



**PITÁ-
GORAS**

500

VOL. 07

DEZEMBRO

2014

**REVISTA DE
*ESTUDOS TEATRAIS***

**INSTITUTO DE ARTES
UNICAMP**





PITÁGORAS 500

Pitágoras 500 é uma revista semestral de Estudos Teatrais ligada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. As publicações de artigos e imagens foram autorizadas por seus autores ou representantes.

REITOR

José Tadeu Jorge

COORDENADOR-GERAL

Álvaro Penteadó Crósta

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

Gláucia Maria Pastore

DIRETOR DO INST. DE ARTES

Esdras Rodrigues Silva

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Marcelo Lazzaratto

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Larissa de Oliveira Neves

Mário Alberto de Santana

Rodrigo Spina

REVISÃO

Luis Roberto Arthur de Faria

DIVULGAÇÃO

Alexia Lorrana

Rafael Ary

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Octávio Fonseca

CAPA & DIAGRAMAÇÃO

Ianick Takaes de Oliveira

CONSELHO EDITORIAL

André Gardel
(UniRio)

Idelette Muzart
(Paris 10)

Maria Sílvia Betti
(USP)

Tania Brandão
(UniRio)

Claudia Tatinge Nascimento
(Wesleyan University)

Isa Etel Kopelmann
(Unicamp)

Orna Messer Levin
(Unicamp)

Elizabeth Azevedo
(USP)

João Roberto Faria
(USP)

Renata Soares Junqueira
(UNESP-Araraquara)

Agradecemos a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras que auxiliaram com a publicação dos últimos números emitindo pareceres ad hoc:

Aimara de Cunha Resende
(UEMG)

Carminda Mendes André
(UNESP)

Isa Etel Kopelman
(UNICAMP)

Maria do Socorro Caluxto Marques
(UFAC)

Alexander Martins Vianna
(UNESP)

Cassiano Sydow
(UNICAMP)

Grácia Navarro
(UNICAMP)

Sônia Lúcia Rangel
(UFBA)

Ana Maria Portich
(UNESP)

Evelyn Furquim Werneck Lima
(UFRJ)

Lygia Eluf
(UNICAMP)

Verônica Fabrini
(Unicamp)

Caio Cagliardi
(USP)

Inês Cardoso Martins Moreira
(UNIRIO)

Márcia A. P. Martins
(PUC-RJ)

{APRESENTAÇÃO}

A Revista de Estudos Teatrais *Pitágoras 500* é um periódico semestral, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas, da Unicamp, que tem por objetivo publicar artigos relacionados ao Teatro em suas mais diversas linhas de pesquisa, teóricas e práticas. Os números são temáticos e recebemos os artigos por meio de chamadas divulgadas semestralmente.

O título da revista, embora inusitado, liga-se à história do Departamento de Artes Cênicas, sendo ele o endereço, dentro da Unicamp, do Barracão em que o departamento está instalado, “temporariamente”, desde sua fundação. Remete também, embora indiretamente, à Grécia Antiga, fundadora do teatro ocidental, e à linha editorial que a revista pretende seguir, dando espaço para a divulgação do pensamento acadêmico voltado para a arte, com toda a complexidade que envolve um estudo “racional” da manifestação artística, por origem ligada aos sentimentos, ao afeto, ao *pathos*.

Seus eixos de interesse abarcam todo o tipo de pesquisa relacionada ao conhecimento teatral, desde os aspectos voltados para os processos de criação do espetáculo cênico, tais como o trabalho do ator, experimentações de linguagens variadas, instrumentação de palco; até contribuições teóricas acerca, por exemplo, da história do teatro, da teoria do drama, do estudo vertical de dramaturgia, entre outros. A *Pitágoras 500* almeja alcançar, portanto, todo tipo de reflexão acerca do fazer teatral.



01 EDITORIAL

04 AS RESENHAS DE
MONTAGENS DE PEÇAS
DE SHAKESPEARE
NO BRASIL
margarida
RAUEN

21 UM
SHAKESPEARE
elisabeth
AZEVEDO ÍTALO-PAULISTA

43 SHAKESPEARE, TEATRO MODERNO
E MOVIMENTO AMADOR — A
EXPERIÊNCIA DO TEATRO DO
ESTUDANTE DO BRASIL
fabiana
FONTANA DE PASCHOAL CARLOS MAGNO

64 PENSAR COM O CORPO: UMA
EXPERIÊNCIA SENSORIAL DA
LINGUAGEM DE SHAKESPEARE
thomas
HOLEGROVE

85

aline
CASTAMAN

suzi
SPERBER

O QUE SE SABE SOBRE A
PREPARAÇÃO DO ATOR
PROFISSIONAL ELISABETANO E
JACOBINO PARA CADA ESPETÁCULO?

105

marcello
LAZZARATTO

UM
ESPAÇO
PARA
RICARDO III

119

deize
FONSECA

TRÓILO E CRÉSSIDA:
SHAKESPEARE,
O FEMININO
E A GUERRA

139

henrique
ROCHELLE

A RITUALIZAÇÃO DO CÔMICO
EM CENA:
IDADES E TRADIÇÃO DA
COMÉDIA EM SHAKESPEARE

160

juliana
ELESBÃO

eduardo
DA LUZ

AS MÃOS LITERÁRIAS E A
INFLUÊNCIA NO TEATRO:
HAMLET
E O MARINHEIRO

{EDITORIAL}

O sétimo volume da revista Pitágoras 500 homenageia os 450 anos de nascimento de William Shakespeare, um dos maiores, quiçá o maior, dramaturgos de todos os tempos. Para tanto, apresentamos aos leitores o dossiê **Shakespeare, palavra e cena**, com nove artigos variados sobre a poética, a cena e a recepção brasileira da obra do bardo.

Iniciamos com três artigos que investigam a trajetória de encenações de peças de Shakespeare no Brasil. A professora Margie Rauen traz um histórico da recepção crítica das obras encenadas, dedicando-se principalmente a refletir sobre como se deu a análise dos espetáculos durante e após o período de Ditadura (1960 a 1988), chegando até a comentar a crítica contemporânea, inclusive aquela veiculada na internet. O artigo da professora Elizabeth Azevedo mapeia as encenações de peças de Shakespeare no Brasil desde o século XIX até o começo do século XX, incluindo apresentações de companhias estrangeiras, para então deter-se nos espetáculos da empresa do italiano Enrico Cuneo, que se radicou no Brasil e dedicou-se a encenar Shakespeare junto a grupo amadores. Seu trabalho pode ser considerado uma etapa intermediária entre o século XIX e a encenação de *Romeu e Julieta* (1938) pelo grupo Teatro do Estudante do Brasil (1938-1952). Esse último é tema do artigo de Fabiana Fontana, que faz uma imersão nas encenações do grupo liderado por Paschoal Carlos Magno, cuja importância para a formação e consolidação da cena moderna no Brasil é incontestável.

Em seguida, temos um grupo de artigos que analisam aspectos cênicos e atorais oriundos de investigações sobre a obra de Shakespeare. O professor Marcelo Lazzaratto reflete sobre a construção cenográfica e espacial da montagem de Ricardo III, sob sua direção artística, e aprofunda-se nas questões sobre a relação entre o texto shakespeariano, os tipos de palcos (elisabetano, arena e italiano) e seus contextos históricos. No interessante artigo de Thomas Holesgrove, as palavras shakespearianas se confluem ao corpo do ator de forma integral. A partir dos pensamentos das preparadoras vocais Cicely Berry e Kristin Liklater, Holesgrove foca no estudo da respiração dos versos assim como na fluidez de pensamento, sensibilidade e emoção na criação dessa palavras no corpo do ator.

No artigo de Aline Castman e da professora Suzi Frankl Sperber, podemos experienciar um curioso mergulho no dia-a-dia do ator profissional elisabetano e sua preparação para as temporadas nos teatros da época.

O último grupo de textos, por sua vez, trata de aspectos textuais dessa instigante dramaturgia. A professora Deize Mara Ferreira Fonseca realiza uma instigante análise do caráter polifônico empreendido pelo “bardo” em *Troilus e Créssida*, ressaltando seus aspectos dialógicos e sua rica intertextualidade. O pesquisador Henrique Rochelle busca repensar a divisão das peças feita por Harold Bloom, focando em seu artigo uma reflexão acerca da distorção que tal divisão proporciona para as obras cômicas de Shakespeare. E, por fim, Juliane de Sousa Elesbão e o Prof. Dr. Eduardo Chaves Ribeiro da Luz salientam a influência da escrita shakespeariana em Fernando Pessoa a partir do caráter simbólico da obra *O Marinheiro*. Acrescentamos nessa edição algumas imagens de exercícios cênicos com os textos *Hamlet* e *Macbeth* realizados nos últimos anos por docentes e alunos do Departamento de Artes Cênicas/IA/Unicamp.

Temos certeza que a configuração desse dossiê, pela diversidade de perspectivas manifestas, cumpre nosso intuito de homenagear o grande dramaturgo ocidental e também pode contribuir para amplificar a compreensão sobre a potência de sua obra sobre o imaginário contemporâneo. Por fim, agradecemos profundamente a todos os autores e pesquisadores que participam dessa edição e desejamos a todos uma ótima leitura.

Equipe editorial da Revista de Estudos Teatrais Pitágoras 500.

As fotos desta edição são de registros de pesquisas cênicas a partir de textos de Shakespeare, realizadas por docentes e alunos do Curso de Artes Cênicas da Unicamp, entre os anos de 2012 e 2014.





Foto de Letícia Cabral “Caveiras da Montagem *Hamleth face a morte* — Direção de Mario Santana”

margarida
RAUEN

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

**AS RESENHAS DE
MONTAGENS DE PEÇAS
DE SHAKESPEARE NO
BRASIL**

RESUMO> Este artigo aborda a recepção de montagens de peças de Shakespeare no Brasil. A escassez de resenhas durante o século XX é relacionada às políticas culturais de ditaduras, com as restrições à liberdade de expressão e à censura. Considera-se a predominância de críticos reacionários até os anos 1980 e o surgimento de reformistas, com abordagens interdisciplinares, nos anos 1980.

PALAVRAS-CHAVE> cultura; margem; crítica teatral

AS RESENHAS DE MONTAGENS DE PEÇAS DE SHAKESPEARE NO BRASIL

Margie / Margarida GANDARA RAUEN¹
Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

A premissa deste artigo é a de que na recepção das encenações de peças de Shakespeare, no Brasil, o purismo foi predominante durante o final do século XIX e a primeira metade do século XX, e as abordagens reformistas ocorreram a partir dos anos 1980. Críticos puristas desconfiam das produções que transpõem os conteúdos universais e intemporais do cânone. Os reformistas tendem a apreciar positivamente as produções transpostas, que reavivam as dimensões política e social de velhos temas. As abordagens radicais desestabilizam as universais e desconstroem relações de poder. A escolha do texto sempre foi um aspecto crucial para os críticos que monumentalizam o poeta.

Na medida em que os diretores optavam por versões “verdadeiras” em língua portuguesa, escritas por tradutores que declaravam ter recriado o verso, os críticos elogiavam-nos por terem articulado a “essência” (um termo usado à exaustão) dramática. Sem atenção alguma à história de transmissão, enfatizava-se a interpretação, o figurino e a cenografia, frequentemente apontando-se a coerência com a época ficcional. Apesar disso, no contexto das ditaduras, a cobertura de aspectos formais sem muita preocupação em relação ao conteúdo foi uma característica marcante das posições reacionárias.

O surgimento de contra-discursos que coexistiram com o essencialismo após os anos 1960 e a atual diversidade de modos relacionais na Internet, tais como sítios interativos e *blogs* de companhias de teatro que permitem, ao público, postar comentários, também transformaram os modos tradicionais de resenhar. Porém, não há estudos abrangentes dedicados à fortuna crítica do teatro Shakespeariano no Brasil, nem pesquisa substancial, por exemplo, abordando a existência de resenhas em periódicos. Os artigos e as outras fontes que selecionei, neste texto, então, são representativos

¹ Professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste – Paraná. Ph. D. pela Michigan State University. Pós-Doutora pelo Folger Institute (Washington, D.C., 1993, 1998 e 2002).

E-mail: margie.g.rauen@gmail.com

da escassa produção acadêmica sobre o assunto.

Um tema muito discutido é a escolha da tradução da peça a ser produzida, pois a transmissão por meio da tradução implica um interminável processo de reescritura. Marcia Martins, pesquisadora da história de tradução da obra de Shakespeare em português do Brasil, gerou um banco de dados contendo 172 títulos. Ao apresentar o sítio eletrônico, ela destaca a recomendação do crítico Eugênio Gomes, de “...que as traduções da obra de Shakespeare fossem refeitas periodicamente, como sucede em outros países [...] Segundo ele, cada geração precisa prestar essa homenagem ao poeta inglês.”

Hamlet foi a primeira peça de Shakespeare traduzida ao português do Brasil, em 1933. Antes disso e durante o período colonial, as montagens eram encenadas por companhias que utilizavam versões em português lusitano. João Caetano dos Santos (1835-1863), primeiro ator brasileiro a interpretar papéis shakespearianos, também utilizava traduções portuguesas. Os reconhecidos trabalhos de Pascoal Carlos Magno nos anos 1940, e do ator Sérgio Cardoso nos anos 1960, já contavam com versões disponíveis em português do Brasil.

Numa retrospectiva anterior, afirmei que a atividade teatral mais antiga com peças de Shakespeare no Brasil encontra-se nos anos 1800 e antes da independência de Portugal, aos 1822 (RAUEN, 2001). José Roberto O’Shea (2005) confirmou essa data ao estudar João Caetano e argumentou que até mesmo o nosso principal crítico, Décio de Almeida Prado (1972), para o qual Caetano era uma celebridade, errou ao pressupor que ele interpretava peças traduzidas de edições inglesas: “Sob a influência do poeta e dramaturgo brasileiro Domingos José Gonçalves de Magalhães, Caetano, relativamente cedo em sua carreira, decidiu encarar o desafio de interpretar *Otelo* e *Hamlet* em traduções feitas pelo próprio Magalhães, não baseadas em Shakespeare, mas em Ducis”(O’SHEA, 2005, p. 29). O’Shea acrescenta que, em 1900, “Artur Azevedo, talvez o mais nacionalista dos críticos brasileiros, divulgou o seu repúdio ...” (O’SHEA, 2005,

p. 35), acusando Caetano de não ter produzido peças brasileiras, apesar de ter sido pago pelo Estado para trabalhar, preferencialmente, com dramaturgia nacional. Segundo O’Shea (2005), no entanto, Caetano interpretou muitas personagens criadas por dramaturgos brasileiros, bem como muitas outras por europeus. Esse cenário sugere a tendenciosidade de uma geração de críticos que abraçaram, no início do século XX, uma política nacionalista, a qual piorou durante a ditadura de Getúlio Vargas, quando as línguas estrangeiras foram banidas do currículo escolar por decreto.

Nesse contexto lusófono com uma mistura de influências francesas e inglesas, outra alteração de perspectiva acontece com Eugênio Gomes (1961), considerado o mais antigo historiador da influência e transmissão da obra de Shakespeare no Brasil. Gomes chama a atenção por sua formação anglófona e quando se alinha com John Dover Wilson e William Hazlitt, entre outros (e incluindo os “New Critics”), defendendo pontos de vista essencialistas, tais como julgar o *Rei Lear* impróprio para o palco e enfatizar, em detrimento do aspecto cênico, o aspecto literário das peças. No capítulo “*Hamlet* através dos tempos”, Gomes cita uma resenha escrita em 1907, por Pires de Almeida, para comentar a apropriação e a recepção de um *Hamlet* Shakespeariano e de outro por Ducis, em tradução de Oliveira Silva ao português (GOMES, 1961, p. 238). Conforme Gomes, João Caetano não foi bem sucedido quando montou o *Hamlet* de Shakespeare pela primeira vez, no Rio de Janeiro, em 1835. Vale citar toda a argumentação, na qual compara essa produção com a versão de Ducis, feita em 1840, também por João Caetano:

As nossas platéias não puderam sofrer a aspereza de Hamlet para com Ofélia, e que devia ser muito enfatizada naquela época, nem a vexatória situação entre mãe e filho e nem ainda a cena lúgubre e jocosa do cemitério. Cinco anos depois, o *Hamlet* de Ducis subiu à cena, também levado por João Caetano, e o mesmo público que tinha repellido a tragédia shakespeariana aplaudiu entusiasticamente êsse arremêdo infeliz da grande peça. Em honra de nossa cultura, seja dito que o ator brasileiro não se conformava com êsse mau gosto de nossas platéias e, depois de certa altura, passara a representar

alternadamente o *Hamlet* de Ducis e o de Shakespeare (GOMES, 1961, p. 238).

O trecho manifesta a preocupação de Gomes com os múltiplos modos de se encenar uma peça, caracterizando o seu ponto de vista anglófono e purista. No entanto, ele acredita que “Hamlet é afinal o protagonista-camaleão que toma sempre o colorido da terra por onde passa ...”(GOMES, 1961, p. 239). Com ironia, Gomes culpa Raymond Mander e Joe Mitchenson por não terem incluído, em sua antologia *Hamlet Through the Ages [Hamlet através dos tempos]* as produções realizadas por João Caetano e por Sérgio Cardoso. O discurso de Gomes não é consistentemente multicultural. Lembra o nacionalismo dos seus predecessores, mas em tom diferente, porque não foi motivado por xenofobia e sim por um desejo de inclusão no meio acadêmico anglófono.

Nos anos 1960, Barbara Heliadora projetou-se e o seu purismo despertou vários tipos de reação entre artistas do meio teatral. O valor histórico da sua breve retrospectiva de tradução e produção das peças de Shakespeare no Brasil (HELIODORA, 1967) é reconhecido por Martins (2008). Barbara Heliadora traduziu a obra completa de Shakespeare ao português e ainda escreve resenhas para o jornal *O Globo*, no Rio de Janeiro.

Em 1965, Celuta Moreira Gomes e Thereza da Silva Aguiar organizaram uma bibliografia comemorativa dos 400 anos do aniversário de Shakespeare, publicada pelo Ministério de Educação e Cultura e Biblioteca Nacional, e refletindo o enorme interesse em Shakespeare no contexto da ditadura militar, iniciada em 1964. Dado o foco deste artigo, em crítica teatral, devo observar que essa publicação merece atenção por listar os diversos usos de obras de Shakespeare na produção cultural oficial durante o início do regime militar. Os verbetes incluem itens publicados exclusivamente em 1964, em 39 periódicos dos estados da Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Pará, Pernambuco e São Paulo, embora a fonte da maioria dos itens seja os grandes jornais de São

Paulo (*Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*) e do Rio (*Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*). O volume contém fotografias em preto e branco das produções, muitas das quais mostram Sérgio Cardoso em dezenove papéis de *Hamlet*, na curiosa obra “O resto é silêncio”, descrita como uma projeção de slides sobre Shakespeare (onde ele viveu pessoas importantes da época, artistas famosos que interpretaram as suas personagens, fac-símiles de algumas edições antigas de suas obras), narrada por Sônia Oiticica. Segundo GOMES e AGUIAR “Sérgio Cardoso interpreta 19 personagens usando 14 diferentes trajes, além de máscaras, perucas e outros adereços” (1964, p. 101). A bibliografia contém três relatos de montagens e uma resenha de autoria de Décio de Almeida Prado (1964), cuja anotação do verbete 181 segue:

‘O resto é Silêncio’ se não é a mais exata e nem a mais penetrante exégesis shakespeariana que ouvimos neste ano do quarto centenário de nascimento do poeta, talvez seja a que maior prazer proporciona e mais fascínio exerce sobre o público, pela conjunção, hábilmente feita e cuidadosamente preparada, de elementos visuais e auditivos. Publicado com as iniciais D.A.P. (GOMES e AGUIAR, 1965, p. 103).

Independentemente do que um crítico diria durante os anos de censura, a citação sugere a ironia de Prado ao tratar das produções relacionadas às comemorações do aniversário de 400 anos de Shakespeare. Vários itens cobrindo produções de 1964, no Brasil e no exterior, tais como óperas, ballets, obras de cinema, rádio, televisão e discos de vinil são listados no corpo do volume, numa sessão denominada “Representações” (GOMES e AGUIAR, 1965, pp. 53-172). Numa única página que antecede essa grande sessão, contendo os títulos “IV. PARÓDIAS 1. COMENTÁRIO E CRÍTICA” segue a frase: “Nada foi publicado neste setor no ano de 1964.” (GOMES e AGUIAR, 1965, p. 51).

Assim, a linha “O resto é silêncio” serve de epitáfio para as diversas décadas de censura que marcaram tanto os processos

de criação quanto a fortuna crítica de teatro entre 1964 e os anos 1990. A liderança de Augusto Boal na cena pós-colonialista é tão incontestável quanto a estética do Teatro do Oprimido. Marlene Soares dos Santos discutiu o trabalho de Boal com o teatro de Arena de São Paulo, de 1956 a 1964 (antes do golpe militar) e de 1964 a 1971:

Por oito anos, Boal e o Arena puderam experimentar, desenvolver e tornar realidade a idéia de um teatro nacional, com uma voz popular que buscava tornar o público politicamente esclarecido o encorajava a acreditar em seu poder de mudar o *status quo* [...] depois do golpe, o Arena teve que encontrar um jeito de burlar a censura (SANTOS, 2002, pp. 47-48).

Na continuação do artigo, Santos (2002) considera a recepção de *A Tempestade* (1981), de Augusto Boal, uma paródia de *A Tempestade*, de Shakespeare, que também implica o conflito entre pontos de vista puristas e reformistas. Assim como o crítico Flávio Marinho rejeita a ideia de paródia, definindo-a como uma tempestade pobre (quando comparada à tempestade mágica de Shakespeare), o crítico Yan Michalsky argumenta que a diferença entre Shakespeare e Boal “... precisa ser percebida” (SANTOS, 2002, p. 52). Boal foi aluno de John Gassner na Universidade de Columbia, em New York, e associou-se ao Grupo de Escritores do Brooklyn [Brooklyn Writer’s Group] em 1954, respondendo a um convite de Langston Hughes, o qual ele menciona com especial apreço em sua autobiografia (BOAL, 2000). Nela, Boal autodenomina-se um “homem de Columbia” (BOAL, 2000, p. 176), desejando pensar grandes obras e ao mesmo tempo descrevendo a sua missão conflituosa de assumir uma posição contra o colonialismo cultural. Essa é a diferença que deve ser considerada em sua *Tempestade*, uma peça que desestabiliza um ícone cultural, como tantas paródias.

Roberto Rocha escreveu um notável ensaio sobre uma produção de *Coriolanus*, de 1974, com o falecido ator Paulo Autran e dirigida por Celso Nunes, argumentando que

a censura, embora não tão rígida quanto no período 1969-70, logo depois que o AI-5 foi promulgado, em 13 de dezembro de 1968, ainda era muito severa com a produção cultural [...] Qualquer notícia prejudicial à boa imagem do governo não podia ser publicada ou veiculada (ROCHA, 2005, p. 37).

O diretor Celso Nunes era, tecnicamente, dedicado à “... vanguarda teatral internacional. Ele obteve a graduação em Direção na Sorbonne [e foi] influenciado pelo expressionismo alemão, por Antonin Artaud e Jerzy Grotowski” (ROCHA, 2005, p. 44). Embora Nunes tenha experimentado essas escolhas estéticas modernistas, a produção não apresentou uma abordagem radical ao conteúdo e “... não alcançou o objetivo de criticar o regime” (ROCHA, 2005, p. 50). Parece que esse resultado foi conveniente para evitar a censura e conseguir autorização de abertura da bilheteria.

Vale enfatizar que, antes de estrear uma peça, as companhias tinham de apresentá-la a um comitê de censura. Um censor podia simplesmente proibir a peça ou impor cortes e alterações antes de liberá-la para o público, e nenhum evento de entretenimento era lançado sem liberação oficial. Maria Cristina Costa oferece uma ampla discussão desse período complexo da história do Brasil (COSTA, 2006). Mais de 500 peças, 600 filmes e milhares de canções, livros e outros produtos culturais foram proibidos entre 1968 e 1978, quando o AI-5 passou a vigorar, mas a prática da censura continuou até 1988, quando foi promulgada a nova Constituição, com o seu simbólico quinto artigo garantindo a liberdade de pensamento e da imprensa. Em resumo, quando uma peça como o *Coriolanus*, de Nunes, era liberada por um agente de censura, quaisquer conteúdos relacionados à história política brasileira tinham sido cortados. Além disso, com a censura à imprensa, quaisquer textos de um crítico também eram limitados pela ação de agentes de censura que supervisionavam jornais, revistas e livros, inclusive os traduzidos. Portanto, indícios de valor inestimável para os estudos de recepção não estão disponíveis.

Surgiram diversas visões teóricas pertinentes à explicação das decisões de tradução e de suas tensões durante o século XX. O assunto continuou recebendo atenção acadêmica em muitos idiomas. Exemplos lusófonos adicionais e representativos são os ensaios da antologia organizada por Rui Carvalho Homem e Ton Hoenselaars (2004). A principal questão que ocupa os autores está relacionada às circunstâncias da recepção no campo da tradução, com aspecto adicional na crítica teatral e sob duas perspectivas: de um lado, há os defensores do Shakespeare verdadeiro, com seus discursos de fidelidade ao texto na página e na encenação; de outro lado, há quem busque a equivalência cultural, assim como o fazem muitos diretores teatrais e críticos. Enquanto o primeiro grupo implica uma abordagem filológica, o segundo geralmente propõe a lógica de transposição na cena e tem um foco nos públicos, até mesmo envolvendo o trabalho colaborativo entre diretores e tradutores, com um público alvo em mente. As análises dessa tensão têm enfatizado dicotomias, tais como purismo X reformismo, e essencialismo X revisionismo. Enquanto alguns buscam uma encenação Platônica, afirmando a fidelidade ao que Shakespeare teria escrito (ironicamente, na mediação de um tradutor) e outros defendem a liberdade do diretor para transpor as peças enfatizando os seus temas universais e intemporais, surgiu um terceiro grupo na crítica e na encenação, com atitudes pós-coloniais de apropriação, produção e recepção.

Em minha experiência como correspondente para a Bibliografia Mundial de Shakespeare, de 1988 a 1998, resenhas críticas de peças teatrais eram raramente encontradas em periódicos brasileiros, especialmente quando comparadas à frequência de abordagens pós-coloniais de direção. Repórteres e críticos, se é que esses substantivos podem ser usados para definir profissões reprimidas durante muitas décadas, frequentemente usam resenhas descritivas (também denominadas *release* em português) fornecidas por diretores de produção. Mantive, a convite do jornal *O Estado do Paraná*, uma coluna de resenha teatral no início dos anos 1990, quando o Festival de Teatro de Curitiba foi lançado e despertou ampla cobertura de mídia. A liberdade de imprensa acabara de

ser estabelecida na constituição de 1988 e um clima positivo instaurou-se, com os novos subsídios para as artes cênicas. Desde então, outros críticos projetaram-se, tais como Valmir Santos, Luiz Fernando Ramos e Mariângela Alves Lima. A habilidade dessas pessoas em analisar tanto a forma, quanto o conteúdo, e sua abertura para apreciar as produções evitando hierarquizá-las, enfatizando argumentos técnicos e conceituais ao invés do julgamento de valor, certamente indica uma mentalidade reformista.

Pesquisadores que realizaram os seus doutorados em literatura, dramaturgia e teatro nos Estados Unidos, no Reino Unido e no Brasil no final dos anos 1980 também acrescentaram uma nova dimensão ao campo quando fundaram o Centro de Estudos Shakespearianos (CESh), em 1991. Desde então, membros do CESh produziram obras críticas, sobre teatro como produto textual e como evento cênico (RESENDE, 2002; SANTOS e LEÃO, 2008; CAMATI e MIRANDA, 2009).

A crítica teatral na mídia tem recebido pouca atenção acadêmica no Brasil. Em sua maior parte, o trabalho dos colegas do CESh reflete diversas abordagens também familiares aos nossos pares anglófonos, em livros como *Approaching Theatre*, de André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis e Anne Ubersfeld (1987). Da imensa bibliografia sobre *performance studies*, publicada nos últimos vinte e cinco anos, destaco esse livro por seu foco no teor interdisciplinar da teoria e da crítica, utilizando abordagens tão diferenciadas quanto a pesquisa empírica, os estudos históricos, a filosofia, a crítica de interpretação, a dramaturgia, a psicologia, os métodos sociológicos (em especial as entrevistas e *surveys*) e a semiótica.

Atualmente, as resenhas de pesquisadores do Brasil refletem essa diversidade de abordagens críticas e sugerem a sua formação anglófona, verificada nos ecos frequentes de Linda Hutcheon (2006), Margaret Kidnie (2009), Christy Desmet and Robert Sawyer (1999), Charles Morowitz (1991) e Helbo et al (1987). Um ponto de vista pós-colonial marca o meu próprio trabalho, *A-tor-men-tado Calibanus*, uma apropriação radical de *The Tempest*. As continuadas

resenhas acadêmicas de Roberto Rocha abrilhantaram o estado da arte pertinente à recepção de *Hamlet* desde 1948, citando os críticos Aimar Labaki e Alberto Guzik. As diversas resenhas e artigos de Anna Stegh Camati também proporcionaram um acréscimo substancial às discussões de apropriações radicais das peças de Shakespeare no Brasil.

O assunto da fortuna crítica em periódicos provavelmente proporcionará conteúdos fascinantes para quem está disposto a buscar e descobrir periódicos em diversas bibliotecas. Uma hipótese óbvia é que resenhistas escreveram para os jornais e revistas e precisaram lidar com a dureza da censura, muito antes de as pesquisas acadêmicas sobre Shakespeare iniciarem nos anos 1960, quando Eugênio Ramos e Bárbara Heliadora projetaram-se. O impacto da censura e da política cultural do regime militar foram discutidos por muitos historiadores, embora estes não escrevam especificamente sobre a fortuna crítica de produções Shakespearianas. Uma amostra desse imenso campo veio a público na coleção de 83 resenhas por Décio de Almeida Prado, com prefácio do Prof. João Roberto Faria (PRADO, 2002). Essas resenhas foram, originalmente, publicadas no jornal *O Estado de São Paulo* (1955-1964) e apenas duas se referem a produções de peças de Shakespeare: o *Hamlet* de Sérgio Cardoso (1956) e o *Otelo* de Adolfo Celi (1956). Prado não ficou satisfeito com as montagens, mas escreve com respeito e rigor técnico. Sobre *Hamlet*, enfatiza que

É a primeira tentativa profissional de montar Shakespeare em São Paulo; a maioria do elenco tem menos de 25 anos; é, acima de tudo, uma produção extraordinariamente honesta [...] a pior falha da peça é não poder ser ouvida e claramente compreensível. A tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos é admiravelmente fiel [... mas] não muito teatral (PRADO, 2002, p. 22).

Em sua resenha do *Otelo* de Adolfo Celi, Prado entusiasma-se com o fato de estarem acontecendo produções de Shakespeare no Brasil, mas observa, com rigor, o desequilíbrio entre a grande

presença de Paulo Autran no papel principal e a interpretação tímida das personagens secundárias.

Para além das páginas de crítica em volumes de papel, está o universo de nossa era da Internet. Talvez a maior novidade seja que a primeira tradução ao português da edição mais antiga de *Hamlet* (1603), chamada *in Quarto 1* (Q1), por José Roberto O’Shea, que ganhou uma leitura dramática no espaço alternativo de uma igreja que virou teatro na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis (SHAKESPEARE, 2010). Uma notícia *on-line* mencionava que o elenco buscava a participação do público. Resenhas e notícias sobre festivais, temporadas de teatro e peças por todo o Brasil podem ser exploradas *on-line*. Embora o teor do material de Internet raramente seja crítico, a informação é aberta e pode conter depoimentos de atores e diretores, refletindo sobre o seu trabalho. Além disso, encontram-se as notícias internacionais de nossas produções, como o sucesso continuado do Grupo Galpão e da montagem do *Romeu e Julieta* no Festival Mundial de Shakespeare no Teatro Globe, em Londres, em maio de 2012.

Se Prado ficou satisfeito ao perceber que Shakespeare podia ser encenado no Brasil, quando resenhou o *Otelo* de Celi, há mais de meio século, alegra-me encerrar este artigo admitindo que a quantidade de produções de peças de Shakespeare no Brasil é muito maior do que se poderia imaginar, e ainda temos o reconhecimento conquistado por artistas brasileiros em eventos internacionais. Lamentavelmente, até o momento, ainda não temos um livro ou mesmo um catálogo sobre as resenhas de montagens de peças de Shakespeare no Brasil, um filão que também poderia ser aproveitado nas linhas de pesquisa de pós-graduação em artes cênicas, considerando a existência de outra geração de críticos desde os anos 2000.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Barbara Heliodora C. de M. F. de. Shakespeare in Brazil. In: MUIR, Kenneth (ed.). *Shakespeare Survey 20, Shakespearean and Other Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro; São Paulo, Record, 2000.

CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba, Ed. Solar do Rosário, 2009.

CAMATI, Anna Stegh. Sonho de Uma Noite de Verão: o Erudito e o Circense em Cena. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba, Ed. Solar do Rosário, 2009, pp. 269-290.

CAMATI, Anna Stegh. Hamletrash: A Brazilian Hamlet Made of Scraps. In: RESENDE, Aimara da Cunha (org.). *Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark, University of Delaware Press, 2002, pp. 62-75.

COSTA, Maria Cristina. *Censura em Cena - Teatro e Censura no Brasil*. São Paulo, EDUSP; FAPESP, 2006.

DESMET, Christy; SAWYER, Robert. *Shakespeare and Appropriation*. London; New York, Routledge, 1999.

GILBERT, Helen e TOMPKINS, Joanne. *Post-colonial Drama. Theory, practice, politics*. London; New York, Routledge, 1996.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Ministério da Educação e Cultura/ Departamento de Imprensa Nacional, 1961.

GOMES, Celuta; AGUIAR, Thereza da Silva (org.). *William Shakespeare no Brasil. Bibliografia das Comemorações do Quarto Centenário — 1964*. Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional, Ministério da Educação e

Cultura, 1965.

HELBO, André et al. *Approaching Theatre*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

HOMEM, Rui Carvalho e Hoenselaars, Ton (org.). *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*. Amsterdam;New York, Editions Rodopi B.V., 2004.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York;London, Routledge, 2006.

KIDNIE, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London;New York, Routledge, 2009.

KLIMAN, Bernice K.; SANTOS, Rick J. (org.). *Latin American Shakespeares*. Madison; Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

MAROWITZ, Charles. *Recycling Shakespeare*. London, Macmillan, 1991.

MARTINS, Marcia Amaral Peixoto. Shakespeare em tradução no Brasil. In: SANTOS, Marlene Soares dos; LEÃO, Liana de Camargo (org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba, Beatrice, 2008, pp. 301-19.

MARTINS, Marcia Amaral Peixoto. “Shakespeare no Brasil: Fontes de Referência e Primeiras Traduções”. In: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/12701/12701.PDF>. Acesso em: 23/10/2011.

O’SHEA, José Roberto. Early Shakespearean Stars Performing in Brazilian Skies: João Caetano and National Theater. In: KLIMAN, Bernice W; SANTOS, Rick J. (org.). *Latin American Shakespeares*. Madison; Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 25-36.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o*

repertório. São Paulo, EDUSP; Perspectiva, 1972.

_____. O resto é silêncio. In: *O Estado de São Paulo*, 13 Dec.1964, p. 21.

_____. *Teatro em Progresso*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

RAUEN, Margarida G. Brazil. In: DOBSON, Michael; WELLS, Stanley (org.). *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford, Oxford UP, 2001, p. 54.

_____. Shakespearean performance reviewing in Brazil. In: *CAHIERS ÉLISABÉTHAINS*, Special Issue, 2012, pp. 99-104.

_____. Guilherme Schiffer Durães Caliban: From Canonical Text to Resistance. In: KLIMAN, Bernice W; SANTOS, Rick J. (org.). *Latin American Shakespeares*. Madison; Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 130-142.

RESENDE, Aimara da Cunha (org.). *Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark, University of Delaware Press, 2002.

ROCHA, Roberto Ferreira da. Hero or Villain: a Brazilian *Coriolanus* during the Period of the Military Dictatorship. In: KLIMAN, Bernice W; SANTOS, Rick J. (org.). *Latin American Shakespeares*. Madison; Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 37-53.

ROCHA, Roberto Ferreira da. Hamlet com Cara de Brasil: Reverenciado, Questionado, Carnavalizado e Deglutido. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. (org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba, Ed. Solar do Rosário, 2009, pp. 291-297.

SANTOS, Marlene Soares dos. Theater for the Oppressed: Augusto Boal's *A Tempestade*. In: RESENDE, Aimara da Cunha (org.) *Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark, University of Delaware Press, 2002, pp. 42-54.

SANTOS, Marlene Soares dos; LEÃO, Liana de Camargo (org.).
Shakespeare, sua época e sua obra. Curitiba, Beatrice, 2008.

SHAKESPEARE, William. *O primeiro 'Hamlet' in Quarto de 1603*.
(trad. de José Roberto O'Shea). São Paulo, Hedra, 2010.

ABSTRACT

This paper addresses the reception of stage productions of Shakespeare's plays in Brazil. The lack of reviews during the 20th century is regarded as a result of the cultural policies of dictatorships, with restrictions to the freedom of speech and censorship. The predominance of reactionary critics until the 1980s and the emergence of reformist ones, with interdisciplinary approaches in the 1990s are considered.

KEYWORDS

culture; margin; performance criticism.



Foto de Claudio Camargo "Macbeth" — Direção de Verônica Fabrini

elisabeth **AZEVEDO**

Universidade de São Paulo (USP)

UM SHAKESPEARE ÍTALO-PAULISTA

RESUMO> Este estudo focaliza a relação entre o inconsciente e a subjetividade no processo de criação, para experimentá-la em uma elaboração cênica, a partir da prática meditativa e da narrativa de sonhos. Para tanto, explora a psicologia profunda mapeada por Carl Gustav Jung relacionando-a a processos operativos que se dão na formatividade da obra, em seu percurso de criação.

PALAVRAS-CHAVE> William Shakespeare; Enrico Cuneo; Italia Fausta

UM SHAKESPEARE ÍTALO-PAULISTA

Elizabeth R. AZEVEDO¹
Universidade de São Paulo (USP)

Ao longo do século XIX, a presença da obra de Shakespeare foi ganhando força nos palcos da Europa e do Brasil. Em São Paulo, em 1833, acompanhando as discussões estéticas teatrais que ocorriam na França, foi publicado no país, na *Revista da Sociedade Filomática*, o primeiro texto teórico sobre a tragédia (*Ensaio sobre a tragédia*), escrito por Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antônio Augusto de Queiroga, no qual a visão classicizante dos autores faz apresentar o Romantismo como algo nefasto, e Shakespeare como um poeta defeituoso, eivado de erros.

Na corte, entretanto, com o aparecimento do grande ator João Caetano dos Santos, nos anos de 1830, assistiu-se às tragédias *Otelo* e *Hamlet*. Questão relevante é saber se as montagens de João Caetano usaram os textos originais de Shakespeare ou as versões expurgadas pelo tradutor francês Jean-François Ducis. Estas eram pensadas do ponto de vista das regras clássicas para o teatro, que reconhecia a força do texto shakespeariano, mas “corrigia” vários “erros”. Tratou Ducis, portanto, de extirpá-los: apresentou mudanças no enredo, no nome dos personagens, no destaque de cada um deles.

As primeiras montagens com os textos de Ducis chegaram aos palcos do Brasil através de uma companhia espanhola aportada na corte em 1838 e dirigida pelo ator Adolfo Ribelle e outra em 1843, com o ator, também espanhol, José Lapuerta (RHINOW, 2007, p.82). Depois deles, foram cerca de trinta anos de espera pela chegada de outras trupes, agora italianas, trazendo os clássicos shakespearianos. Segundo aponta José Roberto O’Shea (2005, pp. 25-6), nos estudos efetuados por Dirk Delabastita e outros especialistas nas traduções shakespearianas, os atores italianos foram relevantes para a difusão da obra shakespeariana, não só no Brasil,

¹ Professora de Teatro Brasileiro do Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: bethazevedo@usp.br.

mas também na Europa –

(...) o culto do intérprete excepcionalmente dotado, os astros italianos (operísticos), auxiliado pelas circunstâncias tecnológicas, comerciais e estéticas – o estilo romântico de interpretação – fez muito para elevar a reputação de Shakespeare como um gênio dramático “universal” tanto na Itália quanto no exterior. O sucesso das óperas shakespearianas italianas (e balés) escritas/compostas durante do século dezenove contribuíram, significativamente, para o estabelecimento de uma cultura teatral shakespeariana na Itália e fora dela.

Mas, durante esses trinta anos, foi João Caetano quem manteve as peças de Shakespeare em cena, tendo pedido a Gonçalves de Magalhães que traduzisse as versões francesas de Ducis. Foi no papel de Otelo, segundo Bárbara Heliódora, que ele se consagrou nos palcos imperiais e permaneceu como único ator nacional a ter representado Shakespeare no Brasil no século XIX, ainda que não fosse a partir do texto original.

Foi necessário, contudo, esperar o fim do século para que São Paulo pudesse assistir às primeiras montagens de peças shakespearianas. De 1879 a 1939, entre encenações dramáticas e líricas, tivemos cinquenta temporadas, nas quais algumas obras de Shakespeare (ou relativa a ele) foram apresentadas. A primeira de que se tem registro é a da Companhia Dramática Italiana de Ernesto Rossi, que encenou um repertório composto por: *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Romeu e Julieta* em 1879. As companhias que se seguiram pouco variaram na escolha das tragédias. Em 1882, a companhia dramática de Giacinta Pezzana Gualtieri trouxe sua atriz principal no papel de *Hamlet* e também uma paródia de *Romeu e Julieta* intitulada *Aficionado Comico*.

Saído da companhia de Pezzana, Augustro Boldrini voltou a São Paulo dois anos depois, em 1884, e encenou trechos de *Hamlet* (os monólogos *Ser ou não ser* e *Vai, entra para um convento*, ambos do 3º ato), entre outros extratos de peças. Em anúncio publicado pelo

ator, ele justificava assim sua escolha:

Lembrando-me de todas as manifestações de simpatia e estima de que fui alvo na ocasião em que estive aqui em 1879 com o distinto trágico E. Rossi e depois ao lado da célebre Pezzana, venho hoje apresentar-me no idioma de Camões que estudei com paixão, convicto de que este povo desculpará todas as faltas que eu cometer nesta minha nova carreira.

Não podendo organizar um espetáculo com uma peça inteira do meu repertório por falta de elementos dignos desta capital, e desejando porém ter um juízo imparcial da imprensa como deste ilustre povo, quis reunir um programa escolhido apresentando-me em papéis de diferentes caracteres. Na esperança, de ver-se honrado de valiosa proteção agradeço a todos de antemão. A. Boldrini (Correio Paulistano, 25/3/1883).

Importante notar que, ao contrário de seus antecessores, Boldrini levou um *Hamlet* (ou pelo menos partes dele) em português, enquanto os demais textos permaneciam em italiano.

Diversas outras companhias estiveram em São Paulo nesse final de século: em 1886, a Grande Companhia de Ópera Italiana, dirigida por Claudio Rossi, cantou também, em 16 de junho, um *Hamlet* no Teatro São José, tendo Paulo Lherie no papel principal; no ano seguinte, em agosto de 1887, Giovanni Emanuel apresentou *Otelo* e *Hamlet*, recebendo grandes elogios da crítica; Emanuel voltou ainda em 1891, com *Rei Lear*, *Romeu e Julieta* e, novamente, *Otelo*; em 1889, a Companhia Lírica Italiana de P. M. Musella encenou no Teatro São José um inédito *Otelo*, de Verdi, cantado por Franco Cardinale; em 1892, a Companhia de ópera-cômicas e operetas performou um novo *Otelo*.

Só em 1893, São Paulo pôde ver uma obra shakespeariana completa em português. A montagem foi apresentada pela Companhia do Teatro Nacional D. Maria II, de Lisboa, no Teatro Politeama, trazendo como atores principais Eduardo Brazão e Rosa Damasceno. Em seu repertório, estava *Hamlet*, na tradução de J. S. Freitas.

Seguiram-se então a Grande Companhia de Ópera Lírica Ferrari, com um inédito *Falstaff*, de Verdi e uma nova versão do conhecido *Otelo*. A famosa Companhia Dramática Italiana Giovani Modena esteve em São Paulo em duas ocasiões: em 1894 e em 1896. Na primeira vez, apresentou *Romeu e Julieta* e *Hamlet*; na segunda temporada, acrescentou *Otelo* à lista anterior. Em 1895, a companhia do empresário Luis Milone representou *Hamlet*. Eram membros das duas companhias os atores Zaíra Tiozzo e Enrico Cuneo, este último, futuro diretor de um grupo dramático paulistano. No mesmo ano, Ernesto Novelli trouxe suas interpretações shakespearianas aos paulistanos. Na primeira passagem, apresentou *Hamlet* e *Otelo*. Novelli demorou a voltar. Suas outras temporadas aconteceram só no século XX, em 1912 e 1913, acrescentando ao repertório prévio *O mercador de Veneza*. Em 1896, associaram-se Giovanni Emanuel e Ernesto Rossi, instalando-se no teatro São José e com *Otelo*, *Rei Lear*, *O mercador de Veneza* e *Hamlet*.

No ano seguinte, Enrico Cuneo voltou a São Paulo acompanhado de Zaíra Tiozzo com quem formara uma companhia própria, que remontou *Hamlet*, *Otelo* e *Romeu e Julieta* no Teatro Politeama.

Para fechar o século XIX e abrir o XX em termos de apresentações das grandes tragédias inglesas, contou-se com duas temporadas da grande atriz italiana Clara Della Guardia. Em setembro de 1899, seu repertório incluía *Hamlet*. Já em 1902, atuou em *Romeu e Julieta*. Della Guardia esteve novamente na capital paulista em 1904, com *Hamlet*.

Das famosas atrizes italianas do período, Tina di Lorenzo também fez turnê por São Paulo no início do século XX, em 1906 e 1908, com sua companhia dramática. Nas duas ocasiões, incluiu na lista de peças *Romeu e Julieta*.

Entre uma visita e outra de Di Lorenzo, em 1907, houve uma invasão shakespeariana na capital paulista. Nada menos do que quatro companhias apresentaram tragédias e comédias do autor

inglês. Foram elas: Gustavo Salvini, com *Otelo*, *Rei Lear* e *Petruccio* [A megera domada]; a Companhia de Antonio Bolognesi com *Hamlet*; as versões líricas de *Otelo*, *Hamlet* e *Romeu e Julieta* com a Companhia Lírica Michele Tornesi; e, como grande destaque, o ator cômico francês Coquelin (1841-1909), que interpretou Petruccio em *A megera domada*.

Bolognesi retornou em 1898 e foi o único a trazer as peças inglesas nesse ano. Não repetiu o *Hamlet*, mas montou *Otelo* e *Romeu e Julieta*. Nos anos seguintes, registram-se as seguintes montagens: em 1909, a Companhia Lírica de Giuseppe Zonzini com *Otelo*; em 1910, Giovanni Grasso com sua Companhia Dramática representando a mesma peça; no mesmo ano, outra companhia portuguesa, a do Teatro D. Amélia, apresentou-se com um *Hamlet* feminino interpretado pela atriz Ângela Pinto, sendo que a crítica não lhe foi muito favorável, acusando-a de criar um príncipe falsamente louco, um tanto hipócrita, apenas sedento de vingança, sem a convencional depressão e falta de ação que por tanto tempo lhe foram atribuídas. Hoje, essa crítica nos parece favorável à compreensão, pela atriz, das verdadeiras intenções do autor.

Fazendo o contraponto lírico do ano, a Companhia Sansone cantou novamente um *Otelo*. E, coroando a série de montagens operísticas, a Companhia Lírica com Tita Ruffo, com *Hamlet*, de Ambroise Thomas, inaugurou o Teatro Municipal de São Paulo, em 1911.

Ermete Novelli e Ermete Zacconi revezaram-se nas encenações shakespearianas, em 1913. Novelli com *Otelo* e *O mercador de Veneza*, enquanto Zacconi n' *A megera domada*.

Depois de vários anos seguidos podendo contar com todas essas montagens, 1914 deixou o público órfão do Bardo. No ano seguinte, a família Salvini (Gustavo e Ida) retomou o caminho do patriarca e trouxe a São Paulo *Hamlet*, *Otelo* e "*Petruccio*". Das líricas, tivemos *Hamlet*, com o maestro Walter Mocchi, no mesmo ano. 1916 ouviu um *Falstaffe*, dois anos depois, o maestro Arturo di

Angeli dirigiu *Otelo*, rerepresentando-o em 1920.

Nas década de 20 e 30, poucas representações foram registradas. Sabe-se de Ermete Zacconi em 1924 e 1938 com *Otelo*, *Hamlet* e *Rei Lear*. Em 1929, uma rara companhia alemã, do ator Paul Wegener, mostrou *Otelo*; depois foi a vez de Alexander Moissi trazer *Hamlet* em 1931 e um *Falstaff* com Salvatore Baccaloni, em 1937.

Certamente, para o teatro brasileiro, as montagens nacionais acontecidas no final da década de 30, isto é, a do Teatro Brasileiro do Estudante, organizada por Paschoal Carlos Magno e dirigida por Italia Fausta, e a dos estudantes da USP em 1939, dirigidos por George Readers, foram marcos na modernização da cena brasileira, fixando o autor inglês como uma referência de qualidade e seriedade para o novo teatro que se queria instaurar no país. No entanto, minha intenção foi a de investigar aqui com mais detalhes encenações anteriores, realizadas por Enrico Cuneo em São Paulo no princípio do século e que se relacionam mais diretamente com o trânsito das companhias estrangeiras pela cidade e o teatro dos amadores.

Diante do arrolamento de todas as montagens acima, fica evidente que o sotaque italiano prevalecia quando se tratava de Shakespeare. Entre atores e companhias italianas, contamos (contabilizando as diversas temporadas) 18 nomes italianos contra dois franceses, dois portugueses e dois alemães.

Chegava a ser motivo de ironia por parte da crítica a marcante presença dos italianos nos palcos paulistas, a ponto de o crítico do Estadão comentar, diante da temporada da Companhia de Óperas Cômicas do Teatro Santana do Rio: “(...) ouvir falar no nosso teatro São José alguma peça em português! Este fato é tão raro em nossa terra que devemos aguardar e saudar com íntimo regozijo” (Apud. MAGALDI, VARGAS, 2000, p.23).

Foi, portanto, por meio dos atores e atrizes italianos que

os paulistanos passaram a ter maior intimidade com as maiores tragédias e umas poucas comédias de Shakespeare. As temporadas dos atores italianos em São Paulo foram consideradas acontecimentos memoráveis, que colocavam a cidade no circuito do que havia de melhor em termos de teatro internacional. Ernesto Rossi, ao desembarcar em São Paulo para sua turnê de 1879, foi recebido por três comissões (brasileira, portuguesa e italiana) e acomodado em um vagão de bonde especialmente reservado para levá-lo ao Grande Hotel. Houve bandas de música, estação de ferro engalanada e bondes enfeitados que fizeram um circuito especial pela cidade. O mesmo tipo de recepção se repetiu com outros grandes nomes da cena, bem como críticas comparando cada estilo de interpretação. Todo esse sucesso animava o público a formar agremiações artísticas recreativas que procuravam reproduzir os maiores sucessos e os textos mais famosos. Assim, grupos amadores surgiram às dezenas entre o final do século XIX e início do XX, especialmente junto à comunidade italiana.

Ascendendo socialmente, o teatro ítalo-paulista perdia sua definição antagonista enquanto conquistava mecenas, espaços e objetivos mais prestigiosos. O farmacêutico Ernesto Materasso em 1901 ricava uma loja da rua dos Imigrantes um teatro com o qual “a nossa sociedade não tinha nunca podido sonhar”, reporta o Fanfulla (12/8/1901) (VANNUCCI).

É a um deles, o Teatro Popolare (Teatro Popular), a que se devem as montagens shakespearianas realizadas na cidade. O grupo foi criado e liderado pelo ator italiano, radicado em São Paulo, Enrico Cuneo.

Em 1903 a Companhia do Teatro Popular de Cuneo monta um elogiadíssimo Hamlet de Shakespeare e obtém uma sede estável, na rua do Gazômetro, onde apresenta um repertório ambicioso que alterna Shakespeare (Romeu e Julieta) com dramas concentrados sobre o tema da liberdade (Galileo dinanzi all’Inquisizione, de Monticini, I miserabili, de Victor Hugo, L’inquizizione in Spagna)

(Idem).

Cuneo pertencia à estirpe de atores que rodou o mundo com um repertório que alternava textos românticos e realistas, muitas vezes banhados no dramalhão, como a maioria das companhias italianas. Na Itália, tinha se formado artisticamente a partir dos grupos amadores, os mesmos filodramáticos que passaram a existir em São Paulo. Depois, engajara-se em companhias de terceiros, como a Pareti-Glech (1882), na qual era o diretor, para, finalmente, ter seu próprio conjunto, em 1884, associado ao ator Orestes Villa. Nos anos seguintes, continuou com suas atividades formando grupos em associação com outros atores (Compagnia Aleotti-Cottin-Lucchesi-Cuneo) e especializando-se sobretudo em autores franceses como Sardou e Dumas Filho. Encontram-se já em seu repertório desse período peças com as quais se exhibirá no Brasil na década de 1890: *Andreina*, *Divorcemo-nos*, *Fedora*, de Sardou e *A Dama das Camélias* e *A mulher de Cláudio*, de Dumas Filho. Também já representava nessa época *Maria Antonietta*, de Paolo Giacometti, grande sucesso de seu grupo.



Imagem: Revista Theatral (RJ), Ano 1, n. 11. Ed. 011, pp.4-5, 1894.

Ilustrações de Bento Barboza.

O ator veio ao Brasil pela primeira vez em 1894 com a Companhia Italiana G. Modena, cujo diretor era R. F. Lotti; o

administrador, Luiz Cerruti; e a atriz principal, Zaira Pieri Tiozzo. Desembarcados no Rio de Janeiro, apresentaram-se no Teatro São Pedro de Alcântara. Depois, partiram em viagem, passando por Juiz de Fora e chegando até São Paulo em junho daquele ano, mas voltando a Petrópolis e ao Rio em seguida. Enrico Cuneo, que já atingira alguma fama na Itália, usava o título de “Cavaleiro”.

As apresentações na capital paulista incluíram como peças principais dos programas: *Maria Antonietta*, *Izabel, rainha da Inglaterra*, *A morte civil* e *Christovan Colombo*, de Paolo Giacometti; *O mestre de forjas*, de Obnet; *Fedora*, *Pátria e Tosca*, de Victorien Sardou; *Os miseráveis*, adaptação a partir do romance de Victor Hugo; *A desforra*, de Theobaldo Ciconi; *O dominó cor de rosa*, de Dellacourt e Flernequin; *Galileu Galilei, eppur si muove*, de Paolo Ferrari; *Kean, desordem e gênio* e *O Conde de Monte Cristo*, adaptação em duas partes do romance de Alexandre Dumas; *A estátua de carne*, de Theobaldo Ciconi; *Maria Joanna ou a mulher do povo* e *As duas órfãs*, de D’Ennery e Cormon; *Cavalleria Rusticana*, de G. Verga; *Guerra em tempo de paz*, comédia alemã de G. Moser e F. Schoudan; *Os dois sargentos*, de Théodore Baudouin d’Aubigny e Auguste Maillard; *Soror Theresa, ou Elisabetta Soares*, de Luigi Camoletti; *Os mistérios da Inquisição na Espanha*, de A. Gaultieri e *Carmem*, de Ulisses Barbieri a partir da ópera de Bizet. Alguns desses textos eram inéditos em São Paulo, ou mesmo no Brasil, como *Os miseráveis* e *Galileu Galilei*.

De Shakespeare, trouxeram *Hamlet*, *Otelo* e *Romeu e Julieta*, tendo Cuneo sempre como protagonista. Não há informações sobre as traduções italianas usadas nesses espetáculos, mas sabe-se que, como era comum nas apresentações de companhias de línguas estrangeiras, vendiam-se “argumentos das peças em português” nos teatros para que o público pudesse acompanhar o desenrolar do espetáculo. Foi possível recuperar um desses argumentos publicados nos jornais da época. Trata-se do argumento de *Hamlet*. Por ele, temos uma ideia do quanto o texto era adaptado ou não. Nele, logo de início, vê-se que a primeira cena foi eliminada, iniciando-se a tragédia pela cena de corte com o rei Cláudio falando sobre a morte

de seu irmão, sobre seu casamento com sua ex-cunhada e dando permissão a Laertes para voltar para a França. Pouco depois, Hamlet fica sabendo do aparecimento do fantasma de seu pai. Segue-se a cena entre o fantasma e Hamlet no caminho de ronda do castelo, pulando-se a cena entre Laerte e Ofélia. Na abertura do segundo ato, não temos a deliciosa conversa entre Polônio e Reinaldo, pouco antes da chegada de Ofélia, nem a recepção de Cláudio a Rosencrantz e Guildenstern. A peça salta diretamente para uma cena onde Hamlet “(...) tomado de profunda melancolia premedita vingança (...) ordena aos cômicos vindos à corte de representarem uma cena na qual é reproduzido o envenenamento de seu pai.” (Idem). Não há menção, portanto, do diálogo prévio entre Polônio, Cláudio e Gertrudes, nem o entre Polônio e Hamlet, nem entre Hamlet e Rosencrantz e Guildenstern. Passa-se, então, à cena entre Ofélia e Hamlet com Cláudio e Polônio escondidos atrás dos reposteiros (que no original corresponde às primeiras cenas do terceiro ato). Essa mudança já vinha ocorrendo havia tempos com as versões italianas. Eugênio Gomes, em *Shakespeare no Brasil* (1961), menciona o mesmo procedimento de Ernesto Rossi quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro em 1871, o que causou muita polêmica. O ator se justificava explicando que

(...) o *To be or not to be*, está no 2º ato da primeira versão do drama. Nessa versão designada por Q1, que se acreditava haver sido calcada na peça original de Kyd, o referido solilóquio acha-se na altura do enredo que deveria corresponder ao 2º ato, mas numa forma reduzida, circunstância aliás invocada pelos exegetas em apoio da hipótese de que foi Shakespeare quem o ampliou dando-lhe a versão definitiva do Q2. Por qual dessas formas declamava Rossi? (...) Em suma, Rossi representava por uma adaptação mais ou menos livre, inclusive quanto às disposições cênicas (...) (GOMES, 1961, p. 32).

Parece, assim, que as versões italianas mantinham essa alteração como prática corrente. Além disso, qual seria esse solilóquio de Cuneo de “profunda melancolia”, o do final do segundo ato colocado no começo ou o famoso “to be or not to be...”?

O terceiro ato abre-se já sobre a cena de um teatro onde será representada a peça que “revelará a consciência do rei”, seguindo-se corretamente a raiva do rei e o espanto de Gertrude, que tem o diálogo ríspido com Hamlet ali mesmo (e não em seu quarto ao que parece), terminando com a morte de Polônio, confundido por Hamlet com o rei. Novamente, o fantasma do antigo rei aparece, encerrando o ato como no original.

Passa-se ao quarto ato diretamente à cena de loucura de Ofélia diante dos reis, sem apresentar-se a procura pelo corpo de Polônio e a decisão de Claudio de enviar Hamlet à Inglaterra, planejando assassiná-lo. Todas as cenas ligadas a esse episódio são eliminadas. Em seguida, é a vez de Laerte lamentar a morte do pai e da irmã, jurando ao rei vingar-se de Hamlet.

O último ato do original inglês é dividido em dois na versão italiana. O primeiro começa com a cena do cemitério. Só aqui é que Hamlet menciona que partirá em viagem por ordem do rei. O ato termina com Claudio declarando Hamlet louco. No ato final da adaptação, vemos a sala de armas do castelo onde Hamlet e Laerte esgrimam. Os acontecimentos precipitam-se, Gertrudes morre envenenada, Hamlet é atingido pela espada envenenada, Laerte morre, mas não sem antes acusar o rei, que é morto por Hamlet. Nesse momento, ouve-se ao longe a chegada do exército de Fortimbrás. Hamlet morre. Nada das últimas cenas (Fortimbrás, o embaixador ou Horacio) é mostrado.

As críticas à atuação do jovem Cuneo, que em outros espetáculos foi qualificado conforme a peça como “correto”, “discreto”, “regular” ou, às vezes, “muito bem”, não foram muito melhores, apesar da ressalva de que a tradução apresenta um Hamlet realmente louco e não alguém que está fingindo-se de louco:

(...) Apesar da sua boa vontade e do estudo que revelou no seu desempenho, vê-se que ainda é cedo para arcar com aquele papel monstruoso e tremendo. Todavia, devemos confessar que o sr. Cuneo nos deu muito mais do que esperávamos dele. Teve cenas muito

felizes, representadas com verdadeiro talento e veemência artística. Como na tradução que a companhia representa não se acha o pedido de Hamlet aos seus amigos para que não lhe estranhem os atos extravagantes que dali em diante o vissem a praticar, o sr. Cuneo fez um Hamlet perfeitamente louco, o que é um erro de interpretação gravíssimo. Não discutiremos esse erro visto que o público aceitou e aplaudiu por vezes freneticamente o trabalho do sr. Cuneo (O Estado de S. Paulo, 21/06/1894).

A peça foi retomada dias depois, em 22 e 24 de junho. Em 11 de julho, Cuneo apresentou-se com *Otelo*. Não foi encontrada a reprodução do argumento dessa tragédia, mas o exemplar existente da Companhia Rossi permite supor que também tenham sido feitas adaptações na obra original. Novamente, a crítica aponta problemas de concepção do papel principal devido à má tradução: “(...) Defeituosa, dando uma pálida ideia, em muitas cenas, da sublime tragédia (...), a tradução escolhida pelo sr. Cuneo devia fatalmente produzir um falso Otelo.” (O Commercio de São Paulo, 13/07/1894). Contudo, faz uma melhor avaliação do trabalho de interpretação de Cuneo, “(...) Entretanto, o trabalho daquele ator revela estudo e talento.” (Idem). O colunista do Correio Paulistano desenvolve um pouco mais sua avaliação:

(...) Do que deixamos dito fácil é depreender-se que não o consideramos uma notabilidade, que no palco possa ombrear com aqueles artistas [Sarah Bernhardt e Giovanni Emanuel]. Todavia, sob o ponto de vista da relatividade, podemos dizer que o trabalho do ator italiano é bastante aceitável, salvante um grave defeito que lhe apouca o valor, como seja o exagero em diversas cenas, o qual lembra as largas gesticulações do teatro romântico esgares dos trágicos antigos, a recitação apertados dos atores de 1830. (Correio Paulistano, 19/10/1894).

O mesmo crítico não compartilha da opinião de seu colega sobre a companhia como um todo, embora não seja entusiástico: “Os demais artistas contribuíram para o regular desempenho de ‘Othello’”. (Idem.).

Uma semana depois, Cuneo e sua parceira Zaira Tiozzo interpretaram *Romeu e Julieta*. A avaliação das interpretações não foi muito positiva novamente e estendia-se a toda a Companhia: “(...) Há ainda outra razão pela qual não suportamos a tragédia shakespeariana pela companhia Modena. É a tendência de uns artistas secundários para fazerem descambar os seus papéis na baixa comédia, no bufo, no grotesco.” (O Commercio de São Paulo, 20/07/1894). Além disso, a produção não se mostrava tão rica e nova como prometida pelos anúncios, “(...) O velho Capuleti, vestido com uma toga vermelha já nossa conhecida do Hamlet e do Otelo, e até com a mesma caracterização, produziu no palco o mesmo efeito hilariante.” (Idem).

Sobre a performance de Cuneo, o balanço não foi muito melhor: “O sr. Cuneo também nos não satisfez no papel de Romeu. Como está longe do Gallileo Galilei que aplaudimos há dias!” (Idem).

Apesar das avaliações sobre os protagonistas nas três tragédias nem sempre ter sido das melhores, os espetáculos tiveram sempre casa cheia, muitos aplausos do público e flores jogadas sobre o palco. Na representação de *Romeu e Julieta*, em benefício de Zaira, das galerias foram soltos pombos arrastando fitas!

A companhia passou no mesmo ano, em outubro, rapidamente por São Paulo a caminho de Santos e da Bahia, dessa vez acrescentando algumas poucas peças sempre no mesmo estilo ao repertório inicial. De Shakespeare, remontaram *Otelo*, *Hamlet* e *Romeu e Julieta*.

A seção de teatro do jornal O Commercio de São Paulo felicitou Cuneo e Tozzi pelo desempenho dos papéis principais de *Otelo*—“perfeitamente aceitável”, sem entrar em maiores considerações ou entusiasmo (O Commercio de São Paulo, 19/10/1894). Sobre as demais tragédias, apenas silêncio.

A companhia retornou a São Paulo por duas vezes, em 1895. Na primeira, no entanto, o grupo não se chamava Modena, mas

sim, Milone e a atriz principal era Vittorina Checchi Seraffini. Em setembro, volta a denominar-se Modena, contando novamente Zaira Tiozzo. Entre uma temporada e outra, o repertório pouco mudou em gênero.

As peças shakespearianas pouco apareceram nessas ocasiões. Houve apenas um *Otelo* e um *Hamlet*. Para a interpretação de *Otelo*, rápidas menções da crítica, sem destaque especial para Cuneo. Sobre *Hamlet*, o mais curioso é a apreciação que o crítico do Correio Paulistano faz do protagonista. O personagem é entendido como

(...) uma imaginação doentia, um espírito enfermo que chega a um período extremo de subexitação nervosa, principalmente quando começa a afagar a ideia de vingar o assassinato de um pai castigando o usurpador do trono. É um histérico, como bem o qualificou alguém, e nos seus monossílabos, nas suas frases soltas e sem nexos há verdadeiros e profundos conceitos filosóficos. (Correio Paulistano, 04/06/1895).

Ora, talvez suas “frases soltas e sem nexos” e sua histeria se dessem, afinal, à adaptação canhestra que se fazia da peça. Afinal, é da clareza que Hamlet tem do mundo, do comportamento humano e da vida que vêm seus “verdadeiros e profundos conceitos filosóficos”. Como poderia portar-se um ator diante “desse” personagem, por um lado contraditório e sem nexos e filósofo por outro? “O sr. Cuneo fez o que pode para agradar e pelo menos em parte consegui-o a se depender dos aplausos que obtive em algumas cenas” (Idem).

Dois anos se passaram até que Enrico Cuneo voltasse a São Paulo. Porém, em 1897, ele chegava com sua própria companhia, secundado pela atriz Zaira Tiozzo, instalando-se por duas vezes no Teatro Politeama. Em maio e junho, rerepresentou alguns dramas que havia montado na Companhia Modena (*Maria Antonieta*, *La portatrice di pane* e *O cabo Simão*, por exemplo). Logo no princípio da temporada, encenou *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Hamlet*. Os comentários limitaram-se a dizer que o trabalho dos protagonistas já era conhecido do público e que foram bastante aplaudidos. A crítica

mais interessante é a que dizia:

(...) somos de opinião que o teatro moderno, exigente como é, não pode suportar os estirados monólogos daquela sublime produção do sublime poeta inglês. Assim o tem entendido todos os trágicos eminentes (entre os quais o grande Emmanuel), que os adaptam à cena hodierna, de modo a não prejudicar o pensamento do autor. Por que o distinto sr. Cuneo não faz o mesmo? (O Commercio de São Paulo, 11/06/1897).

O comentário parece indicar um problema com o ritmo da encenação, provavelmente apresentando solilóquios arrastados, para dar “profundidade” ao pensamento shakespeariano.

Depois de uma breve passagem por Santos, Taubaté e Botucatu, a companhia retornou em outubro e retomou seu repertório, agora acrescido de *Divorsemos-nos!*, de Sardou, que passou a ser um grande sucesso do grupo, e de um surpreendente *Il buon Gesù o il fanatico di Canudos*, de C. G. Camilli (redator do jornal paulistano *Fanfulla*), sobre a palpitante e atual campanha de Canudos. Ainda no mesmo Politeama, teve-se pelo menos um *Hamlet*.

A companhia partiu para o interior do estado e há notícias de que esteve de passagem pela cidade de Amparo. O fato torna-se relevante porque, pouco tempo depois, Cuneo iria se fixar aí como comerciante. Realmente, é possível encontrá-lo nos almanaques da cidade como proprietário de uma casa de chopp na praça principal. Porém, embora estabelecido no comércio, colaborava com o grupo amador teatral italiano da cidade, interpretando, por exemplo, o drama *Os dois sargentos*, de D’Aubigni:

A sociedade dramática italiana Felice Cavallotti, do Amparo, realiza na noite 31 do corrente, um espetáculo de gala em benefício do seu diretor e ensaiador, o distinto ator Cuneo, que, com muitos aplausos, já trabalhou em São Paulo (O Commercio de São Paulo, 28/07/1898).

Depois de seus trabalhos da década de 1890, parece que Cuneo dedicou-se principalmente aos negócios comerciais, mas que manteve uma relação intermitente com o palco, apresentando-se eventualmente com alguma companhia de passagem pela cidade como, em 1902, quando colaborou com a Companhia de Pereira da Costa, representando no drama *O cabo Simão*, conhecido de seu antigo repertório.

Em março 1903, nós o encontramos de novo em São Paulo, no Teatro Santana, remontando *Hamlet*. Não fica claro quem eram seus companheiros amadores, provavelmente fossem aqueles que viriam a fundar o Teatro Popular pouco depois. Já em 06 de dezembro, o mesmo grupo encenou *Otelo* e no início de 1904, novamente *Hamlet*:

Pelo 'Grupo Dramatico Italiano', de que é diretor E. Cuneo, sábado, 16 do corrente, será representado o Amleto, de Shakespeare, no 'Teatro Popular'. A récita é em beneficio de E. Cuneo, distinto artista, que de há muito goza das simpatias do nosso público (...) (Correio Paulistano, 13/1/1904).

Do grupo participava a jovem atriz F. Polloni [Fausta Polloni], que se tornaria famosa tempos depois e seria umas das envolvidas, décadas mais tarde, na primeira montagem brasileira de Shakespeare como diretora. O jornal *O Cara Dura* (*giornale il piú stupido del mondo*), publicado em São Paulo, informava sobre a composição da companhia amadora:

(...) O querido amigo e artista talentoso Enrico Cuneo, deverá rerepresentar-se hoje à noite neste teatro sob o disfarce da obra-prima de W. Shakespeare, de Hamlet. O apoio das senhoras F. Polloni, E. Camilli (nomes que por si só podem indicar o alto valor) e Negrini, o Capizzi, o Schiatti, o Pasquanelli, e C. Polloni, o Corona, o Fiaschi etc., apoiam o grande Cuneo para o triunfo completo. Todo o Brás inteligente não deve perder esta noite no Teatro Popular, nem nós (...) (O Caradura, 17/01/1904).

Na retomada do *Hamlet*, em 10 de julho, Carmela Polloni, irmã de Fausta, incumbiu-se de Ofélia enquanto esta interpretou Gertrude.

Mas nem só de Shakespeare se fazia o repertório da companhia dramática italiana do Brás. Ao seguir sua trajetória de grupo amador do Teatro Popular por cerca de dois ou três anos, vê-se que ele reproduziu o repertório da antiga companhia de Cuneo: *Galileu Galilei*, *Os dois sargentos*, *I miserabili*, *A inquisição na Espanha*, *O cabo Simão*, *Il conte di Montecristo*, *La morte civile*, *A estátua de carne*. A crítica parecia especialmente animada com o conjunto, considerando-os como um “grupo de merecimento”. O público também apoiava as iniciativas, lotando sempre o pequeno teatro e aplaudindo com especial favor a “senhorita Polloni”. Chegaram mesmo a excursionar pelo interior do estado em 1904.

As atividades de Cuneo com o grupo ítalo-paulistano não ultrapassaram essa data. Um ano depois, ele estava de volta aos seus afazeres no interior do estado. Sua relação com a cidade de Amparo foi duradoura, sem que ele deixasse completamente o palco, atuando no Grupo Dramático Amparense. Em 1905, estava lá, acompanhado em várias ocasiões da jovem Fausta: “O aplaudido artista dramático Henrique [sic] Cuneo faz hoje a sua festa no teatro João Caetano, onde trabalha a companhia Fausta Palloni [Polloni]” (O Estado de S. Paulo, 21/1/1905).

É grande a expectativa pelos próximos espectadores no teatro João Caetano pelo Grupo Dramático Beneficente de amadores desta terra, que terão ao seu lado a notável artista sra. D. Fausta Poloni [sic] e outras distintas auxiliares. O próximo espetáculo será no dia 19 do corrente, com o drama de 3 atos Joana Ferraz e uma comédia (O Estado de S. Paulo, 13/03/1905).

A partir de todo esse levantamento de apresentações da atuação de Cuneo no que diz respeito aos textos shakespearianos, podemos afirmar que elas foram uma espécie de ponte, de elo perdido,

entre as companhias estrangeiras, italianas sobretudo, que apenas passaram pela cidade e a primeira montagem brasileira de um texto do autor inglês. Se Cuneo, propriamente dito, não colaborou com a montagem histórica de *Romeu e Julieta* de 1938, sua companheira de cena, Italia Fausta, estava lá transmitindo um *savoir faire* que adquiriu ao lado do ator italiano e do grupo ítalo-paulista que ajudou a criar. Porque na carreira de Italia, além dessas ocasiões em que ela encenou Shakespeare, sabe-se de uma montagem, também do Teatro Popular em 20 de fevereiro de 1904, de um *Romeu e Julieta*, ao lado de Alcide Capuzzi como Romeu, e não de Cuneo, que, provavelmente, atuava como diretor.

Cuneo não foi um ator renomado ou excepcional como Rossi, Emanuel, Novelli ou Zaconi, seus conterrâneos. Mas foi o único que permaneceu no país e movimentou o panorama teatral local, incentivando os italianos aqui radicados (talvez com brasileiros dentre eles) a se lançarem à cena, inclusive aceitando o desafio de montar alguns dos maiores textos teatrais do ocidente.

As peças shakespearianas do grupo amador do Teatro Popular foram legítimos espetáculos brasileiros, na medida em que a realidade da própria cidade de São Paulo estava eivada de sangue estrangeiro, numa mescla impressionante de línguas e culturas. Os italianos que participaram dessa aventura não partiram de volta; eles se tornaram parte de “nós”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Barreto do. *História do teatro em São Paulo*. São

Paulo, Governo do Estado, 1979.

ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1961, Vol. 79, p.189.

CERQUEIRA, Paulo de O. Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo, G. Fiscal, 1954.

COLEÇÃO DO JORNAL *O Estado de S. Paulo*.

COLEÇÃO DO JORNAL *O Commercio de São Paulo*.

COLEÇÃO DO JORNAL *Correio Paulistano*.

DIONYSOS. Especial: Teatro do Estudante do Brasil, Teatro Universitário, Teatro Duse. Rio de Janeiro, MEC/DAC FUNARTE/SNT, setembro, 1978, n.25.

DUMAS, Alexandre. *Kean, désordre et genie*. Paris, Gallimard, 1954, pp. 219-305.

GOMES, Celeuta M. *William Shakespeare no Brasil*: bibliografia. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1961.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. S.l.: Ministério da Educação e Cultura, s.d. In: <http://www.impressionigrafiche.it/appendice-iter.pdf>

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo, Ed. SENAC, 2001.

O'SHEA, João Roberto. Early Shakesperean stars performing in Brazilian skies: João Caetano and National Theater. In: KLIMAN, Berenice W. e SANTOS, Rick J. *Latin American Shakespeares*. New Jersey, Crambury, 2005.

RHINOW, Daniela F. Elyseu. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional no século XIX*. São Paulo, Doutorado no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculosa, FFLCH/USP,

2007.

SANTOS COMERCIAL. *Argumento da tragédia em 6 atos de Shakespeare intitulada Hamlet*. Santos, 29/10/1895, n.352, p.1.

TELES, Adriana da Costa. Machado de Assis crítico teatral: Ernesto Rossi e as encenações de Shakespeare no Brasil no ano de 1871. In: *ESTUDOS LINGUÍSTICOS*, São Paulo, 40 (3), p. 1842-1851, setembro 2011.

VANNUCCI, Alessandra. *La Patria in scena. Mobilitazione politica e costruzione di una identità nazionale nelle società filodrammatiche italiane a São Paulo (1890-1910)*. In: www.labini.com.br/artigos/1345128916. Acesso em: 25/11/2014.

ABSTRACT

This article traces the history of the performances of Shakespearean plays in Sao Paulo, investigating which dramatic and lyrical companies that have been in town for, then restore the history of actor Enrico Cuneo, responsible for productions with local amateur groups in the early twentieth century, considering the intermediate step before Romeo and Juliet history of the T. do Estudante do Brasil in 1938.

KEYWORDS

William Shakespeare; Enrico Cuneo; Italia Fausta.



Foto de Letícia Cabral "Rafael Quelle — *Hamleth face a morte* — Direção de Mario Santana"

fabiana FONTANA

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)*

SHAKESPEARE, TEATRO MODERNO E MOVIMENTO AMADOR – A EXPERIÊNCIA DO TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL DE PASCHOAL CARLOS MAGNO

RESUMO> Com a finalidade de apresentar o âmbito no qual se deu o aparecimento de Shakespeare no Brasil, no que tange às encenações de textos do dramaturgo por grupos e companhias nacionais, o presente artigo aborda alguns dos aspectos principais dos espetáculos do Teatro do Estudante do Brasil, criados a partir de obras do poeta inglês, e apresentados entre os anos 1938-1952.

PALAVRAS-CHAVE> William Shakespeare; Teatro do Estudante do Brasil; teatro brasileiro moderno.

SHAKESPEARE, TEATRO MODERNO
E MOVIMENTO AMADOR —
A EXPERIÊNCIA DO TEATRO DO ESTUDANTE
DO BRASIL DE PASCHOAL CARLOS MAGNO

Fabiana Siqueira FONTANA¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)

INTRODUÇÃO

Em 2014, devido à comemoração dos 450 anos de Shakespeare, surgiram no país reportagens que recordavam as principais montagens nacionais de textos do mais famoso poeta inglês. Alguns desses espetáculos foram lembrados pelo seu caráter de ineditismo, ou seja, por corresponderem às primeiras encenações de peças shakespearianas realizadas por grupos ou companhias formadas por artistas brasileiros. Dentre tais conjuntos, o Teatro do Estudante do Brasil, de cunho amador, fundado por Paschoal Carlos Magno, foi mencionado devido ao seu espetáculo de estreia, *Romeu e Julieta*, e em razão do famoso *Hamlet* de 1948, uma das mais famosas produções da história do nosso teatro, do qual trazia no papel-título da peça o ator Sérgio Cardoso.² O grupo, porém, durante sua trajetória, encenou outras peças de Shakespeare, totalizando uma soma de oito espetáculos, dentre as mais de quinze peças que compuseram o seu repertório. No entanto, é preciso ressaltar que, se Shakespeare tornou-se uma tradição do TEB, foi em decorrência, principalmente, de uma predileção do mentor do grupo pelo autor inglês, pois, até então, não era recorrente no Brasil a encenação de textos shakespearianos por grupos ou companhias nacionais.

Quando se trata da história da inserção de Shakespeare no Brasil, em termos de encenação em vernáculo nacional de textos do dramaturgo inglês, as primeiras referências feitas remontam a peças protagonizadas por João Caetano. No entanto, hoje já se sabe que, à revelia de uma única peça, o mais famoso ator do Império não encenou Shakespeare, mas “adaptações melodramáticas de Jean-

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da UNIRIO, na linha de pesquisa História e Historiografia do Teatro. Atualmente presta serviços ao Centro de Documentação e Informação da Funarte.

E-mail: fontanafabiana@yahoo.com.br

² A título de exemplo, ver: MENEZES (2014).

François Ducis” (HELIODORA, 2008, p. 322), as quais, quando comparadas com os originais do bardo, apresentam alterações significativas quanto à temática e estrutura dramaturgica, como a supressão de personagens secundárias, a unificação da ação em torno de um incidente principal e a predominância de dilemas morais (PRADO, 1972). Depois dessas experiências localizadas em meados do século XIX, e após um longo tempo de espera, Shakespeare só voltou a ser visitado por artistas brasileiros de forma mais sistemática a partir da década de 1940.³

Um levantamento minucioso realizado por Celuta Moreira Gomes (1961) permite averiguar que, posteriormente a João Caetano, foram os conjuntos amadores, expoentes do processo de inserção do teatro moderno, no Brasil, os responsáveis por levar as peças de Shakespeare à cena, no território nacional. Grupos como o Teatro Experimental de São Paulo, o Teatro Universitário de Pernambuco e o Teatro Experimental do Negro, entre outros, encenaram comédias e tragédias shakespearianas por todo o país, constituindo-se, muitas vezes, nos primeiros a montar textos antes só apresentados por produções estrangeiras. Dentre todos esses conjuntos, o que mais aparece no inventário mencionado é o Teatro do Estudante do Brasil, que se destaca ainda por ser o grupo que inaugura tal iniciativa: a de montar Shakespeare aqui, com gente nossa.

Segundo Eugenio Gomes (1961), foi a criação do TEB, no Rio de Janeiro, “que atraiu o interesse [sic], não somente da cidade, mas do país inteiro, para o mundo shakesperiano.” (p. 24), de modo que ele afirma que o “Teatro do Estudante marcou uma nova era, quanto a representações de Shakespeare em nossa língua, reabilitando o teatro nacional da mácula de haver preferido durante quase meio século os arremedos de Ducis” (p. 27). De acordo com Gomes, as apresentações amadoras de peças de Shakespeare referidas anteriormente podem ser ainda consideradas reflexos de um movimento iniciado pelo grupo de Paschoal Carlos Magno – intelectual que leva do mesmo o título de redescobridor de Shakespeare no país, em vista da sua experiência à frente do Teatro do Estudante do Brasil.

³ É importante lembrar, contudo, que a ausência de espetáculos nacionais de peças de Shakespeare, por quase um século, no país, não significa um completo silêncio e desconhecimento do dramaturgo por parte dos brasileiros. Bárbara Heliadora, em texto acima citado, chama à atenção que, nesse intervalo de tempo, artistas estrangeiros apresentaram aqui peças do poeta inglês, além de o mesmo ter servido de inspiração para nomes consagrados da nossa literatura, como Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo.

Entretanto, longe de terem se constituído iniciativas apenas louvadas na época em que realizadas, os espetáculos shakespearianos do TEB foram sempre objetos de uma série de discussões geradas no âmbito da crítica especializada. De espectro bastante amplo no que tange a suas temáticas, as questões suscitadas por tais experiências cênicas servem para entender não só porque o ressurgimento ou o aparecimento de Shakespeare no Brasil deu-se no contexto do teatro brasileiro moderno, mas também o que entrou em pauta devido ao fato de serem os amadores os primeiros artistas a tentarem, no país, uma aproximação mais efetiva com as obras de um dos mais importantes autores da literatura dramática ocidental.

ROMEU E JULIETA

O Teatro do Estudante do Brasil é entendido pela nossa historiografia teatral como um dos grupos amadores que participaram do movimento de instauração do teatro moderno, no Brasil. Em termos gerais, entende-se que aqueles que dele fizeram parte visavam à reformulação estética dos nossos palcos, no sentido de realizar uma atualização e equiparação entre o que se via no estrangeiro e o que se produzia em solo nacional. Cheio de referências externas, os artistas e intelectuais, que formavam a ala dos “novos”, propunham mudanças no modo de compreender o que era, ou deveria ser, o espetáculo.

Tania Brandão (2009), ao tratar do que ela denomina como sendo a fase de formulação do teatro moderno, no Brasil, sentencia que foi com o *Romeu e Julieta* do TEB, em 1938, que se deu o movimento de implementação da modernidade nos nossos palcos. Segundo a historiadora, foi nesse espetáculo que apareceram dois elementos essenciais para uma alteração qualitativa na cena teatral brasileira: a figura do diretor (encarnada por Itália Fausta) e uma nova classe de atores (oriunda em grande parte da classe estudantil) – material humano indispensável para se pensar o teatro de uma forma outra, contrária à maneira de entender a que era a arte no

seio das companhias profissionais, ligadas diretamente ao mercado do entretenimento. Porém, faz-se necessário atentar para o fato de que ambos os elementos apontados por Brandão surgiram ancorados num componente sem o qual nenhum deles, naquele momento, teria tanto significado: o texto teatral. Pois é em torno dele, e em razão do valor de Shakespeare como obra clássica, que a unidade cênica emergiu como ponto de convergência para todos os elementos e esforços de criação no espetáculo de estreia do Teatro do Estudante do Brasil.

A escolha por Shakespeare, entretanto, aponta para algo ainda pouco discutido no que tange ao teatro brasileiro moderno, ainda que essencial para a sua compreensão: a discussão, que emerge nesse contexto, a respeito da finalidade do teatro em relação à nação. Quando Paschoal Carlos Magno funda o TEB, além de estar orientado por ideias que visavam a transformações estéticas no setor, tinha como objetivo contribuir para a instalação de um teatro de Arte no Brasil que concorresse para a elevação cultural do país. O acento nacionalista do grupo – altamente consonante com o ideário que caracterizou tão fortemente a conjuntura sócio-política do Estado Novo – revelava-se, portanto, na intenção de colocar em cena aquilo que era julgado como patrimônio universal, a obra clássica. De modo que o texto teatral – no caso aqui, a peça de Shakespeare – desempenhou uma função estratégica no lançamento do Teatro do Estudante enquanto projeto estético de Paschoal Carlos Magno: a de disciplinar o palco ao mesmo tempo em que permitisse educar as massas. O nome de Shakespeare serviu então para fundamentar e consubstanciar uma iniciativa que muito foi louvada por seu aspecto de ousadia, civismo e desinteresse. O sucesso de *Romeu e Julieta*, do TEB, foi assegurado, na maioria dos jornais, em virtude do seu intuito enquanto empreendimento da juventude, o qual era o de concorrer para o progresso do teatro nacional, e conseqüentemente, do país enquanto nação.

Toda esta aura de abnegação juvenil muito ressaltada pela imprensa ficou ainda mais latente devido ao tamanho do espetáculo de lançamento do TEB, pois o nosso primeiro *Romeu e Julieta* foi

qualquer coisa perto da noção de monumental. Mais de 300 pessoas estiveram envolvidas na produção e execução desse espetáculo. Além do elenco, formado por cerca de 20 atores, figuraram no palco jovens de escolas primárias e secundárias destinados a formar uma comparsaria e 70 alunas da Escola de Bailados do Teatro Municipal. Houve também a participação de um conjunto orfeônico e de uma orquestra composta por alunos da Escola Nacional de Música. Fora isto, cenário e figurinos – em parte confeccionados especialmente para a montagem do grupo, em parte emprestados em antiquários e no acervo do Teatro Municipal – serviram para imprimir ao espetáculo do TEB uma ideia de todo ordenado, do qual sobressaiu o nome daquele que embasava a ação, em todos os seus aspectos: Shakespeare.⁴

Depois de seis sessões no Teatro João Caetano, realizadas entre os dias 28 e 31 de outubro de 1938, com direito a duas vesperais no fim de semana, *Romeu e Julieta* foi reapresentado no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, em 3, 4 e 21 de dezembro, desse mesmo ano. Essa última récita, caracterizada como sessão popular, ocorreu no encerramento do 2º Congresso Nacional dos Estudantes do Brasil, evento em que se encontraram reunidas mais de 80 agremiações estudantis de todo o país, de modo a se considerar esse momento a estreia nacional do TEB. Em 1941, o espetáculo foi, novamente, posto em cena, em exibição única, no dia 24 de outubro, sob o patrocínio da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, e tinha como finalidade humanitária a arrecadação de fundos para as vítimas da guerra, conforme algumas notícias lançadas na divulgação da peça.

A despeito, todavia, do sucesso de *Romeu e Julieta* junto à imprensa, a conjugação teatro amador e Shakespeare, sob a insígnia da nação, não seria mais tão bem aceita, pelos articulistas, como foi na estreia do TEB, quando da representação dos demais espetáculos shakespearianos do grupo. As discussões geradas em virtude destes acontecimentos nunca puseram em xeque o projeto estético de Paschoal Carlos Magno, que sustentava o TEB em termos de programa de ação, mas suscitaram debates cada vez mais refinados

⁴ O quadro geral da produção de *Romeu e Julieta* foi elaborado a partir da análise dos mais de 190 recortes de jornais que compõem o dossiê do espetáculo que integra o arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno, locado no Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). É proveniente de tal conjunto, inclusive, grande parte das fontes em que se baseiam as observações e as conclusões estabelecidas a respeito dos espetáculos do TEB abordados neste artigo.

a respeito de como se deveria promover o desenvolvimento do teatro no Brasil, e de que modo Shakespeare serviria, ou não, a essa campanha em prol do soerguimento de um setor que, na década de 1940, era considerado por alguns como que “em decadência”.

COMO QUISERES

A montagem do TEB, dada em única apresentação, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 21 de dezembro de 1942, configura-se também como a primeira produção nacional de *As you like it*. Apesar do ineditismo da ação, a montagem não causou nem metade do furor que o espetáculo de estreia do grupo havia despertado na imprensa. O primeiro motivo é que Maria Jacinta – na liderança do TEB, desde 1940⁵ – não tinha o mesmo poder de mobilização que o fundador do grupo. Depois, a produção da peça passou por alguns percalços até chegar ao palco: a troca constante de elenco, a sucessão de três nomes na direção do espetáculo (Mafra Filho, Adacto Filho e Sadi Cabral), e mais, a demora na concessão do Teatro Municipal por parte da Prefeitura da então Capital Federal (MONTI, 1943; DIONYSOS, 1978). De modo que a realização de *Como Quiseres* quase passa despercebida quando se observa a trajetória do Teatro do Estudante do Brasil, a partir do registro de suas atividades nos jornais da época.

Mário Nunes (1942), no entanto, foi um dos únicos que se dedicou a escrever uma crítica a respeito de *Como Quiseres*. Abordando pouco os aspectos da montagem em si, ele se dedica em seu texto a tecer curiosas observações a respeito da função do amadorismo teatral quando associado ao teatro clássico, em vista da formação de uma nova plateia. De início, Mário Nunes elogia o grupo em razão, mais uma vez, do objetivo da representação: “a melhoria-cultural da sociedade ou de agrupamentos sociais” distintos. Porém, para ele, a proposta do TEB – calcada no tripé Shakespeare, teatro amador e cultura nacional – encontrava-se comprometida, em sua essência,

⁵ A dramaturga assumiu o comando do grupo em decorrência da ausência de Paschoal Carlos Magno do Brasil, devido a compromissos enquanto diplomata.

devido ao modo pelo qual vinha sendo realizada, tendo em vista o caráter esporádico que caracterizava as apresentações do grupo e, de forma mais rarefeita ainda, suas investidas em direção à obra de Shakespeare. Pois, de acordo como o crítico, “para sentir Shakespeare não só se pode prescindir do artista especializado, como também de um público com o genial escritor familiarizado”, de maneira que, na sua visão, “a ação benéfica dos espetáculos do T.E.B. já se teria feito sentir promissora se mais frequentes fossem seus espetáculos, fossem um cada mês e não cada ano” (Idem).

O problema que aborda Mário Nunes quanto à frequência das atividades do TEB no que se refere à encenação de Shakespeare é, no entanto, característica desse movimento amador, que pretendia o soerguimento do teatro e da cultura nacional, como um todo. Apesar de, em parte, amparado pelo Estado, a falta de teatros disponíveis para a apresentação de seus espetáculos, a exiguidade de verbas conquistadas junto ao Governo Federal e a troca constante do elenco são alguns dos obstáculos dos quais decorre o caráter de intermitência de grupos deste gênero quanto se trata da execução de seus programas. Dificuldades essas que pareciam se avultar em razão de a peça escolhida ser uma obra de Shakespeare, por conta de se entender, na época, e, principalmente, no interior do TEB, que a encenação de tais peças dependia de um primor e requinte maior do que qualquer outra.

Após *Como Quiseres*, Shakespeare voltou à cena pela ação do TEB apenas em 1948. *Hamlet* foi visto então, pelos críticos daquele momento, como o retorno do grupo às suas origens. Percebe-se, portanto, o quão rarefeito foi, em termos de repercussão, o episódio da montagem de *Como Quiseres* pelo Teatro do Estudante do Brasil.

HAMLET

Antes de passar ao fato em si, convém alertar que seria impossível retratar aqui o significado de *Hamlet* para a história do

teatro brasileiro, principalmente porque esse espetáculo, enquanto acontecimento, extrapolou não só a circunscrição do amadorismo teatral, mas os limites do próprio cenário artístico da cidade. Com uma carreira bastante longa, em comparação ao que era comum em termos de ciclo de apresentação para o teatro amador na época, a tragédia de Shakespeare encenada pelo TEB conseguiu atingir um total de 50 sessões, dadas em quatro diferentes casas de espetáculos e três municípios distintos: Teatro Fênix e Teatro República, no Rio de Janeiro, Teatro Municipal de São Paulo e Teatro Municipal de Campinas. Tendo, portanto, estreado no dia 06 de janeiro, o *Hamlet* do TEB despediu-se dos palcos em meados de julho de 1948, no momento em que era realizada a sua turnê.

Diferentemente das outras duas experiências do TEB, no que se refere à encenação de obras de Shakespeare, *Hamlet* foi bastante rebatido na imprensa, a despeito mesmo do imenso sucesso que a peça alcançou em termos de crítica e de público. Todas as opções de montagem – em grande parte definidas pelo diretor do espetáculo, o alemão Hoffmann Harnisch – foram postas em xeque. Cenário, figurino e música, além do aspecto que se tornou o ponto nevrálgico das discussões que envolveram *Hamlet*, a interpretação dos atores, foram censurados. Seguindo uma linha definida como romântica, o trabalho dos jovens artistas amadores, e, sobretudo, de Sérgio Cardoso, foi considerado exagerado, porque marcado por uma movimentação que beirou à dança e certos excessos presentes na fala e no gesto das personagens. Aliás, travou-se, nos jornais, um verdadeiro debate em torno do fato de haver Sérgio Cardoso encarnado um Hamlet brasileiro.

Tal debate, no entanto, guarda qualquer coisa de muito interessante quando se atenta para a sutileza e o requinte pelo qual se deu o seu estabelecimento e depois o desdobramento dessa discussão. Pois, fundamentados na associação entre a obra clássica e a tradição ocidental, com base num princípio de universalidade, muitos dos que comentaram *Hamlet* na imprensa condenaram o espetáculo de Harnisch. Os críticos, em boa parte, partiam sempre de referências externas, colhidas junto de experiências de artistas europeus ou

norte-americanos que interpretaram tal tragédia, para impor um conjunto de regras fora das quais eles entendiam que não se podia por em cena um texto de tão alta densidade dramática e imbuído de tão larga tradição. Porém, mesmo sendo nova a atitude de encenar Shakespeare, no Brasil, em vernáculo nacional, foi cobrada do TEB uma tradição que era entendida como sendo nossa, porque vista como uma herança cultural própria à humanidade, toda ela. De modo que se pode dizer que foi com extrema naturalidade que o espetáculo do Teatro do Estudante foi avaliado com base numa cartilha de *experts* formada por princípios estéticos precedentes de fora do país, buscados muito no que se sabia ou no que tinham visto no estrangeiro.

Foi, portanto, em nome de um *Hamlet* brasileiro que alguns se expressaram nos jornais em favor da empreitada no TEB, naquele momento. O ator Sérgio Britto, envolvido na montagem e responsável pela interpretação de Horácio, foi um que se pôs ao lado de Harnisch, ao dizer que o diretor alemão, junto de Sérgio Cardoso, havia concebido “uma nova interpretação de Hamlet” (BRITTO, 1948). O cenógrafo Santa Rosa também buscou manifestar seu apoio aos jovens do TEB; não se restringindo necessariamente ao ator principal do espetáculo, ele sentenciou o seguinte a respeito de *Hamlet* como realização: “se nem sempre ela é ‘profunda’ sempre o é, porém, intensa e viva” (ROSA, 1948). E mesmo Nelson Rodrigues, em bilhete endereçado a Paschoal Carlos Magno (documento depois publicado em parte como elemento de propaganda da peça⁶), colocou-se em defesa de Sérgio Cardoso e do Teatro do Estudante do Brasil, ao dizer:

[...] o fato é o seguinte: “Hamlet”, que o Teatro do Estudante está representando, é sem qualquer dúvida, uma realização notável. [...] Quero, também, exprimir minha admiração pelo “Hamlet” brasileiro. Na minha opinião, que não desejo impor a ninguém, ele é o maior talento de intérprete, que já conheci no Brasil (Apud. FONTANA, 2014, p. 171).

⁶ Manuscrito divulgado em nota veiculada pelo mentor do TEB no Correio da Manhã, em 13 de janeiro de 1948 (CARVALHO; DUMAR, 2006, p. 101).

O ponto é que, anos depois, Sérgio Britto (2010) e Bárbara Heliodora (DIONYSOS, 1978), como atores que compuseram o elenco de *Hamlet*, viriam admitir que a linha romântica que Harnisch imprimira ao espetáculo do TEB era a mais condizente com o que foi oferecido por um conjunto formado por jovens inexperientes; condição própria, inclusive, do ator Sérgio Cardoso, que, antes de *Hamlet*, participara somente da peça *Romeu e Julieta*, como Teobaldo, na produção do Teatro Universitário, realizada em 1945, sob direção de Ester Leão. Entretanto, verifica-se que nada, absolutamente nada, impediu que todos, naquele instante, reconhecessem em Sérgio Cardoso o ator que faltava ao nosso teatro, o qual, segundo Gustavo Dória, viria a ocupar “um lugar até então vago no nosso teatro” (1975, p. 58). Ainda assim, é preciso salientar que o triunfo do espetáculo não foi consequência apenas do sucesso obtido por Sérgio Cardoso, mas também em razão do que *Hamlet* representava como ideia – a ideia cerne do próprio Teatro do Estudante do Brasil e que tinha como base a junção do teatro clássico com a mocidade. Quem logo percebeu tal implicação foi Celso Kelly, que em artigo publicado no jornal *A Noite*, em fevereiro de 1948, explica:

O êxito [sic] estupendo de “Hamlet”, representado pelo Teatro do Estudante [...] deve levarmos homens de teatro a algumas reflexões úteis. Ao lançar a temporada, o Teatro do Estudante não representava nenhuma figura de cartaz, como usam, em regra, os empresários [...]

Trazia apenas um programa, e esse [sic] de há alguns anos. Retomavam um fio quebrado: o de “Romeu e Julieta”. Em tudo mais, era a ideia que demonstrava a sua força. [...]

No Teatro do Estudante domina a legítima intenção de apresentar um repertório de alto mérito. [...] Não tem atrás de si o prestígio dos intérpretes, mas travam, de vanguarda, a glória de seus autores.

[...] O Teatro do Estudante firmou-se outra vez. Se ele não descuidar nunca do programa traçado, firmar-se-á sempre que quiser. Firmar-se-á pelo prestígio da ideia (KELLY, 1948).

O êxito de *Hamlet* foi tal, que, em 1949, Paschoal Carlos Magno lançou o Festival Shakespeare. O evento não consistiu apenas na apresentação de uma série de peças do poeta inglês, mas a prova pública do recém-criado Seminário de Arte Dramática – escola instaurada pelo TEB, pouco antes, a partir de uma subvenção oriunda do Serviço Nacional de Teatro.

FESTIVAL SHAKESPEARE

Durante os meses de maio e agosto de 1949, foram apresentadas, pelo TEB, no Teatro Fênix, as peças *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Sonho de uma noite de verão*. De características bastante heterogêneas – porque com fichas técnicas distintas⁷ –, esses espetáculos representaram a institucionalização de um aspecto do grupo que se dava até então de maneira mais informal: a de ser o Teatro do Estudante uma escola improvisada. Pois o grupo, desde o seu início, era reconhecido, pela classe e pela crítica teatrais, pelos artistas que havia formado; alguns dos quais, depois, se consolidaram no âmbito do profissionalismo, como, por exemplo, Sandro Polônio. No momento, então, do Festival Shakespeare, os jovens que atuavam no TEB passaram a não ser mais vistos, pela imprensa, somente como artistas amadores, mas sim, enquanto alunos de teatro. Dessa forma, é possível perceber que foi nesse evento que se aliaram, de forma mais contundente, o objetivo da formação artística de novos valores para o teatro nacional à causa da instrução do povo, no interior do grupo de Paschoal Carlos Magno.

Outro fato bastante novo, no que compete à encenação de Shakespeare no Brasil e que se deu no interior do festival do TEB, é a destinação de uma peça do dramaturgo inglês a um público infanto-juvenil. *Sonho de uma noite de verão* foi dedicado para aqueles de menor faixa etária, convidados a comparecer no Teatro Fênix, por Paschoal Carlos Magno, em matéria publicada já na ocasião da estreia do espetáculo, em 22 de julho de 1949, no *Correio da Manhã*.

⁷ As duas primeiras peças do Festival Shakespeare foram dirigidas por Ester Leão, enquanto que *Sonho de uma noite de verão* ficou sob a responsabilidade de Ruggero Jacobbi. Programas dos espetáculos, parte do arquivo Paschoal Carlos Magno.

Dizendo ser a peça uma “comédia, fantasia, leve e cheia de espírito”, e alegando que em muitos países a obra era ofertada a adolescentes e crianças, o diretor do grupo convocou pais e educadores a levar seus alunos e filhos para assistirem ao espetáculo do TEB (Apud. CARVALHO; DUMAR, 2006, p. 136).

Essa iniciativa de Paschoal Carlos Magno, todavia, não pode ser entendida fora do contexto de instalação e definição, no Brasil, do teatro infantil como campo específico da produção teatral, no interior do qual, inclusive, havia pouco, deu-se a realização de um dos marcos da história desse gênero de teatro no país: a apresentação de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, pelos Artistas Unidos (FARIA, 2013). A disposição de Paschoal Carlos Magno em oferecer Shakespeare aos adolescentes e crianças pode ser explicada também em face de uma outra montagem, realizada em dezembro de 1948, no Rio de Janeiro: a apresentação de *Sonho de uma noite de verão* pelos alunos secundaristas que formavam o grupo de teatro do Externato São Pedro II. O espetáculo dos meninos, diferentemente da peça dos jovens do TEB, partiu de uma adaptação de Charles Vildrac, com tradução de Adacto Filho, que também dirigiu a montagem que tinha um caráter mais de teatro escolar do que infantil (CORREIO DA MANHÃ, 1947). O Teatro do Estudante do Brasil utilizou-se de uma versão de Sérgio Britto e Ruggero Jacobbi, elaborada a partir da tradução portuguesa de Visconde de Castilho, datada do século XIX⁸.

Diante de um novo público, que começava então a ser entendido a partir de suas especificidades, houve algumas alterações em relação ao horário das apresentações de *Sonho de uma noite de verão* no âmbito do Festival Shakespeare; além disso, o texto teatral sofreu algumas modificações para que a montagem do grupo ficasse resguardada de qualquer suposta imoralidade. Nesse sentido, foram realizadas algumas supressões de pares românticos e intrigas amorosas presentes no original de Shakespeare, e cortadas da peça frases consideradas mais apaixonadas. Quanto ao turno das apresentações do espetáculo, algumas sessões foram dadas no período matutino do dia, e depois reapresentadas no início da tarde, diferentemente do que

⁸ Foi localizado no acervo de peças teatrais do Cedoc/Funarte um fragmento do texto utilizado pelo TEB, apresentando a seguinte notação: PT 09534.

ocorria como de costume nas temporadas do Teatro do Estudante do Brasil, marcadas por apresentações⁷ de vesperais, seguidas de noturnas (FONTANA, 2014).

À revelia mesmo do sucesso que *Hamlet* alcançara, um ano antes, o Festival Shakespeare não garantiu uma receita satisfatória para o grupo; e, no meio do evento, Paschoal Carlos Magno declarou falência, em artigo intitulado *A despedida do fracassado*, publicado no *Correio da Manhã*, em 23 de julho de 1949. A matéria rendeu grande comoção na imprensa e considerável eco na sociedade civil. A classe artística também não deixou de se manifestar a favor do Teatro do Estudante; e um dos eventos realizados em prol do grupo, enquanto ação dessa categoria, serviu para selar de vez a associação entre os nomes de Paschoal Carlos Magno e Shakespeare, em solo nacional. A iniciativa foi promovida pelo Teatro dos Doze, companhia formada por egressos do TEB que participaram de *Hamlet*, e foi denominada de *Festa Shakespeariana*. Realizada no dia 04 de julho, tinha como objetivo junto ao público rever “todos juntos, os mais expressivos valores da nova geração, que foram lançados por Pascoal [sic] Carlos Magno, e que mais se destacaram na atividade profissional ou amadorística, como intérpretes das peças do grande trágico inglês” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1949). Para a realização do evento, concorrem artistas como Sonia Oiticica, Paulo Porto, Silvia Ortoff, Maria Fernanda, Fregolente, Luís Linhares, além do astro Sérgio Cardoso – todos “saídos” do TEB. A noite também contou com a participação do Teatro Experimental do Negro, que trouxe à cena um trecho de *Otelo*, representado por Abdias do Nascimento e Ruth de Souza.

O adeus lançado por Paschoal Carlos Magno não se configurou, contudo, na extinção do grupo, e muito menos na saída do seu mentor da direção do mesmo. O que marca o fim do Teatro do Estudante do Brasil, e o prenúncio do Teatro Duse, é a viagem ao norte – *tournee* do TEB realizada nos primeiros meses de 1952, ocasião na qual foi encenada pela última vez, enquanto iniciativa de Paschoal Carlos Magno, a peça que já vinha se tornando o cartão de visitas do Teatro do Estudante do Brasil: *Romeu e Julieta*.

VIAGEM AO NORTE

Em janeiro de 1952, o Teatro do Estudante do Brasil partiu em visita a oito capitais do Brasil: Manaus, Belém, São Luiz, Teresina, Fortaleza, Natal, João Pessoa e Recife. A excursão tinha por fim não só a conquista de novas praças, mas a divulgação do amadorismo como forma de ação, quando associado a um repertório formado por obras-primas da literatura clássica e moderna. Além de *Romeu e Julieta*, foram dadas então as peças: *Antígona*, *Hécuba*, *Édipo Rei*, *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Cananéia*, *Espectros*, e, como representante da dramaturgia nacional, *O Noviço*. O TEB também encenou, na ocasião, o espetáculo infantil *A Revolta dos Brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Em matéria de divulgação da *tournee*, publicada em Fortaleza, consta o seguinte como o objetivo desta viagem: “O Teatro do Estudante [...] não vem ao Norte apenas representar. Sua missão é das mais altas: deseja provar que o teatro serve para educação das massas” (O POVO, 1952).

Não se pode dizer que o *Romeu e Julieta* dado no Norte tenha sido uma reapresentação do espetáculo realizado no Festival Shakespeare, quiçá da peça encenada em 1938. Ao contrário da magnitude que caracterizou as duas outras montagens desse texto pelo TEB, nessa nova versão da peça tudo foi simplificado ao máximo, sendo o cenário erigido apenas com cortinas e alguns poucos adereços – fato justificado pelas implicações práticas de produção que cercavam o grupo em razão do seu deslocamento. Ainda assim, aparece no programa do espetáculo a participação de pajens, comparsas, criados e veroneses – personagens criados a partir da colaboração da população local.

A tragédia de Shakespeare não recebeu destaque em meio ao repertório apresentado na Viagem ao Norte, justamente porque o valor da empreitada estava calcado no significado das peças levadas em excursão quando vistas em conjunto. No panfleto de apresentação da temporada do TEB – impresso dirigido ao povo maranhense – tal sentido fica explicitado na enunciação da finalidade

do empreendimento:

o elenco de estudantes chefiados por Paschoal Carlos Magno vai representar [...] as imortais obras de Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Gil Vicente, Ibsen e Martins Pena, possibilitando à nossa gente o conhecimento dos ensinamentos e belezas contidos nos imperecíveis trabalhos desses consagrados luminares da arte dramática de todos os tempos (Apud. FONTANA, 2014, p. 281).

Dessas peças apresentadas durante a excursão do grupo, algumas seriam novamente colocadas em cena no palco no Teatro Duse, na década de 1950. Mas não Shakespeare... Paschoal Carlos Magno só revisitaria de novo o poeta inglês em 1958, no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado em Recife, quando a personagem Hamlet, vivida novamente por Sérgio Cardoso, foi posta em julgamento. Porém, tem-se aí outro contexto, e, de certa forma, outro momento desta história acerca da (re)introdução de Shakespeare no Brasil.

CONCLUSÃO

Ainda falta muito, em termos de pesquisa e análise de fonte documental, para que se tenha uma ideia mais concreta de como ocorreu a disseminação de Shakespeare por todo o país, na década de 1940 e 1950, enquanto ação dos conjuntos amadores. Carece mesmo averiguar porque tais artistas investiram no dramaturgo. O que se pode arriscar a dizer, por ora, e com base no estudo de caso a respeito do TEB, é que Shakespeare embalou algumas das propostas de reformulação do teatro brasileiro, que aparecem a partir do final dos anos 1930, porque alguns amadores, apoiando-se numa tradição tomada como universal, parecem ter procurado dar um salto qualitativo rumo ao que era julgado mais desenvolvido, o teatro realizado nos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos.

Entretanto, ainda que pouco se saiba acerca dos conjuntos que participaram da instalação do teatro brasileiro moderno, é possível averiguar que já em meados dos anos cinquenta, parte desse movimento foi responsável pelo estabelecimento da associação entre teatro amador, Shakespeare e juventude, no Brasil; ainda que sob tal tríade incidissem questões como as levantadas pelos críticos em ocasião dos espetáculos *Como Quiseres* e *Hamlet* do TEB. Os quais, tomando como base a contraposição⁹ entre a imaturidade artística dos amadores – condição quase *sui generis* desse tipo de teatro – e a complexidade que eles julgavam envolver a obra de Shakespeare, questionavam iniciativas pelas quais se deu o aparecimento do poeta inglês no país, no que tange à produção de suas obras em vernáculo nacional. De modo que não é fora desse âmbito de discussão que Willy Keller (1955), em conferência pronunciada na instalação do Teatro Universitário de Alagoas – grupo fundado por inspiração em Paschoal Carlos Magno – sentenciou que apenas duas coisas distanciavam ainda os nossos jovens de Shakespeare, naquele momento: a falta de traduções adequadas das obras do dramaturgo para o teatro, e aquilo que ele denominou como sendo “o falso mistério” que envolve a obra shakespeariana (p. 21). Fato contraposto por ele em forma de uma apologia em prol da encenação de Shakespeare por conjuntos amadores, formados por jovens brasileiros:

[...] não existem dificuldades intelectuais e emocionais que tornem inacessíveis as suas obras à juventude ou à grande massa do povo. Os textos de Shakespeare não são obscuros. A sua linguagem é direta e clara como a luz do dia. Ele não escreveu compêndios filosóficos, retratou, simplesmente, a grandeza e a miséria humana em palavras de uma beleza imortal (p. 21).

Isto posto, fica nítido que se torna necessário investir em pesquisas que se dediquem à trajetória dos conjuntos amadores, nas décadas de 1940 e 1950, para um melhor esclarecimento do porquê de Shakespeare ter se tornado mais “nosso” no interior do contexto do teatro brasileiro moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*. Companhia Maria Della Costa. São Paulo, Perspectiva; Rio de Janeiro, Petrobras, 2009.

BRITTO, Sergio. *O teatro e eu* (memórias). Rio de Janeiro, Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2006.

DIONYSOS. Rio de Janeiro: MEC–DAC-FUNARTE, SNT, nº 23, 1978.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro – Crônicas de suas raízes*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1975.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, Edições SESCSP, v. 2, 2013.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

_____. *Teatro, Cultura e Estado: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

GOMES, Celuta Moreira. *William Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1961.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. [Rio de Janeiro], Ministério

da Educação e Cultura /Serviço de Documentação, [1961].

HELIODORA, Bárbara. Shakespeare no Brasil. In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba, Editora Beatrice, 2008, pp. 321-334.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

FONTES PRIMÁRIAS

A “Festa Shakespereana” de Segunda-Feira Próxima. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1949, Primeira Seção, p. 08.

BRITTO, Sérgio. Hamlet visto por Horário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 30 dez. 1947, p. 13.

Em Fortaleza o Teatro do Estudante do Brasil. *O Povo*, Fortaleza, 05 fev. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.

KELLER, Willy. *Shakespeare e a juventude brasileira*. Maceió, Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito, 1955.

KELLY, Celso. Ainda a exemplo de “Hamlet”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.

MENEZES, Maria Eugênia de. Estudiosos e artistas se unem para celebrar 450 anos de Shakespeare. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr. 2014. Cultura. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,estudiosos-e-artistas-se-unem-para-celebrar-450-anos-de-shakespeare,1157183>. Acesso em: 10 ago. 2014.

MONTI, Antonio Di. O Teatro do Estudante do Brasil. *Aonde Vamos?*, 27 mai. 1943. Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti. Cedoc/Funarte.

NUNES, Mário. Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1942, p. 08.

ROSA, Santa. Hamlet – uma interpretação. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Texto Teatral. Tradução de: Visconde de Castilho. Versão de: Sérgio Britto e Ruggero Jacobbi. Acervo Cedoc/Funarte. PT 09534.

ABSTRACT

In order to present the circumstance in which Shakespeare appeared in Brazil, regarding the productions of the playwright's texts staged by Brazilian Troupes, the following article analyses some aspects of the theatrical presentations of Teatro do Estudante do Brasil created from the British poet's texts, performed between 1938 and 1950.

KEYWORDS

William Shakespeare; Teatro do Estudante do Brasil; Brazilian Modern Theatre's movement.



Foto de Letícia Cabral “Maíra Gewehr Wirth — *Hamleth face a morte* — Direção de Mario Santana”

thomas **HOLEGROVE**

Universidade de São Paulo (USP)

PENSAR COM O CORPO: UMA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DA LINGUAGEM DE SHAKESPEARE

RESUMO> O artigo discute a relação entre o ator e a obra de Shakespeare. Propõe-se que, em cena, não haja diferenciação entre o ator e o texto, que a linguagem de Shakespeare se torne parte do corpo cênico, inseparável dos processos físicos, emotivos e pensantes que se mobilizam pela enunciação das falas do personagem. Ilustra-se esse argumento, discutindo-se a inter-relação entre a respiração, o pensamento e as estruturas semânticas do texto.

PALAVRAS-CHAVE> ator; corpo; texto.

PENSAR COM O CORPO: UMA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DA LINGUAGEM DE SHAKESPEARE

INTRODUÇÃO: TEXTO E CORPO NA CENA CONTEMPORÂNEA.

Thomas HOLES GROVE¹
Universidade de São Paulo (USP)

O século XX foi celebrado como o século da redescoberta do corpo do ator quando a concepção “logocêntrica” do teatro foi subvertida e a encenação passou a ser mais valorizada que o texto escrito. No início de século XXI, emerge um novo problema – “que corpo foi redescoberto?” – pois as noções cartesianas tradicionais estão sendo cada vez mais problematizadas, tornando-se necessário entender o texto teatral sob novas formas e não sempre como algo “de fora”, estranho e exterior ao ator.

Apesar do significado cultural da obra de Shakespeare, por exemplo, as palavras dos seus textos só existem fisicamente em cena graças aos movimentos fonorrespiratórios do ator. Assim, nesse sentido, não devem ser entendidas como algo distinto ao ator, pois nos ensaios e na encenação as palavras tornam-se parte integral do corpo que age em cena. Estas palavras-do-Shakespeare-que-são-as-palavras-do-ator não existem em cena apenas por meio de um movimento físico mecânico, mas como parte do processo de um ser emotivo e pensante que vive e cresce junto a outros seres humanos num contexto sociocultural. Pode-se afirmar que o texto escrito diz respeito ao pensamento particular do poeta; porém, quando o ator enuncia-o em cena, o texto também diz respeito ao pensamento do próprio ator, bem como ao pensamento coletivo dos outros criadores da montagem e às vertentes de pensamento do tempo histórico do mundo social em que o ator situa-se. Texto, voz, pensamento, ator, poeta e público, portanto, misturam-se num sistema complexo

¹ Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
E-mail: holesgrove@terra.com.br

e indivisível, em que corpo e cultura não podem se diferenciar de forma definitiva.²

Nesse contexto, “pensamento” significa a elaboração de ideias e relações em tempo real, por meio da experiência sensorial da enunciação da linguagem do texto em cena. Além do significado léxico do texto, as estruturas semânticas da obra escrita tornam-se estruturas corporais, modificando padrões respiratórios, sonoros, emocionais e intelectuais. Estes também definem-se pelas escolhas na criação da montagem e pelo modo como o ator usa a linguagem para agir e reagir no tempo real da encenação. Enfim, “pensamento” diz respeito à maneira como a linguagem habita o corpo em cena. Nesse sentido, a mente *é* corpo e o corpo pensa pela exploração sensorial da linguagem. O texto teatral não se diferencia do ator, porque faz parte do corpo que pensa em cena.

Assim, a valorização da encenação em relação à obra escrita não implica a desvalorização da palavra; ao contrário, o ato da enunciação deve ser entendido em suas múltiplas dimensões corporais, como parte integral da encenação e como meio para investigar a corporalidade, pois, a maneira como o ator explora a linguagem pelo sensorio pode intensificar a experiência visceral da cena. Sem negar a importância de outros eixos de investigação, a palavra pode ser vista como um eixo de fluxo entre processos físicos, intelectuais, emocionais e culturais. A palavra não pertence apenas à boca do ator ou à visão intelectual do dramaturgo: a palavra pertence ao corpo em cena.

Nesse contexto, a linguagem de Shakespeare proporciona possibilidades ricas para o ator experimentar os desdobramentos do significado do texto, a estrutura da linguagem, a fisiologia de movimento, a respiração e a voz, bem como as variações do pensamento e da carga emocional. Quando estes são experimentados, não como elementos separados e distintos, mas como processos corporais concomitantes e entrelaçados, o ator pode aprofundar sua experiência da cena e sua integração ao mundo que o transforma, enquanto é transformado por ele.

A autora escocesa Kristin Linklater, especialista de voz e interpretação de Shakespeare, desenvolve ideias que fundamentam essa argumentação. Também alguns exemplos práticos com referência à obra de Shakespeare e a publicações de outros especialistas da Grã-Bretanha, como John Barton, Cicely Berry e Patsy Rodenburg podem ser analisados nessa direção. É importante igualmente ressaltar alguns argumentos do grande mestre do século XX, Constantine Stanislavski.

PENSAMENTO CORPÓREO E AS PEÇAS DE SHAKESPEARE.

Ao trabalhar com os textos de Shakespeare, defende-se a necessidade de desenhar uma abordagem experiencial, em que a voz e a palavra sejam entendidas como parte integral da totalidade do corpo. Isto implica, em conjunto com a exploração intelectual e emotiva do sentido do texto, uma investigação sensorial da fisiologia do aparelho vocal em busca de uma organização eficiente do sistema fonorrespiratório para gerar som e articular as palavras, frases e orações. Além disso, torna-se imprescindível a experimentação da *sensação* da respiração e da textura sonora do texto como fenômenos que transitam pela estrutura física do organismo, sendo perceptíveis nos pulmões, nos ossos e nas cavidades do corpo.

Mudanças do organismo em nível somático fazem parte dos processos intelectuais e emotivos do ator, e, mesmo quando se trata diretamente da fisiologia da voz e até da “musculatura”, a complexidade do corpo como um todo ainda deve ser entendida implicitamente. Nesse sentido, Kristin Linklater, em *Freeing Shakespeare’s Voice* (1992), salienta que o “mecanismo” da voz é mesclado com o instinto humano de forma profunda e orgânica.

O *mecanismo* da voz está no corpo. O funcionamento da voz depende da expiração que passa pelas pregas vocais para criar as vibrações que são reconhecidas, em último caso, como uma voz individual.

A respiração tem vida nos pulmões e os pulmões estendem-se para baixo ao centro do torso. A *musculatura* da respiração tece-se em volta da caixa torácica, continua por baixo dos pulmões no diafragma, é conectada à coluna e enraíza-se profundamente no assoalho pélvico. Não é metáfora afirmar que “o corpo respira”. Os músculos que governam a respiração são parte da energia vital, instintiva e mais profunda do ser humano (LINKLATER, 1992, p. 4, tradução nossa).

A autora grifa as palavras “mecanismo” e “musculatura” não para apegar-se a uma superada noção mecanicista do corpo, mas para enfatizar o quanto a fisiologia faz parte integral do ser. Para Linklater, a musculatura da respiração *é* emoção –*é* pensamento, o que é evidente no modo como ela descreve a voz e a respiração de um bebê recém-nascido, que, segundo ela, indica a potencialidade vocal inata comum a todos.

Quando um bebê nasce, respiração é vida. A conexão de impulsos de sobrevivência com a respiração e a voz do bebê é essencial para sua vida. A voz do bebê comunica informação essencial, bem antes de as palavras serem aprendidas. A voz de um bebê é emoção: murmurando e cantando com alegria, gritando com raiva, chorando –uma mensagem potente sem palavras é enviada e recebida. O corpo inteiro do bebê enche e vaza, ondula e convulsa com as forças de respiração, emoção e som que o habitam. Isto é a função “natural” das nossas vozes. O “ser” do bebê é instinto-impulso-emoção-respiração-voz-corpo indivisível (LINKLATER, 1992, p. 5, tradução nossa).

Ao discutir o tema da inseparabilidade do corpo, da voz e da linguagem, Linklater chega a referir-se à “anatomia das palavras”, isto é, ao modo como os sons, componentes do texto, fazem parte dessa junção no nível sensorial e não apenas intelectual.

O ator que deseja se conectar com os textos de Shakespeare e comunicá-los integralmente à plateia pode e deve sensibilizar-se com a *sensação* das vogais e consoantes, com a *anatomia* das palavras, bem como

com o seu sentido. O ator pode e deve reconectar os circuitos neuromusculares que permitem que os sentidos e as emoções sejam provocados pelo sabor, pela textura, pela cor e pelo tom das palavras (LINKLATER, 1992, p. 14, tradução nossa).

Segundo Linklater (1992), “ao deliciar-se com as reações sensoriais, sensuais, emocionais e físicas das vogais e consoantes –as partes componentes das palavras– começamos a ressuscitar a vida da linguagem [de Shakespeare]”.

Linklater ressalta também a ligação entre a palavra e o pensamento, enfatizando que não devem ser concebidos apenas nas suas dimensões cerebrais para servir à articulação da lógica e à comunicação de raciocínio. No livro, *Freeing the Natural Voice*, (1976), argumenta:

O problema para nós é que palavras parecem ser ligadas a ideias e separadas do instinto... Temos nos convencido de que imprensa, lógica, ideias intelectuais e a palavra falada constituem uma coisa, enquanto nossos corpos e nossos sentimentos constituem outra coisa. Para os Elisabetanos, poder verbal era uma parte essencial da totalidade da pessoa (LINKLATER, 1976, p. 172, tradução nossa).

E no livro *Freeing Shakespeare's Voice* (1992), foca novamente essa questão, insistindo:

Quando palavras são experienciadas primordialmente na cabeça e na boca, elas transmitem sentido cerebral. Para transferir, da página ao palco, a intenção integral de Shakespeare, carregada com todo seu conteúdo emocional, intelectual e filosófico, as palavras precisam se conectar com o espectro humano inteiro do pensamento, sentimento, corpo e voz. Elas precisam se conectar com antigas vias neurofisiológicas de apetite para trazer de volta o sabor e a textura da fala e estimular os mecanismos de reação animal que alimentam o processo criativo e que haviam sido enterrados de baixo das camadas de comportamento “civilizado” e “racional”.

Somente o acesso mais completo à humanidade do ator possibilita que ele fale os textos de Shakespeare de forma integral (LINKLATER, 1992, p. 11, tradução nossa).

É fundamental ressaltar que Linklater não nega a importância da ligação íntima entre a palavra e o pensamento. No entanto, concebe o “pensamento” de forma ampla, salientando que a mente também faz parte do corpo e é o corpo que pensa e não um cérebro desvinculado.

Segundo Linklater, a experiência vocal da palavra –não como algo emitido apenas pela boca, mas como algo que transita pelo corpo inteiro– possibilita uma maneira mais profunda de pensar: “quando o ator começa a ter uma *experiência* da linguagem de Shakespeare como um processo do corpo inteiro, ele é levado a uma experiência maior e mais profunda de pensamento e emoção” (LINKLATER, 1992, p. 6-7, tradução nossa).

A autora lamenta ocasiões em que ouve diretores ou professores falando para atores “não pensar”, “apenas dizer as palavras”, “apenas sentir o momento” ou “apenas deixar-lhes acontecer”.

Essas instruções precisam ser traduzidas... De forma simples, elas querem dizer “não pensar de modo cerebral apenas” ou “deixar as palavras criar uma experiência que você registra sensória, emocional e imaginativamente, e a qual você pode reagir pelo impulso”. Isto é bem diferente de “não pensar”. Ao contrário, é pensamento do corpo inteiro, ou pensamento experiencial, ou pensamento corpóreo, ou o Verbo feito carne habitando entre nós (LINKLATER, 1992, p. 14, tradução nossa).

Para Linklater, o pensamento e a consciência fazem parte da abordagem dos textos de Shakespeare e ela sugere que o ator explore a linguagem em todos os sentidos –físico, emocional e intelectual. Ela visa a uma voz “formada pelo intelecto, mas não inibida por ele” (LINKLATER, 1976, p. 1, tradução nossa). Nesse sentido, pensamento, ação e enunciação são concomitantes, portanto,

concebe-se a abordagem dos textos de Shakespeare como um trabalho sobre a totalidade da pessoa, em que a voz, a linguagem, a fisiologia e os processos mentais são tecidos juntos, inextricavelmente, unidos no mesmo organismo.

De acordo com essa proposição, o funcionamento do sistema respiratório tem importância especial à medida que pode modificar o significado e a experiência sensorial das estruturas semânticas do texto, juntamente com os processos intelectuais e emotivos.

Há uma relação direta entre a respiração e o pensamento na abordagem do texto teatral. Linklater sugere que o impulso emocional e intelectual de dizer alguma coisa e o impulso neurofisiológico de inspirar devem ser entendidos e explorados como um mesmo e único impulso. Em outras palavras, a “inspiração” deve ser experienciada em seus múltiplos sentidos: inspirar-se com uma ideia, com uma paixão e com a necessidade de comunicar-se é também inspirar ar para oxigenar o sangue e potencializar a voz e os músculos para agir e enunciar.

A relação entre o pensamento e a respiração tem um valor rítmico à medida que estruturas de versos, frases e orações determinam diferentes durações de expiração em conjunto com o significado das palavras. Assim, a pulsação rítmica das ideias presentes no texto pode provocar efeitos profundos, físicos, intelectuais e emocionais em todo o organismo. Linklater afirma que existe um “padrão básico dos impulsos de respiração/pensamento quando se fala” (LINKLATER, 1976, p. 139, tradução nossa).

Para cada mudança de pensamento há uma mudança na respiração. Para ideias breves há uma expiração breve, para ideias médias há uma expiração média e para ideias longas há uma expiração longa. [...] A mudança de pensamento que muda apenas a cabeça é muito superficial; o pensamento orgânico existe somente quando a respiração se envolve com o corpo de forma profunda. É somente nesse momento que o ator se envolve com a cena de forma suficientemente profunda para comunicar algo interessante. É sempre possível

saber [...] a profundidade com que o ator esteja envolvido com um texto, de acordo com a profundidade com que a respiração mova o corpo (LINKLATER, 1976, p. 139, tradução nossa).

A PULSAÇÃO RESPIRATÓRIA NAS PEÇAS DE SHAKESPEARE E A ORGANIZAÇÃO DO PENSAMENTO

Escrito em prosa ou em verso, de modo geral, um texto teatral indica momentos para o ator fazer pausas e respirar. Entre essas pausas, é claro, marca-se a duração da expiração, enquanto os versos, as frases e as orações forem pronunciados. Essas indicações estão implícitas na estrutura da linguagem além da inclusão ou não de qualquer rubrica. Nos textos de Shakespeare existe uma diversidade de padrões: regulares ou não, em consonância ou conflitantes entre si. Quando essas possibilidades são exploradas pelo corpo, o ator pode descobrir novas maneiras de pensar, respirar e sentir o significado das palavras, permitindo novas experiências de si mesmo em cena.

É possível identificar duas pulsações básicas de respiração que são indicadas pela estrutura da linguagem nos textos de Shakespeare: a pulsação dos versos e a gramatical.

A PULSAÇÃO DOS VERSOS.

A princípio, o verso representa um intervalo de energia respiratória sustentada. De acordo com Cândido (2004, p. 69-70), “o verso corresponde, de fato, a uma certa realidade respiratória, que se define antes de mais nada pela possibilidade de emitir a sucessão de sons em certas unidades de emissão respiratória”. De forma geral, entende-se que o ator pode enunciar o verso de forma que mede e regulariza a pulsação da sua respiração, especialmente, se usar

uma abordagem que Patsy Rodenburg chama de “line ending” ou “encerramento de verso” (2004).

Com essa técnica, o falante respira para dizer cada verso, ou seja, termina sua expiração no final de cada verso e faz uma pausa breve antes de inspirar para dizer o novo verso. Essa experiência fisiológica do texto pode induzir uma respiração mais profunda e mais tonificada do que o padrão habitual de respirar na vida cotidiana, provocando transformações no organismo no nível somático e intelectual. O pentâmetro iâmbico, o verso padrão dos dramaturgos elisabetanos, é consistente e contínuo em muitos momentos nos textos de Shakespeare, especialmente nas suas primeiras peças, possibilitando que o ator também adote um modo de respirar e pensar que seja consistente e contínuo. Desse modo, pode estabelecer uma forma muito particular para a ação de cena, fora das experiências habituais do ator.

No entanto, em relação à interpretação dos textos de Shakespeare, Linklater observa que “há muita disputa sobre o tratamento dos finais dos versos” (LINKLATER, 1992, p. 153, tradução nossa). Ela aponta, por exemplo, que John Barton defende como regra que o ator deve encerrar a expiração no final de cada verso e inspirar novamente para falar o próximo verso (1992). Porém, a própria Linklater sugere que:

O final de um verso não representa uma nova inspiração apenas – representa uma mudança emocional, uma mudança de pensamento, uma alteração de impulso. Muitas vezes, estas coisas instigam uma nova inspiração, mas não sempre (LINKLATER, 1992, p. 155, tradução nossa).

Para Linklater, então, é importante que não se trate a possibilidade de inspirar no final de cada verso como uma regra fixa. Em primeiro lugar, a respiração precisa ser experimentada não como uma função rígida de acordo com a fidelidade inflexível à regra, mas como parte orgânica da interação do texto com os

processos fisiológicos, psicológicos e intelectuais. Em segundo lugar, as indicações respiratórias do verso precisam ser entendidas na relação com os outros elementos do texto, inclusive as estruturas gramaticais, pois o final do verso nem sempre coincide com o final da oração ou da frase, que também diz respeito à pulsação respiratória. No entanto, Linklater (1992) recomenda que o ator fique atento à forma do verso e que experimente, sim, a possibilidade de inspirar em cada nova linha, o que, às vezes, pode dividir as estruturas gramaticais. Assim, o ator pode descobrir nuances importantes no texto, provocando experiências inusitadas da linguagem.

Patsy Rodenburg adverte com maior ênfase sobre o perigo dessa abordagem de “encerramento do verso”. Alerta que o ator precisa ser cuidadoso, especialmente quando o final do verso não coincide com o final de uma oração.

“Encerramento do verso” é um método para ajudar na diferenciação entre o verso em cena e a prosa, por meio de uma breve pausa no final de cada verso. De fato, ao mesmo tempo em que pode ser uma técnica útil para instigar um respeito inicial para o verso, também tem sérias limitações. Nas mãos de um ator a quem falta experiência ou que a emprega com uma dependência exagerada, essa técnica pode desmontar o sentido do pensamento e desmembrar inteiramente o fluxo emocional da fala (RODENBURG, 2004, p. 107, tradução nossa).

No entanto, Rodenburg (2004) não afirma que a técnica de “encerramento do verso” deva ser evitada. Explica que pode ser útil, desde que o ator mantenha a continuidade do fio do pensamento. Insiste que o verso precisa ser “fisicamente sustentado”, indicando que, mesmo no caso de o ator continuar por mais de um verso, falando com o mesmo fluxo de expiração, ele ainda precisa marcar a pulsação do verso com a energia vibratória da voz.

Cicely Berry, porém, é mais afirmativa. Em sua opinião, o ator deve manter a continuidade da oração e não respirar entre os versos, se não tiver uma marca de pontuação. Mesmo assim,

ela enfatiza a importância de marcar os finais dos versos com a energia vibratória da voz, indicando que “precisamos apontá-los [os versos], não somente pela satisfação dos ouvidos, mas para lançar a extravagância do pensamento” (BERRY, 1992, p. 85, tradução nossa). Nesse caso, como Rodenburg, Berry também defende que o ator precisa marcar os finais dos versos para manter sua pulsação peculiar, mas sem necessariamente interromper o fluxo da expiração.

A PULSAÇÃO GRAMATICAL

Para o ator, a estrutura gramatical do texto representa outra possibilidade de medir a respiração. As marcações de pontuação indicam momentos em que o ator poderia ou deveria inspirar, enquanto a extensão da oração ou da frase determina o tempo da expiração. Novamente, a experiência sensorial desses intervalos respiratórios pode alterar o organismo no plano somático, induzindo novos padrões emocionais e intelectuais de acordo com o sentido da cena.

Na comunicação verbal, o pensamento organiza-se por meio das estruturas linguísticas para ser entendido por outros. No texto, a organização do pensamento é indicada pelas marcas da pontuação. Em cena, é indicada pela variação da voz, pelo uso da respiração e da entonação. Assim, as diversas pontuações no texto representam marcações de respiração e entonação, necessárias para que o significado do texto possa ser entendido. Um ponto final, por exemplo, geralmente indica uma inflexão decrescente, junto com uma pausa. A oração seguinte começa com uma nova inspiração e a expiração se sustenta até o final. Se for necessário respirar no meio de uma oração, normalmente a inspiração coincide com outro sinal de pontuação: dois pontos, ponto e vírgula ou vírgula, por exemplo. Esses sinais de pontuação geralmente indicam pausas breves, que são menos acentuadas que as indicadas por um ponto final e sem a inflexão decrescente. Pontos de interrogação exigem inflexão

ascendente, pontos de exclamação exigem ênfase da última palavra e reticências indicam uma suspensão.

Novamente, Linklater enfatiza que essas estruturas gramaticais correspondem a processos orgânicos de pensamento e movimentos fonorrespiratórios.

Uma vírgula indica uma pequena alteração de pensamento, um ponto-e-vírgula indica uma declaração que ainda não está completa e um ponto final deve indicar conclusão. Depois do ponto final, há um pensamento novo, revigorado. Quando seu cérebro e corpo estão conectados, a mudança de pensamento e a nova inspiração são ambas a mesma coisa. Uma vírgula pode ter uma inspiração brevíssima, um ponto-e-vírgula precisa de uma inspiração mesmo e um ponto final precisa de um encerramento claro da expiração e a entrada de uma nova inspiração carregada com o conteúdo do próximo pensamento para começar a nova oração (LINKLATER, 1992, p. 48, tradução nossa).

Os intervalos de pontuação estabelecem uma pulsação própria, ligada diretamente ao processo do pensamento e ao sistema psicossomático, fornecendo provocações sensoriais para o ator experimentar no corpo. Stanislavski afirma que a “leitura em divisões orais traz ainda outro elemento de grande utilidade prática [...]: é um auxílio no processo de se sentirem em seus papéis” (STANISLAVSKI, 1996, p. 152), o que é também proposto por Berry.

O modo como respiramos é o modo como pensamos ou, nos termos do ator, o modo como a personagem respira é o modo como a personagem pensa. O fôlego deve englobar o pensamento, nem mais nem menos é necessário: aquilo é a energia precisa do pensamento. [...] Quando conseguimos uma integração de pensamento e respiração, quando os dois têm as mesmas raízes, a voz assume uma energia surpreendente e bem diferente e a expressão oral é possível sem esforço, pois conseguimos fazer o pensamento da personagem nosso próprio pensamento, fisicamente pela respiração; então, não precisamos forçar nossas intenções emocionais e intelectuais. De fato, pensamos diferentemente (BERRY, 1992, p. 26, tradução nossa).

A RELAÇÃO ENTRE A PULSAÇÃO DO VERSO E A PULSAÇÃO GRAMATICAL.

Nos textos de Shakespeare, é comum encontrar-se conflitos e tensões entre a medida respiratória indicada pelo verso e a indicada pela oração. Isso acontece mais notadamente nas últimas peças que o poeta escreveu, nas quais usava o pentâmetro iâmbico de forma mais livre. Essas tensões também provocam diferentes experiências da linguagem e do pensamento no corpo.

Nesses casos, surge uma questão prática: o que o ator deve fazer, quando uma oração estende-se além de um verso? Deve-se manter a unidade da oração e vocalizar tudo com o mesmo movimento de expiração ou deve-se continuar marcando o final de cada verso com uma pausa e uma inspiração, cortando assim a unidade da oração? Há outra questão relacionada a essa: o que o ator deve fazer, quando uma oração termina no meio de um verso? Deve-se observar o ponto final, fazendo uma pausa no meio do verso para inspirar ou deve-se continuar com a oração seguinte, sem parar, inspirando somente no final do verso?

Linklater sugere que todas essas possibilidades são válidas, mas que o ator deve sensibilizar-se com as tensões, experimentando-as no corpo para explorar seus efeitos e decidir o que é melhor para o trabalho criativo. Ela alerta para a necessidade de experienciar a linguagem no próprio corpo e não seguir regras fixas.

Para ilustrar o perigo de ignorar seus próprios julgamentos, preferindo a opinião dos “especialistas”, ouça dois pronunciamentos de duas autoridades consagradas, pronunciamentos, que me foram repetidos como se fossem a única verdade, por inúmeros estudantes, professores e atores com experiência: “É preciso ser capaz de falar doze versos de Shakespeare com um único movimento de expiração” (Sir Tyrone Guthrie). “É preciso respirar no final de cada verso” (John Barton). (LINKLATER, 1992, p. 154, tradução nossa).

Em relação a essa polêmica, encontra-se também a mesma diversidade de opinião nas publicações de outros autores consagrados. Stanislavski, por exemplo, em *A Construção da Personagem*, apresenta um trecho da peça *Otelo*:

[...] Tal como o mar do Ponto,
cujas frias correntes impetuosas
jamais refluem e antes vão direto
ao Propôntido mar e ao Helesponto,
assim meus pensamentos sanguinários,
no seu curso veloz, sem olhar para trás,
sem refluir jamais para um amor humilde,
irão avante, até que possam desaguar
no vasto sorvedouro da vingança!
(SHAKESPEARE, apud STANISLAVSKI, 1996, p. 153)

O narrador estudante (alter-ego de Stanislavski) descreve:

Não há ponto final em todo o trecho e a frase é tão longa que tive de correr para chegar até o fim. Parecia-me que devia dizê-la de um só trago, sem nenhuma parada, nem mesmo para tomar fôlego. Mas, evidentemente, eu não conseguiria fazer isso. Não é de surpreender que eu tenha encurtado alguns compassos, ficando totalmente sem fôlego e congestionado pela tensão quando acabei. “Para evitar, no futuro, o que acaba de lhe acontecer, sugiro que antes de qualquer coisa peça o auxílio da pausa lógica. Divida a fala em orações, porque, como verificou, você não é capaz de enunciá-la toda de uma vez” –foi o comentário de Tórstov, quando terminei (STANISLAVSKI, 1996, p. 153-154).

Berry, porém, apresenta uma opinião contrária sobre esse mesmo trecho de Shakespeare, quanto ao modo como o ator deve enunciá-lo:

A oração estendida de “Tal como o Ponto” até “vasto sorvedouro da vingança!” consta de cerca de oito frases, todas fazem parte do pensamento, na íntegra, e seria possível dizê-las de modo naturalista, dando sentido a cada frase e dividindo a fala correspondentemente. Desta maneira, Otelo estaria explicando suas emoções para Iago. Contudo, quando observamos mais, vemos que a estrutura do ritmo da passagem é totalmente relacionada ao movimento das ondas e ao fluxo do mar – aqui há mais do que sentido gramatical, pois o pensamento inteiro se torna um fluxo, ao qual Otelo está preso e as palavras e as frases específicas são como ondas. Se apontarmos cada uma destas frases pequenas, mas falarmos a oração com uma única expiração, nós nos aproximaremos à natureza elementar daquele pensamento. Isso é a técnica de que precisamos, mas sem perder o impulso vocalizado, porque não deve parecer retórico. A questão é a existência de um paralelo entre o ator, buscando profundamente a respiração, e Otelo, buscando aquele pensamento: suas emoções são liberadas e esta libertação acontece por meio do fôlego. A inevitabilidade do pensamento e as frases, oscilando dentro desse pensamento, nos permitem entrar no movimento e na paixão daquele personagem. Deste modo, ele não descreve simplesmente suas emoções para Iago: ele as está descobrindo e liberando-as para si próprio. E a respiração permite esta libertação (BERRY, 1992, p. 27, tradução nossa).

Tecnicamente, é difícil sustentar a expiração para dizer a oração de Otelo, na íntegra, sem parar para inspirar, pois não é um tipo de respiração comum na vida cotidiana. Isto é a chave para a passagem de Otelo: ele não está num momento qualquer da vida. Ele está num estado de paixão alterada, de raiva e de ciúme tão intenso que, durante a peça, o levará à ação de assassinar Desdêmona. Nesse caso, ele não respira de um modo natural. Pode-se afirmar que não há uma “pausa lógica”, porque, nesse momento, Otelo não está num estado lógico de razão; ele não está pensando razoável e nem racionalmente, o que é refletido no seu modo de respirar. A estrutura gramatical do texto se forma de acordo com o fôlego de uma pessoa alterada pela paixão e é justamente por meio da experimentação da respiração que o ator tem acesso a uma experiência visceral do mundo imaginado por Shakespeare.

Mas, evidentemente, para isso, o ator precisa preparar-se adequadamente, evitando a sufocação e o sofrimento pessoal, como no caso do aluno no exemplo de Stanislavski. Também, não se deve entender por isso que o ator siga uma regra fixa de respirar de acordo com a estrutura gramatical do texto, pois a estrutura do verso também proporciona experiências sensoriais para alterar a respiração e provocar diferentes nuances de pensamento.

No livro *Playing Shakespeare* (1984), por exemplo, John Barton relata os comentários do ator inglês Patric Stewart sobre a tensão entre a pulsação dos versos e a pulsação gramatical no texto *Conto de Inverno*, de Shakespeare. Numa oficina, os dois trabalhavam com o seguinte texto do personagem Leontes:

Vai brincar filho: sua mãe brinca e eu
interpreto –um papel desgraçado
pelo qual serei vaiado até meu túmulo...
(SHAKESPEARE, apud BARTON, 1984, p. 35, tradução
nossa).

Barton anota as observações de Stewart sobre esse trecho:

É possível fazer uma pausa no final de todos os [outros] versos e o texto ainda parece natural e espontâneo como fala cotidiana. Mas se fizer uma pausa aqui, começa a ser um pouco menos natural: “sua mãe brinca e eu... (pausa) ... interpreto”. Contudo, enfatizar a palavra desta maneira poderia indicar algum dado sobre Leontes (STEWART, apud BARTON, 1984, p. 35, tradução nossa).

Barton defende a seguinte posição:

É preciso respirar no final dos versos. Eu pessoalmente acredito que nos versos mais novos de Shakespeare, normalmente, o certo é construir as frases

junto com os versos. Algumas pessoas não estão de acordo com isto, mas eu acho que este tipo de verso faz parte da forma naturalista dos textos de Shakespeare. Isto quer dizer que ele se inspira em nosso hábito de fazer pausas em momentos gramaticalmente incorretos e de continuar, sem parar, quando deveria haver um ponto final (BARTON, 1984, p. 36, tradução nossa).

Assim, Barton reconhece que o “encerramento do verso” pode quebrar o fluxo da oração e até ser incorreto gramaticalmente, mas que isso também pode ser propício ao organismo humano e ao processo do pensamento em certos momentos da vida, quando o estado emocional for alterado de alguma maneira. Novamente, pela exploração sensorial das formas respiratórias que existem nas estruturas gramaticais do texto, o ator tem acesso a novas e surpreendentes experiências de pensamento e emoção.

Na sua discussão, Linklater (1992) apresenta vários outros exemplos da união de pensamento e respiração, empregando a técnica de “encerramento do verso”.

Nesses casos, não há nada lógico, é drama puro. Não precisa fazê-lo [respirar entre versos]. Não é uma regra. Mas se for seguido como um guia, a ideia de que cada pentâmetro é um arco de pensamento e emoção unido ao fôlego, que é fundado num impulso mais humano do que gramatical, o ator pode descobrir várias possibilidades interessantes (LINKLATER, 1992, p. 159, tradução nossa).

Nesse caso, a autora sugere: “escolha o que funciona para você, adapte-se aos estilos diferentes e, durante anos de trabalho, acumulará um amontoado de informação e experiência que desenvolverá o modo como você fala Shakespeare” (LINKLATER, 1992, p. 153, tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Pode-se concluir que, afinal, não há regras fixas. O texto não é um ditador que obriga o ator a falar de uma forma ou de outra; no entanto, existem estruturas na linguagem verbal que podem ser exploradas pelo ator. Essas estruturas não são fixas, mas são orgânicas e ganham vida no corpo em cena, transformando e sendo transformadas cada vez que o texto é enunciado. Uma das razões por que as peças de Shakespeare continuam a ser tão instigantes e desafiadoras para o ator contemporâneo é que a estrutura da sua linguagem tem uma riqueza e uma complexidade capaz de interferir profundamente nos processos físicos, emocionais e intelectuais do corpo.

Ao proferir os textos de Shakespeare, o ator necessariamente faz escolhas em relação a essas estruturas, intuitiva, consciente ou espontaneamente na hora da encenação, ou meticulosamente, explorando e aprofundando durante meses de ensaio. Seja qual for a abordagem, a estrutura da linguagem habita o corpo em cena e as escolhas do ator alteram tanto o sentido do texto quanto o modo como a linguagem age sobre si mesmo, provocando mudanças no movimento respiratório, no tônus muscular da coluna, do tórax e do abdômen, na pressão arterial, na batida cardíaca, na temperatura do organismo, na dilatação das pupilas, na quantidade de saliva na boca, na relação com os outros atores e com o público, na relação com as próprias questões da vida, bem como nos padrões de emoção, imaginação e raciocínio. Nesse sentido, todo o corpo fala, pensa e respira a linguagem de Shakespeare em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

BARTON, John. *Playing Shakespeare*. London, Methuen Drama Ltd., 1984.

BERRY, Cicely. *The Actor and the Text*. New York, Applause Theatre Books, 1992.

CANDIDO, Antônio. *O Estudo Analítico do Poema*. 4. ed. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2004.

LINKLATER, Kristin. *Freeing Shakespeare's Voice: the actors guide to talking the text*. New York, Theatre Communications Group Inc., 1992.

_____. *Freeing the Natural Voice*. New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1976.

RODENBURG, Patsy. *Speaking Shakespeare*. New York, Palgrave Macmillan, 2004.

STANISLAVSKI, Constantine. *A Construção da Personagem*. 8. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

ABSTRACT

This work discusses the relationship between the actor and the plays of Shakespeare. It is suggested that, on the stage, the language of Shakespeare becomes part of the theatrical body, inseparable from the physical, emotive and thinking process that are mobilized when the actor enunciates the lines. This argument is illustrated by looking at the inter-relationship between breath, thought and the semantic structures of the text.

KEYWORDS

actor; body; text.



Foto de Aruan Pereira “Carla Gmurczyk, Felipe Venâncio e Renan Villela — *Macbeth* — Direção de Verônica Fabrini”

a l i n e
CASTAMAN
s u z i
SPERBER

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

**O QUE SE SABE SOBRE A
PREPARAÇÃO DO ATOR
PROFISSIONAL ELISABETANO E
JACOBINO PARA CADA ESPETÁCULO?**

RESUMO> O presente artigo apresenta um cotejo de três perspectivas distintas (Gurr, Stern e Astington) a respeito dos manuscritos responsáveis pela transposição das peças de poetas como William Shakespeare e Ben Jonhson, por exemplo, ao palco e sobre o modo de preparação dos atores de companhias profissionais elisabetanas e jacobinas. O intuito da pesquisa é refletir sobre o trabalho dos atores, que em princípio pareceriam ser constringidos na sua criação, e discorrer sobre particularidades reveladas pelos documentos encontrados pelos estudiosos acima sobre a organização do espetáculo no período.

PALAVRAS-CHAVE> teatro contemporâneo; dramaturgia; intertextualidade

O QUE SE SABE SOBRE A PREPARAÇÃO DO ATOR PROFISSIONAL ELISABETANO E JACOBINO PARA CADA ESPETÁCULO?

Aline CASTAMAN¹; Suzi Frankl SPERBER²
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Ao que muitos documentos e estudos indicam, a figura do diretor, como nos foi legada a partir da acepção que ascendeu no século XIX, não permitiria que fizéssemos relações com o modo de preparação das peças no tempo de Marlowe e Shakespeare. Essa hipótese decorre de não existir uma única pessoa conhecida na época dos citados autores que se destacasse pelo trabalho de montagem e que assinasse sua autoria. A reverência parecia ser direcionada aos poetas e, simultaneamente, aos grandes atores. Entretanto, a montagem de um espetáculo requer sempre uma ou mais pessoas que o organize a partir de diretrizes que o estruturam na transposição da peça ao palco. Acreditamos que no fim do século XVI e começo do século XVII não poderia ter sido diferente e é bastante provável que as companhias profissionais delegassem essa função de preparação dos espetáculos a pessoas habilidosas.

Esse homem habilidoso era tido como um chefe dos bastidores, chamado de ‘conspirador cênico’ ou *plotter* das peças dos poetas; também poderia ser responsável por algumas outras atividades importantes dentro da companhia. Fora conhecido como o escriba (*plotter*), o guarda-livros (*book-keeper*) e também como o ponto (*prompter*) do espetáculo. Era uma figura estratégica para qualquer companhia profissional, com seu olhar dentro e fora do palco, o qual se manteria atento às entradas e saídas dos atores de cena, às falas e deixas de cada personagem a partir do acesso que tinha a dois livros fundamentais: o *Book* e o *Plot*.

O *Book* ou *authorized book*³ seria o livro com as cenas e as personagens da peça, as falas ou diálogos cena a cena construídas. Esse detentor de tarefas primordiais teria em mãos o referido documento

¹ Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (2013) e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGADC) na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

E-mail: alinecastaman@gmail.com

² Suzi Frankl Sperber é professora titular e professora colaboradora da Universidade Estadual de Campinas.

E-mail: sperbersuzi@hotmail.com.br

³ Este livro conteria o mesmo conteúdo do *Book*, ou ainda, e mais importante, conteria a assinatura do censor que garantia à companhia que o espetáculo pudesse ser apresentado, assim como todos aqueles que nele participariam.

durante e depois do espetáculo, o que o tornaria conhecido como o guarda-livros (*book-keeper* ou o *book-holder*⁴) da companhia. Era ele quem teria de proteger tal livro contra possíveis furtos, já que contaria com a assinatura do censor licenciando a peça a ser apresentada. Vale retomar algumas das informações acima acerca do *Book* e refletir sobre elas. O autor escrevia a peça (a qual, neste sentido primitivo, é um escrito, ou uma escritura), que precisava ser submetida à censura reinante. Esta riscava ou criticava trechos, personagens, e o espetáculo precisaria obedecer a tais modificações. O *book-keeper* ou o *book-holder* era o responsável pela obediência às rasuras impostas; ele, e não o autor do texto.

Também havia o *Plot*, como mencionamos, que seria a estrutura, o “roteiro”, o plano de ação das entradas e saídas de cada ator a partir das deixas e a lista de atores com suas respectivas personagens. A pesquisadora inglesa Tiffany Stern, em *Fazendo Shakespeare: as pressões do palco a página*⁵ (2004, p. 88) propõe que o *plotter* administraria as entradas e saídas dos atores, especialmente as entradas, através do *Plot*. Se os atores se equivocassem, e mesmo que por instantes o palco ficasse desfalcado, era ele quem seria responsabilizado por não ter coordenado as instruções de forma eficaz.

Esses dois documentos eram transcrições oriundas da peça do poeta com objetivos diferentes que precisavam ser manuseados conjuntamente. O *plotter* mantinha esses livros de preparação da peça sob sua responsabilidade e poderia responder a qualquer dúvida a respeito da narrativa, bem como transcrever as falas de cada uma das personagens para serem entregues aos atores, manuscrito outro conhecido como *part* (parte) e sobre o qual discutiremos mais adiante. Sua tarefa “árdua”, como o considera Stern (2009, p. 222), consistia em manter o espetáculo em andamento, assegurar que os atores fossem chamados⁶ a tempo de se prepararem para entrar em cena, ao mesmo tempo em que servia de ponto aos que estavam em cena, orientando os atores quando estes perdiam uma deixa ou outra de suas falas.

⁴ Como sua função principal era a de servir de ponto aos atores, o verbo ‘segurar o livro’ tornara-se ‘servir de ponto a’. (‘To hold the book’ came to mean ‘to prompt’. (STERN, 2009, p. 222)

⁵ *Making Shakespeare: the pressures from stage to page*. Tradução da autora.

⁶ *Call/Called/Calling/Quoted*, termo relevante no período elisabetano pois, segundo Stern (2009, p. 222), rememora a participação de ajudantes nos bastidores, meninos que corriam de um lado a outro para avisar das entradas dos atores um pouco antes de se posicionarem no palco para efetivá-las. Eles também ficariam em frente da casa de espetáculo para buscar os assentos, almofadas e água para os membros da audiência. Reza a lenda que Shakespeare teria entrado no universo teatral como um *prompter’s boy* ou *call-boy* ou *prompter’s attendant*. (STERN, 2009, p. 223)

Para o especialista Andrew Gurr⁷, em *O Palco Shakespeariano, 1574-1642* (2009), o *plotter* deveria estar familiarizado com o texto completo da peça e ter autoridade para tomar decisões quando necessário, ou seja, um assistente precioso às voltas de Shakespeare, por exemplo,

[...] para ver se os atores estavam prontos em suas deixas, e para ter os acessórios em mãos, por carregá-los e reconhecer como e quando eles seriam necessários. O guarda-livros também era responsável, presumivelmente em discussão com os sócios da companhia, em distribuir os papéis ou partes aos atores o qual teria transcrito a eles. Ele teve diversos assistentes de palco para ajudá-lo, que também serviam de figurantes. (GURR, 2009, p. 254)

Assim como Gurr (2004, p. 100/2009, p. 254), Stern (2004, 88) também sugere que havia mais de uma pessoa além do *plotter* ajudando nos bastidores, como funcionários que estariam sob sua orientação, e também os responsáveis pela preparação que antecede o espetáculo. Suas funções, por mais que distintas em sua hierarquia, eram relevantes e similares no que concerne à rotina de trabalho, seja ajudando na cópia do *authorized book* para garantir sua licença, seja na preparação dos *Plots*, ou na atenção dada aos atores, seus acessórios e figurinos. Compreendemos que apenas uma mão no comando do espetáculo fora inexistente, mesmo pelo *plotter/book-keeper/prompter* mais obstinado em conjeturar soluções. Porém, decisões sempre tiveram de ser tomadas e teria sido o *plotter*, o integrante engenhoso, com autoridade conjunta com os atores líderes para tomar decisões quando problemas emergiam antes e durante o espetáculo.

Apresentar peças diferentes durante seis dias na semana é uma particularidade que impressiona qualquer um que esteja familiarizado com os esforços empenhados na montagem de um espetáculo, onde quer que ocorra, na época que for. É no que concerne ao teatro elisabetano, nada poderia ter moldado a natureza da representação melhor do que ter de se apresentar todos os dias, preparar peças novas nos intervalos habituais e confiar na memória

⁷ *The Shakespearean Stage, 1574-1642.*

de seus atores uma vez que “interpretavam quarenta diferentes personagens durante a temporada anual” (GURR, 2009, p. 124).

Quinzenalmente, novas peças eram encaixadas no repertório e reuniões deveriam ser realizadas entre o *plotter* e os atores líderes com o intuito de selecionar o elenco da peça, estruturar os *Plots*, distribuir as partes com as falas e deixas aos atores, construir a lista dos objetos necessários e determinar os pormenores mais imediatos a serem postos em prática. Tais características podem ser observadas no primeiro ato de *Sonho de uma noite de verão*, em que Cunha ou o *plotter* da peça se propõe o responsável por algumas tarefas, vejamos:

Cunha – Mas mestres, aqui vocês têm: os seus papéis. E eu devo pedir, solicitar, implorar que os senhores os estudem até amanhã à noite. Venham encontrar-me no bosque junto ao palácio, uma milha distante da cidade, à luz do luar. Ali ensaiaremos, pois, se nos encontrarmos, é certo que vão nos seguir e nos cercar, e nosso projeto não mais será segredo. Neste meio tempo, redigirei uma lista, com os adereços de que nossa peça necessita. Rogo-lhes: não me desapontem. (SHAKESPEARE, 2001, p. 25)

Essa estrutura da peça dentro da peça, do modo como fora apresentada por Shakespeare em *Sonho de uma noite de verão*, faz referência às companhias amadoras e pequenas que tinham de se adaptar ao seu pouco pessoal para montar um espetáculo. Retrata, em meados da década de 1590, um modelo obsoleto de representação no apogeu do teatro elisabetano, que é quando fora escrita. No entanto, esta recomendação apresenta algumas peculiaridades associadas às responsabilidades que supostamente se estenderiam ao *plotter*, tais como: a distribuição dos papéis aos atores, a entrega das *parts* com as transcrições das falas para que cada um as estudasse, o agendamento do encontro coletivo seguinte, e, por fim, a organização da lista de objetos que se fariam necessários para a apresentação da peça.

As *parts*, depois de entregues aos atores, como a personagem Cunha acima sugere, seriam manuscritos criados a partir do *Book* contendo somente as falas referentes às personagens, pois a transcrição

da versão completa da peça para todos os atores seria impossível por algumas razões que valem ser notadas. Uma diz respeito à questão do tempo escasso entre um espetáculo e outro para o *plotter* transcrever a punho e à pena todo o conteúdo relativo às personagens para cada um dos atores que participaria do espetáculo –e que poderia se estender até doze atores; a outra se refere ao cuidado do *plotter* em gerar o mínimo de cópias dos diálogos de modo a assegurar que elas não caíssem em mãos alheias, o que viabilizaria a montagem por outra companhia.

As funções cumulativas do *plotter* dentro das companhias profissionais, a montagem do espetáculo a partir do *Book*, do *Plot* e da transcrição das *parts* são particularidades pontuais a respeito da montagem do espetáculo no período elisabetano. As peças compostas pelos poetas eram articuladas, pensadas para se transformarem em representação cênica. As edições das peças feitas muito posteriormente para serem vendidas nas bancas não contemplam genuinamente o que teria sido realizado no decorrer da organização. A palavra montagem parece aqui ser propícia e adequada para classificar o modo de trabalho das companhias, pois que o espetáculo teria sido o resultado da reunião de etapas, uma engrenagem que fora documentada à parte nesses livros e que correspondiam aos aspectos práticos envolvidos na preparação. Esses documentos foram subtraídos das edições das peças a que temos acesso atualmente nas prateleiras das livrarias e bibliotecas, e, portanto, tais edições se tornam comprometidas e estarão sempre em dívida com o que fora a montagem de um espetáculo no período. Ou seja, a “peça” era composta por diferentes documentos que, compilados, formariam a unidade do espetáculo. Somente depois seriam editados, priorizando apenas o fluxo da narrativa da história.

Não é intrigante imaginar a concretização desse espetáculo que depende da (re)criação da unidade da história pelos atores apenas através das *parts* e não pelo texto completo? Como já mencionado, esses manuscritos eram documentos pessoais dos atores que continham apenas as falas correspondentes às personagens com as deixas de entradas e saídas. De acordo com Stern (2004, p. 123-5),

cada ator receberia aquilo que era para ser falado e as deixas associadas a cada fala. No palco, ele as escutaria e daria seguimento às linhas dos diálogos que aprendera na ordem exigida e que se estabelecia entre os atores através das deixas, as quais eram curtas –máximo de três palavras– que precisavam ser cuidadosamente empregadas, assim como ouvidas pelos atores nas coxias. A *part* não tinha uma relação forte com a história em termos narrativos, o que nos remete a pensar que a noção dos atores com relação ao todo da história era vaga. Além disso, Stern (2004, p. 129) infere que é muito possível que, se modificações nos diálogos de uma ou outra personagem tivessem ocorrido no decorrer de preparação, elas seriam apenas repassadas aos atores correspondentes. Logo, os atores pouco ou nada saberiam do conteúdo das falas das personagens de seus parceiros de cena, bem como aquilo que seria dito para e sobre a personagem talvez não chegasse ao conhecimento do ator.

A partir das colocações de Gurr e Stern ao longo deste estudo, foi possível constatar que a noção de unidade da peça não teria existido para os atores até o momento em que o espetáculo se realizasse. É muito provável que reformulações, ajustes –mesmo que mínimos– faziam parte do processo de escritura durante o período de preparação do espetáculo e posteriormente, quando rerepresentados. Mas, segundo esses estudiosos, os manuscritos legados transmitem quase nada daquilo que teria sido a representação da peça, e mais, assinalam seu potencial intrínseco.

Isso aponta a fragilidade do conteúdo desses documentos que comunicam inexatamente, mas potencialmente, o que seria um espetáculo apresentado pelos atores das companhias profissionais elisabetanas. Para Stern (2009, p. 238), o problema estaria associado à duvidosa e polêmica origem das *parts*. A especialista afirma que, se quisermos examinar quais são e onde as diferenças entre parte e peça poderiam ocorrer, seria necessário comparar os papéis que restaram dos atores com as peças completas nas quais esses papéis estavam inseridos. Em última instância, esses papéis seriam os responsáveis, afinal, pela representação da peça no palco. Seriam eles que forneceriam o que havia sido, em potencial, transposto à cena.

Pelo que sabemos, parte e peça não só teriam sido escritos em épocas diferentes como por pessoas diferentes e comunicavam coisas distintas. Nem todas as instruções foram compartilhadas entre peça e parte; cada uma fornece informações através de expressões levemente diferentes e que se adequam ao tipo de documento e à sua finalidade. Stern (2009, p. 239) é mordaz em afirmar que cada documento possui instruções relevantes ao tipo de manuscrito que representa e não há como assegurar de qual livro esses papéis teriam se originado. Seria do *Book* ou da peça completa entregue pelas mãos do poeta? Seu argumento está fundamentado na diversidade de cópias oriundas da fonte do poeta e da narrativa da história da peça. Suas conclusões se direcionam para uma afirmação conciliadora, mas não definitiva. Seria de algum livro que pode ter se tornado o livro do ponto (*prompter's book*) e que serviria para a preparação do espetáculo. Cada parte individual teria sido mediada por alguém que não tinha o objetivo de, ou não precisava, ser completamente fiel à peça. Poderia ter sido o poeta, ou o *prompter/plotter*, e até mesmo um ator quem teria feito as transcrições aos seus parceiros de cena. E não havia razão para copiar a linha de um diálogo da peça tão fielmente quando era sabido, por exemplo, que os próprios atores poderiam empregar outras expressões que se aproximariam do sentido inicial.

Porém, Gurr (2009) já propõe uma abertura menos ampla e arriscamos, inicialmente, afirmar, mais consistente do que a noção de Stern, pois confere ao *authorized book* uma importância chave a respeito de tantas escrituras e polêmicas. Esse documento seria o texto máximo, nas mãos da companhia, e, que, portanto, o espetáculo poderia e deveria ser preparado a partir dele (GURR, 2009, p. 122). É uma assertiva que se fundamenta no fato de o documento ter sido *sine qua non* às apresentações, o único documento que verdadeiramente conferia à companhia autoridade para poder intervir nele, preparar o espetáculo, e transcrever os diálogos para seus atores. O único documento de que se pode afirmar que com certeza asseguraria a representação da peça, pois conteria a autorização daquilo que seria permitido falar no palco e de quem as falaria (GURR, 2009, p. 132-3).

Constatado isso a partir das investigações minuciosas desses dois grandes especialistas, Gurr e Stern, os quais se debruçaram sobre os manuscritos originais, passamos, digamos, da teoria à prática no tocante à questão que envolve diretamente o trabalho dos atores: a preparação de seus papéis rumo à apresentação do espetáculo a partir das *parts*. Conforme Stern (2004, p. 64), elas seriam o produto final dos poetas, nas mãos dos atores, antes de estes entrarem em cena. Teriam sido o testemunho único do tipo de trabalho desenvolvido pelos atores e eram ricamente obscuras, porém, suficientes para que eles subissem ao palco e realizassem o espetáculo.

São manuscritos, escrituras, documentos que, analisados por Gurr e Stern, parecem demonstrar que a obscuridade é apenas o reflexo da limitada compreensão dos documentos que se encontram diante deles, uma vez que a preparação dos atores para o espetáculo, já estudada cada pequena *part*, parece ter sido completa. A quantidade e os tipos de papéis que os atores representavam dentro do sistema de repertório, tanto do Globe Theatre, como de outros teatros, e o tempo restrito disponibilizado a aprender ou reaprender as linhas das personagens entre um espetáculo e outro fundamentaram a prática de preparação dos atores através de anotações escritas. No final, eram eles os responsáveis por transpor a peça ao palco.

Os atores lidavam com uma quantia substancial de linhas de texto/s que tinham de aprender e/ou reaprender⁸. A preparação dos papéis, conhecida como *private study* (estudo privado), estaria associada a um sistema de aprendizado estabelecido ao longo de anos e que se manteve como referência pelo menos até 1642. Nesse sistema, os atores poderiam ser tanto instruídos por outros atores, mestres, poetas ou tutores, ou reaprenderiam individualmente. A instrução que um ator recebia de outro ator, ou de um mestre ou tutor, permanecia como lei e deveria continuar sendo transmitida ao seu substituto e da mesma maneira aos sucessores. Curiosamente, o aprendizado era um sistema legalmente reconhecido em qualquer tipo de ocupação ou trabalho, e a regulação teria sido estabelecida no início do período elisabetano pelo Estatuto dos artesãos em 1563. Os atores, por exemplo, legalmente vinculados como aprendizes às

⁸ Learn and relearn – aprender, estudar, fixar na memória.

companhias profissionais, possuíam um termo que se estendia por pouco mais de sete anos.

Para outro grande estudioso, John Astington, em *Atores e Interpretação nos tempos de Shakespeare: a arte de representar*⁹ (2010, p. 4), cada ator teria um período curto de aprendizado, que se estendia da adolescência ao início da idade adulta –dos 14 aos 24 anos. Nem todos os atores, porém, se iniciaram meninos ou adolescentes na arte teatral, como também é claro que nem todos os meninos que foram aprendizes continuaram a trabalhar como atores quando se tornaram adultos.

Seja para o aprendiz, seja para o profissional, estudar um papel significava aprendê-lo, a saber, o ator dizer todas as suas falas correta e pontualmente, nas deixas dramáticas apropriadas e na ordem certa. Logo, os atores teriam de saber suas deixas de cor, tanto as que diziam respeito a sua vez de interpretar, como também na função de retribuí-las, sendo precisos, em suas falas, para que os outros atores pudessem dar continuidade ao andamento do espetáculo. Segundo Astington (2010, p. 141), “dar uma deixa era tão importante quanto receber uma”. Outra vez, o ato primeiro de *Sonho de uma noite de verão* continua tendo muito a nos oferecer. Neste caso, a ênfase está sobre a inabilidade dos atores em se ajustar ao sistema de deixas. Vejamos,

Cunha – Fale, Píramo; Tisbe, venha para a frente.

Fundilho – As doces flores, Tisbe, de sabores amoráticos...

Cunha – “Aromáticos!”, “aromáticos!”

Fundilho – ... de sabores aromáticos; Têm o mesmo perfume, Tisbe, de teu doce

hálito, Minha amada Tisbe querida. Mas, escuta, uma voz! Fica aqui, e num instante eu volto para ti.

Bute – Jamais aqui, jamais antes, encenou-se um Píramo tão estranho!

Flauta – Preciso eu falar agora?

Cunha – Sim, pela Virgem Maria, você precisa. Você

⁹ *Actors and Acting in Shakespeare's Time: the art of stage playing.*

precisa entender que ele vai verificar um barulho que ouviu e deve retornar logo.

Flauta – Alvo como um branco lírio é o radiante e belo Píramo, Um jovem muito adorável, um Juvenal tão vívido, Corado igual rubra rosa de triunfante urze branca, como cavalo correto e leal que não se cansa; contigo encontrarei, Píramo, no túmulo de meninos.

Cunha – “Túmulo de Ninus”, homem! Mas, ora, você não deve falar isso agora; essa é a sua resposta a Píramo. Você está falando toda a sua parte de uma vez só, deixas e tudo! – Píramo, entre! Sua deixa já passou; é “que não se cansa”.

Flauta – ah...Como cavalo correto e leal que não se cansa (SHAKESPEARE, 2001, p. 50).

Vemos que importante era aprender de cor completa e perfeitamente o texto referente a cada papel –e também as deixas– tanto importantes para que cada ator não errasse o momento de sua intervenção, como para que soubesse onde parava cada fala. A concepção de que o conhecimento total, completo da peça era fundamental faz supor que cada ator assim se sentiria mais livre e pleno para a sua interpretação –a saber, para a sua ação em cena. Ao contrário dos atores amadores que aprendiam o sistema dentro da própria prática, houve, no teatro profissional, esses tais instrutores para ajudar os atores em seu processo de aprendizagem. Os instrutores dos atores meninos e atores contratados eram os atores superiores e no caso dos atores superiores, era o próprio poeta com uma sugestão a esse ator profissional. E o que, precisamente, era estabelecido durante as instruções era aquilo que o ator diria e faria. Aparentemente, os atores não estavam primeiramente preocupados com a história que estavam contando, e sim, em estudar cada parte, suas deixas e falas. As intervenções de Cunha parecem vir de um conhecimento do todo, adequando cada parte dos papéis dos atores a seu tempo e momento. Em parte, o humor da peça decorre dos quiproquós advindos da mistura fora de ordem da fala das personagens. E aponta para um aspecto que não vem sendo estudado: o da requerida memória dos atores na cena, visto que a memorização exata correspondia a um dos atributos positivos de cada ator.

Uma vez estabelecido o modo de interpretação, o papel estaria fixado não apenas para aquela apresentação em particular, mas para todas as outras subsequentes. Atores novos sendo treinados para representarem determinados papéis eram ensinados a imitar precisamente a maneira em que o papel fora interpretado na sua primeira vez, o que para Stern (2004, p. 84) era um sistema muitas vezes ditatorial. Notamos aí certa inflexibilidade da autora, mas essa perspectiva surge em função de que mudanças no momento da representação parecem não ter sido muito bem-vindas. Para que possamos compreender um pouco mais sobre o que perpassa tal pensamento precisamos adentrar o universo da improvisação e suas implicações.

Os *clowns*, por exemplo, com sua longa tradição na improvisação, eram providos de habilidades únicas, distintas do resto dos atores da companhia, por serem detentores de um repertório muito particular. Possuíam autoridade para improvisar quando urgente e necessário, especialmente nos entreatos, em algum eventual problema ou desfalque em cena, e também no final do espetáculo depois das peças trágicas. Como a improvisação era um elemento exterior às *parts* dos atores, vale lembrar que ela e todo e qualquer conteúdo modificado nas *parts* não seria oficialmente autorizado pelo censor. Fazer vista grossa às improvisações e a tais ajustes parece ter sido uma adequação conveniente para tantos espetáculos acontecendo ao mesmo tempo –lembrando que em 1600 a cidade de Londres possuía oito teatros e que os atores poderiam, eventualmente, trabalhar em mais de uma companhia... Os *clowns* teriam se distinguido por suas habilidades no tocante à improvisação em cena, porém esta era uma característica não muito bem recebida pelo poeta. Shakespeare, talvez avesso às excessivas improvisações do famoso ator cômico de sua companhia William Kempe, parece expressar sua insatisfação no ato terceiro de *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, com uma brincadeira curiosa e ácida nas palavras empregadas pela personagem-título ao se referir aos *clowns* de seu tempo. De acordo com Stern (2004, p.67), essa brincadeira talvez tenha sido direcionada especialmente a Kempe e/ou ao hábito

de negligenciar o texto para improvisar além da conta em cena,

Hamlet - Oh, corrijam tudo! E não deixem os *palhaços* falarem mais do que é destinado a eles – que vai sempre ter um deles que vai rir [40] para fazer rir também quantidades de espectadores idiotas, embora, nesse mesmo momento, tenha alguma questão fundamental na peça para ser considerada. Isso é abominável, e revela uma ambição lamentável no idiota que usa dessas coisas. Vão se aprontar. [45] *Saem* Atores.

A atitude impaciente de Hamlet com relação às improvisações exageradas denuncia a reprimenda de Shakespeare aos atores que dizem mais do que deveriam em cena e peça trágicas – e não parece improvável ter sido esta crítica dirigida a Kempe. Um ator como ele, o último dos famosos *clowns* elisabetanos, como afirma Gurr (2009, p. 108), presente em quase todas as peças do repertório e com vasta experiência, teria saído em 1599 e é provável que sua ausência tenha sido sentida pelo público.

Kempe era mais conhecido pelo repertório de canções, pela arlequinada (*harlequinade*) e danças (*jigs*), por exemplo, do que por sua agudeza ou inteligência tão atribuída a Robert Armin, seu substituto em 1600. Há suposições de que a saída de William Kempe esteja baseada na sua apropriação indevida da última publicação da peça *As Alegres Comadres de Windsor*, na qual interpretara *Falstaff*. Roubo era recorrente no período, e por isso era necessário proteger documentos e cópias de usurpadores (GURR, 2009, p. 108). E caso os atores fossem substituídos ou remanejados, as *parts* seriam imediatamente repassadas para serem estudadas pelos novos atores.

Mas nem tudo poderia ser estudado ou transmitido. A morte de um ator era lamentada em função do talento singular na interpretação de seus papéis. Ou seja, seria esse modo de interpretação vinculado a um sistema ditatorial, como infere Stern? Há, portanto, uma possibilidade outra que julgamos poder ampliar essa perspectiva e que está associada ao estudo privado e o aprofundamento do caráter

das personagens.

A instrução que um ator recebia não envolvia discutir caráter ou motivo das personagens como conhecemos atualmente, mas envolvia outra forma de aprofundamento e que está associada ao entendimento que se tinha na época sobre a definição da arte de interpretar do ator: o *Passionating*. No aprendizado, um ator superior ou o próprio poeta recitava a parte ao ator “ocupando-se” do modo que deveria ser falado. Posteriormente, este ator deveria se concentrar em identificar as *passions* (paixões) em cada *part* de sua personagem para manifestá-las apropriadamente. Dramaturgos, se envolvidos em alguma instrução individual, e mesmo instrutores, não tinham tempo nem oportunidade para ensinar todos os atores separadamente. Eram os atores que teriam de se dedicar, em seus estudos privados, ao *Passionating*. E como supõe Stern (2009, p.11), o modo como os atores recebiam e respondiam as suas *parts* teria tido um grande efeito no modo de conceber seus papéis. Portanto, a tarefa do ator implicava dar atenção aos gestos, às ênfases, e às paixões exigidas em cada pequena parte, para que o todo não ficasse comprometido. Era isso que poderia ser preparado.

Arriscando-se mais que Stern (2004), Astington (2010) acredita que o estudo privado poderia revelar a habilidade do ator em aprofundar o caráter das personagens, pois segundo o autor, o termo abrangeria

a intenção, a imaginação, a experimentação e a autocensura pessoal do ator em trazer à tona o papel ‘do texto’ e transformá-lo em presença concebida; no tempo de Shakespeare, os atores teriam dado especial atenção a este trabalho de forma individual, antes do período de ensaios do grupo necessariamente começar. Quão profundamente os atores poderiam ter estudado seus papéis teria dependido em parte da personagem e disciplina de cada ator [...] e da exigência do papel em si (ASTINGTON, 2010, p. 141).

O ator estudava mais do que uma sequência de palavras, que

se pensa terem sido irrefletidamente pronunciadas como se ele fosse um ventríloquo. Cada ator, é muito provável, absorveria a história completa da peça que estaria representando no palco. Ele escutaria a história no momento da apresentação. Logo, Astington (2010, p. 187) sugere que a preparação individual do ator, qualquer que fosse a complexidade do papel, era inevitavelmente complementada por e sujeita a ajustes com toda a companhia dando energia e movimento, além de haver um determinante audível e responsável por aproximar o ator do todo da peça durante o acontecimento teatral e de enriquecer a interpretação.

Acreditamos que o tempo reduzido de estudo neste universo tão acelerado do entretenimento cênico, com peças diferentes sendo apresentadas de um dia para o outro, surpreenderia vez ou outra até mesmo os atores profissionais mais experientes com os temidos “brancos”, mas que logo seriam arrematados pelo *prompter*, o qual se mantinha atento, ou pelo menos deveria se manter atento, às falas de seus atores. Esse modo de preparo das companhias profissionais em função do ritmo de trabalho bastante enérgico tornou-se um hábito arraigado entre os atores, sendo passado de geração a geração. Somado a isso, Astington (2010, p. 8) infere que o convívio dos artistas no subúrbio londrino, vivendo próximos uns aos outros, promovia que os atores se encontrassem e passassem suas falas com um ou outro ator, ou mesmo lessem em conjunto, ou mesmo tecessem comentários a respeito de personagens e peças. As casas dos atores ou alojamentos eram provavelmente utilizadas para essas pequenas reuniões de preparação profissional.

Essa abertura ou flexibilidade, no pensamento de Astington (2010), a respeito do aprofundamento do papel é distinta das considerações de Stern (2004). Para Stern (2004, p. 84), um papel, uma vez aprendido, estava supostamente fixado. Quando um ator se tornava muito velho para interpretar seu papel, ele o entregava literalmente ao seu sucessor. Ele passava ao seu sucessor a parte escrita e ensinava o modo “correto” de falar e agir –as ênfases e os gestos. O novo ator seria dimensionado e escolhido por sua habilidade em imitar o antigo: qualquer coisa que ele alterasse era

provavelmente censurada. Os papéis continuavam sendo passados de um ator a outro exatamente da mesma maneira, com os maneirismos aprendidos e reproduzidos ao longo de duzentos anos. Os textos separados dos atores, de acordo com Stern (2004, p. 84), continham toda a informação necessária para aquele ator interpretar bem seu papel. E os atores não teriam sido livres para atuar como bem o desejassem. Eles eram livres somente para atuar da maneira como o texto desejava que eles o fizessem –com a ajuda de supervisores que os instruíam a interpretar as demandas do texto.

De uma forma ou de outra, os atores juntavam todas as suas *parts* e, no final, a peça tinha de funcionar no palco. Receber seu texto e interpretá-lo, do modo como fora descrito acima, significava que os atores nunca perdiam o sentido de “parte”. Stern (2004, p. 89) infere que há, por exemplo, indicações de que era comum, durante a apresentação ou mesmo dentro da esfera de ação, o ator não manter a personagem, enquanto o outro ator estava interpretando. A autora refere-se a uma eventual quebra de unidade da peça decorrente da quebra de ação dos atores. É que a unidade era assegurada pela história da peça, no momento do espetáculo. E, em consequência da noção de parte tão forte e viva, dentro do referido sistema de repertório, e da preparação dos atores bastante intensamente construída em cima das partes, algum ator poderia distrair-se em momentos de sua presença sem falas em cena. A potência de uma encenação e a força de um espetáculo dependem da intensidade de cada presença em cena. A distração, ou “ausência” de algum ator, poderia comprometer o todo.

Uma combinação de fatores, portanto, fundamenta esse sistema de trabalho tão complexo. A era de Shakespeare contou com atores que, meninos ou homens, eram instruídos, iniciados na literatura, e providos de boa memória –exigência primordial para o ator elisabetano, uma vez que havia muitos papéis para aprender àquele que quisesse entrar em uma companhia profissional com um repertório variado. Os atores deveriam conhecer bem a língua e a literatura, e é muito provável que estivessem atentos às peças que estavam sendo escritas e encenadas nos palcos públicos pelas companhias rivais. Atores que também eram escritores estavam a

par das peças que eram apresentadas. E embora as apresentações³ diárias tivessem deixado pouco tempo livre para os atores, Astington (2010, p. 8) acredita que quando uma chance se oportunizara, eles teriam ido assistir aos colegas de profissão nas casas de espetáculos vizinhas, com um olhar crítico às fragilidades e às superioridades na interpretação de seus pares.

Parece razoável pensar que, por volta de 1600, uma comunidade estabelecida de artistas vivia na cidade de Londres, nos mesmos arredores, e a maioria deles se conhecia. Gerações e gerações de atores aperfeiçoariam o gene artístico, culminando em talentosos atores que se profissionalizaram e conquistaram um espaço fixo em Londres entre os séculos XVI e XVII. O ator elisabetano, considerado por Astington (2010, p. 108) como hábil ou competente, deveria dominar uma série de papéis. Esse ator, o qual se apresentava diariamente durante a temporada, teria pouco tempo para aprender e reaprender suas “linhas”, ou oportunidade para aprofundar as questões de motivação de sua personagem. Contaria com boa memória, com a capacidade de transitar entre os gêneros cômico e trágico, ou se especializaria num tipo para conquistar um lugar permanente numa companhia. Era também um ginasta e esgrimista que se via desafiado diante de uma audiência crítica e saliente, pronta e a postos para atirar tomates quando suas cenas não eram bem preparadas e coreografadas.

As companhias adultas do período elisabetano eram suficientemente capazes de montar espetáculos de um dia para o outro, no caso de reapresentações, e de duas a três semanas para aqueles roteiros recém-adquiridos. A ideia de que os atores dispunham de poucas horas para se preparar, em época de temporada, é bastante intrigante, pois eles teriam apenas uma parte do dia para aprenderem ou reestudarem seus papéis para subirem ao palco. Isso nos faz refletir sobre as prioridades da companhia, em função do ritmo de trabalho na maior cidade europeia de entretenimento. No entanto, não subtraímos a capacidade de interação entre os atores, pois, por mais que o ator não tivesse todo o texto, estariam cientes do comportamento das personagens, limitados pela hierarquia dessas,

pelo tom e discurso do outro, e responderiam a isso enriquecendo a interpretação à sua maneira, que vai além de técnicas e tradições ditatoriais.

Através da pesquisa, percebemos que a preparação do ator profissional elisabetano, que fora instruída e guiada pela própria dramaturgia e retórica no sentido da elocução, ou no estudo do papel calcado numa tradição de transmissão que o ator precisava dominar, se apresentou muito mais complexa do que apenas imitar o ator precedente, o qual tinha interpretado pela primeira vez determinado papel. Afinal, eram os atores os responsáveis em preparar as personagens de Shakespeare ou Marlowe, a externar a partir de suas *parts* o universo complexo de homens e dos vários estados de suas mentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ASTINGTON, John H. *Actors and Acting in Shakespeare's Time: the art of stage playing*. Cambridge University Press, 2010.

GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574-1642 – 4th ed.* Cambridge University Press, 2009.

_____. *The Shakespeare Company, 1594-1642. 1st ed.* Cambridge University Press, 2004.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo, Editora 34, 2008.

_____. *Sonho de uma Noite de Verão*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2001.

STERN, Tiffany. *Making Shakespeare, the pressures of stage to page*. Routledge, NY, New York, 2004.

_____. Documents of Performance in Early Modern England. Cambridge University Press. Printed in the UK, 2009.

ABSTRACT

This paper presents a comparison between three different perspectives (Gurr, Stern and Astington) related to the manuscripts which were responsible for the transposition of plays written by William Shakespeare and Ben Johnson, for example, to the stage on the ways of preparation used by the actors in the Elizabethan and Jacobean professional companies. The aim of the research is to think about the work of the actors, which in principle, would seem to be constrained in their creation, and discuss peculiarities, revealed by the documents, related to the organization of the scene in the period.

KEYWORDS

Elizabethan and Jacobean Professional Actors; Preparation; Manuscripts.



Foto de Letícia Cabral "Rafael Quelle e Máira Gewehr Wirth — *Hamleth face a morte* — Direção de Mario Santana"

marcello LAZZARATTO

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

UM ESPAÇO PARA RICARDO III

RESUMO> Este artigo correlaciona três tipos de palco –o elisabetano, a arena e o italiano–, no sentido de se discutir uma escolha de encenação vinculada à espacialidade, o que norteou todo o trabalho de criação da montagem de “Ricardo III”, de William Shakespeare. O objetivo é o de, por meio dessa escolha, o espetáculo estabelecer um diálogo franco e direto com os espectadores dos tempos atuais.

PALAVRAS-CHAVE> Shakespeare; Ricardo III; Espaço; Cenografia

UM ESPAÇO PARA

RICARDO III

Marcelo LAZZARATTO¹
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

O certo é que terminamos de medir as consequências da passagem de uma “óptica da cena” (entendida metaforicamente como uma súmula de regras a ser respeitada para produzir um espetáculo “palatável”) para uma cena concebida como a **interação** de um olhar público e um olhar íntimo. (RYKNER, 2012, p.128)

¹ Professor Doutor do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.
E-mail: marevi@uol.com.br.

No final de 2013, trouxe a público uma encenação de “Ricardo III”, de William Shakespeare, no Teatro João Caetano, em São Paulo. Esse espetáculo faz parte do “Projeto Shakespeare 39”, idealizado pelos produtores Alexandre Brazil e Erike Busoni, que tem como objetivo encenar todas as peças do autor inglês. Importante salientar que ações como essa são importantes e necessárias, haja vista que vitalizam a cultura e chacoalham os meios de produção e o pensamento estético. Um grande autor sempre gera desequilíbrio e movimento, é necessário, em qualquer lugar, em todo tempo, em qualquer cultura.

Em 2014, “Ricardo III” continuou sua trajetória por festivais e cidades do interior de São Paulo.

O que neste artigo pretendo discutir é a maneira como concebemos o espaço para que o reinado de Ricardo se materializasse na atualidade. Como o espaço cênico deveria ser tratado para que as metáforas shakespearianas de fato se materializassem em nossos dias? Quais elementos cenográficos contribuiriam para tanto? Qual seria o palco em que Ricardo III desfilaria suas máscaras em busca do poder?

Nos meados do século XVI, surge na Inglaterra um edifício teatral *sui generis*: o chamado Teatro Elisabetano, assim nomeado porque foi criado durante o reinado de Elizabeth I. Trazia características peculiares que muito ajudaram o gênio shakespeariano em sua construção poética. Na verdade, podemos mesmo dizer que esse tipo de palco foi o “espaço” que se abriu à poética

shakespeariana, contribuindo e muito para sua construção. Nesse palco, não havia cenografia, adornos ou telões que esclarecessem o lugar da ação. Tudo se dava por meio das palavras e das ações teatrais empregadas pelos atores na *mise-en-scène*.

Shakespeare, no final do século XVI e início do século XVII, escreveu seus textos para esse tipo de espaço, em que o ator e sua relação com o público se estabelece de maneira franca e direta, sem intermediações de qualquer aparato cênico. O jogo cênico tinha como elementos principais o espaço, a palavra e a faculdade do espectador em imaginar.

Bárbara Heliodora (2011) nos diz que, à época, as pessoas iam ao teatro mais do que para ver, *para ouvir* uma peça de Shakespeare. Essa minha montagem de “Ricardo III” levou isso em consideração. Optamos por dizer as palavras shakespearianas buscando encontrar toda sua força poética, dando contorno material às suas imagens. Queríamos que nossa montagem reencontrasse agora, em pleno século XXI, a vitalidade dessas potências para fazer o encontro entre o corpo e a imagem, entre a materialidade e a imaterialidade, a terra e o ar, o presente e o devir. Queríamos enfatizar a força da teatralidade da palavra, esta convenção pura e simples do teatro que desde a Grécia Antiga prendeu e cativou plateias, sem a necessidade de recursos externos. A palavra geradora de imagens e sensações. A palavra criadora de espaços e personagens. Palavras que divertem, entretêm e redimensionam nossa maneira de enxergar as coisas do mundo. Em Shakespeare, as palavras, os versos e seus ritmos devem, além de expor seus belíssimos significados, encantar o espectador também por sua sonoridade quando vocalizados pelo ator. Shakespeare foi um grande “construtor” de palavras. Na verdade, ele inventou milhares de palavras em suas obras e o jogo de aliterações, de assonâncias, de antíteses, de metáforas e da sinestesia tramado por ele deve ser sempre reprocessado para melhor se adequar à época e ao lugar em que a peça for encenada. Adequar-se às transformações da língua, enfim.

Para tanto, torna-se imperioso preocupar-se tanto com a emissão, quanto com a recepção dessas palavras. A encenação, a meu ver, deve priorizar esse aspecto e coordenar muito bem aquilo

que se vê com aquilo que se ouve, evitando eventuais dicotomias entre forma e conteúdo. Pensando nessa questão e aproximando-me do objeto específico deste artigo —o espaço cênico—, quis conceber um lugar em que a visualidade da peça, ancorada em alguma espacialidade construída como cenografia, não impedisse, ou, mesmo, tornasse-se um ruído à capacidade humana de visualizar a partir da sugestão.

O público muito interessa ao teatro shakespeariano: seduzi-lo, cativá-lo, estimulá-lo, entretê-lo eram, sem dúvida, objetivos centrais dos autores daquele período. Shakespeare fez um teatro popular. Eram duas, três peças por mês. Ele vivia no teatro. Seu trabalho era contínuo, constante. Escrevia, fazia, arrumava. O que funcionava ficava, o que não funcionava, não se repetia. Assim ele foi construindo sua poética.

No palco elisabetano, os atores veem-se cercados pelos espectadores, devido ao proscênio avançado. Essa simples característica, essa proximidade, muito ajudou para que os aspectos narrativos de sua dramaturgia desenvolvessem-se. Um exemplo desse desenvolvimento é o aparecimento da comicidade logo após uma cena lírica. Aspecto esse que se fundamenta também a partir de uma necessidade de se entreter o público. Porque se Shakespeare vivia *no* teatro, ele também vivia *do* teatro. Era seu ofício, seu ganha pão. Ele precisava entreter os espectadores por três horas no mínimo. Para isso, suas peças precisavam conter muitos ingredientes, movimentos e dinâmicas variáveis. Em suas peças, aspectos épicos, líricos e dramáticos encadeiam-se com naturalidade, bem como a comicidade e a dramaticidade.

E, para isso, sobre um espaço essencialmente vazio, seu teatro utilizava as convenções. Do interior do castelo ao campo de batalha, nenhuma transição: corte e convenção. Faz-se necessário salientar que a convenção é um dos elementos que permitem com que o teatro continue sendo uma arte essencialmente popular. Ela aproxima o espectador porque o provoca a participar da construção poética no momento presente de sua fruição. A convenção surpreende-o, emociona-o, torna-o mais “inteligente” e essas sensações são absolutamente prazerosas e recompensadoras. É

gostoso ser ativado dessa maneira. Paradoxalmente, a artificialidade da convenção promove a organicidade do envolvimento. E muito da riqueza do jogo de convenções do teatro shakespeariano nasce do espaço...

O Teatro Elisabetano, mesmo tendo capacidade para duas, três mil pessoas, tem uma arquitetura que proporciona envolvimento e proximidade. Todos os vetores convergem para o proscênio. Mesmo no segundo andar do balcão lateral, o espectador, ali sentado, sente-se próximo ao ator. Os atores percebem-se envolvidos pelos espectadores e os espectadores enxergam-nos e ouvem-nos muito bem. É uma estrutura arquitetônica que visa à clareza. Tudo é claro no palco de Shakespeare, assim como seus textos. Tudo o que ele pretende afirma-se com clareza e nitidez. Os contrastes entre os gêneros que ele habilmente manipula (como já dito, sua dramaturgia é impura, híbrida), as variações emocionais, a justaposição de tramas paralelas espelhando personagens da nobreza com personagens populares... tudo o que ele pretende, acontece com clareza sobre um tablado que nada mais tenciona do que se revelar com nitidez. O palco elisabetano quer se mostrar, não quer deixar nada subentendido, não quer escamotear, nem se afirmar através de meias palavras ou meios gestos. Ele é franco. E exige franqueza. Costumo dizer aos atores quando estamos ensaiando uma peça de Shakespeare, e assim foi em “Ricardo III”, que, assim como ele, nossa interpretação tem que ser franca. Shakespeare é franco. Seu tablado é franco. Direto, claro, objetivo, nítido.

Aproximando-nos de “Ricardo III”... Uma inquietação revelou-se, creio que comum a todo diretor que começa a trabalhar em uma montagem com um texto clássico. Qual a maneira de traduzi-lo à contemporaneidade sem perder sua espessura e abrangência? Haverá cortes no texto? Quais os critérios? O espectador de hoje suporta assistir a algo de mais de três horas de duração?

“Ricardo III” é uma das peças mais longas de Shakespeare... Tem mais de 50 personagens... As pessoas não a entendem geralmente. Há várias personagens rivais com o mesmo nome... Quem não conhece bem a história da Inglaterra perde-se na trama ou fica a ver navios... Comentários comuns, quase clichês, sobre

montagens dessa peça.

Peter Brook já nos dizia a respeito do trato com peças clássicas: “não é apenas uma questão de cortejar uma plateia. É uma tarefa ainda mais difícil, a de criar obras que provoquem no público uma fome e sede fortíssimas” (BROOK, 1970, p.77). É sempre bom ter isso em vista. O trato sobre a obra deve sempre levar em consideração o público que irá assistir. Devemos instigá-lo, provocá-lo, tirá-lo de sua suposta passividade.

“Ricardo III” é uma peça essencialmente política. Para, ao mesmo tempo, dar conta e enfatizar esse traço determinante do texto e manter as premissas até aqui explanadas em relação à nitidez e à clareza com que seus textos mostravam-se no palco elisabetano, resolvi, em um primeiro momento, pensar na possibilidade de realizar a montagem em um teatro tipo arena.

A arena é um espaço político por excelência. Sua origem remonta-se ao que gerou a Ágora na Grécia Antiga. Sabe-se que, antes da formação da Pólis, havia, na Grécia, uma classe de guerreiros separada dos agricultores e dos pastores. Quando se reuniam em formação militar para debater assuntos diversos, formavam um círculo. Segundo o antropólogo helenista francês Jean Pierre Vernant,

No círculo assim formado constitui-se um espaço em que se dá um debate político, com o que os gregos denominam o direito à livre palavra. No início do canto II da *Odisséia*, Telêmaco convoca desse modo a ágora, isto é, ele reúne a aristocracia militar de Ítaca. Estabelecido o círculo, Telêmaco avança para o interior e se coloca no centro; segura o cetro na mão e fala livremente. Quando ele termina sai do círculo, um outro toma seu lugar e lhe responde. Essa assembleia de “iguais”, que constitui a reunião dos guerreiros desenha um espaço circular e centrado em que cada um pode dizer livremente o que lhe convém. Esse ajuntamento militar tornar-se-á, depois de uma série de transformações econômicas e sociais a Ágora da cidade em que todos os cidadãos (de início uma minoria de aristocratas, depois o conjunto do *dêmos*) poderão debater e decidir em comum os negócios que lhes concernem coletivamente. Trata-se, pois, de um espaço feito para a discussão, de um espaço público opondo-se às casas privadas, de um espaço político em que se discute e em que se argumenta livremente (VERNANT, 1990, p.253).

Naquela altura, pensei que esse traço característico da forma circular, que, futuramente, seria determinado como Arena, serviria como base de toda ação cênica e reforçaria o debate e a luta pelo poder contido na obra. O público seria copartícipe das ações de Ricardo em sua busca obsessiva pela coroa.

Mas em São Paulo existem poucos teatros de arena que comportem uma montagem com uma equipe de 20 pessoas... O teatro que existe, naquele momento, estava ocupado por um espetáculo de sucesso que ficaria ali em cartaz ainda por um bom tempo. Esse obstáculo quase que intransponível da produção levou-me a seguir um caminho que se mostrou, a meu ver, mais contundente à concepção do espetáculo e aos objetivos que pretendia ao trazer a público esse texto de Shakespeare nos dias de hoje.

Sempre que um dos chamados Dramas Históricos de Shakespeare, que se esmera em contar a história da Inglaterra, é encenada em algum lugar que não no Reino Unido, surge a pergunta: para quê? O que interessa, por exemplo, aos brasileiros, uma história que está ancorada em alicerces tão díspares aos nossos, como a estrutura feudal, a Monarquia, o Parlamento?

“Ricardo III” veio a público em *terra brasilis* para mostrar o jogo político e as tramas engendradas nos bastidores, servindo de espelho ao que aqui acontece nos corredores do Congresso, nas imbricadas linhas da telefonia celular, nas redes dos conglomerados financeiros, etc.

Tudo aquilo que se planeja às escondidas, pelas costas, nos meandros, nos cantos e nos clubes, movido pela ambição e pela cobiça, nossa montagem fez a opção de revelar, deixar às claras, tornar público.

Colocaram-se francamente, e perante todos, do mesmo modo, as dores e as angústias de personagens que perderam parentes, pais, filhos e irmãos nessa luta desenfreada pelo poder. Nada era escamoteado. Nada escondido. Nada dissimulado.

A partir dessa objetivação, foi concebida nossa encenação. E a escolha do espaço cenográfico foi determinante para alcançarmos esses objetivos.

Iríamos certamente realizar o espetáculo em um teatro

convencional com um palco à italiana. Mas não queria abrir mão do círculo, da arena, da Ágora... tinha a convicção de que o uso da circularidade seria bem-vindo à construção do espetáculo. Então, surgiu-me uma imagem que definiria a encenação e que determinaria todos os encaminhamentos que um diretor tem de realizar quando conversa com os artistas cocriadores de uma montagem: atores, cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta...

Pensando na qualidade da fruição de um espetáculo que poderia ter três horas de duração, não queria deslocar o público radicalmente de uma certa zona de conforto. Não queria fazer com que assistisse ao espetáculo muito tempo em pé, por exemplo, ou promover deslocamentos de um lugar a outro, o que poderia gerar certo ruído e atrapalhar o entendimento de uma peça que, como já disse, é complicada e que necessita que a palavra, além de muito bem dita, possa ser ouvida com clareza, sem ruídos de toda e qualquer espécie.

Mantê-lo sentado na poltrona de um teatro convencional não seria má ideia. Sua atenção estaria direcionada. Sabemos que uma das maiores virtudes do palco italiano é o uso da perspectiva que canaliza o olhar ao ponto de fuga. Todos os olhares, toda a atenção, todas as linhas convergem a esse ponto, o que favorece a clareza da imagem composta em cena. Para favorecer ainda mais essa qualidade, o palco italiano possui uma moldura na boca de cena tornando o palco uma imensa tela tridimensional. Ao fazer essa opção corria, sim, o risco de que essa posição confortável levasse o espectador ao sono ao se deparar com uma saraivada de palavras ditas por inúmeros personagens compondo construções frasais nada cotidianas. Porém, esse corpo sentado confortavelmente em sua poltrona seria sacudido invariavelmente...

Se a estrutura do palco italiano é historicamente criticada por favorecer, por meio do ilusionismo que sua caixa cênica é capaz de criar, certa inércia do espectador visando à manutenção do *status quo*, uma vez que essa estrutura arquitetônica fortalece-se no período em que a burguesia assume o poder e quer ver no teatro a si mesma, em “Ricardo III”, fiz uso desse “lugar comum” e instaurei uma linha que desequilibrou o senso organizacional da percepção do

espectador: um círculo rompe a moldura e as linhas retas do palco italiano, apoia-se em seu proscênio e invade o espaço do público.



Montagem do cenário no Teatro João Caetano em São Paulo

Esse foi o “gesto” dessa encenação. Um único gesto que determinou todas as linhas das marcações cênicas, bem como o super-objetivo do espetáculo.

Trata-se, sim, de um gesto político. A Ágora invadindo o espaço burguês. A circularidade desnorteando o retilíneo. O debate político exposto e impulsionando o espectador a participar. Com isso, a plateia se sentiria pertencente àquele imaginário. Todos seriam cidadãos daquele reinado e poderiam refletir objetivamente sobre os mandos e os desmandos dos governantes, sobre os conchavos e os assassinatos que Ricardo realizaria em sua obsessão pelo poder.

Essa encenação de “Ricardo III” acontece sobre uma arena rompendo a quarta parede do palco italiano. A arena, espaço político por excelência, debruça-se sobre a plateia comodamente assentada nas poltronas do teatro. O espaço inteiro do edifício teatral –palco e plateia– iluminados e interligados. Essa linha de tensão sobre os espectadores reforçou o objetivo da montagem que pretende expor, sem dúvidas e meios tons, o descaramento do jogo político contemporâneo.



Cena dos Cidadãos – Ato II, cena 3

Nesta fotografia, é possível perceber com clareza o tablado circular debruçando-se, invadindo o espaço da plateia, interligando o lugar que seria da representação com o lugar da recepção. Os atores agiam também nos dois espaços, para que o público pudesse se sentir participando das questões suscitadas na peça como se fossem cidadãos daquele reinado.

Para reforçar ainda mais esse “gesto”, resolvi inclinar 70 cm a parte de trás do tablado circular, aumentando, assim, a proximidade com a plateia, e também para os atores ficarem mais elevados, não havendo, enfim, nenhuma interferência visual – de qualquer lugar que se sentasse, o espectador teria dos atores uma visão limpa, desimpedida.

Outra aspecto que reforçou a interação palco/plateia foi a construção de rampas que saíam da arena e conectavam-se diretamente aos corredores da plateia. Assim, o trânsito entre os ambientes acontecia de maneira fluida e dinâmica. Os atores invadiam a cena ou posicionavam-se ao lado do público, sem esforço. Essa estrutura espacial foi determinante para que os pressupostos da encenação encontrassem êxito.

Depois dessa decisão, cenas que, em um primeiro corte,

tenham sido eliminadas voltaram. Mais especificamente, a cena dos Cidadãos (ato II, cena 3), em que a população revela a inquietação social gerada pelos acontecimentos e presente, ao detectar mudanças atmosféricas, que as coisas não estão bem; e a cena do Escrivão (ato III, cena 6), que, em recorte épico, conta à plateia que recebeu uma ordem para atestar um óbito antes mesmo de ele ocorrer. Essas cenas eram essenciais à encenação que tinha como super-objetivo incitar o espectador de hoje a fazer parte do debate político que o texto de Shakespeare propõe e correlacioná-lo com a sua realidade político-social.

CIDADÃO 3. Quando as nuvens são avistadas, os homens prevenidos vestem suas casacas;

Quando caem as folhas grandes, então o inverno está à mão;

Quando o sol se põe, quem não procura pela noite?

Tempestades fora de tempo fazem os homens esperar a escassez.

Tudo poderá ficar bem; mas, se Deus assim fizer,

É mais do que merecemos ou do que eu espero.

CIDADÃO 2. Verdade, os corações dos homens andam cheios de medo.

Não se consegue argumentar com ninguém

Que não pareça pesado e aterrorizado.

CIDADÃO 3. Antes de dias de mudança, é sempre assim;

Por instinto divino, a mente desconfia

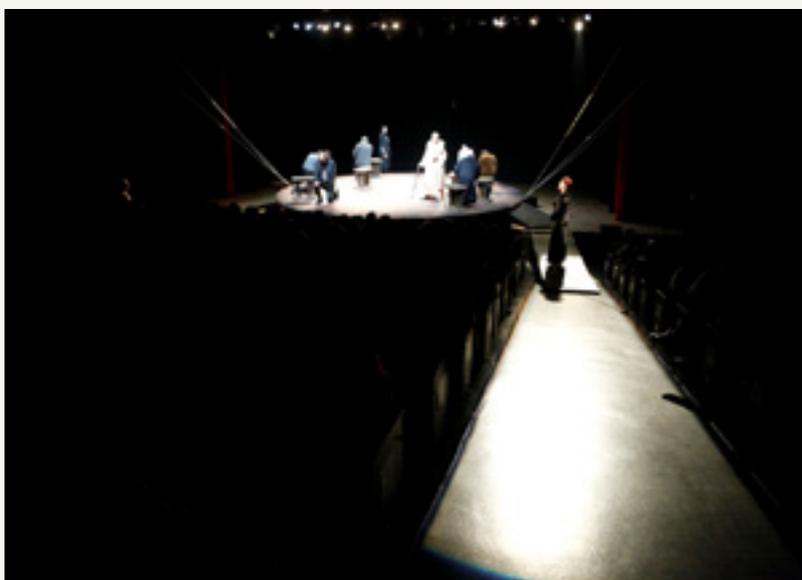
Dos perigos seguintes; como é prova

A água crescer antes da tempestade.

Mas seja o que Deus quiser.

Por meio dessas escolhas, essa montagem pôde alcançar seus objetivos. É claro que muitos outros fatores contribuíram

para isso: o trabalho dos atores, a iluminação, a trilha sonora, o trabalho dos cenotécnicos... O teatro é uma arte que contém muitas outras, mas, de certo modo, todas operaram *a partir e em relação a* esse conceito espacial. Ali, esse nosso Ricardo III agia às claras. A arena pública era o seu tablado. Ali, ele se fazia ator de muitas caras, muitos estilos. Caracterizava-se e neutralizava a expressão por conveniência. Camuflava-se, revelando-se. Embora trouxesse em si, inequivocamente, a marca da maldade, como um camaleão, transformava-a em atração.



A Arena e suas Rampas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BROOK, Peter. *O teatro e seu Espaço*. São Paulo, Vozes, 1970.

HELIODORA, Barbara. *Encontros: Shakespeare e a Tradução*. In: *Sobe?* Ano I, n.1. São Paulo, 2011.

SARRAZAC, Jean–Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Tradução de Jorge Loureiro.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

ABSTRACT

This paper correlates three types of stages –the Elizabethan, the arena and the Italian – in order to discuss a choice of spatiality related to the scenario that guided all the work of creating the production of “Richard III” by William Shakespeare, and through it, the scene could establish a true and direct dialogue with the viewers from the actual times.

KEYWORDS

Shakespeare; Richard III; space; scenery



Foto de Aruan Pereira “Carla Gmurczyk, Cassandra Ormachea e Natali Bentley — *Macbeth* — Direção de Verônica Fabrini”

d e i z e
FONSECA

Centro Universitário Uniabeu (UNIABEU)

**TRÓILO E
CRÉSSIDA:
SHAKESPEARE,
O FEMININO
E A GUERRA**

RESUMO> Troilus e Créssida é uma das peças shakespearianas que resistem à classificação. Shakespeare constrói um texto iconoclasta, repleto de ambiguidades, aberto a diversas abordagens, que, além de revelar suas habilidades como adaptador, permite uma leitura embasada em ferramentas da contemporaneidade, com destaque para a intertextualidade, o dialogismo, a guerra e as questões de gênero.

PALAVRAS-CHAVE> Guerra; Dialogismo; Estudos de gênero

TRÓILO E CRÉSSIDA:
SHAKESPEARE,
O FEMININO
E A GUERRA

Deize Maria Ferreira FONSECA¹
Centro Universitário Uniabau (UNIABEU)

As adaptações da obra de Shakespeare são um fenômeno cultural da contemporaneidade, apresentadas nos mais diversos suportes, desde várias formas audiovisuais, passando por diferentes modalidades escritas (de romances a *graphic novels*), até novas obras dramatúrgicas. O que parece ser menos discutido é o fato de o próprio Shakespeare ter sido um adaptador, que se apropriou de mitos, contos de fadas, folclore e material literário canônico, circulantes na vasta riqueza cultural disponível no mundo elisabetano-jaimesco, para compor suas obras. Isso só foi possível graças à natureza daquele ambiente teatral, preponderantemente colaborativo e inserido em uma dinâmica muito particular, na qual a participação do público –os populares como elemento pagante e a nobreza como elemento protetor da atividade– era fundamental. Tais fatores ajudaram a transformar o mundo cultural elisabetano-jaimesco em um ambiente intertextual, polifônico e dialógico, caracterizado pela multiplicidade de vozes presentes naquele discurso social e artístico convivendo, interagindo e confrontando-se. E, se há uma peça shakespeariana na qual a polifonia destaca-se, esta é *Tróilo e Créssida* (1601-2).

A dificuldade em lidar com o texto inicia-se quanto à sua classificação: comédia, tragédia, tragicomédia, história? Segundo a classificação atribuída ao estudioso Frederick Samuel Boas (1862–1957) em *Shakespeare and his Predecessors* (1896), ela seria uma peça-problema (*problem play*), juntamente com *Bom é o que acaba bem* (1604-5) e *Medida por Medida* (1603-4). Peças-problema seriam aquelas que abordam a questão ética e/ou dilemas morais. A possível classificação de gênero concerne a um dos problemas que envolvem a obra e lhe garantem um fascínio especial na criação shakespeariana.

¹ Doutora pela UFRJ (Programa Interdisciplinar Linguística Aplicada) e Docente da Pós-graduação da UNIABEU.
E-mail: deizemara@gmail.com.

Shakespeare deve ser compreendido como um grande observador, um grande ouvinte e um grande leitor. Vivendo em uma época de significativa riqueza cultural, soube captar o que estava à sua volta e trazer esse material para o palco. Há de se levar em consideração também o aspecto colaborativo do teatro elisabetano-jaimesco e a trajetória de Shakespeare nessa indústria cultural: ator, dramaturgo, sócio de companhia. Nada no mundo do teatro lhe foi estranho. Provavelmente, essa organicidade na vida teatral foi o que ajudou a desenvolver nele a sensibilidade para avaliar o que iria ou não agradar ao público –certamente, um critério relevante para a escolha de um assunto a ser abordado.

Inspirada pela mais antiga das obras literárias do Ocidente, a *Iliada* de Homero, a peça é um dos melhores exemplos para análise da questão de Shakespeare como adaptador. Além disso, o autor trabalha com o delicado tema da presença feminina em ambiente de guerra. As mulheres, embora não pudessem estar presentes atuando no palco, estavam na plateia, nos bastidores e, devemos destacar, uma delas ocupava o trono da Inglaterra. Logo, é fácil entender o destaque que muitas personagens femininas possuem em toda a obra do dramaturgo. Já a guerra, sendo uma realidade social presente em várias culturas, não estava ausente na vida elisabetana. A sociedade em que Shakespeare estava inserido era um mundo em movimento, riquíssimo palco de tensões sociais, em que a nação encontrava-se em processo de formação e ambição hegemônica, enquanto o mundo transformava-se. Trata-se de uma época marcada por guerras, em que a vitória inglesa sobre a Invencível Armada Espanhola (1588) é um momento emblemático. Segundo Andrew Gurr (2002, p. 2), Londres fervilhava de notícias sobre as campanhas militares e vivia cheia de soldados em trânsito. Era grande a quantidade de livros publicados sobre táticas e estratégias militares, assim como sobre a conduta na guerra. O reinado (1558-1603) de Elizabeth I (1533-1603) foi marcado tanto pela afirmação da Inglaterra como potência global (um conceito novo), quanto pelas disputas internas entre católicos, anglicanos e puritanos, além de dúvidas sobre a sucessão da “Rainha Virgem”. Vejamos, portanto, como os temas do feminino

e da guerra imbricam-se na peça.

A guerra discutida em *Tróilo e Crésida* é a emblemática guerra de Troia, tendo uma mulher como pivô e outras mulheres como suas maiores vítimas; ao final do conflito, as mulheres troianas transformam-se em despojos de guerra. Crésida, personagem-título, carrega a marca da alteridade, pois além de ser uma mulher em um ambiente masculino, é também estrangeira.

A obra original, a *Iliada*, é um poema épico de 15 mil versos compostos por volta de 700 a C., que relata um episódio ocorrido durante o cerco dos gregos a Ílion, cidade na região de Troia (correspondendo ao noroeste da atual Turquia). O episódio narrado desencadeia-se a partir da ira de Aquiles, “[...] que tantas dores trouxe aos Aqueus e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades” (HOMERO, 2013, p. 109), quando a guerra, motivada pelo rapto da grega Helena –esposa de Menelau, rei de Esparta, pelo troiano Páris, filho de Príamo, rei de Troia–, já estava em seu nono ano e próxima de seu desfecho (a guerra duraria dez anos). Afirma Frederico Lourenço sobre a obra:

A *Iliada* é o primeiro livro da literatura europeia e, de certo ponto de vista, nenhum outro livro conseguiu superá-lo –nem mesmo a *Odisseia*. Lida hoje, no século XXI, a *Iliada* mantém inalterada a sua capacidade esmagadora de comover e perturbar. As civilizações passam, mas a cultura sobrevive? É nesse sentido que parece apontar a mensagem deste extraordinário poema. Ler a *Iliada* é reclamarmos o lugar que por herança nos cabe no processo de transmissão da cultura ocidental: cada novo leitor acrescenta mais uma etapa, ele mesmo um novo elo (LOURENÇO, 2013, p. 71).

Shakespeare, portanto, é mais um leitor a acrescentar um novo elo a tal corrente. A releitura shakespeariana da *Iliada* apresenta uma história textual fascinante, conforme descreve Bárbara Heliodora (2004: 5). Foi publicada primeiramente *in quarto* com duas folhas de rosto diferentes. Uma delas afirma: “A

História de Troilus e Créssida. Como foi encenada pelos Servos de Sua Majestade no Teatro Globe. Escrita por Wiliam Shakespeare”. A outra apresenta: “A Famosa História de Troilus e Créssida. Que excelentemente expressa o início de seus amores, com a imaginosa corte de Pandarus, Príncipe da Lícia”. Para “complicar” ainda mais a questão, segue-se uma espécie de carta de “Um nunca escritor para um sempre leitor”, garantindo que a peça “[...] jamais fora estabulada em um palco, nem aplaudida pelas palmas do vulgo; pois ela é parto de seu cérebro, e jamais se propôs a qualquer coisa cômica em vão” (HELIODORA, 2004, p. 5). O uso do termo estabulada (*staled*) é significativo, pois demonstra um certo desprezo pelas apresentações públicas e populares, e, ao mesmo tempo, parece querer conferir ao texto o *status* de obra escrita, um quê literário, acima do espetáculo encenado, conforme aquela época. Quando da publicação do *Folio* foi incluída de última hora, não se sabe exatamente o porquê, ficando entre as comédias e as tragédias, mas sem classificação na famosa página inicial de apresentação, o Catálogo. Nenhuma outra peça, mesmo aquelas com textos discrepantes entre mais de uma edição *in quarto* e o *Folio*, (como ocorre com *Rei Lear* e *Hamlet*), apresenta questões semelhantes.

É provável que o tema da guerra de Troia tenha rondado a mente de Shakespeare durante muito tempo, até que ele se decidisse por escrever a peça. Encontram-se referências ao tema em vários momentos da obra do Bardo: no poema *A violação de Lucrecia* (1594), em *O mercador de Veneza* (1596-7), em *Noite de reis* (1600-1) e mesmo em *Hamlet* (1600-1). Obviamente, a queda de Troia é um assunto universal e era muito popular naquela época, mas é possível que Shakespeare tivesse por ele especial predileção.

A guerra de Troia foi um tema recorrente também durante a Idade Média (chamada de “matéria de Troia”), a partir dos acontecimentos narrados por Homero e de obras escritas pelos dramaturgos gregos e romanos. Além dessas influências, outra matriz presente na composição da peça é o poema de Geoffrey Chaucer (1343-1400) *Troilus and Cryseide* (1380), que, ao contrário da peça, lida com a ideia do amor cortês, em tom idílico e leve. Sem dúvida,

não é Shakespeare que cria a ideia de Créssida como símbolo da inconstância feminina (isso vem de outras fontes bem anteriores), mas parece ser inteiramente dele a ideia de retratar aquele ambiente como um *locus* de crise moral. Desse modo, para muitos comentadores, a obra dialoga fortemente com o momento e o contexto da sociedade inglesa, em que a indefinição quanto à sucessão da já envelhecida Elizabeth I, ameaçava jogar a sociedade em um caos semelhante ao de épocas anteriores. Tal problemática já tinha sido discutida por Shakespeare nas peças históricas e tangenciado outras de cunho político.

Os conceitos de sátira, ironia e intertextualidade são chaves possíveis para a análise da peça, que, após ser negligenciada por um grande período, ganhou fôlego na contemporaneidade. A partir do início do século XX, a obra volta aos palcos. Em entrevista ao Programa *Roda Viva*, em 2011, Bárbara Heliodora, perguntada sobre qual peça de Shakespeare seria a mais indicada para ser montada no Brasil naqueles dias, respondeu *Troilus e Créssida*, pelo fato de esta discutir crises políticas graves, conflitos internos éticos e morais, que fariam com que o texto aproximasse-se de nossa realidade. Ainda segundo Heliodora, seria também a peça shakespeariana mais difícil de ser encenada. No Brasil, uma experiência recente de encenação da peça aconteceu em janeiro de 2014, no Curso Livre de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como Trabalho de Conclusão do Curso.

O enredo da peça é o seguinte: Durante a guerra de Troia, Tróilo, um dos filhos do rei Príamo, está apaixonado por Créssida, filha do sacerdote Calcas, que passou para o lado dos gregos após profetizar a derrota de Troia, sendo, portanto, considerado traidor. Tróilo conta com a ajuda de Pândaro, tio de Créssida, para aproximar-se dela. Créssida também está interessada por Tróilo, mas finge indiferença como forma de se proteger. Enquanto isso, os gregos estão preocupados porque seu guerreiro mais valoroso, Aquiles, passa os dias preguiçosamente em sua tenda, na companhia de Pátroclo, desinteressado da guerra. Um grupo de troianos, chefiado por Enéas, traz um desafio por parte de Heitor, destinado a qualquer

grego que quisesse combater com ele diretamente. Percebendo que o desafio, na verdade, se dirige a Aquiles, os generais gregos decidem provocá-lo, promovendo um sorteio para decidir quem lutará com Heitor. Príamo e seus filhos se reúnem em Troia para discutir os termos de paz propostos pelos gregos, que incluem a devolução de Helena. Heitor está de acordo, mas Tróilo, Páris e Heleno discordam. Surge daí uma discussão sobre valor, um dos pontos altos da peça. Cassandra, irmã deles, irrompe dramaticamente em meio à reunião e profetiza a queda de Troia. Os homens consideram-na louca, sem lhe dar ouvidos. Enquanto isso, no acampamento grego, os generais afagam o ego do forte, porém tolo, Ajax, para que este lute com Heitor. E Tersites critica tudo e insulta a todos. Nesse ínterim, Pândaro consegue arranjar o encontro entre Tróilo e Créssida. Ao mesmo tempo, do lado grego, Calcas pede que sua filha seja trocada pelo guerreiro Antenor. Os troianos concordam com a troca, e Diomedes é encarregado de escoltar Créssida até o acampamento grego. Lamentando seu destino, os amantes separaram-se ao amanhecer, jurando fidelidade. Diomedes e Créssida chegam quando está começando o duelo entre Heitor e Ajax. A luta chega logo ao fim, pois Heitor recusa-se a continuá-la, alegando que Ajax é seu parente. Há uma trégua, comemorada amigavelmente na tenda de Aquiles. Depois da festa, Tróilo, acompanhado por Ulisses, procura a tenda de Calcas e, às escondidas, depara-se com o encontro amoroso entre Créssida e Diomedes, no qual a jovem oferta ao guerreiro grego uma lembrança que havia recebido de Tróilo, como prova de amor. Transtornado, Tróilo parte, sem ser visto por Créssida, que não aparece mais em cena. No dia seguinte, a guerra recomeça, com embates entre Menelau e Páris e entre Tróilo e Diomedes, sem maiores consequências. Desprezando as advertências de sua esposa Andrômaca e de Cassandra, Heitor lança-se ao combate e mata Pátroclo. O fato desperta a ira de Aquiles, que vai a campo de batalha e, ao ver Heitor desarmado, ordena aos mirmidões, guerreiros sob o seu comando, que o matem. Depois, amarra o corpo de Heitor na cauda de seu cavalo e o arrasta, dando voltas em torno das muralhas da cidade. Os troianos lastimam a morte de Heitor e retiram suas tropas, sob o comando de Enéias. Tróilo encontra

Pândaro e o expulsa com desprezo. A cena final pertence a Pândaro, que se despede do público falando sobre o serviço dos alcoviteiros e legando ao público suas próprias doenças venéreas.

ORIGEM E FONTES

Em uma peça tão complexa, que revisita as origens da literatura ocidental, não cabe apenas tratar de fontes, mas também de origens. Não é possível saber o quanto Shakespeare teria lido sobre a guerra de Troia e/ou o romance entre Tróilo e Créssida, visto que os assuntos eram largamente disseminados desde a era medieval. Narrativas, poemas e até peças perdidas fazem parte de um imenso repertório do assunto, já impregnado na matriz cultural muito antes dos tempos de Shakespeare (BEVINGTON, 1998, p. 375).

A matriz evidente, conforme apresentado, são os poemas homéricos, nos quais não há Créssida e Tróilo é apenas citado ligeiramente como um dos filhos do rei Príamo e irmão de Páris. O primeiro canto da *Iliada*, porém, narra a forma como Criseide, filha do sacerdote troiano Crises, torna-se pivô do desentendimento entre os gregos. Crises vai ao encontro dos gregos munido de presentes, pedindo a libertação da filha, escravizada por Agamenon, que o repele duramente. Crises roga ajuda ao deus Apolo, que envia a peste sobre a tropa grega. Aquiles então convoca uma assembleia, durante a qual o adivinho Calcas revela a causa da peste e indica a solução: a devolução de Criseide. Ocorre uma briga entre Aquiles e Agamenon, que devolve Criseide, mas, como compensação, leva Briseide, escrava de Aquiles, o qual, diante disso, sente-se ultrajado e retira-se da guerra, levando consigo Pátroclo e seus soldados. Desse episódio, originam-se todas as narrativas posteriores.

A história de amor entre Tróilo e Créssida (chamada de Briseide) foi contada no *Le Roman de Troie* (1160), do trovador Benoit de Saint Maure (1155-75). As figuras do apaixonado Tróilo e da inconstante Créssida já se definem aí, bem como a rivalidade

entre Tróilo e Diomedes. Traduzida para o italiano como *Historia Troiana* (1287), por Guido delle Colonne (1243-89), tornou-se a fonte para outras obras, dentre as quais *Il Filostrato* (1335), de Boccaccio, sob a forma de romance. A obra de Boccaccio, por sua vez, foi uma das principais inspirações para o poema narrativo de Chaucer, *Troilus and Criseyde*. O poema de Chaucer é, claramente, um exercício sobre o amor cortês medieval, no qual o narrador nutre uma patente admiração por Criseyde, retratada como uma jovem e tímida viúva, que só cai nos braços de Diomedes por encontrar-se sozinha e isolada no campo grego. Troilus é o protótipo do cavaleiro medieval, pronto a todos os sacrifícios em nome do seu amor e tem morte digna de herói. O grande problema é que os editores do poema de Chaucer no século XVI incluíram, no mesmo volume, sem indicação de mudança de autoria, o poema do bardo escocês Robert Henryson *The Testament of Cresseid* (Donaldson, 1985: 75). Escrita cerca de um século após o poema de Chaucer, a obra descreve o destino de Créssida, que, abandonada por Diomedes, torna-se amante de vários guerreiros gregos, praticamente uma prostituta, terminando seus dias leprosa e em absoluta miséria. Convém destacar que, nos tempos medievais, a lepra era geralmente considerada uma doença venérea. Sob a influência desse poema, “Créssida” tornou-se sinônimo de infidelidade e devassidão. Embora Donaldson (1985, p. 76) faça questão de ressaltar que Shakespeare estaria ciente de que a autoria do *Testament* não seria de Chaucer, é inegável que, de alguma forma, Shakespeare, ao compor sua Créssida teria também em mente o trabalho de Henryson.

Outras fontes importantes para a composição da peça teriam sido *Troy-Book* (1412), publicado posteriormente como *The Hystorye Siege and Dystruccyon of Troye* (1513), de John Lydgate (1370-1450) e *Recuyell of the Historyes of Troye* (1474), impresso por William Caxton (1422-91), o primeiro gráfico inglês. Tais obras têm conteúdo semelhante, inclusive o trabalho de Caxton seria derivado de sucessivas traduções do *Le Roman de Troie*. Além dessas obras, convém também citar a tradução de George Chapman (1559-1634) de sete livros da *Iliada*, a primeira diretamente do original grego,

publicada em 1598.

Pode-se, portanto, perceber a riqueza e a diversidade sobre a “matéria de Troia” que Shakespeare tinha à sua disposição. Cabe ressaltar, como lembra Bárbara Heliodora (2004, p.7), que dezoito séculos tinham se passado e que havia um grande desconhecimento sobre o mundo grego, o que fez com que conceitos totalmente medievais fossem incorporados tanto às personagens, quanto aos acontecimentos. Com o passar do tempo, fixou-se no universo literário inglês a ideia segundo a qual os gregos eram devassos e mentirosos, enquanto os troianos seriam íntegros e ciosos de sua honra² – embora devamos ressaltar que, em *Tróilo e Crésida*, a integridade seja a discussão principal e não pareça existir uma expressa simpatia do autor para nenhum dos dois lados.

Ainda com relação à multiplicidade de fontes, Dawson (2012, p. 259), destaca que a crítica a todos os guerreiros gregos e a maioria dos troianos, a desilusão com os valores cavaleirescos, a atitude iconoclasta de Tersites, bem como o senso de inconstância e futilidade que perpassa toda a ação militar da peça, são de autoria de Shakespeare. Do mesmo modo, também decorreria da lavra de Shakespeare, a discussão sobre valores, hierarquia e governo –de resto, temas caros à sociedade elisabetana-jaimesa em geral e ao próprio autor, em particular.

A PEÇA-PROBLEMA

A complexidade de *Tróilo e Crésida* é bastante evidente. Até mesmo a possibilidade de ela ter sido encenada ou não durante o período elisabetano-jaimesco é fruto de discussão entre os estudiosos. Parece não haver consenso sobre nada em relação à peça, a não ser o fato de ela ser uma espécie de desafio intelectual e contemporâneo. Tanto Jan Kott (2003, p. 83), como Harold Bloom (1998, p. 412), veem um tom claramente niilista na peça. Para Kott, a peça tem um tom bufo: os heróis são bufões, mas o verdadeiro bufão, Tersites, é

² Imaginário ancorado também no mito de Troynovant. Bruto, fundador da Troynovant (Londres – Nova Troia), seria descendente do troiano sobrevivente, Enéias. Logo, os ingleses seriam todos descendentes de Troia.

quem faz dos príncipes, bufões.

Da primeira à última cena, ao longo de *Tróilo e Créssida*, desenvolve-se, interrompida por uma bufonaria constante, essa grande querela sobre o sentido e o valor da guerra, sobre a existência e o valor do amor. Poderíamos dizer ainda: uma controvérsia sobre a existência da ordem dos valores num mundo cruel e incompreensível (KOTT, 2003, p. 85).

Esse mundo cruel é o mundo da guerra. Talvez não somente desta guerra, mas de todas. O que na primeira tetralogia shakespeariana fora tratado de forma poética, na cena de *Henrique VI, parte 3* (II, v), em que parricida e filicida mostram o absurdo da guerra, torna-se aqui uma farsa amarga. Munido de farto material sobre a guerra mais famosa da Antiguidade, Shakespeare transforma guerreiros heroicos em caricaturas que não despertam nem piedade, como os guerreiros da supracitada primeira tetralogia, nem o horror das consequências da guerra de todos contra todos, travada em *Tito Andrônico*. Aqui, não é apenas a guerra que é sem nexos, mas o mundo inteiro. A sensação é de vazio e incompletude.

Uma possível leitura da peça diz respeito a uma concepção segundo a qual tudo pareceria superficial e absurdo porque a guerra fora travada por um motivo fútil. Daí, os nela envolvidos não seriam heróis nem teriam grandeza: seriam apenas bufões. Tersites, o “grego disforme e maldizente”, personagem que faz as vezes de coro, é uma voz mordaz e moralista dentro da peça, a qual tem um discurso potencialmente polifônico. A explicação apresentada pela personagem com relação ao conflito, parece traduzir o tom de toda a peça:

Quanta palhaçada! quanta falsidade! quanta velhacaria! E a causa de tudo isso, um cornudo e uma prostituta. Bonita querela, para suscitar partidos contenciosos e sangrá-los até a morte. Caia a impigem seca na cara dos causadores disto, e que a luxúria e a guerra confundam a todos (II, iii, p. 64)³.

³ A tradução usada para *Tróilo e Créssida* é a de Carlos Alberto Nunes (1958). A grafia foi atualizada. As linhas não são numeradas.

Alguns críticos veem na peça a topicalidade: ela tanto poderia ser um comentário sobre a chamada “Guerra dos Poetas”⁴, como poderia estar ligada ao tema dos sonetos, sendo Créssida um desenvolvimento da “Dark Lady”⁵. A política da época, especialmente a fracassada rebelião do Conde de Essex, em 1601, também poderia ser o mote por trás da enigmática peça. De qualquer forma, a obra apresenta uma multiplicidade não só de vozes, mas também de níveis de leitura. Bloom (1998, p. 413), diz que a peça, na verdade, são duas: uma tragicomédia sobre a morte de Heitor, vitimado covardemente por Aquiles e seus mirmidões; e outra um drama sobre a traição de Tróilo por Créssida.

⁴ Controvérsia que opôs de um lado Ben Jonson e de outro Thomas Dekker e outros autores. O posicionamento de Shakespeare na questão é controverso, mas talvez ele estivesse em oposição a Jonson .

⁵ Os sonetos do 127 ao 152 se dirigem a uma mulher geralmente conhecida como a “Dark Lady”, pois de seus cabelos são negros e sua pele, morena. Da leitura se percebe que o poeta dos sonetos e a dama mantiveram uma relação apaixonada, mas que ela lhe foi infiel, possivelmente com o “Fair Youth” – um amigo do poeta.

Uma outra possibilidade é que a peça, tal como *O mercador de Veneza*, seja uma alegoria amarga sobre o comércio e as novas relações mercantis que floresciam na sociedade da época, daí as discussões sobre valor e troca presentes em toda a peça. A relação entre Tróilo e Créssida é mediada por Pândaro, que age como se estivesse vendendo um produto, ao falar de um dos amantes para o outro. A cena em que os guerreiros estão desfilando e são observados por Créssida e Pândaro, é um exemplo. Pândaro, inclusive, afirma que Helena, se pudesse, trocaria Páris por Tróilo e ainda daria uma compensação:

PÂNDARO

Observai-o bem tomai nota. Oh, bravo Tróilo! Olhai bem para ele, sobrinha; vêde como a espada dele está cheia de sangue e seu capacete com mais entalhes do que o de Heitor... E como ele olha, e como anda... Oh jovem admirável! Ainda não tem vinte e três anos. Continua nesse caminho, Tróilo! Continua nesse caminho! Se eu tivesse por irmã uma das graças ou por filha uma deusa, ele já teria achado a sua eleita. Oh homem admirável! Páris? Junto dele Páris é lodo; e posso assegurar-vos que se Helena pudesse trocar um pelo outro, ainda daria um olho pelo negócio (I, ii, p. 32).

Helena, obviamente, é o paradigma a ser imitado pelas demais mulheres, visto ter sido a causa da guerra. Se Helena valoriza Tróilo, ele, então, deve ser mesmo valioso e Créssida não pode rejeitá-lo. Conforme cita Greene (1980, p. 137), esse é um mundo movido pelo espírito do capitalismo, pela ética do mercado. Acrescente-se que, a exemplo de *O mercador de Veneza*, percebe-se um mal-estar, um sentimento de superficialidade que perpassa todas as relações amorosas da peça. Na cena 1 do ato quinto de *O mercador*, Lorenzo e Jéssica, um casal cuja união só foi possível porque Jéssica, filha do judeu Shylock, fugiu da casa do pai com o dinheiro (os ducados), conversam sobre a beleza da noite. O que deveria ser uma cena romântica, é na verdade, uma ode à ironia, pois todos os exemplos de amor citados terminaram sem final feliz: Píramo e Tisbe, Dido e Enéias, Medeia e Jasão. Os primeiros citados são, justamente, Tróilo e Créssida:

(Entram Lorenzo e Jéssica)

LORENZO

A lua brilha, esplendorosa. Numa noite assim, quando a brisa suave beija com delicadeza as árvores, e elas não fazem barulho, numa noite assim, Tróilo, se não estou enganado, galgou os muros de Tróia, e sua alma suspirava na direção do acampamento dos gregos, onde dormia Créssida naquela noite (V, i, p. 116).⁶

A discussão sobre a devolução ou não de Helena (II, ii) engendra todo um discurso sobre valor e troca. Heitor afirma que Helena não vale o que custa conservá-la em Troia. O sentido não é apenas figurado, é também real, monetário. Tróilo afirma que Helena é uma pérola que transformou reis em mercadores. A discussão é interrompida pelos gritos proféticos de Cassandra. Os troianos decidem por manter Helena, e, embora Tróilo afirme que Helena é um objeto de honra, o sentimento de estranheza permanece. Não por acaso, é na cena seguinte que Tersites dará sua famosa definição para o conflito, solapando assim qualquer referência anterior a propósitos mais nobres. Em uma peça na qual amor e sexo a todo o momento se

⁶ A tradução de *O mercador de Veneza* é de autoria de Beatriz Viégas-Faria. As linhas não são numeradas.

misturam com comércio e troca, não chega a ser surpresa que a fala final pertença a uma personagem que sofre de doença venérea e faça referência à prostituição.

CRÉSSIDA E AS TROIANAS

Além dos dois níveis de leitura da peça propostos por Bloom, é possível inferir um terceiro: uma discussão sobre o papel das mulheres como pivô e espólio de guerra.

Existe uma voz na peça que não está explícita nem oculta, mas adjacente. É a voz das mulheres, capitaneada por Créssida e secundada por outras. Temos como personagens femininas na peça, de forma direta, além de Créssida, Helena, Andrômaca e Cassandra. São, ainda, citadas indiretamente Polixena, Hécuba e Hesíone. O que há em comum entre todas elas: são vítimas da guerra, cada uma delas, a seu modo, tratadas como mercadoria. Ao mesmo tempo, são também o motivo da guerra. O destino das troianas após a guerra de Troia foi motivo de duas peças de Eurípedes: *Hécuba* e *As Troianas*. A partir dessas duas fontes, Sêneca concebeu sua peça *As Troianas*. As identidades literárias dessas mulheres são conhecidas de Shakespeare e do público. Elas serão escravizadas, sorteadas entre os comandantes gregos, depois da queda e do incêndio de Troia. Polixena, ainda, será sacrificada em memória de Aquiles. O mal-estar do mundo masculino na peça, o ridículo como são retratados por Shakespeare, talvez encontre aí mais uma explicação: são eles que, além de fazerem a guerra, também tratarão essas mulheres como mercadoria. Todas sofrerão, inclusive Helena, que voltará para Menelau, mas será eternamente vista como pivô de todas as desgraças. Créssida, embora ausente das narrativas greco-romanas, ressurgirá nas narrativas medievais como sinônimo de infidelidade e inconstância, sem que seja levada em conta a fragilidade de sua posição.

Na peça, porém, Créssida é uma lutadora. Uma sobrevivente,

na realidade. Afinal, sua situação em Troia é extremamente frágil, visto ser ela filha de um traidor. Todos os seus movimentos são no sentido de se defender do assédio de Pândaro e Tróilo o maior tempo possível. “Fico por trás de todas essas posições e com mil outras guardas” (I, ii, p.33). Mais adiante, ela admite o interesse em Tróilo, mas sabe que precisa continuar resistindo: “Porém resistirei. Solicitadas,/são anjos as mulheres; mas coitadas/depois de ganhas. Fana-se a conquista, /perdendo o encanto da primeira vista.” (I, ii, p. 33). Aqui, Créssida ecoa Emília em *Otelo*: para os homens, as mulheres, logo que conquistadas, são descartáveis. Porém, ao contrário de Emília e Desdêmona, que firmam uma aliança entre si, Créssida não tem nenhuma companhia feminina. Ela somente conversa com homens, como bem observa Bevington (1998: 47). Por isso, suas estratégias de sobrevivência são consideradas lascívia. Créssida precisa se mostrar tão falsa e leviana quanto se espera dela. É a sua única forma de sobreviver, e, acima de tudo, não ser silenciada, como ocorre com as outras mulheres. Como ela mesma diz, gostaria de ser homem para ter o privilégio de falar em primeiro lugar (III, ii, p. 83). Mesmo não sendo a primeira a falar, ela tenta impor a sua voz. A cena de sua chegada ao campo grego, quando é recebida com uma mistura de saudação e abuso sexual, resume a questão. Como sobreviver em um mundo em que se está condenada a ser um objeto? Como bem assinala Bevington (1998, p. 53), ela está no meio de predadores, homens acostumados a ter mulheres como prêmios de guerra. Créssida não tem ilusões sobre o seu destino. Mas ela deseja, acima de tudo, sobreviver. Ela pouco fala nessa cena; quando o faz em dois momentos, tem objetivos claros: provocar Menelau e defender-se de Ulisses. Ela sabe que a dor de Menelau é a causa da guerra e que Ulisses mais ardiloso dos gregos. Não é por acaso que a fala dele sobre ela expõe um misto de admiração e repulsa.

ULISSES

Que luta desigual: chifre contra unha!

Posso pedir-vos, senhorita, um beijo?

CRÉSSIDA

Podeis

ULISSES

É o que desejo.

CRÉSSIDA

Então, pedi.

ULISSES

Dai-mo, por Vênus, virgem quando Helena

voltar a ser e do marido plena.

CRÉSSIDA

Fico devendo até poder pagá-lo.

ULISSES

Já sei, então, que nunca hei de alcançá-lo.

DIOMEDES

Com permissão, senhora; vou levar-vos

a vosso pai.

(Sai Diomedes, conduzindo Créssida)

NESTOR

Que espírito aguçado!

ULISSES

Oh! que a leve a breca! Têm linguagem

os olhos dela, os lábios, as bochechas;

até os pés dela falam. Os espíritos

voluptuosos espreitam dos menores

órgãos e juntas de seu belo corpo.

Oh! essas raparigas muito fáceis,
de língua movediça, que antecipam
as boas vindas a quem quer que passe,
e as folhas escancaram dos sentidos
para qualquer leitor impertinente!
Tende-a na conta de despojos sórdidos
do momento, de filhas, só, do ganho (IV,v, p. 116).

Créssida volta-se para Diomedes em uma estratégia de sobrevivência. Ela sabe que o destino das mulheres naquele contexto de guerra é perecer. E ela deseja sobreviver. Por isso, Tróilo não consegue decifrá-la. É interessante observar que ele tenta várias vezes desvendar a personalidade de Créssida. Em (I, i, p. 23), ele quer saber “que é Créssida? que somos?” No desfecho do relacionamento e da peça, não somente traído, mas incapaz de desvendar o mistério de Créssida, ele decide que Créssida não existe, ou melhor, que a sua Créssida está em outro lugar: “Essa é Créssida? Não; é a Créssida, apenas, de Diomedes.” (V, ii, p. 137).

Créssida permanece indecifrável, tal como essa instigante peça de Shakespeare. Sabedora de seu destino, ela tenta negá-lo. Sabedora do destino das troianas, ela pretende fugir dele, e não se sabe se terá êxito. Ao recriar a história mais antiga já contada, Shakespeare constrói sua obra mais moderna e desafiadora, na qual discussões contemporâneas como a natureza da guerra, a ética e as questões de gênero, assumem o papel principal. Em tese, pode-se afirmar que as obras de Shakespeare transcendem seu contexto histórico, mas *Tróilo e Créssida*, especialmente, é uma peça para o século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEVINGTON, David. Instructed by the Antiquary Times: Shakespeare's sources. In: SHAKESPEARE, William. *Troilus and*

Cressida. David Bevington (ed). The New Arden Shakespeare – Third Series. London, Cengage Learning, 1998, pp. 375-397.

_____. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Troilus and Cressida*. David Bevington (ed). The New Arden Shakespeare – Third Series. London: Cengage Learning, 1998, pp.1-117.

BLOOM, Harold. *Shakespeare, a invenção do humano*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro, Objetiva, 1998.

DAWSON, Anthony B. Sources of the play. In: SHAKESPEARE, William. *Troilus and Cressida*. Anthony B. Dawson (ed). The New Cambridge Shakespeare. New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 253-261.

DONALDSON, E. Talbot. *The Swan and the Well. Shakespeare Reading Chaucer*. New Haven & London, Yale University Press, 1985.

GREENE, Gayle. Shakespeare’s Cressida ‘A kind of self’. In: LENZ, Carolyn Ruth Swift, GREENE, Gayle and NEELY, Carol Thomas (eds). *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare* Urbana, Chicago and London, University of Illinois Press, 1983, pp. 133-149.

GURR, Andrew. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *King Henry V*. Andrew Gurr (ed). The New Cambridge Shakespeare. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-55.

HOMERO. *A Iliáda*. Trad. e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2013.

HELIODORA, Bárbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Troilus e Créssida*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro, Lacerda, 2004, pp. 5-10.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

LOURENÇO, Frederico. Prefácio. In: HOMERO. *A Ilíada*. Trad. e prefácio Frederico Lourenço. São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2013, pp. 71-90.

SHAKESPEARE, William. *The Arden Shakespeare Complete Works: revised edition*. Richard Proudfoot et al (ed). London, Cengage Learning, 2001.

_____. *Troilus and Cressida*. Jonathan Crewe (ed). New York, The Pelican Shakespeare, 2000.

_____. *Troilus and Cressida*. David Bevington (ed). The New Arden Shakespeare – Third Series. London, Cengage Learning, 1998.

_____. *Troilus and Cressida*. Anthony B. Dawson (ed). The New Cambridge Shakespeare. New York, Cambridge University Press, 2012.

_____. *O Mercador de Veneza*. Trad. e notas Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2011.

_____. *Troilo e Cressida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Melhoramentos, 1958.

_____. *Troilus e Cressida*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro, Lacerda, 2004.

ABSTRACT

Troilus and Cressida is one of the Shakespearean plays that resists classification. Shakespeare constructs an iconoclastic text, full of ambiguities, open to different approaches, which besides revealing us the skills of Shakespeare as an adapter, allows us a reading grounded in contemporary tools, with emphasis on intertextuality, dialogism, war and gender issues.

KEYWORDS

war, dialogism, gender studies.



Foto de Letícia Cabral “Caveira, Giuliano Bonesso e Felipe Deinardi — *Hamleth face a morte* — Direção de Mario Santana”

henrique ROCHELLE

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

A RITUALIZAÇÃO DO CÔMICO EM CENA: IDADES E TRADIÇÃO DA COMÉDIA EM SHAKESPEARE

RESUMO> A divisão das peças de Shakespeare em períodos observa uma distorção quanto a suas obras cômicas, com uma sugestão de diferentes estilos. Esses estilos são aqui apresentados e analisados frente a categorias históricas aplicadas à comédia. O aspecto da ritualização do cômico é discutido mais pontualmente em quatro peças do autor, sendo ilustrado a partir de suas obras e de dois de seus comentadores críticos.

PALAVRAS-CHAVE> Shakespeare, Comédia, Análise de Espetáculos.

A RITUALIZAÇÃO DO CÔMICO EM CENA: IDADES E TRADIÇÕES DA COMÉDIA EM SHAKESPEARE

Henrique ROCHELLE¹
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

UMA NOVA FORMA DA COMÉDIA E SUAS FORMAS ANTIGAS

Harold Bloom (1998) considera *A Tempestade* (1611) uma nova forma de comédia, um trabalho inaugural. Curioso localizar nesta que é uma das últimas, discutivelmente a última peça de Shakespeare sem parceria, a sugestão de uma nova tendência. Essa nova divisão, no entanto, não faz parte da estruturação que o autor faz das peças de Shakespeare em períodos ou grupos, tampouco se reflete numa análise formativa das características estilísticas das obras - análise que, aqui, se mostra alimentada por outras fontes.

Do princípio: Northrop Frye (1971) aponta a formação da comédia clássica a partir de duas vertentes gregas: a Comédia Antiga e a Comédia Nova. Partindo de Aristófanes, a Comédia Antiga representa um primeiro tipo cômico, com um aspecto marcante de centralização da ação cômica em uma única personagem; a segunda vertente, a Comédia Nova, parte de Menandro, tendo sido transmitida pelos latinos Plauto e Terêncio, e traz consigo uma estrutura razoavelmente fixa de construção. Essa estrutura da Comédia Nova será mantida por muito tempo como a grande base do cômico ocidental: um jovem deseja uma jovem, esse desejo é contrariado por alguma forma de oposição, normalmente paterna, e próximo ao fim da peça uma distorção do enredo permite ao herói realizar seu desejo. Essa “situação cômica de Édipo” (FRYE, 2006, p. 96) é um retrato do esforço de um *jovem* para superar seu oponente (e os obstáculos a essa superação são as ações da comédia) e possuir a mulher de sua escolha, tendo como resolução comum

¹ Doutorando pelo PPG Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas - Bolsista (Mestrado, Doutorado e Estágio de Pesquisa no Exterior) FAPESP.
E-mail: henrique.hrm@hotmail.com

a vitória do jovem, numa representação de força e vigor naturais. Assim, a Comédia Nova tem um direcionamento realista: a ação tende ao provável, em detrimento ao fantástico, permitindo que a resolução cômica, mesmo quando inesperada, seja aceita como o modo segundo o qual as coisas devem ser “which sounds like moral judgement (...) except that it is not moral in the restricted sense, but social”² (FRYE, 1971, p. 167).

||| ² “o que parece um julgamento moral (...) e no entanto não é moral em seu sentido estrito, mas social”

O teor social da comédia, presente quando um jovem coloca-se contra as decisões de um homem mais velho, desafiando-o até a vitória, põe em xeque questões de controle da sociedade, mais do que questões de respeito e tradição. De repente, não são mais os anciãos que devem dominar, são os jovens. E o jovem que supera seus anciãos traz à platéia a sugestão de ser um caso exemplar, uma demonstração da ordem apropriada das coisas. “The essencial comic resolution, therefore, is an individual release which is also a social reconciliation”³ (FRYE, 2006, p. 94), pois há um rompimento com a ordem normal da sociedade governada pelo ancião que se opõe ao jovem, instalando-se um momento de caos cômico, e, ao final, com a vitória do jovem (e o casamento), há uma recristalização da sociedade ao redor do jovem.

||| ³ “a resolução cômica essencial, portanto, é uma libertação individual, que também é reconciliação social”

Frye (2006) sugere que Shakespeare tenha aprendido o padrão da Comédia Nova a partir de seu conhecimento dos clássicos, e que ele o deixa evidente desde *A Comédia dos Erros* (1593), sendo justamente essa forma que o autor coloca em xeque em *Tudo Bem Quando Termina Bem* (1602). O padrão de confronto social/individual desenvolvido desde a Grécia antiga fica assim sugerido como ponto de partida para o estudo do cômico shakespeariano.

Quando Bloom (1998) deixa de lado a dimensão social em detrimento às características individuais das personagens que organizam sua visão de Shakespeare como o inventor do Humano, suas análises, nas comédias, são levantamentos de pontos que restringem a interpretação das obras: a complexidade de suas construções, muito mais que fundadora de um sentimento de pessoalidade, de matrizes, de arquétipos, é uma ferramenta que

aponta para a formação de um sentimento de coletivo. Isso se demonstra no tratamento estendido às relações entre as sociedades e seus limites existentes (como a lei de casamentos de *Sonho de uma Noite de Verão*, peça de 1595 e o título usurpado em *A Tempestade*, por exemplo), bem como às relações entre a sociedade e seu funcionamento desejado.

O movimento do cômico da Comédia Nova (que vem a ser a base de toda a comédia ocidental, com as convenções de Menandro, Plauto e Molière, e que também aparece como ponto primário da comédia de Shakespeare) mostra-se um movimento ritualístico de renovação, superação, morte e renascimento de uma sociedade, representado através de um microcosmo. A platéia assiste ao caso dos jovens apaixonados e à sua vitória sobre os impedimentos representados por um ancião como se assistisse ao sacrifício ritual desse ancião para salvar sua sociedade, dando o poder a um novo governante, o jovem.

Esse ritual é o mesmo ritual da catarse trágica de luta, morte e renascimento de um “Homem-Deus” (FRYE, 2006, p. 96), o que não apenas direciona uma opinião que aproxima a tragédia da comédia, como também ressalta o fato de que, na antiguidade clássica, o ritual teatral completo compreendia a apresentação de uma comédia depois da tragédia (FRYE, 2006). Associando essas manifestações rituais, é possível fazer um paralelo em que a tragédia é uma representação invernal da batalha e da derrota de um momento presente, enquanto a comédia é a esperança primaveril contida na ressurreição do herói e no futuro que disso depende. “Two things follow from this: first, that tragedy is really implicit or uncompleted comedy; second, that comedy contains a potential tragedy within itself”⁴ (FRYE, 2006, p. 96).

Considerando a comédia como essa forma de representação social ritualística, é possível desenvolver um questionamento acerca da noção de comicidade e da propagação do aspecto cômico: sendo a peça uma indicação direta de um momento específico da vida de uma sociedade (momento tão específico que constitui rito), é difícil

⁴ “disso, duas coisas se seguem: em primeiro lugar que a tragédia seja realmente uma comédia implícita ou incompleta; em segundo lugar, que a comédia contenha uma tragédia em potência dentro de si”

não questionar os meios através dos quais uma peça pode manter-se engraçada quando vista por uma outra sociedade além daquela à qual faz referência. Mais especificamente, é possível questionar a possibilidade da comédia shakespeareana ser engraçada atualmente, numa sociedade de integração global, diferente em costumes e preocupações do meio elisabetano que a ela assistiu e para quem Shakespeare escreveu.

Nesse assunto, Bloom toca indiretamente em sua proposta de colocar Shakespeare como o inventor do humano. Esforçando-se para demonstrar que as peças do bardo foram os maiores eventos culturais desde Homero e a Bíblia para a constituição de um caráter e de uma qualidade do *humano* que é vista de modo geral no mundo, Bloom vem sustentar uma linha direta de eventos que deságua mais ou menos neste fato: se a comédia é a representação do social por meio do individual –e Shakespeare é o responsável pela especificidade da individualidade das pessoas–, então Shakespeare é o responsável por aquilo que as pessoas são, e suas obras, mais que os grandes livros de formação do mundo, seriam também seus livros de referência; neles ainda poderíamos encontrar não apenas a percepção exata de quem somos, mas também a percepção exata do que queremos ser.

Porém, esse entendimento demanda a desconsideração de todos os outros meios-termos, todas as outras referências, e todos os séculos entre Shakespeare e a sociedade contemporânea de Bloom. Esse entendimento demanda apenas a aceitação da capacidade de convencimento apaixonado de Bloom, ligada diretamente ao raciocínio de formação do gênero cômico de Northrop Frye –o que pode ser uma opção de entendimento, mas não é, aqui, uma sugestão.

PENSAMENTO MÁGICO COMO CARACTERÍSTICA CULTURAL

Segundo a proposta de Frye, as comédias de Shakespeare

seriam Comédias Novas ortodoxas, não fosse por um aspecto principal, que deriva do pensamento mágico, popularizado na era elisabetana (BATE e RASMUSSEN, 2007). A partir de *Os Dois Cavalheiros de Verona* (1592), Shakespeare apresenta uma possibilidade de variação da trama padrão das comédias, ainda que seguindo a característica ritual de superação individual/social. Na nova estrutura, a ação inicia-se em um universo representativo do mundo normal; porém, ela se move para um universo diferente, batizado pelo crítico de *green world* (FRYE, 2006), onde a resolução cômica é alcançada. O nome *green world* vem da tendência de apresentação desse novo mundo, que tem como visão predominante a natureza, e frequentemente se associa a uma floresta, tal qual em *Como Gostais* (1599) e em *Sonho de Uma Noite de Verão*. Esse segundo universo “charges the comedies with a symbolism in which the comic resolution contains a suggestion of the old ritual pattern of the victory of summer over winter”⁵ (FRYE, 2006, p. 97), reforçando o aspecto ritualístico do trabalho shakespeariano: “we may call it the drama of the green world, its plot being assimilated to the ritual theme of the triumph of life and love over the waste land”⁶ (FRYE, 1971, p. 182).

O uso desse segundo mundo compõe, junto da trama, uma forma específica de compreensão da sociedade representada na peça (e da sociedade que a ela assiste) como uma realidade paralela que confronta o seu momento histórico-social: quando os heróis estão nesse novo mundo e a resolução cômica é alcançada justamente graças a esse mundo (entendendo a resolução cômica como a já mencionada reconciliação social), através da cristalização de uma nova sociedade que valoriza os aspectos dos heróis, mais que os de seus opositores (os antigos centros de valor da sociedade), a platéia pode se perguntar se esse *green world* não seria um mundo desejado, um reino quase impossível de sonho e calma. Mas, como é apenas esse outro mundo que permite a concretização do ritual que garante a perpetuação da sociedade em questão (e daí o mote do casamento, tão frequente no final das comédias), o que se pode inferir é que o mundo *de verdade* seja talvez não o real, mas o sonho, que passa

⁵ “carrega as comédias com uma simbologia em que a resolução cômica contém a sugestão do antigo padrão ritual de vitória do verão sobre o inverno”

⁶ “podemos chamá-lo de um drama do *green world*, sua trama sendo assimilada ao tema ritualístico do triunfo da vida e do amor sobre a desolação”

a ser tão desejado que é imitado, razão pela qual a sociedade final da peça, posterior ao contato com o *green world*, aproxima-se dele: “Shakespearean comedy illustrates (...) the archetypical function of literature in visualizing the world of desire (...) as the genuine form of the world that human life tries to imitate”⁷ (FRYE, 1971, p. 184).

A proposta da relação social com esse outro mundo é o que há de tão específico nas comédias shakespearianas, rompendo com os princípios do Cômico de Menandro (FRYE, 2006, p. 98). E mesmo se esse segundo mundo acabar rompendo os seus próprios limites, chegando à fase final do trabalho do autor com uma peça como *A Tempestade*, em que apenas existe o *green world*, com o mundo real não passando de um conto-de-fadas, é inegável que não foi com essa peça que Shakespeare inaugurou uma nova fase da comédia, mas já em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, quando esse mundo paralelo irrompe como modo de vida, por meio da capacidade elisabetana de sustentar e acreditar nesse algo extra-realidade que é, de fato, a maior característica da comédia da época.

7 “a comédia shakespeariana ilustra (...) a função arquetípica da literatura de visualização do mundo desejado (...) como a forma genuína do mundo, que a vida humana tenta imitar”

AS SEIS IDADES DA COMÉDIA

Frye (1971, p. 177) propõe que a comédia vai “da mais selvagem ironia ao romance mais sonhador e realizador de sonhos”, separando as idades da comédia e indicando os seis grandes momentos em que se pode traçar um marco na história do cômico ocidental. A primeira Idade da Comédia, “or most ironic phase of comedy is, naturally, the one in which a humorous society triumphs or remains undefeated”⁸ (FRYE, 1971, p. 177). Nessas comédias, prevalece o ancião sobre os desejos dos jovens, não há renovação ou libertação, apenas ironia cansada, como em *Uma Comédia dos Erros*. Essa, justamente uma das peças que não traz o *green world*, é curiosamente tida em menor apreço que outras peças.

8 “ou mais irônica idade da comédia é, naturalmente, aquela em que uma sociedade cômica triunfa, ou permanece invicta”

A Segunda Idade da Comédia, “in its simplest form, is a comedy in which the hero does not transform a humorous society

but simply escapes or runs always from it, leaving its structure as it was before”⁹ (FRYE, 1971, p. 180). Nessa forma, o jovem respeita o governo dos anciãos, mas, incapaz de conviver com suas regras, deixa de fazer parte da sociedade, abandonando-a. Não há heróis shakespearianos nessa estirpe, possivelmente porque a visão elisabetana demanda ação para que exista heroísmo.

⁹ “em sua forma mais simples, é comédia em que o herói não transforma a sociedade cômica, simplesmente escapando ou fugindo dela, deixando sua estrutura tal qual era anteriormente”

A Terceira Idade da Comédia é a Comédia Nova e sua descendência pós-Grécia, a partir de Menandro: “a *senex iratus* or other humor gives way to a young man’s desires”¹⁰ (FRYE, 1971, p. 180), padrão básico exercitado por Shakespeare em *O Conto de Inverno* (1610).

¹⁰ “um *senex iratus* ou outro Tipo cede aos desejos de um jovem”

A Quarta Idade da Comédia é a invenção romântica shakespeariana, que aparece em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, com a apresentação desse mundo que parece irreal e, no entanto é a realidade, desejada (ainda que não seja a realidade efetiva) –“we begin to move out of the world of experience into the ideal world of innocence and romance”¹¹ (FRYE, 1971, p. 182). Importante observar que, embora a invenção shakespeariana seja dependente do mundo alternativo, a Quarta Idade da Comédia não o é. O *green world* representa uma noção particular de relacionamento de uma sociedade com uma capacidade de pensamento mágico que foi traduzida em cena pelo uso dramaturgico desse universo paralelo. Dessa forma, nessa categoria, dentro do conceito da Quarta Idade da Comédia, cabem tanto *Sonho de Uma Noite de Verão*, a primeira das duas “comédias visionárias” (BLOOM, 1998, p. 662) de Shakespeare e uma das mais fantasiosas de suas obras, quanto *Muito Barulho por Nada* (1598), que não tem um mundo paralelo físico para servir de idílio, mas ainda carrega a noção romântica impregnada nas falas de suas personagens e na sua trama.

¹¹ “começamos a sair do mundo da experiência para adentrar o mundo ideal de inocência e romance”

Finalmente, a Quinta Idade da Comédia é aquela que a crítica contemporânea classifica não mais sob a rubrica de *Comédia* (tal como as peças de Shakespeare foram originalmente editadas no *First Folio* após a sua morte), mas chama de *Romances*, entre diversos motivos porque não há uma noção exata de cômico ao final da peça:

o final não é considerado feliz por si, e passa a ser um momento de percepção da plateia. O que se mostra é um mundo “less Utopian and more Arcadian, less festive and more pensive, where the comic ending is less a matter of the way the plots turns out than of the perspective of the audience”¹² (FRYE, 1971, p. 184). Esse argumento pode ser apontado como partilhado por Bloom, que vê na segunda das *comédias visionárias*, *A Tempestade*, a invenção shakespeariana de um novo gênero.

¹² “menos utópico e mais árcade, menos festivo e mais pensativo, onde o final cômico é menos uma questão do desfecho da trama, do que uma questão de perspectiva da platéia”

Frye apresenta essas cinco primeiras idades da comédia como um processo de envelhecimento de uma sociedade: inicialmente, a comédia puramente irônica retrata a infância dessa nova sociedade, coberta pela sociedade que deveria substituir; a segunda fase apresenta uma adolescência, ainda ignorante dos caminhos do mundo para poder se impor; “In the third phase it comes to maturity and triumphs; in the fourth it is already mature and established. In the fifth it is part of a settled order which has been there from the beginning”¹³ (FRYE, 1971, p. 185).

¹³ “na terceira idade, ela chega à maturidade e triunfa; na quarta ela já está madura e estabelecida. Na quinta ela é parte de uma ordem firmada que já estava lá desde o princípio”

A Sexta Idade da Comédia é pontuada pelo autor em uma última linha, como sendo o momento de desintegração e colapso da sociedade cômica, sem o desenvolvimento de maiores detalhes.

COMO GOSTAIS: DESLOCAMENTO PARA OUTRO MUNDO

A partir das noções de Frye, a obra de Shakespeare pode ser localizada em algumas das seis Idades da Comédia, sendo também a grande responsável pelo encaminhamento para a idade romântica, por meio da introdução de um mundo de sonho que assombra as personagens tanto como uma forma de escape do mundo real em que vivem, como enquanto um ideal pelo qual elas lutam. Como mencionado, a primeira peça a sugerir essa possibilidade é *Os Dois Cavalheiros de Verona*, quando aparece uma floresta que pode ser associada ao *green world* de Frye. Essa floresta é embrionária de outras duas, pontualmente, Arden em *Como Gostais* e

o bosque próximo de Atenas em *Sonho de uma Noite de Verão*.

A floresta de Arden, em *Como Gostais*, ocupa uma posição única dentro das obras shakespearianas. Enquanto a maioria das peças do bardo que contam com o *green world* apresentam uma estrutura dividida entre o mundo real e este segundo mundo, em *Como Gostais* a ação desloca-se rápida e completamente para a floresta, e lá permanece até o final da peça, sendo esse mundo paralelo essencial para o desenvolvimento da trama.

No enredo, temos a Corte de um Duque, usurpada pelo seu irmão Frederick, que exila o Duque. Vemos a filha do Duque, Rosalind, que fora criada pelo usurpador, apaixonar-se por Orlando, filho mais novo de um amigo do Duque, sem título de nobreza. Por causa dessa paixão, Rosalind é expulsa de casa e, acompanhada de Celia, filha de Frederick, e disfarçada de homem, passando-se por Ganymede, ela vai para a floresta de Arden, onde estão vivendo o Duque exilado e seu bando. Porém, filha e pai não se reencontram imediatamente. Quem encontra o Duque exilado é Orlando, que é obrigado a fugir da corte, ameaçado de morte por seu irmão mais velho, Oliver.

Dentro da floresta de Arden, Orlando encontra Rosalind disfarçada de Ganymede. Ganymede, sabendo que Orlando sofre por estar apaixonado, oferece-se como amigo e conselheiro, a um passo ensinando-lhe como fazer a corte à amada, e a outro passo encenando com ele as possibilidades de relacionamento do casal. Os diversos membros da corte que estão na floresta estão em interação com pastores, passando a conhecer a vida simples do campo, seus prazeres e encantos, que incluem outras pessoas, surgindo diversas paixões em cena. Porém, os casais não estão devidamente formados, em uma construção de casos de triângulos de interesses amorosos.

Quando Oliver entra na floresta, Orlando salva-o de uma leoa. O irmão mais velho arrepende-se de suas más ações e, encontrando Celia, por ela se apaixonava. Com uma discussão acerca de quem formaria um casal com quem, agora já na presença do Duque exilado, mas ainda disfarçado, Ganymede propõe resolver os enlaces, revelando-se Rosalind, conseguindo a aprovação de seu pai para se casar com Orlando, e organizando os outros casamentos, que são presididos na última cena da peça, ainda na floresta de Arden, pelo deus Hymen. Na ocasião dos casamentos, aparece o irmão do meio de Orlando e Oliver, com

a notícia de que Frederick também se arrependera de seus atos, e de que o Duque exilado poderia voltar a seu ducado e retomar o poder usurpado.

Nesta peça, temos um paralelo entre um mundo real preenchido por ameaças e traições, onde tudo dá errado, e um outro mundo, dentro da floresta de Arden, que presentifica todas as possibilidades de paz e justiça: uma aparição do *green world* que Bloom (1998, p. 205) interpreta como “o melhor lugar para se viver, em toda a obra de Shakespeare”.

Essa idealização de Arden tem uma ligação direta com o estilo de vida levado dentro dos limites da floresta, uma reconstrução de uma Era de Ouro, um “novo Éden na terra” (BATE, 2007, p. 473), onde nenhuma ameaça concretiza-se, onde todos os desenlaces são positivos, nessa “mais feliz das peças” (BLOOM, 2006, p. 204) de Shakespeare.

Há pouca construção mágica em *Como Gostais*. À parte a aparição de um deus por alguns instantes para oficializar as núpcias de quatro casais, toda a peça é levada por humanos, por ações possíveis, discursos lógicos, e alguns poucos elementos gratuitos de sorte, como o arrependimento do usurpador Frederick. Se o *green world* é inaugurado por Shakespeare em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, de 1592, apenas alguns anos mais tarde, já o vemos dominar a história contada em cena, em *Como Gostais*.

Esse novo mundo é importante não apenas para a resolução cômica, mas também para as ações dramáticas como um todo nessa obra. Apenas por meio do contato de Orlando com Ganymede, Rosalind disfarçada pode torná-lo um pretendente digno de si e de sua classe, ensinando-lhe elegância e compostura (Bloom, 2006). Apenas por meio do contato de Orlando com o Duque exilado e do Duque com a simplicidade da vida no campo, ele pode aceitar, sem problemas quanto ao nível social e à falta de título de Orlando, seu interesse em Rosalind. Apenas quando Oliver entra nesse mundo surge a oportunidade de Orlando deixar de ser perseguido pelo

irmão. Ainda que a floresta de Arden não aja na peça, é graças a sua influência, enquanto apresentação de um ideal de existência, que os problemas de *Como Gostais* podem ser solucionados.

Ao final da peça, quando as personagens preparam-se para voltar para a vida na corte, uma delas fica para trás. Trata-se de Jaques, um Lorde apresentado na peça como melancólico desde a lista das *dramatis personae*. Enquanto todos os demais aprendem com Arden, Jaques permanece o mesmo. Não tendo se transformado, melhorado, sofrido nenhuma mudança como as outras personagens, ele decide continuar por ali, possivelmente ainda em busca de seu verdadeiro contato com o *green world* e da transformação que só esse contato pode trazer, dentro dessa estrutura cômica proposta por Shakespeare.

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: OPERAÇÃO MÁGICA

Sonho de uma Noite de Verão traz outra grande exemplificação do funcionamento do *green world*, além da sugestiva menção do *sonho* em seu título. Aqui, também existe o deslocamento para esse novo mundo, isolado pelos limites de um bosque onde a maior parte da ação da peça acontece. Mas enquanto Arden manifesta-se como um espaço diferente, o bosque desta peça mostra-se também um local de constituição fantasiosa, sendo habitado por criaturas mágicas que operam quase todas as ações que encaminham a trama.

A história passa-se na Grécia. Hermia e Lysander desejam se casar, porém Egeus, o pai da moça, decide que ela se case com Demetrius, um segundo pretendente, que ela não ama e por quem sua melhor amiga, Helena, é apaixonada. Segundo as leis gregas, o pai poderia dispor da filha como desejasse, e Egeus vai ao Duque Theseus, nas vésperas das bodas do Duque com Hippolita, para exigir sua vontade cumprida, o que o Duque determina que aconteça em quatro dias. Estabelece-se aí, mais uma vez, o padrão da Comédia Nova: dois jovens desejam-se, porém o relacionamento não pode acontecer graças a impedimentos de ordem social representados por

figuras paternas que também são centrais ao governo dessa sociedade.

Hermia e Lysander fogem para ficarem juntos. Eles se encontram num bosque, durante a noite, sem saber que são seguidos por Demetrius, que quer impedir que sua amada Hermia vá-se, e por Helena, que deseja impedir seu amado Demetrius de encontrar Hermia. O bosque, então, apresenta-se ao público como um lugar mágico: nele, habitam o Rei e a Rainha das fadas, Oberon e Titania, que estão em disputa. Ao ver o sofrimento de Helena, Oberon pede que um de seus espíritos providencie, magicamente, que Demetrius por ela se apaixone, mas o espírito, Puck, erra o jovem, fazendo que Lysander deixe de amar Hermia. Continuando a ação na tentativa de corrigir o erro, Puck faz os dois atenienses amarem Helena, que se ofende, achando ser uma brincadeira dos outros, e briga com Hermia, agora desolada por perder seu Lysander. O uso de operações de magia continua até que finalmente tudo seja acertado: Hermia e Lysander apaixonados, assim como Helena e Demetrius. Em suma, contrariando as limitações de seu mundo real, os jovens fogem para um local mágico, o *green world*, onde ocorre a resolução cômica: os casais acertam-se, acreditando que todos os enganos tenham sido apenas sonhos.

Num terceiro movimento, os amantes são encontrados por Theseus, Hippolita e Egeus. O Duque, tocado pelos bons sentimentos de suas bodas, decide que, já que se formaram dois casais e não há mais a possibilidade de que Hermia e Demetrius casem-se, a vontade de Egeus seja dobrada e ele permita o casamento dos jovens como eles desejam. As vontades dos jovens vencem, o velho é suprimido (deixando de aparecer na peça, inclusive) e cristaliza-se um novo modo de entendimento de uma ordem social: o casamento, que antes era uma determinação paterna, passa a ser visto como uma decisão pessoal do casal apaixonado. O novo pensamento social tende a novas regras, à desestabilização dos princípios antigos que eram causa de infelicidade e impedimentos, e à predominância da individualidade, da vontade particular daqueles que representam melhor esse novo pensamento: os jovens.

No entanto, essa que Bloom (1998) diz ser uma das maiores obras de Shakespeare tem um outro núcleo, independente da trama dos jovens apaixonados e que se destaca bastante: são os trabalhadores atenienses que, por ocasião do casamento de Theseus, decidem montar uma pequena peça para apresentarem na cerimônia. A peça, “A mais lamentável comédia e mais cruel morte de Pyrramus e Thisbe” (*Sonho* I. 2. 8-9) tem como ator principal Bottom, que, em certo momento, também será alvo da magia de Puck, o qual, enfeitiçando Titania, faz com que ela se apaixone por Bottom, que está com uma cabeça de asno grudada a seu corpo. Graças à distração de Titania apaixonada é que Oberon consegue o pajem que desejava. Seu objetivo alcançado, o feitiço é removido e Titania e ele se acertam em seu complicado relacionamento. Bottom também acredita que o que aconteceu com ele foi um sonho, o que leva à pergunta de Bloom (1998), questionando de quem seja o sonho que dá título à peça, posto que a ação cômica ocorre em um núcleo, porém a personagem de maior destaque, a partir de uma contagem de número de falas, é Bottom, de outro núcleo.

Mas ao questionamento de Bloom cabe observar que nessa peça não importa tanto quem sonha, mas sim aquilo que o sonho consegue fazer, e, mais que isso, já que não houve sonho nenhum, as artimanhas de Puck, o grande ator dessa peça, que é o responsável pela ligação dos núcleos, o responsável tanto pelas ações cômicas, como pelo desfecho cômico. Isso tudo porque Puck é uma grande metáfora: ele de fato é a representação viva e física do *green world* shakespeariano, representando, ele mesmo, todo o potencial e a necessidade desse conceito para o funcionamento da comédia elisabetana. Assim se encerra o ciclo cômico de *Sonho de uma Noite de Verão*, com a grande ironia do título.

Apontando o aspecto já levantado de que “the green world has analogies, not only to the fertile world of ritual, but to the dream world that we create out of our own desires”¹⁴ (FRYE, 1971, p. 183), compreende-se que o *green world* é a representação do mundo como ele deveria ser, o mundo como ele é sonhado. É assim que se pode ver a peça como uma brincadeira, desde o título, acerca dos modos como

¹⁴ “o *green world* tem analogias, não apenas ao mundo fértil do ritual, mas ao mundo de sonhos que criamos a partir de nossos desejos”

conseguimos as coisas que desejamos e, mais que isso, do modo como acreditamos que elas ocorreram, tendenciosamente pedindo auxílio àquilo que –como também já mencionado– era talvez a maior e mais universal característica da sociedade elisabetana, o pensamento mágico.

MUITO BARULHO POR NADA: DA MORTE À RENOVAÇÃO

Frye (1972) justifica a tendência shakespeariana de diminuir a participação das personagens que funcionam contra os desejos que os jovens expressam (em detrimento à exposição de fatos que possibilitem a realização da resolução cômica), considerando a existência de dois meios de desenvolvimento da comédia: um que enfatiza as personagens opositoras; e outro, o preferido por Shakespeare, que destaca as cenas de descoberta e reconciliação. Essa estrutura pode ser evidenciada pela participação mínima de Don John em *Muito Barulho Por Nada*.

Nessa peça há duas tramas: primeiramente, Claudio apaixona-se por Hero e, com o casamento planejado, Don John, por pura vilania declarada, faz com que o noivo acredite que a noiva o está traindo com outro homem, de modo que, no altar, Claudio rejeita-a, fazendo Hero desmaiar. Ela se finge de morta, e, comovidas, testemunhas de Don John contam a verdade, o que faz Claudio arrepender-se e implorar o perdão de Leonato, pai de Hero, o qual concede, sob a condição de que ele se case com uma suposta prima de Hero. Claudio aceita e, no momento do casamento, a noiva era de fato Hero. Paralelamente, são apresentados Beatrice, amiga de Hero, e Benedick, amigo de Claudio, dois jovens que desprezam o amor e o casamento. As outras personagens convencem-se de que Beatrice e Benedick gostam-se e trabalham para convencê-los também disso, o que de fato funciona, ao final ficando arranjado mais esse casamento.

Aqui, há uma inversão do padrão da Primeira Idade da

Comédia. De fato, Beatrice e Benedick dobram-se à vontade demonstrada pela sociedade já cristalizada, porém de forma avessa: não são eles que desejam as coisas segundo os princípios do *green world* (como tendenciosamente os jovens de Shakespeare fariam), mas são eles que estão iludidos e afastados desse mundo. As outras personagens trazem-nos de volta, a partir do exemplo do amor de Hero e Claudio. Sob essa interpretação é que se pode questionar se *Muito Barulho por Nada*, ao invés de ser vista como uma das peças que não demonstra o *green world*, não deveria ser considerada mais próxima de *Noite de Reis* (1601) ou de *A Tempestade*, peças que possuem unicamente esse segundo mundo, que em *Muito Barulho por Nada* é representado mais pelo psicológico do que pelo espaço físico idealizável.

Assim, torna-se possível contrariar a colocação de Bloom (1998, p. 195) de que “love, in *Much Ado About Nothing* is as superficial as war”¹⁵ – tratando da guerra que é mencionada no começo da peça. A colocação do crítico baseia-se no fato de que a guerra não teve nenhuma utilização direta para a peça, nem importância. Ela é apenas mencionada como terminada, motivo pelo qual o Príncipe de Aragon, Pedro, irmão de Don John, acompanhado de Claudio e Benedick, vai visitar Leonato. Em contrapartida, a questão do amor coloca-se como um ponto de vista possivelmente mais irônico do que objetivo de Bloom, quando ele (1998) declara que o Amor seja, ele próprio, *muito barulho por nada*. Nas questões de casamento em Shakespeare, o crítico tende a manter uma opinião de que eles sejam desimportantes, não fazendo diferença direta quem se casa com quem, o que é discutível, pois, como aqui é apontado, as peças do bardo tratam de um aspecto ritualístico de morte e renascimento cujo objetivo original era a fertilidade da terra, tão simbolizada pela casamento que permite a fala de Benedick “o mundo precisa ser povoado” (*Muito Barulho*, II. 3. 174) como justificativa para o ritual representado pela cerimônia que, na sociedade idealizada de então, ocorre apenas por amor, como demonstrado a partir de *Sonho de uma Noite de Verão*.

Ainda sobre *Muito Barulho Por Nada*, há mais um ponto

|| ¹⁵ “o amor, em *Muito Barulho por Nada*, é tão superficial quanto a guerra”

que depõe em favor de sua aproximação das comédias ritualísticas de Shakespeare, isso contra a possibilidade irônica da interpretação de Bloom: a suposta morte de Hero. Evento singular, para todas as personagens exceto ela mesma, para seu pai e para o frade, Hero está morta, de forma que, apesar de a platéia saber do fingimento, saber que a peça ainda é uma comédia, suas personagens estão vivendo em tragédia. Tragédia essa que só acaba na última cena, com a revelação final, criando um grande choque de gêneros, e fortalecendo tanto a aproximação que Frye faz dos gêneros em Shakespeare, como as colocações de Bate (2007, p. 255), de que “comedy is tragedy averted”¹⁶ e, mais ainda, que “good comedy is tragedy narrowly averted”¹⁷, num grande apontamento de que essa talvez seja, discordando da crítica em geral, uma das maiores comédias shakespearianas.

|| ¹⁶ “a comédia é a tragédia evitada”

|| ¹⁷ “a boa comédia é a tragédia evitada por pouco”

Irônica, sim, pois trata-se de uma tragédia que a platéia sabe não o ser, mas ainda assim romântica, ainda assim uma das representações ritualísticas do repertório elisabetano pela demonstração precisa, na figura da Hero (assim como na figura da Helena de *Tudo bem Quando Termina Bem*), do ritual de vitória do Verão sobre o Inverno, a “expulsão da morte” (FRYE, 2006, p. 98), em que se causa a morte acreditando que ela afastará a mortalidade, trazendo o renascimento: na sua adaptação dentro de uma estética elisabetana do provável, como esse “ponto de morte ritual” (FRYE, 1971, p. 179).

A TEMPESTADE: A COMÉDIA COMO FORMA INCLUSIVA

“The tendency of comedy is to include as many people as possible in its final society: the blocking characters are more often reconciled or converted than simply repudiated”¹⁸ (FRYE, 1971, p. 165). Essa característica, controversa com a fuga de Don John ao final de *Muito Barulho por Nada*, é o ponto mais alto do trabalho shakespeariano em *A Tempestade*, uma peça “fundamentalmente sem enredo” (BLOOM, 1998, p. 662). Prospero teve seu lugar como

|| ¹⁸ “a tendência da comédia é incluir tantas pessoas quanto possível em sua sociedade final: as personagens opositoras são mais frequentemente reconciliadas ou convertidas do que simplesmente repudiadas”

Duque de Milão usurpado por seu irmão, Antonio, com a ajuda do Rei de Nápoles, Alonso, sendo Prospero e sua filha Miranda isolados em uma ilha. Com sua arte mágica, Prospero controla o espírito Ariel e o selvagem meio-demônio Caliban. Assim, sendo, esses dados apenas contados pelo feiticeiro à filha, a peça já começa com uma noção de que a ordem normal esteja invertida (BATE e RASMUSSEN, 2007), já começa diretamente em um mundo paralelo e mágico, o *green world*.

Doze anos depois, Prospero tem a oportunidade de recuperar seu lugar, quando, com uma tempestade, ele faz o navio transportando seus traidores naufragar perto da costa de sua ilha, os tripulantes todos sendo obrigados a procurar abrigo nela. Na ilha, Sebastian conspira para matar o Rei e tomar seu lugar, com a ajuda de Alonso. Enquanto isso, levado por Caliban, Stephano, o mordomo permanentemente bêbado, junto do bufão Trinculo, decide matar Prospero para ficar com a ilha. Ao mesmo tempo, Ferdinand, filho do rei, encontra Miranda e eles se apaixonam. Essas três tramas são construídas, porém as três são secundárias o suficiente para serem ignoradas.

Secundárias não por falta de possibilidade de desenvolvimento, mas porque elas de fato não acontecem. Essa peça é sobre Próspero, sobre sua Arte. Ele é o enfoque total da peça, quando não diretamente, por algum intermédio, como a preocupação de Caliban com seu mestre, de Ariel com os afazeres que ele lhe deu, ou da permanente noção de que todos os que estão na ilha naquele momento lá foram parar unicamente por sua vontade. É com sua Arte que Próspero resolve todos os problemas. Ele consegue impedir os conspiradores, restituir seu título e o direito de voltar a Milão, além de casar sua filha com um príncipe. Ele liberta Ariel, por sua ajuda, perdoa seus traidores, abandona sua Arte e prepara-se para voltar a Milão.

Próspero consegue o que queria, porém não há nisso satisfação possível: depois de tocado pelo efeito do *green world*, voltar ao mundo real como ele próprio era antes, antes de sua Arte, antes de descobrir sua verdadeira capacidade mágica, é apenas casual. Ele volta a uma

ordem anterior que já estava lá. A mesma ordem que o expulsou. Não o momento de aceitar a sociedade com as suas limitações que não o satisfazem, mas uma situação em que ele suavemente modifica os princípios de sua sociedade, que haviam sido alterados quando fora expulso.

Todos os traidores são perdoados porque “comedy makes room for little acts of Grace: it allows the second chance which tragedy denies”¹⁹ (BATE e RASMUSSEN, 2007, p. 255) e Prospero aceita abandonar sua Arte porque ela já não é necessária, mesmo que ele tenha pesar nisso, mesmo que, abandonando-a, ele diminua (BLOOM, 1998). Importante insistir: é com sua Arte que Prospero resolve todos os problemas. Não atos, mas palavras. Não feitos, mas decisões. Numa das peças em que mais importância têm as palavras, é apresentado um mágico que amadureceu, usando as palavras de um autor maduro para concluir uma obra, entendida tanto como as conquistas de Prospero, como o texto de Shakespeare. No fim das contas, o que importa são mesmo os versos.

Abandonando o potencial mágico –seu próprio– e aquele do *green world* em que estava inserido, Prospero aponta para uma nova forma de solução da comédia, uma forma que não é nem engraçada, nem particularmente feliz, nem celebrada. Sua resolução cômica é o retorno à ordem normal das coisas, numa reflexão irônica sobre os primeiros tipos de comédia, em que o vencedor é a ordem, ainda que indiretamente. Essa nova ironia, essa comédia sem felicidade, podem ser o que alguns veem como uma Nova Idade da Comédia, ainda que sua estrutura seja apenas uma derivação da idade anterior: a estrutura do *green world* permanece em cena, mas, sendo ele o foco, e não a realidade, a peça toda figura como apenas um pedaço do formato completo do cômico shakespeariano –o formato mágico e ritualístico, definidor de sua obra cômica.

|| ¹⁹ “a comédia abre espaço para pequenos atos de Graça: ela permite a segunda chance que a tragédia nega”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATE, Jonathan. RASMUSSEN, Eric. (Ed.). *William Shakespeare. Complete Works*. New York, Macmillan, 2007.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York, Riverhead Trade, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1971.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo, Edusp, 2006.

ABSTRACT

The division of Shakespeare's plays into periods shows a distortion when in relation to his comic works, with the suggestion of different styles. These styles are here presented and analysed in consideration of historical categories of Comedy. The aspect of ritualization in comedy is more closely considered in four of the author's plays, being demonstrated from discussions of his works and of two of his commentators and critics.

KEYWORDS

Shakespeare, Comedy, Performing Arts Analysis.

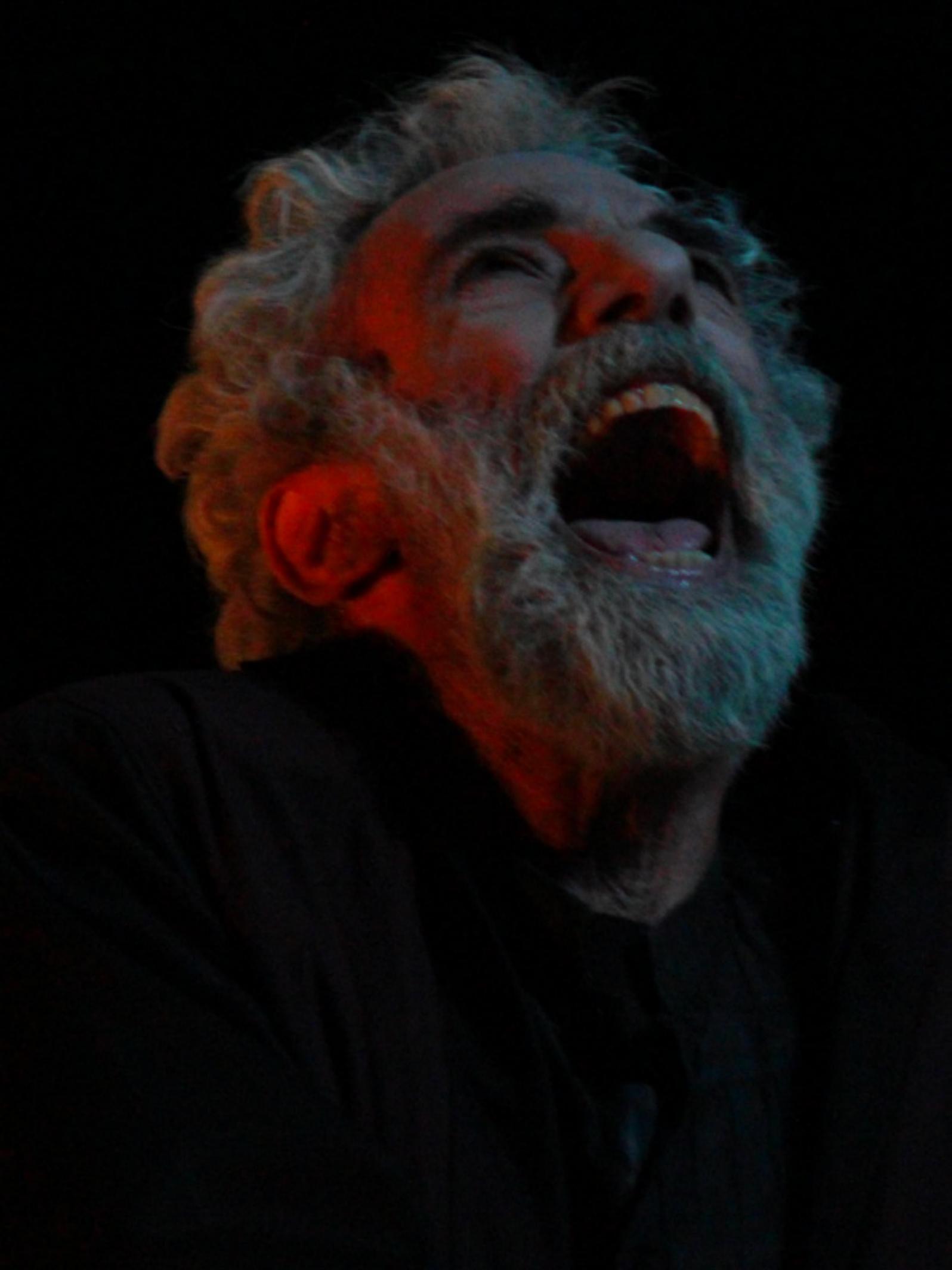


Foto de Letícia Cabral "Roberto Mallet — *Hamleth face a morte* — Direção de Mario Santana"

Juliana
ELESBAO
Eduardo
DA LUZ

Universidade Federal do Ceará (UFC)

AS MÃOS LITERÁRIAS E A
INFLUÊNCIA NO TEATRO:
HAMLET E O MARINHEIRO

RESUMO> Propomo-nos evidenciar como a mão literária de Fernando Pessoa, pousada sobre a mão literária de Shakespeare, seu precursor, pressionando-a, potencializa as impossibilidades de sentido da linguagem. Para tanto, tomamos como objetos desse estudo as peças teatrais O Marinheiro, de Fernando Pessoa, e Hamlet, de William Shakespeare.

PALAVRAS-CHAVE> Shakespeare; teatro; influência

AS MÃOS LITERÁRIAS E A INFLUÊNCIA NO TEATRO: HAMLET E O MARINHEIRO

I. DA INFLUÊNCIA

A origem de nosso trabalho toma como base, inicialmente, anotações feitas por Harold Bloom e por Fernando Pessoa nas margens de livros de sua predileção: um remoto *Finnegans Wake*, no caso de Bloom, e um manuseado Shakespeare, de Pessoa. Nesta primeira parte, cuidaremos tão somente das anotações do crítico estadunidense.

Tais comentários são-nos revelados por Harold Bloom em seu *A anatomia da influência*, de 2011, em edição brasileira de 2013. Diz-nos amistosamente:

Um pouco mais tarde [em relação ao período de sua pós-graduação em Yale] e com menos energia, como um jovem membro do corpo docente, eu mesmo imitei [Thornton] Wilder, liderando outro seminário informal [sobre *Finnegans Wake*], usando então uma edição de 1958 da Viking Press, que se encontra à minha frente enquanto escrevo, cheia de anotações marginais um tanto quanto blakeanas (BLOOM, 2013, p. 145).

Já então lhe interessava o *agon* de James Joyce com Shakespeare. Para Bloom, o poder do escritor irlandês sobre a linguagem e a sua mitologia eram shakespearianas, e William Shakespeare já era, desde aquela época, “o Fundador”: “Estariamos aqui de qualquer modo, é claro, mas sem Shakespeare não nos teríamos enxergado como o que somos” (BLOOM, 2013, p. 22). As anotações feitas por Fernando Pessoa em seu volume com as peças shakespearianas igualmente projetam um embate, este ainda mais perturbador: o *agon* de si

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC e Professora-tutora do ensino a distância da Universidade Aberta do Brasil/UFC Virtual.

E-mail: julianeelsbao@gmail.com

² Professor Doutor no Departamento de Literatura, da Universidade Federal Ceará.

E-mail: eduardocluz@gmail.com

mesmo contra Shakespeare, instigado pelas reflexões que naquelas páginas registrou sobre Oscar Wilde e sua “fé no estético”, como Bloom viria modernamente reafirmar (BLOOM, 2013, p. 17).

Jamais saberemos as razões que conduzem um homem da estatura intelectual de Harold Bloom, aos 80 anos de vida, a escrever um novo livro. Sendo o que ele próprio considerou seu canto do cisne, *A anatomia da influência*, no entanto, manifesta seu desejo de esclarecer algumas formulações malconcebidas por seus leitores, como, por exemplo, a ideia acima posta de que Shakespeare nos teria inventado. Essa e outras ideias haviam sido colocadas no volume *A angústia da influência*, de 1973; nele, Bloom propôs categorias que a obra recente retoma em formulações mais elaboradas: a desleitura criativa, a luta pouco gentil nos relacionamentos literários, o poeta-em-um-poeta... Tania Franco Carvalhal, em texto da década de 1980, reconhece o brilho da teoria bloomiana, mas explicita supostos reducionismos:

É certo que sua proposição se autolimita ao montar-se apenas com relação a grandes poetas. Além disso, não examina a possibilidade de que, na construção do poema, coexistam influências de outra natureza que não a poética. Ocupa-se apenas com os caminhos escondidos que vão de poema a poema, analisando somente “the poet in a poet”. Os aspectos formais dos poemas ficam, nessa perspectiva, relegados. Para ele, tudo se reduz a um conflito de gerações e a uma série de mecanismos de defesa que, acionados, regem as relações intrapoéticas (CARVALHAL, 1986, p. 60).

Se, no entanto, o ainda jovem catedrático Harold Bloom trabalhava com tais instabilidades teóricas, antes disso já expunha convicções que carregou pela vida afora; uma delas era a de que *Finnegans Wake* constituía o final da busca por Shakespeare, empreendida por James Joyce. O soberano bardo de Stratford-on-Avon era já o “nosso Homero”, e, para Bloom, apesar de inevitável, o melhor que os dramaturgos poderiam fazer era desviar do criador de Hamlet. Fernando Pessoa, contudo, quis repensar o teatro mental

shakespeariano, e o *agon* de Pessoa com Shakespeare –embora em obra menos incensada que *Finnegans Wake*– tem a complexidade do *agon* entre Joyce, seu contemporâneo, e Shakespeare.

Na peça de Pessoa, observaremos a mão literária do escritor sucessor pousada sobre a mão literária do precursor, pressionando-a, a fim de potencializar as impossibilidades de sentido pressentidas pelo rival de Shakespeare, as quais se projetam no campo do universo simbólico sustentado pela palavra. Não nos aprofundaremos na teoria poética de Harold Bloom para analisar as relações estético-literárias entre as obras que aqui visamos a examinar, mas ela contribui, expressivamente, para a compreensão do que se pretende propor neste trabalho.

II. A MÃO DE SHAKESPEARE E A MÃO DE PESSOA: *HAMLET E O MARINHEIRO*

Passemos, agora, às anotações feitas por Fernando Pessoa. Elas se encontram nas páginas de seu exemplar da obra completa de Shakespeare. Algumas dessas anotações dizem respeito ao ensaio “The Portrait of Mr. W.H.”, de Oscar Wilde. É confusa a ideia que temos de Wilde visto por Pessoa: por um lado, um falso moralista; por outro, no fragmento “O destino do gênio”, é a Wilde que Pessoa nomeia. Afinal, são wildianos os esboços de certa estética apoiada no paradoxo, na dissolução do absoluto: “As únicas pessoas reais são as que nunca existiram”, conhecidíssima frase de *The Decay of Lying*. Em Wilde, formula-se a criação de uma “personalidade literária”, maneira de representar teatralmente, em consonância com sua ideia de a vida ser ficção, e a arte, realidade. Pessoa, que sempre soube distanciar-se criticamente de seus confrades literários, levou ainda mais fundo esse processo de dramatização. Tal distanciamento crítico e tal capacidade de verticalizar experiências literárias são traços vigorosamente

marcantes de Fernando Pessoa. A ideia de nosso trabalho nasceu daí, e é esta: apreciar esses dois traços, especificamente em relação a Shakespeare, de quem usaremos *Hamlet* (cujo protagonista – ainda segundo nosso articulador Wilde– inventou o pessimismo de Schopenhauer). De Pessoa, usaremos *O marinheiro*.

Parece haver dois campos de interesse para Pessoa, no que concerne ao “gentil-homem de Stratford-on-Avon”: o que trata do famoso “problema shakespeariano”, relativo à autoria e à identidade de William Shakespeare, e o essencialmente textual, admirado e emulado. Quanto ao primeiro, Pessoa poderia ter acolhido explicações esotéricas ou motivos simplesmente secretos para o eventual disfarce do mestre inglês, mas preferiu sustentar seus argumentos sobre a natureza do gênio, segundo a qual Shakespeare seria dotado de uma “ultra-assimilação”, capaz de fazê-lo apreender, intensa e profundamente, aquilo que via ou ouvia; em outras palavras, encantava-o “seu poder de observação, resumindo um todo num só aspecto de importância primacial; sua habilidade prática nascida de uma rápida compreensão das coisas...” (PESSOA, 2005, p. 311). No que respeita ao segundo campo, que se comunica naturalmente com o primeiro, mergulhemos em algumas assimilações pessoais de Shakespeare; pensemos em desdobramentos estéticos particularizados dos dois poetas-dramaturgos, servindo-nos das relações que parecem impor-se entre os dois textos.

Começemos por *Hamlet*, cuja sedução e cujo brilho, em boa medida, originam-se de um jogo textual que gera um produto com a nitidez da duplicidade. As falas devem cassar o sentido das que lhes sobrevêm; os personagens dizem uma coisa que é outra: dizer é velar. Hamlet funde-se à linguagem, representa-a e, ao final, pede a Horácio que o afirme nela, ou seja, pede-lhe que compreenda ser ele uma construção dessa linguagem que o antecedeu, que o foi e que deverá sê-lo. Se estamos certos, Pessoa procederá à agudização desse processo. Em *35 Sonnets*, escrito provavelmente em 1909, ele já empreendia uma análise entre o conhecimento e a linguagem. No fragmento “Os graus da poesia lírica”, destacava, acerca do estilo shakespeariano, “o relevo inesperado da frase, a subtileza e a

complexidade do dizer” (PESSOA, 1988, p. 56).

Retomando o caso de James Joyce, citado no início deste trabalho, Bloom destacava seu poder sobre a linguagem e como ultrapassava o horizonte estabelecido pela língua-linguagem enquanto instrumento de produção literária. Suas escolhas, portanto, não estavam encerradas por um conjunto opaco de significantes; pelo contrário, o escritor lança mão de sua liberdade criadora e esgota as possibilidades de significação, abolindo o caráter neutro e inerte da língua-linguagem. Joyce parecia, portanto, discordar da seguinte afirmação de Barthes, em que é perceptível a preocupação com a falta de liberdade criadora na língua-linguagem à qual estaria fadado o escritor:

[A língua] É muito menos uma provisão de materiais do que um horizonte, isto é, ao mesmo tempo um limite e uma estação. (...) O escritor nada retira dela, literalmente; a língua é antes para ele como uma linha cuja transgressão designará talvez uma sobrenatureza da linguagem: é a área de uma ação, a definição e a espera de um possível. (...) Ninguém pode, sem mais nem menos, inserir a sua liberdade de escritor na opacidade da língua. (...) Assim, para o escritor, a língua nada mais é do que um horizonte humano que instala ao longe certa *familiaridade*, toda negativa (...).

A língua está pois aquém da Literatura (BARTHES, 2004, p. 10, grifo do autor).

Pessoa, por sua vez, parece entrar em consonância com a ideia de Barthes e a extremiza; a língua-linguagem no texto dramático –pertencente, obviamente, ao conjunto semiótico literário– *d’O marinheiro* se restringe a ser o espaço da não-ação, visto que tanto as personagens quanto seu estado de alma são delineados de forma exclusivamente verbal. A aparente inércia das personagens é potencializada na “teatralidade” dos signos. Na referida obra, o escritor português manifesta um discurso que ganha a configuração de um jogo exclusivo de significantes, bancado unicamente pela linguagem, sem transgredi-la. Aqui, as palavras perdem sua capacidade de criar

e sua possibilidade de representar. Já se disse que, no drama estático pessoano, não há sequer personagens, apenas vozes. Se nossa ideia faz sentido, Pessoa aprofundou o golpe de Shakespeare, simbolizado nesta fala de Hamlet: “Realmente, tudo isto é aparência, pois são ações que podem ser representadas pelo homem; porém, o que dentro de mim sinto, supera todas as exterioridades...” (SHAKESPEARE, 1989, p. 538).

Para Pessoa, sabemos, o que ele sentia não poderia ser transmitido. Em *O marinheiro*, as palavras sustentam a existência apenas simbolicamente; afinal, com a pulverização de um absoluto que poderia explicá-la, nada se diz, e esse nada é o que dizem as Veladoras. Estudioso de questões estéticas e literárias, Pessoa eleva a incomunicação de seu drama ao nível de problema da própria arte moderna, que tende a significar sua insignificação.

Relacionados a esse, há dois aspectos interligados que podem encorpar nossa proposta de que Pessoa pressionou sua mão sobre a de Shakespeare: a paralisia da ação e a estrutura do drama. Iniciemos por Hamlet. Sua imobilidade para a vingança é o centro da peça, um problema que vem atravessando os séculos: Goethe viu nela o embate entre a *vontade* (ligada ao *querer*) e a *necessidade* (ligada ao *dever*), que negará ao protagonista tanto a solução de seu conflito interior, quanto a realização de seu conflito exterior, em que o primeiro se transforma após a exigência da vingança feita pelo espírito do rei. Está em *O nascimento da tragédia*: “O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão: tal é o ensinamento de Hamlet” (NIETZSCHE, 1993, p. 56).

A verdade é que Hamlet não se vinga nem supera a ideia de vingar-se; a furiosa atenção que o absorve e o frenético acúmulo de imagens que lhe acorrem irão levá-lo à anulação. Evidentemente, essa questão não passou despercebida a Pessoa. Para ele, há três “espécies de atividade mental” que produzem “a falta de vontade de impulso”; e conclui, exemplificando a segunda com Hamlet: “o temperamento artístico e literário, em que a vontade é virada para dentro” (PESSOA, 2005, p. 707). Com *O marinheiro*, Pessoa complexifica o processo

shakespeariano, criando, já, uma peça “virada para dentro”; nela, “pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade” (PESSOA, 2005, p. 283).

Para o mestre português, o “grande gênio” Shakespeare interessava-se mais pela psicologia das personagens que pela estrutura das peças, ratificando o que Goethe dissera das mesmas: “elas contêm muito menos ação sensível do que palavra espiritual” (GOETHE, 2000, p. 38), ou seja, servem mais à imaginação que à visão. A “peça dentro da peça”, em *Hamlet*, e a história do marinheiro sonhado pela segunda Veladora, em *O marinheiro*, são ambas estruturas em abismo, mas a metonímia de que se servem busca o inverso: na primeira, a intensificação da teatralidade; na segunda, sua anulação... É peripécia na primeira e, na segunda, o impossível clímax da arte moderna.

Os dois aspectos discutidos no parágrafo anterior ligam-nos, por via natural, à questão dos gêneros literários. Parece mesmo que Shakespeare não nos deixou textos teóricos sobre teatro, mas alguns de seus personagens o fizeram. Em *Hamlet*, pela voz de Polônio, o dramaturgo inglês relativiza os gêneros e suas leis de representação: “São os melhores atores do mundo, tanto para a tragédia, como para a comédia, a história, a pastoral, a pastoral-cômica, a pastoral-histórica, a histórica-trágica, a pastoral tragicômica-pastoral, cena indivisível ou poema ilimitado” (SHAKESPEARE, 1989, p. 562).

Além de relativizá-los, Shakespeare parece comprazer-se com a problematização de seus limites. A tragédia *Hamlet*, sob a perspectiva do pré-romantismo alemão, é um drama, tanto por privilegiar francamente a *lexis* (presta-se melhor à leitura), quanto pelas dificuldades ligadas à encenação (*opsis*), características que configuram o inverso do que, na visão goethiana, seria uma peça teatral. Se nossa linha de análise segue tendo sentido, Pessoa conduz ao extremo a complicada montagem teatral shakespeariana; com *O marinheiro*, ele rejeitará todas as orientações do teatro representável. De seu drama estático, sem “conflito nem perfeito enredo”, restará

apenas, e emblematicamente, a literatura.

Também ao extremo será levado o humor de Hamlet, que, destaque-se, nasce da primeira fala do protagonista: “(Aside) A little more than kin, and less than kind” (1º ato, 2ª cena) / “(À parte) – Um pouco mais do que parente e menos do que filho” (SHAKESPEARE, 1989, p. 538). Já está aqui o que o papel de louco lhe facultará por toda a peça: jogos de palavras e inversões de sentido, que irão beirar o puro *nonsense*: *kin* (parente) e *kind* (simpático, cordial) ironizam a fala do tio, embora *kind* também tivesse um sentido, hoje arcaico, de “descendência”. Esse procedimento, aliás, é um dos pilares do drama; surpreso com a devolução dos presentes, Hamlet pergunta a Ofélia: “Ha, ha! are you honest?” (3º ato, 1ª cena) / “Ah, ah! És honesta?” (SHAKESPEARE, 1989, p. 568). *Honest*, no caso, é explorado por ambivalência: “sincera” ou, no significado arcaico, “casta” ou “virtuosa”.

O dramaturgo Shakespeare sabia que o *efeito* sobre o espectador consistia em função decisiva no teatro, tese que afirmou na “peça dentro da peça”, e o zeloso produtor Shakespeare entendia indispensável o *alívio cômico*, chegando a explorá-lo numa frequência e numa intensidade que punham em risco o próprio tom da peça. Como exemplo, lembremos a aparição do rei: a extrema angústia de Hamlet não o impede de dizer aos amigos “You hear this fellow in the cellarage”, em que *cellarage* (que hoje diríamos *cellar*) é, rigorosamente, “porão” (!). O famoso “Hic et ubique?”, que o filho dirige ao pai, não deixa de fazer ver a todos a impertinência do espírito; é como se lhe perguntasse: “Você quer que agora os homens jurem em outro lugar?”.

Schiller já fizera graves reservas a esse procedimento de Shakespeare; Goethe afirmou que a tragicidade de *Romeu e Julieta* chegou a pôr-se em risco pelas intervenções cômicas de Mercúrio e da ama. Quanto a Fernando Pessoa, ele forçará a ironia shakespeariana até que ela atravesse o corpo do texto e torne-se humor radicalmente intelectual: no “falar dobrado” da ironia pessoana, as partes suplementam-se hermeticamente, e o discurso de *O marinheiro* vai

configurar-se como manifestação irônica da literariedade.

Em 1864, Taine observou que a história de Hamlet era o percurso de um “envenenamento moral”, explicado por sua “imaginação exaltada” (TAINÉ, 1945, p. 282). O príncipe, na identidade demente que assume, não chega, porém, a perder-se por inteiro; apropriando-nos das palavras de Polônio, poderíamos dizer: “Embora seja pura loucura, há sensatez no que diz...” Dito de outro modo: na fala de Hamlet há um método, ainda que indecifrado, gerador de certo sentido; Polônio não o identifica porque se trata do sentido mais profundo possível: o humano. Fernando Pessoa, ao refletir sobre “a dor e o delírio do Rei Lear”, que todos sentimos, diz-nos:

Porque é, então, que, sendo esse delírio tão caracterizadamente o do demente senil, o sentimos tanto nós, que não temos conhecimento desse delírio? Porque Shakespeare pôs nesse delírio só aquela parte que nele é humano, e afastou o que nele seria, ou particular do indivíduo Lear, ou especial do demente senil (PESSOA, 1988, pp. 28-29).

O marinheiro, escrito numa época interessada pelo inconsciente e pelo tempo interior, fixou no leitor-espectador a impossibilidade de se encontrarem vidas coesas e a impossibilidade de um sentido único para as palavras, que, afinal, não serviam à transmissão de qualquer conteúdo.

Além desse contraponto, há ainda outro que nos parece produtivo, considerada nossa ideia motivadora: a feição místico-nacionalista. Goethe, ao apontar a grandeza de Shakespeare, punha-o como um profeta, a quem nada se velava, equivalente “ao espírito do mundo”. Muito já se discutiu, e ainda se discute, acerca da revelação de certos mistérios em obras shakespearianas, a qual se daria por ações muitas vezes inverossímeis, exercidas por homens ou por fenômenos. Para além disso, em Pessoa “os acontecimentos são Homens. As circunstâncias são gente” (PESSOA, 2005, p. 555).

Não faltam ao poeta-dramaturgo português abstrações entificadas e personificações, a ele que foi, efetivamente, um iniciado, implicado de modo visceral na aprendizagem de desaprender.

Pessoa escreveu sobre sua meta de exploração do Desconhecido, do mistério “sem nome”, que “se esconde por debaixo das palavras”. Especulou sobre uma Nova Era espiritual, vazada pelas lentes de um nacionalismo místico: o Quinto Império. *O marinheiro* autoriza-nos a identificar Pátria e Poética, por via da alma lusitana de Pessoa, embora não esteja ali um Portugal empírico. De maneira análoga, em *Hamlet* não há uma Dinamarca empírica; Goethe já dissera que todos os personagens de Shakespeare eram “notoriamente ingleses”. Em nosso ambiente acadêmico, já são célebres estas palavras de Machado de Assis, em seu ensaio de 1873: “(...) e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, e *Julieta e Romeu* (sic) têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês” (ASSIS, 1986, p. 804).

O mesmo argumento sustentou Jorge Luis Borges, no século seguinte, quando apresentou a seguinte afirmação: “Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés” (BORGES, 1989, p. 270).

Ideias como essas de Goethe, Machado e Borges, com suas inevitáveis diferenças de tom, serão sempre convocadas para redesenhar o inesgotável tema literário do nacionalismo, místico ou não, entrevisto em *O marinheiro* e em *Hamlet*.

III. DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio nasceu de uma imagem: palavras encostadas

a palavras; anotações de Pessoa nas páginas de Shakespeare. Tanto quanto o envolveu o “problema” da identidade de William Shakespeare, Pessoa amava Shakespeare, a ponto de saber “tão de cor aquelas falas [dos personagens shakespearianos] que ao recitá-las perverte-os (escreve) sendo outros” (MOTTA, 2004, p. 77). O camaleão Shakespeare serviu de maneira para Pessoa, que viu em seu fingimento dramático um exemplo de sinceridade artística.

Além disso, observamos como a palavra imobiliza a encenação e suspende a duração temporal. Agudizando a construção de um enredo teatral sem ação, manifestado por Shakespeare, Fernando Pessoa evoca um universo simbólico que transcende o espaço da representação, impedindo uma evolução da ação dramática.

De ambos, escolhemos duas peças (poderiam ser outras) e algumas categorias (poderiam ser outras) que permitissem vislumbrar a mão de Pessoa sobre a de Shakespeare, forçando-a na direção do mistério. *Words, words, words*: a única verdade é que Shakespeare continuará minando ideias, e Pessoa seguirá verticalizando-as. Porque a literatura é isto: mais que uma questão de vida e de morte. Quanto a nós, leitores de ambos, continuaremos nos sonhando, absolutamente personagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986. Vol. 3.

BARTHES, Roland. Que é a escrita?. In: *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. Tradução de Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BLOOM, Harold. *A anatomia da influência*: literatura como modo

de vida. Tradução de Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro, Objetiva, 2013.

_____. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1989. Vol. 1.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo, Ática, 1986.

GOETHE, Wolfgang. *Escritos sobre literatura*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da leitura: sete ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1993.

PESSOA, Fernando. *Antologia de estética, teoria e crítica literária*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1988.

_____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1969.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London, Penguin Books, 2001.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1989. Vol. 1.

TAINÉ, Hipolito. *Historia de la literatura inglesa*. Buenos Aires, Editorial Americalee, 1945.

ABSTRACT

We intend to demonstrated how Fernando Pessoa's literary hand, laid on Shakespeare's literary hand and pressing it, potentiates the impossibilities of meaning of the language. In order to do this, we have taken as objects of that study the plays *O Marinheiro* by Fernando Pessoa and *Hamlet* by Shakespeare.

KEYWORDS

Shakespeare; theater; influence



Foto de Letícia Cabral "Caveiras da montagem *Hamlet face a morte* — Direção de Mario Santana"