

> Sobreposições: Shakespeare, Bene e Deleuze em agenciamento

> Overlays: Shakespeare, Bene and Deleuze in agency

por José Dias

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Urbaniana, Cidade do Vaticano, Roma, Itália. Professor Adjunto da UNIOESTE, *Campus* de Toledo-PR. Pesquisador do Grupo de Pesquisa *Ética e Política*, da UNIOESTE, CCHS, *Campus* de Toledo-PR. E-mail: prof.dias.br@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5339-8652.

por Junior Cunha

Aluno regular do Mestrado em Filosofia do PPGFil UNIOESTE (Bolsista CAPES). Desenvolve pesquisa nas áreas de Teatro e Filosofia com enfoque em William Shakespeare. Membro dos grupos de pesquisa *Crisis* e *Quiasma: filosofia, ciência e arte*, credenciados ao CNPq. E-mail: juniorlcunha@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-2069-1924.

Resumo

Versa-se sobre o agenciamento de criadores de pensamento realizado por Deleuze como elemento fundamental de sua filosofia. Coloca-se em foco o processo de minoração da tragédia *Ricardo III*, de Shakespeare, realizado por Bene via a composição de uma nova peça. Intenta-se evidenciar o caminho percorrido por Bene à luz da perspectiva deleuziana. Para tanto, apresenta-se a importância de se agenciar pensamentos entre a filosofia e outras áreas do conhecimento; realiza-se uma breve análise do núcleo dramático da tragédia shakespeariana; e estuda-se o *Ricardo III* de Bene e o ensaio de Deleuze, *Um manifesto de menos*. Como resultado, salienta-se que o processo de agenciamento se trata de um potente método de criação de conceitos.

Palavras-chave: Impersonagens. Linhas de variação. Devir minoritário.

Abstract

It deals with the agency of thought creators carried out by Deleuze as a fundamental element of his philosophy. The process of lessening Shakespeare's tragedy *Ricardo III*, carried out by Bene through the composition of a new play, is brought into focus. The aim is to highlight the path taken by Bene in the light of the Deleuzian perspective. To this end, the importance of agencing thoughts between philosophy and other fields of knowledge is presented; a brief analysis of the dramatic core of the Shakespearean tragedy is carried out; and we study *Ricardo III*, by Bene, and the essay by Deleuze, *Um manifesto de menos*. As a result, it is emphasized that the agency process is a powerful method of creating concepts.

Keywords: Impersonagens. Variation lines. Becoming a minority.

> Artigo recebido em 15.01.2021 e aceito em 26.03.2021.

1. Introdução

No princípio era *pensamento* e, do pensamento, Deleuze fez *conceito*. Assim poderíamos, de forma sucinta, resumir o processo deleuziano de filosofar, parafraseando o evangelho de São João. A filosofia de Deleuze é atravessada por diversas linhas de pensamento, por fluxos imanentes de criatividade, por devires e *vir-a-ser*. Nela encontramos palavras e mais palavras *roubadas* de Kafka e Proust, imagens (em tempo e movimento) de Eisenstein e Glauber Rocha, cenas de Shakespeare minoradas por Carmelo Bene, em suma, sua filosofia é um agenciamento de criadores de pensamento. O filósofo francês opera por apropriação de pensamentos alheios. Trata-se de um processo de tomar para si o que é dito e, mais ainda, o que não é dito, mas que subjaz em obras como *Em busca do tempo perdido*, de Proust, *Terra em transe*, de Glauber ou *Ricardo III*, de Bene.

Na introdução do livro *Sobre o teatro*, que reúne dois ensaios de Deleuze – “Um manifesto de menos” e “O esgotado” –, Roberto Machado faz eco ao *O que é a filosofia?* e escreve que para o filósofo francês a filosofia está no nível de outros domínios e que também cria pensamento, havendo, no entanto, uma distinção das formas de criação: enquanto a ciência cria funções e a arte cria sensações (*perceptos* e *afectos*), a filosofia cria conceitos. Apesar de cada um desses domínios possuir sua autonomia e exercer suas atividades de forma independente, Deleuze parece fazer um convite para que eles se inter cruzem. Não se trata de estabelecer hierarquias de pensamento ou estruturas modulares que se encandeiem para formar construtos sólidos e arraigados, longe disso, se trata de conceder ao pensamento novos meios de expressão.

Ao colocar a arte, a ciência e a filosofia em um mesmo plano de criação, Deleuze propõe uma composição dos elementos que constituem cada um dos domínios como condição para se fazer algo novo e singular. A tarefa de quem realiza o processo de agenciamento é colocar em movimento o(s) pensamento(s) e romper com seus limites costumazes. Desse ponto em diante, é possível atingir o ápice do pensar para a filosofia: a criação de conceitos e o irromper de um fluxo que força a pensar de forma irregular e multifacetária. Como afirmam Deleuze e Guattari, “os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em

relação aos outros”⁸⁵⁹. Essa vibração força o estabelecimento de pontos de interseção entre os conceitos e estes passam a operar em uma polifonia: se combinam, se defrontam e se contrastam de forma harmônica.

A harmonia que impera nas interseções dos conceitos não deve ser confundida com ausência de conflitos e embates, pensar é em si mesmo uma prática de desarranjos – pois pensar requer violência, violência capaz de provocar a desarmonia das faculdades e, assim, irromper o ato criativo, sem as forças que vem de fora, o caos, o que fazemos é só reconhecer, o mais baixo nível de atividade do pensamento –, de desestabilização da ordem e da subtração do poder – pois o poder quer dominar, controlar, não quer deixar criar/pensar, porque pode ser desestabilizado –: eis o que faz Carmelo Bene ao criticar Shakespeare e colocar em prática o processo de minoração. Ao (re)criar novas peças a partir de obras shakespearianas consagradas, Bene dizia estar realizando um ensaio crítico sobre o dramaturgo elisabetano. Mas nas palavras de Deleuze, o dramaturgo italiano é mais inovador: “ele subtrai alguma coisa da peça originária”⁸⁶⁰. Ao invés de agir como um diretor ou encenador, que a partir da obra de um autor arranja a cena, construindo a *mise en scène* com os elementos dados pelo texto base, Bene age como um desconstrutor de cena, na medida em que remove elementos de poder, operando um processo de minoração.

É agindo como um *ôteur de scène* que Bene faz de sua crítica ao Bardo um devir minoritário: no caso de *Ricardo III*, objeto direto de nossa análise na quarta seção, o italiano realiza uma desestratificação da peça de Shakespeare, retirando os elementos que constituem e representam o poder. Nosso objetivo, portanto, é evidenciar o caminho percorrido por Bene à luz da perspectiva deleuziana. Começaremos abordando o processo de agenciamento e criação de conceitos de Deleuze. Em seguida, faremos uma análise do núcleo dramático de *Ricardo III*, de Shakespeare: evidenciaremos o propósito temático que o autor deu à peça e o contexto político em que a obra está inserida. Mais além, faremos uma análise do personagem que dá título à tragédia, colocando em foco os elementos que fazem de Ricardo III um dos piores vilões já criados por Shakespeare.

⁸⁵⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a filosofia?*, 1992, p. 31.

⁸⁶⁰ Gilles Deleuze, *Um manifesto de menos*, 2010, p. 28.

Na sequência, daremos atenção ao ensaio crítico de Bene a Shakespeare, ou melhor, seu *Ricardo III menor*. Destacaremos a distância que há entre a obra do Bardo e a do Italiano. Aquele parece ter colocado seu protagonista em cena, este parece criar o seu sobre o palco. Ao formar seu Ricardo III ou, melhor dizendo, ao deformar seu Ricardo III, segundo Deleuze, Bene também concebe uma máquina de guerra e assim provoca o devir de uma consciência minoritária. Concluiremos nossa análise salientando que o processo de agenciamento empreendido por Deleuze, na composição de sua filosofia, e por Carmelo Bene, em seu teatro, trata-se de um potente método de criação de conceitos, no caso da filosofia, e de agregados sensíveis, no caso da arte. Esperamos que ao longo desse estudo se torne evidente que, sob o processo de agenciamento, há um fugaz e constante fluxo de minoração que, sobretudo, força a pensar.

2. O processo de agenciamento

É no domínio da arte que, em grande parte das vezes, se encontra um plano amplo e aberto para criações que ignoram moldes e onde convergem a fluidez da espontaneidade e o devir criativo. A arte pode ser compreendida como um espaço de experimentações, mas não há aí um domínio absoluto da arte como o melhor meio para criação. Aliás, não há um único domínio que possa ser erigido como *o melhor* meio para criação. Logo, a experimentação também cabe na ciência e de igual forma é possível romper com visões paradigmáticas – não é daí que surgem os avanços científicos? As funções e as sensações, respectivamente concebidas pela ciência e pela arte, assim como os conceitos, criações da filosofia, são expressões autênticas de pensamento.

Newton, que pensou haver uma força que tende a puxar tudo para o centro da terra, Van Gogh, que pensou em uma *Noite Estrelada*, ou Nietzsche, que pensou em *potências* como constituição de tudo, são exemplos de criadores que deram vazão ao pensamento. Embora tenham expressado seus próprios pensamentos, todos esses autores foram tocados por pensamentos alheios: Newton por Galileu e Kepler, Van Gogh por Millet, Nietzsche por Spinoza. Logo, parece haver uma conexão indispensável entre criadores.

Criar ou expressar pensamentos, podemos concluir, não é um ato passível de se concretizar sem interações com conhecimentos ou ideias de outrem. Cada pensamento ecoa em outros pensamentos e, a partir daí, formam uma cadeia de reverberações. Cabe, agora, indagar: poderíamos fazer funções, sensações e conceitos reverberarem conjuntamente? Ou melhor, poderíamos unir os domínios e, assim, conceber algo em conjunto?

Deleuze mostrou que sim, sobretudo com Guattari. *Mil Platôs* é a principal expressão disso, o livro por excelência em que se efetivou o engendramento de uma interrelação entre domínios; uma conexão entre funções, sensações e conceitos que, por meio de um agenciamento, viabilizou um ato criativo que expressa esses pensamentos em intersecção, trazendo à filosofia uma interessante novidade, um novo tipo de livro em que domínios foram forçados a se desdobrar e atingir o máximo de extensão no plano criativo. Ou seja, nessa obra, os domínios não permaneceram limitados a ocupar os espaços que lhes são habitualmente próprios, mas, sob o efeito de uma contínua tensão, os filósofos os fizeram estabelecer interligações e, assim, se ramificarem, ou melhor, fazerem rizoma, sendo transpassados e atravessados uns pelos outros, em uma lógica de *sobreposição*:

[...] aquela produzida por modos de expressão que evoluem não paralelamente e que alcançam pontos de intersecção, zonas de passagem, uma densa superfície de inserção em uma trajetória, um encontro em uma ondulação pré-existente ou como Deleuze gosta de dizer: um casamento entre dois reinos, uma dupla captura contra a natureza. Modos de expressão de singularidades radicais que afirmam formas de composição para tornar visíveis percepções, afetos e conceitos como o próprio movimento do pensamento⁸⁶¹.

A sobreposição favorece o agenciamento entre os domínios e a criação a partir daí, mas não se trata apenas de sobrepor um modo de expressão sobre outro de forma que cada modo preserve sua identidade e seja facilmente identificável no plano criativo, mas sim de imbricá-los, tornando-os

⁸⁶¹ “Es la producida por modos de expresión que evolucionan no paralelamente y que alcanzan puntos de intersección, zonas de pasaje, una superficie de inserción densa en una trayectoria, un encuentro en una undulación preexistente o como gusta de afirmar Deleuze: una boda entre dos reinos, una doble captura contra natura. Modos de expresión de singularidades radicales que afirman formas de composición para hacer visibles perceptos, afectos y conceptos como el movimiento del pensamiento mismo.” Adrián Cangi, *Fulgores de la deformación*, 2003, p. 7. Tradução nossa.

indiscerníveis. Ao criar um conceito, Deleuze o remete a outros conceitos, não somente de um modo histórico, mas também em seu devir e em suas conexões e interconexões com outros conceitos. Um conceito congrega em si mesmo vários modos de expressão distintos e heterogêneos, mas inseparáveis, isto porque um conceito é um ponto de coincidência, de condensação ou acumulação de componentes.

Os agenciamentos operados por Deleuze não privilegiam a filosofia em detrimento dos demais domínios, antes afirmam a ciência, a arte e a filosofia como modos de pensar. Nesse sentido, criadores de pensamento que não pertencem, *stricto sensu*, ao campo filosófico são tomados por Deleuze como intercessores: as funções e as sensações são extraídas de seus territórios de origem e reterritorializadas no plano deleuziano para, então, comporem conceitos, isto é, serem empregadas como componentes dos conceitos que respondem a um determinado problema. Segundo Deleuze:

[...] a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra. Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si⁸⁶².

A relação entre Deleuze e Carmelo Bene, iniciada em 1977 por ocasião do Festival de Outono, em Paris, põe isso à mostra:

O filósofo e o artista intersectam-se no projeto de um teatro filosófico: servem-se um ao outro, e um do outro. Deleuze vê na obra de Bene a materialização, se não do método, pelo menos do esforço filosófico que perpassa toda a sua teoria; e Bene descobre em Deleuze uma voz de força em que pode apoiar a sua própria procura artística⁸⁶³.

Deleuze já aproximava sua filosofia da arte, pelo menos, desde 1964, quando publicou *Proust e os Signos*; *Kafka: por uma literatura menor* veio uma década mais tarde, em 1975. Bene, por seu turno, possuía uma linguagem cênica muito próxima à filosofia e já realizava seu movimento de subtração de elementos de peças consagradas para criar as suas. Em *Romeo i Giulietta*, de 1976, por exemplo, Bene anula Romeu em detrimento de Mercúcio, dando a este mais

⁸⁶² Gilles Deleuze, *Conversações, 1972-1990*, 1992, p. 156.

⁸⁶³ Inês Lago, *Deleuze, “Bene e o projecto de um teatro menor”*, 2011, p. 77.

espaço ao invés de matá-lo logo no início da peça, como ocorre na versão shakespeariana. Da mediação mútua de Deleuze e Bene nasce um *teatro menor*.

Assim como Deleuze em sua filosofia, Carmelo Bene buscava, ao criar suas peças, a afirmação da diferença.⁸⁶⁴ Ao criar a partir de peças consagradas, operando a subtração de alguns elementos, Bene não se prendia a repetições do mesmo, seu objetivo era sempre o novo. Suas criações cênicas, ou devemos dizer *obscênicas* no caso de *Ricardo III*, não chegavam a materializar-se integralmente, permaneciam sobre o palco como vibrações, como um *continuum*, um acontecimento que não chega ao seu fim. Os atores, os figurinos e objetos utilizados em cena não davam forma plena às imagens postas frente aos espectadores. Não havia cisão entre os personagens sobre o palco e a plateia, nem mesmo havia personagens em cena, ou mesmo uma *cena*⁸⁶⁵. Havia apenas as vibrações em contínuo fluxo, movimentos que não podiam ser contidos, capturados ou institucionalizados. Mas antes de tratarmos de Carmelo Bene e seu *Ricardo III* com maior profundidade, analisaremos a versão originária e seu protagonista: um rei que ordenou uma série de assassinatos, entre as vítimas seu próprio irmão e sobrinhos, tudo para ostentar a coroa; em outros termos, um dos piores vilões já criados por Shakespeare.

3. *Ricardo III*, de Shakespeare

Shakespeare provavelmente chegou a Londres no final de 1588. Encontrou uma cidade efervescente – por um lado, os londrinos celebravam a mais nova e extraordinária vitória militar inglesa: comparável ao sucesso da Batalha de Azincourt, a Inglaterra tinha recém derrotado a até então Invencível Armada da Espanha; por outro, os londrinos se maravilhavam no *The Theatre* com o ápice do teatro inglês até o momento. Entre 1587 e 1588, duas peças inauguravam o que viria a ser a melhor fase do teatro no período elisabetano: *The Spanish*

⁸⁶⁴ Roberto Machado, “Introdução”, 2010, p. 9.

⁸⁶⁵ Do grego *skêné*: barraca ou tenda, construída por trás da *orquestra*, em que ficavam o *theologeion*, área de atuação, e o *proscenium*, fachada arquitetônica que mais tarde se converterá no prosênio. Com o tempo, o termo *cena* passou a designar a unidade (de tempo e ação) de um ato, sentido empregado no texto.

Tragedy, de Thomas Kyd, e *Tamburlaine*, de Christopher Marlowe. Mais tarde, ambas as peças serviriam de inspiração e fonte de matéria-prima para o jovem que acabava de chegar a Londres.

O *The Theatre* foi o primeiro teatro londrino. Construído em 1576 por James Burbage, o local abrigava a síntese de quatro séculos de uma histórica construção dramática: o que conhecemos hoje como palco elisabetano. Resultado de uma longa trajetória de adaptações e convenções, a estrutura física do *The Theatre* era no formato de um retângulo, copiando as hospedarias onde antes as *guildas* se apresentavam. O palco elisabetano também foi projetado com base nessas apresentações e era dividido em três partes: o palco principal, que se estendia quase do centro do teatro até bem próximo do fundo; o palco interior, que ficava ao fundo, separado do palco principal por cortinas; e exatamente em cima do palco interior, o palco superior.

Grande parte das cenas eram realizadas no palco principal, perto de onde o público das camadas sociais mais baixas ocupava grande parte do espaço, circundando o palco e acompanhando o espetáculo de perto. Nas laterais do edifício, havia galerias reservadas para a nobreza e membros da alta sociedade que acompanhavam as peças com visão privilegiada do palco principal. Já o palco interior, era utilizado para cenas mais reservadas ou intimistas, como salas do trono ou quartos. O palco superior, por sua vez, era utilizado em cenas em que havia a necessidade de representar as muralhas ou postos de guarda de uma cidade.

A divisão do palco elisabetano em três espaços cênicos distintos deu aos dramaturgos do período grande liberdade e mobilidade para criarem cenas impossíveis de serem realizadas no formato de palco consagrado pelo Classicismo – o palco italiano. O palco elisabetano, por exemplo, comportava cenas em que um grande número de atores estava simultaneamente sobre o palco, algo impensável de se fazer no palco italiano, à época. Outro importante detalhe do palco elisabetano era sua liberdade em relação às convenções espaço-temporais do classicismo francês: ao contrário do Classicismo, que buscava seguir as regras aristotélicas das três unidades, o teatro elisabetano era muito mais centrado nos personagens e suas ações do que em locais e datas.

Livres de pretensões realistas, os dramaturgos elisabetanos podiam, por exemplo, escrever e montar uma peça em que uma cena se passava na França e a próxima se passava na Inglaterra dez ou quinze anos depois. Os principais elementos para essa flexibilidade dinâmica do teatro elisabetano eram as convenções que lhe deram origem e forma: uma linguagem cênica compartilhada. Dramaturgos, atores e plateia estabeleciam uma perfeita conexão que tornava tudo possível. Assim, não era necessário que os atores utilizassem figurinos ou objetos cênicos para indicar, por exemplo, que estavam na Inglaterra ou eram franceses; antes, era com o uso das palavras que as cenas ganhavam forma sobre o palco.

Empenhamo-nos em fazer esta breve descrição do teatro elisabetano pois ele é um dos elementos centrais para a potência dramática de William Shakespeare. Parte do sucesso de suas peças à época era resultado direto da sua capacidade de combinar palavras para criar cenários únicos e por reconhecer e utilizar ao máximo as potencialidades do palco elisabetano. A título de exemplo, em 1596, Londres testemunhou uma brilhante cena realizada simultaneamente no palco principal e no palco superior do *The Theatre*. Anos depois esta cena seria conhecida como *a cena do balcão*, talvez a mais famosa cena de *Romeu e Julieta*.

Foi para ser representada sobre este palco específico do período em que viveu que Shakespeare escreveu *Ricardo III*. Ainda que a peça seja notável e perfeitamente compreensível e encenável sozinha, ela integra um conjunto de quatro peças, a chamada primeira tetralogia de Shakespeare, escrita logo no início de sua carreira, entre 1590 e 1592, e é composta pelas três partes de *Henrique VI* e por *Ricardo III*. Estas quatro peças condensam a visão política do Bardo no início de sua carreira, influenciada pelas homilias dominicais, com as quais teve contato durante sua infância e adolescência enquanto ainda morava em Stratford, sua cidade natal; influenciada por Plutarco, com quem aprendeu que são as qualidades e defeitos que fazem, ou desfazem, um bom governante; e pelo *Contra-Maquiavel*, de Innocent Gentillet, uma má tradução/interpretação de *O Príncipe* e dos *Discorsi*, de Maquiavel.

Barbara Heliodora aponta que é com Plutarco que Shakespeare percebe “que é tão possível examinar, avaliar, a vida dos poderosos quanto a dos

humildes, e que do estudo dessas vidas há muito o que aprender”; e com o *Contra-Maquiavel* que “ser político era ser matreiro, desonesto, ‘maquiavélico’ no sentido mais pejorativo que o termo possa ter”⁸⁶⁶. Ainda segundo Barbara Heliodora:

[...] só mais tarde, ao travar conhecimento mais íntimo com a obra de Maquiavel em sua versão autêntica, é que foi possível a Shakespeare encontrar uma teoria que justificava sua curiosidade: o ato político devia ser analisado como tal⁸⁶⁷.

A primeira tetralogia de Shakespeare apresenta um panorama de condutas frente à luta pelo poder movida pela ambição e, conseqüentemente, os maus governos resultantes dessas disputas. As três peças sobre Henrique VI mostram a incapacidade de governo de um rei que não se adequa ao seu cargo, pois, embora seja um rei bondoso, não possui as qualidades necessárias para se manter no poder: na primeira parte, sua incompetência em gerenciar e oferecer soluções a conflitos internos levam a consequências externas e a Inglaterra perde seus domínios na França; na segunda, a instabilidade gerada pela perda dos domínios e o agravamento das hostilidades entre os membros da corte levam à uma revolta interna; por fim, na terceira parte, a coroa é atingida e a ordem é abalada, surgindo o cenário perfeito para a ascensão do pior e mais ambicioso dos reis já criados pelo Bardo: Ricardo III. A última peça do conjunto expõe um contexto diferente das demais: ao contrário de Henrique VI, o protagonista que dá nome à peça não é nada bondoso e não mede esforços ou, melhor dizendo, crimes, para conquistar e se manter no poder.

Assim como na segunda tetralogia⁸⁶⁸ e em várias de suas outras peças, principalmente as políticas – das trinta e seta peças reconhecidamente escritas por Shakespeare, nada menos que vinte e duas tratam de temas políticos, em primeiro ou segundo plano; oito podem ser consideradas como virtualmente restritas a um plano psicológico; e nas sete peças que restam, embora não tenham temas que sejam primordialmente políticos, aparecem problemas ligados ao governo, à estrutura social ou à responsabilidade dos governantes de forma subordinada ou incidental –,⁸⁶⁹ a primeira tetralogia de Shakespeare expressa o

⁸⁶⁶ Barbara Heliodora, *Falando de Shakespeare*, 1997, p. 157.

⁸⁶⁷ *Ibidem*.

⁸⁶⁸ Escrita entre 1596 e 1599, é composta por *Ricardo II*, *Henrique IV* partes I e II e *Henrique V*.

⁸⁶⁹ Barbara Heliodora, *O homem político em Shakespeare*, 2005, p. 100-101.

dinâmico jogo entre os direitos hereditários do governante à Coroa *versus* a competência deste para exercer a função de rei. Colocado de outro modo, em quase todas as peças de Shakespeare há uma constante oposição entre o *direito da tradição* e o *direito natural*:

Há dois direitos, e esses dois direitos entram em colisão [...]. Há o direito, naturalmente dado, de um homem que é astuto como uma raposa e valente como um leão (ou assim ele pensa), e mais apropriado para ocupar o trono do que o rei ungido. E há o direito do rei ungido (mesmo que ele não seja como uma raposa ou um leão), que herdou a coroa de seu pai e do pai de seu pai. Os usurpadores levantam uma reivindicação ao trono pelo *direito natural*, a lei da natureza, porque o melhor (o mais apropriado) tem o direito de governar⁸⁷⁰.

Ricardo, a rigor, não possui nenhum dos direitos para ser rei. Pelo *direito da tradição*, isto é, por hereditariedade, dificilmente ele teria ascendido ao trono. Ao início da peça, na linha de sucessão, Ricardo é precedido por seus dois sobrinhos, filhos do Rei Eduardo IV, por Clarence, seu irmão do meio, e pelo filho deste. Clarence possui ainda uma filha, que ocasionalmente, ao casar-se, poderia ter seu consorte declarado rei.⁸⁷¹ Quanto ao *direito natural*, embora Ricardo se veja como apropriado para ocupar o trono e seja astuto e valente, não utiliza essas qualidades para o bem comum, requisito shakespeariano indispensável para um bom governante:

Ao longo de toda a sua carreira, Shakespeare deixará claro seu conceito de bom governo: aquele que zela pelo bem da comunidade. O bom governo é o que atende os interesses de seus súditos; o mau governante será sempre aquele que sonha com o poder e seus privilégios⁸⁷².

O protagonista, logo no monólogo que abre a peça (que será examinado com maior demora a seguir), revela seu plano para roubar a coroa de seu irmão e nos mostra o quanto é guiado pela ambição e por interesses próprios. Do primeiro ao início do quarto ato, quando finalmente é coroado rei, o personagem faz de tudo para conquistar ambos os direitos e, assim, expõe uma característica presente em todos os grandes vilões criados pelo Bardo: a escolha consciente pelo mal e uma espécie de prazer em fazê-lo. Longe de encontrarmos nas peças de

⁸⁷⁰ Agnes Heller, “O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da História”, 2005, p. 26.

⁸⁷¹ No período retratado em *Ricardo III* ainda não era admitido que mulheres ocupassem o trono.

⁸⁷² Barbara Heliodora, *Reflexões Shakespearianas*, 2004, p. 244.

Shakespeare qualquer pretensão do autor em ser um agente moralizante ou escrever com finalidades morais, é possível identificar em seu conjunto um parâmetro entre bem e mal que perpassa todas elas: o bem favorece a vida e o mal favorece a morte. Assim, é dever de todos zelar pela ordem e harmonia da comunidade. Em resumo, escreve Barbara Heliodora:

[...] os bons serão politicamente leais a governantes e Estados, os maus serão usurpadores de coroas ou de direitos; os primeiros agirão com lealdade, os segundos, serão conspiradores; os primeiros representarão a ordem, os segundos, a *disobedience and wilful rebellion*⁸⁷³.

Para Agnes Heller:

Homens e mulheres que são inclinados a fazer o mal interpretarão, tanto os direitos naturais quanto os direitos tradicionais [...], como permissão ou legitimação para fazer o mal, ao passo que homens e mulheres inclinados ao decoro ou bondade interpretarão, seja os direitos naturais, seja os direitos herdados, como permissão ou legitimação para atos de bondade ou decoro, como um suporte da honestidade ou da honra⁸⁷⁴.

Ricardo está presente em apenas quinze das vinte e cinco cenas da peça e, ainda assim, domina completamente a ação desde a primeira até o início da última, quando é morto em batalha. Em nenhum momento Ricardo pensa em seu entorno social, no bem comum ou em alguém além de si mesmo. A única coisa que lhe move é a sede pelo poder. Em *Henrique VI – parte 3*, antes mesmo de seu irmão Eduardo ser coroado Rei, Ricardo (ainda como Duque de Gloucester) já almeja conquistar o trono:

Eu, sem piedade, sem amor, sem medo:

É bem verdade o que me disse Henrique:

Cheguei ao mundo co'as pernas pra frente.

Pois não tinha eu razão para apressar-me,

Para arruinar o que nos usurpou?

A parteira assustou-se; outras gritaram

“Jesus, socorro! Já nasceu com dentes!”

⁸⁷³ Barbara Heliodora, *O homem político em Shakespeare*, 2005, p. 214.

⁸⁷⁴ Agnes Heller, “O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da História”, 2005, p. 29.

O que é verdade, e quer dizer, bem claro,
Que hei de rosnar, morder, bancar o cão;
Pois já que os céus assim me deformaram,
Que fale o inferno, me entortando a mente:
Não tenho irmão, não me assemelho a irmão.
E o amor, palavra que abençoa o velho,
Reside em homens que são parecidos,
E não em mim. Eu sou só, sozinho.
Cuidado, Clarence; estás na minha luz,
Mas eu farei teu dia escurecer;
Espalharei no ar tais profecias
Que Eduardo lhe terá medo mortal,
E eu te mato, pr'acabar o medo.
O Rei Henrique e o filho já se foram;
É a vez de Clarence e, depois, o resto⁸⁷⁵.

O trecho é longo, mas é importante para compreendermos a construção dramática do personagem. Além disso, devemos lembrar que, à época, grande parte da força teatral não decorria do figurino, do cenário ou de efeitos visuais e sonoros que agora, em nosso século, podem dar aos espetáculos teatrais uma carga dramática à parte dos atores e roteiro – eram o texto e o ator é que criavam a imagem de um *cão disforme e sem amor* que chocava o público elisabetano.

Ricardo aparece pela primeira vez em *Henrique VI – parte 2*, ainda tímido e com pouca intensidade em comparação com as peças seguintes. O trecho que acabamos de citar é o auge de sua construção em *Henrique VI – parte 3*. É com esta força dramática que o personagem aparece em *Ricardo III*, como podemos ver em seu monólogo que abre a peça, no qual o personagem retoma a imagem de sua deformidade e cria um vínculo com o público ao revelar seu plano para tomar a coroa:

⁸⁷⁵ William Shakespeare, *Henrique VI – parte 3*, 2016, p. 828-829.

Agora, o inverno de nosso desgosto
Fez-se verão glorioso pelo Sol de York,
E as nuvens que cobriam nossa casa
'Stão todas enterradas no oceano.
Nossas fronteiras ostentam as coroas
Da glória, os braços erguem-se em estátua;
O alarme foi mudado em bons encontros;
As marchas, em compasso de alegria.
E a guerra – com o semblante transformado –,
Em vez de galopar corcéis hirsutos
Para aterrar as almas do inimigo,
Vai saltitar no quarto de uma dama
Ao lascivo tanger de um alaúde.
E eu, sem jeito para o jogo erótico,
Nem para cortejar o próprio espelho;
Que sou rude, e a quem falta a majestade
Do amor para mostrar-me a uma ninfa;
Eu, que não tenho belas proporções,
Malfeito de feições pela malícia
Da vida, inacabado, vindo ao mundo
Antes do tempo, quase pelo meio,
E tão fora de moda, meio coxo,
Que os cães ladram se deles me aproximo;
Eu, que nesses fraquíssimos momentos
De paz não tenho um doce passatempo
Senão ver minha própria sombra ao Sol
E cantar minha própria enfermidade:
Já que não sirvo como doce amante,
Para entreter esses felizes dias,

Determinei tornar-me um malfeitor
E odiar os prazeres destes tempos.
Armei conspirações, graves perigos,
Profecias de bêbados, libelos,
Para pôr meu irmão Clarence e o rei
Dentro de ódio mortal, um contra o outro.
E se o Rei Eduardo for tão firme
Quanto eu sou falso, sutil e traiçoeiro,
Inda este dia Clarence será preso,
Pois uma profecia diz que “G”
Será o algoz dos filhos de Eduardo.
Fujam, pensamentos. Aí vem Clarence⁸⁷⁶.

Os primeiros versos do trecho acima mostram a profunda intimidade do protagonista com a guerra e o quanto lhe impacta a falta desta. Ricardo parece estar constantemente em um campo de batalha, tudo o que vê são potenciais inimigos dispostos a impedirem seu objetivo: conquistar a coroa. E para alcançar sua meta ele está disposto a fazer o que for preciso – incluindo ordenar o assassinato de seu próprio irmão e seus sobrinhos ainda crianças –, mesmo que isso o qualifique como alguém sem limites morais. De mais a mais, a visão que o personagem tem de si mesmo corresponde à visão da época de que pessoas com deficiências físicas, possuiriam também deformidades morais e, por isso, estariam inclinadas ao pecado. Mas, cabe mencionar, a construção dramática de Ricardo é mais complexa que o senso comum elisabetano.

Shakespeare utiliza a visão da época apenas como um ponto de referência, não como uma condição *sine qua non* para as ações de seu protagonista. Em síntese, seu personagem não é determinado por sua condição física, mas a toma como um ponto de partida para se determinar um *malfeitor*. Ricardo opta deliberada e conscientemente pelo caminho que passa a seguir ao longo da peça: fingir-se de dócil e ingênuo enquanto arma conspirações e ordena assassinatos.

⁸⁷⁶ William Shakespeare, *Ricardo III*, 2016, p. 1061-1062.

Por quase toda a peça, Ricardo age em dois planos: aos olhos dos demais personagens aparece como “alguém simples e sem malícia” e aos olhos da plateia, feita por ele sua cúmplice, revela toda sua maldade. Não é à toa que a plateia é informada de suas intenções logo no início da peça: ao espalhar rumores pela corte de “que ‘G’ será o algoz dos filhos de Eduardo”, este ordena a prisão de seu irmão, o Duque de Clarence, por se chamar George, mas a plateia sabe que quem realmente Eduardo deve temer é Ricardo, que não possui a letra *G* em seu nome, mas a tem em seu título real – Duque de Gloucester –, que o identifica tanto quanto seu nome.

Em seu monólogo de abertura da peça batizada com seu nome, Ricardo cria um vínculo irrevogável com a plateia. Logo nos primeiros versos, sem que possa evitar, a plateia torna-se confidente dos planos de Ricardo, dos crimes que por ele serão cometidos e, por extensão, cúmplice de sua empreitada até o trono. O protagonista afeta a plateia do mesmo modo que conquistará *Lady Anne* na segunda cena da peça, valendo-se de seu ácido e sagaz senso de ironia: o personagem, em pouco mais de quarenta versos, faz irromper na plateia um misto de encanto e terror. Mesmo sentimento que tem o prazer de provocar em *Lady Anne*:

Nesse tom, que mulher foi cortejada?
 Nesse tom, que mulher foi conquistada?
 Eu a terei, mas não por muito tempo.
 Eu, que matei seu esposo e o pai dele,⁸⁷⁷
 Encontrá-la no extremo do seu ódio,
 Com maldições na boca, água nos olhos.
 Junto à prova sangrenta do meu ódio,
 Tendo Deus, consciência e tantas forças
 Contra mim, sem amigos do meu lado
 A não ser o diabo e o fingimento,

⁸⁷⁷ Em *Henrique VI – parte 3*, Eduardo, filho de Henrique VI, é assassinado por Ricardo e seus dois irmãos, Eduardo e George; e, na sequência, Henrique VI é assassinado por Ricardo.

E conquistá-la! O mundo contra um nada!⁸⁷⁸

Os dois últimos versos do trecho citado indicam o ápice do prazer sádico de Ricardo em ter a mulher a quem causou tanto sofrimento ao seu lado. Nas palavras de Harold Bloom:

[...] o grande poder que o personagem exerce sobre o público e sobre os demais integrantes do drama no qual está inserido é uma mistura de fascínio e terror, elementos indistinguíveis no sadomasoquismo em que o protagonista seduz Lady Anne⁸⁷⁹.

Em síntese, Ricardo é a primeira expressão da maldade em seu estado quase puro; mais ainda, o protagonista shakespeariano é o precursor de outros grandes vilões do poeta: Iago, em *Otelo*, Edmundo, em *Rei Lear*, e Macbeth, em peça homônima. Passemos ao *Ricardo III* de Bene e seu protagonista.

4. *Ricardo III*, de Carmelo Bene⁸⁸⁰

As peças, ou melhor, os ensaios críticos de Carmelo Bene não eram restritos aos palcos. Mais de uma vez o autor exportou suas (re)composições teatrais para o cinema e/ou para o rádio. Mais do que uma simples alocação de um meio de comunicação para outro, Bene dava às suas críticas novos sentidos a cada apresentação e a cada meio utilizado para tal. Assim, suas peças transpostas para as frequências radiofônicas ou para as telonas ganhavam nova identidade. Em verdade, mesmo nos palcos, a cada apresentação o autor acrescentava ou subtraía algo, dando às suas montagens sempre um novo posicionamento crítico.

Em 1989, por exemplo, resultado direto ou indireto de sua relação com Deleuze, Bene subtrai os espectadores e propõe um *teatro sem espetáculo*: renunciando a presença do público e a ideia de um espaço compartilhado e/ou dividido entre os atores e a plateia, Bene conduzia em um pavilhão experimentações cênicas apenas em companhia de alguns poucos convidados, entre os quais músicos, técnicos de som, escritores e atores. Mesmo a esses poucos convidados

⁸⁷⁸ William Shakespeare, *Ricardo III*, 2016, p. 1076.

⁸⁷⁹ Harold Bloom, *Shakespeare: a invenção do humano*, 2001, p.100.

⁸⁸⁰ O próprio Bene atuou como Ricardo em seu ensaio crítico de *Ricardo III*. Além da montagem teatral de 1977, a peça foi adaptada como um filme para TV em 1981. A adaptação está disponível em: youtu.be/26mGL_MrZbY. Acesso em: 20/10/2020.

não se poderia atribuir a categoria de espectadores, pois assumiam funções específicas, ao invés de estarem lá como contempladores. Além de negar a presença do público, Bene também suprimia qualquer elemento que pudesse fazer de suas experimentações um produto comercial.⁸⁸¹

Em que pese as montagens teatrais de Bene distinguiam-se umas das outras, grande parte delas guardam uma característica em comum: o excesso de figurinos e objetos cênicos sobre o palco. Característica resultante não de um descomposto exagero de Carmelo Bene, mas de um propósito legítimo e ousado: provocar o desconforto de seus atores e uma ruptura na mente dos espectadores, forçando-os a pensar nos mais variados sentidos e motivos para cada elemento em cena. Ao invés dos figurinos e objetos estarem em cena para favorecerem os atores a comporem seus personagens – o que habitualmente ocorre –, estão sobre o palco para impedir a composição e, conseqüentemente, a solidificação de seus personagens. Assim, os atores de Bene precisam estar em constante movimento e sempre sob tensão, o que, segundo Luís Oliveira, “é latente na própria construção da imagem-cena, que está sempre em processo, em devir, em transformação”⁸⁸².

Podemos colocar em foco, neste ponto, um dos traços que distanciam as peças homônimas de Shakespeare e Bene. Enquanto Shakespeare detinha um palco em que prevaleciam as convenções cênicas da época, que o dispensava da necessidade ou de qualquer obrigação de utilizar figurinos ou objetos cenográficos para situar os espectadores, Bene é herdeiro do palco carregado de preceitos classicistas; entretanto, os desconstrói e faz questão de sobrecarregar cenicamente o imaginário de seus espectadores e atores. Assim, podemos indicar este como um dos motivos de seu *Ricardo III* ser encenado com uma decoração fúnebre: “em todos os lugares há caixões e espelhos / gavetas em todos os lugares: contém gaze, ataduras brancas e acessórios deformantes”⁸⁸³. O principal motivo, no entanto, de Bene compor o cenário de seu *Ricardo III* com tantos elementos é

⁸⁸¹ Luís Oliveira, *Um Teatro sem Espetáculo em Carmelo Bene*, 2017.

⁸⁸² Luís Oliveira, *Um Teatro sem Espetáculo em Carmelo Bene*, 2017, p. 42.

⁸⁸³ “Todo el decorado es fúnebre por todas partes hay ataúdes y espejos / Cajones por todos lados: contienen gasa, vendas blancas y accesorios deformantes.” Carmelo Bene, *Ricardo III o la horrible noche de un guerrero*, 2003, p. 23. Tradução nossa.

proporcionar à sua plateia um novo sentido para o real. Ao contrário de uma realidade suscitada pelo imaginário, como faz Shakespeare, Bene oferece aos seus espectadores um conjunto de elementos diversos e, à primeira vista, destoantes entre si, mas que se entrecruzam em sobreposições que ecoam enquanto as cenas fluem.

Outro traço que afasta as duas peças é o maior grau de abstração que Bene dá ao tempo. Como já aludido, Shakespeare manobrava o tempo da forma que melhor lhe conviesse. Por exemplo, em seu *Ricardo III* há diversas discrepâncias cronológicas; em *Hamlet* o tempo é divergente; e em *Otelo* o tempo é relativo. Ao realizar seu ensaio crítico de *Ricardo III*, Bene vai além do Bardo, pois toda a ação da peça se passa em uma única noite. Enquanto o protagonista de Shakespeare tem tempo para maquinar, executar e sofrer as consequências de suas ações, o protagonista de Bene enfrenta tudo isso de uma só vez. Por outro lado, enquanto as mulheres na peça do elisabetano mal encontram tempo e oportunidade para se expressar, na peça do italiano elas são potencializadas e ganham força a cada cena.

Esse maior tempo e espaço que as mulheres gozam na peça do italiano é resultado direto da subtração dos elementos estáveis de Poder, dos ícones reais, cortesões e homens que disputavam um lugar ao *Sol de York*. Com a amputação realizada por Bene, um novo enredo surge, com novos espaços a serem ocupados e um novo tempo que ora flui tenso e vagaroso, ora veloz e intempestivo. “Esse tempo lento, tenso e longo será fundamental para a ‘escolha política’ de Ricardo”⁸⁸⁴: sua opção pela máquina de guerra, “um agenciamento linear que se constrói sobre linhas de fuga”⁸⁸⁵. O protagonista de Bene não é um personagem criado pelo autor e inserido na peça, ele se compõe em cena. O ator encarregado do *impersonagem* desconstrói sua identidade e se deforma sobre o palco, agregando, a si mesmo, próteses. É uma interceptação do orgânico pelo inorgânico. As deformidades do Ricardo de Shakespeare são orgânicas, sua deformação física é um fado biológico e sua moral deturpada uma consequência inerente de seu

⁸⁸⁴ “Este tempo lento, teso e longo será fundamental para la ‘elección política’ de Ricardo.” Carmelo Bene, *Ricardo III o la horrible noche de un guerrero*, 2003, p. 26. Tradução nossa.

⁸⁸⁵ Gilles Deleuze, *Conversações, 1972-1990*, 1992, p. 47.

egoísmo e desprezo patológico por qualquer outro ser humano. Já o Ricardo de Bene nasce sobre o palco, sem passado, sem futuro, preso apenas ao instante presente da cena e aos seus balbucios e variações até se compreender e se tornar uma máquina de guerra e, posteriormente, um personagem: Ricardo III.

A subtração dos elementos estáveis de Poder nos leva a outro traço que distancia a peça do elisabetano daquela do dramaturgo e cineasta italiano. O Bardo construiu uma fantástica trama que enredava seus espectadores e os fazia confidentes e, inevitavelmente, cúmplices de seu protagonista. O Ricardo de Shakespeare exerce um controle quase que absoluto das intrigas da peça, dos demais personagens e da plateia. Seu final trágico na Batalha de Bosworth Field, no último ato da peça, é um alívio para os espectadores, os únicos que permanecem fiéis ao protagonista – mesmo que a contragosto. Todos os seus generais e soldados já desistiram de lutar ao seu lado, mas o público não consegue se desprender da força de Ricardo o atraindo para si – mesma força utilizada por ele para conquistar *Lady Anne*. O Ricardo de Bene, por sua vez, não possui essa mesma força gravitacional para fazer tudo girar ao seu entorno. Não possui o controle da trama e nem de si mesmo, até se constituir um homem de guerra:

Operando a subtração dos personagens de Poder de Estado, CB vai dar livre curso à constituição do homem de guerra em cena, com suas próteses, suas deformidades, suas excrescências, suas malformações, suas variações. O homem de guerra sempre foi considerado, nas mitologias, como de origem diferente do homem de Estado ou do rei: disforme e tortuoso, ele vem sempre de outro lugar⁸⁸⁶.

Mais de uma vez, o impersonagem é silenciado por seus companheiros de cena. Ao invés de monólogos eloquentes e vivazes, o protagonista sussurra e balbucia sobre o palco. Ao contrário da superioridade em relação aos outros, ao seu lado há semelhantes: todos são impersonagens que se entrecruzam em sobreposições:

Um exemplo interessante é a variação na relação entre Ricardo, o deformado e monstruoso, e a beleza de Lady Anne, que em Shakespeare abre o atoleiro do desejo e a circulação do poder. Bene corta parte dessa ligação radicalizando a obscenidade do feminino na história. Entre Ricardo e Lady Anne, todos os estados de espírito se movem em uma ladeira que ascende ao ódio e desce à compaixão, mas sempre funde desejo e monstruosidade. Lady Anne compõe com Ricardo quando ele assume as

⁸⁸⁶ Gilles Deleuze, *Um manifesto de menos*, 2010, p. 30.

próteses de sua conversão em máquina de guerra para produzir uma nova crônica abjeta e cruel. A peça de teatro começa com a descoberta progressiva do homem de guerra e termina com a constituição do personagem⁸⁸⁷.

Se, no *Ricardo III* de Shakespeare, o ódio de *Lady Anne* ao protagonista dá lugar ao encanto e terror, no ensaio crítico de Bene o ódio de *Lady Anne* dá lugar à compaixão, mas não antes de passar pelo obsceno, definido por ele como *excesso de desejo*.⁸⁸⁸ O obsceno, aqui, é uma aceitação do corpo, seus desejos e, sobretudo, suas deformidades; é a negação da transcendência e o louvor à imanência. A obscenidade ou excesso de desejo de *Lady Anne*, assim como das demais impersonagens da peça de Bene, é uma consequência do processo de minoração operado pelo autor: a subtração dos elementos estáveis de Poder e a amputação de todo o sistema principesco; a substituição dos personagens por impersonagens; a potencialização do feminino; a retirada dos monólogos do protagonista e dos diálogos entre os nobres para a introdução de sussurros, balbucios e falas desconexas; e o fazer surgir as linhas de variação.

A compaixão de *Lady Anne* e dos demais impersonagens pelo protagonista se revela sempre que “Ricardo, não se sabe de que forma, desliza”⁸⁸⁹. O protagonista, que ainda não se reconhece sobre o palco, não sabe o motivo, mas constantemente perde o equilíbrio e/ou desliza e cai em cena. Estes incidentes só acabam no momento em que Ricardo conquista *Lady Anne*. Para isso, precisou adotar próteses que o deformaram e, assim, intensificou a compaixão de sua pretendente, pois ambos aceitam o corpo do protagonista, suas deformidades e as que acrescentou:

Até agora, o ator não entendeu nada sobre esses incidentes fortuitos: escorregões, quedas, etc.

⁸⁸⁷ “Un ejemplo interesante es la variación en la relación entre Ricardo, el deforme y monstruoso, y la belleza de lady Anne, que en Shakespeare abre el atolladero del deseo y la circulación del poder. Bene cercena parte de este vínculo radicalizando la obscenidad de lo femenino en la historia. Entre Ricardo y lady Anne, se desplazan todos los estados anímicos en una vertiente que asciende al odio y desciende a la compasión, pero siempre funde deseo y monstruosidad. Lady Anne se compone con Ricardo cuando éste asume las prótesis de su conversión en máquina de guerra para producir una nueva crónica abyecta y cruel. La pieza teatral comienza con el progresivo descubrimiento del hombre de guerra y termina con la constitución del personaje.” Adrián Cangi, *Fulgores de la deformación*, 2003, p. 18. Tradução nossa.

⁸⁸⁸ Carmelo Bene, *Ricardo III o la horrible noche de un guerrero*, 2003, p. 43.

⁸⁸⁹ “Ricardo, no se sabe de qué manera, se desliza.” Carmelo Bene, *Ricardo III o la horrible noche de un guerrero*, 2003, p. 25. Tradução nossa.

Mas, estranhamente, Ricardo nesta cena não faz nada além de vasculhar as gavetas de sua cômoda preta brilhante: dentro estão inúmeros membros humanos ou moldes, remédios para fraturas, outras monstruosidades do corpo humano...⁸⁹⁰.

Mencionamos que o Ricardo de Bene nasce sobre o palco; um dos motivos para tanto é assinalado por Deleuze: “CB diz que é besteira se interessar pelo começo ou pelo fim de qualquer coisa, pelos pontos de origem ou de término”. E complementa: “É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso”⁸⁹¹. O excesso ou o ápice do protagonista de Bene é a sua escolha política, isto é, sua constituição em máquina de guerra: agregar em seu corpo elementos que o deformam e que, por outro lado, simultaneamente lhe dão uma nova forma. Ricardo e seus pares na peça do italiano não são personagens preparados e dirigidos para a trama; Bene não atua como um encenador, no sentido *stricto sensu* do termo. Os seus personagens em *Ricardo III* nunca atingem uma definição, perduram apenas enquanto as linhas de variação que formam os sussurros, balbucios e falas desconexas fluem e, em seguida, se dissipam sem deixar nenhum resquício sobre o palco. “Bene chega a considerar que as palavras atrapalham o teatro, daí a razão para produzir distorções, amplificações e ruídos”⁸⁹². Segundo Deleuze, “não há diálogo no teatro de CB; porque as vozes simultâneas ou sucessivas, superpostas ou transpostas, estão contidas na continuidade espaçotemporal da variação”⁸⁹³. Ainda sobre essa temática:

[...] o início de *Ricardo III* é feito sobre duas linhas de variação, que se misturam e se alternam, mas ainda não se confundem. Os gestos de Ricardo não param de deslizar, de mudar de altura, de cair para se reerguer; e os gestos da serva, travestida de Buckingham, seguem os dele. Mas também a voz da duquesa muda de tom sem parar, passando por todas as variáveis da Mãe, ao mesmo tempo que a voz de Ricardo balbucia e se reduz a “articulações de troglodita”⁸⁹⁴.

⁸⁹⁰ “Hasta aquí el actor no ha entendido nada con respecto a estos incidentes fortuitos: deslizarse, caerse, etc. Pero, extrañamente, Ricardo en esta escena no hace otra cosa que hurgar en los escalones-cajones de su cómoda-neceser de color negro brillante: en su interior se encuentran numerosos miembros humanos o yesos, remedios para las fracturas, otras monstruosidades del cuerpo humano...” Carmelo Bene, *Ricardo III o la horrible noche de un guerrero*, 2003, p. 30. Tradução nossa.

⁸⁹¹ Gilles Deleuze, *Um manifesto de menos*, 2010, p. 34-35.

⁸⁹² Ester Heuser, *Procedimentos de minoração: do teatro de Carmelo Bene à filosofia de Deleuze*, 2012, p. 178.

⁸⁹³ Gilles Deleuze, *Um manifesto de menos*, 2010, p. 43.

⁸⁹⁴ Gilles Deleuze, *Um manifesto de menos*, 2010, p. 52.

Tudo no *Ricardo III* de Bene é formado por essas linhas de variação, os gestos, as falas sussurradas que se entrecruzam, os acessórios deformantes, o excesso de objetos sobre o palco e “a duquesa [que] muda de tom (o que significa mudar, virar totalmente o jogo da dicção: de mãe ‘política’ para ‘mãe’ que, cantando, bem humorada e afetuosa, desafia seu filho, seu Ricardo malandro e precoce ...)”⁸⁹⁵. Com seu ensaio crítico da peça shakespeariana, Bene realiza uma ação política que não se deixa ser institucionalizada. A variação é o que afasta sua peça do comum, da normalidade, do que se espera de um espetáculo teatral. De um lado há Ricardo e sua intenção de constituir uma máquina de guerra e, paralelo a essa linha, há o feminino e o obsceno – ou excesso de desejo – que evocam a compaixão. Essas duas linhas se entrecruzam quando Ricardo finalmente compreende sua realidade, se constitui como máquina de guerra e *Lady Anne* firma estranha cumplicidade com Ricardo, passando a medir sua própria variação diante da variação de Ricardo. Os sussurros e falas desconexas entre as linhas agora também se juntam. Segundo Deleuze, “Nesse momento, não haveria mais duas continuidades que se cruzariam, mas um único *continuum* no qual as palavras e os gestos desempenham o papel de variáveis em transformação”⁸⁹⁶. Para Lago:

[...] a variação contínua pertence ao presente, ao acontecimento, é seguida, precipitada ou intersectada livremente. É uma filosofia do encontro, um teatro do encontro. Procede por imanência, por relações de horizontalidade, abandonando o domínio vertical da transcendência: deixar de saltar para se atingir o céu, e começar a navegar livremente o espaço-tempo; deixar a árvore e a explicação que já contém cada questão e assim conseguir novos encontros, impossíveis dentro de um plano estrutural e estruturado⁸⁹⁷.

A persistência do *continuum* – ou variação contínua – depende unicamente das relações e conexões traçadas em um mesmo plano de criação, no caso do teatro, no espaço-tempo da ação. Em seu ensaio crítico, Bene modifica o espaço-tempo que havia na peça shakespeariana e, com isso, cria novas relações que se efetivam em gestos, balbucios, obscenidades e excessos inexistentes no

⁸⁹⁵ “[...] la duquesa [que] cambia de tono (lo que significa cambiar, dar vuelta totalmente el juego de la dicción: de madre ‘política’ a ‘mamá’ que, mientras canta, bonachona y afectuosa, reta a su pequeño niño, su Ricardo pícaro y precoz...)”. Carmelo Bene, *Ricardo III o la horrible noche de un guerrero*, 2003, p. 27. Tradução nossa.

⁸⁹⁶ Gilles Deleuze, *Um manifesto de menos*, 2010, p. 53.

⁸⁹⁷ Inês Lago, *Deleuze*, “Bene e o projecto de um teatro menor”, 2011, p. 78.

Ricardo III original. As subtrações operadas por Bene e as novas relações provocadas a partir daí manifestam a minoração empreendida pelo italiano. A potência que era concentrada somente no protagonista na peça de Shakespeare está presente em todos os impersonagens na peça de Bene, favorecendo o *continuum* durante a ação.

Na dramaturgia é quase hegemônico que os protagonistas de um enredo detenham a maior força dramática da trama e, assim, exerçam domínio e/ou controle sobre os demais personagens. Isto ocorre, como já aludimos, no *Ricardo III*, de Shakespeare, por exemplo. Mas o ensaio crítico de Bene não segue esse padrão, ao contrário, a heterogênese atua: seus impersonagens são linhas de variação que se relacionam, se entrecruzam e se interceptam em um fluxo constante. São a máxima expressão do processo de minoração: assim como Deleuze faz de Bene um intercessor para sua filosofia menor e Bene faz de Shakespeare um intercessor para seu teatro menor, os *impersonagens* fazem uns dos outros intercessores para se constituírem em cena, para tornarem-se personagens, não no sentido *stricto sensu*, mas sim personagens menores, em contínuo devir. O teatro de Bene, segundo Deleuze:

[...] apresenta e constitui uma *consciência de minoria*, enquanto devir-universal, operando alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto⁸⁹⁸.

Os personagens menores não lutam por ou pelo Poder, eles se esquivam, fogem, contornam qualquer força estratificadora. Ao se agenciarem, se conservam em movimento, em variação e aceleram os fluxos de suas relações, conexões e entrecruzamentos. O devir minoritário, a potência dos personagens menores os fazem transpassar o Poder sem serem capturados pela força da institucionalização, sem serem solidificados e tornados parte do solo rochoso e estéril do Estado – a maior concentração de Poder.

⁸⁹⁸ Gilles Deleuze, *Um manifesto de menos*, 2010, p. 64.

5. Considerações finais

Deleuze, ao adotar criadores de pensamento como intercessores em seu processo de agenciamento e criação de conceitos, faz de sua filosofia um vetor de potencialidades que se mesclam para dar forma a um constante fluxo criativo que envolve o domínio filosófico e os não filosóficos, propriamente a ciência e a arte. O processo de agenciamento e o de minoração são complementares, inexistem um sem o outro. Minorar é converter ideias e expressões estratificadas em linhas singulares de variação que não se anulem ou se neutralizem mutuamente. Agenciar é entrecruzar essas linhas de modo que se intensifiquem e deem forma a um novo conceito. Ao minorar o *Ricardo III* de Shakespeare – desestabilizar os elementos de Poder e amputar todos os personagens masculinos e ligados à nobreza, com exceção de Ricardo; remover os monólogos e diálogos para inserir sussurros e balbucios; substituir os personagens por impersonagens; dar maior força às mulheres; e fazer surgir as linhas de variações e agenciá-las com seu teatro menor, Bene atinge esse constante fluxo criativo e a partir daí cria um Ricardo menor e, pela perspectiva de Deleuze, uma máquina de guerra.

Shakespeare e seu protagonista enredam e conduzem o público. O Ricardo shakespeariano é posto em cena e ao público expõe os meandros de sua avassaladora consciência dramática. Já Bene parece desejar que sua plateia desvende o seu protagonista por si mesmo, é como se a plateia devesse tecer sua imagem de Ricardo enquanto este, simultaneamente, se constitui em cena. E aqui reside um paradoxo sobre o protagonista de Bene. Não há dúvidas quanto à ausência de bondade e o absoluto desprezo do Ricardo de Shakespeare pela vida de qualquer outro ser humano e seu interesse único pelo poder. Já com o Ricardo de Bene, à medida que se constitui em cena, aumentam-se as dúvidas sobre seu descaso com o poder que já se faziam presentes desde o início da peça. Não há sequer uma possibilidade de cristalizar ou reduzir o protagonista de Bene em uma única sentença que o defina ou dê conta de abarcar todas as suas variações ao longo da trama.

No ensaio crítico de Bene o que persiste são apenas os instantes da ação. As linhas de variação impedem que qualquer observador externo reduza os impersonagens a personagens, do mesmo modo que impede os que estão dentro

da cena, ou seja, os atores sobre o palco, deformarem e conservarem uma identidade para seus papéis. Tanto os atores sobre o palco quanto os espectadores levados ao desconforto por aqueles não encontram chaves de leitura que permitam identificar e estabelecer significados para as variações. Em suma, é impossível atribuir uma identidade, dizer *é isso*.

Deleuze e Bene, com seus processos de agenciamento, evidenciam os resultados que podem advir de procedimentos similares: o entrelaçamento de pensamentos e a criação de novos conceitos, personagens e sensações. Tais resultados, todavia, somente serão possíveis com a realização simultânea da minoração. Movimento que faz surgir as linhas de variação que não podem ser institucionalizadas, normatizadas ou fixadas. Em síntese: sob o processo de agenciamento deve haver um fugaz e constante fluxo de linhas singulares de variação, levadas a efeito pelo processo de minoração.

Referências

BENE, Carmelo. Ricardo III o la horrible noche de un guerrero. *In*: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superposiciones*. Trad. Jacques Algasi. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2003. p. 21-74.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CANGI, Adrián. Fulgores de la deformacion. *In*: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superposiciones*. Trad. Jacques Algasi. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2003. p. 7-20.

DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. Trad. Fátima Saadi. *In*: DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. p. 25-64.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

HEUSER, Ester Maria Dreher. Procedimentos de minoração: do teatro de Carmelo Bene à filosofia de Deleuze. In: ZIMMERMAN, Rainer; SCHÜTZ, Rosalvo (Org.). *Crítica e utopia: perspectivas brasileiras e alemãs*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 171-191.

HELLER, Agnes. O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da História. Trad. Helvio Gomes Morais Junior. *Morus: utopia e renascimento*, Campinas, v. 2, Dossiê: utopia como gênero literário, p. 19-38, 2005.

HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HELIODORA, Barbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2004.

HELIODORA, Barbara. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LAGO, Inês. Deleuze, Bene e o projecto de um teatro menor. *Sinais de cena*, Lisboa, n. 16, 2011. p. 77-80. Disponível em: revistas.rcaap.pt/sdc/issue/view/772. Acesso em: 30/03/2020.

MACHADO, Roberto. Introdução. In: DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. p. 7-23.

OLIVEIRA, Luís Fabiano de. *Um Teatro sem Espetáculo em Carmelo Bene*. 2017. 80 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2017. Disponível em: lume.ufrgs.br/handle/10183/165324. Acesso em: 30/03/2020.

SHAKESPEARE, William. Henrique VI – parte 3. *In*: SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: teatro completo*. Vol. 3: Peças Históricas. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. p. 711-831.

SHAKESPEARE, William. Ricardo III. *In*: SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: teatro completo*. Vol. 3: Peças Históricas. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. p. 1055-1207.

Referência para citação deste artigo

DIAS, José Dias; CUNHA, Junior. Sobreposições: Shakespeare, Bene e Deleuze em agenciamento. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 1, p. 529 – 556, maio de 2021.