://poaemcena.blogspot.com/2011/09/medeia-por-jesse-oliveira.html>; Acessado em 29 de janeiro de 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento das culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade – uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SAUL, Luciana ET alii. **Prêmio Gerd Bornhein / Rituais do candomblé – uma inspiração para o trabalho criativo do ator**. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.

SUSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim. Teatro e discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1992.

TAVARES, Evani. **Capoeira angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

VIDEO: **Hamlet Sincrético**. *MIT Global Shakespeares – Vídeo and Performance Archive*. Disponível em: <https://globalshakespeares.mit.edu/syncretic-hamlet-oliveira-jesse-2005/>; Acessado em: 29 de janeiro de 2021.

VIDEO: Espetáculo teatral Ori Orestéia - Grupo Caixa-Preta;

Ori Orestéia; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dy8PqOOCYpo>; Acessado em: 29 de janeiro de 2021.

VIDEO: Teatro E Circunstância – Teatro Negro – SESC TV; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VNvm5FIVMWE>; Acessado em: 29 de janeiro de 2021.

VIDEO: Teatro E Circunstância – Dionisus e Olorun – SESC TV; Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=e3b07e296c36b335826fabea7c2777c1>; Acessado em: 29 de janeiro de 2021.

VIDEO: Programa Nação Caixa-Preta; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qQEBL4FWi5c>; Acessado em: 29 de janeiro de 2021.

VIDEO: Faces Jessé Oliveira TVE; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bj1WHNBrLCA>; Acessado em: 29 de janeiro de 2021.

palco

LUIZ PAULO VASCONCELLOS

// fale com o colunista luipaulo@aplauso.com.br

HAMLET SINCRÉTICO

É difícil – quase impossível – ter uma idéia exata do comportamento do público em manifestações teatrais ocorridas ao longo da história. Na Grécia Antiga, por exemplo, em anfiteatros com capacidade para 20 mil pessoas, homens na frente, mulheres atrás, adolescentes machos – os efebos – em lugares especiais. Ou na Idade Média, nas praças e nas igrejas, toda a população de um lugarejo extasiada diante de céus e infernos, anjos e demônios, milagres e crucificações. Ou, ainda, durante o Século de Ouro Espanhol, nos pátios internos das casas, em palcos improvisados, a multidão gritando “Victori!” quando gostava, atirando restos de comida quando não gostava. E tudo isso, convenhamos, embalado pela poesia suprema de Esquilo, Sófocles, Eurípedes, dos Autos Sacramentais, Cervantes, Calderón, Lope de Vega e tantos outros gênios da dramaturgia clássica.

Pois outro dia assisti a um espetáculo em Porto Alegre em que a presença e o comportamento do público resultavam em elementos significantes da linguagem cênica, de alguma forma remetendo à sua origem histórica. Refiro-me à versão do Hamlet, de Shakespeare, que Jessé Oliveira dirigiu para o grupo Caixa Preta intitulada Hamlet Sincrético, em cartaz no Hospital Psiquiátrico São Pedro. Um espetáculo veemente, apaixonado, divertido e, acima de tudo, curioso nessa característica, digamos, de resgate histórico, que é a manifestação do público como parte da linguagem narrativa.

O problema da participação do público contemporâneo no teatro é que nos acostumamos ao bom comportamento que o escuro da platéia impõe. Antes da luz elétrica, mesmo em salas aristocráticas ou burguesas, a interferência do público era uma realidade constante, visível, seja acomodado no palco

junto dos atores, seja batendo carteira no espaço ainda sem poltronas da platéia, seja paquerando a mulherada sentada nos camarotes. E tudo isso desapareceu com a maravilha tecnológica que foi a introdução da luz elétrica nas salas e o consequente hábito de assistir ao espetáculo no escuro. Em suma, deixamos de ser sujeitos com identidade e vontade própria para nos transformarmos numa imensa coletividade anônima. Sorte do teatro que, desta forma, pôde evoluir sua linguagem artística. Azar dos exibidos, bolinadores e batedores de carteira.

Mas voltemos ao Hamlet do Jessé. Não se pode dizer que o espetáculo seja um exemplo daquilo que nos acostumamos a chamar de um clássico. Mas a adaptação do texto a um contexto que envolve ritmos, linguagens e comportamentos bem brasileiros e contemporâneos – o rap cantado/dançado por Hamlet e seus colegas de universidade, por exemplo, é uma delícia de comicidade irreverente – e, ainda, a referência a uma cultura de raízes africanas em que os orixás servem de parâmetros para a construção dos personagens são de grande beleza visual e intensidade sonora. E o resultado de tudo isso é um espetáculo a que se assiste com curiosidade, interesse e deslumbramento. Destaque para a atuação de Juliano Barros como Hamlet, que resolve satisfatoriamente os desafios do texto, numa interpretação verdadeiramente apaixonada. Destaque também para a direção de Jessé Oliveira, que reinventa Shakespeare com pinceladas gauberianas, fundindo culturas, contrastando fenômenos, traduzindo conceitos, expondo fraturas e acenando para nós no fim do túnel com um espetáculo excepcionalmente brasileiro. Destaque, finalmente, para o público, atento, desconcertado, surpreendido, sempre descontraído e ligado na evolução de cada etapa desta sinfonia narrativa. ■



TA' LIGADO?
O Hamlet à brasileira de Jessé
Oliveira (vivido por Juliano
Barros) é cômico e irreverente

Um Hamlet Negro na Casa dos Loucos!!!

Sandro Solaz Willig, ator e diretor*

O que fazer com um clássico da dramaturgia ocidental? Esta pergunta que perturba qualquer encenador contemporâneo foi respondida pelo grupo Caixa Preta de maneira primorosa. *Hamlet Sincretico*, montagem dirigida por Jessé Oliveira e que está em cartaz no Hospital Psiquiátrico São Pedro, trouxe vigor e frescor para o texto shakespeariano a partir de elementos de uma cultura que é, antes de tudo, cênica. A cultura negra afro-brasileira é a voz que profere e dá o tom à montagem em questão. Através da riqueza dos gestos, do ritmo, da dança, do canto e da palavra, Hamlet foi revitalizado através dos olhos do sincretismo. O mito escandinavo que fala da origem do homem moderno europeu, este homem que se impõe a nós e que de algum modo "é" nós,

encontra o descendente africano em terras americanas e renasce para contar a história de um homem em conflito com sua própria origem, traído por ela e receoso frente à atitude que deve tomar. Homem que diante da crueldade, prefere a sutileza do símbolo, do teatro, da denúncia encenada... E que acaba, contudo, envenenado por seu próprio verbo!

O grupo ressignificou o mito emprestado pelo autor renascentista, William Shakespeare - que misturava Poética Clássica com Comédia Popular, e que era uma espécie de primeiro (pós) moderno em plenos anos 1500 - através de seus próprios meios: a energia dos orixás, do samba, do carnaval e da exuberante tradição africana. Este bravo elenco está empurrando a roda da nossa trajetória mítica, literária e dramática. Seus excelentes atores - com destaque para a tocante interpretação de Glau Barros - narram a história melancólica, angustiada, impulsiva, desesperada e, deste modo, trágica de um herói-atado a partir de um debruçamento cuidadoso e original presente em cada cena. Tudo isso coloca a montagem à altura de um texto que transita por entre os abismos da experiência humana e que vislumbra o que há de contraditório em seus aspectos mais mórbidos e fascinantes.

Finalmente, os excluídos se manifestam!!!

Viva a voz dos amordaçados! Libertada, enfim, nesta casa abandonada onde outrora viveram aqueles que não eram tão bem vistos por nós. E, ironicamente, nunca nos esqueçamos da verdade: que somos uma sociedade que carrega em seu seio séculos de escravidão! De dominação desumana. Que bom que o Caixa Preta está tomando as palavras de um gênio desta civilização - que, como todas, produz seus algozes e suas vozes - para alardear a força que eles têm. Que o trabalho de um jovem grupo negro continue crescendo infinitamente! E que ocupe mais e mais os teatros desta cidade!

* Sandro Solaz Willig é ator e diretor teatral formado em Ciências Sociais pela USP; fundou e integrou o Grupo Teatro de Narradores em São Paulo e fez parte da equipe do Projeto Teatro Vocacional da SMC de São Paulo.

6
Número 3
Julho 2005



Fotos: Ricardo Mota

de 2005

Panorama

nos 40 minutos

Reinhard Sauer.

Juliana Kersting conta que nos primeiros 15 minutos do espetáculo sintetizam a trajetória da jornalista, que, ao lado de Andreas Baader e Gudrun Ensslin, foi condenada por liderar a Fração do Exército Vermelho (RAF). O grupo realizou atentados a bomba e assaltos a bancos na então Alemanha Ocidental, que acusava de "Estado fascista". Ulrike se envolveu com o grupo quando ajudou Andreas a fugir da prisão. Realizou uma falsa entrevista com ele.

A peça, como destaca Juliana, que também assina a produção com o diretor Hamilton Leite, passa pelo tipo de tortura a que Ulrike foi submetida: a total ausência de cores e sons. Por conta de seu até hoje considerado "suposto" suicídio, Juliana explica que sacos com rançados amarrados muitas vezes foram jogados em sua cela. Em mais 40 minutos, o

texto também revela também sua solidão, seu desespero, sua loucura, sua inteireza, sua coragem e sua resignação.

Na concepção, que teve direção de Gisele Cecchini, a ação busca dar uma abrangência universal à situação de violência e opressão apresentada. Além disso, o jogo de ações físicas que leva ao encontro consigo mesma, a carcereira representa o mundo de fora ou como seria Ulrike se não tivesse feito o que fez ou, ainda, o próprio público, seu confidente e opositor. O título *Danke*, para Juliana, tem dois sentidos: a trilha sonora utiliza uma música de mesmo nome de *Murx*, a peça do teatro Volksbühne encenada há cinco anos no Porto Alegre em *Cena*, mas principalmente: "Obrigada pela sociedade em que vivo!". Ingressos a R\$ 10,00 e R\$ 5,00 (mais de 60 anos, professores e classe).



Adaptação de Shakespeare estréia no Hospital São Pedro

Um Hamlet abençoado pelos orixás

Com elenco formado quase que exclusivamente por atores negros, proposta do grupo Caixa Preta, a peça teatral *Hamlet Sincretico* vai aproximar o protagonista da peça de Shakespeare de Xangô. A montagem, que estréia nesta sexta-feira no Hospital Psiquiátrico São Pedro (Bento Gonçalves, 2460), às 21h, com apresentações também no sábado e domingo, transfere a ação para as cores da religiosidade afro-brasileira, com ênfase para o batuque e a umbanda. O diretor Jessé Oliveira conta que começou a buscar e a encontrar semelhanças entre os arquétipos dos mitos gregos e africanos há quase uma década.

Ele destaca que a peça é uma criação coletiva do grupo, que o enredo se mantém fiel ao original, mas que cada cena foi trabalhada a partir de improvisações, recebendo as devidas adaptações. "A ação se passa em alhures, em qualquer época ou lugar do Brasil; pode estar localizada em qualquer lugar onde exista uma cultura oprimida", destaca o diretor.

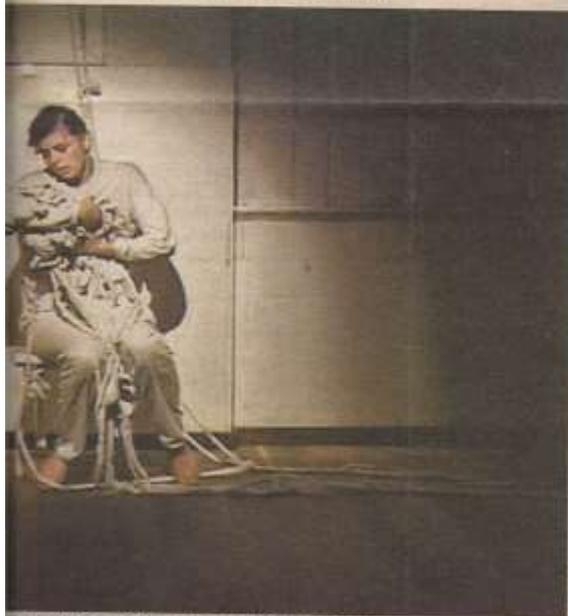
Assim Hamlet (Juliano Barros), por ser aquele que busca justiça, estará associado ao orixá Xangô; e Polônio (Sílvio Ramão) será um ex-babalorixá que se converteu e virou um pastor evangélico. Por seu caráter amoral, Cláudio (Marcelo de Paula) surge

como Zé Pilintra, um típico malandro desencarnado, enquanto Ofélia (Glau Barros) é Iansã.

Há também elementos que remetem à própria história do Carnaval, como a evolução da porta-bandeira e do mestre-sala (Iansã e Ogum), ameaçados pela faca de Xangô, que só ela é capaz de enxergar. Facas que mais tarde foram trocadas por leques, mas que eram usadas como tentativa de cortar as bandeiras das agremiações rivais.

Como *Hamlet Sincretico* utiliza um espaço que foge totalmente do palco tradicional, os espectadores também vão experimentar diferentes sensações. São recebidos por Exu, abridor de caminhos, levados ao jardim e mais tarde para um galpão, um espaço todo adaptado (sem mexer na estrutura do hospital) repleto de passarelas.

A trilha sonora, de Luiz André, é executada ao vivo e pontua toda a ação. Como a idéia é construir um espetáculo polifônico, além dos atabaques, há sambas de breque, enquanto Hamlet gosta de hip-hop. No elenco, ainda estão Vera Lopes, Marcelo de Paula, Adriana Rodrigues, Leandro Daitx, Kadoo Guerreiro, Eder Santos, Vagner Santos, Alessandro Exú Fatumbi, Rodrigo Oná Abadiaxé e Flávio Oyá Tundê. Ingressos a R\$ 10,00. (H.B.)



Atriz alemã do Baader no Instituto Goethe

Imagem 51: Um Hamlet Abençoado pelos Orixás – Panorama 2005

Segundo Caderno

ZERO HORA – SÁBADO, 17 DE MARÇO DE 2007

Editor interno do Segundo Caderno: TÍCIANO OSÓRIO ☎ 3218-4383 > ticiano.osorio@zerohora.com.br

Visitando vizinhos

Mostra de música, teatro e cinema de Porto Alegre vai até amanhã em Montevideú



Cena de "Hamlet Sincrético", encenado no pátio do Cabildo, em Montevideú

Enviado especial/Montevideú
RENATO MENDONÇA

Quarta-feira, durante a apresentação da peça *Hamlet Sincrético*, ao ar livre, nos pátios do histórico prédio do Cabildo (erguido no início do século 19), parecia que o projeto Expresso Porto Alegre: Estação Montevideú estava com o corpo fechado.

A chuva deu uma trégua exatamente enquanto a peça durou, como se San Pedro tivesse ensaiado tudo com o diretor Jessé Oliveira. Boa parte da plateia uruguaia, normalmente recatada, aplaudiu de pé o espetáculo.

O projeto Expresso Porto Alegre: Estação Montevideú também é para ser aplaudido. De terça-feira passada até amanhã, uma seleção do que se faz em teatro, música e cinema em Porto Alegre está sendo mostrada gratuitamente aos moradores de Montevideú, com o patrocínio das duas prefeituras. O intendente da capital uruguaia, Ricardo Ehrlich, comparou isso a uma "invasão cultural". O diretor-geral de Cultura de Montevideú, Mauricio Rosen-

cof, disse que era uma celebração. O secretário de Cultura de Porto Alegre, Sergius Gonzaga, comemorou o encontro da capital gaúcha com a sua cidade-irmã.

Na verdade, os dois primeiros dias do Expresso exibiram uma combinação de lotações esgotadas e entusiasmo do público, mas também algumas falhas de produção, como a que prejudicou a apresentação dos curtas por problemas de legendagem. Isso era previsível, não é novidade que a prefeitura de Montevideú enfrenta dificuldades financeiras (e nisso Porto Alegre também é irmã) – o aporte direto foi de apenas R\$ 17 mil.

Mas a mágica estava lá. Como quando dezenas de uruguaios saíram à rua acompanhando com palmas a batucada que o elenco de *Hamlet Sincrético* promovia debaixo de chuva, na Plaza Matriz, em frente ao Cabildo. E deve haver um pouco de mágica que explique por que dois espetáculos da mostra sejam montagens de *Hamlet* – uma de Jessé, outra de Luciano Alabarce. A grande pergunta que o festival faz é: somos ou não somos vizinhos? E mais: se somos, que tal prestarmos atenção um no outro?

Renato Mendonça viajou para Montevideú a convite da prefeitura da cidade

Uruguaios virão em 2008

Sergius Gonzaga lembra o escritor Vian na Moog (1906 – 1988) para explicar o objetivo do Expresso Porto Alegre: Estação Montevideú. Segundo o secretário municipal de Cultura, Moog acertou ao comparar o Brasil com um arquipélago de ilhas culturais.

– Estamos tentando lançar uma ponte à ilha Montevideú. Em abril, vamos fazer uma reunião entre secretários de Cultura das regiões Sul e Sudeste do Brasil para lançarmos outras pontes dentro do país – diz Sergius.

Ele concorda que já houve outros projetos de aproximação, como as caravanas Porto Alegre em Montevideú (entre os anos de 1996 e 2000), com resultados modestos, e faz questão de desenhar com clareza a ambição do projeto atual.

– Temos de ser algo como o Projeto Pingüinha (*caravana de músicos que fazia shows em várias capitais do Brasil, especialmente nas décadas de 1970 e 80*). Vamos apresentar o que temos, mas o desenvolvimento da aproximação deve ser dos próprios artistas.

O secretário revela que, nesta primeira viagem até Montevideú, os artistas fizeram a sua parte abrindo mão dos cachês:

– Nossa prefeitura entrou com R\$ 70 mil. Os artistas gaúchos foram generosos, apostando que estamos abrindo caminhos.

Sergius aponta alguns resultados práticos da primeira viagem do Expresso. Em poucas semanas, deverá ser formado um projeto editorial entre as prefeituras de Montevideú e Porto Alegre para a publicação de antologias, obras inéditas e coleções de bolso de autores de ambas as cidades. Outra providência será a edição de uma revista bilingüe e semestral, além da ida de uma delegação de Montevideú à capital gaúcha durante o Em Cena e a Semana Farroupilha. Também estão confirmadas as presenças do grupo uruguaio de rock No Te Va a Gustar no Festival de Inverno e de cinco grupos de teatro de Montevideú no próximo Em Cena.

– Mas o Expresso Montevideú deve chegar à estação Porto Alegre só em 2008.

Leia mais sobre o Expresso Porto Alegre: Estação Montevideú na página 6 >

ZERO HORA ♦ PORTO ALEGRE, SEGUNDA-FEIRA, 9/06/2003

BOSSA *Nova*

Novos artistas e tendências são assunto para a coluna Bossa Nova. Sugestões devem ser enviadas para bossa.nova@zerohora.com.br

JOÃO CORTEZ/REDAÇÃO



CAIXA PRETA

O grupo Caixa Preta quer expor claramente a questão do negro. A trupe não fica só no jogo de palavras e leva o conflito para o palco do Teatro de Câmara Túlio Piva (República, 575), onde encena o espetáculo *Transegun* sextas e sábados, às 21h, e domingos, às 20h. O diretor Jessé Oliveira explica que o grupo, criado em meados do ano passado, reúne 15 pessoas, entre técnicos e artistas, todos afro-descendentes. A idéia é fazer ao menos um espetáculo por ano. Segundo Oliveira, só o fato de haver atores negros em cena já é importante:

— Só nos destinam papéis marginais. Quem vê TV e cinema não imagina que haja negros na classe média, só pobres.

Em *Transegun*, um grupo de teatro formado apenas por negros discute a entrada de um ator branco, em substituição a um membro que morreu de Aids. Fazem parte do elenco Adriana Rodrigues, Anderson Simões, Glau Barros, Márcio Oliveira, Marcelo de Paula, Júnior Menerosa, Nina Fola, Paulo Adriane e Vera Lopes. Luiz André faz a direção musical.

ZH – Nos Estados Unidos, os espetáculos devem obedecer uma cota mínima de artistas para determinadas etnias. Isso funcionaria no Brasil?

Júnior – Acho que serve como compensação pelos erros do passado.

Vera – Se a cota vai garantir trabalho, que venha para ontem. Mas não é a salvação. A conquista da cota deveria estar dentro de um processo maior de reconhecimento do papel do negro.

ZH – O Caixa Preta que atingir apenas o público negro?

Márcio – Acho que boa parte do público será de negros, porque o assunto nos diz respeito. Sei de várias pessoas que virão ao teatro porque somos nós em cena.

Nina – Fazemos a peça para o público em geral. Queremos que o público branco, assim como o negro, assista e se questione.

Vera – Está provado que existe um público negro expressivo. Em agosto, o Coral do Cecune (*dedicado à cultura negra*) reuniu mais de 1,5 mil pessoas no Teatro da Ospa. O que não podemos é criar guetos.

O grupo teatral Caixa Preta, formado apenas por negros, está em cartaz com a montagem "Transegun" no palco do Teatro de Câmara Túlio Piva

Imagem 53: Bossa Nova – Caixa-Preta – Zero Hora 2003

2

Agenda
Edição de 20, 21 e 22 de junho de 2003

Viv

Agenda

Provocação sobre a cor da pele

Helio Barcellos Jr.

A peça teatral *Transegun*, que por sua temática vem levando um bom público ao Teatro de Câmara (República, 575), conta a partir de hoje com uma atração extra: uma exposição do fotógrafo Carlos Cruz, que retrata o processo criativo da encenação do grupo Caixa-Preta. O diretor Jessé Oliveira destaca que a idéia de montar o grupo, formado quase que exclusivamente por atores negros, surgiu da necessidade de criar uma vitrine para estes artistas. "É fácil citar mais de duas dezenas de atores negros que atuaram com sucesso em Porto Alegre, mas se pode contar nos dedos os que trabalham regularmente".

A peça fala de um grupo de teatro que está ensaiando um espetáculo para ser apresentado no Dia Nacional da Consciência Negra (20 de novembro), mas um dos atores, Aldo (Anderson Simões, do filme *Netto per-*



Adriana Rodrigues
e Anderson
Simões em
Transegun

de sua Alma), morre de Aids. O diretor Zelão (Marcelo de Paula) decide substituí-lo por Romildo (Paulo Adriane), um ator branco. Está armada a polêmica: a entrada do galego em cena e quem teria infectado Aldo são os principais conflitos da peça, provocações que partem de Kinda (Vera Lopes), uma militante ferrenha.

Mas a idéia de *Transegun* não é de realizar mili-

tância, como destaca Jessé. Pretende-se trabalhar este "corte da sociedade" como um produto artístico. Sua estética também investiga se há uma corporalidade do negro. Mas a reversão do processo de exclusão econômica foi um pré-requisito essencial para a realização da peça financiada pelo Fumproarte. No Câmara, sextas e sábados às 21h, e domingos às 20h. R\$ 5,00.

EM CARTAZ



10 |



teatro & dança

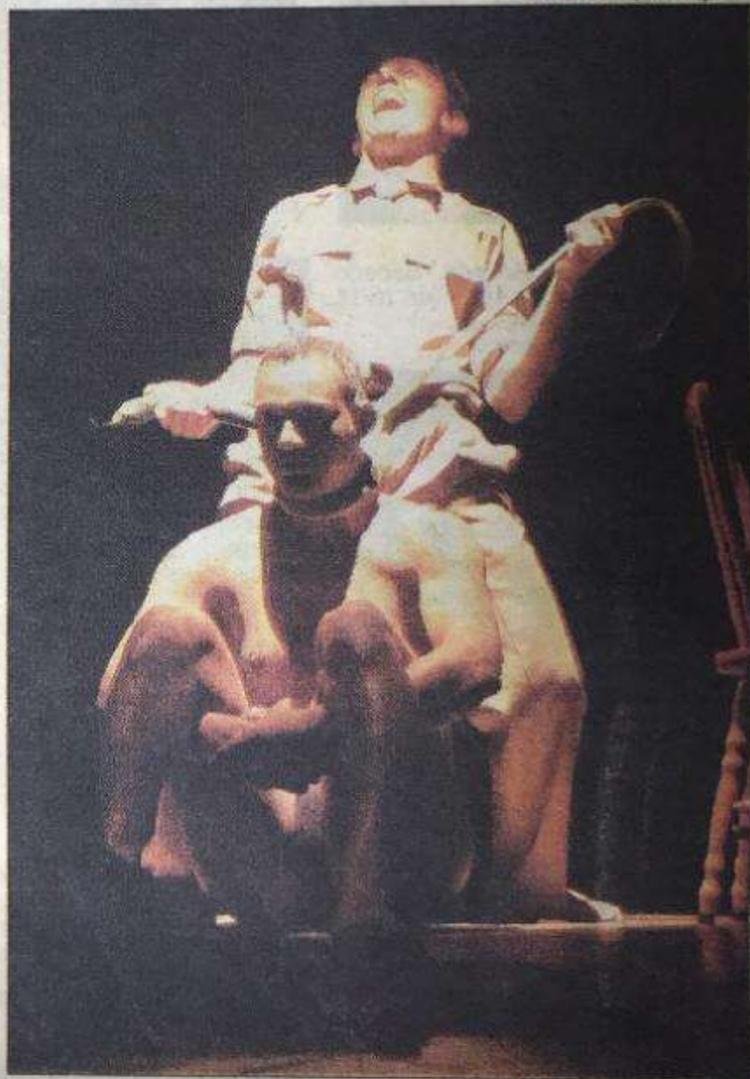
Arte contra preconceito

“Transegun” volta a cartaz no Teatro Bruno Kiefer

CARLOS CRUZ, DIVULGAÇÃO/21

O grupo Caixa-Preta declara guerra aberta a todos os preconceitos na montagem *Transegun*. O espetáculo volta a cartaz no Teatro Bruno Kiefer, da Casa de Cultura Mario Quintana (Andradas, 736, fone 3221-7147), contando a história de um grupo de teatro formado apenas por negros, que encara o desafio de substituir um dos atores, que morre de Aids. O problema é que o substituto é um ator branco, o que detona discussões e conflitos sobre preconceitos de ordem racial e sexual. A intenção do Caixa-Preta, formado ele também por artistas e técnicos negros, é montar ao menos um espetáculo por ano envolvendo a questão da negritude.

A direção de *Transegun* é de Jessé Oliveira e o elenco traz Anderson Simões, Adriana Rodrigues, Glau Barros, Juliano Barros, Marcelo de Paula, Márcio Oliveira, Nina Fola, Paulo Adriane e Vera Lopes. A temporada vai até o próximo dia 26, com sessões às sextas e sábados, às 21h e aos domingos, às 20h. Ingressos à venda por R\$ 5.



Paulo Adriane (de pé) e Márcio Oliveira em “Transegun”

Peça discute o preconceito

CARLOS CRUZ, DIVULGAÇÃO/ZH

O grupo Caixa Preta estréia hoje, no Teatro de Câmara Túlio Piva (República, 575, fone 3221-6622), com o espetáculo *Transegun*. A característica principal da montagem é que todo o elenco, com exceção de um ator, é formado por afrodescendentes. A história, criada pelo paulista Cuti, é simples: uma companhia de teatro formada por atores negros discute se aceita ou não a entrada de um branco no grupo, depois que um dos componentes originais morre de Aids. Segundo o diretor Jessé Silva, estão em cena o preconceito racial e o preconceito contra os soropositivos. Mas o espetáculo também é uma provocação estética:

— A idéia geral é de que não há atores negros. E, quando há, se reserva a eles papéis secundários, numa situação marginal. Mostramos personagens negros de classe média, que não são bonzinhos ou maus, também têm contradições.

Transegun tem ingressos a R\$ 5 e sessões sextas e sábados, às 21h, e domingos, às 20h.



Adriana Rodrigues e Anderson Simões em cena

TEATRO



Espectáculo será apresentado amanhã e domingo no Teatro São Pedro

ESTREIA

Da tragédia grega aos Panteras Negras

CLÁSSICO DO TEATRO GREGO, "Oresteia" ganha releitura que mescla o texto original com referências da cultura negra de diferentes tempos

ALEXANDRE LUCCHESI
alexandre.lucchesi@zerohora.com.br

Neste final de semana, Michael Jackson poderá ser visto em um texto clássico do teatro universal. Trata-se de uma nova leitura da trilogia *Oresteia*, de Ésquilo (525 a. C. - 456 a. C.), que estreia no Teatro São Pedro amanhã.

O espetáculo *Ori Oresteia*, do grupo Caixa-Preta, reúne em duas horas as tragédias *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, narrando a trajetória de Orestes, personagem atormentado que vê no assassinato da mãe um modo de vingar a perda do pai, morto traiçoeiramente. A trupe, experiente em montar textos canônicos mesclados com referências contemporâneas, como *Hamlet Sincrético* e *Antígona BR*, também traz um importante diferencial para a monta-

gem: a inserção em cena de elementos de diferentes momentos da cultura negra. Além disso, tudo ganha vida com música ao vivo, já que a maior parte dos 10 atores no palco são igualmente cantores ou instrumentistas. No elenco, estão nomes como Glau Barros, Adriana Rodrigues, Marcelo de Paula e Juliano Barros (este como protagonista).

— Em uma camada da peça, há a narrativa do que se passa com Orestes, mas, em uma segunda, o espectador pode acompanhar o caminho percorrido pela cultura negra — diz Jessé Oliveira, 46 anos, diretor de *Ori Oresteia*.

Estão presentes na música e na caracterização dos personagens referências que vão desde a tradição afro-brasileira até ícones da contemporaneidade, como o rei do pop e o grupo de militantes americanos Panteras Negras.

— A partir da segunda parte da peça, Orestes aparece mentalmente transtornado e perseguido, assim como o negro Michael Jackson. Fizemos essa associação no palco — conta Oliveira.

Os ensaios do grupo tiveram início no segundo semestre do ano passado, mas as pesquisas para a montagem são anteriores — em 2012, o projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Arte Negra. Embora seja uma narrativa que aborda temas como traição e morte, há momentos de leveza e até mesmo humor, como garante o diretor:

— A tragédia grega também era entretenimento. Dentro de sua estrutura há elementos cômicos.

ZH com.br
No site, assista a um trecho do ensaio de *Ori Oresteia* com o grupo Caixa-Preta.

ORI ORESTEIA

Amanhã, às 20h, e **domingo**, às 18h.
Theatro São Pedro (Praça Marechal Deodoro, v/vp)
Classificação: 16 anos. **Duração:** 120 minutos.
Ingressos: R\$ 30 (platéia e cadeira extra), R\$ 25 (camarote central) e R\$ 20 (camarote lateral e galeria), com 50% de desconto para sócios do Clube do Assinante e acompanhante, idosos, classe teatral e estudantes. Na estreia, sócios da AATSP também têm 50% de desconto.
Ponto de venda: na bilheteria do Teatro São Pedro, hoje, das 13h às 18h30min, e no final de semana, das 15h até o horário do espetáculo.

Imagem 57: Da Tragédia Grega aos Panteras Negras – Zero Hora 2015

HAMLET SINCRÉTICO

Grupo Caixa-Preta

Adaptação da obra de William Shakespeare

Cortejo

Destranca rua: vocês querem entrar? há há há!!!!!! . Vocês vieram assistir um espetáculo... então vocês vão ver um espetáculo ! há há há!!!

(O cortejo é conduzido pelo mestre sala e a porta bandeira e logo seguidos por Laertes, o Rei e a Rainha)

vou abrir minha aru anda

(2x) vou abrir meu jurema

(2x) com a licença de mamãe oxum
e nosso pai Oxalá

(No meio do cortejo entra Hamlet e Horácio)

Hamlet: É um funeral! - Aquele jovem no meio é o Laertes irmão da Ofélia, homem nobre

Solo Laertes : vou abrir minha aru anda
vou abrir meu jurema
com a licença de mamãe oxum
e nosso pai Oxalá!!!!

Hamlet : Ofélia!! Ofélia!!!

Laertes: tu não tem o direito de chorar pela morte da minha irmã Hamlet

Hamlet: Eu amava tua irmã Laertes.

Laertes: que amava o que cara se tu amasse minha irmã, tu não faria o que tu fez.

Hamlet: Nem o amor de trinta mil irmãos nem trinta mil irmãos pode sentir o que eu sinto pela Ofélia.

Laertes: cala a boca cara tu não sabe o que tá dizendo.

Hamlet: vai fazer o que Laertes vai chorar, jejuar, vai engolir um crocodilo ... vai te enterrar no mais profundo da terra ... pois faça isso Laertes, faça isso que eu vou além

Laertes: Desgraçado!!!!!!

Hamlet: Me solta!!!

Laertes: eu vou te matar infeliz!!(Laertes pega Hamlet e lança-o sobre suas costas)-
Vem Hamlet vem tu vai ter o que merece.

Hamlet: então vem Laertes vem!

Rei: Baixa essa arma Laertes, Laertes esse não é o momento vem comigo.

Destranca rua: ha! ha! ha!!!! vocês viram... pois vocês vão ver uma história, uma gente que se perdeu na história, que sabe quem foi, talvez vocês também vão se perder, mas eles.... eles no final vão se encontrar, ou vão morrer !!!! ha! ha! ha!! vem.

(Ofélia dançando e gritando enquanto seu destranca rua leva o público para dentro)

Ofélia: u!u!u!!! epaeio,epaeio!!(Enquanto o publico passa pelo corredor Xangô aparece comendo fogo e mais a frente se vê a imagem de Oxála)

Xangô: caô caô caô cabelecilê

Oxalá: hu!!!

OS VIGIAS

(Marcelo esta tirando guarda na esplanada "puxando um baseado", quando é surpreendido por Bernado)

Marcelo: que merda é essa que brincadeira é essa porra!!!

Bernado: salve o rei.

Marcelo: tu ta louca, tu que tomar um tiro merda.

Bernado: não esquentá mano eu tenho corpo fechado velho

Marcelo: corpo fechado, e aí veio sozinha?

Bernado: É claro né meu.

Marcelo: chega mais aí

Bernado: já tô sentindo, não passa mal a noite em, e aí tudo tranquilo

Bernado: Ta ficando até filósofo

Marcelo: E o Horácio será que vem?

Bernado: vem apertando mas vem, conhece o Horácio.

Marcelo: tomara.

Bernado: Ta friozinho?

Marcelo: Tu ouviu isso?

Bernado: não

Marcelo: Escuta... o ... bu !!!

Bernado: Tu guarda rancor velho bá !!!! Como tu é

(Marcelo e Bernado ouvem passos.).

Marcelo: Isso tu ouviu?

Bernado: ouvi.

Marcelo: Alto lá!!!

Bernado: quem é?

Horacio: É Horácio ô negão (Horácio sobe as escadas e cumprimenta Marcelo e Bernado) E, aí negão sempre alerta? E, aí nega como é que tá?

Bernado: Legal, olha o que ta te esperando.

Horacio: há!!!!

Bernado: Tu não passa mal a noite toda.

Horacio: E, aí negão não apareceu nada ainda?

Marcelo: Tu, ta curtindo com a minha cara ne Horácio, chega mais que eu vou te contar uma historia.

Horacio: Fala negão.

Marcelo: Ta ligado naquela luz lá ó?

Bernado: Ela ta sempre ligada.

Horacio: Não viaja nega.

Marcelo: Te liga tu po!! Eu to aqui a duas noites e é dela que aparição chega.

Horacio: i!! negão só vendo pra crê .

Marcelo e Bernado: então paga pra ver cara.

(O fantasma aparece)

Marcelo: olha lá Horacio eu não te falei. Olha só.

Bernado: Horacio fala com ele cara.

Horacio: EI, quem ta aí? Fala!! Quem ta aí para e fala.

Marcelo: Tu ta vendo que não foi historia nossa cara!

Horacio: Eu tinha que ver pra crer negão.

Bernado: Olha aqui ó eu não vou fumar mais esse bagulho...toma esse bagulho ai meu.

Horacio: Olha lá ó ele tá vindo,vem vem,vem,vem. Para aí ...tá lá aqui..foi pra cá negão... para e fala!!!

Bernado: É assim o galo canta e ele some meu.

Horacio: Ele ia falar alguma coisa nega?

Bernado: IA.

Marcelo: Tu pegou pesado com ele Horácio.

Horacio: Que isso negão? tu sabe do Hamlet?

Bernado: Não sei tu sabe cara?

Marcelo: Eu sei onde ele fica essas horas.

Horacio: Então vamos, vem, vem, vem...

Marcelo: vamos embora.

Bernado: bora bora!!!!

PALÁCIO

(Fora de cena, os Orixás se cumprimentam)

Ogum ê,exu ê, i ê i ê o e pá i ê i o cá ô cábecilê , alupandê .

(Entram os tamboreiros, começam a tocar dando inicio a roda dos orixás. Em seguida entra seu destranca rua, que cruza os cantos da sala do castelo abrindo o caminho para os orixás. Iansã e os demais orixás vão a frente do seu destranca rua para cumprimentá-lo.)

Seu destranca rua: Lar o i ê!!!

Iansã: Lar o i ê !!!

Ogum: Lar o i ê !!

Pomba gira : Lar o i ê !!

Exu: Lar o i ê!!

Xangô: Lar o i ê !!

Seu destranca rua: Lar o i ê!!

Todos : Lar o i ê

Seu destranca rua: sarava seu tranca rua.

(Seu destranca rua começa cantar). Destranca rua é uma beleza

Eu nunca vi um exu assim

Mulheres: Destranca rua é uma beleza

Eu nunca vi um exu assim.

Homens: Destranca rua é uma beleza

Ele é madeira que não dá cupim.

(Enquanto os orixás estão cantando seu tranca rua vai até porta, para receber o rei e a rainha. Após estarem acomodados o rei e a rainha recebem os cumprimentos de cada orixás)

Destranca rua: Há!!

Pomba gira: Exu ê

Ogum: Modjuba

Iansã: E pá i ê i o

Exu : Há há há!

(Nesse momento Xangô fica em silêncio. Seu tranca rua fala no ouvido do primeiro tamboreiro para que ponto seja trocado.)

Todos cantam: filho que não conhece o pai vai andando

Bate a cabeça no chão vai enrolando

(No meio do ponto seu destranca rua se desincorpora enquanto os orixás continuam cantando. Então seu destranca rua que agora passa a ser Polônio começa a converter os orixás com hino evangélico ao mesmo tempo em que o ponto dos orixás é cantado.)

Polônio: Aleluia toda glória te rendemos sem fim,

Aleluia sua graça te imploramos amém.

(Após converter cada orixá polônio torna-se um “pastor” conduzindo seus seguidores através do hino evangélico. Nesse momento o rei interrompe-os para um discurso.)

Rei: Por mais que a morte do meu querido e amado irmão...Que deus o tenha, ainda esteja presente em nossos pensamentos e sentimentos, a razão se opõe a natureza e nos manda lembrar dele com sabia melancolia, nunca nos esquecendo do que ele nos deixou. Pois aquela que antes era nossa irmã agora é a única herdeira deste trono guerreiro. Minha querida e amada rainha.

Polônio: Aleluia toda glória te... (Nesse momento o rei interrompe o hino)

Rei: Laertes, quer me dizer alguma coisa?

Laertes: Sim, meu senhor, eu gostaria de pedir permissão para que eu possa viajar.

Rei: E o teu pai o que acha disso?

Polônio: Ora majestade sabe como são os jovens arrancou de mim essa autorização de tanto insistir, mas eu disse a ele tudo depende do teu rei, o que o senhor quiser será.

Rei: Laertes exemplo de bom filho aproveite o teu tempo, a tua energia vá em frente, ta liberado.

Laertes: Obrigado senhor.

Polônio: Aleluia toda glória... (O hino é interrompido nova mente pelo rei)

Hamlet: Me tomas como filho

Rei: Hamlet...sobrinho filho porque essas nuvens cinzentas no teu rosto.

Hamlet: Eu me protejo senhor, me protejo por estar tão perto do sol.

Rainha: Hamlet meu filho, para de andar com esse ar de transtorno deixa ele procurar o teu nobre pai no... pó, sabes que é sorte comum tudo que vive morre passando dessa pra melhor...

Hamlet: Há é comum mãe.

Rainha: Se tu sabes que é comum meu filho, porque que essa morte te parece tão singular.

Hamlet: Pra mim não parece pra mim é... não é só minha roupa de luto fechado não mãe nem minha expressão abatida me faz disso ter exibições de dor, isso não é uma mera representação.

Rei: Hamlet, a natureza chora a morte do teu pai assim como todos nós à sentimos, ao filho cabe chorar, mas agora insistir no luto é demonstrar a luta dos fracos, inteligência pobre mente anarquizada sem cultivo. Hamlet... eu te peço por tudo que é de mais sagrado nesta terra, em nome do meu querido e amado irmão que deus o tenha. Me aceite como pai.

Irmã: aceita senhor!!

Rainha: Aceita meu filho, aceita honra-lo como pai.

Rei: E que mundo tome nota, tu é o mais chegado ao reino, quanto a tua viagem é totalmente contrario ao nosso desejo.

Rainha: Não deixe que as preces da tua mãe sejam em vão. Fica conosco fica.

Hamlet: Farei o melhor que posso para te obedecer, madame.

Rei: Isso sim é falar sensato! Um brinde! Ao meu querido sobrinho, e que canto ecoe no mais alto dos céus.

(Polônio conduz seus seguidores com o hino evangélico até a saída da sala do castelo.)

Todos cantam: Aleluia toda glória te rendemos sem fim

Aleluia sua graça te imploramos amém

(Enquanto todos saem Hamlet pede para que sua mãe e Ofélia não lhe deixe sozinho.)

Hamlet: Mãe espera! Ofélia!

Mãe espera! Não mãe!

Há se o todo poderoso não tivesse cravado o mandamento, como se suicidam eu não sei o que seria de mim como são enfadonhas, como são azedas e como são rançosas as praticas do mundo, o tédio o nojo isso é um terreno abandonado cheio de ervas daninhas invadindo meu terreno, invadindo o meu espinho. É um quintal! É um quintal de

aberrações da natureza que tem chegado a isso! Que tenham chegado a isso, morto! Morto, apenas a um mês... Não! Não faz nenhum mês, um rei tão excelente, tão belo como a minha mãe, que não deixa que vento mais roçasse o rosto, céu! Terra! É preciso lembrar! É preciso lembrar que minha mãe! Minha mãe se guardava a ele! Se guardava a ele! Como se um desejo! Como se o desejo aumentasse como que o nutria... Contando um mês depois ela casou com o meu tio irmão do meu pai, mas tão parecido com ele como eu com Hércules, as mesmas sandálias! Que ela arrastou no funeral do meu pai foram as mesmas que ela sentou na mesa nupcial, fragilidade o teu nome mulher, mas acalma o teu coração é preciso conter a tua língua! Acalma o teu coração é preciso conter a tua língua.

Horácio: Hamlet!

Hamlet: É Horácio? Ou nem sei quem sou.

Horácio: Eu mesmo em carne e osso.

Hamlet: O que tu faz tão longe da universidade Horácio? Meu camarada aqui te ensinaram a beber que eu sei, o que veio fazer?

Horácio: Eu vim assistir o funeral do teu pai.

Hamlet: Assistir o funeral do meu pai, veio assistir o casamento da minha mãe, economia meu caro, os assados do velório poderão ser servidos na mesa nupcial, eu poderia ter encontrado no céu o meu pior inimigo a ter que ver esse dia.

Horácio: Que isso Hamlet! Não fique assim desse jeito.

Hamlet: Meu pai Horácio.

Horácio: A onde Hamlet?

Hamlet: Parece que eu to vendo o meu pai, cara.

Horácio: Fala cara! A onde?

Hamlet: No olhar do espírito meu!!

Horácio: É sobre isso que eu vim te falar.

Hamlet: Sobre isso o que?

Horácio: O teu pai!

Hamlet: Como assim o meu pai?

Horácio: Ele apareceu pra mim e pros guardas lá na explanada sul, meia noite em ponto ele apareceu, ele ia dizer alguma coisa mas sumiu do nada.

Hamlet: Ele tinha a expressão abatida?

Horácio: Tinha.

Hamlet: Fazia algum tipo de movimento?

Horácio: Fazia.

Hamlet: A que horas foi isso?

Horácio: Meia noite.

Hamlet: Ele falou alguma coisa?

Horácio: Nada. Acho bom te levar lá.

Hamlet: Alguém sabe disso?

Horácio: Só eu e os guardas.

Hamlet: Guarda segredo sobre isso! Guarda segredo sobre isso.eu te considero um grande amigo em Horácio. Guarda segredo sobre isso ta! A meia noite em ponto! A

meia noite em ponto eu te encontro na explanada sul, se esse fantasma aparecer na figura de meu pai, eu falo com ele, eu falo com ele Horácio! Nem que o inferno! Nem que o inferno abra sua goela de fogo, eu vou atrás do meu pai Horácio. Guarda segredo sobre isso! A meia noite em ponto eu te espero na explanada sul.

(Hamlet e Horácio saem, e em seguida entra a escola de samba comandada por Laertes, enquanto Laertes comanda a bateria Ofélia surge com sua graça.)

Laertes: Ofélia! Ô minha irmã vamos?

(Laertes e Ofélia são conduzidos pelo ritmo da escola de samba.)

Laertes: Isso Ofélia mostra pra eles quem tu é de verdade, o teu talento, o teu sorriso, o teu gingado! Isso Ofélia, Oféliaaa!!

(Laertes enquanto dança com Ofélia não percebe a chegada de Hamlet.) Ofélia! A atenção é em mim, estava pensando no Hamlet, não é?

Ofélia: Eu não estava pensando em ninguém Laertes.

Laertes: Ô minha irmã toma cuidado toda tensão que ele te da pode ser verdadeira mas para ele é apenas um passa tempo, só isso.

Ofélia: Só isso?

Laertes: Só isso! Nada mais. Talvez ele te ame de verdade mas não esqueça que ele não tem vontade própria e é dependente do seu próprio nascimento.

Ofélia: Laertes eu vou guardar o que disse no coração, mais faça como certos pastores que nos mostram um caminho pro céu eles mesmos nos mostram outros.

Laertes: Ô minha irmãzinha tu vai me escrever não vai?

Ofélia: Claro!

Laertes: então vamos mostrar pra esse povo quem é Ofélia e Laertes! Simboraaa!

Laertes: Isso Ofélia gira! Gira mais! Isso minha irmã! Mais rápido, mais rápido Ofélia isso!

(Na euforia Ofélia vai ao chão)

Ofélia: ai!

Laertes: Ofélia! Levanta! O que houve?

Ofélia: To cansada Laertes!

Laertes: Tu cansada Ofélia!

Ofélia: To cansada de ficar rodando.

Laertes: Só mais uma vez!

Ofélia: Laertes quando tu tiver viajando eu vou ensaiar, não te preocupa.

Laertes: É o meu ultimo ensaio, eu tenho que viajar hoje.

Polônio: Ainda aqui Laertes?

Músicos da bateria: Iiii sujou!

Polônio: O vento já sopra na proa do teu barco... vai os teus criados te esperam

Laertes: Sim senhor.

Polônio: Mas antes escute estes poucos preceitos.

Meu filho queres partir tu deves ir

Mas nunca deve esquecer quem tu és

Não ande desalinhado mal arrumado

Tu tem que se vestir muito bem

Meu filho quer ser feliz muito cuidado
 Veja as companhias que tu tens
 Não ande descabelado mal barbeado
 Ou então vão te confundir meu bem
 Meu filho não queres partir tu deves ir
 Mas nunca deve esquecer quem tu és...

Polônio: Agora vá!

Laertes: Adeus pai, Ofélia minha irmã não esqueça o que eu te falei adeus!!!

Polônio: Quero ser um vaso de benção,
 Se o vaso de benção sem par

Anunciando que os crentes em cristo
 Jubilaus no céu á de entrar – Do que falavam Ofélia?

Ofélia: Sobre Hamlet.

Polônio: Bem que me disseram e se a verdade forem ouvido de te dizer não
 compreendo que te cabe como mulher e como minha filha.

Ofélia: Acreditava num presente.

Polônio: Tudo bem Ofélia, do que falavam?

Ofélia: Ele só me disse palavras doces.

Polônio: Alçapão para apanhar rolinhas.eu sei bem porque quando o sangue ferve como
 a alma é pródiga encanta mil artimanhas da vida,sentiu Ofélia ta mais frio do que calor
 isso é fato do momento e da pressa tu tem que entender Ofélia que o príncipe Hamlet! É
 jovem e príncipe tem as rédeas bem mais soltas. Desde que chegou entenda Ofélia eu
 não quero mais e que de hoje em diante que tu conspurque um minuto se quer com esse
 rapaz entendeu.

Ofélia: sim senhor!!!

Polônio e Ofélia: Fazem me vasos de benção senhor
 Vasos que elevam a mensagem do amor....

Hamlet: Ofélia espera! Ofélia! Ofélia espera! Ofélia! Ofélia!
 (Ofélia e Polônio saem e entram Hamlet e Horácio)

Hamlet: Então Horácio? Explica essa história direitinho cara!

Horácio: Eu te explico cara é de lá que ele vem ó!

Hamlet: Ele quem Horácio?

Horácio: O fantasma ele vem de lá ó!

Hamlet: Ta falando da figura do meu pai?

Horácio: Ta chateado com isso?

Hamlet: Eu te considero um grande amigo em Horácio?

Horácio: Meia noite em ponto ele aparece.

Hamlet: Tu não brinca com afigura do meu pai em cara!

Horácio: Ta quase na hora. Calma... lá Hamlet eu te falei rápido vem,vem !

Hamlet: baixa essa arma! Baixa essa arma.... Tu te parece com a figura do meu pai
 senhor único desse lugar! Senhor único desse lugar! Ele me faz sinais Horácio.

Horácio: Não vai Hamlet!

Hamlet: Não me segue!! Não me segue! Preserve a tua alma, mas não me segue.

Horácio: Não vai lá.

Hamlet: Preserve a tua alma e não me segue.

Horácio: Tu não sabe o que tem lá, não vai lá.

Hamlet: **Vai meu pai! Vai meu pai! Vai que eu vou atrás de ti.**

Horácio: Hamlet! Hamlet! Hamlet!

Hamlet: Para onde! Para onde tu me leva... daqui tu não passa para onde tu me leva não passo daqui o que esta acontecendo! O que tá acontecendo calma. Assassinato! Infame assassinato pro meu assassinato encontro no céu me conta logo meu pai me conta logo pra ser mais rápido que um pensamento de amor! Mais, mais rápido que um pensamento de amor eu posso atuar a tu vingança... quem pai? Fala pai! Quem é o assassino. Canalha pai... meu tio! Meu tio! Aquele canalha. Meu tio assassino canalha sorridente canalha! Assassino canalha sorridente desgraçado. Aminha alma profética dizia meu tio canalha. Haaa! Eu vou anotar eu vou apagar as anotações frigidadas da minha juventude as ramificações que eu tive ate aqui na lousa do meu pensamento e da minha memória vai, vive apenas o que eu mesmo vou, apenas o que eu prometo pai.

(Canto)

Ofulú lore re re re e

O quenê enhê lê gibo

I lê infã modjuababa

Agibore mogibao

Olua a é mau ô

E mau ô é o alêxe

E mau ô elexecambaba

E mau ô é o alexê... Vingança!!

Horácio: Hamlet! O que aconteceu Hamlet?

Hamlet: Jura não conta pra mais ninguém o que aconteceu aqui essa noite Horácio.

Horácio: juro.

Hamlet: jura!

Horácio: Juro.

Hamlet: E nem sai falando por ai eu sei por que Hamlet tá assim, eu sei por que Hamlet ta assado, era o espírito do meu pai Horácio. Era o espírito do meu pai narrando os horrores do inferno Horácio o espírito do meu pai, meu tio canalha assassino. Tem mais coisa que o céu e aterra, do que sonha a tua vã filosofia meu amigo.

(Saem Hamlet e Horácio e entra Ofélia e Polônio “pastores”)

Polônio e Ofélia: E loucura sobre a palavra de cristo os jovens são assim, mas os velhos... os velhos também se perdem sei bem o que é isso loucura! Loucura!

Ofélia: Ô senhor que deus me tire.

Polônio: O que foi Ofélia?

Ofélia: O Hamlet apareceu para mim senhor enquanto costurava em meu quarto, com os cabelos totalmente desfeitos as meias caídas

Pelos tornozelos e o olhar adorado de quem foi ao inferno e voltou para nos contar.

Polônio: Deus do céu!

Ofélia: Então ele pegou meu braço... pegou o meu braço e foi apertando e depois ele soltou e também soltou um suspiro como se fosse único da sua vida. O que devo fazer senhor?

Polônio: Vamos falar ao rei. Mas espere, andaste dizendo alguma coisa rude pra ele ultimamente?

Ofélia: Não. Como o senhor mesmo disse recusei as cartas e nunca mais o encontrei.

Polônio: Então foi isso! Hamlet está louco... louco de amor por ti Ofélia!

Ofélia: Sim senhor!

(Ofélia e Polônio cantam)

O senhor mudou o meu viver

Ele é a luz que ilumina meu ser

Se o senhor mudou meu viver!!!!

Samba de breque

Rei: Agora o palácio é todo nosso.

Rainha: Até que em fim.

(Entram Rosencrantz, Guildenster e Filaxi)

Rei cantando: Mas olha só minha querida rainha

Veja só quem está chegando aí

São Rosencrantz e Guildenster

Estão chegando para nos servir

A urgência de chama-los se deu por motivos

De certos acontecimentos, de certos acontecimentos

Nosso querido e amado Hamlet

Parece que não anda legal

Seu interior esta muito abalado

Seu exterior esta muito mal seu exterior está muito mal

Talvez isso seja pela morte do pai

Mas eu confesso a vocês que não sei

E sendo vocês três muito amigos por favor me diga logo

O motivo de tamanha perturbação

De tamanha perturbação

Rainha cantando: Como vão queridos amigos

Rosencrantz e Guildenster

Meu filho esta muito triste

Com a morte do seu pai

Por isso peço a vocês

Amigo dele desde a infância

Que fique aqui conosco algum tempo

Para lembrar o seu espírito e devolver

Há e devolver nossa esperança

E a presença de vocês será bem gratificada

Será bem gratificada

Não é meu rei?

Rei: É... será bem gratificada.

Guildenster: Vai rolar um dim, dim.

Rosencrantz: Obrigado majestade seu pedido é uma ordem nós vamos descobrir por que seu menino esta em desordem.

Guildenster: Estamos pronto para o que der e vier estamos ai para obedecer pois para mim e Rosencrantz isso é um tremendo prazer

Rosencrantz: Sim bora então!!!

Guildenster: Dim dim dim dim dim dim

Rosencrantz: Adeus... é isso aí.

Rei: Muito obrigado Rosencrantz muito obrigado Guildenster ...meu vulcão...

(Entra polônio): Polônio: Majestade!

Rei: Polônio! Mensageiro, as suas ordens

Polônio: Eu tenho uma noticia.

Rei: Então Polônio.

Polônio: Descobri por que Hamlet esta como esta.

Rei: Então?

Polônio: Calma, esta será a sobremesa para o nosso festim antes receba o embaixador.

Rei: Acabou de descobrir qual a perturbação de Hamlet (Falando para a rainha)

Rainha: Duvido que não haja outro motivo que não seja o nosso apressado matrimônio e a morte do pai de Hamlet.

Rei: Vamos querida.

(Entram Polônio e o mensageiro)

Mensageiro: Ayam sower squer squer ouquer obem!

Polônio: Oi!

Rei: brasileiro.

Polônio: Português plis.

Mensageiro: O yes ah! Fortimbrás pede permission para passar pelas suas terras ah! On plis on may.

Polônio: Ok muito obrigado

(Toca o celular do rei)

Rei: Alô... princesa!

Rainha: O que foi Claudio?

Rei: Diplomacia, meu bem, diplomacia.

Polônio: Ok good bye see you later .

Rei: Então!

Polônio: Ha! Veja bem, por que o homem perde a razão, perde o sentido, entra em devaneio se de...

Rainha: Polônio... de novo.

(Toca o celular de Polônio)

Polônio: Ha! Foi o meu... alô!

Ofélia: Pai!

Polônio: Ofélia!

Ofélia: Pai, eu preciso de dinheiro.

Polônio: Dinheiro pra que?

Ofélia: eu vou sair.

Polônio: Ir a onde?

Ofélia: Eu vou no culto.

Polônio: Mas eu já dei o dizimo.

Ofélia: Pai... eu preciso pegar um táxi

Polônio: Pois bem o dinheiro esta em cima da geladeira atrás da lata de arroz.

Ofélia: Sim senhor!!

Polônio: Esses jovens vou por no vibra cal.

Rei: A sobremesa Polônio.

Polônio: Veja bem por que o homem perde a razão.

Rainha: A carta Polônio! A carta Polônio.

Polônio: Veja o que recebi das mãos da minha filha, reconhece a letra?

Rainha: Claro é do Hamlet.

Polônio: Leitura textual... querida e amada Ofélia luz da minha vida gosto muito de você, você é muito bonita gosto muito dos teus olhos adoro a linda alvura dos teus seios...linda alvura dos teus seios ! Nunca vi menina mais preta que a minha filha.

Rainha: Licença poética né, Polônio!

Rei: E o que ela achou dos carinhos do Hamlet?

Polônio: Hora majestade o que diria o senhor e a sua senhora de mim se invés de trazer logo essa noticia ficasse de leva e trás entre os dois pois vou dizer o que fiz. Assim que soube disse a Ofélia. Ofélia esse rapaz não é pro teu bico e assim ela fez nunca mais viu-o ele caiu na petência parou de estudar, de comer, tomar banho.

Rei: Então Polônio.

Polônio: façamos o seguinte, eu marco um encontro entre os dois aqui. Nós nos escondemos atrás da tapeçaria, quando os dois começarem a conversar nós saberemos se esta é ou não uma história de amor.

Rei: Faz sentido.

(O celular de Polônio começa a vibra)

Rainha: O que foi Polônio, Polônio o que foi?

Polônio: Vibra cal... Hamlet a cobrar... alô!

Hamlet: Alô! Eu poderia falar com o meu amigo peixeiro.

Polônio: Peixeiro?

Rainha: Peixeiro! Polônio.

Polônio: Me chamou de peixeiro. Não,não é nenhum peixeiro sou eu Polônio não reconhece a voz?

Hamlet: Sim, claro, Polônio. É que sua voz não parece honesta igual a de um peixeiro. Polônio, você tem uma filha, não tem uma filha?

Polônio: Ta perguntado da minha filha! É claro eu tenho uma filha, Ofélia.

Hamlet: Pois não deixe que a sua filha tome sol, pois a concepção é uma benção e sua filha não merece, Polônio.

Polônio: O que esta fazendo rapaz?

Hamlet: Eu estou aqui lendo um livro.

Polônio: E me diga qual é a intriga?

Hamlet: Intriga de quem?

Polônio: Eu falo qual é a história.

Hamlet: Ha! A história Polônio, a história diz aqui que os velhos têm bunda mole tem cabelos brancos e olhos de ameixas embora eu concorde com tudo isso não acho honesto que se coloque isso em um livro não é verdade.

Polônio: Acho melhor desligar... vou desligar agora rapaz, não pegue muito sol em.

Hamlet: De que maneira em Polônio entrando dentro de uma tumba.

Polônio: Haaa! Não tem melhor forma, até mais rapaz lembranças pra sua mãe.

Hamlet: Lembranças pra tu filha também Polônio.

Polônio: Ha! Que coincidência.

Hamlet: Guarda na biblioteca pra mim... Ha! Polônio espera um instante esse instrumento também... esse velho cada vez mais estúpido.

Rap

Guildenster: Vem logo meu! O que, que tu ta fazendo cara vem de uma vez!

Rosencrantz: Espera! Mais que coisa! Espera! Haaaa! E aí grande guerreiro

Guildenster: Salve o nosso lider!

Hamlet: Salve Rosencrantz! Grande Guildenster, sempre seguindo fortes e firmes na luta?

Rosencrantz: Rosencrantz e Guildenster esse é nosso nome

A gente ta aqui para ver o que, que ouve

Guildenster: Tamos chegando tranquilos e serenos

No meio da burguesia agente é peixe pequeno.

Hamlet: Peixe pequeno não peixe piolho então

Aquele que vive na boca do tubarão

Rosencrantz: Na boca do tubarão agente vive então

Por que ele nos garante a nossa refeição

Hamlet: Pois é já morei to ligado na parada

Por aqui o tubarão ta meio da pá virada

Tudo bem bola frente cabeça pra cima então

Guildenster: Vamos afiar nossas mentes numa rima

Se passa em um rap assim de repente

(Os três): Do jeito que a gente vazia antigamente

Hamlet: Rápido vamos por os nossos cérebros a prova

Rápido diz ai qual que é a rima nova?

Guildenster: Nada de mais o resto é só o resto

A rima nova é que o mundo ta ficando honesto

Hamlet: É se mundo eu não sei não

O que, que deu em vocês pra caírem,

Nesta cadeia... prisão.

Rosencrantz: Cadeia prisão! Tu ta louco meu irmão

Hamlet: O mundo é uma prisão com diversas selas
Este lugar é o pior de todas elas

Rosencrantz: Iiii! Meu camarada viajou na berinjela

Hamlet: Berinjela já era mendigos são corpos heróis
E reis são sombras junto esse tempero
E boto tudo na panela diz o que, que da
O figurante de novela.

Guildenster: Que olhar sombrio é esse meu camarada
Repara que a vida ta aí pra ser degustada
Vamos retomar aquele riso nota dez
Por isso nos somos teus servos mais fiéis

Hamlet: Já que são meus servos ajoelhem-se por favor
Mas digam algo que tenha haver com o assunto
Meu senhor.

Agora sem demora me respondam esta questão
Foram chamados ou não.

Guildenster: Sim!

Rosencrantz: Não!

Rosencrantz: Sim!

Guildenster: Não!

Rosencrantz: Mas com que fim meu camarada

Hamlet: Os olhos de vocês já não escondem mais nada
Suplico seriamente me respondam esta parada

Rosencrantz: Iiiii! Negão resolve essa charada

Guildenster: resolve tu por que eu já não sei mais nada

Rosencrantz e Guildenster:

Tudo bem então em nome da amizade
Nos fomos chamados é a mais pura
Verdade.

Hamlet: Vou-lhes antecipar não precisam confessar
Assim o segredo que me prometeram não se
Perdera.

Ultimamente eu tenho sido o parceiro da tristeza
Eu não canto, eu corro e não brinco com beleza
Beleza humana esta maior estrela precisa, bem feita
Em forma movimento, mas os meus olhos meu irmão
Os meus olhos só vêm tudo fétido e pestilento
Um deus no entendimento a quinta essência do pó,
O homem e a mulher não são mais nada não.

(Rosencrantz e Guildenster começam a rir)

Hamlet: Do que tá rindo meu irmão?

Guildenster: Me desculpe pelo riso não nos leve a mal
Mas quem vai sofrer é o grupo teatral

Rosencrantz: Nós nos encontramos no meio da estrada
Quando eles chegarem não vão encontrar
Mais nada

Hamlet: O que representar o rei será bem vindo
O amoroso, o bufão a dama e o bandido
Que atores são esses e de vem então

Rosencrantz: Atores da escola que tu enchia a bola
Atores de valor que não aceitam esmola
(Polônio entra): Hamlet! Hamlet! Hamlet!

Hamlet: Chega Polônio e entra no clima
Poe a tu fala em forma de rima

Polônio: Um grupo de teatro acaba de chegar
E eles vieram para apresentar

Hamlet: tragédia?

Polônio: Éééé!

Hamlet: Comédia?

Polônio: Éééé!

Hamlet: Tragédia pastoral?

Polônio: Éééé!

Hamlet: Publico pastoral?

Polônio: É, é, é!!

Hamlet: Tua filha no quintal!?

Polônio: É...não bom, eu vou chama-los

Hamlet: No ritmo Polônio!!

Polônio: Heave bare metal!!

Hamlet: É isso aí Rosencrantz, é isso aí Guildenster, sejam bem-vindos estou de olho em vocês, hein!

Rosencrantz: Vai pela sombra!

Guildenster: Que isso meu irmão vai pela paz
(Entram o rei e a rainha)

Rei: Então como foi a conversa com Hamlet?

Guildenster: Maravilhosa majestade, afinal de contas a gente é ou não é o amigo do Hamlet a quantos anos.

Rosencrantz: Ah! Mandou bem, é o seguinte senhor ele nos tratou super bem.

Guildenster: Como irmãos.

Rei: Continuem assim, isto me alegra o coração, de olho nele, nos calcanhares...

Rosencranstz: Sim, senhor.

Guildenster: Sim, senhor.

(Rosencratz e Guildenster saem e entra Polônio)

Polônio: Majestade esta tudo acertado. Ofélia! Aqui de joelhos...vamos Ofélia de joelhos! Em pose de oração, assim ele ficara ainda mais comovido e nós atrás da tapeçaria.

(Rei falando para Ofélia) - Eu e seu pai vamos escutar honestamente a conversa de vocês para certificar-mos se é realmente do amor que o Hamlet esta sofrendo.

Polônio: Majestade aqui!

Rei: É ele?

Polônio: Eu acho que é!

(Hamlet entra em cena dentro de um tonel)

Hamlet: Ser, ser, não ser, ser ,ser, não ser ... ser ou não ser eis a questão, será mais nobre , será mais nobre sofrer como almas penadas fechada sobre um destino feroz ou pecaminar contra um mar de angustia e combater o mar enfim morrer dormir não mais e consome , consome destes destíngüidores de coração e os mares naturais do que a carne sujeita a consumação ardentemente desejável morrer. Dormir, talvez sonhar que é o problema! O problema são os sonhos que eu divido com o sonho da morte quando estivermos escapados, o tumulto vital pois quem... quem! Suportaria o açoite e o insulto do mundo, a forma depressora, dever orgulhoso, os deveres de um amor humilhado. As demoras da lei a prepotência do mando, e o achincalhe ah! O achincalhe do mérito paciente recebe dos inúteis quem! Quem! Suportaria fatos gemendo e suando numa vida servil se num eu de paz descoberto de cujos confins, jamais voltou nenhum viajante nos confunde. A vontade nos faz suportar os mares que já deu, que para outros desconhecemos, e assim! Assim o pensamento fica pario que a ação é covarde! Ação covarde mais devagar Hamlet! Mais devagar! A bela Ofélia.

Ninfa! Em tuas orações sejam lembrados os meus pecados

(Hamlet de dentro do latão conversa com Ofélia)

Ofélia: Oi!

Hamlet: Oi!

Ofélia: como vai?

Hamlet: Eu vou bem Ofélia, bem, bem, bem, bem. Ofélia

(Hamlet assusta Ofélia)

Ofélia: Ai!... tira essa máscara... tira isso(Ofélia se aproxima e retira a máscara de Hamlet e canta para ele)

My love,
There's only you in my life
The only thing that's bright
My first love,
You're every breath that I take
You're every step I make

Aqui estou, eu vim aqui te devolver os presentes que tu me deu.

Hamlet: Eu não te dei nada Ofélia!

Ofélia: Tu sabe muito bem que tu me deu, tá tudo aqui ...a pretinha também...o que, que eu tô fazendo.

Hamlet: Eu não te dei nada Ofélia!

Ofélia: Claro que deu.

Hamlet: Eu não te dei nada Ofélia...tu é virgem Ofélia?

Polônio: O que é isso! Esse rapaz...

Rei: Psiu!

Hamlet: E tu é bonita Ofélia?

Ofélia: O que, que tu acha!

Hamlet: Eu só acho que a tua beleza não deveria se misturar com a tua virtude

Ofélia: Com quem, que a beleza pode ter melhor companhia do que com a atitude

Hamlet: A beleza pode transformar a virtude em meretriz Ofélia, mais rápido do que tu possa imaginar, antigamente isso era um paradoxo mais um dia pode ser verdade, eu te amei um dia

Ofélia: E eu acreditei

Hamlet: Não devia acreditar Ofélia... não devia acreditar! Eu não te amei! Eu não te amei Ofélia! Vai pro convento vai! Vai pro convento ou para um bordel ou tu prefere gerar pecadores, eu Ofélia eu sou razoavelmente vingativo, eu sou ambicioso com mais crime na consciência do que tempo para executa-los. Quisera eu que minha mãe não tivesse me dado a luz Ofélia. O que fazem indivíduos como eu rastejando pelo céu e a terra. Vá para um convento Ofélia, para um convento ou para um bordel, adeus!

Ofélia: Espera!

(Hamlet sai de cena correndo mas volta em seguida surpreendendo Ofélia)

Hamlet: Ah! Onde tá teu pai em?

Ofélia: Em casa.

Hamlet: Pois que ele fique sendo idiota só em casa e com as portas bem fechadas Ofélia. Avisa para ele que idiota só em casa e com as portas fechadas adeus Ofélia! Adeus!

(Hamlet sai e volta novamente)

Polônio: Não se preocupe Ofélia eu não...

Hamlet: Ofélia!! Andaram me dizendo por aí que tu anda conversando com as criaturas de deus, adeus Ofélia! Adeus!

(Hamlet sai com o tonel sobre o corpo)

Polônio: majestade precisamos dar um jeito nisso.

Rei: Eu quero que tudo saia como o combinado.

Polônio: Sim senhor... Ofélia!

Pantomima

(Entra Hamlet e os atores pulando e cantando)

Chia que chui, chi não via

Que chui, chi não via

Que chui, chi não via

Hamlet: Da ba da! Façam os movimentos como eu te falei, movimento ágil, movimento preciso, movimento com energia, tenção, e lã, tesão!

Polônio: Senhor Hamlet, está tudo acertado, o rei e a rainha, viram. E eu adoro teatro.

Hamlet: Estou ansioso Polônio. Para os seus lugares, para os seus lugares! Presta atenção na tua marca em! Então Horácio eu quero que preste atenção na peça pode ser? Que vai ser apresentada aqui hoje é exatamente onde narrarei a morte do meu pai, fica com o olho no meu tio, qualquer vacilo eu sei o que fazer depois. Te concentra com o olhar na tua alma, Horácio! Escolhe um bom lugar...

(Entra o rei e a rainha e logo após entra Polônio e Ofélia)

Rei: Como tem passado querido sobrinho?

Hamlet: Como um camaleão, meu caro tio, fique à vontade.

Polônio: Ofélia aqui de joelhos... digo sentada.

Rainha: Meu filho vem sentar aqui pertinho da mamãe.

Hamlet: Eu acho que eu tenho um imã muito mais interessante aqui mãe. Permita que eu enfie minha cabeça nas tuas pernas... não quero dizer, que eu coloque a minha cabeça sobre as tuas pernas?

Ofélia: Como assim?

Hamlet: Acho que eu estava dizendo algo que não se deve dizer para uma dama Ofélia!... o espetáculo!

(Enquanto Hamlet conversa com a sua mãe os atores se apresentam)

Então mãe, o que esta achando do espetáculo?

Rainha: Acho que a trama promete mais.

Hamlet: Ah! Mas ela vai cumprir, ela vai cumprir!

Rei: Qual é o tema?

Hamlet: O tema, o tema é ah! Ratoeira a justificação de fato um assassinato.

Ofélia: O senhor esta saindo melhor que a do que o conto.

Polônio: Psiu!

Hamlet: Daria um belo interprete entre tu e o teu Amor Ofélia.

Rei: Não!

Ofélia: O rei levantou!

Polônio: Luzes! Luzes!

Hamlet: Mas o que é isso meu caro tio? Ficou assustado com um tiro de festim! Ficou assustado é! Ficou assustado é?

Ofélia: O que esta acontecendo?

Hamlet: Eu não posso te dizer agora...

Polônio: Ofélia!!!

(Saem de cena Rei, Rainha, Polônio e Ofélia)

Hamlet: Perfeito meus amigos, perfeito! Belíssima atuação, muito obrigado! Obrigado! Muito obrigado.... (Os atores saem) então Horácio? Tu viu a cara dele, viu a expressão dele como ele saiu Horácio, eu tenho certeza, o fantasma que apareceu, é um fantasma honesto cara, eu sei o que fazer agora.

Mea culpa

(Entram o Rei e Rosencrantz)

Rei: Isso não pode ficar assim.

Rosencrantz: Ah!ah!ah!.

Rei : Eu quero que tu encontre o Hamlet, agora! E me traga ele aqui.

Rosencrantz: Sim senhor!

Rei: Vai! (Rosencrantz sai e entra Polônio)

Polônio: Majestade!

Rei: Polônio!

Polônio: Esta tudo certo, majestade, a Rainha já esta esperando na seu quarto, agora só preciso encontrar Hamlet e os dois conversarão.

Rei: Obrigado Polônio.

Polônio: Não se preocupe majestade eu estarei lá atrás da tapeçaria.

(Polônio sai)

Rei: Ta podre o meu crime, o céu e a terra já sentem. Se ao menos eu pudesse limpar essa maldita nuvem de sangue fraterno, mas nem isso posso, nem a graça serve para enfrentar o rosto do pecado. Ó! Peito mais frio do que a morte...Ó! Alma quanto mais te esforça mais te sente ilhada. Preciso ser forte e talvez tudo, tudo volte a ser como era antes.

(Entra Xangô “Hamlet”) - Eu vou agir agora! Mas se eu agir agora não estarei me vingando, ele está arrependido espera machadinha! Espera momento mais oportuno, quando ele estiver bêbado, blasfemando ou nos lençóis incestuosos da minha mãe ai derruba-o para que teus calcanhares dêem coices no céu dos fantasmas. Isso só faz prolongar na doença, só faz prolongar na doença, a minha mãe me espera

(Hamlet sai)

Rei: Não! sai!! Não !sai! não! (O Rei sai, entram Polônio e a Rainha)

Polônio: Majestade! Majestade! A senhora precisa falar com esse rapaz, majestade! Isso não pode ficar assim, majestade! Majestade! A senhora precisa dizer poucas e boas para esse menino, majestade! Majestade!

Rainha: Ta bom Polônio! Ta bom!

Polônio: Majestade a senhora não pode mais servir de biombo.

Rainha: Ta bom Polônio!

(Do lado de fora Hamlet chama sua mãe, enquanto Polônio assustado tenta se esconder)

Hamlet: Mãe ê ê! Ô mãeê!

Rainha: Olha ai! Aqui, Polônio.

Hamlet: Mãe! Mãe!

Rainha: Ai não Polônio! Lá em cima.

Hamlet: Mãe! A senhora mandou me chamar?

Rainha: Isso, agente precisa conversar. Olha aqui, não da mais, eu mandei te chamar por que nós precisamos conversar.

Hamlet: Tum ti tum tum ti tum ti tum tum ti!

Rainha: Hamlet para com isso! (A Rainha agredi Hamlet)

Hamlet: Ai!!

Rainha: Me desculpe meu filho, mas que droga guri, toda vez que eu quero falar contigo é assim. Olha aqui! Eu mandei te chamar por que eu não to nada satisfeita com a maneira que tu vem tratando o teu pai.

Hamlet: Eu não to nada satisfeito com a maneira que a senhora vem tratando o meu pai, mãe!

Rainha: Para de falar com essa língua boba.

Hamlet: Vem! A senhora me responde com a língua indigna.

Rainha: Olha aqui guri! Já esqueceu quem eu sou, eu sou a tua mãe, e tu me respeita.

Hamlet: Eu não esqueci quem a senhora é não. A senhora é a Rainha, Rainha casada com o irmão do seu marido, não é isso mãe!

Rainha: Tá bom vou te colocar diante de pessoas que possam falar direito contigo ta Hamlet.

Hamlet: Eu que vou te colocar mãe, eu que vou te colocar diante de um espelho, pra que tu olhe para tu alma.

Rainha: Para com isso Hamlet!!

Hamlet: Olha! Olha!

Rainha: Para com isso, socorro!!

Hamlet: Olha! Olha!

Polônio: Socorro!! Socorro!!

Hamlet: Um rato!

Rainha: Que rato meu filho?

Hamlet: Eu aposto um real que é um rato!

Rainha: Hamlet volta aqui! Hamlet volta aqui!

(Polônio é atacado por Hamlet) Â!!!

Hamlet: Um rato morto!

Rainha: Que ação mais sangrenta foi essa Hamlet!

Hamlet: Ação sangrenta, ação sangrenta por matar um rei, matar um Rei e casar com o irmão dele.

Rainha: Que Rei Hamlet! Do que tu ta falando?

Hamlet: Aquele não é o Rei?

(Depois de ter sido atacado por Hamlet Polônio rola as escadas ate o chão)

Hamlet: É o Rei!

Rainha: Que rei Hamlet!... Polônio.

Hamlet: Eu te tomei por um rato maior Polônio, mas era só tu ratinho imundo é isso que da ser intrometido de mais, tem o seu preço cara de pau... senta ai mãe, senta ai! Senta ai! Por que o que eu pretendo fazer é torcer teu coração e torcer a tua alma mãe... olha para isso, olha para isso!

Rainha: Para Hamlet!

Hamlet: Olha para isso!

Rainha: Pra que! Eu não quero olhar pra nada.

Hamlet: Olha pra ele.

Rainha: Meu deus fala comigo, meu filho fala. Levanta meu filho, levanta! (Hamlet vê a aparição do seu pai)- Eu vou agir pai, ele sabe onde fica as almas, ele quer que eu fique perto dela, espera pai! Pai! Espera! A senhora sabe!

Rainha: Sabe do que, Hamlet?

Hamlet: Eu tô indo embora, mãe.

Rainha: Pra onde?

Hamlet: Não sei, me compraram passagem só de ida e eu vou acompanhado de Rosencrantz e Guildenster, meus dois amigos a quem eu confio menos que os dentes da boca. Enquanto esse corpo, enquanto esse corpo mãe, deixa que eu dou um jeito!

(Rainha e Hamlet cantam)
 Ofulu lô rê e e e
 O quem nhê nhê lê gibô
 I lê infã modjua a ababa
 A giborêee modjuba ô
 O luaaa é mauôoo é mauôoo
 E lê xê cambaba é mauô é o
 A lêxe

(Hamlet sai de cena arrastando Polônio. O Rei e a rainha entram juntos estão Rosencrantz e Guildenster)

Rei: Então Gertrudes fala!

Rainha: Aconteceu uma coisa terrível sai! Sai! O Hamlet entrou no quarto e matou o Polônio.

Rei: Merdaaa! Isso não podia ter acontecido!

Rainha: Ele, não sabia que era o Polônio Claudio, ele não sabia.

Rei: A liberdade dele complica para todos nós.

Rainha: Não Claudio! É claro que não.

Rei: Podia ter sido contigo, comigo, com qualquer um

Rainha: Ele ta arrependido.

Rei: Isso não vai ficar assim!

Rainha: O que, que tu vai fazer?

Rei: Rosencrantz! Guildenster!

(Os dois) - Sim senhor.

Rei: O Hamlet por um lapso de loucura assassinou o Polônio no quarto da Rainha.

Rosencrantz e Guildenster : Meu deus!

Rei: Eu quero que vocês encontrem o corpo, levem para capela e me tragam Hamlet aqui.

Rosencrantz e Guildenster: Sim senhor.

Rei: Espera! Mas daquele jeitinho.

Rosencrantz e Guildenster: Pode deixar patrão.

Rei: Gertrudes meu anjo pode ficar tranquila.

Rainha: Tu jura que nada de mal vai acontecer com ele Claudio.

Rei: Antes do sol nascer

Rainha: Nada de mal Cláudio?

Bafão

(Hamlet entra em cena correndo e em seguida Rosencrantz e Guildenster entram)

Hamlet: Ele ta bem guardado! Ele tá bem guardado!

Rosencrantz e Guildenster: Hamlet! Hamlet! Hamlet!

Rosencrantz: Ah! Tu tá aí ô criatiura!

Guildenster: E aí Hamlet.

Rosencrantz: Pois é rapazinho agente quer saber onde tu enfiou o corpo do Polônio.

Hamlet: Eu misturei ao pó.

Rosencrantz e Guildenster: Pó!

Guildenster: Que pó?

Hamlet: O pó de onde viemos e para onde todos nós voltaremos.

Rosencrantz: Ha! Ha! Ha! Olha aqui, ô criatura, eu acho que tu não tá entendendo ou tu trata de dizer onde tu enfiou o corpo do Polônio ou a coisa vai ficar rui pro nosso lado tá entendendo!

Hamlet: O criatura!

Rosencrantz: O rapaz!

Hamlet: Me responda uma coisa, por que, que eu filho de um rei tenho que responder pra vocês duas esponjas?

Rosencrantz e guildenster: Esponjas!

Guildenster: Qual é Hamlet, tá nos tirando ou o que?

Hamlet: Duas esponjas encharcadas pelos favores de um Rei, basta ele espremer e vocês largam um caldinho, não é isso?

Guildenster: Deixe de lero lero Hamlet, que tu sabe muito bem que a corda arrebenta sempre do lado mais fraco, né!

Rosencrantz: Então olha aqui rapazinho, tu trata de dizer onde tá o corpo do polônio.

Hamlet: Tá legal o rei tá com o corpo.

Rosencrantz: Como é que o rei tá com o corpo rapaz?

Guildenster: Se ele mandou agente vir buscar rapaz!

Hamlet: Mas o corpo meus amigos, o corpo não esta com o Rei.

Rosencrantz e Guildenster: O Rei tá com o corpo, mas o corpo não ta com o rei (Debochando)

Hamlet: É que o Rei é uma coisa, sabe.

Rosencrantz: Ele ainda fala que o Rei é uma coisa... e uma coisa de nada!

Guildenster: Esse cara enlouqueceu!

Rosencrantz: Agente tem que pegar esse cara!

Guildenster: Vamos dar uma coça e vai ser agora!

Rosencrantz e Guildenster: Merda!! Vem cá desgraçado, vem cá!

(Rosencrantz e guildenster saem atrás de Hamlet que fugiu enquanto eles discutiam. Em seguida entra o Rei acompanhado de dois homens de preto)

Rei: Num momento desses eu tenho que manter a calma, num momento desses eu tenho que ser um homem de ação, num momento desses não tem chorumelas, num momento desses eu tenho que agir, num momento desses, Rosencrantz!!

Rosencrantz: Ah! Ah! Ah! Ah!

Rei: Aonde ta o homem?

Rosencrantz: Senhor ele não quis dizer a onde esta o corpo.

Rei: Trás ele aqui

Rosencrantz: Tudo bem, Guildenster! Trás o homem!

Guildenster: Pode trazer o homem.

(Guildenster e dois homens de preto entram arrastando Hamlet)

Rei: A onde ta o Polônio?

Hamlet: Ele ta na ceia meu senhor.

Rei: Fala Hamlet!

Hamlet: Ele está na ceia, meu senhor, mais ele não esta ceando esta sendo ceado, um congresso de vermes políticos se interessou pelo corpo do polônio, nessas horas o verme é o único imperador, meu caro tio

Rei: Bafão nele!

Hamlet: No céu! Meu senhor! Manda um dos seus querubins ir procurar, se eles não encontrarem vá o senhor mesmo, por que o corpo pode começar a feder daqui a um mês debaixo da escada.

Rei: Lá de baixo da escada!

Rosencrantz: Lá debaixo da escada! Anda vamos, anda!

Guildenster: E pá alguém tem que ficar aqui.

Rosencrantz: São umas antas mesmo.

Guildenster: Coisa incrível.

Rei: Hamlet, meu querido o melhor que tem a fazer num momento desses é juntar as tuas coisas socar na mala e seguir viagem.

Hamlet: Adeus mamãe

Rei: Mama aqui.

Hamlet: Pai e mãe são a mesma coisa, mesmo corpo, mesmo sangue mesma carne, portanto adeus mamãe. (Hamlet da um beijo na boca do rei)

Rosencrantz: Tu é louco rapaz!!

Guildenster: Que é isso?

Rosencrantz: Como é que tu deixa o cara fazer isso! Tira ele daqui! Anda animal! Animal!

Guildenster: Anda vai! O que, que eu te disse.

Rosencrantz: Tu não me disse nada.

Rei: Eu quero do meu jeito, vamos parar com essa frescura.

Rosencrantz: Sim senhor.

Guildenster: Sim senhor.

(Os três saem de cena)

Ofélia louca

Rainha: Não da Horácio não tem jeito, não posso.

Horácio: Minha Rainha te peço que entre. Ela merece piedade.

Rainha: Quem merece piedade sou eu Horácio.

Horácio: Ela tá assim por causa do pai, é mais forte do que o coração, o que diz não diz nada é bom a senhora falar com ela. Posso mandar ela entrar?...

Rainha: Tá bom Horácio, Tá bom!

Horácio: Ofélia! Ofélia!

Ofélia: Como vai a nossa radiosa rainha?

Rainha: Ofélia!

(Ofélia girando e cantando)

Rainha: Claudio, olha o estado que ficou a Ofélia, Cláudio.

Rei: Ela esta assim por causa do pai, levanta filha.

Rainha: Faz alguma coisa Claudio

(Ofélia cai nos braços de Horácio)

Horácio: Ofélia! Ofélia!

Ofélia: Ah!ah!ah!ah!(Ofélia derruba o chapéu do Rei)

Rei: Leva ela daqui Horácio!

Rainha: Claudio olha o estado que a Ofélia ficou Claudio.

Rei: E não era pra ela ficar assim! Primeiro o pai morre depois simplesmente o teu filho sumiu e não disse absolutamente nada pra ninguém, e o irmão voltou.

Rainha: Laertes?

Rei: Laertes ta ai?

Rainha: Laertes voltou!

Rei: E quer saber por que o pai....

(Multidão) - Rei Rei Rei Laertes seja rei

Laertes: Calma minha gente, calma deixe esse rei canalha comigo! Onde ta meu pai?

Rainha: Calma Laertes!

Laertes: Calma vocês me pedem calma enquanto o meu sangue ferve pela morte do meu pai, onde ta o meu pai? (Laertes apontando a arma para o rei)

Rei: Baixa essa arma.

Laertes: Onde esta meu pai?

Rei: Morto.

Rainha: Mas ele não teve....

Laertes: Cala a boca!

Rei: Deixe ele falar.

Laertes: Não pensa que pode me iludir droga! Pro inferno obediência eu quero vingar a morte de meu pai.

Rei: Mas o que te impede Laertes?

Laertes: Nem o mundo inteiro apenas a minha vontade.

Rei: Ta com a faca e o queijo na mão, Laertes... faz Laertes faz! Anda Laertes, anda! (O Rei domina Laertes e usa-o como se fosse marionete) -O teu desejo de vingança Laertes esse se acha por ai... mas agora tu realmente quer saber quem matou o teu pai? Me escuta filho

(Voz) - Ofélia! É a Ofélia! Deixem ela entrar!

Laertes: Boa irmã gentil Ofélia, é possível que a razão de um donzela seja tão frágil quanto a vida de um velho, sou eu Laertes o teu irmão, fala comigo minha irmã.

(Ofélia girando e cantando sem sentido)

Rainha: Ofélia vem comigo, vem vamos brincar.

Laertes: Ofélia sou eu o teu irmão fala comigo.

(Ofélia é retirada de cena pela Rainha) - O que, que vocês fizeram com a minha irmã?

Rei: Reparte essa dor comigo Laertes ou então tu vai tá me negando um direito, se eu tiver alguma coisa a haver com isso eu te dou a coroa do reino em troca eu te peço me escuta filho.

Laertes: Te escutar! O meu pai não teve um enterro decente, a minha irmã esta abeira da loucura e tu quer que eu te escute!

Rei: Laertes vem comigo, anda Laertes.

A MORTE DA OFÉLIA

Rei: Então Laertes agora tu pode contar aqui tu tem um ombro amigo.

Laertes: Quem matou o meu pai?

Rei: Quem matou o teu pai também quer me matar.

Laertes: Se tu sabia por que não impediu!

Rei: Ora Laertes e como eu poderia, o povo la fora simplesmente clamam o nome dele e a minha amada vive dos seus olhos e eu não posso lutar contra isso.

Laertes: Assim eu perdi o meu pai e vejo a minha irmã abeira da loucura eu quero vingança!

Rei: Vingança Laertes não leva a nada, é um momento para agirmos com estratégia jogada perfeita, diplomacia. (Toca o celular)- Alô, Hamlet esta voltando? Mas o que é feito dos outros.... E quer falar comigo? Hamlet esta voltando o que devo fazer?

Laertes: Deixe esse infeliz para mim que o que é dele tá guardado.

Rei: Desde que tu aceite meus conselhos.

Laertes: Desde que seja pela paz eu aceito.

Rei: Só mente a tua é claro, tudo tem que sair conforme o combinado para que a Rainha nada perceba.

Laertes: Para isso deixe que eu seja o instrumento.

Rei: principalmente depois da tu viagem dos teus estudos e o que diz respeito ao manuseio com as armas.

Laertes: Tem razão agora eu ponho um fim naquele infeliz.

Rei: Amava ou não amava o teu pai?

Laertes: Porque tá me perguntando isso!

Rei: Não que eu tenha alguma coisa contra. O filho deve honrar o pai em ações não em palavras.

Laertes: É isso desgraçado agora tu vai ter o teu fim!! Hamlet!!

Rei: Controla a tua raiva vou fazer um entrevero entre vocês, apostaremos nas duas cabeças e acidentalmente Hamlet morrerá.

Laertes: Perfeito eu tenho comigo um veneno bastara eu colocar algumas gotas na lamina da minha espada o suficiente para que um simples arranhão leve Hamlet a morte.

Rei: É pouco.

Laertes: Pouco!

Rei: Quando vocês estiverem no suor da luta eu vou erguer um cálice, bastara um simples toque nos lábios de Hamlet, jogada perfeita bola na caçapa.

Laertes: Perfeito, é isso.

(Entra a Rainha chorando) - Claudio! Claudio!

Rei: Meu deus o que ouve?

Rainha: Aconteceu uma desgraça uma no calcanhar da outra. A Ofélia...

Laertes: O que, que tem a Ofélia?

Rainha: Ela caiu no lago e morreu Laertes.

Laertes: Vocês estão brincando comigo primeiro o meu pai agora a minha irmã.... vai Ofélia descansa em paz minha irmã por que eu não vou descansar enquanto eu não acabar com isso, adeus meu senhor por que eu tenho uma guerra para travar.

Rei: Pensa no que eu te falei.

Laertes: Adeus!!

Rei: Vamos atrás dele porque ele pode cometer uma loucura.

(Saem o Rei e a Rainha atrás de Laertes)

COVEIROS

Hamlet: É por aqui Horácio.

Horácio: O que é isso?

Hamlet: É aquela frente lá ó vem por aqui!

Horácio: Hamlet.

Hamlet: É por aqui essa frente aqui ó.

Horácio: Éssa aqui é boa

Hamlet: Boa ne..espera acho que vem alguém.

(Entram os coveiros)

Coveiro2: Não! Não! Meu deus.

Coveiro1: Eu já te disse pra não fazer mais isso.

Coveiro2: Eu odeio trabalhar aqui, tu viu as fotos das pessoas no escuro. (Os dois se assustam)

Coveiro1: Olha esse aqui parece que ta rindo.

Coveiro2: Pega uma cruz!

Coveiro1: Que cruz, acho que todo mundo tem cruz, isso aqui ó.

Coveiro2: Ah! é um jóquei.

Coveiro1: Que jóquei rapaz!

Coveiro2: Ah! Pessoal de religião.

Coveiro1: Isso seria um motivo para não ser enterrado aqui e não ter cruz mais ainda tenho as causas da morte.

Coveiro2: Duas formas, nadando, água, asfixia por afogamento.

Coveiro1: Veja bem se a pessoa esta aqui e a água vem até ela.

Coveiro2: Onda.

Coveiro1: È uma coisa, agora se a pessoa entra na água e vem afogar-se a si mesmo.

Coveiro2: Se matou.

Coveiro1: Se matou-se.

Coveiro2: È suicídio, matou em legitima defesa.

Coveiro1: Legitima defesa nada, essa era louca de chupar parafuso.

Coveiro2: Que! Aquela menina linda, meiga, boa filha boa irmã, o pai dela sim era um fanático religioso.

Coveiro1: Fanático religioso, homem de bem respeitador bom pai até bonito ele era... quem abriu isso aqui?

Coveiro2: Hã! Hã!

Coveiro1: Quem abriu isso aqui?

Coveiro2: Foi tu.

Coveiro1: Eu.

Coveiro2: Vai.

Coveiro1: Então entra.

Coveiro2: Não! Não! Não! Vai na frente por que eu entro atrás... Ha!Ha!a!

Coveiro1: Agora eu vou te dizer uma coisa, pra mim não interessa se morreu ou se matou, se mandaram agente enterra!!

Coveiro2: Hum!

Coveiro1: Agente enterra.

Coveiro2: Hum!... bu!! Ha! Ha!

Coveiro1: Eu já disse pra ti não fazer mais isso, olha aqui.

Coveiro2: Ui! Ui! Ui!

Coveiro1: Nossa!!!

Hamlet: Olha a forma como aqueles dois trabalham e seguram a caveira como se fosse uma bola de boliche e dançam, olha só Horácio, será que não é a caveira de um político ou de um advogado talvez o advogado não processe eles por lesões corporais... e ai camarada!

(Os dois coveiros se assustam)

Coveiro2: Olha esse aqui!

Coveiro1: Que branco!

Coveiro2: Parece um fantasma!

Coveiro1: Ah! ah! ah!

Hamlet: Há! Meus camaradas são rápidos não é mesmo? Me respondam uma coisa pra que é essa cova ai?

Coveiro1: É pra ninguém.

Hamlet: Como pra ninguém! É pra homem ou pra mulher?

Coveiro1: Nem pra homem.

Coveiro2: Nem pra mulher.

Hamlet: E é pra quem então?

Coveiro1: É pra quem um dia foi mulher!

Coveiro2: E hoje não é nada! Ah! ah! ah!

Hamlet: E vocês são coveiros aqui desde quando?

Coveiro1: Desde da época que aquele rei bom ganhou a batalha.

Coveiro2: E o filho dele nasceu!

Coveiro1: Aquele que ficou louco!

Hamlet: Ficou louco?

Coveiro2: É!

Coveiro1: Pro lugar dos loucos!!

Coveiro2: Pra loucolândia Ah! Ah!

Coveiro1: Ah! Ah! Ah!

Hamlet: De quem é essa caveira aí meu amigo?

Coveiro1: Essa caveira, essa caveira é de um outro louco, um tal de Yoríck.

Hamlet: Yoríck! Yoríck eu conheci esse cara Horácio, eu conheci esse cara. Era um palhaço de infinita graça era ele, que alegrava a minha casa nos domingos, o nosso bobo...ah! ah! a Yoríck! Onde estão as gracinhas as tuas cambalhotas as tuas piadas, os teus malabares Yoríck, agora chega ser repugnante olhar pra ti, eu acho que Alexandre o grane terminou assim Horácio!

Horácio: É provável né Hamlet! O que é isso Hamlet?

Hamlet: É um funeral só não entendo porque um funeral tão incompleto sem os devidos rituais. Horácio, aquele jovem, aquele jovem que surgiu ali é o irmão da Ofélia o Laertes.

Cortejo

(O cortejo se repete, mas agora em silêncio)

Horácio: Hamlet! O Rei e a Rainha.

(Hamlet se desespera ao ver que o funeral é para Ofélia e se avança em Laertes.)

Hamlet: Ofélia! Ofélia!

Laertes: Me devolva Hamlet!

Hamlet: Eu queria pedir desculpas pelo que aconteceu Laertes.

Laertes: Eu aceito as tuas desculpas Hamlet, mas eu não aceito a tua amizade cara.

Hamlet: Eu te considerava mais inteligente do que isso Laertes.

Laertes: Tu tá me tirando Hamlet?

Hamlet: Eu disse que te considerava mais inteligente do que isso!

Laertes: Tá me tirando né cara?

Hamlet: Tá ficando burro!

Laertes: Que burro o que cara! Quer tomar um tiro!

Hamlet: Então vem!

Horácio: Hamlet calma!

(No momento da discussão Laertes e Hamlet apontam as armas um para o outro. O mestre sala e a porta bandeira saem correndo, enquanto o Rei e Horácio tentam apartar a briga).

Rei: Baixem essas armas, o que vocês estão pensando, que isso aqui é um filme de Hoollywood, John vu, Quentin Tarantino...baixem essa armas!... armas de verdades para os dois.

Horácio: Não faz isso Hamlet!

Hamlet: Eu tenho certeza do que eu tô fazendo.

O Duelo

(Nesse momento o exú aparece com novas armas e vestimenta para Hamlet. Hamlet e Laertes se preparam para o duelo ao som ocultos dos atabaques)

Laertes: Pan!

Hamlet: Caô cabelecile!

Laertes: Pan!

Hamlet: Ha!

(No momento em que a luta começa o Rei interfere)

Rei: Para! Armas iguais.

Hamlet: Pra mim não faz muita diferença não Rei, armas iguais para lutadores diferentes.

(Hamlet e Laertes começam a batalha, quando Hamlet fere Laertes.)

Laertes: Ai!

Hamlet: Um ponto!

Laertes: Não foi ponto! Não foi!

Hamlet: Foi ponto ou não foi ponto?

Exú: Pontooo! Ah!ah!ah!, combate!

(A batalha recomeça quando Laertes é ferido novamente.)

Hamlet: Dois, dois pontos!

Laertes: Foi ponto eu admito, foi ponto.

Rei: Um brinde para o meu querido sobrinho! Uma perola ao Hamlet.

(O Exú lhe entrega o cálice para um brinde)

Rainha: Eu bebo, a saúde do meu filho, saúde filho!

Hamlet: Saúde mãe!

Exú: Ah!ah!ah!

Rei: Não! Armas mais eficazes!

(A pedido do Rei o Exú trás novas armas e entrega para Hamlet e Laertes que se encaram antes de começar novamente o duelo)

Laertes: Vem Hamlet! Vem ta com medo Hamlet vem!

Hamlet: Para de brincadeira comigo... chega de brincadeira comigo!

Exú: Ah!ah!ah!

(Laertes fere Hamlet; então na violência, as armas saltam e são trocadas. Hamlet fere Laertes que cai no chão)

Hamlet: Mãe!

(Nesse momento a Rainha morre envenenada)

Hamlet: O que, que aconteceu contigo mãe?

Rei: Ela ta assim por causa do teu sangue Hamlet.

Hamlet: Mãe!

Exú: Traição!

(Hamlet e Horácio gritam) -Tranquem as portas!

Hamlet: Tranquem as portas! E ninguém sai daqui antes que se descubra o traidor.

Laertes: Hamlet! O traidor esta aqui, e tu vai morrer tu não tem nem cinco minutos de vida e o instrumento traidor esta nas tuas mãos ... o feitiço virou contra o feiticeiro. Tua mãe foi envenenada Hamlet e o culpado esta ali é o rei!

Rei: Hamlet me escuta! Hamlet.

(Hamlet fere o Rei) -Ponta envenenada termina a tua abra, ainda te resta um gole desgraçado, te resta um gole toma desgraçado. (O rei morre)

Laertes: Hamlet! Hamlet! Me perdoa cara eu não queria ter feito isso, me perdoa!

Hamlet: Vamos trocar perdão Laertes, vamos trocar perdão,vá em paz Laertes , vá em paz, que eu vou atrás de ti, vá em paz.(Laertes morre)

Horácio: Hamlet descansa, Hamlet... Que som é esse.

Hamlet: É Fortinbrás, Horácio, é Fortinbrás. Conta apenas o que tu viu, porque o resto, o resto é silêncio.

(Horácio grita o nome de Hamlet. Hamlet morre)

Fortinbrás

(Fortinbrás “Oxum” entra com sua tropa aos sons e cantos, para trazer para aquele povo uma nova era.)

Oxum lá mio iê iê o
Oxum lá madu quê qué
Oxum lá madu quê que ô
Oxum lá mio iê iê ô.

FIM