

SUPLEMENTO

Belo Horizonte, Maio/Junho 2016
Edição nº 1.366
Secretaria de Estado de Cultura



SUPLEMENTO



Capa: Retrato de William Shakespeare pintado por John Taylor na primeira metade do século XVII



Apoio Institucional:

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretário Estadual de Cultura
Secretário Adjunto de Estado de Cultura
Diretor-geral da Imprensa Oficial de Minas Gerais
Superintendente de Bibliotecas Públicas e Suplemento Literário

Diretor
Coordenador de Apoio Técnico
Coordenador de Promoção e Articulação Literária

Projeto Gráfico
Escritório de Design
Diagramação
Conselho Editorial

Equipe de Apoio

Fernando Damata Pimentel
Angelo Oswaldo de Araújo Santos
João Batista Miguel
Eugênio Ferraz
Lucas Guimaraens
Jaime Prado Gouvêa
Marcelo Miranda
João Pombo Barile
Plínio Fernandes
Gíria Design e Comunicação
Carolina Lentz - Gíria Design e Comunicação
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, Ana Maria Leite Pereira, Daniela Andrade (estagiária)

Jornalista Responsável
ISSN: 0102-065x

Marcelo Miranda – JP 66716 MG

Textos assinados são de responsabilidade dos autores
Acesse o Suplemento online: www.cultura.mg.gov.br

O SUPLEMENTO é
impresso nas oficinas da
Imprensa Oficial do Estado
de Minas Gerais

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 – Anexo – CEP: 30130-180
Belo Horizonte, MG – Telefax: 31 3269 1143
suplemento@cultura.mg.gov.br





Para organizar esta edição, uma homenagem a Shakespeare morto há 400 anos, fomos orientados por um ensinamento de Barbara Heliodora (1923-2015). Como não cansava de repetir a crítica carioca, é preciso derrubar o falso mito, que muitas vezes envolve o teatro do bardo inglês e que insiste em defini-lo como autor difícil, privilégio de poucos eleitos. “Pelo contrário”, não cansava de ensinar Barbara. “Shakespeare foi um autor altamente popular, que transitava entre o drama e a comédia e escrevia para o grande público. Ele confiava na inteligência e na imaginação do espectador. Oferecendo tanto o divertimento quanto a informação”.

Para matar a saudade de Barbara, a edição abre com uma entrevista inédita feita com ela um ano antes de sua morte. E segue com o depoimento do ator Eduardo Moreira, do grupo Galpão, no qual ele relembra a montagem de *Romeu e Julieta*. Já *Otelo* nos palcos brasileiros é o tema da professora Célia Arns. No artigo, ela historiciza algumas das transposições da peça para os palcos brasileiros, dando ênfase para a adaptação da tragédia concebida pelo Grupo Folias D’Arte em 2003-2004.

A literatura contemporânea brasileira está presente na edição. A professora Elisabeth Ramos analisa *A Décima Segunda Noite*, de Luis Fernando Veríssimo: o romance é uma releitura bem-humorada da peça *Twelfth Night or What You Will*. Já a influência do autor inglês na literatura contemporânea é o tema do texto de Fernanda Medeiros.

O número traz ainda o excelente ensaio do professor José Roberto de Castro Neves no qual ele analisa a importância do Direito nas peças do mestre inglês. Já o texto de Erick Ramalho explicita a dificuldade de se estabelecer o texto definitivo de Shakespeare, as várias etapas da construção cultural, sobretudo a partir de 1623, ano em que se deu a publicação póstuma de suas peças reunidas em volume único, o *Primeiro Fólho*. O texto da professora Marlene Soares dos Santos explica o funcionamento do teatro elisabetano. A edição encerra com o texto de Fábio Feldman sobre as adaptações do poeta de Stratford-upon-Avon para o cinema.

Alguns dos mais importantes tradutores brasileiros também estão presentes na edição: de Ivo Barroso a Augusto de Campos, passando por Geraldo Carneiro e Caetano Galindo.

Somos todos nós, envolvidos na elaboração deste número, gratos a Barbara Heliodora. Alguns foram seus alunos, frequentando cursos em sua casa no Beco do Boticário, no Rio. Outros foram amigos e colegas. Todos seus leitores. Barbara traduziu toda a obra dramática de Shakespeare, escreveu livros, proferiu palestras, ministrou cursos e se tornou um marco nos estudos shakespearianos e na crítica de teatro no Brasil. Ela acompanhou, por mais de meio século, o que se passava nos palcos ingleses, tendo assistido a atores lendários como Laurence Olivier, Vivien Leigh, Judi Dench, Ian McKellen, Maggie Smith, Michael Redgrave, Patrick Stewart, Kenneth Branagh e tantos e tantos outros. Toda essa vivência, Barbara trazia para as aulas, que eram pontuadas de exemplos vivos do que deu ou não deu certo na história das montagens. Por seu percurso e presença na cultura brasileira, por ter tornado Shakespeare contemporâneo dos brasileiros, é mais do que justo que ela aqui seja lembrada. Como diz Horácio, no final de *Hamlet*: “and flights of angels sing thee to thy rest.” (“Que um coro de anjos a acompanhe em seu repouso.”)

Liana Leão e João Pombo Barile

REFLEXÕES SHAKESPEARIANAS

ENTREVISTA COM BARBARA HELIODORA

LIANA LEÃO

A entrevista inédita, que o leitor do Suplemento lê a seguir, é uma homenagem a Barbara Heliodora. Ela aconteceu em abril de 2014, durante as comemorações dos 450 anos do nascimento de Shakespeare. Barbara morreria um ano depois desta nossa conversa: no dia 10 de abril de 2015.

Tive a sorte de ter sido convidada para acompanhar Barbara Heliodora algumas vezes a Londres. Em nossa última viagem, foi doloroso presenciar sua despedida da cidade e de seus palcos. Mas, como em tudo o que fazia, Barbara mantinha a fleuma, tingida das cores do samba de Paulo Vanzolini: "Reconhece a queda e não desanima / Levanta, sacode a poeira / E dá a volta por cima". Ela nunca desanimava. E foi assim até o fim: traduzindo, frequentando o teatro, dando aulas.

Serão muitos os que aqui vão lembrar dos momentos em que, já enfraquecida, ela interrompia a aula para recuperar o fôlego e se recompor, sem nunca desistir.

Por que Shakespeare é nosso contemporâneo?

William Shakespeare é nosso contemporâneo porque o ser humano é o foco das atenções do poeta: ele observa o ser humano em todas as manifestações de seu potencial. Ele olha com a mesma curiosidade, e a mesma compaixão, os que acertam e os que erram. Os que optam pelo bem, que para Shakespeare significa ser favorável à vida, ou pelo mal, que para Shakespeare significa ser favorável à morte. Sua insaciável curiosidade, e infinita compaixão, o fazem sempre presente.

Poderia explicar, com mais detalhes, o que é o bem e o mal para ele?

Para Shakespeare, o potencial realizador do homem pode se voltar para o bem ou para o mal. As expressões bem e mal em relação a Shakespeare nada trazem em si de condenatórias; antes podemos dizer apenas que o bem é favorável à vida e o mal favorável à morte, ou que o bem é fértil e o mal estéril, o bem é generoso e o mal egoísta. Shakespeare não é moralizante: retrata com o mesmo amor suas criações, tanto os dedicados ao bem quanto ao mal. Isso não quer dizer que ele não tivesse escalas de valores a respeito de todos os aspectos da vida, ou que não preferisse o bem ao mal só por retratar a ambos.



Harold Bloom falou algo semelhante quando escreveu que Shakespeare inventou o humano.

De fato: para Bloom, Shakespeare é o criador do homem moderno.

E que os personagens de Shakespeare tinham a capacidade de ouvirem a si mesmos.

Shakespeare dá a seus personagens consciência de sua existência, eles são introspectivos, capazes de refletir sobre o que são e o que fazem, e evoluir.

Shakespeare em seu tempo era tido como um autor popular...

Não se sabe exatamente quantas pessoas frequentavam o Theatre, teatro para o qual Shakespeare escreveu até 1598, mas o Globe, para o qual escreveu a partir de 1599 comportava dois mil espectadores. Um autor que cria para se comunicar com público tão amplo e variado tem de ser excepcionalmente capaz no domínio de seu instrumento. Ele estava distante de qualquer hermetismo, era interessado em ser compreendido por todos.

As cenas de abertura das peças de Shakespeare são particularmente célebres. Por quê?

As cenas de abertura propõem o tema básico da peça. Por exemplo: Lear divide seu reino e bane Cordelia; o aparecimento do Fantasma do Rei Hamlet faz crer a Horácio que haja algo de podre no estado; Egeu se queixa ao duque Teseu que sua filha Hérnia não quer se casar com Demétrio; os Tribunus suspeitam que Cesar queira ser coroado rei; um soneto propõe toda a trama de Romeu e Julieta, e assim por diante. Com estas cenas de abertura, o público fica sabendo do que tratará a peça bem como que parte de seu leque de emoções será mais diretamente requisitada.

E a questão da originalidade de Shakespeare? Como vê as acusações de que ele só copiava enredos e personagens, e até falas inteiras?

Shakespeare empregava argumentos que já tinham sido usados antes. Porém nenhum deles sai das suas mãos sem estar completamente transformado. Cada argumento vai contar uma história muito diferente da expressada pela forma anterior.

Poderia nos dar um exemplo?

“Romeu e Julieta” é muito fiel à sua fonte. Shakespeare “copiou” a história do poema de Arthur Brooke “The Tragical History of Romeus and Juliet”. Mas adotou um novo ponto de vista sobre os acontecimentos. Mesmo mantendo o nome de “Romeu e Julieta”, o significado da história é outro, radicalmente diverso do poema de Brooke. O poema é pesado e sem brilho. Um crítico disse que Shakespeare transformou em ouro o chumbo de Brooke.

Quais são as principais diferenças?

A primeira e principal diferença é no intuito com o qual foram escritas as duas obras: o poema é uma história exemplar, ou seja, como uma pregação a respeito de um descaminho e sua punição. Brooke condena os apaixonados. Vale a pena comparar os sonetos de Brooke e o de abertura da peça de Shakespeare para compreender essa diferença fundamental entre um autor moralizante como Brooke, que condena a desobediência aos pais, e um autor como Shakespeare que condena não o amor do jovem casal, mas o ódio entre as famílias de seus pais. Se a peça de Shakespeare for também um sermão, ele é contra os males da guerra civil, não contra o amor de Romeu e Julieta.

Para terminar, gostaria de retomar uma anotação feita em aula em que você fez um paralelo entre a ciência e a arte, entre o aparecimento de grandes cientistas e de Shakespeare.

Volta e meia o mundo atinge um momento feliz em que está pronto para determinada coisa acontecer. No mesmo ano que Graham Bell, três

outros cientistas inventaram o telefone. Todos sabemos como os americanos brigam para fazer os irmãos Wright ficar na frente de Santos Dumont para a criação do avião. A ciência estava pronta para o que foi realizado. E a mesma coisa acontece nas artes: Shakespeare não apareceu por acaso. E não estava sozinho. Havia Marlowe, Ben Jonson, Peele, e tantos outros. Mas, sem dúvida, ele era o maior.

O ARGUMENTO DE ARTHUR BROOKE

O amor inflama um par, num só instante,
E o que desejam dão-se os dois, então.
Ouve um frade e casa, num rompante,
E Romeu sobe a ela no balcão.
Três meses ele goza o seu prazer,
Porém, por Teobaldo provocado,
Pagou pra Teobaldo morto ver,
E em segredo parte, um exilado.
A ela nova boda é oferecida,
E ela bebe o que a deixa sem alento;
Mas Romeu ouve só que é falecida.
Ele toma veneno e, com o punhal
De Romeu ela se mata, ao final.

SONETO DE ABERTURA DE ROMEU E JULIETA

Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,
Pondo guerra civil em mão sangrenta.
Dos fatais ventres desses inimigos
Nasce, com má estrela, um par de amantes
Cuja derrota, em trágicos perigos,
Com sua morte enterra a luta de antes.
A triste história desse amor marcado
E de seus pais o ódio permanente,
Só com a morte dos filhos terminado,
Duas horas em cena está presente.
Se tiverem paciência pra ouvir-nos,
Havemos de lutar pra corrigir-nos.

(Traduções de Barbara Heliodora)

LIANA LEÃO

é professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Paraná, com doutorado em Literatura Comparada pela USP e pós-doutorado na UFMG. É uma das editoras do portal eletrônico Instituto Shakespeare Brasil.

OS DOIS PRIMOS NOBRES, WILLIAM SHAKESPEARE E JOHN FLETCHER

TRADUÇÃO DE JOSÉ ROBERTO O'SHEA

PROLOGUE.

[Florish.]

*New Playes, and Maydenheads, are neare a kin,
Much follow'd both, for both much mony g'yn,
If they stand sound, and well: And a good Play
(Whose modest Sceanes blush on his marriage day,
And shake to loose his honour) is like hir
That after holy Tye and first nights stir
Yet still is Modestie, and still retaines
More of the maid to sight, than Husbands paines;
We pray our Play may be so; For I am sure
It has a noble Breeder, and a pure,
A learned, and a Poet never went
More famous yet twixt Po and silver Trent:
Chaucer (of all admir'd) the Story gives,
There constant to Eternity it lives.
If we let fall the Noblenesse of this,
And the first sound this child heare, be a hisse,
How will it shake the bones of that good man,
And make him cry from under ground, 'O fan
From me the witles chaffe of such a wrighter
That blastes my Bayes, and my fam'd workes makes lighter
Then Robin Hood! This is the feare we bring;
For to say Truth, it were an endlesse thing,
And too ambitious, to aspire to him,
Weake as we are, and almost breathlesse swim
In this deepe water. Do but you hold out
Your helping hands, and we shall take about,
And something doe to save us: You shall heare
Sceanes, though below his Art, may yet appeare
Worth two houres travell. To his bones sweet sleepe:
Content to you. If this play doe not keepe
A little dull time from us, we perceave
Our losses fall so thicke, we must needs leave.*

[Florish.]

SUPLEMENTO

CLARINADA [ENTRA O PRÓLOGO]

PRÓLOGO

Novas peças e virgens, quase iguais:
Procuradas e pagas bem demais,
Se boas e sadias. A boa peça,
Cuja cena discreta cora à beça
No dia da estreia e, receosa,
Treme ao pensar que já não é honrosa,
É qual a virgem que, após o ritual,
E o frêmito da noite inaugural,
Inda é puro recato, e inda conserva
Mais da virgem do que do esposo a serva.
Rogamos: nossa peça seja assim;
Sei que o pai é nobre, casto, por fim,
Que poeta com mais conhecimento
Não se viu entre o Pó o rio Trento.
Chaucer, tão admirado, doa a história,
Que em sua obra vive sempre em glória.
Se a nobreza da prole nos trair,
E vaia a filha aqui primeiro ouvir,
A ossada do homem embaixo da terra,
Lá mesmo, onde ela está, treme e berra:
“Oh! Afastai de mim a palha inútil,
Esse autor que torna meu laurel fútil
E meu trabalho, célebre e tão probo,
Um continho de Robin Hood tão bobo!”
Eis o nosso temor: demais ousar,
Na ambição exceder, a ele aspirar,
Fracos que somos, carentes de ar,
Em águas tão profundas vir nadar.
Estendei-nos as vossas mãos unidas,
Manobramos pra salvar nossas vidas.
Cenas ouvireis, que embora menores
Que sua arte, por duas horas são melhores.
Aos seus ossos, bom descanso; a vós,
Diversão. Se esta peça, para nós,
Não servir pra afastar um pouco o tédio,
Nossas perdas são grandes, sem remédio.

Clarínada. [Sai].

JOSÉ ROBERTO O'SHEA

é formado na Universidade do Texas-El Paso (1977), mestre em Literatura pela American University, D.C. (1981) e PhD em Literatura Inglesa e Norte Americana na Carolina do Norte (1989). Atuou em pesquisa, orientação e ensino na área de Literatura de Língua Inglesa, sobretudo em Shakespeare, performance e tradução literária.

O BARDO E A LEI

JOSÉ ROBERTO DE CASTRO NEVES

Nem todos sabem que Shakespeare escrevia suas peças também pensando nos estudantes de direito. Isso porque grande parte de seu público era formado por advogados e estudantes.

Comumente, as companhias teatrais exibiam-se nas guildas de advocacia de Londres, chamadas “Inns of Court”, locais onde residiam os estudantes de Direito. Há registros de que *A Comédia de Erros*, *Noite de Reis* e *Troilo e Créssida* tiveram suas estreias apresentadas nesses Inns. Em tais ocasiões, a plateia era praticamente constituída de advogados, professores e de estudantes de direito. Os homens ligados ao mundo jurídico eram um público certo das peças. Natural, portanto, que Shakespeare discutisse com eles, versado em direito, os temas legais que viriam a ser tratados. Esse fato também explica o motivo de haver nas peças shakespearianas tantos julgamentos. Veja-se que dois terços das peças de Shakespeare (ou seja, mais de vinte delas) têm cenas de julgamento.

Na Inglaterra de Shakespeare, os julgamentos legais, tanto de natureza penal quanto civil, atraíam enorme público. Os temas submetidos aos Tribunais eram debatidos pelo povo, que, nas ruas, praças, bares e teatros, emitiam as suas opiniões. Shakespeare repercutia essas discussões em suas peças.

Em 1590, um médico judeu, nascido em Portugal, chamado Roderigo Lopez, se enrodiou numa intriga e acabou acusado – ao que parece injustamente – de tentar envenenar a Rainha. Tratava-se de um dos poucos judeus que viviam em Londres naquela época (pois os hebreus foram expulsos da Inglaterra dois séculos antes). O processo de julgamento, ocorrido em 1594, foi um simulacro. Estava tudo

arranjado para culpar o judeu, que acabou condenado e esquartejado em público. O seu corpo ficou exibido dependurado, todo retalhado. Shakespeare possivelmente assistiu a essa cena macabra. O antissemitismo voltou à pauta com o episódio. Esse fato seguramente influenciou o dramaturgo quando escreveu *O Mercador de Veneza*.

Apesar disso, Shakespeare não se rendeu aos estereótipos. Ele cria, no judeu Shylock, uma figura complexa e não uma personagem maniqueísta. Shylock manifesta sentimentos elevados. Sofre a dor da rejeição da filha, sente sua discriminação. Também o judeu de *O Mercador de Veneza* revela-se capaz de atos desprezíveis, como o desejo de vingança abusiva. Shylock é um ser humano e não uma personagem. Somos forçados a desenvolver uma análise complexa da situação, abandonando os pensamentos simplistas. O preconceito é ridicularizado de uma forma sutil, porém poderosa.

O mesmo ocorre com *Ricardo II*. Essa peça também reflete uma discussão jurídica que pairava sobre a Inglaterra de então (mas que segue atual). Em 1558, morre a católica Maria I e abre-se uma nova discussão acerca da sucessão do trono inglês.

Numa interpretação estrita das regras legais de sucessão, Elisabeth I não deveria suceder sua irmã por parte de pai, Maria I (durante o reinado de Maria I, Elisabeth chegou a ser aprisionada por dois meses na torre de Londres, acusada de conspirar contra a irmã, e depois ficou confinada num castelo denominado Woodstock). A apreciação gelada das leis aplicáveis ao tema apontava a prima de Elisabeth I, Maria Stuart, a Maria “Rainha dos Escoceses”, como a legítima herdeira ao trono da Inglaterra. Maria Stuart

era neta de Margareth, irmã de Henrique VIII e vinha de uma linhagem inequivocamente nobre (muito diferente da Elisabeth, filha de Ana Bolena, que não tinha sangue azul). A avó de Maria Stuart se casou com James IV da Escócia, o que a tornava herdeira do trono escocês.

Entretanto, a Maria Stuart era católica, enquanto Elisabeth I havia abraçado a religião anglicana, criada por seu pai ao romper com o Vaticano. Os nobres, que, na sua maioria, também aderiram à Igreja Anglicana, não viam com bons olhos ter que responder a um monarca católico.

Havia, portanto, uma tensão política no ar consistente em identificar como se deveria dar a sucessão real. Essa análise reclamava noções jurídicas. Elisabeth I acabou sucedendo sua irmã Maria I como rainha – até porque essa foi a vontade desta última. O tema da correta sucessão foi uma constante ao longo de todo o reinado de Elisabeth I, que durou extraordinários 45 anos. Há registro de um parlamentar que ficou anos preso na Torre de Londres apenas porque escreveu um artigo sobre a questão.

No começo do reinado, o problema gravitava ao redor da legitimidade. Maria Stuart foi aprisionada por quase 20 anos e, depois de participar de diversas conspirações contra a rainha, foi finalmente executada em 1587. Do meio e até o final do reinado de Elisabeth I, a dúvida passou a ser de quem a sucederia, pois a rainha jamais se casou e, oficialmente, não procriou.

Eis porque o tema era sensível: Ricardo II, o monarca retratado na peça do mesmo nome, não era um rei competente. Era, entretanto, o rei por direito. As qualidades particulares e subjetivas do monarca, a rigor, não justificavam, naquele momento histórico, seu cargo de rei.

O rei mantinha a sua posição exclusivamente por motivos hereditários, pelo respeito às regras de sucessão, numa explicação teórica que passava pela invocação de um direito divino. Havia, entretanto, o primo do rei, Bolingbroke, o querido do povo e dos nobres, talhado para liderar. Bolingbroke tinha a competência para ser rei, mas faltava-lhe legitimidade.

Tanto no momento histórico no qual Shakespeare escreveu a peça, como na particular situação de Ricardo II, a questão era a mesma: um rei, mesmo ruim para o Estado, deveria ser protegido e mantido no trono? O que era melhor: respeitar a regra da hereditariedade, ou proteger o Estado, admitindo que a pessoa mais capacitada governe? O que vale mais: a incompetência legítima ou a competência ilegítima?

O espectador de Shakespeare era convidado a essa reflexão, de conteúdo valorativo e de contornos jurídicos.

Em 1597, deu-se o rumoroso caso de uma jovem, Katherine Hamlett (atente-se ao nome da moça!), que se afogou numa parte rasa do rio Avon, em Tiddington. Discutiu-se, na ocasião, se houve suicídio, o que impediria a jovem de receber um enterro cristão. Naquela época, entendia-se que os suicidas não poderiam ser enterrados em solo sagrado. Depois de um julgamento que ganhou a atenção do povo, acabou-se por entender que a jovem Hamlett (com dois ‘tês’) morrera por acidente. Com isso, ela poderia ser enterrada ao lado da igreja, como era costume de então.

Shakespeare reproduz essa discussão em *Hamlet*. Na peça, Hamlet tem uma história de amor inacabada com Ofélia. Embora exista um sentimento entre eles, as circunstâncias abortam o romance. Polônio, pai de Ofélia, é morto acidentalmente por Hamlet. O príncipe aparenta loucura e rejeita Ofélia. Esta, com a perda do pai e a aparente loucura de Hamlet, suicida-se – pelo menos ao que tudo indica, pois fora encontrada afogada nas margens de um arroio.

Dessa situação funesta surge um tema jurídico. Isso porque, como acabou de se explicar, de acordo com a lei canônica, aplicada à época de Shakespeare para as questões relativas a enterros, não se poderia enterrar os suicidas nos

cemitérios, em regra relacionados à Igreja. Os coveiros discutem exatamente a aplicação das regras em relação a Ofélia:

Ato Quinto

Cena primeira: Um cemitério.

Entram dois Coveiros com pás, etc.

Primeiro Coveiro - E deve ser sepultada em terra santa aquela que voluntariamente conspira contra própria salvação?

Segundo Coveiro - Posso dizer-te que é para ela. Portanto, cava logo a sepultura que vai recebê-la. O comissário já examinou o caso e decidiu que o enterro seria cristão.

Primeiro Coveiro - Como pode ser isto, a não ser que ela se haja afogado em defesa própria?

Segundo Coveiro - Foi assim que acharam.

Primeiro Coveiro - Deve ter sido “se offendendo”, não pode ter sido de outra maneira. Porque aqui está o ponto: se eu me afogar intencionalmente, isto denota um ato e um ato tem três partes que são: agir, fazer e executar. Ergo, ela se afogou intencionalmente.

Segundo Coveiro - Mas escuta, compadre coveiro...

Primeiro Coveiro - Com licença. Aqui está a água; bom, e aqui está o homem; bom. Se o homem vai em direção desta água e se afoga, queiras ou não, o caso é que vai. Presta bem atenção. Mas se a água vai até ele e o afoga, ele não se afoga a si mesmo; ergo, aquele que não é culpado da própria morte, não encurta a própria vida.

Segundo Coveiro - Mas a lei é assim?

Primeiro Coveiro - Exatamente assim! Lei baseada na informação do comissário.

Segundo Coveiro - Queres que te diga a verdade? Se essa não fosse uma dama da pobreza não teria tido uma sepultura cristã.

Primeiro Coveiro - Disseste tudo. E o mais triste do caso é que os grandes

tenham mais facilidade neste mundo do que têm os demais cristãos para afogar-se ou para enforcar-se! Manda-me daí a pá! A verdade é que não existem gentis-homens de nobreza mais antiga do que os jardineiros, os cavadores e os coveiros. Exercem a profissão de Adão.¹

Os coveiros discutem precisamente se Ofélia suicidou-se ou não. A conversa segue um raciocínio incrivelmente lógico e jurídico, servindo de lição para o conceito de causalidade. Se houve um suicídio, Ofélia não poderia, de acordo com a lei aplicável, ser sepultada no campo santo.² Essa era a norma em toda a Inglaterra de então. Diante disso, o tema em debate consistia em saber se Ofélia estava ou não sã, isto é, se ela tinha ou não consciência do que fazia. Se ela estivesse fora de seu juízo, não se poderia considerar um suicídio e, logo, ela poderia ser enterrada dignamente.

Como explica o coveiro, cabia ao “comissário” indicar a natureza da morte e se o falecido tinha consciência de seu ato. O Bardo não perde a ocasião para registrar que sendo a “Lei baseada na informação do comissário”, haveria como a norma ser aplicada de forma diferente aos “grandes”.

Rei Lear foi também inspirada numa discussão jurídica real. Deu-se, em 1603, um comentado processo judicial em Londres, no qual duas filhas mais velhas de um nobre queriam ver reconhecida a senilidade do pai – o que faria delas administradoras da fortuna paterna –, enquanto a filha mais nova desse mesmo nobre defendia o genitor. O nome da filha mais nova era Cordell – quase igual à Cordélia, personagem da filha mais nova de Lear na peça shakespeariana.

Em *Rei Lear*, o monarca que dá nome à peça imagina dividir seu reino entre as três filhas, mas acaba, movido pela ira e pela vaidade, deserdando exatamente Cordélia, a filha que lhe era mais fiel. Para promover a partilha, Lear pediu às filhas que expressassem o amor que sentiam por ele. Enquanto as duas mais velhas adularam o pai, Cordélia disse-lhe apenas que o amava tal como uma filha deve amar um pai,



Retrato de Shakespeare: considerado o único realizado enquanto o autor estava vivo, teria sido pintado em 1610 pelo flamengo Cornelis Janssen



Orson Welles, ator e diretor, em cena de *Macbeth: Reinado de Sangue* (1948), primeiro dos três filmes do cineasta americano dedicados a adaptar obras do dramaturgo inglês

nem menos, nem mais. Depois, as duas outras filhas revelam enorme ingratidão e deixam o pai, já sem poder, ao relento, com sua lucidez comprometida.

É certo que Shakespeare discutiu a demanda judicial da Cordell original, assim como sua plateia teve conhecimento do caso verdadeiro. Afinal, poderiam as filhas colher algum proveito decretando a loucura do rico pai?

Macbeth, outra grande tragédia de Shakespeare, também teve sua gênese num processo judicial. No final de 1605, foi desmantelada uma conspiração contra o Rei James I, que sucedera Elisabeth I. O plano era ousado. Um grupo de descontentes opositores cavou um túnel por debaixo da Câmara dos Lordes e alocou diversos barris de pólvora no subsolo do Parlamento Inglês. Pretendia-se detonar a carga mortífera no dia 5 de novembro de 1605, exatamente quando o James I estivesse abrindo os trabalhos no Parlamento. Com a explosão, não apenas o rei, mas boa parte da nobreza morreria.

Os conspiradores, majoritariamente ingleses

e católicos (diferentemente do rei, que era escocês e convicto protestante), foram descobertos pouco antes de executar seu plano, que ficou conhecido como o “Gunpowder Plot”, ou seja, a conspiração da pólvora. Muitos dos conjurados eram pessoas conhecidas de Shakespeare – um deles era de Stratford-upon-Avon e, portanto, conterrâneo do Bardo. Houve um julgamento que, claro, ganhou a atenção de toda a gente.

Shakespeare finaliza *Macbeth* em 1606, marcado pelos ecos dessa conjuração. Matar o rei não estava certo, mas Shakespeare sabia que os conspiradores não eram delinquentes.

Os homens são capazes de atos horrendos e, ainda assim, preservem a sua humanidade. Os homens não são seres simples e o seu julgamento também não pode ser simples. Shakespeare provocava sua plateia a essas complexas análises.

Tome-se, ainda, a discussão jurídica que existe em *O Conto de Inverno*, uma das últimas peças de Shakespeare. Nela, o rei, enquanto

possesso, dá duas ordens radicais aos seus criados. A Camilo, pede que envenene o inocente Políxenes, seu amigo, porquanto crê (equivocadamente) que sua mulher o traiu com ele. A outro criado, Antígono, o rei manda que abandone a sua pequena e indefesa filha. Duas determinações absurdas impostas pelo soberano. O primeiro criado, Camilo, ao ver a injustiça da ordem, recusa-se a cumpri-la e não executa um inocente. O segundo atende ao ordenado, mesmo ciente do equívoco da regra de abandonar uma criança, pois acredita estar cumprindo seu dever – atender à ordem emanada do rei –, independentemente da análise de seu conteúdo.

Eis o combate entre regra jurídica (no caso, a ordem do rei) e a moral (pois a determinação é ostensivamente errada e cruel). Trata-se de um dos mais complexos temas jurídicos, cuja solução desafia o homem.

Na peça, Antígono, o criado de subserviência cega, sofre uma morte horrível. Depois de abandonar Perdita, a pequena filha do rei, seu navio

afunda em decorrência de uma tempestade. Ele sobrevive, mas é devorado por um urso. Essa é, possivelmente, a mais peculiar morte narrada por Shakespeare. Já Camilo, que se nega a obedecer à ordem injusta, tem um final feliz, reconciliando-se com o rei e casando-se.

Existe essa opção: cumprir ou não a determinação legal de acordo com uma análise particular do destinatário da regra? Shakespeare registra: “Um bom criado não faz tudo o que

manda o amo, só o que for justo.”³ Eis uma discussão filosófica e profunda acerca do vigor e da força das leis. O Estado tem um poder absoluto, ou esse poder apenas se justifica quando direcionado a um fim legítimo? Michel de Montaigne, contemporâneo de Shakespeare, anotou que “as leis possuem crédito não porque são justas, mas porque são leis. É o fundamento místico da autoridade delas.” Seguindo seu pensamento, arrematava: “quem as obedece

por serem justas, não dá a obediência devida a elas.”⁴ Essa não parece ser a opinião do dramaturgo. De toda forma, o tema estava lançado, para que o espectador, muitas vezes um estudante de Direito, pensasse e refletisse.

Outros exemplos poderiam ser colhidos da obra de Shakespeare, que demonstram a profunda força do mundo jurídico, no cânone do mais importante dramaturgo da história ocidental.

1 “First Clown: Is she to be buried in Christian burial when she wilfully seeks her own salvation?

Second Clown: I tell thee she is; therefore make her grave straight.

The crowner hath sate on her, and finds it Christian burial.

First Clown: How can that be, unless she drown'd herself in her own defence?

Second Clown: Why, 'tis found so.

First Clown: It must be se offendendo; it cannot be else. For here lies / the point: if I drown myself wittingly, it argues an act; and an / act hath three branches-it is to act, to do, and to perform; / argal, she drown'd herself wittingly.

Second Clown: Nay, but hear you, Goodman Delver!

First Clown: Give me leave. Here lies the water; good. Here stands the / man; good. If the man go to this water and drown himself, it is, / will he nill he, he goes- mark you that. But if the water come to / him and drown him, he drowns not himself. Argal, he that is not / guilty of his own death shortens not his own life.

Second Clown: But is this law?

First Clown: Ay, marry, is't- crowner's quest law.

Second Clown: Will you ha' the truth an't? If this had not been a / gentlewoman, she should have been buried out o' Christian burial.

First Clown: Why, there thou say'st! And the more pity that great folk / should have/ count'nance in this world to drown or hang themselves / more than their even-Christian./ Come, my spade! There is no / ancient gentlemen but gard'ners, ditchers, and grave-makers. They / hold up Adam's profession.” (Ato V, Cena1)

2 Em 1885, Rocellus Sheridan Guernsey apresentou uma tese perante a The Shakespeare Society of New York denominada Ecclesiastical Law in Hamlet: The Burial of Ophelia, na qual defende o profundo conhecimento do Bardo acerca das normas referentes ao enterro de suicidas (Rocellus Sheridan Guernsey, Ecclesiastical Law in Hamlet: The Burial of Ophelia, New York, Brentano Bros., 1885, p. 9).

3 “Every good servant does not all commands/No bond but do just ones.” (Cimbelino, Ato V, Cena 2)

4 O pensamento é registrado pelo professor de História de Direito da Universidade de Florença, Paolo Grossi, Mitologias Jurídicas da Modernidade, Florianópolis, Fundação Boiteux, 2007, p. 38.

JOSÉ ROBERTO DE CASTRO NEVES

é Doutor em Direito Civil pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Mestre em Direito pela Universidade de Cambridge, Inglaterra. Autor do livro *Medida por medida - o Direito em Shakespeare* (GZ Editora).

XII

*When I do count the clock that tells the time,
And see the brave day sunk in hideous night;
When I behold the violet past prime,
And sable curls, all silvered o'er with white;
When lofty trees I see barren of leaves,
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer's green all girded up in sheaves,
Borne on the bier with white and bristly beard,
Then of thy beauty do I question make,
That thou among the wastes of time must go,
Since sweets and beauties do themselves forsake
And die as fast as they see others grow;
And nothing 'gainst Time's scythe can make
[defence
Save breed, to brave him when he takes
[hence.*

XVIII

*Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd,
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course
[untrimm'd:
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st,
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.*

CXXXVIII

*When my love swears that she is made of truth,
I do believe her though I know she lies,
That she might think me some untutor'd youth,
Unlearned in the world's false subtleties.
Thus vainly thinking that she thinks me young,
Although she knows my days are past the best,
Simply I credit her false-speaking tongue:
On both sides thus is simple truth suppress:
But wherefore says she not she is unjust?
And wherefore say not I that I am old?
O! love's best habit is in seeming trust,
And age in love, loves not to have years told:
Therefore I lie with her, and she with me,
And in our faults by lies we flatter'd be.*

12

Quando a hora dobra em triste e tardo toque
E em noite horrenda vejo escoar-se o dia,
Quando vejo esvair-se a violeta, ou que
A prata a preta têmpera assedia;
Quando vejo sem folha o tronco antigo
Que ao rebanho estendia sombra franca
E em feixe atado agora o verde trigo
Seguir o carro, a barba hirsuta e branca;
Sobre tua beleza então questiono
Que há de sofrer do Tempo a dura prova,
Pois as graças do mundo em abandono
Morrem ao ver nascendo a graça nova.
Contra a foice do Tempo é vão combate,
Salvo a prole, que o enfrenta se te abate.

18

Devo igualar-te a um dia de verão?
Mais afável e belo é o teu semblante:
O vento esfolha Maio inda em botão,
Dura o termo estival um breve instante.
Muitas vezes a luz do céu calcina,
Mas o áureo tom também perde a clareza:
De seu belo a beleza enfim declina,
Ao léu ou pelas leis da Natureza.
Só teu verão eterno não se acaba
Nem a posse de tua formosura;
De impor-te a sombra a Morte não se gaba
Pois que esta estrofe eterna ao Tempo dura.
Enquanto houver viventes nesta lida,
Há-de viver meu verso e te dar vida.

138

Quando jura ser feita de verdades,
Em minha amada creio, e sei que mente,
E passo assim por moço inexperiente,
Não versado em mundanas falsidades.
Mas crendo em vão que ela me crê mais jovem
Pois sabe bem que o tempo meu já míngua,
Simplesmente acredito em falsa língua:
E a patente verdade os dois removem.
Por que razão infiel não se diz ela?
Por que razão também escondo a idade?
Oh, lei do amor fingir sinceridade
E amante idoso os anos não revela.
Por isso eu minto, e ela em falso jura,
E sentimos lisonja na impostura.

OTELLO

NOS PALCOS BRASILEIROS

CÉLIA ARNS DE MIRANDA

Como é que Shakespeare está sendo representado no Brasil nos séculos XX e XXI? Centenas de livros, artigos, traduções, resenhas, dissertações de mestrado, teses de doutoramento têm sido publicados anualmente sobre esse dramaturgo. Sobre o contexto político, ideológico e cultural da Inglaterra elisabetana, entretanto, são as adaptações de sua obra para as diversas mídias como o cinema, teatro e televisão, que têm despertado o maior interesse dos autores, diretores, intérpretes, público e críticos de forma geral. A permanência de um clássico reside na sua capacidade de influenciar e ser influenciado. No mundo dos estudos literários, a apropriação textual é um processo necessário e inevitável: uma obra literária estará exercendo influência se as pessoas não deixarem de manifestar uma reação diante dela, ou seja, se houver leitores que, novamente, se apropriem da obra do passado, ou autores/recriadores que desejem retomá-la, atualizá-la e/ou recontextualizá-la para o consumo contemporâneo. É por esse motivo que, apesar de haver centenas de produções teatrais que foram realizadas a partir das peças de Shakespeare, as potencialidades dos textos, que são infinitas, não se esgotam. Cada produção provê apenas um insight parcial e nenhuma produção pode realizar todas as potencialidades do texto.

Dentro do vasto universo das apropriações das peças shakespearianas para as diversas mídias, esse pequeno ensaio tem como objetivo discorrer sobre algumas das transposições do *Otelo* para o palco, realizadas no Brasil, dando-se uma ênfase para a adaptação da tragédia concebida pelo Grupo Folias D'Arte em 2003-2004. Entretanto, quando falamos de *Otelo* ou mesmo de Shakespeare no contexto brasileiro, não é possível deixar de mencionar um dos maiores escritores da nossa literatura, Machado de Assis: ele, além de estabelecer uma explícita aproximação intertextual com a tragédia shakespeariana em Dom

Casmurro e em vários contos, foi um espectador e crítico teatral das representações empreendidas pelo famoso ator italiano Ernesto Rossi no Rio de Janeiro, em 1871. Rossi não foi o único ator italiano a movimentar a cena carioca. Ele foi antecedido em 1869 por Adelaide Ristori, considerada por muitos a maior atriz do século XIX, sendo que Tommaso Salvini chegou ao Rio de Janeiro poucos meses depois de Rossi, também em 1871. Machado de Assis demonstrou um grande entusiasmo pelos três atores: as palavras a seguir referem-se à atuação de Rossi:

A representação de [Hamlet], a meu ver (...) a mais profunda de Shakespeare, afigurou-se-me sempre um sonho difícil de realizar. Difícil era, mas não impossível. Vem realizar-mo o mesmo ator que sabe traduzir a paixão de Romeu, os furores de Otelo, as angústias do Cid, os remorsos de MacBeth, que conhece em suma toda a escala da alma humana.

Décio de Almeida Prado também menciona o fato de que antes da chegada de Rossi e Salvini ao Brasil, “Shakespeare fora uma exclusividade inglesa. Coube [aos dois atores] revelá-lo como poeta dramático aos países de língua latina.” Ou seja, a grande contribuição deles foi tornar Shakespeare conhecido entre os brasileiros. Entretanto, dentro desse contexto, é necessário reiterar que décadas antes da chegada dos atores italianos, o ator brasileiro João Caetano já estava disseminando Shakespeare nos palcos nacionais. Ele já havia representado *O mercador de Veneza*, *Macbeth*, *Hamlet*, sendo que a interpretação de *Otelo* ganhou 26 representações, de 1837 a 1860. Em que pese Barbara Heliodora ressaltar que as encenações por Caetano foram, em grande parte, realizadas a partir das traduções francesas que são consideradas mutiladoras e disciplinas ao gosto do neoclassicismo francês, é necessário enfatizar o grande mérito de Caetano como o primeiro ator de Shakespeare no Brasil.

O *Otelo* shakespeariano que chegou aos palcos brasileiros em 1837 é uma versão que foi o resultado de uma “tripla pulverização”, conforme as palavras de Joaquim Nabuco: em primeiro lugar, a adaptação da peça foi realizada por Jean-François Ducis ao gosto da tragédia francesa do século XVIII; em segundo lugar, a tragédia foi traduzida em versos para o português por Domingos José Gonçalves de Magalhães; e, finalmente, a interpretação de João Caetano foi caracterizada “pela exageração dos impulsos apaixonados, pelos gritos selvagens e desentoados.” O próprio ator descreve a construção da personagem em Lições dramáticas:

Lembro-me ainda de quando me encarreguei do papel do Otelo, na tragédia o Mouro de Veneza, depois de ter dado a este personagem o caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos embates, entendi que este grande vulto trágico quando falava devia trazer à ideia do espectador o rugido do leão africano, e que não devia falar no tom médio de minha voz; recorri ao tom grave dela e conheci que o poderia sustentar em todo o meu papel; fiz um exercício apurado para lhe ajustar todas as inflexões naturais e convenientes às variadas paixões que Otelo devia exprimir. Consegui bom resultado, porque a voz me era natural; porém, todos os que depois representaram a tragédia procuraram imitar o som de minha voz, e, não podendo sustentá-lo porque se valiam da voz contrafeita, não agradaram nunca.

Dentro do contexto das encenações de *Otelo* no Brasil, merece um comentário especial a atuação de Abdias do Nascimento como o primeiro ator negro a representar Otelo profissionalmente nos palcos nacionais. Essa encenação aconteceu em 1946 e Cacilda Becker foi quem atuou como Desdêmona. Abdias do Nascimento é considerado um dos maiores expoentes da cultura negra no Brasil e no mundo, tendo fundado entidades pioneiras como o Teatro Experimental do Negro (TEN) que teve como um dos objetivos possibilitar a atuação dos atores negros nos palcos brasileiros. Em 2009/2010, Sílvia Monteiro dirigiu uma outra transposição da tragédia shakespeariana (*Otelo, as Faces do Ciúme*) no Teatro Barracão Encena, em Curitiba, quando o personagem Otelo foi também interpretado por um ator negro, Danilo Avelleda. Vinte anos antes, em 1989, Avelleda já havia interpretado o mesmo personagem sob a direção de Fátima Ortiz. Na realidade, atualmente, a maior parte das encenações conta com a atuação de um ator negro para desempenhar o papel de Otelo. Foi o que aconteceu tanto com o *Otelo* da Mangueira quanto com o *Otelo* do Folias D’Arte.

Quando, em 2003-2004, o Grupo Folias D’Arte, dirigido por

Marco Antonio Rodrigues, optou pela encenação da tragédia shakespeariana *Otelo, o Mouro de Veneza*, poder-se-ia imaginar, pelo próprio repertório de espetáculos do grupo, que o enfoque ideológico-político iria prevalecer, uma vez que a trama da peça coloca em evidência discussões que envolvem implicações como racismo, misoginia, miscigenação, identidade e choque culturais, conflito sexual, violência doméstica e o discurso do poder, dentro de outras possibilidades. Qual é a perspectiva contemporânea que está sendo enfocada pelo *Otelo* do Folias D’Arte? Qual é o cruzamento sócio-ideológico-histórico-político que existe entre o *Otelo* shakespeariano e o do Folias? Através da inserção das músicas *New York, New York* (Frank Sinatra) e *The End* (The Doors), Rodrigues irá identificar o referente contemporâneo ao estabelecer o diálogo entre a cultura-fonte e a cultura-alvo.

No prólogo do *Otelo*, o público, ao contemplar o desfile de transeuntes na capital cosmopolita do mundo ao som de *New York, New York* (a princípio, entoada e tocada no violão por um ator para, em seguida, ouvir-se a voz de Frank Sinatra na gravação) tem a oportunidade de se defrontar com um elenco multifacetado que se reveza em demonstrações caricatas que exacerbam a deformação grotesca dos heróis de cada dia que se reconhecem irmãos no esvaziamento do momento contemporâneo. O conjunto de espelhos encostado na parte de trás do espaço de representação torna-se um recurso cênico bastante funcional: ao refletir as imagens dos passantes, multiplica a cena exacerbando e alastrando o circo da vida que nos torna palhaços sem picadeiro. É o espelho um indício de que estamos diante da imagem de uma realidade mordaz? O prólogo, apesar de não estar diretamente vinculado ao desenvolvimento do enredo, trata-se de um recurso épico utilizado pelo diretor tendo em vista tanto a sua proposta cênica para o espetáculo quanto à dinamização do jogo teatral. O prólogo assume uma função metalinguística de intervenção crítica antes e durante o espetáculo. Dentro deste contexto, percebe-se que *New York, New York* desempenha na encenação, uma função equivalente aos songs brechtianos. Sergei Eisenstein, Kurt Weill e o próprio Brecht, dentre outros, preconizam que a música pode produzir, algumas vezes, um efeito de contraponto em um espetáculo, quando ela “sublinha ironicamente um momento do texto ou da atuação”. Por esse viés, *New York, New York*, ao invés de conduzir os espectadores a uma embriaguez romântica, produz um efeito de ruptura objetivando induzir o espectador a uma atitude crítica. Através do distanciamento, a música é vista sob uma nova perspectiva.

Obviamente, a inserção da segunda música, *The End* (The Doors), no *Otelo* do Folias não foi casual ou, simplesmente, para servir como uma melodia de fundo. Esta música adquire para a concepção do espetáculo uma função fundamental ao sublinhar



United Artists/Divulgação

Cena de *Othello* (1952), segundo filme dirigido e estrelado por Orson Welles adaptando obras de Shakespeare

o conflito entre as forças controladoras da sociedade e a liberdade do indivíduo que podem ser representadas na canção pela autoridade repressiva da figura do pai em oposição com a figura materna, esta vinculada aos anseios libertadores do indivíduo. Sob esse viés, pode-se expandir esses pressupostos iniciais para as questões que envolvem o conflito de poder no Otelo shakespeariano e que são colocados em evidência pela encenação do Folias D'Arte a partir do diálogo intertextual que é detonado pela canção. Reinaldo Maia, dramaturgista da montagem, expõe brilhantemente no artigo intitulado Otelo: o poder do discurso, o discurso do poder, como o próprio título já sugere, os mecanismos da intriga no exercício do poder e da política. Por essa perspectiva, a tragédia shakespeariana deve ser compreendida dentro do âmbito da relação entre os indivíduos e de seus processos interativos, levando-se em conta a importância do discurso na constituição do poder. Iago demonstra ter uma consciência plena deste jogo do poder quando ele afirma: “Eu

só o sirvo para servir-me dele!” / “Seguindo a ele eu sigo-me a mim mesmo.”. É a partir deste jogo das aparências que Iago irá construir o seu discurso como instrumento de manipulação da verdade e da realidade. Maia reitera que “estamos diante de um personagem e de uma sociedade em que a aparência é tão ou mais importante do que o ser”. Esta é uma atitude que é legitimada social e politicamente entre os poderosos de Veneza, sendo a mesma utilizada por Iago como uma forma para garantir a sua sobrevivência. O próprio Otelo tem consciência de que ele é aceito pela sociedade veneziana por sua destreza e habilidade na guerra. É por esse motivo que os venezianos o toleram, que toleram o seu casamento com Desdêmona. Como os seus serviços estão sendo necessários em Chipre, ele foi aceito por uma conveniência de interesses. Na realidade, há um descompasso entre o reconhecimento de Otelo como o grande general e de seu reconhecimento como um cidadão, ou seja, existe um conflito na peça entre os interesses do estado e os interesses do indivíduo.

REFERÊNCIAS:

- AZEVEDO, S. Ma. Machado de Assis e o Otelo de Shakespeare. Machado de Assis em linha. Ano 1, n. 2, dezembro 2008, p.26-40. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero02/rev_num02_artigo02.asp. Acesso em: 08/03/2016.
- FARIA, J. R. Machado de Assis: o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GOMES, C. M. Shakespeare no Brasil: bibliografia. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Biblioteca Nacional, 1965.
- HELIODORA, B. Shakespeare no Brasil. IN: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, M. S. dos. Shakespeare, sua época e sua obra. (Org.). Curitiba: Editora Beatrice, 2008.
- MAIA, R. Otelo: o poder do discurso, o discurso do poder. IN: MAIA, R.; RODRIGUES, M. A. (Ed.) Caderno do Folias (Especial). 2003.
- PAVIS, P. Dicionário de Teatro. (Trad.) J. Guinsburg; Ma. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SHAKESPEARE, W. Otelo, o Mouro de Veneza. (Trad.) B. Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- PRADO, D. de A. João Caetano. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1972.

CÉLIA ARNS DE MIRANDA

atua em pesquisas na área de Letras, com enfoque em Shakespeare, língua inglesa, recodificação moderna das peças shakespearianas, crítica teatral, teorias do teatro, estudos intermediários e linguagens cênicas.

DISCURSO DE MARCO ANTÔNIO

("Júlio César", ato 3, cena 2)

TRADUÇÃO DE CAETANO GALINDO

*Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;
I come to bury Caesar, not to praise him.
The evil that men do lives after them;
The good is oft interred with their bones;
So let it be with Caesar. The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious:
If it were so, it was a grievous fault,
And grievously hath Caesar answer'd it.
Here, under leave of Brutus and the rest—
For Brutus is an honourable man;
So are they all, all honourable men—
Come I to speak in Caesar's funeral.
He was my friend, faithful and just to me:
But Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
He hath brought many captives home to Rome
Whose ransoms did the general coffers fill:
Did this in Caesar seem ambitious?
When that the poor have cried, Caesar hath wept:
Ambition should be made of sterner stuff:
Yet Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
You all did see that on the Lupercal
I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refuse: was this ambition?
Yet Brutus says he was ambitious;
And, sure, he is an honourable man.
I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.
You all did love him once, not without cause:
What cause withholds you then, to mourn for him?
O judgment! thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason. Bear with me;
My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me.*

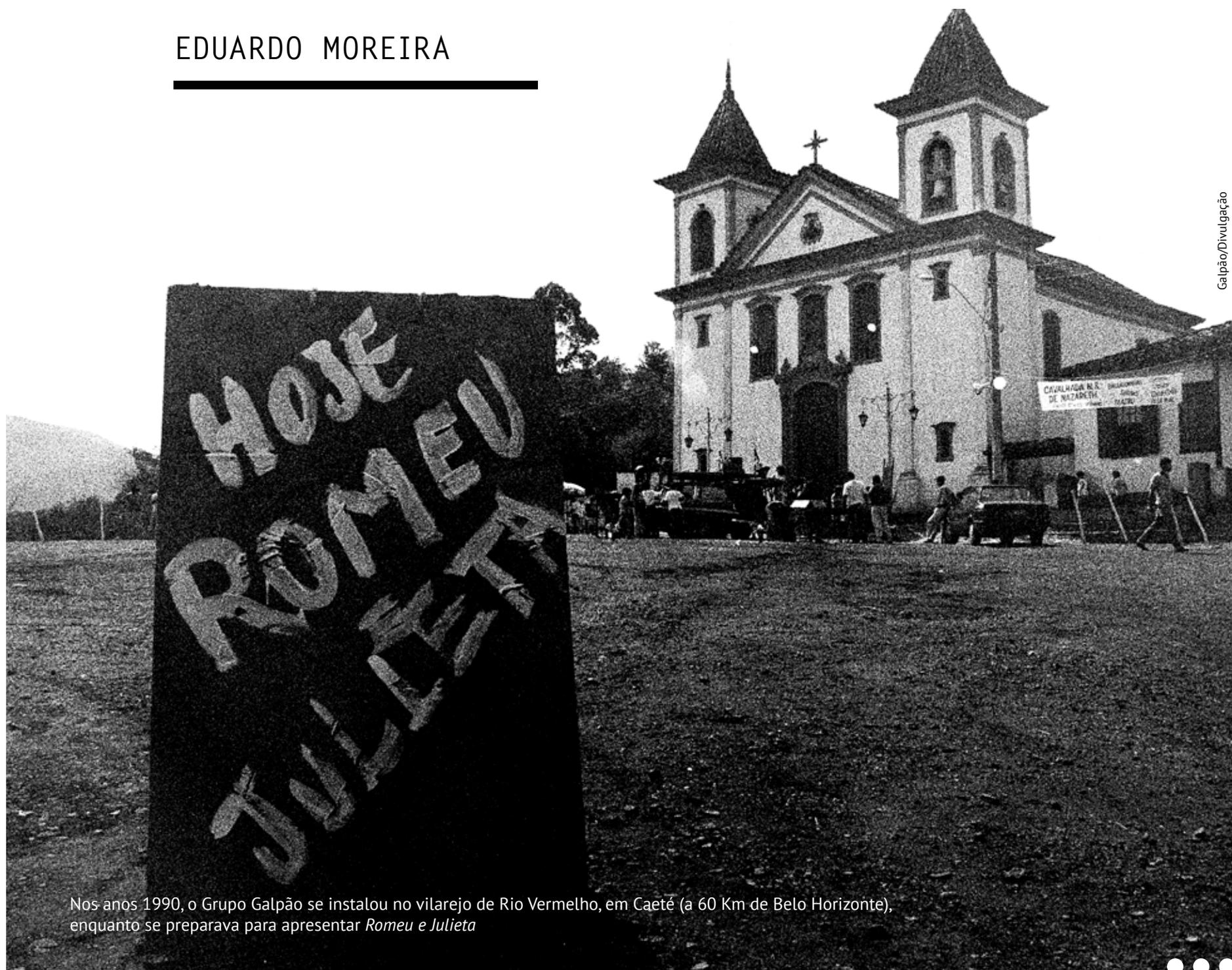
Amigos meus, romanos, escutai:
Vim enterrar a César; não louvá-lo.
O mal que um homem fez segue vivendo,
Por mais que o bem se inume com seus ossos:
Que seja assim com César. Nobre, Brutus
Vos diz que César foi ambicioso;
Se foi, foi erro seu, e erro grave:
E grave o modo com que ele o pagou.
Com permissão de Brutus e dos outros —
Pois Brutus é um homem mais que honrado;
São todos, todos homens mais que honrados —
Venho falar no funeral de César.
Foi meu amigo, justo, e confiável:
Mas Brutus diz que ele era ambicioso;
E Brutus é um homem mais que honrado.
Cativos ele trouxe a Roma muitos,
Cujos resgates enchem nossos cofres:
Seria isso em César ambição?
Se o pobre lamentava, ele chorava:
Para a ambição há que ser duro o peito.
Mas Brutus diz que ele era ambicioso;
E Brutus é um homem mais que honrado.
Vós todos vistes que no Lupercal
Três vezes eu lhe dei uma coroa,
Três vezes recusada: é ambição?
Mas Brutus diz que ele era ambicioso;
E, claro, ele é um homem mais que honrado.
Não quero contestar a voz de Brutus,
Mas venho aqui dizer o que conheço.
Amastes César, e não sem razão:
Por qual razão então não vejo pranto?
Juízo! estás apenas entre os bichos,
E os homens te perderam. Por favor:
Meu coração está no seu caixão,
Devo esperar e ver se me retorna.

CAETANO GALINDO

paranaense de Curitiba, é professor da UFPR e doutor em linguística pela USP. Publica especialmente sobre a obra de James Joyce e a teoria da tradução. Sua tradução do *Ulysses* recebeu os prêmios Jabuti, APCA. *Ensaio sobre o entendimento humano*, seu primeiro livro de contos, ganhou o Prêmio Paraná de Literatura 2013.

A TRAGÉDIA DA PRECIPITAÇÃO EM PERNAS DE PAU

EDUARDO MOREIRA



Galpão/Divulgação

Nos anos 1990, o Grupo Galpão se instalou no vilarejo de Rio Vermelho, em Caeté (a 60 Km de Belo Horizonte), enquanto se preparava para apresentar *Romeu e Julieta*



Quando assistimos a um espetáculo arrebatador, emocionante, divertido, maravilhoso, tudo nele nos parece simples e fácil. Mal podemos imaginá-lo como fruto de muito trabalho e extenuante elaboração. Quanto mais perfeita a obra mais imperceptíveis se tornam os passos necessários à sua construção. O tortuoso caminho que trilhamos até encontrar as chaves do processo, os impasses, as dúvidas e as crises inevitáveis nos bastidores de qualquer criação, constituem um substrato que corre secretamente por baixo daquilo a que o público assiste. O “theatron”, a máquina de ver que está na essência do conceito inaugural do teatro grego, se impõe, encantando o público e fazendo-o cego para todas as dificuldades vivenciadas no processo de criação

O “Romeu e Julieta” do grupo Galpão, com direção de Gabriel Villela, marcou uma geração de amantes do teatro e da arte no Brasil. O espetáculo, que estreou em Ouro Preto em setembro de 1992, fez carreira ao longo de dez anos, com quase trezentas apresentações em todo o Brasil e em dezesseis países da Europa e das Américas do Sul e do Norte. Fez três temporadas em Londres, duas delas no palco do Shakespeare’s Globe Theatre, um dos espaços culturais mais importantes do mundo, reprodução fiel do que foi o teatro em que Shakespeare trabalhou com sua própria companhia. Foi remontada em 2012, atendendo a um convite para participar da programação cultural preliminar às Olimpíadas de Londres, que exibiu no “Globe Theatre” todas as 37 peças de Shakespeare, em trinta e sete línguas diferentes, produzidas por companhias dos cinco continentes.

Neste artigo gostaria de tratar um pouco de alguns desses dilemas-chave que vivemos ao longo do processo da montagem do nosso “Romeu e Julieta”. Dilemas que geraram crises e que exigiram opções e escolhas muitas vezes difíceis e arriscadas.

O encontro do grupo Galpão com o diretor Gabriel Villela foi marcado, desde o princípio, pelo desejo de mergulhar na pesquisa do teatro popular através da produção de um espetáculo de rua. Sem saber exatamente o que montar, diretor e grupo sabiam apenas que o espetáculo seria apresentado ao ar livre e que teria como

O espetáculo estreou em Ouro Preto em setembro de 1992 e fez carreira ao longo de dez anos, com quase trezentas apresentações em todo o Brasil e em dezesseis países da Europa e das Américas do Sul e do Norte. Fez três temporadas em Londres, duas delas no palco do Shakespeare’s Globe Theatre, um dos espaços culturais mais importantes do mundo.

cenário e palco a caminhonete Veraneio — em que o grupo Galpão viajava pelo Brasil afora.

A partir dessas ideias vagas e gerais, temas e obras começaram a ser levantados. A forma escolhida para que Gabriel e o grupo se conhecessem foi a criação pelos atores de cenas curtas, montadas em tempo urgente, para serem apresentadas ao diretor.

Gabriel nos sugeriu temas como o teatro musical brasileiro, os contos das “Primeiras histórias” de Guimarães Rosa, o poema “Morte e vida Severina” de João Cabral de Melo Neto e a peça teatral “O grande teatro do mundo” do autor barroco espanhol Calderón de la Barca. Da parte do Galpão, propusemos a abordagem de “Romeu e Julieta” de William Shakespeare, um antigo sonho que alimentávamos desde os anos oitenta. O fato de ser uma das histórias de amor mais conhecidas e emblemáticas da humanidade fortalecia a nossa convicção do potencial de comunicação da peça com o público simples e menos preparado da rua.

Durante um mês ensaiamos e preparamos cinco cenas para o diretor. Com uma média de quinze minutos de duração cada, os trabalhos foram todos apresentados num mesmo dia. Após uma breve avaliação geral dos trabalhos, Gabriel e elenco reunidos optaram pela tragédia dos amantes de Verona. A intuição do nosso diretor se juntava à nossa na percepção de que a história de amor mais conhecida pelos quatro cantos do mundo seria o material certo e preciso para o tipo de mergulho radical que pretendíamos fazer na cultura popular brasileira e mineira. Conjugaria, entre tantas coisas, o popular com o erudito, o universal com a brasilidade, música de seresta, goiabada com queijo e o parnasianismo da bela tradução de Onestaldo de Pennaforte.

A nossa bússola apontou desde o princípio para a possibilidade de trazer Shakespeare para a rua, comunicar sua poesia ao público de constituição mais democrática e não apenas à elite refinada que normalmente frequenta as casas de espetáculo. Pretendíamos tirar o excessivo verniz de academicismo e erudição para encontrar o veio popular da obra do bardo. Resgatar o caráter original de um teatro feito para plateias mais heterogêneas, desde nobres até mendigos e prostitutas, como atestam a história e a própria arquitetura do espaço do teatro elisabetano.

Começamos os ensaios trabalhando com elementos como as pernas de pau e um repertório de canções populares, como serestas mineiras e canções brasileiras do início do século XX. As músicas, além da sua singeleza, promoviam a fusão de uma influência europeia misturada e contaminada pela cultura brasileira. Já as pernas de pau traziam um componente popular do circo que ampliava o espaço de visão e projeção dos corpos dos atores no espaço aberto da rua.

Pouco a pouco fomos percebendo a importância de não apenas descobrir a potência popular do verbo shakespeariano, mas também a vastidão do seu universo repleto de imagens da cosmogonia, no qual o céu e a terra, o ar e o fogo se fundem na visão plena e trágica do homem renascentista, que, maravilhado, mergulha na imensidão do universo e de sua natureza.

Essa dimensão nos forçou a sair dos limites da sala de ensaio e encontrar um lugar onde os

atores e a cena pudessem estar o mais próximo possível da terra, da amplidão do céu e dos elementos da natureza. Deslocamos então toda a equipe e o esboço de cenário para o vilarejo de Morro Vermelho, no município de Caeté, a uns 60 quilômetros de Belo Horizonte. Ali, com a calorosa acolhida do padre José, responsável pela paróquia, e de toda a comunidade, trabalhamos incessantemente durante dez dias.

Instalamos o cenário em uma área de terra batida em frente à bela igreja barroca do século

XVIII, na área central e mais alta do vilarejo. Morro Vermelho nos fez experimentar a força da terra metálica das Minas e a proximidade do céu infinito.

A luz natural, intensa e brilhante no começo da peça, pouco a pouco ia esmaecendo e, repleta de meios tons, cedia lugar à soberania das estrelas. A morte de Mercuccio, amigo de Romeu, que desencadeia o fio da tragédia, acontecia no momento em que a luz diurna, começando a cair, antecipava a atmosfera da tragédia prestes a se abater sobre o casal de amantes. Na cena final, a morte de Romeu e Julieta era envolvida pelo lusco-fusco do limiar da noite.

Durante boa parte do processo de ensaio, debatemo-nos com a difícil tarefa de colocar em nossos corpos, de forma orgânica e sem declamação, o verbo shakespeariano. Nosso texto, magistralmente traduzido por Onestaldo de Pennaforte, era todo construído em versos

parnasianos. Apesar da beleza e do sentimento que suas palavras carregavam, seu ritmo nos fazia resvalar no recitativo. Era preciso criar algum mecanismo que nos ajudasse a passar as palavras pelo crivo de nosso corpo, torná-las orgânicas, incorporá-las às nossas ações e aos nossos músculos.

Nesse momento crucial de crise, a lição dos mestres do teatro foi fundamental. A leitura das anotações do diretor britânico Peter Brook sobre sua montagem de “Sonhos de uma noite de verão” nos ofereceu uma primeira pista importante. Ele descrevia a certa altura as dificuldades com o trato da palavra no drama shakespeariano. Aprendemos ali que a fuga ao declamatório ocupou boa parte dos ensaios, e também como ele conseguiu, através do trabalho físico, fazer com que os atores trouxessem para o corpo, de forma orgânica, as palavras da peça. O desafio era romper com a exterioridade declamativa e fazer



Os integrantes do Grupo Galpão trajados como os personagens de seu maior sucesso de público, a adaptação de *Romeu e Julieta*

com que a palavra brotasse da força do corpo em ação. Para isso, o veículo utilizado foi um trabalho com o trapézio de circo.

Pouco tempo depois, chegou às nossas mãos um estudo de um teórico inglês afirmando que “Romeu e Julieta” era essencialmente a tragédia da precipitação. A história se desenrola num tempo curtíssimo. Todos os personagens agem com o ímpeto dos adolescentes. Romeu, Julieta e todos os demais são fatalmente impelidos para uma espiral fatídica que os conduz ao trágico desenlace. Todos estão sempre à beira do abismo, prontos a se precipitar nos penhascos do destino. Não pensam, agem impulsivamente.

Esse conceito foi fundamental para a descoberta de um rumo que nos levasse ao acoplamento do texto e dos corpos em cena. A eminência do precipício passou a ser a questão central da montagem. Além do trabalho com as pernas-de-pau, que sempre nos coloca numa situação de equilíbrio precário, começamos a nos exercitar também sobre uma espécie de “pinguela”, uma peça de madeira alçada entre duas escadas a mais de dois metros do chão. Passamos a trabalhar os monólogos, os diálogos e as músicas associando-os à sensação de instabilidade proporcionada pela travessia de uma trave naquela altura. O perigo era real e as palavras emitidas pelos atores expressavam a pulsação nervosa gerada pelo risco concreto da queda. A palavra passava a trazer a força do medo da queda e da ansiedade do perigo.

Finalmente Gabriel havia encontrado aquilo

que ele sempre considerou fundamental em suas montagens - o chão que os atores pisam. As palavras proferidas pelos personagens precisavam vir habitadas pelo perigo. Ao trabalho das pernas-de-pau e da pinguela, começamos a adicionar outros dispositivos de aquecimento e de estímulo ao trabalho físico e à imaginação do elenco. Todo o aquecimento vocal e corporal começou a ser feito a partir de caminhadas sobre elásticos fixados ao chão e que deveríamos trabalhar como uma corda bamba imaginária. A palavra se fazia ação e isso, sem dúvida, gerava frescor e vitalidade no que era proferido. O sentido se apoiava sobre o aqui e agora, essência e paradoxo fundamental do teatro, ato que precisa se repetir sempre, mas sempre como se estivesse acontecendo vivamente, pela primeira vez, naquele preciso momento.

Esse trabalho acabou reverberando em cena, convertendo-se na própria linguagem do espetáculo. Nada ali escapou ao crivo da instabilidade e da iminência da queda. Esse estado levou os atores a uma forma de “estar em jogo”, a uma presença viva e pulsante, que nos permitiu superar o problema da recitação monocórdia dos versos shakespearianos. A poesia de Romeu e Julieta vinha agora filtrada pela intensidade da respiração e do tônus corporal de atores em estado de precipitação. A partir dessa experiência tudo passou a ficar bem mais fácil e mais rico de sentidos.

O que, em princípio, nos parecia uma experiência de banal formalidade acabou se

mostrando um dispositivo de grande comunicação com o público. O nosso “Romeu e Julieta” escancarava uma singeleza, um jogo e uma brincadeira tão visceralmente infantil, que arrebatava os espectadores logo nas primeiras cenas. Tenho certeza que, de forma sutil, imperceptível mesmo, isso está intimamente vinculado a esse trabalho da precipitação.

Em todos os lugares por onde passamos, de Morro Vermelho a Dresden, de Londres às pequenas cidades do Vale do Jequitinhonha, das periferias de BH, Porto Alegre, Salvador, São Paulo ou Rio de Janeiro até os mais requintados teatros oficiais ou os centros de cultura mais inovadores, todos os públicos sempre louvaram o poder daquele espetáculo de trazer Shakespeare para um lugar muito próximo deles. Algo simples, bastante claro e bem popular. Quase uma brincadeira de crianças.

Mesmo os ingleses, amantes fidelíssimos e ferozes guardiães da obra do bardo, costumavam, após cada apresentação, repetir como um bordão: “I could’t understand a word, but it’s really wonderful! (Não entendi uma palavra, mas é maravilhoso!)”. Alguns especialistas shakespearianos, como o ator Mark Rylance, diretor artístico do Globe Theatre por ocasião de nossa primeira temporada ali, louvaram calorosamente a capacidade da nossa versão de redescobrir, de alguma maneira, o caráter festivo e popular inerente à obra de Shakespeare. Coisa que, segundo eles, havia sido esquecida pelos próprios ingleses.

EDUARDO MOREIRA

é carioca e mudou-se para Belo Horizonte em 1974. Em 1982 fundou o Grupo Galpão, tendo participado de todas as suas montagens, tanto como ator, quanto como diretor.

SONETO LV

TRADUÇÃO DE PAULO HENRIQUES BRITTO

<p><i>Not marble, nor the gilded monuments Of princes, shall outlive this powerful rhyme; But you shall shine more bright in these contents Than unswept stone, besmear'd with sluttish time. When wasteful war shall statues overturn, And broils root out the work of masonry, Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn The living record of your memory. 'Gainst death and all-oblivious enmity Shall you pace forth; your praise shall still find room Even in the eyes of all posterity That wear this world out to the ending doom. So, till the judgment that yourself arise, You live in this, and dwell in lovers' eyes.</i></p>	<p>Talhado nos meus versos vigorosos, Teu nome há de brilhar mais duradouro Que as estátuas dos reis mais poderosos, Que o tempo embaça o que era márm're e ouro. Quando Marte, com seus clarins violentos, Se anunciar, e a fogo, espada e lança Destruir muros, fortes, monumentos, Mesmo assim viverá tua lembrança. Desafiando a morte e a hostilidade, Nestes louvores que inspiras a mim Tu viverás, até que a humanidade De tantos males leve o mundo ao fim. E enquanto o Juízo tarda, tua fama Vive aqui – e nos olhos de quem ama.</p>
---	--

PAULO HENRIQUES BRITTO

nasceu no Rio de Janeiro. Professor e tradutor, estreou como poeta em 1982, com *Liturgia da Matéria*, a que se seguiram *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003) e *Formas do Nada* (2012), entre outros.



Pintura de John Everett Millais, datada de 1851–1852, retratando a morte de Ofélia em *Hamlet*. O quadro atualmente faz parte do acervo do Tate Modern (Londres).

O PAPAGAIO DE VERISSIMO NUMA NOITE DE REIS

ELIZABETH RAMOS



Laurence Olivier (sentado), ator e diretor, em cena de *Hamlet* (1948), uma das mais famosas versões para cinema do clássico de Shakespeare

Dm 2006, a Editora Objetiva publicou o romance *A décima segunda noite*, do escritor, cronista, cartunista, tradutor, roteirista e dramaturgo Luis Fernando Verissimo, uma releitura bem humorada da peça de William Shakespeare, *Twelfth Night or What you Will* (1601). O novo texto não só acompanha a trama da comédia inglesa, como também possibilita que o leitor se divirta com as identidades trocadas por meio dos disfarces de personagens que entram em cena para resolver um problema e possibilitar o final feliz, quando os amantes vencem os impedimentos e comemoram a união, ingredientes próprios da comédia shakespeariana.

Aqui, o escritor gaúcho desloca o *locus* dramático da Ilíria balcânica, para a Paris dos anos 70, fazendo convergir duas de suas paixões: a capital francesa e a produção do dramaturgo inglês. Acompanhamos um enredo que se desdobra a partir do cotidiano ficcional de brasileiros auto exilados, cujas trajetórias se cruzam por diferentes razões, todos oriundos de múltiplos estratos sociais – como a Negra, exilada-pioneira, que foi trabalhar como travesti no Bois de Boulogne, tornando-se mais tarde uma espécie de fada madrinha da comunidade brasileira, dona de uma imobiliária clandestina e do grupo de dança e música *Candombleu*; ou como Tanira, que foi estudar Ciência Política, e terminou dona de um negócio de empadinhas; sem contar os perseguidos pela ditadura militar do Brasil, como o pernambucano Romão.

Claro está que sendo uma ressignificação da peça shakespeariana, ao invés de “traçar Paris”, o romance desvenda com finos traços de ironia e humor as venturas e desventuras do casal de irmãos gêmeos – Sebastião e Violeta – separados logo na alfândega do aeroporto Charles de Gaulle, quando de sua chegada à cidade.

De maneira sensível e inteligente, Verissimo insere em seu texto um narrador particular: o papagaio Henri, grande conhecedor das várias formas de narrativa e de intervenção do narrador. A escolha do escritor, evidentemente, estabelece uma forte relação remissiva com Gustave Flaubert, tornando o romance ainda mais pitoresco e estabelecendo uma segunda relação intertextual (para além da óbvia com Shakespeare) com o papagaio do conto de Flaubert, *Un coeur simple* (1876), que vai parar nas mãos de Felicité, para quem a ave passa a ser o centro das atenções. Depois da morte do bicho, Felicité o empalha e o mantém como objeto sacralizado de decoração no seu quarto, merecedor substituto da posição da pomba sagrada ou Espírito Santo, posto que dotado do dom da fala.

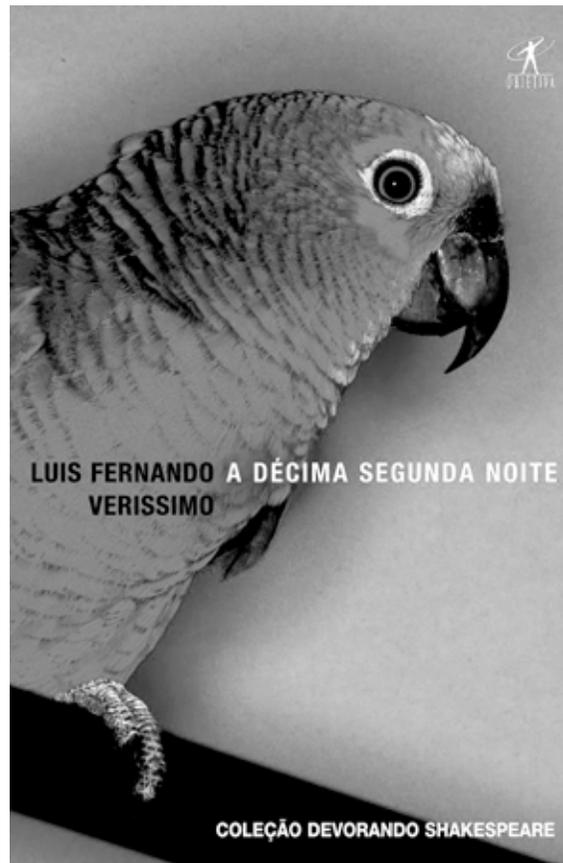
Mas o elo com a anterioridade shakespeariana se faz anunciar para além do título, um pouco mais adiante no romance, na voz do próprio

narrador: “Se vocês querem me puxar para o passado, têm que aguentar a literatura. Já que querem me ouvir, têm que aguentar a comédia disfarçada de tragédia, a tragédia disfarçada de vaudeville e esta voz de caldeirão rachado”. Verissimo faz convergir então o rastro dramático elisabetano e o famoso papagaio de Flaubert às conclusões do escritor

francês com respeito aos tipos de narrador, inserindo o nosso Henri na condição de narrador-personagem. É ele pois que abre o texto, anunciando o fato de sua narrativa estar sendo gravada, a propósito de uma entrevista que concede a um grupo de estudantes brasileiros, a quem alerta. “*Hamlet* é sobre os perigos de remexer o passado, como vocês estão fazendo. Quando vocês chegaram me pedindo esta entrevista, obviamente querendo saber sobre os exilados em Paris nos anos 70 e o caso das pedras preciosas, sabem no que foi que eu pensei em seguida? No fantasma do pai do Hamlet surgindo da bruma do tempo. O fantasma que puxa Hamlet para o passado, para a reparação do passado, para a vingança, para o abismo.” Mas, desconfiado, Henri no fundo acredita que a entrevista é parte de uma investigação sobre fatos ocorridos no passado dos quais ele é testemunha: o desaparecimento de pedras preciosas que haviam sido escondidas na saia de um santo barroco, e encaminhadas a brasileiros exilados em Paris, para ajudá-los nas ações em

prol da liberdade e no seu sustento. “O fato, *mes amis*, é que temos que por tudo num contexto. Precisamos, no mínimo, de ordem cronológica num mundo que cada vez mais desdenha a ordem. E precisamos de literatura. Vocês não veem do que estamos tratando? Está bem, de dinheiro, de pedras preciosas, da triste servidão humana a valores materiais que para um papagaio não significam nada. Mas também estamos tratando de outra matéria, a matéria-prima da grande literatura, a matéria de que é feita a poesia e o romance, a ironia e a tragédia: o passado”.

Assim, os eventos narrados por Henri, que na condição de narrador faz uso do seu direito de adicionar pitadas de ficção à narrativa, reconstroem a trama de *Twelfth Night* temperados com particularidades da sua própria história e com as inúmeras digressões, pois “é contra a natureza dos papagaios serem sucintos”. Ao contrário da peça, os fatos narrados no romance de Verissimo transcorrem entre o Natal e a Noite de Reis, organizados e harmonizados de acordo com o quê e como o papagaio os vê. A duração das fitas cassete define a estrutura dos capítulos – “Agora só falta vocês me dizerem que não gravou nada e minhas palavras se perderam no ar, e minha voz lamentável esteja neste momento arranhando o domo de ozônio do planeta, tentando sair desta estufa de vaidades, rumo às estrelas. Mon Dieu, mon D”. Com esta reclamação, encerra-se o capítulo 1, e o capítulo 2 se inicia com a pergunta “Posso continuar? Tá





Laurence Olivier e a caveira de Yorick em *Hamlet*, o filme de 1948

gravando?”. Dessa forma, cada fita configura um capítulo do romance.

Henri, inveterado bisbilhoteiro, pintado de verde e amarelo, dotado de cérebro pequeno, mas de excelente memória, passa os dias pousado no seu “poleiro metafórico”, observando “o cortejo tragicômico da humanidade”, decorando o Salão Illyria, de propriedade de Orsino, “um grande cara”, embora suspeito de envolvimento com a máfia e que, a todo custo queria que o ambiente tivesse um ar brasileiro. Daí a cor das penas pintadas por Tanira, pois a cor cinza do papagaio não combinava com a decoração. “A Tanira sempre renova a [minha] pintura, mas raramente me dá banho, o que significa que já tenho camadas e camadas de verde e amarelo cobrindo minhas penas e envenenando meu organismo. [...] Serei o último dos Henris”, uma linhagem acompanhada pelo senso trágico desde os primórdios, segundo ele.

Tal qual o narrador de Flaubert, Henri é também personagem, parcial e onisciente, onisciência esta derivada em boa parte do personagem Fest ou Festinha – ex-diplomata brasileiro expulso do Itamaraty após escândalo – que traz ao Illyria notícias dos acontecimentos que se dão fora dos limites do salão, em particular, no apartamento de Olívia, moradora de uma elegante cobertura no Champs de Mars.

O caráter onisciente do narrador se expande ainda, pois Henri não apenas passa o dia no Illyria, tem notícia dos acontecimentos no mundo rico de Olívia, como também participa do cotidiano do quarto e sala de Tanira. Somos todos, portanto, “reféns deste narrador” (p.120), que, por não ter umbigo, podia contrariar Flaubert para quem “o escritor deve entrar na vida real como quem entra num oceano mas só até o umbigo.”

E é precisamente nesse apartamento de Tanira, que mora em companhia de suas ajudantes brasileiras – Rosa (filha de um político corrupto), Margarida (ex-babá de filho de diplomata) e Hortência (ex-aspirante a atriz) – que também Violeta irá encontrar acolhimento, trazida pela mão da Negra, a quem a recém-chegada recorre após o desaparecimento do irmão, ainda no aeroporto.

Naturalmente, mantendo o caráter dialógico com a peça shakespeariana, Violeta irá trabalhar no salão de Orsino, que contratando apenas rapazes como cabelereiros, forçará o travestimento de Violeta em César. Dessa forma, Verissimo estende a proibição da presença de mulheres no palco elisabetano, ao salão Illyria, proibição relevada pelo narrador, quando afirma que o proprietário estava convicto de que não se tratava de “discriminação sexual porque seus rapazes representam todos os

sexos conhecidos e alguns ainda em fase de experimentação.”

Depois de muitas confusões, idas e vindas, seguindo a linha estrutural da comédia shakespeariana, o romance também terá um desfecho feliz com o reaparecimento de Sebastião, a divulgação da verdadeiras identidade de Violeta, com a conseqüente concretização dos amores antes proibidos: Orsino e Violeta, Olívia e Sebastião se casam.

A breve sinopse de *A décima segunda noite* evidencia a impossibilidade de que um significado possa ser protegido da transformação, transcendendo os contextos históricos e circunstanciais em que ocorre a leitura. É precisamente isto que observamos na construção do romance de Luis Fernando Verissimo, quando o romancista acrescenta à trama de *Twelfth Night or, What you will* traços do momento sociopolítico do Brasil dos anos 70 articulados por um papagaio narrador onisciente, tradução ornitológica da nacionalidade brasileira, como ironiza Roberto Pompeu de Toledo no texto *Papagaio! A tradução ornitológica da nacionalidade*, publicado no número de outubro de 2006 na revista Piauí: “Se alguém fotografasse aquela cena, Ramão no seu casulo, encurvado sobre si mesmo na poltrona triste que outros exilados lhe tinham emprestado, se lamuriando num quarto cinzento para um papagaio cinzento, teria um retrato perfeito da época”, revela Henri referindo-se ao seu antigo proprietário, Ramão, um exilado político. Mais adiante, complementa: “Imagino que essas coisas do passado, ditaduras, exilados, traições, amores trocados, devem soar, para vocês, remotas como Shakes”, diz Henri ao final da fita 10 que acaba antes que o narrador possa completar seu pensamento. O escritor gaúcho apropria-se pois da segunda parcela do título – *or What you will* – e se liberta para fazer as suas escolhas. Lê William Shakespeare e cria um novo texto, rindo

e fazendo-nos rir da tragédia que desfila no palco do mundo. Tece seu romance com a trama da anterioridade, mas sem se preocupar em restituir sentidos. Suplementa o texto shakespeariano, ampliando-o por meio de acréscimos feitos sobre uma produção supostamente completa, interferindo numa suposta origem, contribuindo para que a comédia sobreviva e permaneça inevitavelmente transformada como resultado da interpretação derivada de uma cadeia de remissões, num novo original, criativo e temperado com o humor brasileiro. Não nos esqueçamos de que é o próprio papagaio Henri que assinala ao final do romance: “As criaturas se vingam dos seus criadores tendo vidas mais completas do que as deles, mesmo que trágicas”. E, no final das contas, remetendo a Macbeth, comenta: “trata-se de uma história contada por um papagaio... mon Dieu, acho que é mesmo meu último suspiro! – cheia de barulho inconsequente e frivolidade, significando...”

“*O denouement*, que é o nome que os franceses dão para a resolução de qualquer intriga, seja na alcova ou na guilhotina” não se esgota nunca. “*To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time*”. (“O amanhã, amanhã e amanhã, arrasta-se lentamente neste passo mesquinho do dia-a-dia, até a última sílaba do tempo lembrado”) (*Macbeth*, Ato V, Cena 5). Aqui, naturalmente, “recorded” assume caráter distinto daquele construído pelo personagem trágico, vindo dialogar com o romance do escritor gaúcho.

A fita acabou e o narrador morreu (ou seria a morte do autor disfarçado?). Quanto a Shakespeare, continua muito bem, revitalizado por meio de intérpretes que, como Luís Fernando Verissimo, possibilitam a sua sobrevivência.

REFERÊNCIAS

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução e diferença. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

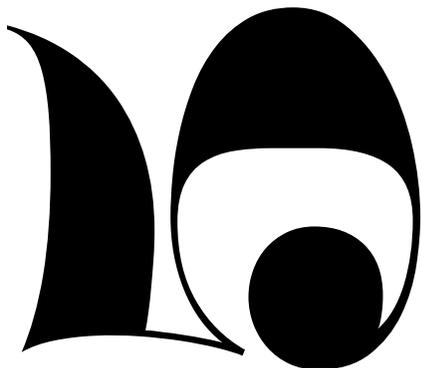
SHAKESPEARE, William. *Twelfth night, or What you will*. IN: WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary (ed.). *The Oxford Shakespeare: the complete works*. 2nd Ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

TOLEDO, Roberto Pompeu. *Papagaio! A tradução ornitológica da nacionalidade*. Revista Piauí, outubro 2006.

VERISSIMO, Luis Fernando. *A décima segunda noite*. Coleção Devorando Shakespeare. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ELIZABETH RAMOS

é Mestre e Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia. Desenvolve pesquisa no campo dos Estudos Shakespearianos e da Tradução, dedicando-se às relações entre literatura e cinema.



SONNET 76

*Why is my verse so barren of new pride,
So far from variation or quick change?
Why with the time do I not glance aside
To new-found methods and to compounds strange?
Why write I still all one, ever the same,
And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell my name,
Showing their birth, and where they did proceed?
O, know, sweet love, I always write for you,
And you and love are still my argument.
So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent:
For as the sun is daily new and old,
So is my love still telling what is told.*

SONNET 116

*Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds
Or bends with the remover to remove.
Oh no! It is an ever-fixed mark
That looks on tempests and is never shaken.
It is the star to every wandering bark
Whose worth's unknown although his height be taken.
Love's not time's fool though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come.
Love alters not with his brief hours and weeks
But bears it out even to the edge of doom.
If this be error and upon me proved,
I never lived nor no man ever loved.*

SONNET 18

*Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate.
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date.
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed;
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimmed;
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.*

SONETO 76

Por que meu verso é sempre tão carente
De mutações e variação de temas?
Por que não olho as coisas do presente
Atrás de outras receitas e sistemas?
Por que só escrevo essa monotonia
Tão incapaz de produzir inventos
Que cada verso quase denuncia
Meu nome e seu lugar de nascimento?
Pois saiba, amor, só escrevo a seu respeito
E sobre o amor, são meus únicos temas.
E assim vou refazendo o que foi feito,
Reinventando as palavras do poema.
Como o sol, novo e velho a cada dia,
O meu amor rediz o que dizia.

SONETO 116

Não tenha eu restrições ao casamento
De almas sinceras, pois não é amor
O amor que muda ao sabor do momento,
Ou se move e remove em desamor.
Oh, não, o amor é marca mais constante,
Que enfrenta a tempestade e não balança,
É a estrela-guia dos batéis errantes,
Cujo valor lá no alto não se alcança.
O amor não é o bufão do Tempo, embora
Sua foice vá ceifando a face a fundo.
O amor não muda com o passar das horas,
Mas se sustenta até o final do mundo.
Se é engano meu e assim provado for,
Nunca escrevi, ninguém jamais amou.

SONETO 18

Te comparar com um dia de verão?
Tu és mais temperada e adorável.
Vento balança em maio a flor-botão,
e o prazo do verão não é durável.
O sol às vezes brilha com rigor,
ou sua tez dourada é mais escura;
toda beleza enfim perde o esplendor,
por acaso ou descaso da natura.
Mas teu verão nunca se apagará,
perdendo a posse da beleza tua,
nem a morte rirá por te ofuscar,
se em versos imortais te perpetuas.
Enquanto alguém respire, e veja, e viva,
Viva este verso e te mantenha viva.

SONNET 65

*Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'er-sways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?
O, how shall summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong, but Time decays?
O fearful meditation! where, alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?
Or what strong hand can hold his swift foot back?
Or who his spoil of beauty can forbid?
O, none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright.*

SONNET 138

*When my love swears that she is made of thruth
I do believe her, though I know she lies,
That she might think me some untutor'd youth,
Unlearned in the world's false subtleties.
Thus vainly thinking that she thinks me young,
Although she knows my days are past the best,
Simply I credit her false speaking tongue:
On both sides thus is simple truth suppress'd.
But wherefore says she not she is unjust?
And wherefore say I not that I am old?
O, love's best habit is in seeming trust,
And age in love loves not to have years told:
Therefore I lie with her and she with me,
And in our faults by lies we flatter'd be.*

SONETO 65

O bronze, a pedra, a terra, o mar sem fim,
Se a morte impõe a todos seu rigor,
Como a beleza há de durar assim
Se não tem mais que a força de uma flor?
Será que o sopro do verão perdura
Contra o assédio dos dias de tormenta,
Se nem a pedra se conserva dura
Nem os portões de aço se sustentam?
Terrível reflexão! Como ocultar
Do Tempo a sua mais cara riqueza?
Seu pé veloz que mão há de parar?
Quem lhe proíbe o desgaste da beleza?
Ninguém: só se um milagre faz-se impor,
E em tinta negra esplende o meu amor.

SONETO 138

Se minha amada jura que é sincera
Eu creio, embora saiba que ela mente:
Que ela não me suponha um rastaquëra
Nas falsas sutilezas dessa gente.
Finjo que ela me considera moço,
Embora ela me saiba já passado;
Dou meu endosso à falsa lábia dela,
Suprimo a realidade dos dois lados.
Mas por que ela não me diz que é insincera?
Por que eu não digo que sou veterano?
O amor é sábio se parece à vera,
E tem horror se alguém lhe conta os anos.
Mentimos um ao outro e assim confio
Que inventamos nos erros o elogio.

GERALDO CARNEIRO

é mineiro de Belo Horizonte. Poeta, letrista, escritor, roteirista, teatrólogo e tradutor, lançou *Poesia Reunida*, em 2010, e *O Discurso do Amor Rasgado – Seleção e tradução de poemas e trechos de cenas de William Shakespeare*, em 2013.

Maria Casares e Jean Vilar encarnam o casal principal de *Macbeth* em encenação dos anos 1950

SHAKESPEARE ENTRE O PALCO E A PÁGINA

ERICK RAMALHO

Há 400 anos morria Shakespeare famoso em seu próprio tempo. Os livros contendo seu texto teatral, que moldam grande parte de sua fama até os dias de hoje, foram, no entanto, etapas de uma longa construção cultural, sobretudo a partir de 1623. Naquele ano se deu a publicação póstuma de suas peças reunidas em volume único, o *Primeiro Fólho*. O fólho, termo que advém da dobra única da folha de impressão, era o volume maior e mais caro dentre aqueles disponíveis nos séculos XVI e XVIII. Apontarei neste artigo alguns aspectos da edição seiscentista da obra de Shakespeare. Ressaltarei brevemente a fluidez do texto shakespeariano bem como o cuidado que se deve ter em não ler textos feitos para o palco e depois transformados em livro como se fossem livrescos.

O uso mais comum do fólho era a publicação de escritos de cunho documental, como bem aponta John Jowett, ao localizar com outros críticos na publicação do Fólho com as obras de Ben Jonson, em 1616 (curiosamente o ano da morte de Shakespeare), o ponto histórico crucial de estabelecimento autoral, em formato de livro, de dramaturgos¹ que escreviam com vistas ao palco tão somente. De fato, o nome de Shakespeare aliado a esse status documental do fólho foi providencial ao início da carreira de John Milton. Milton, ainda jovem e bem antes da publicação de *Paraíso Perdido*, conseguiu que seu poema “On Shakespeare” ganhasse status ao ser incluído, ainda que anonimamente, na seção de escritos laudatórios a Shakespeare publicada na segunda edição do Fólho, de 1632.

Se mais uma dobra além daquela do fólho fosse feita na folha de impressão, tinha-se de outro modo o formato que se conhece por “quarto”. O quarto serviu à impressão de temas diversos, inclusive à publicação de algumas das peças de Shakespeare, individualmente, ainda em vida. Ademais, a publicação de seus sonetos nesse formato foi uma maneira de se venderem mais exemplares e lucrar com o nome de Shakespeare, estampado no volume no auge de sua fama.

Alguns exemplares de suas peças em quarto, ainda que à época impressos em número bem menor que os livros de poesia, eram vendidos nas livrarias de Londres e podiam ser comprados e lidos por alguns daqueles, dentre os espectadores das peças de Shakespeare, que eram alfabetizados. Boa parte de seu público, convém lembrar, era formada

por pessoas de classes sociais às quais a educação formal não chegava. Popularizar temas complexos sem banalizá-los é, com efeito, algo em que Shakespeare claramente superou seus contemporâneos. Temas complexos podiam ser entendidos pela parcela de espectadores sem escolaridade do público de Shakespeare que assim acompanhavam e entendiam suas peças. Desse modo, a exposição do público à cultura, ao teatro, contribuía — assim como pode contribuir atualmente — para o desenvolvimento de habilidades de reconhecimento da prática do drama, de suas convenções.

Os quartos por vezes têm erros, imprecisões, e foram por muito tempo considerados versões inferiores do texto do Fólho. Mas a questão textual é bem mais complexa do que essa suposição faz parecer. Baste aqui um exemplo para ilustrar a comparação entre as versões de uma mesma peça publicadas em quarto e em fólho. Os dois trechos seguintes, acompanhados da tradução em prosa que deles ora faço, advém respectivamente do primeiro quarto de *Henrique V* (primeiro encenada em 1599), publicado em 1600, e da impressão dessa mesma peça no Primeiro Fólho, cerca de 23 anos depois:

Trecho 1

*“This story shall the good man tell his sonne,
And from this day, unto the generall doome:
But we in it shall be remembred [...]”*²

[Esta estória o homem bom haverá de contar ao filho, e a partir deste dia até o juízo final; mas nós haveremos de ser nela lembrados.]

Trecho 2

*“This story shall the good man teach his sonne:
And Crispine Crispian shall ne’er goe by,
From this day to the ending of the World,
But we in it shall be remembred [...]”*³

[Esta estória o homem bom haverá de ensinar ao filho, e [o dia de] Crispim e Crispiniano nunca haverá de passar despercebido, deste dia até o final do mundo; mas nós haveremos de ser nela lembrados.]

Na perspectiva crítica mais difundida, conquanto hoje em parte contestada, o primeiro trecho seria uma versão corrompida do segundo, isto é, um *bad quarto*, ou espécie de cópia pirateada e distribuída com erros e omissões sem o conhecimento do autor. Nada há no primeiro trecho, contudo, que comprometa a teatralidade shakespeariana ou sua qualidade poética. O primeiro trecho pode não estar mutilado, como tende a parecer à primeira vista quando comparado ao segundo. O nome do dia da famosa batalha retratada na peça, conforme inserido no segundo trecho, por exemplo, não faz falta ao sentido do primeiro trecho. Note-se que *Crispin* ocorre outras vezes, cumprindo essa função, em versos próximos a esses nessa mesma fala do Rei Henrique V, em ambas as versões da peça.

Ademais, duas das características do primeiro trecho que podem causar estranhamento ao falante de inglês moderno mostram-se de fato recorrentes nas peças de Shakespeare. Primeiro, a oposição indicada por *but*, “mas”, entre a lembrança, nas futuras estórias de guerra, dos varões que ali estão em vias de batalha e o juízo final é ideológica, e não meramente sintática entre as três sentenças. Esse traço estilístico pode levar à impressão, errônea, de que o texto está corrompido. Segundo, a expressão *generall doome* para juízo final era muito difundida sobretudo até o século XIX, e seu fraseado bíblico poderia talvez soar mais familiar para as plateias de Shakespeare, dada a obrigatoriedade de comparecimento à igreja aos domingos, que o termo “fim do mundo” utilizado no Fólio.

Uma outra maneira de comparar os dois trechos é, portanto, pela hipótese defendida por exemplo por Andrew Gurr, em sua edição da peça a partir do texto do quarto e não do fólio (e por outros especialistas, alhures), de que os quartos trazem versões condensadas pela companhia teatral da qual Shakespeare era um dos proprietários para ser levado para montagens que então durariam cerca de 2 horas — e não muito mais do que isso, como já se acreditou — e mais próximos, portanto, dos manuscritos (perdidos) que Shakespeare distribuiu aos atores de sua companhia e que foram transformados em *playbooks*.⁴ Por *playbook* descreve-se o volume manuseado por um membro das companhias teatrais próximo ao palco, durante a encenação de uma peça, em cujas páginas se reuniam as falas de cada ator e, assinalados em anotações marginais à mão, os efeitos sonoros e outras informações cênicas.

Outra hipótese, que paira algures entre o brilhante e o questionável, é a de Lukas Erne, que corrobora a noção de que os quartos são versões do texto para o palco, mas insiste de outro modo que Shakespeare já no início de carreira teria escrito suas peças na condição de “dramaturgo literário”, isto é, tendo em mente um público posterior, de leitores do texto impresso, diferente daquele, teatral, para o qual seu texto seria condensado nos quartos.⁵ O uso do termo “literário”, pouco específico e algo anacrônico, prejudica a bem documentada hipótese de Erne. A ela

THE
Tragicall Historie of
HAMLET,
Prince of Denmarke.



By William Shakespeare.

Reprodução de livreto distribuído antes das peças de Shakespeare no século XVII

contrasto os traços estilísticos que apontei acima como características de um poeta dramático, termo histórico que melhor descreve a atividade de Shakespeare.

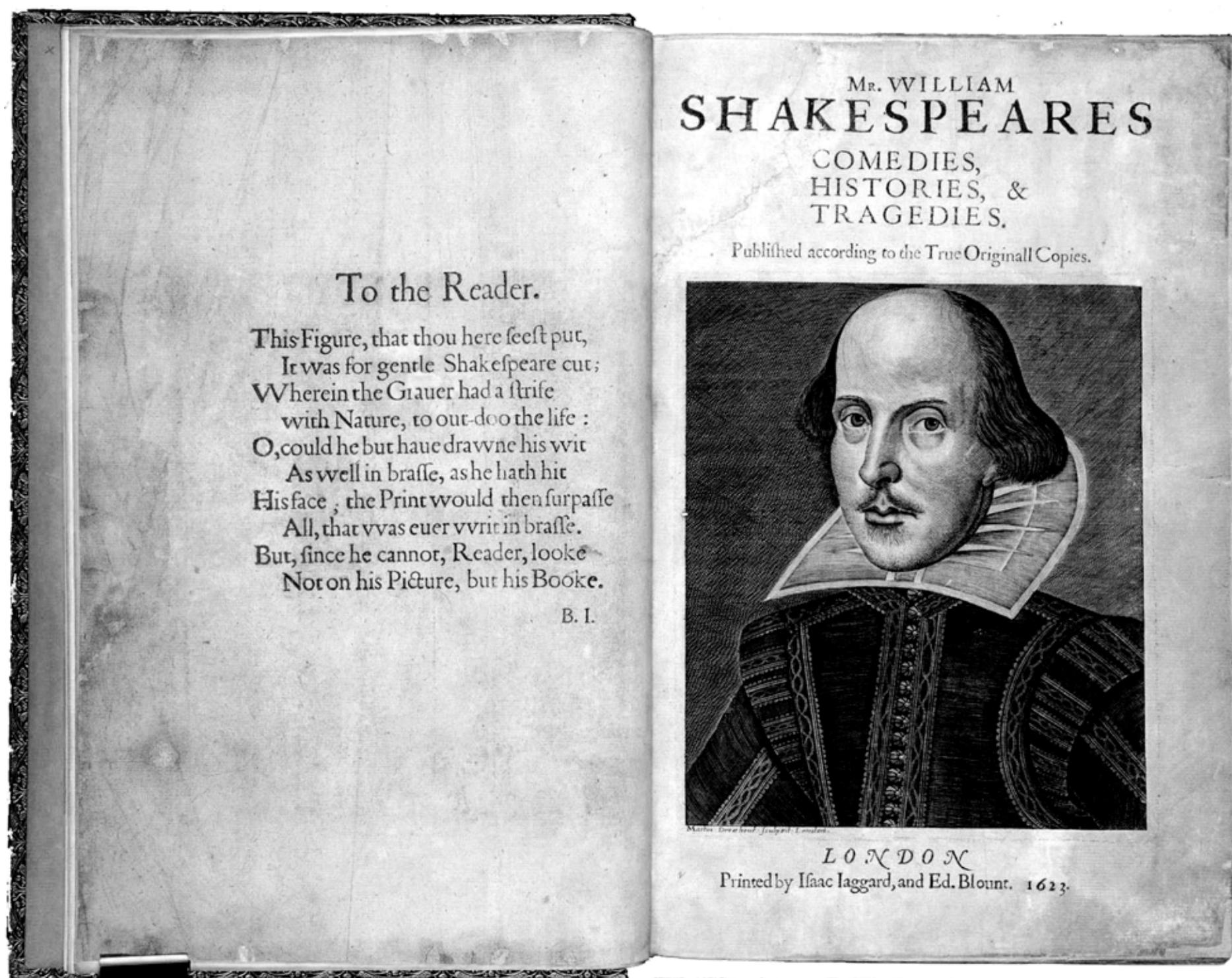
Ao fazê-lo ressalto o estilo poético do quarto sem, com isso, negar o refinamento do fólio. O verbo *teach*, “ensinar”, utilizado no segundo trecho supracitado onde o quarto traz *tell*, “contar”, por exemplo, não parece mera variação de uso da língua perdido, no primeiro trecho, por algum lapso de memória do ator que tentasse lembrar-se dessa fala para sua publicação em livro (a chamada “reconstrução memorial”, por vezes utilizada para se argumentar contrariamente ao valor dos quartos). Esse verbo, menos comum que o verbo contar que comumente se liga ao substantivo estória (e monossílabo como ele), tem claramente um uso estilístico no Fólio, adicionando-lhe textura poética sem prejuízo de sua dinâmica métrica ou teatral.

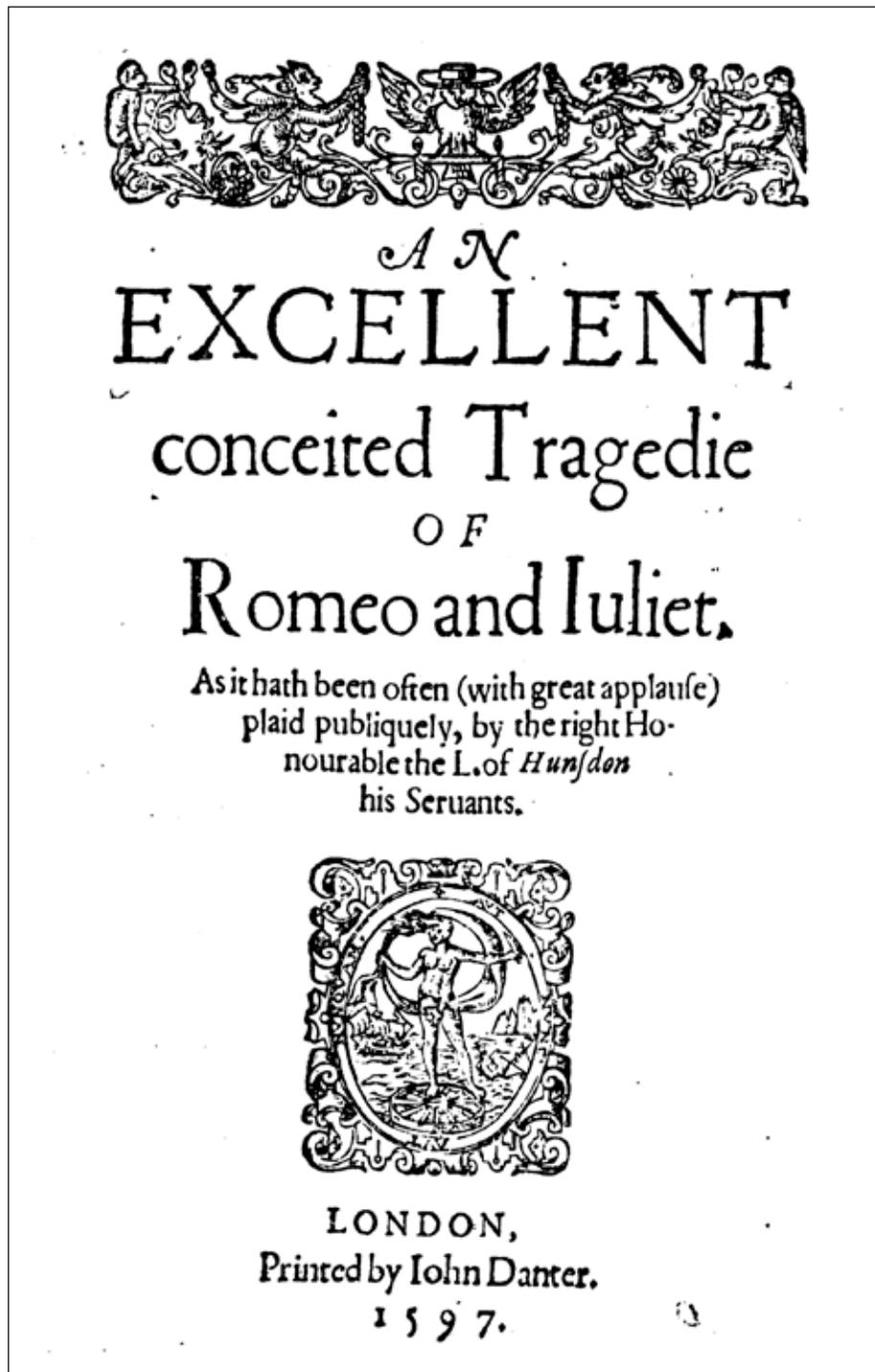
A linearidade do estabelecimento textual é contudo desestabilizada, a qual se nutre da ideia de que o texto posterior representaria o manuscrito primeiro de Shakespeare, corrompido pelo quarto. As versões

em quarto e em fólho não são, portanto, excludentes entre si. Mostram etapas distintas do texto teatral, e um relance em suas variações entre o palco e a página. Não há evidência nos trechos supracitados de que o texto do quarto, se próximo daquele levado ao palco por Shakespeare, seja inferior à qualidade típica de sua obra, quer dramática quer poético-retórica (termo menos anacrônico e mais específico que o “literário” de Erne). Algo semelhante ocorre, em outro nível, quando uma tradução de Shakespeare feita especialmente com o objetivo de ser encenada, e que se sustenta poética e dramaticamente no palco, é em seguida preparada (isto é, revista e modificada) para publicação em livro e novamente

encenada, desta vez a partir desta última versão impressa.

Essa característica fluida do texto escrito permite o trabalho crucial de estabelecer-se o quê e como ficará aquilo que foi escrito, e que permanece em livro, porém não da forma fixa e não raro livresca com que em geral se tende a considerar a obra de Shakespeare. Estabelecer o texto shakespeariano, cotejar edições e considerar variantes ao tentar lançá-lhes interpretação ou traduzi-los é das atividades acadêmicas mais instigantes, até mesmo pelo desafio intelectual e as descobertas históricas e teatrais que envolve. Ao leitor que não é especialista, resulta dela a oportunidade de que seja apresentado a edições seguras e traduções





Reprodução de livreto distribuído antes das peças de Shakespeare no final do século XVI

feitas com método das obras de Shakespeare.

Hoje, ao levar em consideração a dinâmica textual e, no caso de Shakespeare, a própria dinâmica do texto teatral conforme refletida em suas variações, a crítica se mostra mais bem sucedida no estabelecimento do texto que leva o nome de Shakespeare. O palco por fim se mostrará como o teste de qualquer texto teatral. Shakespeare está em livros sem ser livresco, e o caráter documental do Fólho não deve ser mal interpretado em prol desta última noção.

Durante anos o diretor teatral Marcos Vogel conduziu as encenações do Dia de Shakespeare, realizado anualmente em Belo Horizonte pelo Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh) em 26 de abril, dia em que Shakespeare foi batizado, em 1564, e o CESh fundado, em 1992. Em fila irreverente, atores surgiam e, cantando, reuniam curiosos e transeuntes em uma plateia. De repente, uma bela jovem era Ofélia, com inocente desespero estampado em olhos ternos; o louco senhor sem camisa com arco e flecha feitos de ar em punho era Lear; e algum local de Belo Horizonte, o palco. Partindo de texto bem estabelecido, o trabalho autoral de construção de um texto apropriador de Shakespeare por Aimara Resende, cofundadora do CESh, entrelaçava-se com a direção teatral de Vogel e dava lastro a suas magníficas escolhas cênicas. Ali se via o poder teatral e dramático de Shakespeare, e o tipo de momento que justifica o esforço acadêmico em prol de um texto ao mesmo tempo poético e encenável. À memória de Vogel dedico este texto, nas celebrações dos 400 anos desde a morte de Shakespeare.

1 John Jowett. *Shakespeare and Text*. Oxford, 2007, p. 69.

2 Cito a partir da edição fac-similar de Charles Praetorius, *King Henry V. The First Quarto*. Londres, 1836.

3 Cito a partir da edição *The First Folio of Shakespeare: The Norton Facsimile*. 2a edição. Nova York/Londres, 1996.

4 Andrew Gurr (ed.). *The First Quarto of Henry V*. Cambridge, 2000. Introdução.

5 Lukas Erne. *Shakespeare as a Literary Dramatist*. 2a. edição. Cambridge, 2013.

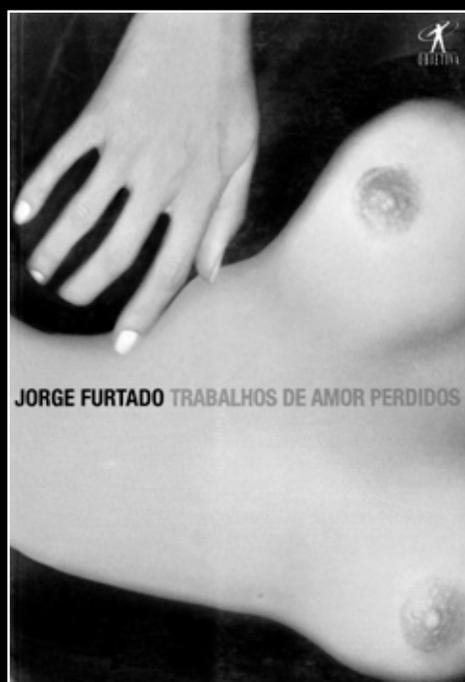
ERICK RAMALHO

mineiro de Belo Horizonte, é Presidente do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh). Traduziu *O Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare (Tessitura Editora). Recebeu o Prêmio Paulo Rónai, da Biblioteca Nacional, por sua traduções dos *Poemata: Poemas em Latim e Grego*, de John Milton (Tessitura Editora).



O MESTRE INGLÊS NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

FERNANDA MEDEIROS



Shakespeare teve um grande leitor entre os ficcionistas brasileiros, talvez o maior de todos eles: Machado de Assis. Em seus nove romances, assim como em inúmeros de seus contos e crônicas, Machado dialogou com Shakespeare, revisitando peças, personagens, falas, e por vezes reescrevendo cenas do Bardo para falar do Brasil de sua época, como fez com a cena dos coveiros de *Hamlet*, em uma cômica apropriação. Machado pensou por meio de Shakespeare. Sabia, tão bem quanto o Bardo, que escrever tinha algo de antropofágico, que era necessário apropriar-se de outras vozes e falas para encontrar uma dicção singular. Longe de um Shakespeare "abrasileirado", Machado nos deu a si próprio em suas inúmeras alusões à obra inglesa. Quero crer que temos em nosso sistema literário, em algum lugar dele, essa memória da invenção machadiana.

Entre o século XIX e hoje, muitas conversas têm sido travadas por nossos escritores, tradutores, dramaturgos e cineastas com os textos do Bardo. Nelson Rodrigues inaugurou sua obra teatral com *A mulher sem pecado* (1948), um pastiche de *Otelo*. Oswald de Andrade declarou em uma entrevista, nos anos 1940, ao ser indagado sobre o conceito de antropofagia: "O que eu queria era ser personagem de Shakespeare, ou, se possível, Shakespeare". A televisão volta e meia cita Shakespeare em suas novelas, e o Grupo Galpão já apresentou seu *Romeu e Julieta* no Globe Theatre, de Londres — para citar apenas alguns exemplos. Conforme acontece em grande parte do mundo, a obra shakespeariana encontra uma presença difusa e constante em diversos objetos de nossa cultura.

Entre a década de 1980 do século XX e o início do século XXI, pelo menos onze romances foram publicados no Brasil apresentando intertextualidades diversas com o repertório shakespeariano. Entre as adaptações, encontramos dois *Hamlets* — *Hamlet - romance: uma reescritura*, de Marici Passini (2003) e *Hamlet ou Amleto*, de Rodrigo Lacerda (2014) —, além dos três títulos da Coleção Devorando Shakespeare: *A décima segunda noite*, de Luis Fernando Veríssimo (2006); *Trabalhos de amor perdidos*, de Jorge Furtado (2006) e *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão (2007). Entre as apropriações, temos: *Utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro (1981); *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, de Marcio Souza (1982); *Essa maldita farinha*, de Rubens Figueiredo (1987); *Onze*, de Bernardo Carvalho (1995); *O mistério do leão rampante* (1995) e *O fazedor de velhos* (2008), de Rodrigo Lacerda.

A diferença básica entre adaptações e apropriações é que as primeiras anunciam desde o título que se originam de uma obra anterior, enquanto as segundas não dão nenhuma pista em seu título sobre a existência de diálogos intertextuais. As adap-

exemplo, romance para filme, tentando manter em foco o enredo; as apropriações são mais livres, podendo dialogar com camadas diversas da(s) obra(s) apropriada(s).

Diante desses onze romances, o que mais chama atenção, além do alto padrão dos escritores envolvidos, é a variedade de práticas dialógicas em jogo: encontramos desde a reescrita de peças inteiras até a menção a personagens, à alusão a cenas específicas, à presença de Shakespeare ele mesmo enquanto personagem. Muito mais que qualquer noção de "influência", a ideia de "intertextualidade" é o que caracteriza melhor esses textos e suas escolhas de como se apoderar do material shakespeariano. Vejamos um pouco de cada um deles.

Hamlet - romance: uma reescrita, de Marici Passini, originou-se de uma tese de doutorado do Programa de pós-graduação em Letras da UERJ. Em vez de contar a história do Príncipe da Dinamarca, Passini mergulha nas diferentes versões dessa história, desde a de Saxo Grammaticus, do século XII, que foi fonte para Shakespeare, até a de Jules Laforgue, do século XIX, passando também pela do Bardo. Nesse mergulho, toda a literatura é convocada a habitar o romance, gerando um texto que tem a feição de uma grande colagem, a apontar para uma intensa mistura de autorias, línguas e referências, como se tudo o que mais importasse fossem as "palavras, palavras, palavras", sem dono ou território, propriedade coletiva e democrática de todos os autores e leitores.

O *Hamlet ou Amleto* de Rodrigo Lacerda é uma experiência tão divertida quanto bem informada de encontro com o Hamlet shakespeariano. Assumindo-se como um texto para "jovens curiosos e adultos preguiçosos", o livro é um minucioso manual de leitura da peça, um comentário cena a cena, com análises muito profundas de personagens, situações e temas, tudo enquadrado a partir de uma ficção criativamente elaborada por Lacerda. Trata-se de um texto útil para quem quer estudar *Hamlet* a sério, ao mesmo tempo em que consegue assumir uma forma leve, despretensiosa e bem humorada.

A Coleção *Devorando Shakespeare* teve como proposta convidar autores brasileiros a reescrever as comédias do Bardo. Das dezoito

O 'Hamlet ou Amleto' de Rodrigo Lacerda é uma experiência tão divertida quanto bem informada de encontro com o Hamlet shakespeariano. Assumindo-se como um texto para "jovens curiosos e adultos preguiçosos", o livro é um minucioso manual de leitura da peça, um comentário cena a cena.

comédias, apenas três foram adaptadas no âmbito da Coleção, o que nos faz pensar que o projeto não atingiu o sucesso esperado. Adriana Falcão e Luis Fernando Veríssimo mantiveram-se bem próximos dos enredos shakespearianos, recontextualizando-os de modo a inseri-los na cultura brasileira. O *Sonho de uma noite de verão* e *Noite de Reis* (que Veríssimo gaiatamente chamou de *Décima segunda noite*, traduzindo literalmente o título Twelfth Night) foi transposto para uma comunidade brasileira vivendo em Paris. Jorge Furtado, que adaptou *Trabalhos de amor perdidos*, tomou um caminho diverso, cortando cenas e personagens, manipulando o texto shakespeariano com maior liberdade, fazendo com que seu romance ganhasse vida própria embora absolutamente conectado com a peça do Bardo. Por exemplo, ao invés de manter os quatro personagens masculinos do texto fonte, Furtado criou um único protagonista, com o qual, aliás, somos perfeitamente capazes de nos identificar. Explorando a subjetividade e as experiências de seu protagonista imperfeito,

Furtado criou espaço para a entrada do próprio Shakespeare e do conjunto de sua obra no romance, mesclando gêneros como ensaio, tradução, comentário crítico e prosa de ficção no mesmo texto. Convocou-nos não exatamente a operações de reconhecimento deste ou daquele evento da peça reproduzido no romance, mas à apreciação do que representa estudar Shakespeare quando se mora no Brasil, no século XXI e não se domina a língua inglesa com perfeição. Foi nesse recurso autorreflexivo que Furtado encontrou seu grande trunfo, possibilitando que os trabalhos de amor fossem justamente os de leitores conquistando Shakespeare, trabalhos que ele esforçou-se para que não fossem perdidos, driblando o próprio Bardo.

Em apropriações simbólicas de personagens shakespearianos, Darcy Ribeiro e Marcio Souza fazem alegorias críticas do Brasil em *Utopia selvagem* e *A resistível ascensão do boto tucuxi*, respectivamente. Ambos os romances são bastante estilizados, apropriando-se, em sua fatura, de mitos ou construções literárias consagrados: a *Utopia* (1516), de Thomas More (1478-1535), é o modelo para Darcy Ribeiro criar sua "fábula"; e a lenda amazônica do boto tucuxi é o mote para o folhetim de Souza. É no seio de narrativas já prenhes de releituras e ressonâncias simbólicas que Próspero e Calibã, de *A tempestade* (1611), vão adentrar o romance de Darcy, e as bruxas e Hécate, de *Macbeth* (1606), o livro de Souza. A presença dessas personagens nos novos contextos que lhes é dado habitar confere um tom parodístico aos romances. Imaginar as bruxas escocesas em Manaus, por exemplo, é cômico, como quando elas fazem sua aparição para o Boto em pleno Cabaré, espécie de microcosmo da nação, usando os mesmos termos com que as bruxas shakespearianas dirigiram-se ao general Macbeth:

— *Salve, Boto Tucuxi! Salve, professor!*

— *Salve, Boto Tucuxi! Salve, Prefeito de Manaus!*

— *Salve, Boto Tucuxi! Salve, Governador do Amazonas!*

Ao mesmo tempo, ver os personagens de Shakespeare vivendo nesses mundos tropicais nos faz pensar neles como arquétipos, dando à obra de Shakespeare um certo ar de



O ator Tatsuya Nakadai protagoniza o filme *Ran* (1985), adaptação do japonês Akira Kurosawa para a peça *Rei Lear*

universalidade, pressupondo que "Próspero", "Calibã" e "bruxas" de *Macbeth* fazem parte de um repertório internacional comum de símbolos.

Bernardo Carvalho e Rubens Figueiredo, em romances do início de suas carreiras, também dialogaram com Shakespeare. *Onze*, de Carvalho, faz um diálogo, ainda que nada explícito e por isso mesmo muito interessante, com *A tempestade*. *Onze* é um texto obcecado por duplos, a começar por seu título, uma duplicação numérica ("11") que revela uma falsa identidade, já que cada "1" tem um valor. Ao longo do romance – composto de quatro partes, cada qual com um número diferente de capítulos e uma sucessão de estórias intercomunicantes, com nexos narrativos insuspeitados entre si – o leitor será levado a percorrer uma série de relações entre duplos: essência e aparência; o real e suas representações; passado e presente; irmãos; gêmeos; pais e filhos; lugares centrais e periféricos. As coincidências, outra espécie de duplo, serão representadas no romance pela multiplicação do numeral 11, quantificando pessoas, horários, entre outros. É nesse campo de duplos, então, que está mencionada *A tempestade*, na verdade um duplo seu, a montagem

dirigida por um certo Mário, no "Parque". A peça é referida na primeira página de *Onze*, apresentada como tema de uma conversa entre personagens. Para quem conhece o texto shakespeariano, as semelhanças são evidentes; para quem nunca leu *A tempestade*, não há qualquer prejuízo de compreensão do romance.

Essa maldita farinha, de Figueiredo, consiste em um texto em duas camadas. Na mais superficial, é um romance policial, e na mais profunda é um texto autorreferencial, com densa carga metalinguística. A ligação entre os dois planos da narrativa é feita por meio de um personagem apelidado de "Diabo", exímio falsificador e conhecedor profundo de Shakespeare. A referência principal no caso desse romance é ao Shakespeare adaptador, lembrando-nos que o Bardo não foi genial por sua invenção de enredos, mas pelo modo como se apropriou de enredos pré-existentes, em pelo menos 34 das suas 38 peças.

Rodrigo Lacerda é um caso à parte no universo de romancistas que dialogam com Shakespeare, ostentando uma sistematicidade que não vemos em outros autores contemporâneos. Seus três livros shakespearianos são muitíssimo diferentes entre si, percorrendo

gêneros variados e realizando jogos intertextuais diversos. Além de *Hamlet ou Amleto* mencionado acima, Rodrigo compôs *O mistério do leão rampante* (1995), vencedor do Jabuti daquele ano, uma novela histórica de dicção satírica, partindo de uma anedota picante acerca da vida de Shakespeare, segundo a qual ele teria tido um *affair* com uma espectadora. Em *O fazedor de velhos* (2008), romance infantojuvenil fartamente premiado, William Shakespeare é o Autor maior da literatura ocidental, aquele cuja obra franqueia a passagem de um indivíduo para a vida adulta. Shakespeare aparece pela primeira vez no romance na forma de livro, um tomo grosso contendo sua obra completa, que o jovem protagonista Pedro sobraça para passar por maior de idade em um aeroporto. Esse rapaz, em um momento de transformação, vai se encontrar com Shakespeare, mais especificamente com *Rei Lear*, e cumprir seu rito de passagem para a vida adulta.

FERNANDA MEDEIROS

é Professora Associada de Literatura Inglesa da UERJ.

SHAKESPEARE E O SEU RESPEITÁVEL PÚBLICO

MARLENE SOARES DOS SANTOS

O teatro Globe, do qual William Shakespeare (1564-1616) era sócio e para o qual escrevia suas peças, era semelhante a todos os teatros públicos das eras elisabetana (1558-1603) e jamesca (1603-1625) como o Hope, o Rose e o Swan. Estes eram anfiteatros semi-abertos e virtualmente circulares. O palco era uma plataforma retangular que se projetava para o meio do edifício, o que possibilitava que os atores fossem cercados pelos espectadores que assistiam à peça de pé por terem adquirido o ingresso mais barato. O palco era vazio — sem cenários, com pouca mobília e raros acessórios, com sonoplastia precária para os efeitos especiais — e as peças eram representadas à tarde, em plena luz do dia. Esse teatro não-realista, entretanto, contava para sua criação com três componentes essenciais: o dramaturgo, o ator e o público.

Os dramaturgos da época eram poetas, já que as peças eram escritas majoritariamente em verso com a prosa aparecendo quando necessária para apresentar a linguagem popular ou a loucura, por exemplo. A ideia prevaiente de poesia era que ela devia ser ouvida e não lida. Em tempos de pouca escolaridade (apesar de Londres ter o mais alto número de letrados), a oralidade era predominante na cultura: contos populares, canções de gesta, piadas, baladas, proclamações oficiais e sermões que poderiam durar até quatro horas. As pessoas, acostumadas às exposições orais, iam ao teatro para “ouvir uma peça” (to hear a play) e eram chamadas de “ouvintes” (hearers). Através das palavras, os poeta-dramaturgos ou dramaturgo-poetas elaboravam tramas, criavam personagens, localizavam ações, pintavam cenários e sugeriam atmosferas. Shakespeare, mais do que nenhum dos seus contemporâneos, encantava os ouvintes com a sua poesia, recitada pelos atores da sua companhia.

O grande talento dos atores ingleses era apreciado não só pelos seus conterrâneos, como também por turistas em Londres e estrangeiros que os haviam visto por ocasião das suas turnês pelo continente europeu. Eles tinham que ter excelentes memórias para decorar longos papéis e, muito frequentemente, desempenhar várias personagens em uma única peça. A ajuda externa vinha do vestuário, extremamente suntuoso quando precisavam representar reis, rainhas, nobres e altas personalidades religiosas e dos trajes de disfarce quando exigido pela trama. No mais, contavam apenas com os seus recursos naturais como aparência física, capacidade gestual, expressão facial e timbre de voz. Dos cômicos,

exigia-se também, que soubessem cantar, dançar e tocar algum instrumento. E Shakespeare pôde contar durante quase toda a sua carreira profissional com o talento de Richard Burbage (1568-1619) para quem ele teria escrito os papéis de Hamlet, Otelo e King Lear e com William Kempe (? - c.1603) e Robert Armin (c.1568-1615) que se encarregavam das partes engraçadas: aquele representando os “clowns” das primeiras comédias e este, os bobos das comédias tardias, um deles chegando a invadir a tragédia do *Rei Lear*.

O público que frequentava o Globe, que podia acomodar 3 mil pessoas, rodeava os atores com 6 mil ouvidos atentos. Apesar das restrições das autoridades municipais, que só permitiam a construção dos teatros fora dos muros da cidade, na área denominada “as Liberdades” (the Liberties), também conhecida como “os subúrbios do pecado” (the suburbs of sin) devido à concentração de bordéis, tavernas e casas de jogo, as companhias teatrais contavam com o apoio da nobreza e da realeza. Os puritanos faziam uma campanha acirrada contra os teatros públicos sob as mais diversas alegações: religiosas (esvaziavam as igrejas), econômicas (atores não produziam nada e tiravam aprendizes do trabalho) e morais (já que não havia atrizes na época, homens se faziam passar por mulheres provocando desejos homossexuais). Uma queixa comum tanto do Estado como da Igreja era que os atores desafiavam a “Lei do Vestuário” (Sumptuary Law) que determinava que cada classe social se vestisse de acordo com o seu status na sociedade, já que por determinação dos enredos eles poderiam se trajar em total desacordo com o seu sexo e condição social. Levando-se em consideração a grande popularidade do teatro na época, censuras políticas e religiosas não causavam muito efeito: os textos já haviam passado pelo crivo da censura do “Master of Revels” (Mestre de Cerimônias) e os puritanos ainda não tinham poder bastante para o seu fechamento (o que só aconteceria em 1642); só as epidemias de peste bubônica conseguiam fazê-lo. Afastados os perigos da contaminação, os “ouvintes” voltavam ao teatro.

Estes “ouvintes” pertenciam às mais diversas classes sociais, da nobreza aos comerciantes, dos aprendizes à população em geral, incluindo ladrões e prostitutas. Apesar dessa inclusão, os preços dos lugares marcavam as diferentes camadas da sociedade: os nobres ocupavam os lugares mais caros sentados no próprio palco ou na galeria acima, os mais

abastados podiam escolher entre ficar nos assentos protegidos da chuva nas galerias que rodeavam o palco e os mais pobres ficavam de pé, sendo chamados de “groundlings” (de “ground” que significa “chão”). Um dos perigos do teatro para o Estado era que a hierarquia, um dos alicerces da sociedade patriarcal, poderia ser desrespeitada uma vez que o dinheiro permitiria que qualquer plebeu que pudesse pagar mais por uma entrada se sentasse ao lado de um aristocrata. E, da mesma maneira que a Lei do Vestuário era desrespeitada por atores, também poderia acontecer o mesmo com os frequentadores que passariam por nobres se tivessem o desejo e o dinheiro de se vestir como um. Uma parte importante desse público era formado por mulheres, com ou sem máscaras, acompanhadas ou não – o que causava admiração aos visitantes estrangeiros. A importância dessas “ouvintes” pode ser atestada pelo apelo da personagem Rosalinda depois do final da comédia *Como quiserem*: “Eu lhes ordeno, mulheres, pelo amor que têm aos homens, que gostem tanto desta peça quanto lhes der prazer”.

A angustiada personagem Hamlet faz duras críticas a certos tipos de frequentadores de teatro na sua cena com os atores. Ele reclama de uma peça que não havia agradado às multidões porque “era caviar para o povo”; que a plateia “na maior parte não é capaz senão de apreciar pantomimas e barulho”, e recomenda àqueles que fazem o papel de bobo não improvisarem para “fazer rir ... certo tipo de néscios espectadores”. Entretanto, o dramaturgo e sócio de teatro Shakespeare sabe que precisa agradar a todos, inclusive os “néscios espectadores”, para ter sucesso comercial. Se as companhias para sobreviver às objeções de poderosas camadas da sociedade precisavam da proteção da nobreza e da realeza – como a de Shakespeare, inicialmente patrocinada pelo Lord Chamberlain e, depois pelo Rei Jaime – quem mais contribuía para a sua sobrevivência era o público pagante. Daí a necessidade de estabelecer uma relação de cumplicidade com ele, incentivando a todos a participar da performance da peça. E há relatos de que, às vezes, ele participava bem mais ruidosamente do que era desejável demonstrando agrado ou desagrado.

Os atores eram os mediadores entre o poeta, o texto e a plateia; não só por meio de gestos, expressões faciais e entonações de voz como, também, através de convenções como os apartes, as falas dirigidas ao público e os solilóquios que exigiam a atenção dos espectadores e os faziam participantes do fazer teatral. E, dependendo da complexidade da trama e da dificuldade de encenação, como as batalhas em *Henrique V*, Shakespeare lança mão do Prólogo/Coro antes de cada ato para pedir encarecidamente que os espectadores sejam cúmplices na feitura da peça. Ele usa palavras e exortações como: “suponham”, “com o pensamento curem nossas falhas”, “em mil partes dividam cada homem”, “criem poderio imaginário”, “pensem ver os corcéis de que falamos”, “suas mentes vestem nossos reis”, “complete nossa cena em suas mentes” e viagem de “Londres para França via pensamento”. E, ao fim de *Henrique V*, o autor agradecido pede que o público “aceite com carinho o aqui visto”. Esta fala final, o epílogo, é encontrada em dez peças shakespearianas entre as peças históricas, comédias e romances; além do agradecimento e desculpas por algum deslize ou ofensa inadvertida, há um pedido de aplausos, medida do sucesso da peça.

Em dois momentos da sua carreira Shakespeare ousou tirar o público do seu lugar de observador e juiz para colocá-lo no palco para ser observado e julgado. Nas comédias *Trabalhos de amor perdidos* e *Sonho de uma noite de verão*, nobres mal educados são apresentados como exemplos de como espectadores não devem se comportar, atrapalhando e criticando o trabalho dos atores. Já na tragédia *Hamlet* a plateia aristocrática é respeitosa, mas a peça é interrompida pela reação do Rei Cláudio que vê na trama uma delação do seu crime e se retira apavorado. O príncipe vê, então, confirmada a crença de que um criminoso, ao reconhecer o seu crime representado, é tão profundamente tocado pela performance que o confessa publicamente. Através do artifício do metateatro Shakespeare, ao mesmo tempo em que valoriza o público a ponto de fazê-lo personagem, também clama para a arte teatral – criticada por sua inutilidade – uma função benéfica como no caso de *Hamlet*. E ele também criou Pistola, figura

emblemática da plateia apaixonada, personagem das partes 1 e 2 de *Henrique IV* e *Henrique V*, e que só se comunica através de falas retiradas do repertório teatral contemporâneo.

Os inimigos do teatro, políticos e religiosos, tinham razão quanto às suas possibilidades transgressoras não só pelo conteúdo das peças, mas, também, pela mistura das classes sociais e dos sexos em um espaço no qual podiam ter a liberdade de se movimentar, se exhibir e se expressar que lhes era negada do lado de fora. Em 1609, a companhia de Shakespeare, além do Globe, passou a se apresentar no inverno em um teatro fechado, com capacidade de 600-800 lugares, dentro do antigo convento dos dominicanos na Londres central – o Blackfriars. O preço dos ingressos era mais alto, o que diminuía a presença da população de baixa renda e, conseqüentemente, a diversidade social da plateia. Shakespeare, entretanto, nunca abandonou o seu público dos “subúrbios do pecado”: eles viam as mesmas peças que os frequentadores do Blackfriars, só que no verão.

Gradativamente, a partir de 1600, a influência do espetáculo e das mascaradas começa a se fazer sentir nas peças, e os “ouvintes” passam a ser chamados de “espectadores”. Apesar das mudanças, a relação de cumplicidade de Shakespeare com o seu público permaneceu a mesma; ele nunca o subestimou, continuando a lhe apresentar matérias que exigiam reflexões, que deviam permanecer em sua memória e até afetar o seu comportamento devido à força e à beleza da linguagem em que eram transmitidas. A participação do público não terminava no teatro.

MARLENE SOARES DOS SANTOS

é Bacharel em Letras Anglo-Germânicas pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (1958) e tem Licenciatura Plena em Letras Anglo-Germânicas pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (1958). Tem Doutorado em Literatura Inglesa pela Universidade de Birmingham (1980) e Pós-Doutorado pela Universidade de Yale (1983).

IMAGENS INFINITAS

O BARDO E O CINEMA

FÁBIO FELDMAN

Poeta, ator e dramaturgo, William Shakespeare (1564 – 1616) é vastamente considerado o maior escritor inglês e um dos maiores autores da história da literatura. O valor de sua produção é quase universalmente inquestionável, tendo ele excedido, enquanto artista, em todas as áreas a que se dedicou. Para a estudiosa Helen Vendler, jamais outro poeta foi capaz de encontrar “mais formas linguísticas com que reproduzir as reações humanas do que Shakespeare nos sonetos”. *Vênus e Adônis*, festejado poema narrativo, mantém-se até hoje como obra-prima do gênero. E seus demais textos poéticos, ainda que menos notabilizados, seguem qualificados por muitos comentadores como importantes contribuições ao cânone literário ocidental.

Porém, é mesmo no campo da dramaturgia que Shakespeare se destaca. Suas peças, divididas entre tragédias, comédias, crônicas históricas e romances (ou tragicomédias), garantem-lhe um lugar sem paralelo na história de nossas letras. Obras como *Hamlet*, *Macbeth*, *Sonho de uma noite de verão* e *A tempestade* permanecem, quatro séculos após suas criações, exercendo enorme fascínio sobre audiências em todo mundo. Razões para isso são variadas, dentre elas: o esplendor da linguagem, o emprego vigoroso do verso branco e do metro iâmbico, o grande potencial metafórico das imagens de que se valem, a universalidade de seus temas e a potência de seus personagens – menos indivíduos do que “espécies” (na expressão de Samuel Johnson), das quais derivam extremo conhecimento acerca da natureza humana – e, obviamente, a questão da originalidade.

Muito já foi dito e escrito sobre o caráter originalíssimo das composições teatrais de Shakespeare. Vivendo em um contexto culturalmente efervescente, no qual vários artistas buscaram ampliar as possibilidades da linguagem dramática, o escritor se destacou como um experimentador de ousadia sem par. Escarnecendo das restritivas preleções de matriz aristotélica e ignorando as regras de unidade (temporal, espacial e de ação), ele compôs peças de arquitetura exuberante, fundiu formas tradicionalmente associadas a gêneros antagônicos e jogou livremente com toda sorte de convenções. Diferentemente do compartimentalizado mundo dos enredos clássicos, o mundo que engendrou é habitado, simultaneamente, por tiranos sanguinolentos, príncipes idealistas, filhos insinceros, pais enlouquecidos, damas apaixonadas, prostitutas, tolos, guerreiros, bruxas e bêbados degradados, dentre outros. Não há aspecto das realidades social, histórica e política que ele não tenha contemplado. E não há herói em que não tenha incutido pelo menos algo de

anti-heróico. Um mestre no emprego do solilóquio, essa formidável via de acesso à vida interior, Shakespeare foi capaz de desenvolver personagens dotados de uma carga psicológica jamais explorada por qualquer autor que o precedera. Nesse sentido, como bem coloca Northrop Frye, se não fosse por *Hamlet*, “talvez nem tivéssemos tido o movimento romântico ou as obras de Dostoiévski, Nietzsche e Kierkegaard”.

Não há dúvidas de que essa dimensão visionária da obra shakespeariana é o que mais a adequa às demandas de nossa sensibilidade hodierna. Se o bardo de Stratton é tido como o grande precursor da modernidade literária, isso se deve menos aos tributos que pagou à tradição do que às rupturas que provocou. Um breve passeio pela bibliografia crítica a ele dedicada pelos românticos é suficiente para que percebamos o enorme papel que a questão da originalidade desempenhou no processo de transição de seus escritos rumo a uma posição de centralidade dentro do universo das referências literárias ocidentais reforçado ao longo dos séculos – vale mencionar que é exatamente nesse contexto que termos como “gênio original” e comparações com outros grandes “poetas ingênuos”, como Homero e Sófocles, passam a ser empregados correntemente ao se falar em Shakespeare. Alquimista do verbo e fundador de realidades, o autor de *Romeu e Julieta* ajudou a reinventar a arte dramática, expandindo-lhe os limites com a força de sua enorme imaginação.

Dito isso, acreditamos haver uma ligação também entre a originalidade das peças de Shakespeare e o contínuo diálogo que têm estabelecido com o cinema. Antes de nos determos sobre tal ponto, contudo, é importante refletir acerca de algumas limitações impostas pela natureza mesma do teatro enquanto arte – limitações estas ainda mais extremas no contexto da era elisabetana. Mesmo tendo servido ao que múltiplos críticos consideram como a era de ouro do drama inglês, o palco elisabetano, de um ponto de vista estritamente cênico, era notoriamente parco, provido de poucos cenários, nenhuma cortina e, como atesta o biógrafo Bill Bryson, “nenhum recurso para distinguir o dia da noite, a neblina do brilho do sol, o campo de batalha do quarto de amor, a não ser por meio de palavras”. Desse modo, “as cenas tinham de ser situadas com uns poucos traços verbais e a ajuda da imaginação de uma plateia condescendente”. Notório é o “prólogo” do ato IV de *Henrique V*, no qual, antes da batalha de Agincourt, o representante do coro declama uma singela e bem humorada *mea culpa*:

*A nossa cena voa para a batalha,
Onde envergonharemos, sinto muito,
Com quarto ou cinco espadas amassadas,*

*Distribuídas em grotesca luta,
O nome de Agincourt. Mas olhem bem,
Vendo a verdade que o arremedo tem.**

(*Tradução: Bárbara Heliadora (in: Shakespeare – o que as peças contam)

Obviamente, muitas inovações técnicas marcaram a evolução do teatro ocidental ao longo dos últimos séculos. Contudo, ainda hoje, montar bem uma peça shakespeariana segue sendo um desafio. E é pensando nisso que Goethe, no contexto do Classicismo de Weimar, faz, em seu ensaio “Shakespeare e o sem fim”, o elogio do poeta questionando as habilidades do dramaturgo. Segundo ele, “quando se consideram as peças de Shakespeare com exatidão, elas contêm muito menos ação sensível do que palavra espiritual”, concluindo que o bardo “deixa acontecer o que é fácil de imaginar, o que é melhor imaginado do que visto”. Ou seja: a largura de seu gênio poético seria, segundo o alemão, grande demais para a estreiteza formal do teatro, forçando-o a criar cenas excessivamente sugestivas e pouco funcionais de uma perspectiva dramática.

Ora, vários são os analistas que rejeitaram tal leitura. Frye, de forma sucinta, defende que, embora Shakespeare tenha sido um poeta que escrevia peças, “é mais preciso e menos enganoso dizer que era um dramaturgo que usava sobretudo o verso”, haja vista a riqueza das soluções cênicas que elaborou, a variedade de motivos, convenções e estilos propriamente teatrais com que trabalhou e o fato de ter, tão recorrentemente, alçado o teatro à posição de tema central. Contudo, se há algo que a discutível colocação de Goethe expõe com clareza é o escopo dos textos a que se refere, a enorme potencialidade de suas imagens e a quantidade de tempos, espaços, personagens e situações que sustentam.

Assim sendo, não é difícil compreender o encanto exercido por tais textos sobre cineastas no decorrer dos últimos 120 anos. A história das adaptações cinematográficas de Shakespeare se confunde, em certa medida, com a própria história do cinema, uma vez que, desde seus primórdios, diretores se viram impelidos a transpor as aventuras de Otelo, Lear, Romeu, Falstaff e tantos outros dos palcos para as telas. Acredita-se que a primeira de tais adaptações, cuja maior parte da extensão foi perdida, tenha sido uma versão de *Rei João*, dirigida em 1899 por Walter Pfeffer Dando, William K.L. Dickson e Herbert Beerbohm Tree. A partir de então, centenas de outras foram produzidas, tornando Shakespeare, certamente, o escritor mais revisitado pelo cinema em todos os tempos. Isso, evidentemente, provocou um efeito relevante sobre a sétima arte, a recepção geral do cânone shakespeariano e o próprio modo de artistas e críticos o conceberem e com ele se relacionarem. Em ensaio incluído no influente *Shakespeare nosso contemporâneo*, Jan Kott comenta:

Quando se começou a filmar Shakespeare, a ação passou a ser tão importante quanto o texto. Cada uma de suas peças é um grande espetáculo, cheio do fragor de armas, de desfiles militares e duelos; há festins e bebedeiras, furacões e tempestades, amor físico, atrocidades e sofrimento. O teatro elisabetano era – como a ópera chinesa – um teatro para os olhos. (...) Quando o teatro se afastou da convenção elisabetana, ele perdeu ao mesmo tempo o caráter espetacular que Shakespeare lhe dera e a força shakespeariana. Não sabia mais mostrar nem uma coisa nem outra.

Partindo-se de tal linha argumentativa, é possível apontar que o cinema foi responsável por um processo de revigoração do trabalho de Shakespeare, materializando o que nele existia exclusivamente enquanto potência, devolvendo-lhe, muitas vezes, sua visceralidade e gerando uma nova e sequiosa audiência. Através da linguagem fílmica, muitos dos procedimentos formais visionados pelo dramaturgo – aqueles tidos por Goethe como “anti-teatrais” – foram também re-dignificados (e significados). Numa arte estruturada a partir de princípios de montagem, as elipses, variações de cenários e ênfases dramáticas em diferentes constituintes da *mise-en-scène* não são consideradas medidas excêntricas. Na verdade, elas são a regra. Além disso, as formas associadas a tais princípios têm sido constantemente empregadas por diretores e montadores, a fim de suscitar a possibilidade de formação de novas camadas de significação: imagens adicionais são, muitas vezes, inseridas entre fluxos narrativos, com o intuito de fortalecer (ou, em certos casos, subverter) o sentido de determinados versos ou diálogos; solilóquios, proferidos em voz *over*, são transformados em representações de pensamentos; divisões em planos e seqüências ajudam a concentrar ainda mais muitas das já concentradas ações que perpassam e compõem os enredos, etc.

No que tange às abordagens à obra de Shakespeare, tendo-se em mente um conjunto geral, pode-se analisar a existência de pelo menos quatro tipos principais de adaptação. O primeiro seria o que compreende as versões “fiéis”. Utilizamos o termo “fiel” de forma bastante livre, uma vez que toda adaptação implica a imposição de uma leitura particular, carregada das predileções, vivências e escolhas do artista por ela responsável. Logo, quando nos referimos a adaptações fiéis, pensamos exclusivamente em filmes que se valem do texto original de Shakespeare, respeitando as ambientações e contextos prescritos nele e levando em consideração os principais pontos do enredo. Em muitas dessas versões, o interesse do diretor parece ser oferecer ao público uma experiência próxima daquela que teria diante de uma montagem teatral convencional, intensificando-a, porém, através do emprego de procedimentos cinematográficos. Em outras, operações formais são executadas (como a ênfase ou supressão radical de trechos do texto, a manipulação original de signos visuais, a opção por estilos de interpretação alternativos a um modelo naturalista etc.), de modo a agregar à obra possíveis subtextos – por vezes bastante provocadores. É o caso, por exemplo, do *Otelo* (1952), de Orson Welles, cuja montagem frenética, os estranhos enquadramentos e a estilização dos cenários conectam a realidade retratada na peça àquela de um pesadelo; do *Macbeth* (1971) de Roman Polanski, em que sutis paralelos parecem ser traçados entre uma conturbada Escócia feudal e uma não menos conturbada América, tão continuamente desafiada pelos diretores da Nova Hollywood; e das versões de Grigori Kozintsev de *Hamlet* (1964) e *Rei Lear* (1971), nas quais ecos de Laurence Olivier, F.W. Murnau e Gordon Craig se fazem presentes por entre as sombras de Elsinore e os campos infernais de uma Inglaterra há muito esquecida.

Um segundo tipo engloba o que chamamos de adaptações trans-históricas. São filmes que podem ou não seguir o texto original, embora mantenham, necessariamente, certo respeito pela ordem geral da trama. Todavia, o contexto e a ambientação são alterados. Toda a ação passa a ocorrer em sociedades ou culturas distintas daquelas representadas nas peças que lhe servem de fonte de inspiração. Esse tipo de adaptação é bastante comum e, quando bem executado, projeta luzes sobre o caráter universal dos dramas shakespearianos e sua aparentemente infinita

capacidade de incitar a geração de novos sentidos. Em *Trono manchado de sangue* (1957) e *Ran* (1985), as duas obras-primas de Akira Kurosawa, o jovem Macbeth e o velho Lear são transformados em samurais e forçados a protagonizar suas tragédias entre as paisagens de um Japão feudal. No mais recente *Coriolano* (2011), de Ralph Fiennes, o impetuoso e misantropo Caius Marcius trama contra Roma (que aqui tanto nos lembra os Bálcãs contemporâneos), após sua malfadada tentativa de se dirigir à *polis* através de um programa de TV. Já em *Titus* (1999), de Julie Taymor, os tenebrosos destinos do protagonista, de sua família e de seus inimigos são selados em meio a um cenário anacrônico, a um só tempo moderno e antigo, clássico e *kitsch*, contingente e transcendental.

Um terceiro tipo seria constituído pelas adaptações metalinguísticas, nas quais o foco recai, simultaneamente, sobre os eventos representados e as condições por trás de sua representação. Presenciamos, em tais versões, uma interação entre o intra e o extradiegético, o dentro e o fora, o mundo da ilusão e aquele no qual ela é engendrada. Esse tipo de filme pode possuir uma dimensão francamente experimental (como no interessante *César deve Morrer* (2012), dos irmãos Taviani, rodado inteiramente dentro de uma prisão, com elenco de homens condenados a habitá-la) ou, ao contrário, se estabelecer enquanto fruto de um desejo de aproximar o público do mundo renascentista – é o caso, por exemplo, do aclamado *Henrique V* (1944), de Laurence Olivier, cujo primeiro ato se desenrola sobre o tablado de um ficcional Globe Theater, levando a audiência a compreender as dinâmicas do teatro elisabetano antes de fazer o salto rumo a uma representação mais verossímil dos embates entre a Inglaterra de Henrique e a França.

Finalmente, há aquelas a que chamamos de obras-diálogo: filmes que contam com roteiros originais, lidam com convenções e temas muitas vezes bastante distantes daqueles abordados pelas peças de Shakespeare, mas que, de algum modo, estão atravessados pela influência de alguma delas, refletindo interpretações, subvertendo ou defendendo conteúdos tradicionalmente associados a ela ou se colocando mesmo em franca

posição de confronto. Em *Rendez-vous* (1985), do francês André Téchiné, uma jovem atriz se vê dividida entre três homens, nutrindo por eles confusos e cambiantes sentimentos amorosos. Ao longo do filme, duas montagens de *Romeu e Julieta* são contrapostas, projetando sobre a experiência pessoal da personagem um peso ainda maior. Já no caso de *Paris nos pertence* (1961), primeiro longa-metragem de Jacques Rivette, um diretor de teatro e uma jovem estudante conversam sobre *Péricles*. Suas conclusões acerca da forma da peça espelham, sem que sequer percebam, o caos de suas próprias realidades. A arquitetura de um texto se torna, conseqüentemente, metáfora sobre os (des)caminhos dos personagens de outro.

Tais modalidades de adaptação, por mais variadas e abertas que sejam, não nos parecem, ainda assim, reunir por completo todo o lastro da influência de Shakespeare sobre a sétima arte. Existem incontáveis obras que, embora não se veiculem diretamente à produção do bardo, se encontram atravessadas por seus ecos. A verdade é que os principais temas, *plots* e personagens shakespearianos há muito já deixaram de ser apenas isso: são hoje espécies de protoformas fundantes, pedras de toque de onde derivam diversas outras variantes narrativas e dramáticas. No âmbito cinematográfico, quantos e quantos cineastas já beberam na fonte de *Romeu e Julieta* a fim de criar suas próprias histórias de amor trágico; quantas *Ladies Macbeth*, *Lears*, *Hamlets* e *Ricardos III* já vimos cruzando os mais diferentes planos; quantas vezes fomos impactados pelo furor de estórias de desarticulação familiar, traição, superação e vingança, inseridas, conscientemente ou não, na fortíssima tradição das tragédias shakespearianas.

Não nos parece ser exagero concluir que, mais do que a de qualquer outro artista, a presença de Shakespeare, ainda que diluída, sentida de modo subterrâneo, age como uma constante. Sendo o cinema a arte mais vital e influente a surgir no século XX, o peso de tal presença não poderia deixar de tocá-lo. E é justamente do matrimônio entre a tela e o palco, a ação e a palavra, o moderno e o infinito, que algumas das maiores obras-primas de nosso tempo nasceram.

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Shakespeare: the invention of the human*, Nova York: Riverhead Books, 1998.
- BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco*, São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*, São Paulo: Edusp, 2012.
- HELIODORA, Barbara. *Shakespeare: o que as peças contam*, Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.
- _____. *Por que ler Shakespeare*, São Paulo: Editora Globo, 2008.
- JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*, São Paulo: Iluminuras, 1996.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *The complete works*, Nova York: Penguin Books, 2002.
- SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- VENDLER, Helen. *The art of Shakespeare's sonnets*, Massachusetts: Belknap Press, 1999.

FÁBIO FELDMAN

é professor e crítico de cinema. Formado em Letras pela FALE (UFMG), é mestre em Literatura Brasileira. Ministrou palestras e cursos sobre cinema, publicou textos em catálogos de mostras e escreveu para o site Multiplot!. Foi co-curador e organizador do catálogo da mostra “Reinventando Shakespeare” e é professor na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte, onde ministra as disciplinas “História do Cinema Mundial” e “História do Cinema Brasileiro”.

TO BE OR NOT TO BE

*To be or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And, by opposing, end them. To die, to sleep;
No more-and by a sleep to say we end
The heartache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to-'tis a consummation
Devoutly to be wished. To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream: ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscovered country from whose bourn
No traveler returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action.*

SER OU NÃO SER

Ser ou não ser: eis a questão. Acaso
É mais nobre sofrer em pensamento
Os açoites e as setas do destino
Ou afrontar de vez um mar de males
E opor-lhes um final? Morrer: dormir;
Nada mais; e morrendo pôr um fim
À nossa dor e aos múltiplos tormentos
Que a carne herdou e um término a pensar
Com devoção. Morrer, dormir, quem sabe.
Dormir; talvez sonhar: este é o enigma;
Pois no sono final quem sabe um sonho,
Quando livres do envólucro mortal,
Pode nos dar repouso: é a reflexão
Que a longa vida gera em nossa mente:
Por que sofrer as provações do tempo,
A insídia do opressor, o orgulho vão,
A rejeição no amor, a lei morosa,
O peso do trabalho e a iniquidade
Que o mérito recebe como prêmio,
Podendo derrotar todos os danos
Com um punhal? o que há de compensar
A dor e o suor e o tédio de viver,
Salvo o receio de algo após a morte?
Esse país desconhecido de onde
Ninguém jamais voltou toda a vontade
E faz-nos suportar os sofrimentos,
Em vez de voar a ignotas aventuras.
O temor faz de todos nós covardes
E se interpõe ao gesto decisivo
Que ante o medo da morte empalidece,
E atos de destemor e desafio
Perdem seu nome por desvalimento
E abortam seu desígnio.

Pintura de Eugène Delacroix, datada de 1821, retrata o protagonista de *Hamlet*

AUGUSTO DE CAMPOS

poeta, ensaísta, crítico de literatura e música e tradutor, é um dos criadores da Poesia Concreta, movimento literário cuja ascensão se deu nos anos 1950.