

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANGÉLICA TOMIELLO

SHAKESPEARE E SEU LUGAR NO TEATRO DE GRUPO CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO: '*SUA INCELENÇA, RICARDO III*' DOS CLOWNS DE SHAKESPEARE

MARINGÁ
2018

ANGÉLICA TOMIELLO

SHAKESPEARE E SEU LUGAR NO TEATRO DE GRUPO CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO: *'SUA INCELENÇA, RICARDO III'* DOS *CLOWNS* DE SHAKESPEARE

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory

MARINGÁ
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR, Brasil)

T657s Tomiello, Angélica
Shakespeare e seu lugar no teatro de grupo contemporâneo brasileiro: '*Sua incelença, Ricardo III*' dos Clowns de Shakespeare / Angélica Tomiello. - Maringá, PR, 2018.
238 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

1. Shakespeare, William, 1561-1616. 2. Apropriação cultural. 3. Teatro brasileiro. 4. Clown. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 792.0981

Márcia Regina Paiva de Brito – CRB-9/1267

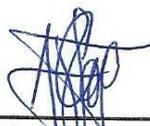
ANGÉLICA TOMIELLO

**SHAKESPEARE E SEU LUGAR NO TEATRO DE GRUPO CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO: SUA INCELENÇA, RICARDO III DOS CLOWNS DE SHAKESPEARE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em 23 de março de 2018.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof.ª Dr.ª Vera Helena Gomes Wielewicki
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.ª Dr.ª Anna Stegh Camati
Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

*Àqueles que se fazem presentes em todos os momentos:
Meus pais*

AGRADECIMENTOS

Durante o processo de escrita e pesquisa, dificilmente agradecemos àqueles que se fazem importantes. É devido aqui, ainda que um pequeno espaço, para lembrar todos aqueles que me ajudaram a ser no percurso.

Sempre, em primeiro lugar, reconheço todo o esforço, a paciência, a atenção, o silêncio para concentração e as chamadas de atenção que aqueles que me deram a vida dispuseram a mim em dias bons e ruins nos dois anos da jornada. Discussões acerca de assuntos fora do universo teórico, compreensão de diferentes pontos de vista foram indispensáveis nessa relação. Aos meus pais, dona Ines e seu Luiz, guerreiros reais e incansáveis, devo os maiores agradecimentos. Dedico a vocês, integralmente, esse trabalho.

Nos obstáculos do caminho a união de duas almas sinceras não se alterou. A tempestade mostrou-se leve e passageira com o apoio de quem amo. O amadurecimento decorrente do processo provou que esses obstáculos não são tão grandes assim se provados em sua companhia. Espero não desdizer o bardo se o contrário disso for provado. Te agradeço, pelo apoio, companhia e paciência meu amor, Roniel Schmuller Diniz.

Companheiros de jornada foram e vieram. Alguns permaneceram por alguns momentos, outros levarei comigo em todo o caminho continuado de estudos. As contribuições dos membros do Grupo de Crítica Literária Materialista da UEM com discussões, indicações teóricas e apoio nos sofrimentos da lida acadêmica, agradeço, de coração. Às companheiras shakespearianas de eventos, indicações, apoio e, também, de sofrimentos, reconheçam-se nesses agradecimentos. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, mais especificamente os da linha de Estudos Literários, meus sinceros agradecimentos. Com vocês, que promoveram e promovem mudanças no pensamento crítico de seus alunos, lutando no caminho da educação, aprendi muito mais do que questões teóricas.

Desse colegiado, agradeço especialmente ao professor Dr. Alexandre Villibor Flory, meu orientador. Minha gratidão por ter visto potencial em meu projeto no processo de seleção, por ter contribuído para a construção de uma visão minha mais crítica acerca de nosso contexto e por ter deixado aberto o espaço de pesquisa, com supervisão, mas sempre mantendo a liberdade da descoberta. Muitas experiências foram vividas nesses dois anos, muitas viagens, muitas pessoas e, se toda essa bagagem construída me é tão gratificante hoje, devo meus agradecimentos a você, “Alê”, por ter acreditado em meus impulsos shakespearianos.

Ainda desse grupo de professores, agradeço à professora Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki. Suas contribuições teóricas foram as primeiras com que tive contato ao ingressar nesse universo de pesquisa. Acompanhei seu trabalho maravilhoso antes de qualquer projeto de pós-graduação. Reflexões acerca do ensino e, mais precisamente com sua disciplina durante o ano de 2016, sobre os processos de tradução e adaptação suscitadas durante suas aulas (em conjunto com a professora Liliam Cristina Marins por quem, também, tenho um carinho muito especial) me fizeram enxergar inúmeros trabalhos em mídias distintas de uma maneira diferente. Com essas contribuições iniciais suas vejo a continuação de meu percurso enquanto pesquisadora.

No universo midiático e shakespeariano tive o prazer de conhecer, logo no início do processo, a professora Dra. Anna Stegh Camati, por quem guardo um carinho imenso. Desde nosso primeiro contato em uma palestra no Solar do Rosário, sua solicitude e conhecimento me impressionaram e me cativaram. Muito obrigada por sua presença, apoio, contatos em diferentes momentos – eventos, no Festival de Curitiba, enfim – indicações teóricas, bibliografia compartilhada, afora a paixão pelo trabalho do bardo. Se os rumos de minha jornada acadêmica puderem demonstrar ao menos um pouco, ao longo dos anos, como você me cativou, saberá como sou grata e entenderá como é responsável, também, pelos frutos futuros.

Ao financiamento, durante o segundo ano, fornecido pela bolsa da Capes quando as pesquisas tomaram boa parte de meu tempo e precisei me afastar do trabalho, com dedicação exclusiva à dissertação, também sou agradecida.

Saibam que na cena que todos vocês atuaram comigo no palco do mundo, vocês, também protagonistas dessa história, compartilhada comigo diferentes momentos, são aqueles a quem agradeço, de coração, todas as possibilidades desse percurso.

RESUMO

O objetivo principal dessa pesquisa é traçar, em um primeiro momento, um panorama conciso sobre a presença de Shakespeare no Brasil para, em seguida, investigar a trajetória dos textos de Shakespeare no teatro de grupo brasileiro. No século XIX, as traduções adocicadas de Ducis contribuíram para a concepção de Shakespeare enquanto melodrama. A partir da modernização do teatro brasileiro, com o trabalho dos grupos de teatro amador, essa perspectiva foi se alterando, buscando maior liberdade para com o texto, nacionalizando as peças shakespearianas. As apropriações feitas pelos grupos de teatro brasileiros buscaram e ainda buscam articular um Shakespeare desvinculado da tradição que o trabalha como um clássico universal, intocável. Nesse sentido, com inovações no campo da linguagem, do figurino, da prosódia, da cenografia e da relação com o público, pensando no bardo em território nacional, a perspectiva se altera como é possível perceber no trabalho realizado pelo grupo de teatro nordestino Clowns de Shakespeare e por inúmeros outros grupos, como o Galpão com a encenação de *Romeu e Julieta*. Com a encenação de *Sua Incelença, Ricardo III* no ano de 2010, o grupo potiguar imprimiu um caráter popular brasileiro à obra shakespeariana, problematizando e distanciando-se da abordagem de textos canônicos. Trazendo consigo problemáticas relacionadas ao trânsito intercultural de apropriação de um texto canônico inglês, questões teóricas acerca de adaptações, apropriações são suscitadas e serão trabalhadas de acordo com uma teoria materialista de encenação, considerando as particularidades do texto e da encenação como significantes em seus contextos de produção. Assim, configura-se como um dos objetivos principais da pesquisa buscar a articulação entre tendências brasileiras e a apropriação do texto shakespeariano, considerando as particularidades contextuais de formação do teatro no Brasil.

Palavras-chave: Shakespeare; Apropriação Intercultural; Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

The main purpose of this research is, at first, to chart a concise background about the presence of Shakespearean texts in Brazil and, subsequently, investigate the history of Shakespeare's texts in the course of Brazilian theatre groups. In the 19th century, the softened translations made by Ducis contributed to the development of Shakespeare's plays conceived as melodramas. Through the modernization of the Brazilian theatre, with the work of amateur groups, this perspective changed with more freedom to deal with the texts, nationalizing the Shakespearean plays. The appropriations made by these Brazilian theatre groups sought and still seeking to articulate Shakespeare dissociated from traditional practices that comprehend the bard as an universal classic. Therefore, with innovations in the language domain, in the clothing design, in the prosody, in the scenery and in the relation with the audience, talking about the bard in national territory, the understanding of him has changed. This movement we may see on the work proposed by the northeastern theatre group Clowns de Shakespeare and on the work of other Brazilian groups, such as Galpão, with the performance of *Romeo and Juliet*. With *Sua Incelença, Ricardo III* performance, in 2010, the potiguar group has impressed the Brazilian popular personality in the Shakespearean work, questioning and distancing it from the approach of canonic texts. Involving problematic issues related to the cultural interchange with a canonical English text, theoretical questions about adaptations and appropriations emerge. These questions are explored throughout the study according to a materialistic theory of staging, considering specific characteristics from the text and from the representation as meaningful in its own production contexts. Consequently, the aim to articulate Brazilian tendencies and the appropriation of the Shakespearean text is one of the most important goals of the research, considering contextual features in the process of theatre development in Brazil.

Keywords: Shakespeare; Intercultural appropriation; Brazilian Theatre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Sede do grupo no bairro Lagoa Nova, em Natal (RN), o Barracão Clowns.....	60
Figura 2. Atuação fora do teatro comercial/profissional em palcos italianos, ao ar livre, com utilização de recursos populares como as carroças, a sanfona, lampiões, etc.	61
Figura 3. Processo coletivo/horizontal de produção e manutenção de cursos e oficinas que ampliam as possibilidades de formação de novos grupos	62
Figura 4. Cena do espetáculo <i>Abraço</i> , feito sem a palavra oral, conta com a narração das histórias feita por meio da trilha sonora e de animação em vídeo	66
Figura 5. Mapa de palco de <i>Sua Incelença, Ricardo III</i> . Cenografia de Ronaldo Costa.....	126
Figura 6. Árvores que identificam os membros das casas de York (branca) e Lancaster (vermelha)	127
Figura 7. Quadro cênico formado por elementos periféricos e efêmeros na cena fixa. Ato I, Cena I.....	128
Figura 8. Alterações do quadro cênico fixo com retirada e inserção de elementos na mudança de cenas feita pelos próprios atores. Movimentação de elementos e inserção da carroça no quadro. Ato I, Cena 2	129
Figura 9. Alterações do quadro cênico fixo com inserção da segunda carroça no canto esquerdo e elementos de palha no tablado central. Ato I, Cena 4.....	130
Figura 10. Tyrrel Jararaca com as crianças assassinadas personificadas pelos cocos.....	131
Figura 11. Fantasmas que atormentam Ricardo ao final como aves agourentas (acauãs) e boneco de posto com foco de luz dão ar fantasmagórico às cenas finais de Ricardo III. Ato IV, Cenas 1,2 e 3.	132
Figura 12. Quadro cênico do campo de batalha da guerra final entre Ricardo III e o conde de Richmond.	133
Figura 13. Quadro cênico final.	133
Figura 14. Camille Carvalho e Paula Queiroz como as crianças, com rostos pintados de branco e nariz de palhaço.	137
Figura 15. Titina Medeiros e Renata Kaiser e o uso de máscaras.	137
Figura 16. Figurino das cidadãs.	138
Figura 17. A duquesa de York com seu belo bigodão.	139
Figura 18. César Ferrario como Tyrrel Jararaca.	140
Figura 19. Titina Medeiros como rainha Elizabeth usa coroa e cetro com flores brancas de sua casa, York.	141

Figura 20. “ <i>Now is the winter of our discontent</i> ” – Marco França como Ricardo III.	142
Figura 21. Mapa de luz de Sua Incelença, Ricardo III. Iluminação de Ronaldo Costa.	158
Figura 22. Apresentação molhada em 2011, durante o Festival de Teatro de Curitiba, no Bebedouro do Largo da Ordem. Fotografia de Rubens Nemitz Jr.	159

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Músicas da primeira transição cênica em sequência.	146
Tabela 2. <i>Bohemian Rhapsody</i> e sua tradução.	153
Tabela 3. Versos suprimidos na apropriação de Ricardo III feita pelo grupo de teatro Clowns de Shakespeare.	162
Tabela 4. Cidadãs e cidadãos.	168

SUMÁRIO

Introdução	14
1. SHAKESPEARE NO BRASIL	18
1.1.A valorização do cômico num breve panorama do desenvolvimento teatral brasileiro	18
1.2.Presença do texto shakespeariano nos palcos brasileiros	31
1.3.Shakespeare no caminho dos teatros amador e de grupo do Brasil.....	45
1.4.O grupo de teatro popular <i>Clowns de Shakespeare</i>	59
2. A RESPEITO DE SHAKESPEARE	68
2.1.Shakespeare e seu contexto de produção.....	68
2.2.Considerações sobre as peças históricas	76
2.3.Notas sobre Ricardo III: “the unlikeable man who makes himself terrifying”	91
2.4.Shakespeare e Brecht: contradições e aproximações	100
3. DO TEXTO À CENA, DO SÉCULO XV AO XXI, DA INGLATERRA AO BRASIL	109
3.1. <i>‘Sua Incelença, Ricardo III’</i> em cena	121
3.1.1. Inscrição espacial do texto: cena/cenário/palco e transições	124
3.1.2. Os atores, a representação e o figurino	134
3.1.3. Música e canções de cena.....	143
3.1.4. Iluminação	157
3.1.5. O trabalho textual da apropriação e as marcações linguísticas	160
3.1.6. Considerações sobre o tempo	173
3.2.Considerações sobre a dinâmica das relações entre as categorias.....	175
Considerações Finais	184
Referências	187
ANEXOS	203

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa possui como objetivo compreender o percurso feito pelas obras shakespearianas ao longo dos séculos de trabalho no Brasil, a fim de promover uma reflexão acerca do caráter popular de suas peças, fugindo às interpretações canônicas de gênio inalcançável adquiridas pelo dramaturgo a partir do século XIX, num contexto geral, a partir do Romantismo. Para tanto, e como objeto de trabalho analítico, pensando-se no teatro como não somente o texto dramático dissociado da representação ou a representação de maneira isolada e a presença do referido dramaturgo no cenário teatral brasileiro, estudaremos a encenação de *Sua Incelença, Ricardo III* feita pelo grupo de teatro popular Clowns de Shakespeare, de Natal, Rio Grande do Norte. Serão discutidas as apropriações feitas pelo grupo para compreender os elementos que proporcionam, no cenário teatral brasileiro contemporâneo, uma reformulação da conceituação de Shakespeare.

É inevitável ressaltar, porém, que não há carência de estudos shakespearianos, sendo os direcionamentos das pesquisas existentes ao longo de mais de quatro séculos, os mais diversos. Não é uma justificativa plausível, portanto, a inovação da proposta aqui realizada ao tomar as peças do dramaturgo como ponto de partida, mas a busca por sua repopularização, aspecto caro ao trabalho do dramaturgo em seu contexto de produção que foi perdido ao longo dos séculos de canonização como o “inventor do humano”. Essa proposta é válida para compor um recente direcionamento dos estudos shakespearianos que o reavaliam como autor popular.

Para que o estudo consiga dar conta dessa proposta, compreendendo o teatro em sua função social, ou seja, impossível de se dissociar da sociedade, mantendo a dialética entre arte e sociedade, a dissertação organizar-se-á em três capítulos. O capítulo inicial terá como propósito uma recuperação teórico-histórica do teatro brasileiro desde seus primórdios, no século XVI, quando se têm os primeiros registros do que se considera como teatro sob certos aspectos de evangelização. Isso será desenvolvido até chegar às produções mais contemporâneas e politizadas, que enfatizam a tradição do teatro cômico e popular que acompanha praticamente todo o percurso de desenvolvimento teatral brasileiro, chegando às produções mais contemporâneas como ocorre na encenação dos Clowns de Shakespeare que será analisada em capítulo posterior. Essa retomada histórica se utiliza, principalmente, das contribuições de Edvaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha (1996), e da História do Teatro Brasileiro dirigida por João Roberto Faria (2013; 2014) com contribuição de diversos estudiosos do teatro, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi (2004). Além de um

panorama geral que busca valorizar o cômico e o popular como elementos da teatralidade brasileira, são retomadas as produções shakespearianas com as contribuições de Celuta Gomes (1959) e Eugênio Gomes (1961), em um contexto mais generalizado caminhando para o trabalho mais específico com o dramaturgo elisabetano promovido pelos grupos de teatro amador e popular que se constituem de maneira mais organizada a partir dos anos finais do século XIX. Por fim, nesse capítulo que se constitui como essencial para a compreensão do pano de fundo das abordagens mais contemporâneas do teatro brasileiro e seu trabalho com Shakespeare, é apresentado o trabalho do grupo potiguar Clowns de Shakespeare, evidenciando a coletivização do trabalho (no âmbito das condições de produção), os estudos continuados (formação de repertório, de uma poética, de uma obra com sentido), o intercâmbio com outros grupos de teatro popular brasileiro e seu projeto estético.

Após a recuperação teórico-histórica voltada a compreender o percurso de desenvolvimento teatral brasileiro e a presença de Shakespeare nesse caminho na relação arte e sociedade, com contribuições significativas de Raymond Williams (1979; 2002; 2010; 2011) e Hauser (1960), o segundo capítulo se configura, também, como embasamento para as discussões seguintes ao apontar aspectos relevantes sobre o dramaturgo em si. Muito já se falou sobre o bardo, mas é indispensável evidenciar a compreensão que se tem do autor inserido em seu contexto de produção e do trato com as peças históricas, que constituem um dos focos do presente trabalho. A definição formal enquanto drama histórico ou peça histórica já é problemática pelas compreensões classicistas da concretização formal do conceito de drama. Para trabalhar com esse aspecto, as contribuições de uma das grandes estudiosas de Shakespeare no Brasil, Barbara Heliodora (2005; 2009; 2013) serão tomadas em diferentes momentos, assim como as problematizações trazidas por Peter Szondi (2004; 2011) quanto a denominação *drama* histórico.

Ricardo III, a peça histórica utilizada para a encenação que será analisada, é trabalhada, também, nesse capítulo, figurando como a única das peças históricas que ganha relevância no percurso de desenvolvimento teatral brasileiro por sua proximidade com a forma da tragédia. Aspectos da trama, fontes históricas, dramáticas e narrativas (BULLOUGH, 1960) e problematizações presentes em *Ricardo III* serão abordadas ao final desse capítulo, antes ainda de uma aproximação que indica as contradições e semelhanças entre dois dramaturgos específicos, necessários às discussões propostas no capítulo subsequente: Shakespeare e Brecht. Cada um a seu tempo utilizou dos recursos disponíveis para a criação de suas obras e o teatro épico-dialético desenvolvido pelo dramaturgo alemão pode ser observado no trabalho

shakespeariano. Nuances estéticas e elementos épicos entre aproximações assim como contradições que não lhe cabem por seus contextos de produção diversos serão trabalhados no fechamento do segundo capítulo.

Utilizando o embasamento construído nos capítulos anteriores com o cenário de desenvolvimento teatral brasileiro e a presença do cômico e do popular, o trabalho dos grupos amadores, as problematizações suscitadas com o trabalho das peças históricas shakespearianas (ou a falta de trabalho com elas) ao longo dos séculos e os elementos épicos que compõem a obra brechtiana, de maneira geral, o terceiro capítulo se construirá a partir da análise da encenação de *Sua Incelença, Ricardo III* produzida pelo grupo de teatro Clowns de Shakespeare. Buscamos compreender como a presença do bardo se dá na cena contemporânea brasileira e como é possível conceber sua obra a partir da observação dos elementos estéticos presentes na referida representação, além de reconhecer qual a função dessa tarefa, fundamental para que a arte deixe de ser vista como simples acúmulo de obras universais conhecidas e passe a ser entendida em sua articulação com a sociedade, com a arte concebida como parte da vida social. É preciso, pois, conforme afirma Pavis (2015b): “[...] compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos.” (PAVIS, 2015b, p. 2), num diálogo promovido entre Inglaterra e Brasil, pela apropriação intercultural empreendida pelo grupo.

Para contribuir com essa percepção, após discussão inicial sobre os conceitos de adaptação e apropriação, análise das categorias cênicas obtidas com auxílio da gravação em vídeo da encenação, presente na plataforma do MIT Global Shakespeares, contradições e elementos épicos serão também buscados para se pensar o trabalho do referido grupo em relação aos demais grupos de teatro popular brasileiro, que desenvolvem seus trabalhos com um projeto estético politizado no sentido épico brechtiano (BRECHT, 1978) e compreender se o grupo potiguar caminha nessa mesma direção. Tais considerações não serão feitas para dar vias a comparações qualitativas, antes, virão para compreender o direcionamento do teatro popular desenvolvido no Brasil nas últimas décadas também como um projeto coletivo, com grupos como Galpão, Latão, Clowns de Shakespeare, dentre outros. Nesse diálogo que promove uma apropriação intercultural, perceberemos, também, como elementos do teatro épico-dialético brechtiano foram trabalhados pelo grupo. Novamente, não em vias de banalizar as contribuições do dramaturgo alemão em sua proposta de um teatro mais político e atuante, mas considerando se a adaptação feita pelo grupo poderia ser concebida por meio desse viés politizado, a partir da estética proposta.

Em suma, pretende-se com esta pesquisa destacar e problematizar a compreensão que se tem da obra de William Shakespeare, voltando-se para uma repopularização das peças, aspecto perdido em diversos momentos ao longo de séculos de trabalho com seus textos. Sem perder de vista, nesse direcionamento, como as interpretações e abordagens das peças shakespearianas possuem uma relação dialética com o contexto de produção referente a cada uma delas. Contextos esse que serão pensados, no presente trabalho, como especificamente do contexto brasileiro, a partir de uma teoria materialista da apropriação intercultural (PAVIS, 2015b, p. 19). Além dessa questão, o trabalho com o texto teatral (mesmo que, nesse caso, já canonizado por grande parte da crítica) procura ressaltar a importância dos estudos teatrais dentro da área dos estudos literários, não se vinculando os textos como justificativas para a cena, esquecendo-se do texto ou o oposto, mas valorizando os dois aspectos inerentes a essa construção formal enquanto arte atuante socialmente, arte essa que muitas vezes é uma das primeiras a refletir em sua forma e conteúdo as problemáticas sociais do contexto em que se insere.

1. SHAKESPEARE NO BRASIL

1.1. A valorização do cômico num breve panorama do desenvolvimento teatral brasileiro

Do século XVI ao século XVIII o teatro brasileiro não se apresentava enquanto teatro propriamente dito, assim como a sociedade brasileira ainda não se constituía enquanto tal, visto ser uma colônia, que muito sofreu por sê-lo. Muito do que se produzia em termos teatrais, inicialmente, eram peças jesuíticas com cunho catequizador. O padre jesuíta José de Anchieta foi figura marcante do período inicial com suas alegorias e o teatro que desenvolveu. Ainda antes, existem registros de encenações que tomavam o ‘teatro’ como parte de uma festa religiosa que misturava o cômico, o profano e o sagrado.

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos *espetáculos amadores isolados*, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX. (PRADO, 2012, p. 21, grifo nosso)

O intuito dessas primeiras produções não era o desenvolvimento ou a criação de um teatro brasileiro, mas sim o uso do teatro para a substituição de valores culturais (morais e religiosos). Ainda que nessas primeiras tentativas as peças não se constituíssem a partir de uma preocupação cênica, mas sim por ensinamentos religiosos a serem propagados, é notável a presença do cômico, que tornava seu didatismo mais acessível.

Esparsas são as peças registradas no século XVII, muitas delas sem autoria. Surgem alguns espetáculos cívicos para comemorações e homenagens aos membros da monarquia, espetáculos esses que se constituíam, em sua grande maioria, enquanto comédias e dramas históricos. Destacam-se entre esses poucos José Borges de Barros, Gonçalo Albuquerque, Frei Francisco Xavier, na produção da literatura dramática especificamente concebida por um autor brasileiro e Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), um dos primeiros escritores brasileiros, baiano, que teve suas comédias publicadas em Portugal (pela falta de tipografia no Brasil e proibição de publicações durante o período colonial) cujos textos não foram perdidos.

Com o avançar do século XVIII, o teatro começa a ser visto com um pouco mais de intensidade na medida em que a ‘sociedade’ começava a se organizar, acompanhando o fluxo político e econômico, desde Salvador até o Rio de Janeiro – ainda ligado, em certa medida, à

Igreja. O trágico aparece timidamente, mas o cômico afirma sua presença – “[...] não faltava um lugar maior ou menor reservado para a apresentação de “comédias” ou de “um ato cômico”, sempre naquele sentido ibérico que se traduz em português moderno pela denominação genérica de peça de teatro” (PRADO, 2012, p. 42).

Com o incentivo para o estabelecimento de teatros – em 1771 – sendo expedido, inclusive, um alvará para a instalação de um teatro, “necessário ao desenvolvimento moral da sociedade” – entre 1760 e 1795 (aproximadamente) são construídos os primeiros teatros no Brasil: na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Rio Grande do Sul, em Minas Gerais e em Pernambuco. Essas primeiras construções ficaram conhecidas como Casas de Ópera, visto ser esse o novo gênero presente no Brasil do século XVIII.¹

É ainda no século XVIII que se encontram as primeiras menções aos grupos amadores de teatro, compostos por atores de diversos níveis sociais (funcionários públicos, escravos alforriados, estudantes, militares, etc.), com encenações que se davam em Cuiabá, no Mato Grosso. “Com o propósito de homenagear uma alta autoridade judiciária, formaram-se em 1790 vários conjuntos amadores – ou de “curiosos”, na linguagem da época –, que acabaram por apresentar, durante um mês, cerca de uma dezena de espetáculos” (PRADO, 2012, p. 44). Representavam comédias (inclusive do século XVI espanhol), óperas do século XVII italiano, tragédias clássicas francesas – peças revistas em Lisboa, adaptadas e transcritas ao gosto português, com confusões quanto aos gêneros que eram publicadas, circulando no formato de *cordel*. Nada do que se fazia era muito nacional ainda, mais se definindo enquanto um teatro para divertimento, que combinava dança, canto e drama, ou como representação em comemorações cívicas – eram parte de ‘festas coletivas’, desvalorizadas, ainda, enquanto manifestações artísticas propriamente.

Heliadora (2013) pontua como autores da literatura dramática da época, Cláudio Manoel da Costa (1729-1789) e Alvarenga Peixoto (1744-1793), autores esses que também produziam para o teatro, mas não figuravam como dramaturgos somente. Com formação em Portugal, tentavam seguir modelos europeus, como uma imitação feita ambição cultural. O que foi escrito por esses autores para o teatro se perdeu em grande parte.

O desenvolvimento tímido da literatura dramática no país, no início do século XIX, ganha impulso a partir da instalação da família real portuguesa no Rio de Janeiro e a construção

¹ As óperas nessa época eram concebidas como quaisquer peças que contivessem cantos e utilizassem certos recursos musicais.

do então Real Teatro de São João em 1813 na capital brasileira. Em 1838, Domingos José Gonçalves de Magalhães, o visconde de Araguaia (1811-1882), vê encenada sua peça *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, considerada a primeira peça romântica brasileira, apesar do próprio autor considerá-la, sobretudo, uma tragédia. Ela é considerada a primeira peça escrita por um brasileiro tratando de assuntos nacionais e encenada por um grupo teatral nacional – dirigido por João Caetano. Isso não obstante o assunto nacional (Antônio José) ter apenas nascido aqui e depois feito carreira em Portugal. A peça traz influências românticas da Europa que perdurarão ao longo do século XIX no teatro brasileiro. Gonçalves de Magalhães é um dos primeiros tradutores de Shakespeare no Brasil, muito embora o tenha feito a partir das adaptações francesas de Ducis, o que configurou uma tradução direcionada aos moldes franceses, como uma reprodução das peças “adocicadas”.

O melodrama também ganha força nos palcos brasileiros nessa época, com boa recepção por parte do público. Essas encenações exigiam menos da plateia e representavam ideais otimistas e heroicos com finais felizes, chegando a tomar espaços que antes eram das tragédias (das comédias em menor proporção). Esse gosto é reflexo do que aconteceu na França e em Portugal, de onde muitas companhias ainda vinham e acabavam definindo, ao longo dos anos, de certa maneira, os moldes do gosto estético do público brasileiro.

Quando escritores brasileiros começam a escrever para o teatro no século XIX, a não ser que cultivem a comédia, eles em geral se dedicam à composição de dramas históricos² de feição melodramática. Fosse pela vontade de sintonizar com a moda, fosse pela maior probabilidade de sucesso, ou por ambas as razões, o certo é que essa é a opção dominante. O inventário de toda a produção de que se tem notícia, entre os anos de 1830 e 1850, mostra que àquela altura a tragédia nitidamente perdia terreno para os outros gêneros. Em um total de 58 peças identificadas, encontram-se 25 comédias, 22 dramas ou melodramas, 7 tragédias e 4 peças de natureza diversa. (KIST, 2012, p. 79)

Heliadora (2013), assim como outros estudiosos do teatro moderno, considera como grande fundador do teatro brasileiro no século XIX: Martins Pena³ (Luís Carlos Martins Pena – 1815-1848, que não era somente comediógrafo, mas ‘sobreviveu a seu tempo’ como tal), afirmando ser ele quem primeiro imprimiu um caráter nacional às suas comédias, fugindo dos moldes europeus de imitação. “Se podemos dizer que o teatro brasileiro começa com Martins

² Sobre a denominação *drama histórico*, ver as discussões do capítulo 2.

³ É válido lembrar o que pontua Décio de Almeida Prado: os primeiros dramas brasileiros da época romântica vieram antes de Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, com as peças *A Órfã* ou *A Assembleia dos Condes Livres* e *Camões*, do franco-brasileiro Luís Antônio Burgain, e as comédias *O Triunfo da Imprensa* e *Um dos Muitos*, de Joaquim José Teixeira (J. J. T., o Teixeira) – que, de acordo com o autor, não ficaram entre os marcos na memória nacional. (PRADO, 2012, p. 74-75)

Pena, é porque, em suas comédias, ele foi brasileiro, refletindo a modéstia e a fragilidade da vida cultural no Rio de Janeiro entre quinze e vinte anos depois da Independência” (HELIODORA, 2013, p. 376). Sua comédia *O Juiz de Paz na Roça*, encenada em outubro de 1838 – mesmo ano em que *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães, em março, fora encenada, ambas por João Caetano (o ator mais proeminente e citado pela crítica com seus propósitos nacionalistas em confronto com o domínio português dos palcos) no elenco – marca o nascimento da dramaturgia e de uma cena propriamente brasileiras.

É somente na terceira década do século XIX que a produção teatral, tanto enquanto literatura dramática que tocava em assuntos de interesse nacionais, quanto encenação com brasileiros no palco, começa a tomar consistência no Brasil, ainda que com influências francesas e produções, na maioria, para a corte e sem incentivo regular dos organismos estatais.

Em termos de produção da literatura dramática, junto com Martins Pena figura o nome de Joaquim da França Júnior (1838-1890), dramaturgo que deu especial tratamento, também, às comédias de costumes com críticas à sociedade política brasileira de seu tempo, críticas sempre guiadas pelo cômico, com peças como *Caiu o Ministério*, *Como se fazia um deputado* e *Três candidatos*. Mais uma vez encontra-se a valorização do cômico para o tratamento de assuntos mais sérios, de cunho social. É válido lembrar que a comédia de costumes escrita por esses autores tinha o tom do período romântico brasileiro, existindo a partir de e refletindo suas próprias contradições, pensando-se no público que as consumia, geralmente procurando entretenimento. Contexto esse que era, como define Roberto Schwarz, “aquele desconcerto que foi nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for” (SCHWARZ, 2000, p. 21). Os temas da comédia do romantismo brasileiro tratam das contradições que se referem à sua própria existência enquanto gênero. “A comédia romântica, quando existe, banha-se na fantasia poética de Shakespeare”, (ARÊAS, 2012, p. 121), ainda que Martins Pena, nas suas produções do gênero cômico, tenha utilizado de aspectos do romantismo, como o acento da “cor local” brasileira e gostos pitorescos.

A comédia foi o gênero teatral que mais se desenvolveu no percurso histórico do teatro no Brasil, com presença marcante do cômico no período definido como o da encenação romântica, período da consolidação de um conceito próprio de teatralidade brasileira, entre 1833 e 1863. Junto com os dramas históricos que tiveram peso no século anterior, a comédia, relacionada aos equívocos de uma sociedade formada a partir de seus tropeços, na esteira de

uma assimilação europeia, é o gênero que mais retratou os costumes brasileiros – tanto agradando aos públicos com o cômico, quanto na possibilidade do equilíbrio de expressão de seus antagonismos.

O período romântico, aos poucos, cede espaço à produção de peças mais ‘sérias’, no período considerado como realista, a partir de 1855, com a criação do Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro. Apresentam-se peças cômicas e musicadas que conquistam o público e dramas e comédias com o *raisonneur*, personagem que cumpre uma função moralizante, com críticas aos desvios dos valores éticos da burguesia e elogios a suas virtudes, cumprindo os preceitos do teatro realista no Brasil. Nesse sentido, corroboraram com a ideia de que o teatro deveria ser um instrumento de manutenção social burguesa, ensinando e exaltando a moral e os bons costumes familiares e reprovando o caminho contrário. Esse movimento acompanha o desenvolvimento da sociedade brasileira refletindo uma parcela que tinha a consciência (leia-se percepção) de ser uma sociedade moderna e civilizada, próxima aos modelos europeus burgueses almejados como ideais.

Muitas dessas apresentações ganharam espaço no Ginásio Dramático, criado pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos para rivalizar com o Teatro S. Pedro de Alcântara (o teatro de João Caetano), que encenava, em grande maioria, os dramalhões, as tragédias neoclássicas, enquanto o novo espaço abria suas portas para a dramaturgia brasileira de inspiração realista, inclusive a escritores jovens e pouco conhecidos além de dramas e comédias do teatro realista francês. Esses escritores, apesar da caracterização enquanto período realista, mostravam em suas peças, ainda, a presença de características românticas, com desfechos melodramáticos. Misturavam-se os gêneros, inclusive com o cômico, como França Júnior faz na comédia *Os tipos da atualidade* (mais conhecida como *O barão de Cutia*) em sua estreia no Ginásio, em 1862 e Machado de Assis, em suas comédias mais ‘elegantes’, com ironias, jogos de palavras e alusões – um cômico moralizante.

No final do século XIX, o país passava por momentos marcantes para a economia e para a política e, conseqüentemente, para o teatro. Até as décadas finais do século XIX, o teatro brasileiro era compreendido, em sua grande maioria, pelo teatro de entretenimento, com o cômico e as peças musicadas, as mágicas, as operetas francesas (e paródias abasileiradas dessas operetas), os *vaudevilles* em grande apreço pelo público, dramas românticos ou realistas com fundo romântico ou com fundo histórico, aumentando o uso do tema da abolição conforme o século se aproximava do fim. Com perspectivas de mudança social e publicações como *O*

Escravocrata de Artur Azevedo em 1882, o teatro passa por modificações que acompanham, portanto, o contexto em que se insere.

Artur Azevedo, autor que Heliadora (2013, p. 388) considera como uma valiosa ponte que liga o teatro dos séculos XIX e XX, também foi dramaturgo que valorizou o aspecto cômico em suas produções. Alcançou sucesso com as paródias de operetas francesas como *A filha de Maria Angu* (paródia de *La Fille de Mme. Angot* de Siraudin, Clairville, Koning e música de Charles Lecocq) com a qual estreia em 1876; *Abel, Helena* (paródia de *La Belle Hélène* de Offenbach); *A Casadinha de Fresco* (paródia de *La petite mariée*, com música de Lecocq), trazendo essas personagens para o contexto da sociedade brasileira. É conhecido pela produção das *Revistas de Ano*, espetáculos em que retratava ficcionalmente com música e comicidade fatos e personalidades presentes no ano anterior à produção, marcando-se temporalmente enquanto produto cultural e histórico, muitas vezes demandando cenários variados, tornando a encenação algo caro que necessitava de investimento de empresários, assim como nas operetas e burletas. Não foram poucas as inovações que trouxe para as formas cômicas que cultivou, como não foi pequena a paixão que nutriu pelo teatro ao longo da vida (BRITO, 2012, p. 233).

É válido lembrar que essa tradição cômica, com grande apreço popular, estava longe de ser simplória em suas dramaturgias. Embora na época desvalorizadas por se enquadrarem na categoria de comédia rebaixada (no sentido de se organizarem como farsa), a segunda metade do século XX as viu serem reconhecidas também como construções estéticas elaboradas. Diversas do que eram as ‘peças bem-feitas’ do século XIX, sem se pautar por conflitos cerrados entre indivíduos que sabem o que querem, elas só serão aceitas quando se percebe que essa disposição pode se dar em virtude de conflitos que são históricos, sociais, coletivos e, portanto, não redutíveis à estrutura dramática tradicional. Esse era o caso das comédias de costumes e das revistas de ano, bem como das operetas. Isso nos importa porque os grupos contemporâneos de teatro que nos interessam, e serão tratados mais à frente, sabem disso e o levam em conta quando se apropriam de autores como Shakespeare.

Junto com o sucesso dos gêneros cômicos nas últimas três décadas do século XIX e as tentativas naturalistas, o Brasil acolheu várias companhias estrangeiras que passavam temporadas nas capitais da América Latina. Vistos os ganhos, fama e fortuna que essas companhias aqui faziam, muitas das produções genuinamente brasileiras acabaram, de certa forma, eclipsadas e não fomentadas por esses visitantes franceses, italianos e portugueses, muito menos pelos governantes.

Nos primeiros anos do século XX, porém, esse cenário se altera gradualmente com as mudanças sociais rápidas ocorridas no país e logo em seguida diante da impossibilidade de visitas de companhias estrangeiras durante o período da Primeira Guerra. Essas mudanças se refletem na cena brasileira e o teatro brasileiro acaba se desenvolvendo, ainda que timidamente, por conta dos impactos da guerra com o fechamento de teatros, tidos como supérfluos, sem o apoio de uma política cultural. Nesse contexto, formaliza-se a discrepância social com produções que evidenciavam o progresso industrial e o descaso com o interior do país (a hipocrisia de uma sociedade que se queria burguesa). “Chamamos atenção para os temas – urbanos e rurais – que ilustram um modo de vida brasileiro: comportamentos e anseios, formulações ideológicas e práticas sociais, temas abordados pelos textos analisados e as novas linhas e filosofias do teatro” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 341).

Persiste, também nesses anos iniciais, o modelo realista de teatro moralizante que utiliza as comédias de costumes para retratar situações sociais através do viés cômico e, ao mesmo tempo, promover um ensinamento a partir de uma voz da razão, ainda o *raisonneur*. É interessante notar que juntamente com a presença do cômico nesse cenário, o drama histórico também se faz relevante. Como exemplo temos *Os Inconfidentes* (1910) de Goulart de Andrade e a peça de Afonso Arinos, *O Contratador de Diamantes* (1917), representado no Teatro Municipal de São Paulo em 1919, explorando fatos históricos do território brasileiro do período colonial. O aspecto popular intenso abordado nessa formalização faz contato com o nacionalismo modernista que viria a se desenvolver dali a pouco tempo. “Romantismo, melodrama, realismo e naturalismo convivem, por décadas, sem nenhum conflito.” (VARGAS, 2012, p. 364)

Nesse contexto surgem iniciativas de diversas fontes para o incentivo de uma dramaturgia nacional: edifícios teatrais são construídos (Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1909); cria-se uma escola dramática para a formação de atores (Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro); *o teatro clássico começa a ser exibido ao ar livre para grandes plateias*⁴ com a proposta de um ator português à prefeitura do Rio de Janeiro para ajudar alguns dos atores desempregados devido à I Grande Guerra. Esse incentivo culminou na criação do Teatro da Natureza; os dramaturgos começam a ter certas garantias de direitos autorais (a partir da fundação da Associação dos Autores Dramáticos Brasileiros e da Sociedade Brasileira de

⁴ É importante notar que esse fato reverberará nos grupos populares contemporâneos, como o *Grupo Galpão, Ói nós aqui traveiz, Clowns de Shakespeare*, dentre outros, que levarão clássicos para encenações ao ar livre para plateias numerosas e divergentes.

Autores Teatrais, em 1917) e o teatro brasileiro começa a se estabelecer realmente, sempre com o cômico presente na tradição teatral. Como Braga (2012) nos indica com qualidades comuns nesse trato com o cômico:

Conhecimento técnico, fluência nos diálogos, habilidade na construção dos textos, intimidade com a carpintaria teatral foram qualidades comuns à maioria dos escritores cômicos de nossa dramaturgia até os dias atuais, o que se explicaria [...] pela inegável tradição cômica de nosso teatro. (BRAGA, 2012, p. 403)

Através desse processo de afirmação cada vez mais nacionalista, ridiculariza-se nas produções o culto da aparência e da admiração por tudo o que era estrangeiro (mesmo com as contradições internas entre o cosmopolita/industrial e o interiorano/rural, agrário).

Apesar de parte da crítica não valorizar o gênero cômico, os desvios mostrados a partir de sua utilização no palco, com o objetivo tanto de agradar ao público quanto de denunciar mazelas e preconceitos por meio do riso, são características do teatro brasileiro que persistem até os dias atuais em que a dramaturgia brasileira é marcada pelo cômico, que faz rir e refletir sobre os problemas. A concretização formal desse viés cômico-crítico que acompanha todo o desenvolvimento do teatro brasileiro ocorre, muito bem, com a comédia de costumes, ressaltando desvios coletivos risíveis da sociedade, características superficiais tipificadas que marcam semelhanças entre as pessoas sem as marcações de personalidades individualizadas de heróis, como ocorre nas tragédias. Essa formalização estética demonstra a ligação com o coletivo social que reflete e onde se insere.

Em 1916, seguindo cronologicamente o movimento de modernização teatral no Brasil, citando novamente, foi criado o Teatro da Natureza, no Rio de Janeiro. Teatro ambicioso, ao ar livre onde havia reunião de uma coletividade, sem tantas distinções de classe e que teve vida curta e acabou perdendo seus membros como Itália Fausta (1879-1951) para outras companhias. A atriz italiana iniciou nos grupos amadores filodramáticos e, depois, participou de outra companhia, em 1927, organizada por Gomes Cardim, então diretor do Conservatório Dramático de São Paulo. Ela auxiliou na organização do Teatro de Brinquedo, de Álvaro e Eugênia Moreira e, mais tarde, aparece na direção do *Romeu e Julieta* encenado pelo TEB (Teatro do Estudante do Brasil), em 1938. Alguns críticos, como Peixoto (2012, p. 383), aproximam esse Teatro da Natureza a uma tentativa de retomar o espaço cênico dos teatros elisabetanos e gregos, evidenciando o caráter social (popular) e coletivo do teatro a céu aberto.

“Na década de 1920, o domínio da comédia e do musical foi absoluto. O Teatro Trianon, no Rio, era o palco principal dos acontecimentos, tendo sempre casa cheia para apresentações constantes de comédias” (HELIODORA, 2013, p. 394-395), com capacidade para mais de mil espectadores. Paulo de Magalhães, comediógrafo que ali iniciou sua carreira, comenta que “O Trianon é a base histórica da comédia brasileira [...] A “Geração Trianon” criou e deu continuidade à comédia nacional e fez o trabalho pioneiro de acostumar o público a frequentar os teatros” (MAGALHÃES, 1967, p. 23), aperfeiçoando o moralismo no cômico e mantendo-se ligado ao caráter de arte de massas (arte como consumo).

Entre as décadas de 20-30, Oduvaldo Vianna (1892-1972), que também marcou presença no Trianon com a estreia de *Terra Natal*⁵ em 1920, escreve comédias de costumes mais “refinadas”. Ainda com o viés cômico, o ambiente cultural teatral do Rio de Janeiro começa a se modificar e se estruturar, possibilitando comédias mais elaboradas nos diálogos, que, em contraponto, são dirigidas à classe média e não mais ao público popular, junto com o teatro de revista, com tons carnavalescos e com influência da *Commedia dell'Arte*.

Alcântara Machado (1901-1935), crítico teatral presente nesse momento, criticava a falta de brasilidade das produções que tomavam os palcos brasileiros. Seus comentários sobre o teatro que se fazia no Brasil, o levaram a valorizar as formas espontâneas (improvisações) e a comicidade popular com elementos circenses (como com o palhaço Piolim), sendo o artista que tomasse esse direcionamento o verdadeiro “[...] representativo da autêntica arte brasileira, improvisando de maneira inconsciente e, por isso mesmo, genial, pantomimas hilariantes” (LEVIN, 2013, p. 25), buscando romper com os dramalhões tão valorizados pela classe média burguesa. Nessa tentativa, ao indicar o rompimento com o público burguês através de um teatro vanguardista dos anos iniciais do século XX na perspectiva do modernismo, observa-se a via de criação da moderna dramaturgia brasileira, que vai assumindo seu caráter popular e cômico.

Em comum, os dramaturgos modernistas compartilharam a mesma atitude de insatisfação com os esquemas convencionais que se manifestou no cultivo da paródia e da sátira social. O humor, principal instrumento de recusa dos valores associados à burguesia, perpassa as produções destinadas aos palcos, orientando e definindo um modo de afirmação da releitura das formas gastas da tradição, que estimula o resgate de temas e motivos nacionais. (LEVIN, 2013, p. 42)

⁵ Essa comédia de costumes reflete as características do momento contextual em que se insere ao satirizar o culto ao estrangeiro, numa tentativa de afirmação do nacionalismo a partir do cômico-crítico.

A fundação do Teatro de Brinquedo em 1927 por Álvaro Moreyra tentou levar o viés cômico de uma produção de elite para consumo da própria elite burguesa, mais acostumada e afeita aos melodramas, como seu próprio fundador comenta (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 430). É válida sua colaboração, porém, para a utilização de ‘clássicos mundiais’ nos palcos brasileiros produzidos por brasileiros, além do conhecimento do fazer teatral, seus meios e métodos, ainda que fosse uma produção amadora.

Com a instauração do Estado Novo de Getúlio Vargas em 1937, muito do que se tinha em termos teatrais – como as revistas de ano, o teatro com esquetes e cenas de canto e dança, influenciados pela companhia francesa *Bataclan*, as *féeries*, um teatro mais musical e cheio de artifícios deslumbrantes – foi censurado ou utilizado como instrumento político de recepção e popularização governista. Ensaaios eram necessários para mostrar aos censores as peças, mantendo a interferência governamental tanto nos cortes quanto no financiamento de charges, caricaturas e quadros cômicos sobre Getúlio Vargas, quadros esses que serviam de fomento à sua popularidade. Ao lado desses quadros cômicos, os dramas históricos ganham espaço respondendo a demandas contextuais de afirmação nacional, mesmo que amaneirados nas representações, ocultando crueldades ocorridas nos períodos históricos referidos. “Historicamente, burlar a censura e os poderosos são convenções do teatro popular e, em especial, dos gêneros cômicos. São estratégias da dramaturgia enfrentando o cotidiano e as injustiças sociais. A grande irreverência da revista ainda era uma de suas maiores forças.” (VENEZIANO, 2012, p. 452)

Mesmo com a censura, vários foram os feitos em termos de teatro nos finais da década de 30, ainda mais com grupos amadores que delineiam a modernização do teatro brasileiro. São fundados o TEB (Teatro do Estudante do Brasil) e o grupo Os Comediantes, em 1938, no Rio de Janeiro. Com esses grupos o teatro vai se afirmando enquanto feito por brasileiros na medida em que se desvincula do modelo de imitação dos moldes europeus e trilha o caminho para uma independência cultural, afirmando-se nacionalmente, inclusive com a produção de dramas históricos e a inovação estética nas encenações. A falta de companhias estrangeiras visitantes no Brasil devido à Segunda Guerra (1939-1945) corrobora para o desenvolvimento desse teatro com uma consciência mais nacional e sua consolidação.

Pouco depois de acabada a guerra, um acontecimento decisivo para o desenvolvimento do teatro profissional teve lugar em São Paulo. Décio de Almeida Prado (1917-2000) [...] dirigia um grupo amador na USP, enquanto Ronald Ealing tinha um outro, composto por brasileiros e ingleses residentes na cidade. Aproveitando essas raízes, e julgando que uma cidade que se tornara tão grande e importante precisava de uma atividade teatral constante e de qualidade, o industrial

Franco Zampari (1898-1966) fundou, em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). (HELIODORA, 2013, p. 402)

O TBC, com influências italianas já pela origem de seu proprietário Franco Zampari, além de importar diretores como Luciano Salce, Bollini Cerri, Adolfo Celi e Ruggero Jacobi, foi um dos primeiros grupos a pensar na formação dos atores com estudos continuados. Muitos atores provenientes de grupos amadores participavam de uma certa profissionalização a partir de treinamentos e estudos de formação, pensando-se nos parâmetros da encenação. Porém, o alcance do público era permeado pelos interesses de bilheteria e não no alcance popular, mantendo-se, em grande medida, enquanto teatro elitista, que dificilmente valorizava os autores nacionais.

Pouco depois do TBC surge o Teatro Maria Della Costa, inicialmente Teatro Popular de Arte. Também é da década de 50, o grupo os Artistas Unidos, que apresentava, em sua grande maioria, autores franceses, conhecidos pela encenação de *Uma Rua Chamada Pecado*, inspirado no texto de Tennessee Williams *Um Bonde Chamado Desejo*. Os grupos de teatro amador que fomentaram o surgimento do teatro moderno brasileiro acabam, paulatinamente, perdendo espaço nesse turbilhão de encenações ‘grandiosas’.

Saindo do eixo tão comentado pelos críticos, encontra-se, em 1941, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), que surge em Recife, Pernambuco, idealizado pelo médico Waldemar Oliveira, que hoje dá nome ao teatro do TAP, no bairro Boa Vista, em Recife. Esse grupo vem do Grupo Gente Nossa, também de Pernambuco, fundado em 1931. Ainda no Nordeste, o Teatro Jovem do Recife, na década de 50, trabalhava com autores nacionais, como Ariano Suassuna, valorizando os contos populares do nordeste e as características da região, como o linguajar e as crenças, trabalhados com o cômico e o circense.

Na contracorrente do TBC e das companhias que surgiram a partir dele (Companhia Tônia-Celi-Autran e a Companhia Cacilda Becker), então, surge em 1955, em São Paulo, o Teatro de Arena. Contando a partir de 1956 com Guarnieri, Vianinha e Boal, torna-se, aos poucos, um teatro marcado pela consciência sociopolítica, para o que contribuiu também sua relação com o teatro amador feito pelo Teatro Paulista do Estudante, de 1955, buscando nos autores nacionais sua forma de expressão, a partir de uma perspectiva mais coletiva de produção. O teatro de 130 lugares parecia modesto para tamanha a importância das encenações e direcionamentos essenciais para a constituição e consolidação do teatro moderno brasileiro (iniciado com os amadores ao longo dos anos de 1940). A organização de atividades

programadas de estudo constituiu uma prática fundamental para o grupo, que influenciou muitos outros grupos de teatro popular que se constituíram a partir de então. Estreia com *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens, em 1953, com direção de José Renato, mas afirma-se com a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958.

Na década de 1950, com a reformulação do teatro brasileiro em sua concepção artística a partir do movimento de grupos amadores, de uma maior presença do diretor teatral e uma maior preocupação na renovação cênica, algumas mudanças ocorrem, “Em decorrência, uma forma nova de organizar companhias se impôs: a partir da ideia de *comediantes*, quer dizer, artistas que são humildes serviçais de sua arte, submissos aos seus papéis, prosperou uma ideia de elenco como organização coletiva, sem hierarquias [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 91), o que muito influencia o desenvolvimento posterior dos grupos de teatro popular ou coletivos teatrais, em oposição ao teatro profissional, como será melhor evidenciado no terceiro tópico do presente capítulo.

Mantendo a preocupação político-social e essa configuração moderna, o Teatro Oficina é fundado em 1958, um grupo paulista muito significativo, dirigido por José Celso Martinez. *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1933, ganhou vida nos palcos a partir da montagem do grupo sob direção de Zé Celso em 1967. É um dos grupos de teatro brasileiros que possuem alguma influência brechtiana, embora sejam mais marcados por uma filiação artaudiana. Já para o CPC (Centro Popular de Cultura), a matriz é o teatro épico de Brecht e o teatro político de Piscator. Esse, inicia suas atividades em 1960 com a encenação de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* de Vianninha que se desligara do Arena pouco antes pela tentativa de fazer um teatro mais popular que chegasse ao trabalhador e aos oprimidos em geral. Para isso, com essa iniciativa, incentivava-se o teatro de rua que alcançava exatamente esse público com as encenações levadas a diversas partes do país pelas UNE-volantes – com apoio da UNE (União Nacional dos Estudantes), inclusive ao Nordeste, influenciando o teatro local.

Mesmo no contexto do golpe militar de 1964, quando muitas produções artísticas foram censuradas, o que se produziu em termos teatrais manteve o caráter que foi delineado ao longo dos anos de desenvolvimento do teatro no Brasil, alegórico, popular e cômico (cada vez mais metafórico e performático), combinado a partir de então ao caráter coletivo de produção, à estrutura épica de dramaturgia, (em alguns casos às expressões do teatro do absurdo) e à preocupação sócio-política de resistência. Como já não havia mais o contato com os movimentos sociais que criavam uma dinâmica própria, o teatro pós-64 se organizou como

teatro de resistência, com melhores e piores resultados ao longo dos anos. Em nossos palcos, várias formas teatrais ganham espaço, assim como novas formas do teatro experimental, com abertura e redefinição dos limites formais (pensando aqui no teatro brasileiro feito por brasileiros, não mais acompanhando o trajeto de companhias profissionais estrangeiras, que compõem o cenário, mas não ocupam tanta importância no espaço cênico brasileiro como antes).

A moldura do drama (de onde brota também, às vezes, uma atmosfera mais propriamente vinculada à tragédia ou ao teatro do absurdo), os efeitos da comédia (e sua identificação com o espírito da revista) e a prontidão metalinguística do teatro épico foram os ingredientes básicos dos novos dramaturgos da virada dos anos de 1960 para a década de 1970. (ANDRADE, 2013, p. 243)

O teatro produzido a partir de então ainda sofreu muito com a censura, cerca de 400 peças foram censuradas ao longo de 10 anos de regime militar. Durante as décadas de 70-80, o teatro de militância, no qual se fortaleceram as organizações de grupos populares e coletivos teatrais, fez tentativas que acabaram não se estabelecendo por falta de auxílio financeiro. Permanecem, do cenário paulista, grupos como União e Olho Vivo, originado do Teatro dos Onze e do Grupo de Teatro Casarão, estreando com *O Evangelho segundo Zebedeu*, em 1970, além do grupo Ói nós aqui traveiz, de Porto Alegre, a partir de 1978. É com o trabalho desses grupos, também, que os teatros universitários voltam a tomar fôlego, além dos teatros profissionais contemporâneos a eles, que possuíam o caráter coletivo de produção, ao envolverem os diversos personagens que compõem o espetáculo em sua construção dramática, cenográfica, etc., daí então serem conhecidos por fazerem um “teatro colaborativo”.

A dramaturgia brasileira produzida desde os anos 80, então com um cenário menos aberto à censura, que verá em 1985 a redemocratização do país, toma outros rumos. Nesse contexto os grupos de teatro serão proeminentes na definição de um teatro moderno, distanciando-se do forte posicionamento político presente até então, sem anulá-lo de todo (até porque ideologicamente é impossível), como será visto nos próximos tópicos⁶. Esses grupos trazem consigo a tradição cômico-popular presente no teatro brasileiro, seja tratando de suas

⁶ Para um panorama geral do desenvolvimento do teatro brasileiro é válida a consulta a uma contribuição de Décio de Almeida Prado publicada na revista argentina *Ficción*, na primeira edição de 1958, dedicada ao Brasil. A tradução do referido artigo pode ser encontrada na tradução de Barbara Heliodora em publicação feita no *Jornal do Brasil*, em janeiro de 1959, disponível no livro organizado por Claudia Braga, publicado em 2007 pela Editora Perspectiva, ‘Escritos sobre teatro’, p. 69-77.

contradições próprias enquanto ri-se e problematiza sobre elas, seja no riso fácil, próximo às críticas de distanciamento da classe dominante.

1.2. Presença do texto shakespeariano nos palcos brasileiros

Se Shakespeare influenciou as produções de literatura dramática no Brasil ao longo dos séculos em que o teatro aqui se desenvolveu (como ocorre com Gonçalves Dias, no século XIX ao tratar de temas correlatos) é inegável que sua presença, ainda que ‘enviesada’, se dava no palco a partir da encenação dos textos desses escritores. Exemplos dessa presença, ainda nesse século XIX, ocorrem também com Joaquim Manuel de Macedo ao escrever a peça *O Novo Otelo* (com várias representações), com referências óbvias à peça shakespeariana homônima e *Os ciúmes de um pedestre* de Martins Pena, que utiliza da trama shakespeariana de *Otelo* levando o tema da traição além do jogo da mera suposição.

O ponto central das comédias apoia-se em João Caetano e em sua celebradíssima interpretação da personagem shakespeariana. Claro está que não se trata da obra original, mas de sua versão neoclássica através do “reflexo gelado” da adaptação de Jean-François Ducis, retraduzida entre nós por Gonçalves de Magalhães. De 1837 a 1860, houve vinte e seis representações desse *Otelo*, apertado nos padrões clássicos, “com exclusão do povo, do humor, da grosseria, da sexualidade, da maldade”, observa Almeida Prado. Essa foi a interpretação que deu a João Caetano o maior prestígio de sua carreira. O próprio Macedo escreveu que ficara impressionado “pela exageração dos impulsos apaixonados, pelos gritos ou rugidos selvagens e desentoados”. (ARÉAS, 2012, p. 134)

O texto shakespeariano tomado como base para essas apresentações, porém, data do século XVIII, adaptado ao gosto francês, com influência trazida pelos portugueses e outras companhias de atores viajantes europeus que aqui aportavam. Como pontuado no tópico anterior, João Caetano usou uma tradução francesa de Jean François-Ducis, resultando num Shakespeare domesticado pelo classicismo francês. Como nos aponta Gomes (1961), as primeiras representações com esses textos e que possuem registro datam do século XIX:

As mais longínquas representações de que se tem conhecimento, relacionadas com aquele teatro ou seus temas, ocorreram em 1835 com os dramas *Os Títulos de Verona ou Julieta e Romeu*, *Os Terríveis Efeitos do Ódio e da Vingança ou Julieta e Romeu* (encontram-se referências simultâneas a ambos), *Coriolano em Roma* e, mais tarde, o *Otelo* de Ducis. Em janeiro do ano anterior, uma <<Sociedade Curiosa>> havia promovido o desempenho de duas cenas do original inglês desta última tragédia, no Teatro Constitucional, em benefício de Daniel Trench, administrador da mesma casa de espetáculos. (GOMES, 1961, p. 13)

No século XVIII há registros de inúmeras companhias portuguesas e viajantes estrangeiros que, em visita à colônia, traziam encenações de textos franceses, muitas vezes vistos como espetáculos de má qualidade, como afirma Heliadora (2008a). Até o século XVIII, com o teatro propriamente dito restrito a uma camada “burguesa local”, sem caráter popular, o teatro no Brasil pouco se desenvolveu, como se pode perceber no breve panorama feito anteriormente. Se Shakespeare foi encenado por essas companhias, adotado como modelo europeu, é difícil afirmar, nada constando dessas datas nos registros de Celuta Moreira Gomes (1959) que anota, a partir do século XIX, as encenações de peças shakespearianas em território brasileiro, mais especificamente a partir do ano de 1835.

O respeito às três unidades era grande nas peças que eram encenadas no século XVIII e início do século XIX. Fernando José de Queirós, avô de Eça de Queirós, escreve em 1821 um drama que tratava do tumultuado período de transição teatral no Brasil, *O Verdadeiro Heroísmo ou o Anel de Ferro* (peça aclamada durante as encenações nos palcos brasileiros, Minas Gerais e Rio de Janeiro). Classicista, ele aborda um aspecto formal que preocupará a produção teatral brasileira até o século XX:

O avô de Eça, seja-lhe creditado à memória, punha o dedo na ferida, acusando o impasse que preocupará o teatro por todo o século XIX e boa parte do século XX. A carapaça imposta por Boileau – num só lugar, num só dia, uma só ação –, não constringendo os dilemas morais e psicológicos das tragédias de Racine, começava a estalar e a romper-se assim que se desejava escrever peças tão movimentadas, de tanto conflito exterior, quanto as de Shakespeare. Mas o palco “à italiana”, uno, fechado pelo pano de boca, com cenários que se pretendiam reais, não podia ter a fluidez, a variedade de locais e de tempos, proporcionada pelo velho palco elisabetano, múltiplo, em parte aberto, completado só com acessórios. Ou casas e bosques surpreenderiam o público ao “voar” pelos ares, com quebra da ilusão cênica, ou fechava-se e abria-se o pano a cada novo quadro, com quebra do ritmo dramático. Uma coisa era a cogitação estética, a liberdade total sonhada pelos românticos, ou a meia liberdade já posta em execução pelos pré-românticos, para alegria do público e horror dos eruditos; outra coisa, a resistente realidade material do palco em que se contava. (PRADO, 2012, p. 56-7)

Se havia a dificuldade de se produzir peças mais ‘dinâmicas’, anticlassicistas, devido à disposição do palco, provavelmente a presença de Shakespeare no palco brasileiro tenha acompanhado essa resistência por certo tempo ou, de acordo com os registros de Gomes (1959), pelo menos até meados do século XIX. Apesar disso, nesse século, a influência shakespeariana para as peças produzidas no Brasil é evidente, por mais que os registros iniciais sejam esparsos. Comprova-se a referida influência do bardo pela organização de um debate em torno do tema ‘Qual a influência de Shakespeare no teatro moderno?’ promovido pela sociedade estudantil nomeada ‘O Ateneu Paulistano’ em 1867 (GOMES, 1961, p. 39), onde se discutiam questões

de sua presença nas produções realizadas no Brasil, seja em torno dos enredos produzidos ou de referências intertextuais de trechos marcantes das tragédias que mais recebiam atenção.

Os primeiros registros de peças shakespearianas em cena, propriamente, no Brasil, a partir de traduções ou de encenações na língua inglesa ou francesa datam, portanto, do século XIX com João Caetano enquanto protagonista (ator com certa preocupação em tornar o teatro brasileiro, palco de brasileiros, apesar de mais atento a seu próprio desempenho e fama com papéis melodramáticos, como ocorria com as adaptações shakespearianas via versões francesas de Ducis, do que com o desenvolvimento do teatro com autores brasileiros). Esses registros evidenciam a grande influência cultural da França sobre a cultura portuguesa e, conseqüentemente, sobre a colônia brasileira, além da grande presença de companhias estrangeiras encenando peças shakespearianas no Brasil. E, a não ser por uma tradução direta do inglês, que não fez muito sucesso entre o público dentre as encenações de um brasileiro no palco, o que João Caetano apresentava “[...] eram, na verdade, adaptações melodramáticas de Jean-François Ducis (1733-1816), um produto muito específico das mudanças que estavam ocorrendo no teatro francês, e de alguns outros conterrâneos.” (HELIODORA, 2008a, p. 322).

A partir de versões francesas do texto shakespeariano que já modificavam em muito o texto, o problema com as adaptações, ou as “imitações” de Jean-François Ducis, e sua tradução livre (MARTINS in LEÃO; SANTOS, 2008, p. 302) era a ‘disciplina’ sofrida pelas peças para se encaixarem no contexto dos séculos XVII-XVIII, onde o público burguês não recebia bem cenas consideradas chocantes e as peças se adaptavam aos melodramas, famosos no período. Tais traduções, dos séculos XVII-XVIII na França, ficaram conhecidas como as *belles infidèles*, as belas infiéis, que “[...] “suavizavam” o texto-fonte, praticando uma censura de acordo com os cânones aceitáveis da época” (AMORIM, 2005, p. 101). Ao direcionar as peças, cortando ‘cenas chocantes’, Ducis acabou por fazer das tragédias shakespearianas grandes dramas romantizados.

Não se pode, porém, condenar João Caetano pela utilização das traduções de Ducis, nem seus exageros ou o uso por quaisquer dos encenadores da época, visto ser uma importação devido à condição de imitação estrangeira do Brasil, que recebia influências francesas (através dos portugueses e suas ‘imposições’). Mesmo apesar de manifestações contra o texto do tradutor francês, como o fez Machado de Assis, essas eram as traduções mais utilizadas, com melhor recepção e mais sucesso da época tanto no Brasil quanto na Europa, como nas companhias espanholas de teatro que se apresentaram no Brasil e utilizaram a mesma fonte

tradutora. É necessário compreender que as peças foram vistas como possibilidades dentro de determinados contextos e que isso foi fundamental para o direcionamento dado às traduções e, conseqüentemente, às montagens ao longo dos séculos. As diferenças culturais (contextuais) influíram diretamente, tanto na ambientação de palco quanto nas traduções do texto shakespeariano ao longo dos séculos.

Existem indícios de que, em 21 de agosto de 1838, baseando-se em *O Mercador de Veneza*, João Caetano figura o drama *Shylock ou A Terrível Vingança de um Judeu*, a partir de uma versão traduzida livremente por Albois. É possível encontrar sua indicação no jornal corrente da época *O Despertador*, numa nota que evidencia o grande sucesso dessa versão representada na França em 1830. No periódico em questão, há indicação de que o drama conterà 3 atos e 4 quadros e terminará com um dueto de José Candido da Silva e da atriz Gertrudes Angélica, intitulado *O castigo*. Ainda com João Caetano no elenco, *Macbeth* vai ao palco em 1843, numa tradução de José Amaro de Lemos Magalhães a partir de Ducis.⁷

Depois das primeiras encenações em que João Caetano figurou como um dos atores mais marcantes (devido ao seu estilo grandioso e eloquente, afeito aos dramas românticos, aos melodramas e às tragédias neoclássicas), assim como La Puerta (ator da Companhia Espanhola, que rivalizava com João Caetano, sendo além de inimigo, inspiração ao ator brasileiro, que se apresentou em uma peça derivada de Ricardo III, *Os Filhos de Eduardo ou o Regente Usurpador*); as peças shakespearianas acabaram esvanecendo um pouco dos palcos brasileiros, com poucas e esparsas encenações, durante quase um século.

[...] em 1871 vem ao Brasil a companhia de Ernesto Rossi (1827-1896), que se apresentou no Theatro Lyrico Fluminense com um largo repertório de tragédias, inclusive *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*, todas traduzidas diretamente do original inglês. Nem mesmo a fama de Rossi conseguiu persuadir o público a se entusiasmar pelos originais de Shakespeare, tão viciado estava ele nos dramalhões adaptados pelos franceses. (HELIODORA, 2008a, p. 325)

Oito companhias italianas, uma delas com Tommaso Salvini em 1871, duas espanholas e duas portuguesas visitaram o Brasil para encenações de peças shakespearianas até o final do século XIX (não se limitando às representações de Shakespeare nos repertórios). Dentre elas, uma nova temporada com Ernesto Rossi, quando se encontra o primeiro registro da encenação

⁷ Uma catalogação detalhada das encenações de peças shakespearianas até a década de 50 do século XX foi feita por Celuta Gomes, 'William Shakespeare no Brasil' (1959), com menções de elenco, recepção e comentários da imprensa, crítica, etc. Comentários a respeito dessa presença inicial também podem ser encontrados no livro 'Shakespeare no Brasil' de Eugênio Gomes, 1961.

de uma peça histórica shakespeariana no Brasil, *Ricardo III*, em 1879, assim como a encenação de uma tragédia como *Coriolano*, não mais através das traduções de Ducis, fugindo das tradicionais quatro grandes tragédias que eram tidas como peças infalíveis. Entre 1879 e 1940 foram cinquenta temporadas com encenações shakespearianas de companhias estrangeiras (AZEVEDO, 2014, p. 23) com enfoque principal nas tragédias.

Heliadora (2008a, p. 326) afirma que a falta de espetáculos genuinamente produzidos no Brasil, com brasileiros, não evidencia o desconhecimento de obras de Shakespeare, visto sua influência sobre escritores como Álvares de Azevedo (com frequentes citações), Olavo Bilac, Coelho Neto, Luiz Fernando Veríssimo (mais recente), Gonçalves Dias e o já citado e muito associado ao bardo, Machado de Assis – entre inúmeros outros nomes. Gonçalves Dias apresenta, no século XIX, por exemplo, certa ligação com *Otelo* na peça *Leonor de Mendonça* (1846-1847) além de um fato histórico, sendo esse, de acordo com Décio de Almeida Prado, “O mais belo drama do nosso romantismo – e talvez de todo o teatro brasileiro [...]” (PRADO, 1970, p. 91).

Na comédia *Tipos da Atualidade*, por exemplo, que estreou em 1862 no Rio de Janeiro, França Júnior compara uma questão em grande discussão na sociedade da época: o casamento por interesses, trazendo *Romeu e Julieta* de Shakespeare, a partir da interpretação pautada no modelo adocicado das traduções francesas, como referência:

GASPARINO – Um casamento rico, minha senhora, é na minha opinião um emprego mais vantajoso do que outros tantos que por aí há. Devemos acompanhar as ideias do século; longe vão estes tempos em que o cavaleiro de espada em punho combatia pela sua dama. Já não há Romeu nem Julieta, e se ainda existe o amor platônico, como o concebeu o filósofo da Antiguidade, é tão somente na cabeça desses loucos que se intitulam poetas. (JÚNIOR *apud* AGUIAR, 2012, p. 238)

A influência neoclássica nas peças shakespearianas pontuaram o início das encenações de Shakespeare no Brasil, ainda não marcadas por um caráter de teatro popular, como foi no período elisabetano com Shakespeare e nas encenações mais contemporâneas em terras brasileiras. Grandes cortes e adaptações das peças para encaixar nos gostos de uma burguesia afeita ao melodrama que preferia peças bem acabadas, os “dramalhões” – assim como muitos dos atores da época – figuraram entre as primeiras produções shakespearianas em território brasileiro.

Esses exageros nas adaptações acabaram por incentivar paródias, versões cômicas e críticas das peças shakespearianas, valorizando o cômico tão presente no teatro brasileiro do

século XIX, como na peça *Os ciúmes de um pedestre ou o terrível capitão do mato* (1846) de Martins Pena, uma comédia em um ato, que mantém contato com a peça *O Mercador de Veneza* (1598⁸) e que teve sua representação proibida pela censura do Conservatório Dramático Nacional. *Hamlet à força* (1899) de Leopoldo Brígido, *O Caliche* (1858) de Antônio José Areias, *O novo Othelo* (1863) de Joaquim Manoel de Macedo, são alguns dos exemplos, dentre as oito catalogadas por Gomes (1959, p. 67).

Na vinda de companhias estrangeiras ao Brasil, nos anos finais do século XIX, após os sucessos alcançados por João Caetano enquanto intérprete de um Shakespeare domesticado, destaca-se Giacinta Pezzana que interpreta Hamlet também no Rio de Janeiro, em 1881, com muitos elogios e com Ernesto Rossi, ao qual grande parte da crítica ovaciona. Machado de Assis, inclusive, atribui a Ernesto uma grande responsabilidade ao ‘revelar’ um Shakespeare não adocicado, a partir da encenação das quatro peças mais conhecidas do bardo – *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, ao comentar, em 1871, enquanto Membro do Conservatório Dramático:

Esta verdade deve dizer-se: Shakespeare está sendo uma revelação para muita gente. O nosso João Caetano, que era um gênio, representou três dessas tragédias, e conseguiu dar-lhes brilhantemente a vida, que o sensaborão Ducis lhes havia tirado. Não lhe deram todo o poeta. Quem sabe o que ele faria de todas as outras figuras que o poeta criou? Agora é que o público está conhecendo o poeta todo. Se as peças que nos anunciam forem todas à cena, teremos visto, com exceção de poucas, todas as obras-primas do grande dramaturgo. O que não será Rossi no *King Lear*? O que não será no *Mercador de Veneza*? O que não será no *Coriolano*? (ASSIS, 1871, in FARIA, 2008, p. 517-518)

Nos anos finais do século XIX, Shakespeare fazia muito sucesso com as companhias estrangeiras que passavam pelo país. Por mais que isso, naquele momento, não fomentasse a produção de um teatro tipicamente nacional, consolidava um significado de politização patriótica de Shakespeare. Nesse sentido, distante das manifestações melodramáticas, também tomadas como modelo pelo realismo, desvencilhando-se da tradição das traduções francesas, antes largamente utilizadas para sua difusão nos palcos brasileiros.

Nos anos iniciais do século XX, a partir da maciça presença de encenadores italianos que montavam companhias amadoras de teatro em São Paulo, a atriz Itália Fausta, que depois se aprimorou no gênero trágico, ganha notabilidade por suas encenações no teatro amador filodramático, o Teatro Popolare, em São Paulo, com as peças *Giulietta e Romeo* e *Amleto*, que

⁸ Data do registro de publicação da peça. (HELIODORA, 2009, p. 225)

constam como suas primeiras encenações em solo brasileiro. Ainda no teatro filodramático, o chamado *teatro social* (ou *teatro anarquista*)⁹ contou com o filólogo José Oiticica¹⁰ (1882-1957) que produziu uma peça chamada *Ser ou não ser*, com referência óbvia ao solilóquio mais conhecido de Hamlet.

Um *Hamlet* feminino foi encenado por Sarah Bernhardt em 1905 e, depois, com poucas visitas expressivas – sem a presença de companhias brasileiras em cena com Shakespeare – até o final da Primeira Guerra Mundial, o bardo acabou um tanto quanto esquecido nos palcos brasileiros com apresentações mais esporádicas (1910-1920, 1929, 1931), talvez até pelo momento de afirmação nacionalista e modernização a que o teatro brasileiro se encaminhava na primeira metade do século XX.

Durante o desenvolvimento do teatro de revista na década de 20, muito do que se assistiu chegava a Shakespeare de maneiras diferenciadas, como se viu na ambientação de dramas históricos e referências às suas peças e como é presente na Companhia Negra de Revistas, fundada em 1926. Nessa companhia, havia um ator que estreou aos seis anos de idade e era conhecido como Grande Othelo, sendo a grande atração da Companhia, que encerrou suas atividades em 1927.

Na década de 20, ainda, é fundado o Teatro de Brinquedo (1927), como já mencionado, por Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, um teatro de elite produzido para a elite, sem que seus atores fossem profissionais, pois mantinham o teatro por eles produzido enquanto atividade amadora. É importante citá-lo nessa recuperação histórica pelo fato de alguns direcionamentos que a sua atividade provocou no desenvolvimento do teatro brasileiro.

[...] o Teatro de Brinquedo deixou lições importantes para a modernização do teatro brasileiro: a necessidade de alargamento do público de teatro com a incorporação de camadas altas e médias da sociedade brasileira; *a ideia de montar os grandes clássicos mundiais, até então raríssimos e ausentes do repertório das companhias nacionais; a absoluta exigência de um conhecimento dos meios e modos da criação teatral.* (FERNANDES, 2013, p. 53, grifo nosso)

Se considerar como ‘clássicos mundiais’, Shakespeare – como o dramaturgo normalmente é visto pela grande maioria – esse é um momento importante em que se pensa em fazer uma montagem brasileira para brasileiros (ainda que de ‘elite’) de textos com alcance além do território brasileiro. Nesse processo, Shakespeare é comicizado, parodizado,

⁹ Segundo Maria Thereza Vargas (FARIA, 2012, p. 362)

¹⁰ Mais conhecido pelas polêmicas anarquistas em que se envolvia do que por sua produção dramaturgica.

abrasileirado. É o momento inicial de uma alteração na organização de um teatro propriamente brasileiro.

Além das referências textuais do bardo nos textos em língua portuguesa produzidos no Brasil, sua presença nos palcos a partir de encenadores brasileiros, após um bom espaço de tempo, retorna com uma produção propriamente brasileira de Shakespeare através da fundação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) em 1938 por Paschoal Carlos Magno. A encenação de estreia foi de *Romeu e Julieta*, com tradução de Domingos Ramos, que teve excelente repercussão. Era um grupo que se interessava pela montagem de grandes autores nacionais e estrangeiros, preocupado com a técnica, formava elencos que se apresentavam em lugares públicos do Rio de Janeiro. O grupo é lembrado pela crítica principalmente pela encenação de *Hamlet*, em 1948, com direção do alemão Hoffmann Harnisch (que valorizava o romântico, distante do clássico). Essas encenações foram importantes para a modernização teatral no Brasil, pois foram “[...] já inovadoras quanto à escolha do texto, com propostas de uma direção criativa e cenografia e figurinos específicos da montagem.” (GARCIA, 2013, p. 372), como não existia anteriormente com os figurinos improvisados, cenários “engessados” e a falta de liberdade no trabalho com os textos.

Ainda no ano de 1938, enquanto referência textual e cênica, Shakespeare se faz presente no cenário projetado por Viriato Côrrea para a encenação do drama histórico *A Marquesa de Santos* no Teatro Santana, em São Paulo. É indicada a presença de uma pintura a óleo ao fundo que representa o assassinato de Desdêmona por Otelo a ser baleado no final do segundo ato, como símbolo da ‘consequência trágica’ do ciúme na relação entre D. Pedro I e a Marquesa de Santos: “Nas paredes papel a óleo. Um deles é Otelo assassinando Desdêmona, painel esse que, no final do 2º Ato, vai ser ferido à bala” (CÔRREA *apud* WERNECK, 2012, p. 426). Enquanto elemento cênico intertextual, Shakespeare, novamente com Otelo, aparece numa cena de Alcântara Machado, *A ceia dos não convidados*, em 1927, onde consta na rubrica que, ao fundo, juntamente com um quadro de Mussolini montado à cavalo, há um quadro que representa o assassinato de Desdêmona por Otelo.

Sob o mesmo influxo, direta ou indiretamente, ocorreram outras representações: *As Alegres Comadres de Windsor*, numa versão inédita de Ester Mesquita, no Teatro Municipal de São Paulo, em setembro de 1946, pelo Grupo de Teatro Experimental de São Paulo; *Sonho de Uma Noite de Verão*, numa versão também inédita de Adacto Filho, calcada na de Charles Vildrac, pelo Teatro Escolar do Colégio Pedro II, em 1947, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e, em 1950, pelo Teatro de Amadores do Fantoche, na Bahia; *Otelo*, pelo Teatro do Estudante de Pernambuco, em novembro de 1951 e março de 1952, nesta última encenação em homenagem ao Teatro do Estudante do Brasil e, ainda, em 1951, a *Comédia dos Equívocos*, numa adaptação

inédita de Henrique Pongetti. Por sua vez, no interior do Paraná, o frade Roberto B. Lopes, sintonizando evidentemente com o movimento estudantil, após alguns meses de ensaios, promoveu o desempenho de *Macbeth* por alunos do Seminário Seráfico de Rio Negro, em 1948. (GOMES, 1961, p. 25)

Na formação do teatro moderno no Brasil é importante evidenciar como os grupos amadores se posicionaram diante de textos mais complexos, face a alguns dramas ‘resolvidos’ (melodramáticos) que agradariam aos públicos, tomados como ponto de partida para a encenação de companhias de teatro profissionais; além das inovações cênicas promovidas por eles em suas tentativas. Isso incluía vários itens como os cenários, os figurinos, a iluminação, novas técnicas de atuação, a presença de um diretor e de um encenador (como um interpretante da linguagem teatral indicando cada espetáculo como uma leitura única, afirmando a autonomia da encenação diante do texto), marcações de palco que se distanciavam das produções clássicas tidas até os anos iniciais do século XX (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996).

Nesse contato com textos mais complexos e novas técnicas, como o shakespeariano, já um tanto quanto distante da influência das traduções francesas, o dramaturgo elisabetano começa a voltar a ter um caráter mais popular, direcionado ao público como um todo e não tão restrito a uma redoma intelectual intocável. Tal popularização pode ser vista, inclusive, com as liberdades assumidas face ao texto shakespeariano, suas traduções, pois cada vez mais preocupa-se em trazê-lo presente ao invés de torná-lo um culto universal (aspecto a ser mais explorado no próximo tópico).

A ideia de modernização cênica do teatro brasileiro parecia, portanto, ser um objetivo em comum desses grupos, ainda que percebido após certo distanciamento temporal, assim como é possível perceber nos comentários de Gustavo Dória sobre os trabalhos d’Os Comediantes paralelos aos do TEB:

[...] E todos nós que trabalhávamos em Os Comediantes torcíamos pela vitória do TEB, pois que o seu êxito seria um preparo de terreno para nós e a possibilidade de consolidação de um movimento em que ambas as iniciativas estavam empenhadas. E, quando a 28 de outubro de 1938, o velário do Teatro João Caetano se abre para o espetáculo inaugural do Teatro do Estudante do Brasil, mais uma etapa, uma luta pela fixação de um teatro condigno, no Brasil, estava vencida. Urgia prosseguir. E nós, de Os Comediantes prosseguíamos preparando o nosso lançamento [...]. (DÓRIA, 1975, p. 10)

Como último movimento do TEB, além do Festival Shakespeare, que reuniu vários atores egressos do grupo para homenagear a trajetória e as inovações promovidas por esse grupo

amador, organizou-se em 1952 uma turnê, na qual o Teatro do Estudante do Brasil visitou oito capitais brasileiras, não localizadas somente no eixo Rio-São Paulo, mas no Norte e Nordeste do país: Recife, João Pessoa, Teresina, Fortaleza, Belém, São Luiz, Manaus e Natal. Esse movimento teve como objetivo a divulgação dos grupos amadores como força ativa na modernização do teatro brasileiro, associado a textos clássicos da dramaturgia ocidental, como os do bardo.

Com influência italiana de seu idealizador Franco Zampari, o TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948, produziu inúmeras encenações em seus 16 anos de trabalho, entretanto, apesar de buscar alterar textos clássicos e modernos na tentativa de manter a bilheteria, Shakespeare não consta do repertório do grupo¹¹. Porém, atores profissionais que faziam parte do elenco do TBC acabam saindo e formando outras companhias profissionais que encenam Shakespeare: a CTCA (Companhia Tônia-Celi-Autran), que estreia com *Otelo* em 1956, a Cia. Sérgio Cardoso-Nidia Lícia, que estreia com *Hamlet* e o Teatro Cacilda Becker (TCB), que estreia com *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna e com a peça de Eugene O'Neill *Jornada de um longo dia para dentro da noite*. (HELIODORA, 2013, p. 404).

Na década de 50 com a politização do teatro combinada com a valorização do nacional, o “escrever brasileiro sobre temas nossos, interpretar brasileiro, peças nossas”, como escreve Augusto Boal em 1959, na apresentação da peça *Gente como a gente* de Roberto Freire (VARGAS, 2013, p. 115), o teatro brasileiro se firma enquanto realmente nacional, visto o longo caminho percorrido para tanto e as variadas tentativas de guinadas nacionalistas ao longo das décadas. Ainda assim, houve algumas experiências shakespearianas, entre as décadas de 40-50, como evidencia Heliadora (2008a), ao tratar de algumas encenações no eixo Rio-São Paulo (ainda, em sua maioria, com produções de companhias profissionais):

Das primeiras aventuras, no Rio de Janeiro, constaram *A Tempestade*, por um grupo jovem chefiado por Tite de Lemos, que se perdia em invenções gratuitas, uma confusa montagem de *Titus Andronicus*, e *A comédia dos erros*, dirigida por quem assina estas linhas, com Oduvaldo Vianna Filho e Napoleão Moniz Freire interpretando, em um *tour de force* os dois pares de gêmeos. Em São Paulo houve uma experiência não muito satisfatória de Jô Soares traduzindo e dirigindo *Romeu e Julieta*, e tem sido crescente o número de montagens paulistas de Shakespeare. (HELIODORA, 2008a, p. 331)

¹¹ Em 1959, o TBC encena a peça *Romanoff e Julieta* de Peter Ustinov que é baseada em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, assim como representa a peça de Gonçalves Dias, *Leonor de Mendonça*, que também possui referências à *Otelo*, diversas vezes (1954, 1957, 1960, 1974), ou seja, há referências intertextuais shakespearianas nas peças representadas pelo TBC, mas não em sua completude textual e cênica.

A partir da década de 60, especialmente com a instauração da ditadura em 64 e a grave censura sofrida no teatro brasileiro, as peças com teor nacional eram muito mais encenadas do que as peças shakespearianas (não vistas como ameaça ao regime). Isso reforça a importância da realização de Ruth Escobar quando, em meados da década de 60, a atriz e produtora cultural funda sua companhia Novo Teatro, e em 1964 sua casa de espetáculos, extremamente revolucionária em termos de concepção cênica, adaptando-se aos espetáculos que sediava, mostrando já a diferença teatral decorrente da modernização da cena brasileira. Em 1966 produz a peça *Júlio César*, a partir da tradução do então governador Carlos Lacerda (que era contra o governo de Getúlio Vargas). Dirigida por Antunes Filho, não teve boa repercussão e gera tensão entre as classes artísticas (amadores e profissionais) pelo incentivo governamental recebido.

Distanciando-se do eixo da crítica, no teatro nordestino, com suas peculiaridades (a serem mais exploradas nos próximos tópicos), mesmo nos grupos de teatro amador, a presença de Shakespeare se fez, embora timidamente de início, na década de 50. Em 5 de novembro de 1951, o grupo amador do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) encenou *Otelo* no Teatro de Santa Isabel. Em termos de produção da literatura dramática por dramaturgos nordestinos (muitos deles figurando em Pernambuco) e sua relação com o bardo, Aldomar Conrado produz a peça *O Apocalipse ou o Capeta de Caruaru*, na década de 60, inspirada em *Macbeth* e n' *A Comédia dos Erros*. Levando a influência nordestina ao sudeste do Brasil, com traços cômicos, típicos do teatro brasileiro, a referida peça é encenada em 1968, no Rio de Janeiro, com direção de Amir Haddad, que (lembrando-se do contexto de produção da peça),

[...] realçou a crítica social e política do texto, em meio ao enredo fantasioso que põe em cena, em Caruaru, irmãos gêmeos separados de suas mães, com os inevitáveis quiproquós, bruxas, uma mulher que não para de crescer, outra que engorda a ponto de não passar pela porta, um cavalo que nasce com cabeça de gente. Tais acontecimentos, que são atribuídos ao capeta pelo povo, acirram as disputas políticas entre os poderosos e tornam a cidade um destino turístico, na visão satírica do autor. (GUZIK, 2013, p. 138)

É válido mencionar ainda, quanto a presença de Shakespeare na produção da literatura dramática do período em questão, a contribuição feita por Antonio Callado, dramaturgo que trabalhava questões de estrutura social e problemáticas raciais em sua obra. Ele produz, em 1957, a peça *O Colar de Coral*, uma versão brasileira e modernizada da peça shakespeariana *Romeu e Julieta*. Nessa nacionalização de um clássico¹², a ambientação da peça é levada para

¹² Clássico aqui não é utilizado para se referir ao texto shakespeariano como um clássico universal que contempla questões humanas universais, mas como um clássico dentro do repertório de Shakespeare, visto ser uma das peças

o Rio de Janeiro com a apresentação dos conflitos entre duas famílias nordestinas rivais que lá se estabelecem, os Monteiro e Macedo, tal qual na trama da peça shakespeariana.

Após forte censura durante a década de 60, em 1970, ainda anos difíceis para a produção teatral no Brasil, a presença de companhias estrangeiras encenando Shakespeare era grande, por se crer Shakespeare como fora do escopo de possível crítica política. Incentivava-se em produções brasileiras, nesse contexto, encenações performáticas e ritualísticas, com vários recursos místicos – afastando-se de produções mais politizadas que pudessem ser censuradas, mascarando assim, possíveis críticas. Nesse cenário é encenada na Bahia uma versão intrigante de *Macbeth*, com a peça adaptada a partir de influências dessa vertente vivencial, onde as singularidades são expressivas, intitulada então como *Macbeth Segundo Ariman*, assim como ocorreu numa versão de *Tito Andrônico*, apresentada em 1973.

[...] *Macbeth Segundo Ariman*, um ritual esotérico sobre Shakespeare urdido ao modo de missa negra, no qual o público era recebido com vinho e transitava entre urubus, convidado a presenciar o sacrifício de um bode, culminando a litania vocalizada por um numeroso elenco que parecia atuar em estado de transe. José Possi Netto monta, a partir da Escola de Teatro [...] um *Tito Andrônico* onde os signos corporais são exacerbados e a cena ostenta uma pletora de situações rituais, em 1973. (MOSTAÇO, 2013, p. 235)

Nas atividades dos atores saídos da Companhia Tônia-Celi-Autran é possível encontrar, por exemplo, a produção de uma peça shakespeariana, problemática por seu conteúdo político, que certamente teve partes cortadas pela censura, *Coriolano*, em 1974, com produção de Paulo Autran e direção de Celso Nunes. Paulo Autran ainda conta com a encenação de *Macbeth*, em 1970, no Rio de Janeiro e dois espetáculos produzidos no Paraná: *A Tempestade*, em 1994, em Londrina, com a companhia Armazém Companhia de Teatro (grupo de teatro fundado em 1987), e *Rei Lear*, em 1996, em Curitiba, no Teatro do Bom Jesus. Porém, mesmo com a citação dessas produções, é válido lembrar que a censura cessou de todo somente com a promulgação da Constituição de 1988 que institui(a) a liberdade de pensamento. “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” (RAUEN, 2014, p. 14).

Em meados da década de 80, além da força que os coletivos de teatro ganham, percebe-se a centralização do trabalho teatral em torno dos encenadores, principalmente no teatro

mais comentadas e recorrentes, utilizadas em produções, reproduções, intertextualidades, adaptações ao longo dos tempos.

profissional. Isso é uma característica do movimento cênico da época e, por isso, muitas referências aos grupos e companhias que se estruturaram a partir daí são feitas aos encenadores, como antes se fazia aos principais atores das companhias. Nessa concepção, é possível pontuar produções shakespearianas que apresentam as marcas estéticas e ideológicas de seus encenadores como “[...] o *Ham-let* de José Celso Martinez Côrrea, o *Hamlet* de Márcio Aurélio, o *Elsinore* de William Pereira ou *M.O.R.T.E.* de Gerald Thomas. (FERNANDES, 2013, p. 337). Márcio Aurélio também recorre a Shakespeare em 1992 para a encenação de *Ricardo II*, e à versão de *Hamlet* de Heiner Müller, *Hamletmachine* em 1987. Ulysses Cruz, em sua ambiciosa carreira de grandes encenações, em parceria com Hélio Eichbauer, produz a cenografia de uma peça shakespeariana pouco utilizada no percurso histórico-cênico das representações do bardo no Brasil, *Péricles, Príncipe de Tiro*, encenada em 1995, no Teatro Popular do Sesi.

Dentre esses encenadores, destaca-se Gabriel Villela nos últimos anos da década de 1980. O encenador mineiro participou de montagens de grupos citados no próximo tópico, como *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, também mineiro, com retorno ao teatro de rua, bem como do processo de montagem da peça em análise no último capítulo do presente trabalho, *Sua Incelença, Ricardo III*, quando será retomado.

Em relação à produção de literatura dramática é necessário pontuar a produção de Augusto Boal, durante seus anos de exílio. Enquanto em Portugal, Boal se apropria do texto shakespeariano de *A Tempestade* e escreve sua versão *Caliban – A Tempestade*, em finais dos anos 1970, discutindo a exploração da América do Sul pelo colonialismo europeu, fugindo do ideal icônico de Shakespeare, como é comum nas produções contemporâneas¹³. Encenada entre dezembro de 1981 e fevereiro de 1982, denuncia as mazelas e o abuso da ditadura militar, ainda que, no final desse período, já nos encaminhávamos para a redemocratização do país. Desde sua produção nesse período, somente em 2017 com o Palco Giratório promovido pelo SESC é que a tribo de atores *Ói Nós Aqui Traveiz*, fundada em 1978, roda pelo país apresentando a peça novamente, num momento fatídico da vida política (social, econômica, cultural) brasileira. Boal ainda compartilha seu caminho com Shakespeare muito tempo depois e fora dos palcos brasileiros. Em 1986 dirige a encenação de *Sonho de uma noite de verão* em

¹³ Além das paródias referidas no presente trabalho e na bibliografia organizada por Celuta Moreira Gomes (1961; 1965), muitas produções do texto shakespeariano contemporâneas utilizam a paródia como recurso, como exemplo, podemos citar produções como *A Comédia do Casamento de Romeu e Julieta* (2017) com texto de Ephraim Kishon; a produção de *Romeu e Julieta* (2016), com direção de Michel Bercovitch, numa adaptação da trama trágica para o contexto do Oriente Médio; a encenação de *Hamlet – Processo de Revelação* (2016) no Festival de Teatro de Curitiba, que modifica e subjetiva a sequência narrativa da trama shakespeariana, além de muitas outras produções que não cabem somente numa nota de rodapé.

Nüremberg, na Alemanha e em 1996 dirige *Hamlet* numa produção inglesa da Royal Shakespeare Company.

Aproximando-se das produções do século XXI, a companhia Teatro Promíscuo produz em 2006, duas peças shakespearianas: *Macbeth* e *Timon de Atenas*. Grandes produções que tentam “ser fiéis” às peças shakespearianas com super produções e atores globais são recorrentes, também, no referido século. Em 2013 a encenação de *Ricardo III* com direção de Marcelo Lazzaratto, idealizada por Erike Busoni e Alexandre Brazil, é uma das peças iniciais do audacioso ‘Shakespeare – Projeto 39’ que pretende encenar todas as peças do repertório shakespeariano até 2023 nesse sentido, numa média de três a quatro montagens por ano, tendo já encenado, além da peça histórica referida, *Os Dois Cavalheiros de Verona* em 2015.

Já em 2016, no Festival de Teatro de Curitiba sob a égide das comemorações do quarto centenário de morte de Shakespeare, ou 450 anos de vida, Ron Daniels apresenta duas produções com Thiago Lacerda e Giulia Gam em *Macbeth* e Marco Antônio Pâmio e Luísa Thiré em *Medida por Medida*, no Repertório Shakespeare, que circulou por diversas capitais do país. Na vertente de evidenciar o quanto Shakespeare é atual pela presença do homem moderno representado em suas peças, mas ainda com produções mais profissionais, a companhia Cena IV – Shakespeare Cia. trabalha com o repertório das peças shakespearianas levando-o a todo o país. Com sede em São João da Boa Vista (SP), encenaram, por exemplo, peças como *A Tempestade* (2016) e *Henrique V* (2017, no VIII Encontros com Shakespeare), nas representações mais recentes.

No século XXI, Shakespeare não mais aparece atualizado por suas possibilidades críticas ao regime político, nem como dramalhão, mas a partir de inúmeras possibilidades de significado em releituras apropriadas ao momento em que é revisitado, como ocorre, por exemplo, através das reflexões artístico-ideológicas de Beth Lopes, ligada aos conceitos de performance, enfocando a voz, o corpo e elementos cênicos para a composição de suas produções. Como ocorre também, por exemplo, na encenação de *Mal Secreto – A Vida Amorosa de Ofélia*, em 2004, com texto de Steve Berkoff, que altera a perspectiva da tragédia para uma relação mais intimista e subjetiva entre Hamlet e Ofélia. A mudança de perspectiva das personagens é característica comum a muitas das encenações shakespearianas do século XXI.

A manutenção em maior ou menor grau de Shakespeare no repertório das encenações no Brasil muito diz sobre cada contexto em que foi utilizado como se pode perceber ao longo da exposição histórica realizada no capítulo. Em certos momentos a interpretação francesa foi

mais presente devido ao caráter recente de ‘país organizado’ de acordo com os moldes classicizantes da colonização por Portugal, fazendo com que suas peças fossem transformadas em melodramas e amplamente utilizadas dentro do contexto de influência colonial; em outros, a tentativa de popularização dos clássicos a partir de grupos amadores, levou Shakespeare a encenações em espaços abertos, assemelhando-se, em alguns aspectos às produções abertas do período elisabetano – abasileirando-o à medida em que o teatro brasileiro se afirmava enquanto nacional. Não se trata, porém, de afirmar que existe uma ou outra interpretação correta para os textos shakespearianos, mas que eles se adaptaram aos contextos em que foram inseridos em suas representações ao longo dos séculos em que o teatro se desenvolveu no Brasil, a partir de diferentes perspectivas.

1.3. Shakespeare no caminho dos teatros amador e de grupo do Brasil

O teatro amador e os grupos de teatro popular possuem suas particularidades quando confrontados com o teatro empresarial ou profissional. É importante compreender esses pontos, pois “O teatro brasileiro que herdamos dos amadores é a base daquele que hoje possuímos” (FERNANDES, 2013, p. 80). As inovações trabalhadas por eles abriram caminho para a consolidação de um teatro propriamente brasileiro. A valorização do popular dada aqui não propõe com a evidenciação de suas manifestações solidificar uma imagem idealizada e qualitativa do popular, mas relacionar ao que nos chegou da cultura europeia com o primitivismo brasileiro, “[...] captar o seu modo crítico de construir cultura e de responder ao que lhe é imposto; de apreender o modo de convivência entre etnias, religiões, dominadores e dominados” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 383), no processo de construção de uma teatralidade brasileira.

O caráter coletivo de produção, os estudos continuados da relação entre texto e cena são apenas algumas das características já ressaltadas no decorrer do trabalho e que são pertinentes aos grupos de teatro, possibilitadas pelos movimentos amadores do início do século XX. Muito menos ligados à produção de capital e lucro, esses grupos distanciam-se daquele caráter primeiro do teatro brasileiro que buscava em grande medida agradar ao público de todos os meios possíveis, procurando, agora, integrá-los. Esses grupos possuem uma perspectiva artística (e política) que delinea seus trabalhos. A partir do contexto da década de 1970, onde o molde dos grupos é mais próximo do que o que se encontra atualmente, Mariangela Alves de Lima (que traduz *Ricardo III*, para encenação em 1975 no Teatro Municipal José de Castro

Mendes, em São Paulo, com direção de Antunes Filho) propõe um contraponto entre os teatros de grupo e as empresas teatrais (profissionais) que elucida muito bem nosso ponto de partida:

O grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a ideia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo em vez de empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital. [...] E o que é que o grupo tem que a empresa não tem? Em primeiro lugar, é contra. Sendo contra tem algumas raízes fincadas na década anterior. Seu ascendente direto é a companhia, as famosas companhias ensaiadas e executadas por elencos insatisfeitos com a linha de montagem na produção artística: *Os Comediantes*, o *Teatro Brasileiro de Comédia*, o *Arena*, o *Oficina*. [...] São companhias que têm um ideário artístico, que pretendem uma unidade entre diferentes encenações que seja apenas uma satisfação imediata às exigências do consumidor, mas também uma manifestação da vontade dos artistas empenhados na confecção de uma obra. Além do lucro pretendem imprimir na memória do espectador uma imagem residual, que sobrevive à duração do espetáculo. (LIMA *apud* GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 298)

A participação desses grupos na contracorrente capitalista, mais preocupada com o fazer teatral do que com os lucros gerados é um dos aspectos que evidencia a grande importância de sua recuperação histórica vinculada então aqui com a encenação dos textos shakespearianos na tentativa de sua popularização, também fugindo dos moldes hollywoodianos e academicistas que o tornaram um “grande astro mundial universal e intocável” no decorrer dos séculos.

Desde o século XVIII, espetáculos amadores eram vistos no Brasil a partir de montagens com atores dos mais diferentes níveis sociais – estudantes, professores, funcionários públicos, médicos, etc. Além desses espetáculos isolados que apareciam, em sua maioria, nas festas populares, no século XIX, Martins Pena utilizou dos teatros populares para a montagem de algumas de suas comédias, como representações em teatrinhos de feira, representações de rua, muitas delas com influência da estética da *Commedia dell'Arte*.

Nos anos finais do século XIX, quando da aparição de várias companhias estrangeiras no Brasil, muito do que se tinha pensado em termos de um teatro nacional acabou ficando apagado, de certa maneira. Porém, na passagem de século, muitos grupos amadores surgiram junto com a comunidade italiana dessas companhias, que não possuíam seus teatros próprios e eram levadas a procurar outros lugares para encenações, algumas vezes não conseguindo público para pagar as despesas. As tentativas restantes se deslocaram dos grandes teatros do Rio de Janeiro para praças, sendo os artistas portugueses os primeiros a explorar a “praça do Rio de Janeiro”. Esse movimento, que desloca os atores já de companhias constituídas para fora

do teatro, pavimentou o caminho dos grupos de teatro que se apresentam nos mais diferentes locais atualmente, inclusive em diversas praças.

Rigorosamente, só permaneciam no Rio de Janeiro as companhias dramáticas especializadas no teatro ligeiro – operetas, mágicas e revistas de ano – que sempre teve o seu público fiel. Assim, outra consequência perversa deu-se no terreno do repertório. Enquanto os artistas europeus representavam comédias julgadas refinadas, tragédias de Shakespeare e dramas modernos de Dumas Filho ou Sudermann, os artistas brasileiros encenavam peças ligeiras de produção nacional ou portuguesa – sem contar as traduções do repertório julgado de segunda categoria – dirigidas ao grande público que queria se emocionar com o dramalhão ou se divertir com a farsa e o teatro musicado. (VANNUCCI, 2012, p. 295)

A estética *clown* foi utilizada em várias encenações no decorrer da história do teatro no Brasil, muitas influenciadas pela estética da *Commedia dell'Arte* e seu caráter cômico e popular. Entre as décadas de 1860-70, Joaquim Manuel de Macedo na peça *Luxo e Vaidade*, por exemplo, contrapondo o fascínio europeu que ainda era recorrente no Brasil, apesar de certo nacionalismo aqui presente, e utilizando esse aspecto enquanto recurso cômico, apresenta dois europeus em *clown* a serviço de um brasileiro. As companhias italianas que aportavam no Brasil nas primeiras duas décadas do século XX, também faziam grande uso dessa estética com a utilização dos personagens-tipo.

No início do século XX, com uma maior liberdade no trabalho com os textos e possibilidades estéticas novas ganhando força, os “autores-ensaiadores” Cardoso de Menezes e Carlos Bettencourt, criaram uma dinâmica de encenação interessante aos grupos ou coletivos teatrais que viriam a se desenvolver nesse mesmo século. Sempre presentes nos ensaios, não somente escrevendo os textos para a encenação, renunciavam um caráter coletivo de produção, mesmo que inicial, que envolvia todos os integrantes da companhia.¹⁴

[...] a relação dos autores com os demais profissionais integrantes da companhia era intensa e permanente: participavam das decisões sobre a montagem do espetáculo ao mesmo tempo que decidiam sobre a distribuição dos papéis, pois criavam suas personagens visando a cada intérprete da companhia. (CHIARADIA, 2003, p. 158)

A forte imigração italiana em São Paulo fez florescer no Brasil grupos de teatro amador que visavam o teatro de entretenimento para os trabalhadores. Operários brasileiros e estrangeiros que aportavam no Brasil compunham esses grupos que, embora amadores,

¹⁴ É nesse mesmo período que as peças musicadas, tão populares, ganham um caráter mais popular ao evitar os refinamentos da língua portuguesa, de influência lusitana, e introduzir o linguajar popular, com gírias e bordões que se popularizam entre o público que frequentava os teatros.

encenavam textos até então relativamente desconhecidos e fomentavam a prática cultural do teatro. Esses grupos, conhecidos como filodramáticos¹⁵, apesar do início e da atividade mais intensa se concentrar em São Paulo, também se espalharam pelo país com os imigrantes. Optavam ainda pelos melodramas ou quaisquer obras que propiciassem encenações impressionantes.

Uma das manifestações dos filodramáticos que mantiveram um caráter formador com palestras, jornais, livros e ‘veladas’, foi o *teatro social* (ou *o teatro anarquista*). No início das lutas sociais em território brasileiro, os estrangeiros imigrantes (espanhóis, italianos, portugueses) figuravam entre as vozes que clamavam contra um sistema injusto, indo na contracorrente e utilizando o teatro enquanto formador, não somente através dos espetáculos teatrais, mas de conferências e palestras com caráter informativo direcionadas às classes trabalhadoras.

No Rio de Janeiro surgiram alguns dos grupos amadores mais proeminentes na história da dramaturgia nacional, já citados anteriormente, devido à grande importância no cenário nacional e a sua posterior profissionalização: o Teatro do Estudante do Brasil foi o primeiro, fundado em 1938, que estimulou em grande medida a modernização do teatro no Brasil, utilizando peças shakespearianas (oito dentre as quinze que compõem seu repertório); reconhecido pela crítica, após a seriedade do trabalho dos estudantes jovens, não como propriamente amador. Junto do TEB, temos Os Comediantes (já mencionado, também, devido ao mesmo motivo) e o Teatro Universitário, também de 1938, com públicos de feições mais populares inicialmente.

Em São Paulo, os grupos amadores foram marcados num primeiro momento pela criação do Teatro Universitário ligado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, a partir do grupo de Georges Raeders, em 1937. Esse grupo, a partir de uma proposta mais definida, em 1939, apresenta no Teatro Municipal de São Paulo, as peças shakespearianas *Como Quiserdes* e *Noite de Reis* e tem papel importante na fase transitória do teatro moderno brasileiro enquanto grupo amador.

Como já mencionado, os grupos amadores tentavam buscar um repertório diferente daquele apresentado pelas companhias profissionais e por isso acabavam se aventurando em textos hoje considerados clássicos. “No momento em que se multiplicam os conjuntos teatrais

¹⁵ *Filodrammatici*.

e os diretores se atropelam à procura de textos, é sintomático que as peças de um escritor da importância de Tchekhov continuem presentes apenas nas representações de amadores” (SOUZA, 2008, p. 161). Assim como o dramaturgo russo, Shakespeare se liga aos teatros amadores na mesma medida em que se distancia das encenações “perfeitas” das companhias profissionais, dos dramalhões em que suas peças haviam se transformado, possibilitando outras abordagens do texto teatral.

O Grupo de Teatro Experimental (GTE) foi um deles, fundado em 1942, com membros da alta sociedade paulistana, amadores ligados aos English Players. Eles definiram como objetivo para o grupo algo muito próprio do contexto de desenvolvimento teatral no Brasil com os grupos amadores, pois pretendiam “[...] levantar o nível do teatro brasileiro, fazer um teatro-cultura e educar o público para a aceitação de peças fora do âmbito das possibilidades do teatro profissional da época” (FERNANDES, 2013, p. 70). Dentro desse objetivo estético, Shakespeare foi utilizado para a encenação de *As Alegres Comadres de Windsor*, em setembro de 1946.

Em São Paulo ainda com influência do Teatro Universitário ligado à USP, após seu fim em 1941, surge em 1943, com membros desse último grupo amador universitário paulistano, o Grupo Universitário de Teatro (GUT) que, apesar de possuir objetivos próximos ao do GTE, diferenciava-se pela tentativa de valorização do teatro nacional, com autores de língua portuguesa, preferencialmente brasileiros (o que não ocorreu propriamente). Não foi um grupo que utilizou Shakespeare em seu repertório, assim como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e, na contramão da tentativa de manter um caráter amador, acabaram trazendo Cacilda Becker para compor o grupo, uma atriz profissional.

O grupo Teatro Popular do Sesi, fundado em 1948, embora ligado aos industriários, vincula-se, também, ao movimento de popularização teatral no Brasil, de maneira mais expressiva a partir da década de 60. Assim como outros grupos que se dedicaram às encenações de textos mais “difíceis” (clássicos), foi um grupo que encenou Shakespeare durante seus anos de existência e diferentes direções. Apesar de trabalhar com o texto shakespeariano, suas encenações se deram tardiamente, sendo a primeira apresentação datada de 1986 com *Muito barulho por nada*, seguida, quase vinte anos mais tarde, já no século XXI, da encenação de *Romeu e Julieta*, em 2002 e de *Timão de Atenas*, em 2006.

Os grupos amadores surgidos nesse período não possuíam como característica a valorização de um ator excepcional que daria nome à companhia, como acontecia com os

profissionais. Havia um senso de coletividade de produção, donde se reuniam os atores (amadores) em torno de um ideal comum e a partir desse objetivo promoviam-se “[...] leitura minuciosa do texto, conhecimento detalhado do dramaturgo escolhido, geralmente um estrangeiro, clássico ou moderno” (VARGAS, 2013, p. 105). Tal direcionamento acaba por influenciar, em grande medida, a constituição dos teatros de grupo ou coletivos teatrais que vieram a se desenvolver a partir desse contexto, distanciando-se das companhias profissionais e de seus métodos de produção cênica inseridos na produção em massa. “Além do mais, em oposição às formas artísticas individualistas a que estávamos habituados, como o romance e a poesia, estas novas tentativas estéticas traziam para o nosso meio a experiência inédita do trabalho grupal de criação, mais coerente com a vida urbana” (SOUZA, 2008, p. 134). A modernização teatral brasileira se deu com a inovação dos amadores e o trabalho continuado dessa modalidade com os grupos de teatro.

“Heroicos ou não, em tais tempos – no Rio de Janeiro com apoio do Governo e em São Paulo com a proteção dos industriais –, os amadores construíram o lastro do moderno teatro brasileiro” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 439). Nessa configuração, já com uma consciência nacionalista mais presente, a partir da década de 50, verificada, por exemplo, na atuação de Boal no cenário brasileiro, as produções do teatro no Brasil se distanciam ainda mais da influência das produções estrangeiras, tentando imprimir o caráter nacional mesmo em personagens estrangeiras.

Nacionalizávamos a personagem estrangeira, ao passo que o outro grupo (TBC) alienava as personagens nacionais. As personagens brasileiras que eles faziam, você olhava e dizia: “Essas personagens não têm nada de brasileiro”, ainda que se chamassem José da Silva ou João de Sousa”. [E conclui,] no final dos anos de 1950, estávamos num momento especial de luta. Devíamos afirmar uma arte que não fosse totalmente guiada pelos padrões estrangeiros. (BOAL *apud* VARGAS, 2013, p. 116)

O que foi produzido a partir desse momento, no contexto de inovações, em termos de utilização do texto shakespeariano, alterou-se nas décadas seguintes na mesma medida com a impressão de brasilidade nos personagens shakespearianos – é o momento de nacionalização dos clássicos. Os clássicos, assim nacionalizados, apontavam situações e palavras que facilitavam o entendimento do que seria concebido como teatro popular num terreno mais abrangente para experimentação dos atores. As produções dos anos 60/70 começaram a exigir do público, posições mais críticas de compreensão e reflexão dessas experimentações. É nesse

momento que Brecht aparece como influência dominante no pensamento de atores e encenadores.

Em 1951 é fundado o grupo amador O Tablado, com a presença de Maria Clara Machado, conhecida por sua produção para o teatro infantil. Foi um grupo que se iniciou como amador, mas após três anos de existência começou a tender à profissionalização, mesmo que com suas publicações próprias no *Cadernos de Teatro*, a partir de 1956, tentassem estimular o desenvolvimento do teatro amador no território brasileiro com instruções teóricas e práticas do fazer teatral. Após a profissionalização, as peças shakespearianas se apresentam algumas vezes em seu repertório: a primeira com direção de Maria Clara Machado em 1964 é *Sonho de uma noite de verão*; em 1967 com tradução de Ana Amélia Carneiro de Mendonça, encena-se *Hamlet*; *Macbeth* em 1987 com direção e adaptação de Ricardo Kosovski e *Romeu e Julieta* em 1991 com a tradução de Décio Pignatari.

O Teatro Oficina, fundado em 1958, com caráter de grupo a partir do início dos anos 1960 (depois denominado como Teatro Oficina Usyna Uzona, atuante até hoje) assim como os demais grupos citados, tem Shakespeare em seu repertório ao longo de seus anos de trabalho. A encenação mais conhecida relacionada ao grupo em termos shakespearianos é a produção do polêmico *Ham-let*, com direção e adaptação de José Celso Martinez Côrrea em 1993, encenada após o processo de impeachment do então Presidente Fernando Collor de Mello. A encenação denunciava, de maneira incisiva, problemas da política brasileira.

Antunes Filho é um nome a ser ressaltado nas produções shakespearianas produzidas a partir da década de 60, pois em 1965, um ano após o golpe que instaura a ditadura civil-militar, dirige a encenação de *Romeu e Julieta*. Continuando com Shakespeare ao longo de sua carreira produz *Júlio César* em 1966, *Ricardo III* em 1975, *Romeu e Julieta*, novamente, mas agora com o CPT (Centro de Pesquisa Teatral do Sesc), em 1984, e *Trono de Sangue* em 1992, numa adaptação de *Macbeth* com claras referências à produção oriental do filme de Akira Kurosawa, *Trono Manchado de Sangue*, de 1957. O simbólico se faz presente à medida que se aproxima dos anos finais do século XX, distanciando-se do viés político mais forte predominante até a década de 70.

Tanto nesse espetáculo quanto em *Romeu e Julieta* (1984), a tragicidade e o lirismo são privilegiados em detrimento de qualquer desejo de reconstituição de época ou fidelidade histórica. A síntese de motivos sobressai nas duas encenações, mas a priorização dos canais simbólicos é mais evidente em *Macbeth*, com marcações coreográficas próximas do butô e composições de lentidão minimalista. (FERNANDES, 2013, p. 333)

Durante a ditadura militar, com a repressão cada vez maior pela censura, muito do que se tinha em termos de movimentos de teatro popular e grupos amadores foi interrompido. O que se produziu de teatro nesse período girou em torno de grupos mais consolidados como o Arena, onde a crítica ao regime ditatorial se fazia presente na discussão dos assuntos nacionais, com peças de protesto ou que enfocassem os desmandos do novo governo. Diante desse cenário, as peças shakespearianas foram revisitadas com menor frequência pelo menos até o início de uma tentativa de redemocratização do país a partir dos anos 70 – ou, se foram encenadas, os registros são poucos pelos mesmos motivos de censura.

A transição entre os anos do golpe militar de 1964 até o início de uma (re-)organização democrática, portanto, fizeram surgir poucas representações de Shakespeare nos palcos brasileiros até os anos finais da década de 70 em comparação com o que foi produzido depois, visto o objetivo do teatro no momento ser o de afirmação nacional a partir do posicionamento contrário e de resistência à ditadura instaurada. Nesse mesmo contexto, muitos grupos independentes surgiram próximo ao final do golpe, nas décadas de 70-80. Esses grupos, como já mencionado, tinham como orientação de trabalho enquanto coletivos teatrais, além da perspectiva crítica e dialética, “[...] a busca continuada de uma expressão dramaturgica popular e crítica em relação ao mercado e à ideologia veiculada na mídia” (BETTI, 2013, p. 209), ou seja, de contracultura, mesmo se constituindo enquanto coletivos pequenos.

A partir de 1970, a formação e o direcionamento da produção cênica dos grupos de teatro são modificados com a coletivização e o processo colaborativo se tornando cada vez mais presente nos processos artísticos de produção. Em 1971, por exemplo, um grupo de teatro de inclinação popular (coletivo) surge no porão do Oficina em São Paulo: o *Grupo Pão e Circo*. É formado por jovens e em sua primeira encenação com a mescla de inúmeros contos, Shakespeare se faz presente a partir da utilização do texto de *A Tempestade*. Em 1975, próximo à dissolução do grupo, representa *Titus Andronicus*, que recebe críticas pela agressividade com que algumas cenas são encenadas.

Em 1974, é fundado um grupo teatral que se iniciou amador e se profissionalizou cinco anos depois, o T.A.P.A. (Teatro Amador Produções Artísticas), que a partir de 1979 ficou somente Tapa. No repertório da companhia, os textos escolhidos para as encenações fazem parte de certa tradição teatral ocidental, figurando entre eles a encenação de *A Megera Domada* de Shakespeare, em 1991 – única menção à Shakespeare na trajetória do grupo que continua ativo.

O Grupo de Teatro Ornitórrinco, de São Paulo, fundado em 1978 por Cacá Rosset, em suas encenações de textos clássicos e vanguardistas, empresta de Shakespeare parte de seu repertório que será encenado também fora de terras brasileiras. *A Comédia dos Erros* é encenada pelo grupo em 1992 tanto em São Paulo quanto em Nova York, no Delacorte Theatre. Um ano antes, no mesmo teatro, é encenada a peça *Sonho de uma noite de verão*. Com curta duração, um grupo de teatro que também foge do empresariado, o grupo Pessoal do Despertar (1979) se interessa pelo texto shakespeariano em 1982 com a encenação de seu penúltimo espetáculo, *A Tempestade*, tomando como cenário um espaço natural ao ar livre, como teatro de rua.

Nesse momento, tão importante ao percurso de desenvolvimento da dramaturgia no Brasil, os teatros de grupo surgiam ainda na esteira da modernização proporcionada pela inovação técnica dos grupos amadores, como ocorrido nas décadas de 40-50, distanciando-se dos moldes clássicos de encenação das produções profissionais/empresariais que reafirmavam o posicionamento ideológico daqueles que detinham o poder, mas agora, um pouco “menos politizados” devido ao contexto de redemocratização. Ainda mais uma vez, é necessário afirmar como os amadores pavimentaram o caminho seguido pelos grupos de teatro de inclinação popular, que se diferenciam na medida em que as novas produções não são, em sua grande maioria, produção da elite para a elite, como atividade concomitante e desinteressada com o desenvolvimento do teatro no Brasil, mas sim moldadas a partir de um interesse estético mais amplo. Shakespeare, nessa perspectiva, passa a ser abrazeirado e repensado a partir de diferentes perspectivas como pode-se perceber na catalogação das encenações de peças shakespearianas a seguir.

Antes disso ainda, fora do eixo que toma as páginas dos estudiosos teatrais, desenvolveu-se o teatro de grupo amador no Nordeste. Esse teatro possui suas particularidades, haja vista a distância geográfica que dificultava as influências do teatro que se fazia no Sudeste, e a diferença cultural existente na região. Algo presente nas manifestações teatrais nordestinas é a valorização das tradições locais e da cultura popular, incluindo, muitas vezes, o cômico nessas representações.

Um dos primeiros grupos amadores de que se tem registro em Recife, é o Grupo Gente Nossa, fundado em 1931 por Samuel Campelo. Seu modo de fazer teatral contemplava o popular, com o “espírito do povo” (FERNANDES, 2013, p. 76), tipicamente nordestino – e aqui quando se afirma ser tipicamente nordestino, compreende-se no sentido de valorização da

cultura popular, de mitos, de lendas próprias ao território em questão, revistos na cena teatral pela importância dada pelos grupos de teatro popular locais em muitas representações na rua.

A partir do Grupo Gente Nossa (GGN), além de muitos outros grupos amadores (sociedades dramáticas “fechadas”, como o Teatro dos Bancários, Grupo Infantil de Comédias e Teatro Universitário de Pernambuco) em 1941 é criado o Teatro dos Amadores de Pernambuco (TAP) no Recife, por Valdemar de Oliveira. Mesmo incorporando atores da antiga formação do GGN, o TAP distanciou-se em muito do caráter popular de seu precursor, permanecendo elitista. Apesar disso, com a contratação de diretores do Sudeste, começou a receber influências do eixo Rio-São Paulo e ampliou seu repertório. O objetivo do grupo amador, feito ao redor da família Oliveira, era encenar bem, como o fez inclusive com a encenação de *Macbeth*, em 1964.

Ainda na região Nordeste, é marcada a presença de Hermilo Borba Filho, que dirigiu o grupo amador Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) juntamente com Ariano Suassuna, fundado em 1940 por estudantes de Direito. Foi um grupo que utilizou do cômico em suas representações que valorizavam histórias com temas nacionais e que encena, em 1951, um *Otelo* brasileiro. O TEP experimentou o teatro ao ar livre, com A Barraca, um palco desmontável inspirado em García Lorca e seu teatro ambulante (que aparece como característico, também, na encenação de *Sua Incelença, Ricardo III dos Clowns de Shakespeare*), numa tentativa de aproximação com as camadas populares (sem muito sucesso).

O que se observa nas experiências teatrais nordestinas é a busca de uma literatura dramática específica, que trabalha com a essência da matéria popular, reproduzindo inclusive a fala do povo no texto. Ainda que não haja inovação em termos de estrutura dramática, as peças são hábeis na transposição ou recriação de modelos oriundos, por exemplo, da tradição clássica. (FERNANDES, 2013, p. 79)

Fora do eixo Rio-São Paulo, como já evidenciado no tópico anterior, é importante ressaltar o trabalho de grupos teatrais próximos do popular que fazem uso do texto shakespeariano em suas encenações, com uma impressão nacional, como o Grupo Galpão, fundado em 1982 em Belo Horizonte, Minas Gerais, com o espetáculo *Romeu e Julieta*, com a primeira encenação em 1992. Esse espetáculo ficou conhecido em diversos lugares do Brasil e em outros países, apresentando-se, inclusive, no *Globe Theatre*, na Inglaterra, em 2000 e 2012. Com esse grupo (mas não somente com ele), Shakespeare volta a ter um certo apelo popular (mesmo apesar da necessidade de inserção do grupo nos teatros que atingem apenas uma elite burguesa, ainda), além de apresentar características brasileiras. Na peça referida é possível ver

como o cômico é sempre presente, com influência da *Commedia dell'Arte*¹⁶ (como em vários grupos fundados a partir de então), o carro enquanto elemento cênico, uma Veraneio (carro comum no Brasil entre as décadas de 60 e 90), o frevo, além das canções populares, inseridas na peça. É um dos muitos grupos contemporâneos em que atores fazem pesquisa e estudos durante os ensaios, trocando experiências com diversos diretores e atores de outros grupos e movimentos teatrais brasileiros, compartilhando experiências e trocando influências.¹⁷

O processo colaborativo de trabalho que se dá com os grupos de teatro de apelo popular a partir da década de 70, dá início também aos chamados coletivos teatrais, a partir, especialmente, da década de 80, com projetos de criação horizontais, compartilhados. Alguns coletivos que surgem nesse contexto, inclusive hoje em dia, se automeando tribos de atadores ou trupes e que continuam com o trabalho crítico de relacionar a obra shakespeariana com problemas contemporâneos do Brasil são: a Cia dos Atores (1987), que encena *Ensaio.Hamlet* em 2004, numa adaptação da peça shakespeariana que discutia problemas surgidos após a eleição para presidente; Armazém Companhia de Teatro de 1987 (já citado anteriormente) onde Paulo de Moraes, a partir da técnica de colagem, produz em 1990 a peça *A Construção do Olhar*, com vários assassinos shakespearianos (GARCIA, 2013, p. 316), além de encenar em 2017 um *Hamlet* com uma “princesa” da Dinamarca; a Sutil Companhia de Teatro (1993), que conta com Felipe Hirsch na produção, por exemplo, de *Estou te escrevendo de um país distante* (1997), peça centrada na figura de Hamlet a partir da releitura de Shakespeare e da peça de Antônio Abujamra¹⁸, *Um certo Hamlet* (1991); Os Satyros (1989), que produz *Hamlet-machine* em 1996, apresentando-se em Lisboa, *Coriolano* em 1999 e *Romeu e Julieta* em 2001; a Companhia de Teatro Atores de Laura (1993), que apresenta as adaptações *Sonhos de uma noite de inverno ou Juliet's birthday* em 1995 e *O Conto de Inverno*

¹⁶ A *Commedia dell'Arte*, ou o *clown* como referido no presente trabalho foi muito incentivada pelos circos-teatro, com registros iniciais que remontam ao primeiro palhaço negro do Brasil, Benjamin de Oliveira, que chegou a encenar *Otelo*. As tradições populares encontram abrigo nos circos-teatro ao longo do século XX, daí procede sua influência nos grupos de teatro popular.

¹⁷ É válido pontuar a dissertação de Aline Miriane Guerios, intitulada ‘A Atualidade de Shakespeare: um estudo sobre Romeu & Julieta do Grupo Galpão’, que discute essa encenação de modo pormenorizado. Interessa notar que a relação entre Shakespeare e o Brasil não se restringiu ao acento e prosódia mineiros, mas houve, já na tradução utilizada, um diálogo muito forte com a obra de Guimarães Rosa, o que mostra a ambição e complexidade do projeto. GUERIOS, A. M. *A Atualidade de Shakespeare: um estudo sobre Romeu & Julieta do Grupo Galpão*. 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá (UEM). Maringá, 2017.

¹⁸ A contribuição de Abujamra para a presença de Shakespeare nos palcos brasileiros se deu, porém, muito antes da referida peça: *Henrique IV*, quando encenado na França em 1960, conta com sua presença no elenco; *Hamleto*, também fora do país, em Nova York, com sua direção para encenação no Theatre for the New City; *O Hamlet* é encenado em 1982, já em território brasileiro, em São Paulo (com participação de Denise Stoklos, que em 1988 dirige a adaptação encenada em Nova York, *Hamlet em Irati*); *Julieta de Freud*, encenada em 1997 com sua direção, numa versão onde Julieta é levada à análise; e *Hamlet é negro*, de 2002, com texto adaptado e dirigido pelo ator, diretor e apresentador Abujamra.

em 2004; o grupo de teatro de boneco de Belém do Pará, Usina Contemporânea de Teatro (1989), numa releitura de *A Tempestade*, na encenação de *À Deriva* (1992); o Grupo Nós do Morro (1986) mais vinculado à comunidade do Morro do Vidigal no Rio de Janeiro, que apresenta sua versão de *Hamlet* em 1997, *Sonho de uma noite de verão – uma intromissão de grupo Nós do Morro no Mundo de Shakespeare* em 2004, *Os Dois Cavalheiros de Verona*, em 2006, *Antídoto. Os Dois Cavalheiros de Verona*, em 2007; e o Grupo Tá na Rua, de teatro de rua, fundado em 1980 por Amir Haddad, que em 1990 encena *Macbeth*. Dentre inúmeros outros, esses são apenas alguns que, citados pelo uso do texto shakespeariano em suas produções, imprimem, cada um a seu modo, de acordo com as relações coletivas estabelecidas, padrões de construções dramatúrgicas próprias que, geralmente, utilizam-se de textos prontos para colagens ou como suporte para a encenação a ser construída ao longo dos ensaios, coletivamente.

Muitos grupos de teatro surgiram com forte cunho de crítica política, seja com a criação do próprio repertório, seja com a adaptação de clássicos para o contexto da sociedade contemporânea. O grupo Folias d'Arte, de São Paulo, por exemplo, trilha esse caminho e, nessa direção, em 2003 encena *Otelo* e em 2010 encena *Medida por Medida*, que facilmente pode se adaptar ao contexto sócio-político brasileiro contemporâneo. O grupo Ói Nós Aqui Traveiz, já citado pela recente encenação da adaptação de Boal de *A Tempestade*, com esse mesmo direcionamento politizado, encena antes, em 1999, a peça inspirada em *Hamlet*, escrita por Heiner Müller, *Hamlet Máquina (Hamlet Machine)*.

A Companhia do Latão, fundada em 1997, também produz encenações provenientes do processo de criação colaborativo, onde é possível perceber a crítica política das formas de representação a partir dos estudos que o grupo faz do teatro-épico-dialético de Brecht. É um grupo extremamente importante para a cena nacional contemporânea que, porém, utiliza pouco de Shakespeare propriamente em suas produções, a não ser na intertextualidade presente na encenação de *Ensaio sobre o Latão*, em 1997, “[...] um experimento cênico que relê fragmentos de *Hamlet*, de Shakespeare, a partir das reflexões teóricas de Bertolt Brecht reunidas em *A Compra do Latão*” (FERNANDES, 2013, p. 362).

Em 1998, o coletivo paulistano Parlapatões, Patifes & Paspalhões, fundado em 1991, representa Shakespeare no Festival de Teatro de Curitiba, a partir de uma adaptação dos 37 textos shakespearianos na peça dos estadunidenses Jess Borgeson, Adam Long e Daniel Singer *The Cmplt Wrks of Wllm Shkspr (Abridged)*, numa versão brasileira intitulada

ppp@WllmShkspr.br na tradução de Barbara Heliodora, com grande sucesso frente ao público e à crítica. Os *Parlapatões* figuram com destaque no presente trabalho por compartilharem uma estética que apareceu em diversos grupos ou coletivos teatrais iniciados a partir de finais da década de 80 e durante a década de 90: a estética *clownesca* vinculada à popularização do teatro, retomando todo o panorama do teatro brasileiro em sua concepção cômica e popular.

Outro coletivo teatral que compartilha das possibilidades de organização do teatro de grupo propiciadas na década de 90 e da estética *clown* é o Coletivo Shakespeare Livre, de Blumenau (SC). Entre intervenções e espetáculos, o grupo conta em seu repertório com as encenações de *A Megera Domada* (2001, 2007), *A Comédia dos Erros* (2000, 2005), *Julieta & Romeu* (2002, 2003), *Rei Lear* (2001, 2002), *Os Dois Cavalheiros de Verona* (2004, 2005, 2012, 2013), *Romeu mais Julieta* (2006, 2007), *A Incrível História de Rei Lear* (2013, 2014) e as intervenções *Louc@s de Shakespeare* (2013, 2014) e *Muito mais louc@s de Shakespeare* (2015).

Algumas montagens mais recentes de Shakespeare que possuem os atores como autores também, além das já mencionadas, constam da produção do grupo Pia Fraus, fundado em 1984, que em 2006 apresenta *100 Shakespeare*, um espetáculo quase sem palavras, com manipulação de bonecos e muitos gestos, passando por várias peças shakespearianas – *Hamlet*, *Otelo*, *Titus Andronicus*, *Ricardo III*, *O Mercador de Veneza*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Sonhos de uma noite de verão*. O grupo XPTO (1984), na mesma linha de processo de criação, apresenta *A Tempestade*, em 2002.

Na edição de 2013 da Mostra Internacional de Teatro de Rua, a edição especial *Shakespeare in the streets*, ocorrida em São Simão (SP), grupos de teatro com linguagem popular de rua brasileiros escolhidos para a mostra com Shakespeare no repertório, encenaram: *A Saga Amorosa dos amantes Píramo e Tisbe* – retomando o conto que inspirou Romeu e Julieta – pelo grupo teatral Gota, Pó e Poeira (ES); *Sonho de uma noite de verão* pelo grupo Farsacena Companhia Teatral (RJ); *Enquanto Shakespeare não vem* do Grupo Cordão de Teatro (MA); *A Incrível História do Rei Lear* pelos grupos Sinos Cia. de Teatro e Coletivo Shakespeare Livre (SC); e *Como a gente gosta* pelo Grupo Maria Cutia (MG).

Ainda entre as encenações mais recentes por grupos de teatro populares, sejam eles ligados a centros universitários ou não, alguns dos que utilizaram (e/ou utilizam) o texto shakespeariano em seu repertório a partir da abordagem mais livre, com novos recursos estéticos e nacionalização do bardo, podem ser ainda elencados: pela Cia. Fábrica de São Paulo,

Macbeth (2000); pela Cia. Teatral As Graças, *Noite de Reis* (2006); pelo Barracão Teatro, *A Julieta e o Romeu* (1999); pela Cia. Os Dezequilibrados, *Quero ser Romeu e Julieta* (2006); pelo Amok Teatro, *Macbeth* (2004); pelo grupo Os Fodidos Privilegiados, as encenações de *Os Libertinos: Timon de Atenas* (2001) e *R&J de Shakespeare – Juventude interrompida* (2012); pelo Studio Stanislavski, *Ophelia by Hamlet* (1991, 2004) e *São Hamlet* (1996); pela Cia. Stravaganza, *A Comédia dos Erros* (2008); pela Persona Cia. de Teatro, *Otelo* (2014); pela Cia. Aquarius Produções Artísticas, *Romeu e Julieta* (1981); pela Cia. dos Atores, *Ensaio.Hamlet* (2004); pelo Remo Produções Artísticas, de Pernambuco, *Rei Lear* (2017), no Festival O Mundo Inteiro É Um Palco, além, é claro, do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare com as inúmeras encenações de Shakespeare, desde 1993, *Sonhos de uma noite de verão* (1993), *Noite de Reis* (1994), *A Megera DoNada* (1996), *Sonhos de uma noite só* (1999), *Muito barulho por quase nada* (2003) e *Sua Incelença, Ricardo III* (2010).

O que fica evidente na recuperação histórica do desenvolvimento teatral no Brasil é a presença do cômico nesse processo. Os gêneros cômicos, os gêneros musicados, a abordagem popular marcaram posição importante para a construção de um teatro brasileiro e Shakespeare funciona muito bem visto desta perspectiva. Os *Clowns de Shakespeare*, por exemplo, assim como muitos dos grupos voltados para uma estética popular, utilizam desses mesmos aspectos em suas produções, marcando a brasilidade das encenações, mesmo que com apropriações de peças estrangeiras.

A perspectiva adotada pelos grupos amadores e pelos grupos de teatro (coletivos) ao encenar o texto shakespeariano retoma um dos aspectos concernentes à popularização de sua obra. Enquanto grupos profissionais optavam por peças catárticas que emocionassem o público, seguindo à risca o texto cênico, esses grupos com caráter mais popular tomavam (tomam) textos mais ‘clássicos’ e, se é possível assim dizer, mais ‘difíceis’ de ser encenados, adaptando-os muitas vezes. A essas escolhas imprimiam o caráter popular que lhes é pertinente e, assim, aproximavam os textos do público, mesmo aqueles considerados clássicos inalcançáveis, como Shakespeare é visto por parte da crítica e do público. Essa popularização, além de retomar o caráter popular das peças do período elisabetano, permite combater a canonização extrema de uma atividade artística considerada popular em seu princípio.

O enaltecimento de produções passadas frente às inovações permitidas ao decorrer dos séculos distancia o público de uma cultura que lhes é devida e que deveria ser acessível. Tais afirmações são feitas por considerar o trabalho feito pelos grupos elencados ao decorrer do

capítulo de extrema importância para essa “descanonização” de Shakespeare, ainda que nem todos realmente utilizassem do processo colaborativo de produção ou alcançassem uma devida e efetiva popularização de sua obra, importante nos tempos atuais onde o academicismo exacerbado parece, por vezes, aumentar ainda mais a distância entre o público e a arte.

1.4.O grupo de teatro *Clowns de Shakespeare*

O grupo nordestino *Clowns de Shakespeare*, um dos mais antigos de Natal, fundado em 1993, a partir do ponto de vista apontado anteriormente, corrobora com a popularização de Shakespeare com inúmeras encenações ao longo de seus mais de vinte anos de história. Ele, inclusive, sintetiza os caminhos tomados pelo teatro brasileiro ao longo de seu desenvolvimento, com o cômico atrelado ao popular nos teatros de grupo surgidos com a modernização teatral no Brasil, a partir da década de 40 do século XX. Os Clowns conseguem, a partir da demonstração de um sólido conhecimento do classicismo, fazer um jogo com essa concepção clássica integrando-a a uma intencionalidade brasileira, sem deformar a obra apropriada, somando suas produções a todo o percurso do cômico no teatro brasileiro.

Reescrever, reinterpretar William Shakespeare sempre será um desafio devido à carga social que o autor traz consigo há mais de quatro séculos. Desafio esse que o grupo nordestino *Clowns de Shakespeare* aceita com suas produções teatrais que fazem a relação entre passado e presente, assinalando as características de seu contexto a partir da retomada de uma obra de arte precedente. Baseando-se, primariamente, no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, publicado em 1928, e rompendo com os moldes instituídos, o grupo se encaminha para a adaptação do texto shakespeariano sem ressalvas, imprimindo o caráter tupi nas produções, a partir da inserção de elementos culturais locais nordestinos nas encenações de seu Shakespeare potiguar, sem pretensões totalizantes para todo o território brasileiro, nem tentativas de pictorização.



Figura 1. Sede do grupo no bairro Lagoa Nova, em Natal (RN), o Barracão Clowns

O nome do grupo é retirado de um poema de outro modernista, Manuel Bandeira, *Poética*, no qual o autor apresenta a recusa frente a certas manifestações literárias parnasianas e comedidas pela lírica pura. A menção dos *Clowns de Shakespeare* faz referência à liberdade de fala, de expressão, de posicionamento, de opiniões dos personagens clownescos que aparecem nas peças shakespearianas, como Falstaff, por exemplo, não comedidos por convenções sociais ou líricas, tal qual o aspecto que o grupo quer evidenciar ao trabalhar com o dramaturgo inglês, fugindo de uma concepção “museológica”, como afirma Fernando Yamamoto, um dos fundadores do grupo.

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor.
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário
o cunho vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquíptico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja
fora de si mesmo
De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes
maneiras de agradar às mulheres, etc
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos *clowns de Shakespeare*

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação. (BANDEIRA, 1986, p. 75)

O que muito definiu o caminho dos grupos de teatro de cunho popular, além de todo o percurso histórico já evidenciado, são os movimentos de grupo dos finais da década de 70 e início da década de 80 que delineiam o posicionamento dos grupos mais contemporâneos, a partir da década de 90. Entre o que ficou desses grupos, alguns elementos tidos como comuns aparecem na organização e história do grupo *Clowns de Shakespeare*, como: (1) a atuação fora do teatro comercial/profissional, (2) a adoção de formas populares para os espetáculos, (3) a utilização de métodos coletivos ou colaborativos de produção, (4) a manutenção da sede do grupo em um bairro, funcionando de maneira itinerante, (5) independência governamental, tanto em relação a auxílios financeiros quanto filiações partidárias, o que não caracteriza alienação em relação às questões culturais e políticas do país, além do (6) intercâmbio e parcerias com outros grupos de teatro popular brasileiros, com (7) manutenção de cursos e oficinas que promovam a formação de novos grupos.



Figura 2. Atuação fora do teatro comercial/profissional em palcos italianos, ao ar livre, com utilização de recursos populares como as carroças, a sanfona, lampiões, etc.

O processo colaborativo de produção que tem raízes na criação coletiva dos primeiros grupos de teatro voltados para o popular surgidos a partir das década de 40-50 horizontaliza as relações entre os sujeitos criativos, aspecto mantido pelos grupos surgidos posteriormente, como é visto, por exemplo, no processo de criação adotado pelo grupo potiguar. Nesse processo, os espetáculos apresentados podem sofrer algumas alterações conforme as encenações continuam de acordo com a colaboração de todos os envolvidos no processo, onde o princípio que constitui o projeto é compartilhado por todos os integrantes, sem trocas de responsabilidades. “A preparação do roteiro ou texto da peça pelo dramaturgo implica um vínculo estreito com o processo improvisacional dos atores e pressupõe adesão à ideia da

dramaturgia como construção coletiva que, ainda assim, ostenta uma autoria” (GARCIA, 2013, p. 317).



Figura 3. Processo coletivo/horizontal de produção e manutenção de cursos e oficinas que ampliam as possibilidades de formação de novos grupos

A liberdade tomada com o texto shakespeariano faz parte da proposta estética dos Clowns nesse trabalho coletivo. Além de tal aspecto, os estudos continuados para trabalho com a presença do ator no palco e a musicalidade são pontos desenvolvidos pelo grupo, com sede no Barracão Clowns, em Natal. Alguns dos membros do grupo possuem produções acadêmicas vinculadas ao trabalho realizado por eles, como é o caso da dissertação de mestrado de Diogo de Oliveira Spinelli, ator e diretor, membro do coletivo: “O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação, profissionalização e manutenção do grupo de teatro Clowns de Shakespeare”; a monografia para obtenção do título de especialista em ensino de teatro, de Ronaldo Costa, iluminador do grupo: “Diálogos com a iluminação teatral: uma proposta de ensino”, e sua dissertação de mestrado pela UFRN: “A oficina de iluminação cênica e a construção do espetáculo: uma proposta pedagógica”. Também ocorrem participações em Congressos voltados às artes cênicas com apresentações de trabalho.

A estética *clown* também faz parte do conceito estético do grupo, além de vários outros grupos de teatro nordestinos. O primeiro contato com essa linguagem estética foi feito por meio de Adelvane Néia, em 1996. Não trabalham com o palhaço propriamente, mas o trabalho com a lógica subvertida como um instrumento que une a crítica, o cômico e o popular, seja relacionando-se diretamente com as plateias, seja presente nos versos das adaptações/apropriações feitas pelo grupo.

Uma estética híbrida de performance – influenciada pelo “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade (1928) e pela noção de hibridização ou “entre-lugar” de

Silviano Santiago (1970) – marca as encenações de rua dos Clowns. [...] em seu manifesto de 1928, ele conferiu legitimidade ao “canibalismo criativo” (termo cunhado por ele), baseado nos produtivos empréstimos do capital cultural estrangeiro enquanto fontes de afirmação literária e cultural indígenas. Santiago é um dos primeiros estudiosos a desconstruir oposições binárias como “centro” e “periferia” e “original” e “cópia”. (CAMATI; LEÃO, 2016, p. 94)¹⁹

Pensando no teatro nordestino no qual o grupo se insere, um fazer teatral que se destaca nacionalmente junto com a tão comentada crítica ao teatro realizado no eixo Rio-São Paulo, é necessário destacar a presença de figuras como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna com a criação do Teatro do Estudante de Pernambuco, já destacada no tópico anterior. Ao compreender a presença de Hermilo e Suassuna, é possível perceber aspectos de uma teatralidade que faz parte do trabalho do grupo *Clowns de Shakespeare* que além de possuir elementos típicos do teatro brasileiro, como a comicidade, a influência da *Commedia dell'Arte*, é um teatro produzido no Nordeste, que

[...] gira no âmbito do universo cômico popular, alimentado por estereótipos, caricaturas, máscaras. Nenhuma das personagens da *Compadecida* é desenhado de modo realista. Todos eles têm uma outra derivação. Vieram das tradições do mamulengo, do teatro de bonecos (fantoques, bonecos de mão, bonecos de vara, marionetes) que, vindo da Europa nas naus portuguesas, enraizou-se no Nordeste, tornando-se elemento de destaque naquela cultura. (GUZIK, 2013, p. 142)

Os Clowns, como não poderia deixar de ser, além das características dos grupos de teatro popular, possuem em sua estética elementos típicos do universo nordestino, como o cômico popular (*Commedia dell'Arte*²⁰), com a presença do jagunço, por exemplo, em *Sua Incelença, Ricardo III*, além das cantigas tradicionais do contexto em que se inserem, no

¹⁹ Em tradução livre do texto-fonte: A hybrid performance aesthetics – influenced by Oswald de Andrade’s “Cannibalist Manifesto” (1928) and by Silviano Santiago’s notion on hybridity or “space-in-between” (1970) – marks the Clowns’s street performances. [...] in his 1928 manifesto, he conferred legitimacy to “creative cannibalism” (a term he coined), grounded upon the productive borrowing of foreign cultural capital while affirming indigenous literary or cultural sources. Santiago is one of the first scholars to deconstruct binary oppositions, such as “center” and “periphery” and “original” and “copy” (CAMATI; LEÃO, 2016, p. 94).

²⁰ Embora as raízes do gênero possam ser localizadas em tempos remotos, as companhias de *Commedia dell'arte* surgidas na Itália circulam pela Europa de meados do século XVI ao início do século XIX, quando desaparecem sufocadas pelo Classicismo francês e pelo gosto burguês. A forma desaparece, mas suas técnicas e procedimentos influenciam práticas teatrais da atualidade como o *clown* e o teatro de rua. (PASCOLATI, 2009, p. 109). Brevemente, a compreensão que se tem desse teatro se caracteriza pela criação coletiva dos atores, com espetáculos em torno de temas dramáticos, onde os atores improvisam, levando em consideração os traços característicos do personagem (tipos). O domínio corporal é importante, a representação coreográfica utiliza bem o espaço da encenação. Possui algumas constantes dramáticas que encontraremos na análise da representação dos Clowns de Shakespeare, no terceiro capítulo, como aponta Pavis (2015a): “[...] tema modificável, elaborado coletivamente; abundância de quiproquós; [...] gosto pelos disfarces, pelos travestimentos de mulheres em homens [...]” (PAVIS, 2015a, p. 62) – para citar somente os que encontraremos na proposta do trabalho.

trabalho com a musicalidade. O sentido coletivo impresso pelo grupo mantém um vínculo com a coletividade territorial e cultural onde se insere, de onde retira elementos de linguagem, por exemplo, vinculando o trabalho realizado à manutenção da memória cultural local, sua autonomia e sua identidade frente às demais manifestações artísticas no território brasileiro (muitas delas massificadas enquanto produtos da indústria cultural).

Sem buscar qualquer compromisso naturalista de representação baseada na realidade, o grupo apresenta o teatro como teatro e não como imitação ilusionista da vida real, sendo a utilização das técnicas *clown* exatamente um dos recursos que distancia o grupo de uma tentativa realista de produção, como ocorre com muitas companhias contemporâneas ao encenar Shakespeare na lógica ideal enquanto o cânone ocidental, fugindo das possibilidades de subversão do conceito de clássico. Especificamente na encenação de *Sua Incelença, Ricardo III*, em 2010, tomada como objeto específico de estudo no capítulo 3, o grupo mantém os atores que não estão em cena ao redor do palco, quebrando qualquer expectativa de ilusão que se possa provocar nos espectadores a partir de uma suposta realidade cênica; torna-se difícil esquecer que se está assistindo a uma peça teatral a partir desse efeito de distanciamento. Outro recurso utilizado pelo grupo nordestino em questão é a utilização de elementos cênicos que suavizam as ações, tornando-se ‘não reais’, como mortes onde os personagens continuam cambaleando e falando um longo tempo ‘depois de morrer’, ou voltam para comentar situações enquanto ainda jazem com o corpo em cena.

Em relação à concepção estética do grupo com os diversos aspectos já ressaltados acima, Camati; Leão (2013) resumem o ponto de partida de produção dos Clowns de Shakespeare:

Para adequar seus espetáculos ao espaço da rua, a trupe trabalha com *gags* e grotesquias do circo e circo-teatro, máscaras e técnicas farsescas herdadas da *commedia dell'arte*, apropriação e reinvenção cênica do cordel, mímica e teatro de bonecos, adaptação de técnicas experimentais mais sofisticadas herdadas de teatrólogos como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Augusto Boal e Eugenio Barba, *re-mediação* de convenções cênicas elisabetanas como o travestimento e, principalmente, a musicalização da cena que objetiva recriar o espírito festivo que permeia as peças de Shakespeare. (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 220)

O grupo, ainda ativo e com sede no Barracão Clowns (Espaço Cultural Casa da Ribeira), em Natal, mantém atividades de estudo programadas constantes, como seminários, cursos, oficinas modulares (para adultos) e infantis, intercâmbios com outros grupos de teatro de pegada popular, como com o projeto Redemoinho, ou o Movimento A Lapada, em 2008, sempre aprimorando a pesquisa teórica em torno da presença cênica do ator e a relação do teatro

popular com a comédia a partir de uma perspectiva horizontal de colaboração. Participa do Palco Giratório promovido pelo SESC, além de outras turnês, pelas quais leva seus espetáculos em repertório. Ao completar 15 anos, em 2008, o grupo lançou, também, uma edição comemorativa com relatos dos membros da companhia ao longo dos anos e memória de suas experiências, intitulada “15 encontros”.

Além dos projetos já referidos, destacaram-se na trajetória do grupo: o projeto UPI – Unidade de Palhaçada Intensiva, projeto que, com técnicas *clown*, faz intervenções em hospitais até hoje, tendo contado com a participação do grupo entre os anos 2000-2001; o projeto de circulação Roda Teatro (em parceria com o governo estadual do Rio Grande do Norte e com a Cosern – Companhia de Energética do Rio Grande do Norte); o projeto Teatro no Interior (em associação com o BNB – Banco do Nordeste); e o projeto Balaio Teatral, circuito que em 2008, foi dedicado ao movimento A Lapada, associado à agremiação brasileira de teatro Redemoinho²¹, movimento esse que discutia formas de criação teatral no cenário brasileiro e o acesso à cultura pelos cidadãos. Alguns desses projetos, como visto nas observações, pelo fomento que receberam, seja com associação a empresas privadas ou entidades governamentais, questionam o posicionamento do grupo no que tange a independência de financiamento governamental. Porém, para que não se recaia num julgamento de valor quanto ao posicionamento do grupo, é válido lembrar o comentário de Adorno: “Quem resiste só pode sobreviver integrando-se” (ADORNO, 1985, p. 62).

Anualmente, o grupo propõe e organiza com a colaboração de outros grupos independentes, coletivos parceiros, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE, em 2017), o Festival O Mundo Inteiro É Um Palco! O Festival conta com a participação de grupos oriundos de diferentes partes do Brasil, inclusive de outros países da América Latina, como no ano de 2017, que contou com a presença do grupo Malayerba, do Equador.

Seu repertório conta com peças shakespearianas e não-shakespearianas. Entre as que não são de autoria do bardo temos *Nuestra Senhora de las Nuvens* (2015) e *Abrazo* (2014), baseada n’*O Livro dos Abraços* de Eduardo Galeano, direcionadas ao público infanto-juvenil. Essas peças fazem parte da trilogia do projeto de pesquisa sobre a dramaturgia latino-americana,

²¹ Redemoinho é o Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral. A Lapada, é um movimento de intercâmbio artístico feito com os grupos e coletivos teatrais nordestinos: Bagaceira e Maquina, do Ceará; Clowns de Shakespeare e Estandarte, do Rio Grande do Norte; Alfenim, Ser Tão Teatro e Piolim, da Paraíba.

a partir da temática da Ditadura Militar no Brasil e em países da América Latina. Nesses espetáculos promovem-se, ao final das encenações, conversas sobre os processos de montagem, intercâmbio com grupos das cidades de apresentação, além da oficina Exílio em Cena, organizada a partir dos processos de construção do espetáculo, gratuita e aberta à participação de todos. A oficina conta com fragmentos de depoimentos de exilados políticos brasileiros, aplicação de procedimentos de criação do espetáculo (do teatro épico/dialético) e estudo de possibilidades de interpretação do texto original de Aristides Vargas. Novamente, é importante ressaltar, que nesse projeto há participação de fomento governamental, com o Ministério da Cultura e a Petrobrás através da Lei Federal de Incentivo à Cultura.



Figura 4. Cena do espetáculo *Abrazo*, feito sem a palavra oral, conta com a narração das histórias feita por meio da trilha sonora e de animação em vídeo.

Desde sua formação em 1993, outras peças apareceram no repertório, ainda que não envolvidas no referido projeto latino-americano: *Men meet woman – o amor e tantos desencontros* (2000), após intercâmbio com o ator britânico James Bailey; *Picadinho Clowns* (2001), na inauguração do Espaço Cultural Casa da Ribeira; *Roda Chico* (2005), baseada na vida e obra de Chico Buarque; *Fábulas* (2006), um espetáculo infantil; *O Casamento do Pequeno Burguês* (2006), em parceria com o Grupo Galpão; *O Capitão e a Sereia* (2009); *Farsa da Boa Preguiça* (2010), em parceria com o grupo paraibano Ser Tão Teatro e, *Dois amores y um bicho* (2015).

Dentre as peças shakespearianas que constam em seu repertório, podemos mencionar a estreia do grupo, em 1993, com *Sonhos de uma noite de verão*; *Noite de Reis*, em 1994, quando o grupo investe pela primeira vez na formação de seus atores, trazendo profissionais para cursos

e oficinas; *A Megera DoNada*, com estreia em 1998, tendo iniciado o processo de montagem em 1996; *Sonhos de uma noite só*, em 1999, pelo projeto Shakespeare na Rua; *Muito barulho por quase nada*, em 2003, em parceria com Eduardo Moreira, do Grupo Galpão. Esse último espetáculo figura enquanto marca da transição do amadorismo para uma maior inserção na cena cultural potiguar após a comemoração de 10 anos de grupo, além de participar de seu primeiro festival internacional de teatro, o FIT de São José do Rio Preto (SP), circulando até 2006. A partir daí, dois espetáculos shakespearianos entraram para o repertório da companhia: *Hamlet – um retrato dramático medieval*, em 2013, a partir de uma versão radiofônica de Hamlet criada por Bertolt Brecht, sob direção de Marco Aurélio da cia. Razões Invernas; e, *Sua Incelença, Ricardo III*, em 2010 que circulou, também, por vários festivais de teatro nacionais e internacionais.

Um último aspecto a ser ressaltado é a posição do grupo no cenário teatral brasileiro contemporâneo. Não somente os Clowns, mas demais grupos, mantêm plataformas online de divulgação dos seus trabalhos, chamadas para participação das oficinas promovidas e promoção do grupo. O grupo potiguar mantém esse contato “antelado” com o público em diferentes plataformas: Facebook, Instagram e um site no formato WordPress. A partir desse posicionamento, é evidente a mudança no âmbito da recepção do trabalho. Enquanto tempos atrás os comentários relacionados aos espetáculos apresentados se mantinham ao nível pessoal ou das críticas nos jornais, essa nova plataforma possibilita ao grupo um contato mais estreito e diferenciado com o público, que, assim como os demais grupos de teatro contemporâneos, estão vinculados ao seu contexto pós-moderno de produção.

2. A RESPEITO DE SHAKESPEARE

2.1. Shakespeare e seu contexto de produção

Já com o inglês moderno em uso, Shakespeare nasce em 1564, filho de Mary e John Shakespeare, com data incerta, apesar da afirmação de sua data de morte e nascimento serem as mesmas – 26 de abril. Com poucas informações sobre sua vida, principalmente informações sobre sua vida profissional, o dramaturgo elisabetano teve início incerto no teatro. Não é precisa sua data de início, nem de sua chegada no ritmo cultural londrino. Contextualmente, quando Shakespeare vai a Londres, em alguma data entre os anos de 1587 e 1589, o que ele encontra é uma cidade onde a arte é estimulada pelas classes dominantes e apreciada por todos.

Já não eram seguidos os modelos clássicos, pois tudo era feito para uma sociedade da qual até parte da nobreza era composta de abastados burgueses protestantes que Henrique VIII havia enobrecido. Por isso mesmo, toda a cultura crescia em torno de hábitos e tradições nativas e mais populares. (HELIODORA, 2008b, p. 10)

Comentando sobre a obra de Allardyce Nicoll, *The Development of the Theatre*, Heliadora (2007) destaca um aspecto caro ao teatro elisabetano, que muitas vezes é dispensado pela crítica devido ao enaltecimento em demasia de Shakespeare, afastando-o do que seria popular: “Como o teatro grego, o elisabetano foi, acima de tudo, um período de teatro popular, no melhor sentido da palavra: expressava as ideias e os anseios de toda uma civilização.” (HELIODORA, 2007, p. 90). No mesmo sentido, Rosenfeld (2009) une a concepção de gênio normalmente atribuída a Shakespeare com a possibilidade de se fazer um teatro popular por sua parte, pensando no público e no contexto em que se inseria:

Shakespeare sabia adaptar-se bem ao que o público queria. *Não pensemos que um grande gênio não possa fazer teatro popular ou não possa se comunicar com o público.* Shakespeare escrevia altíssimas obras de arte e comunicava-se muito bem com sua plateia, uma gente essencialmente popular, formada pela massa de 30 mil pessoas que frequentavam mensalmente o teatro, numa população de 200 mil. (ROSENFELD, 2009, p. 170, grifo nosso)

Nesse cenário, então, de um teatro mais popular, no sentido de atingir várias camadas sociais é que Shakespeare vai trabalhar. Entretanto, muito antes de chegar a Londres, em seus anos de formação, ele frequenta a *Grammar School* de Stratford, onde teve contato com autores clássicos como Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio, dentre outros, alguns dos quais impossíveis de indicar. A frequência obrigatória à igreja, com as homílias Tudor (HELIODORA, 2005, p. 66) e o trabalho incisivo com a Bíblia de Genebra nas aulas foram alguns dos instrumentos

políticos dos Tudors que “incutiam” nos ingleses elisabetanos a ortodoxia político-religiosa da monarquia Tudor, uma doutrina de obediência trabalhada, posteriormente, em grande medida, nas tetralogias históricas shakespearianas. Essas e outras experiências acabam por influenciar os escritos do autor no futuro, quando começa a escrever, por volta dos 24 anos:

a) o ambiente familiar e o sucesso das carreiras tanto do pai John quanto do próprio William levavam a uma posição de apoio à dinastia Tudor; b) a preocupação do ensino em escolas tais como a *Grammar School* de Stratford era a valorização da influência clássica por meio do estudo intensivo de autores latinos, da gramática latina e da retórica. [...] c) na falta de uma educação universitária, as homilias anglicanas constituiriam a mais forte base interpretativa da visão do mundo de William Shakespeare até o momento em que, por observação ou leitura independente, ele viesse a ficar em condições de alterar essa interpretação oficial, imposta por intermédio da obrigatoriedade da frequência semanal à igreja. (HELIODORA, 2005, p. 98-99)

As homilias auxiliaram na criação de uma consciência da natureza política e seus pormenores, nas relações de poder, amplamente trabalhadas nas peças shakespearianas. O trabalho com a religião servindo como instrumento de manutenção do poder e indicação de um senso de obediência e dever para com o soberano monárquico foi percebido paulatinamente por Shakespeare. Desde as peças históricas, onde essa indicação fica mais evidente com o trato da natureza de governados e governantes até as comédias, as temáticas trabalhadas por Shakespeare, nesse sentido político, com o bom e o mau governante (não num sentido simplesmente maniqueísta), diferem de muitos de seus contemporâneos que permaneceram, na grande maioria das demais produções, ao nível da observação psicológica. O homem, ser essencialmente já político não pode ser dissociado de sua dimensão social. A expressão controversa de Harold Bloom, de um “Shakespeare como inventor do humano” pode ser compreendida nesse sentido, não corroborando com a expressão tipicamente burguesa que faz referências somente ao indivíduo isolado, mas ao ator político. Daí a necessidade do bardo inserir em suas peças, nos mais diversos contextos sociopolíticos possíveis dentro da organização social elisabetana e nos mais diferentes gêneros dramáticos, comportamentos humanos politizados.

Além das homilias, das *Chronicles* de Hall e Holinshed e dos autores supracitados, é possível encontrar influências de inúmeros outros autores nas obras de Shakespeare, Gentillet, Plutarco e Maquiavel sendo alguns deles (HELIODORA, 2005, p. 170-180). Destaca-se aqui, no trabalho com as relações de poder, a influência de Maquiavel para o retrato do bom e do mau governante e o modo de proceder dos nobres monarcas. Nas leituras de *O Príncipe* (2012),

é possível relacionar, por exemplo, como as indicações do capítulo XVII se refletem nas atitudes de Ricardo III, “Sobre a crueldade e a piedade: se é melhor ser amado que temido ou o contrário” (MAQUIAVEL, 2012, p. 126) – o duque de Gloucester é temido e odiado.

Para além dessas influências comparativas, é válido mencionar como Shakespeare foi, também, um adaptador de diferentes histórias, visto que a maioria dos enredos que traz para suas peças encontram referências em textos que circulavam na Inglaterra elisabetana ou eram utilizados para o estudo de latim e grego nas *Grammar Schools*, sejam eles históricos ou literários (BULLOUGH, 1960). Como ocorre, por exemplo, em *Titus Andronicus*, a partir das possíveis fontes: *The Legend of Good Women*, *The House of Fame*, *Troilus and Criseyde*, todos de Geoffrey Chaucer; *Histoires Tragiques*, do italiano Bandello; *Thyestes*, *Troades*, de Sêneca (HELIODORA, 2005, p. 82-83). Cada uma delas apresenta trechos parecidos ou idênticos encontrados na versão shakespeariana, a partir de sua adaptação.

No trabalho das peças de Shakespeare é possível notar um aspecto caro ao teatro elisabetano, que apesar de não possuir princípios estéticos rigidamente normativos, apreciava o trabalho com a palavra, com a linguagem, sendo esse “[...] um dos aspectos mais notáveis do drama elisabetano-jaimesco, a capacidade do autor de criar imagens visuais pela palavra.” (HELIODORA, 2005, p. 192). A neutralidade do palco com poucos cenários nas encenações com um espaço cênico fixo fez com que o teatro desenvolvido no período elisabetano existisse em função de uma linguagem mais poética. As primeiras peças demonstram bem como a preocupação com floreios e rimas se dava com Shakespeare. Tais embelezamentos linguísticos vão diminuindo conforme o autor vai amadurecendo, substituídos pela consciência de que a escrita concisa, sem tantos floreios, é mais efetiva do que rebuscamentos de linguagem.

Nesse aprendizado, um aspecto fundamental é o do desenvolvimento do uso das imagens por Shakespeare. No início da carreira predominam o símile, a amplificação, a comparação e outros tantos recursos que rebordam, como miçangas ou paetês, o desenho do tecido básico do texto. Já na maturidade as imagens²² serão parte integrante da própria trama, a metáfora toma o lugar do símile e torna a fala mais densa, compacta e evocativa a um só tempo. (HELIODORA, 2009, p. 14-15)

Muitos dos estudiosos do universo shakespeariano separam sua obra em fases que demonstram as mudanças ocorridas no estilo do autor ao longo dos anos. Na primeira fase, a do aprendizado, tem-se um autor que trabalha com inúmeros temas em tentativas com gêneros

²² Sobre essa questão, conferir estudo detalhado a respeito do uso de imagens por Shakespeare ver a obra *A Imagística de Shakespeare*, de Caroline Spurgeon (2006).

diferentes: comédias (*A Comédia dos Erros*, *Trabalhos de amor perdidos* – última peça dessa fase, *Os dois cavalheiros de Verona*) e peças históricas (as três partes de *Henrique VI* e *Ricardo III*), além de uma tragédia à Sêneca (*Titus Andronicus*). Já na segunda fase, suas obras são marcadas pela independência e pelo domínio lírico da língua funcionando como instrumento dramático, indicado nas sutilezas das peças. É nesse momento que começam a surgir suas primeiras obras-primas: *A Megera Domada*; *Sonho de uma noite de verão*; *O Mercador de Veneza* e *Romeu e Julieta*, sua última peça desse período e única tragédia lírica que escreve. A próxima fase conta com um dramaturgo mais preocupado com a relação do homem com o governo, do governante com o poder adquirido, de onde surge a segunda tetralogia histórica, não mais tratando, exatamente, de disputas pelo poder, como na primeira fase. São dessa terceira fase, as peças *A vida e a morte do Rei João*; *Ricardo II*; *Henrique IV (1,2)*; *As Alegres Comadres de Windsor* e *Henrique V*. Após tratar da história inglesa, Shakespeare, já em uma fase mais amadurecida, trabalha com o lado cômico de um modo diferente do que fez com as primeiras comédias, mais leves, ao trazer consigo o riso amargo (HELIODORA, 2008b, p. 59). São dessa fase, também, as ditas ‘comédias sombrias’: *Medida por Medida*; *Bom é o que acaba bem*; *Troilus e Cressida*; *Noite de Reis*; *Como Quiserem* e *Muito Barulho por Nada*.

A “fase de ouro”, de onde provém as tragédias mais refinadas formalmente e as quatro grandes tragédias mais recorrentes em estudos, encenações e adaptações, conta com o período trágico. Nessa quarta fase, as sete tragédias contam com o mesmo tema: “[...] como o homem enfrenta o mal que sempre existe e o que o mal faz a ele” (HELIODORA, 2008b, p. 64). São dessa fase trágica: *Júlio César*; *Hamlet*; *Otelo*; *Macbeth*; *Rei Lear*; *Antônio e Cleópatra*; *Coriolano* e *Timon de Atenas*. Sua última e quinta fase, conta com a produção das peças conhecidas como ‘romances’, onde os conflitos trágicos encontram solução ao final. As ações são simples e as tramas elaboradas. São dessa fase as peças: *Péricles*; *Cimbeline*; *Conto de Inverno*; e a obra-prima, muitas vezes mistificada em adaptações, *A Tempestade*. Shakespeare ainda escreve depois desse período, porém, em parceria com John Fletcher e retornando ao tema da história anglicana: *Henrique VIII*; *Os dois nobres parentes* e *Eduardo III*, a última peça traduzida pela autora aqui tomada como referência de tradução. A retomada dessas fases se faz necessária por perceber que o que fica desse processo das fases de Shakespeare é que “[...] a história da trajetória de Shakespeare é a história de um progressivo encontro entre forma e conteúdo, atingido pelo progressivo amadurecimento do poeta como homem e como artista” (HELIODORA, 2009, p. 18).

No campo acadêmico dos estudos shakespearianos, a partir do século XX, os trabalhos antes mais centrados na busca por questões bibliográficas, ainda com descobertas a fazer, tiveram uma mudança de rumo. Desde a Segunda Guerra Mundial, uma tendência nesses estudos fez com que o foco no texto não fosse mais predominante, passando a se preocupar mais com o contexto. Considerações sobre as condições sócio-históricas (externas) de cada peça se fizeram presentes e continuam influenciando grande parte dos estudos mais contemporâneos.

A partir da década de 80 do século XX, nos aproximamos do cenário mais recorrente nos dias atuais, com um direcionamento mais historicizado e mais politizado. O *New Historicism* e o Materialismo Cultural ganharam força e, apesar de não comporem um movimento hegemônico entre os acadêmicos, constituem o viés teórico mais recorrente nos estudos contemporâneos. A principal crítica feita quando da mudança de direcionamento em meados de 80, referia-se à falta de contextualização histórica, com um propósito não monológico como o fez Tillyard, daí a ascensão dos estudos nessas duas linhas, como afirma Parvini (2012), sobre o início dos estudos pelo viés do *New Historicism*, distante do humanismo recorrente até então:

O *New Historicism* é, assim, ‘colocado a parte tanto da sistemática histórica dominante do passado [a abordagem monológica] quanto da crítica formalista que, parcialmente, deslocou tal sistemática nas décadas após a Segunda Guerra Mundial [*New Criticism*]. [...] O *New Historicism* de Grenblatt é ‘novo’ em dois pontos: primeiro, porque é um retorno a uma leitura contextualizada historicamente (e portanto politizada) após o domínio da nova crítica e seus primos formalistas, e, em segundo lugar, porque é distinto das velhas práticas historicistas monológicas das décadas de 1930 e 1940. (PARVINI, 2012, p. 100)²³

A literatura figuraria como um dos instrumentos de poder para manutenção social, dificilmente como questionadora – o que seria função do crítico a partir de certo distanciamento temporal, livre de influências que possam ter ocorrido aos autores em análise e passado despercebidas (repleto, porém, de tendências de sua própria contemporaneidade, evidenciadas nas diferenciações diacrônicas utilizadas nas análises). Em Shakespeare, tal direcionamento foi concebido, no século XX, de maneira distanciada, com as culturas funcionando como textos (o

²³ Em tradução livre do texto-fonte: New historicism is thus ‘set apart from both the dominant historical scholarship of the past [the monological approach] and the formalist criticism that partially displaced this scholarship in the decades after World War Two [new criticism]. [...] Greenblatt’s new historicism is ‘new’ on two counts: first, because it is a return to a historically contextualized (and therefore politicized) reading of literature after the dominance of new criticism and its formalist cousins, and second, because it is distinct from the old, monological historicist practices of the 1930s and 1940s. (PARVINI, 2012, p. 100)

que ampliou as fronteiras do trabalho com textos não canônicos), com anedotas e concepções imaginárias da realidade, a partir da visualização do poder exercido explicitamente e opressivamente (talvez em Ricardo III, tenhamos um exemplo disso, com as mortes pelo poder acontecendo indistintamente) e através da ideologia reproduzida por meio de determinados discursos (como trabalhado em tópico ulterior sobre a restrição de determinados conteúdos históricos no enredo das peças, ou como ocorre na peça *Medida por Medida*, com o controle velado).

Para alguns o *New Historicism* é um tanto quanto formalista ao tratar a cultura como textos fixos que podem ser lidos e interpretados de maneira generalizada. A partir da análise de determinados aspectos, acaba-se tomando a parte pelo todo, observando padrões e aplicando-os a todas as produções de um tempo, sem considerar particularidades. Por exemplo: se aceitar que Elizabeth I acreditava no encadeamento dos seres como fato, acaba-se transpondo esse conceito particular a toda obra shakespeariana, sem considerar possíveis nuances nas considerações sobre o poder. Apesar de quaisquer críticas negativas e acima de tudo, o *New Historicism* foi um viés crítico que rejeitou o essencialismo humanista, “[...] em favor da ideia de que o indivíduo é, inextricavelmente ligado e, certamente, formado por uma rede de práticas sociais incorporada em instituições materiais e governada por discursos de ideologia hegemônica ou de cultura dominante” (PARVINI, 2012, p. 112)²⁴, ou seja, contextualizou as discussões, de certa maneira, distanciando-se de concepções burguesas de gênio criador.

Consequentemente, o materialismo cultural, abordagem sob a qual trabalhamos no presente trabalho, surge como uma abordagem mais ativa e política, considerando as funções das práticas sociais em seus contextos materiais. Como o autor que criou o termo primeiramente define, de maneira breve, se trata de “uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico” (WILLIAMS, 1979, p. 12). O termo, criado, então, por Raymond Williams, reconhece a história como diacrônica e processual:

[...] é uma teoria da cultura como um processo produtivo (material e social) e das práticas específicas, as “artes”, como usos sociais de meios materiais de produção (da linguagem como consciência prática às tecnologias específicas da escrita e de formas da escrita, passando pelos sistemas eletrônicos e mecânicos de comunicação). (WILLIAMS, 1977, *apud* CEVASCO, 2001, p. 115-116)

²⁴ Em tradução livre do texto-fonte: “[...] in favour of the idea that the individual is inextricably bound and, indeed, formed by a network of social practices embodied in material institutions and governed by the discourses of the hegemonic ideology or dominant culture” (PARVINI, 2012, p. 112)

Sempre alinhadas com seus contextos e práticas sociais, as culturas se alteram conforme o todo histórico muda. Os significados decorrentes de interpretações das manifestações culturais, portanto, também se modificam. A partir dessa perspectiva se torna possível perceber como o espaço cultural é parte do contexto de dominação, reproduzindo ou calando discursos convenientemente. As práticas culturais exercem papel questionador ou corroboram a essas perspectivas hegemônicas.

As culturas (no plural) se desenvolvem, portanto, em diferentes momentos contextuais e fazem parte desse processo, trazendo consigo tanto traços do passado quanto indicativos do futuro, sendo pertencentes a todos em todos os modos de pensar. No período elisabetano, por exemplo, de acordo com essa perspectiva, observamos resquícios medievais tanto quanto podemos perceber nas produções inglesas do contexto em questão, indicativos da concepção de homem moderno que veio a se desenvolver ulteriormente. A literatura, nesse interim, se pensada hoje nas recuperações das obras clássicas, como fazemos aqui, por exemplo, pode ser concebida como instrumento de questionamento do passado para se pensar o presente. Tanto quanto nos permite pensar uma versão de cultura e sociedade diferente daquela imposta pelo modo de produção capitalista (cultura dominante).

Atritos e convergências decorrentes desse movimento de apropriação também são interessantes a partir da perspectiva do materialismo cultural. Uma das preocupações dos estudos shakespearianos ao tomar o materialismo cultural como arcabouço teórico, a partir desse ponto de vista, é reconhecer como Shakespeare tem sido apropriado em outros contextos culturais (PARVINI, 2012, p. 134), não tentando compreender, simplesmente, como o dramaturgo era visto em seu próprio contexto, mas como ele pode significar hoje. Já que as culturas são de domínio comum a todos na sociedade, podendo corresponder tanto ao significado de arte como processo criativo quanto ao modo de vida de determinados povos, a aproximação desses pontos nas apropriações é um trabalho efetivo e significativa para a teoria materialista, tal como se percebe na apropriação de peças shakespearianas em território brasileiro, como procedemos no presente trabalho.

Não é a proposta de um simples questionamento de reflexos, mas a proposta de uma reflexão crítica sobre processos muito mais complexos que variam a movimentação de acordo com o ponto de vista (forças) que determinada arte busca refletir (questionando ou reforçando), enquanto elemento constituinte de um todo social. Como elucidada Cevalco (2001), em sua leitura das proposições de Raymond Williams no livro *Marxismo e Literatura*: “o reflexo agora não é

de objetos autônomos ou de eventos superficiais e muitos menos das formas últimas, mas das forças essenciais e dos movimentos que as sustentam” (CEVASCO, 2001, p. 139). Compreender a significação (ou ressignificação) enquanto possível e produtiva na relação com o mundo material é um dos pontos principais dessa proposta, considerando suas implicações histórico-contextuais na estrutura de sentimento em que significa ao tomar a cultura e suas formas de expressão como força produtiva nas práticas sociais.

Após esse posicionamento teórico dos estudos shakespearianos, talvez nos faltou nessa retomada também da vida de Shakespeare, apresentar tópicos e discussões acerca de pormenores pessoais, tão importantes para alguns críticos. Isso se deve ao fator de haver bibliografia suficiente sobre fatos e especulações sobre o tema (além da base teórica do presente trabalho ter outra abordagem). Nos importa antes compreender o homem inserido em seu contexto de produção, não unicamente determinado por ele, mas atuante a partir de e sobre ele. Para suprir essa “falta” de aspectos estritamente biográficos, encerramos as considerações sobre o autor com a contribuição de Jorge Luís Borges, em seu texto *“Everything and Nothing”*, de 1960, que resume o percurso do bardo poeticamente, pelos modelos de sua vida, se tornando tudo ou nada:

No princípio acreditou que todas as pessoas eram como ele, mas o espanto de um companheiro seu com quem havia iniciado esse vazio, revelou seu erro e se deixou sentir, para sempre, que um indivíduo não deve diferir de sua espécie. Alguma vez pensou que nos livros acharia remédio para seu mal e assim aprendeu um pouco de latim e menos grego, de que falaria um contemporâneo; depois considerou que no exercício de um rito elementar da humanidade, bem podia estar aquilo que buscava e se deixou iniciar por Anne Hathaway, durante uma longa soneca de junho. Aos vinte anos foi a Londres. Instintivamente, já se havia internalizado nele o hábito de fingir que era alguém, para que não se descobrisse sua condição de ninguém; em Londres encontrou a profissão a que estava predestinado, a de ator, que em um cenário, julga ser outro, diante de um grupo de pessoas que jogam ao tomá-lo por aquele outro. As tarefas histriônicas lhe ensinaram uma felicidade ímpar, talvez a primeira que conheceu; porém aclamado o último verso e retirado da cena o último morto, o odiado sabor da irrealdade recai sobre ele. [...] A identidade fundamental de existir, sonhar e representar inspirou passagens famosas. [...] Tinha que ser alguém; foi um empresário retirado que fez fortuna e a quem interessa, os empréstimos, os litígios e a pequena usura. Nesse caráter decretou um árido testamento que conhecemos, daquele que, deliberadamente, excluiu toda característica patética ou literária. [...] (BORGES, 1974, p. 803-803)²⁵

²⁵ Em tradução livre do texto-fonte: Al principio creyó que todas las personas eran como él pero la extrañeza de un compañero con el que había empezado esa vacuidad, le reveló su error y le dejó sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie. Alguna vez pensó que en los libros hallaría remedio para su mal y así aprendió el poco latín y menos griego de que hablaría un contemporáneo; después consideró que en el ejercicio de un rito elemental de la humanidad, bien podía estar lo que buscaba y se dejó iniciar por Anne Hathaway, durante una larga siesta de junio. A los veinte tantos años fue a Londres. Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro. Las tareas histriónicas le enseñaron una felicidad singular, acaso la

2.2. Considerações sobre as peças históricas

Após as peças medievais que tomavam como ponto de partida ensinamentos bíblicos, a Inglaterra viu florescer, no século XVI, peças das mais diversas propostas formais: comédias (românticas e críticas), tragicomédias, tragédias de vingança (como as de Sêneca), ou misturas desses tipos. A mudança nas propostas formais ligada profundamente às mudanças no pensamento da sociedade elisabetana promove o surgimento das peças históricas, primeiramente com Shakespeare, advindas das *chronicle plays*²⁶ (peças crônicas), que retratavam aspectos interessantes do passado do país cronologicamente, ressaltando a biografia de seus personagens, como crônicas dos acontecimentos mais relevantes. Nessa cronologia é que se diferem as duas propostas, pois nas *history plays* não havia somente uma cronologia em forma de relato dos acontecimentos históricos, como crônicas, assim como não havia necessidade de fidelização aos acontecimentos históricos. Shakespeare, nesse “projeto”,

[...] começa, com as três peças sobre *Henrique VI* e o *Ricardo III*, a forjar individualmente a nova forma da *peça histórica*, a partir da forma anterior da *chronicle play*, impondo ao mero relato cronológico uma preocupação com causa e efeito, com direitos e deveres, com as relações entre o homem e o poder, que transforma o mero relatório em investigações sobre a natureza do Estado, da *commonwealth*, do bom e do mau governo [...]. (HELIODORA, 2009, p. 12)

O maior interesse no passado do país auxiliou, em grande medida, o desenvolvimento desse tipo de peça, apesar dos fatos serem manipulados e, muitas vezes, não condizerem com relatos históricos. Com o progresso político da Inglaterra, várias lutas pelo poder entre membros das famílias York e Lancaster (que, no século XV, se uniram e formaram a dinastia Tudor ao final da Guerra das Rosas), várias questões suscitaram curiosidade na população acerca dos heróis, dos reis e príncipes que compunham a história do país. “A “peça histórica”, criada por Shakespeare, na qual um reinado ou período histórico tem seu significado específico expressado pela estrutura dramática” (HELIODORA, 2008b, p. 14), supria, em suas possibilidades e limitações, essa curiosidade inerente ao público elisabetano-jaimesco. Ao concretizar formalmente conteúdos históricos delicados devido às proibições monárquicas, no uso de

primera que conoció; pero aclamado el último verso y retirado de la escena el último muerto, el odiado sabor de la irrealidad recaía sobre él. [...] La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos. [...] Tenía que ser alguien; fue un empresario retirado que ha hecho fortuna y a quien le interesan los préstamos, los litigios y la pequeña usura. En ese carácter dictó el árido testamento que conocemos, del que deliberadamente excluyó todo rasgo patético o literario. [...] (BORGES, 1974, p. 803-804)

²⁶ A “nova fase da dramaturgia” do período elisabetano faz conhecer as *chronicle plays* com a publicação de *Uma lamentável tragédia plenamente misturada com agradável alegria, contendo a vida de Cambises, rei da Pérsia*, de Thomas Preston, em 1569. (HELIODORA, 2005, p. 104) Sendo Gordobuc, de Thomas Norton, a mais reconhecida do gênero.

formas contrárias às predominantes do período através da ‘criação’ de um novo gênero, as peças históricas, Shakespeare acaba por dialetizar as contradições de seu próprio contexto, numa prática estética da exceção.

A maior fonte para Shakespeare escrever suas peças históricas foram as *Chronicles* de Hall e Holinshed, porém,

É fácil, e até certo ponto verdade, pensar em Shakespeare como gênio transformador do material de Holinshed e do tipo dramático da crônica enquanto produção unicamente sua. Mas deixar o pensamento de alguém assim é um grande erro; porque o que Shakespeare transformou vai muito além de Holinshed e das peças crônicas. Se Shakespeare foi até Holinshed para muitos dos fatos, ele refletiu sobre a filosofia política de Hall e de seu próprio contexto; e se ele propagou muitas informações históricas ao modo das outras crônicas, ele não foi ignorante sobre o padrão formal de *Gordobuc*. As peças históricas de Shakespeare são mais como suas próprias comédias e tragédias do que parecidas com outras peças históricas, e elas não apenas experimentam e descartam um modo provinciano de se apresentar como apresentam uma de suas versões de todo um padrão de cultura contemporâneo. Não foi sua versão mais completa, mas por trás delas, assim como por trás das tragédias, era esse o padrão. (TILLYARD, 1951, p. 3)²⁷

Tal excerto não vem para justificar que Shakespeare utilizou do que estava nas *Chronicles* e como um gênio divino as transformou em suas obras, mas para corroborar a afirmação de que ele se baseou em fontes históricas sim, mas, principalmente, foi influenciado pelo contexto cultural do período elisabetano em que se inseria. A abertura e o desenvolvimento do teatro foram incentivados pelo governo monárquico de Elizabeth I e, com os ensinamentos das *homilies*, muito do senso de dever com o governante era controlado, mas a mudança do pensamento medieval para uma cosmovisão mais individualista, centrada no homem, pré-burguesa, proporcionou as mudanças elegidas por Shakespeare, a partir de um padrão cultural no qual ele estava inserido e do qual dificilmente poderia estar dissociado.

Essa mudança da cosmovisão medieval para a renascentista é muito bem trabalhada por Rosenfeld (2013). No período medieval um realismo conceitual domina a concepção das ideias e do homem enquanto ser que continua existindo mesmo quando sua materialidade

²⁷ Em tradução livre do texto-fonte: It is easy, and up to a point true, to think of Shakespeare as transforming by his genius the material of Holinshed and the dramatic type of the Chronicle into something uniquely his own. But to leave one's thought at that is a large error; for what Shakespeare transformed was so much more than Holinshed and the Chronicle Play. If Shakespeare went to Holinshed for many of his facts, he had meditated on the political philosophy of Hall and of his own day; and if he imparted much historical information in the manner of the other Chronicle Plays, he was not ignorant of the formal pattern of *Gordobuc*. Shakespeare's Histories are more like his own Comedies and Tragedies than like other's Histories, and they not so much try out and discard a provincial mode as present one of his versions of the whole contemporary pattern of culture. It was not his completest version, but behind it, as behind the Tragedies, was that pattern. (TILLYARD, 1951, p. 3)

terrena se desfaz. Desse pensamento é decorrente o encadeamento dos seres, donde os “melhores valores” são pertencentes àqueles mais próximos da cúpula divina, sendo os reis, príncipes, duques, os mais próximos e, conseqüentemente, seriam seres mais elevados que deteriam o poder por essa proximidade. É dessa compreensão que a dinastia Tudor foi explicada e propagada pelas *homilies*.

Com o nominalismo, ao final da Idade Média, mais radicalizado, manifesta-se uma maior valorização do indivíduo que pode ser real plenamente, nominal, e não somente um conceito abstrato. A valorização do indivíduo no mundo temporal, material, o empirismo, a realidade experimentada são questões que adquirem importância e marcam uma transição fluida entre a era medieval e o período renascentista inglês, pré-burguês. “A cena shakespeariana é povoada de personagens individualizadas e características, dotadas de enorme plasticidade. [...] no drama shakespeariano a ação é função do caráter” (ROSENFELD, 2013, p. 137). Esse foco no indivíduo, por exemplo, acaba por influenciar as obras produzidas no período, como ocorre em Shakespeare ao se observar, rapidamente, os nomes de suas peças, geralmente centradas num indivíduo, e não num conceito abstrato e geral, como é possível observar na primeira tetralogia histórica: (1,2,3) *Henrique VI* (1591-1592)²⁸, *Ricardo III* (1592-1593); e na segunda tetralogia: *Ricardo II* (1594-1596), (1,2) *Henrique IV* (1-1596-1597, 2-1597-1598), *Henrique V* (1599)²⁹.

As demais peças, não classificadas enquanto gênero como peças históricas, também exemplificam o individualismo evidenciado. Todas as tragédias são nominadas pelos personagens da trama principal: *Titus Andronicus* (1592-1593); *Romeu e Julieta* (1594-1596); *Júlio César* (1599); *Hamlet* (1600-1601); *Otelo, o mouro de Veneza* (1601-1603); *Macbeth* (1606-1607); *Rei Lear* (1605-1606); *Antônio e Cleópatra* (1607-1608); *Coriolano* (1608); *Timon de Atenas* (1606-1609). Uma de suas comédias sombrias (ou peças-problema) também é nominal: *Troilus e Créssida* (1601-1602). Nas comédias, ocorre a centralização no indivíduo “protagonista” também, porém, a indicação se dá com menção de adjetivos referentes a esses personagens ou denominações generalizadas que, mesmo assim, especificam os indivíduos a

²⁸ As datas colocadas entre parênteses para indicar o contexto de produção são as datas referentes aos anos de provável composição das peças. Para as datas de primeiras publicações, verificar Shakespeare (2016), onde Barbara Heliadora, tradutora tomada como base para o presente estudo, expõe uma cronologia das datas de provável composição e da primeira publicação de todas as peças shakespearianas.

²⁹ Henrique VIII, (1612-1613), tida por muito tempo como a última peça shakespeariana não é incluída nas tetralogias já consagradas, talvez por ter sido escrita em colaboração com John Fletcher, assim como Rei João (1595-1596) e Eduardo III (1592-1593), recentemente traduzidas por Barbara Heliadora. São também peças nominais.

que se referem, como em *Os Dois Cavalheiros de Verona* (1591-1592), *A Megera Domada* (1591-1592), *O Mercador de Veneza* (1596-1597), *As Alegres Comadres de Windsor* (1597-1598), *Os Dois Parentes Nobres* (1613-1614). Dentre os romances, quarteto final das peças shakespearianas³⁰, temos duas peças cujo título é o nome dos personagens, *Péricles* (1607-1608) e *Cimbeline* (1610), além de uma das peças perdidas: *Cardenio* (1612-1613).

Se, dentre as 41 (39 dentre as conhecidas) peças shakespearianas, incluídas nessa contagem as peças perdidas (2), os trabalhos de colaboração, as tragédias, as comédias, as comédias sombrias, os romances e as peças históricas, 30 peças apresentam o nome do personagem no título, é possível perceber como, ainda que superficialmente pelos títulos das obras, a centralização no indivíduo, em toda sua complexidade, tomou conta da estrutura de sentimento (WILLIAMS, 2002, p. 36-37; WILLIAMS, 2010, p. 10), que influenciou as concretizações formais do período elizabetano.

Observando Ricardo III, veremos um exemplo de como isso opera nas peças propriamente, além da óbvia referência à célebre frase dita por Ricardo ao final da peça: “Cavalo! Meu reino por um cavalo!” (SHAKESPEARE, 2016, p. 1205, V, 4, l. 8), onde se despoja de qualquer esforço pela conquista do trono inglês, do poder adquirido e pensa somente em salvar a si mesmo, enquanto indivíduo passível de sofrer se não sair do campo de batalha. Na quarta cena do primeiro ato, um dos assassinos dos filhos de Eduardo IV, ao encaminhar-se para o ato como mercenário, pago para o serviço, hesita não porque uma entidade divina superior os julgará pelo feito, ligada a crença metafísica, mas por conta da sua má consciência pelo ato realizado.

1º ASSASSINO
Onde é que está sua consciência?

2º ASSASSINO
Na bolsa do duque de Gloucester.

1º ASSASSINO
Quer dizer que quando ele abrir a bolsa para nos dar recompensa, sua consciência aproveita e dá o fora.

2º ASSASSINO
Pois que dê; hoje em dia quase ninguém se dá a esses luxos.

1º ASSASSINO

³⁰ Peças que possuem vários enredos, cobrem um grande espaço de tempo, são influenciadas pelo emocional e as aventuras das obras de ficção narrativa gregas do século IV a.C. A influência das regras clássicas que tomou conta da Europa no final do século XVI, não foi forte na Inglaterra, assim como na Espanha, e possibilitou a mescla de estilos, como será trabalhado a seguir. Como identifica Barbara Heliodora na introdução da tradução dos romances no segundo volume de SHAKESPEARE, W. *Teatro Completo*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.

E se ela volta?

2º ASSASSINO

Não me meterei com ela: é coisa muito perigosa; faz o homem covarde; não se pode roubar, que ela o acusa; nem praguejar, que ela reclama; nem dormir com a mulher do vizinho, que ela descobre; é um espírito pudico e encabulado que cria tumultos no peito do homem, enche a gente de obstáculos; uma vez, me fez devolver uma bolsa cheia de ouro que eu havia encontrado por acaso; empobrece todo homem que a tem; é expulsa de vilas e cidades como perigosa; e todo homem que deseja viver bem aprende a confiar em si mesmo e a viver sem ela.

1º ASSASSINO

Pelas chagas de Cristo, ei-la agora aqui, bem junto a mim, persuadindo-me a não matar o duque.

2º ASSASSINO

Domina o demônio com o cérebro, e não acredite nele: ele só se mete em sua vida para fazê-lo sofrer.

1º ASSASSINO

Sou resistente. Garanto que comigo não arranja nada. [...]

(SHAKESPEARE, 2016, p. 1095-1096, I, 4, 117-136)³¹

Porém, é válido ressaltar como ainda havia certa influência épica, no sentido de preocupação coletiva, nas tragédias, herdada das tragédias gregas. Apesar do nominalismo e da centralização em indivíduos que sofreriam com os acontecimentos trágicos, esses acontecimentos, geralmente, estavam ligados à organização social e ao governo do coletivo, centrados na figura do rei por ser a monarquia o regime político vigente. Exemplo dessa constatação se encontra em *Hamlet*, uma das peças shakespearianas mais estudadas e comentadas junto com *Romeu e Julieta*. Apesar de seu nome ser título da peça e os acontecimentos centrarem-se na espera de sua tomada de atitude, a partir dessa perspectiva, seus atos se dão, para além do interesse pessoal pelo assassinato de seu pai, pelo interesse na reorganização política coletiva, com a restauração do poder a quem o mereça. Ao final de sua tomada de atitude, com a morte de diversos envolvidos na trama de conspiração, Fortimbrás assume politicamente.

Nessa mesma compreensão é possível relacionar a autonomia e responsabilidade do indivíduo por suas ações, cara às peças shakespearianas, onde os indivíduos respondem por seus atos. Nas peças históricas, sem o plano horizontal de conhecimento do destino disponível no palco medieval, simultâneo, as atitudes suspendem as consequências durante certo tempo e

³¹ Todas as indicações do texto shakespeariano em português são referências ao último trabalho de tradução de Barbara Heliadora publicado em 2016, que, na tradução de Ricardo III, conta com a contribuição de Anna Amélia Carneiro de Mendonça. É necessário pontuar que a escolha pela referida tradutora se dá tanto pela qualidade poética e cuidado com a linguagem presente em seu trabalho, quanto pela proximidade com nosso contexto, apontando para uma tradução mais atual, resguardadas as devidas proporções.

indicam diferentes possibilidades de como o indivíduo pode acabar bem ou mal de acordo com suas ações, perspectivando as possibilidades da conclusão ao nível da consciência individual, mais centralizada. Apesar do tema não ser tratado de maneira tão maniqueísta na oposição bem e mal (duplo vínculo: tradição/direitos herdados e direito natural, talvez)³², é essa responsabilização que leva o tema do bom e mau governante adiante nas peças shakespearianas, tanto mais nas históricas pelos temas tratados, quanto em qualquer outra peça. O que permanece é a consciência e consequência mundana dos atos, pois a história de Shakespeare “não é providencial. Em sua história, não há nada paradoxal no sofrimento do inocente; é o resultado da maldade humana, da dura sorte, da infeliz coincidência de fatores heterogêneos. Não há propósito aqui, apenas miséria. Tal é o mundo. Essa é a história. Tal é o caráter humano” (HELLER, 2005, p. 21).

A organização da peça histórica, ou drama histórico como denominam alguns autores, vai ao encontro da concepção de que no Renascimento, os gêneros literários não eram considerados enquanto unidades substantivas estáticas submetidas à classificação entre épico, lírico e dramático, com subdivisões em gêneros menores que não se combinavam e ocorriam rigorosamente separados.

Ao definir o gênero literário como uma entidade invariante, o classicismo concebia-o segundo uma perspectiva a-histórica ou meta-histórica, indissociável do princípio doutrinário de que a essência de cada gênero tinha sido realizada de modo paradigmático e inultrapassável nas literaturas grega e latina. O gênero literário é assim entendido como um universo temático-formal rigidamente fechado, insusceptível de ulteriores desenvolvimentos ou mutações. E, com efeito, a poética clássica será particularmente afetada, nos seus fundamentos e na sua coerência global, pelo aparecimento de novos gêneros literários, desconhecidos dos gregos e dos latinos refratários às normas formuladas por teorizadores e preceptistas, bem como pelas novas características algumas vezes assumidas por gêneros tradicionais. *Quando se tende para a afirmação da historicidade dos gêneros literários, tende-se também logicamente para a negação do seu caráter estático e imutável e para a negação dos modelos e das regras considerados como valores absolutos.* (SILVA, 1993, p. 354, grifo nosso)

Distante de uma rigidez do gênero, Shakespeare reconhecendo a possibilidade de evolução dos costumes enquanto autor moderno e histórico, não se atendo aos modelos clássicos ao trabalhar com seu universo temático sincrônico do Renascimento, acaba por elaborar uma nova forma para o drama – as peças, ou dramas históricos. “Nos *modernos*, com efeito, era muito vigoroso o sentido da historicidade do homem e dos seus valores [...]” (SILVA, 1993, p. 357).

³² HELLER, A. *O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da história.* 2005, p. 30.

Enquanto no classicismo (e nas interpretações aristotélicas posteriores a ele) os gêneros eram concebidos enquanto unidades inalteráveis e engessadas, sendo marginalizados todos aqueles que não se encaixavam em seus moldes, durante o Renascimento quase todos os gêneros produzidos faziam parte dessa marginalização que não seguia as regras impostas – até mesmo porque o período em que Shakespeare escreveu é anterior em algumas décadas ao classicismo francês. Enquanto uma entidade histórica que possibilitava criações diferentes a partir do contexto em que se inseria, as criações shakespearianas fogem da rigidez das unidades dramáticas, “[...] as famosas unidades clássicas de ação, lugar e tempo se tornam em certa medida supérfluas quando uma nova unidade deflui do caráter central que domina a peça” (ROSENFELD, 2013, p. 137) – pensando na ação dominante e na plasticidade dos personagens que toma conta da dramaturgia shakespeariana.

Será no romantismo, no século XIX, muitos séculos depois da morte de Shakespeare, pela sua retomada pelos alemães e por Victor Hugo que a concepção de drama se define de uma maneira diferente, mais próxima das produções renascentistas, novamente absorvendo o hibridismo da forma como possibilidade, na definição do drama romântico – que, no Brasil, muitas vezes será confundido com o melodrama. Não concebendo, portanto, a forma do drama em sua rigidez inicial nas inúmeras discussões ao longo dos séculos, a possibilidade de criação de algo novo como os ‘dramas históricos’ surge. O romantismo alemão, a partir da síntese dos contrários, direcionados a uma concepção dialética do real (histórico), toma o hibridismo dos gêneros literários como uma das bases para a construção artística.

A partir da compreensão de que uma obra literária pode ser constituída pelo hibridismo dos gêneros na concepção de sua forma e que o gênero literário é uma entidade evolutiva que acompanha as mudanças operadas no sistema social, é possível afirmar que o “drama” histórico foi possibilitado pela configuração social em que se inseriu inicialmente no século XVI a partir da combinação de diferentes conceitos relacionados aos gêneros literários, existindo discussões contrárias, porém, acerca dessa concepção formal.

Mas essa concepção romântica será solapada, ao longo do século XIX, por uma retomada da teoria dos gêneros bastante rígida, que foi dominante à época do realismo. Relacionado à dimensão temporal, o drama foi visto por uma estética normativa dos gêneros literários fechada como um gênero que se direciona ao futuro, como uma presentificação total e absoluta que não faz referências exteriores a qualquer passado remoto – o que, já num primeiro momento, descaracterizaria a concepção das peças de cunho histórico de Shakespeare enquanto

dramas históricos, visto fazerem uma retomada de aspectos e personagens inseridos na história de um país, uma história que se localiza num tempo passado distante.

Szondi (2011) desenvolve a discussão acerca da forma do *drama*, propriamente como reconhecido na época moderna. Com princípio ainda pouco ortodoxo no Renascimento, desenvolvido a partir da Inglaterra elisabetana (séc. XVI), foi sendo desenvolvido ao longo dos séculos de modo preciso. Após o classicismo, com a cláusula dos estados, passou pelas mãos dos iluministas durante o século XVIII, quando o mundo burguês ganha dignidade artística – e cênica. Depois disso veio a revolta romântica, mas a metade do século XIX e o moralismo burguês que se expressava no realismo teatral de um Dumas Filho consolidam o gênero em bases que até hoje são repetidas, embora a crise dessa representação e desse mundo já esteja na ordem do dia desde o final do século XIX. Assim se forjou um conceito de drama que, num sentido extremamente rigoroso, se pautava por relações inter-humanas e pelo diálogo, dispensando prólogos, epílogos e coros, o que não acontece de todo nas peças históricas shakespearianas, por exemplo. “O drama que surge daí é “absoluto”, no sentido de que só representa a si mesmo – estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria convizinhança dos espaços” (PASTA in SZONDI, 2011, p. 11).

Nesse sentido, onde o drama se absolutiza no momento em que ocorrem as relações via diálogo, não permanecendo ligado a fatos passados ou interiores, os denominados dramas históricos shakespearianos não poderiam assim ser reconhecidos. Permanecem, assim, como peças históricas quanto ao gênero, numa evolução da concretização formal que ocorria com as *chronicle plays*. “O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe exterior. O drama não conhece nada fora de si” (SZONDI, 2011, p. 25). E, apesar de as referidas peças não tomarem os fatos históricos como guias fidedignos para sua construção, o fato de haver elementos exteriores à presentificação do drama já invalidaria o reconhecimento formal enquanto drama, ainda que a nomenclatura tenha se consolidado com tal compreensão em período posterior, devido aos direcionamentos e determinações do classicismo francês.

Em contraponto, Rosenfeld (2009) aponta que Shakespeare, ao trabalhar com o material histórico como ponto de partida sem qualquer pretensão de atuar como um historiador, “manipula a história livremente; tudo parece acontecer diante de nós, pela primeira vez. Não estamos num mundo explicável e ordenado” (ROSENFELD, 2009, p. 161), como ocorria com

as ações predeterminadas do teatro grego e medieval. Essa presentificação, porém, ainda possui relação com um material histórico, uma referência exterior que não ocorre somente no momento do drama, mantendo a denominação *drama histórico*, problemática.

Kott (2003), na mesma direção, não aponta os fatos das peças históricas como algo exterior à representação, mas como elemento principal da composição trágica³³ presente nessas peças, com a indicação do ciclo atroz da luta pelo poder, sempre permanente ou como um preço a ser pago pelo progresso. “A história é representada no palco, mas jamais é uma cópia. Não é nem pano de fundo, nem cenário, nem uma grande maquinaria. Ela mesma é a protagonista da tragédia [...]” (KOTT, 2003, p. 51). O autor supracitado compreende as peças históricas como tragédias, não enquanto denominação formal, mas analisando o conteúdo nelas presente, no sentido das tragédias inseridas no “Grande Mecanismo”. Pende, portanto, para uma compreensão mais subjetiva (burguesa) que observa o indivíduo em seus momentos de conflito trágicos, ainda que inseridos num mecanismo político que vai e vem, mas nunca se altera realmente, devido às proporções das instâncias de governo em que se apresentam, no contexto elisabetano. Essas peças, junto com as peças da maturidade do dramaturgo, como *Hamlet* e *Macbeth*, são tomadas pelo autor como “[...] tragédia política do humanismo do Renascimento” (KOTT, 2003, p. 55), ou ainda: “[...] tragédias da realeza de Shakespeare [...]” (KOTT, 2003, p. 59).

O drama só nasce do diálogo, das relações inter-humanas suscitadas pela transição dos valores medievais para o renascimento burguês, quando paulatinamente se fecha e se absolutiza (ROSENFELD, 2009). Na Renascença, início do processo, mas ainda alheio a ele, essas regras não valem. Isso fez com que Shakespeare fosse modificado por tradutores como Ducis, no intuito de que ele falasse de acordo com as normas então vigentes. O mesmo se dá com o conceito de drama: quando ele é usado como parâmetro avaliativo, Shakespeare parece frágil; na verdade, é preciso compreender que o conceito de drama é histórico e não vale como baliza atemporal para julgar uma obra como a de Shakespeare. Tal plano de fundo é determinado, ideologicamente, de acordo com os interesses dominantes da monarquia que ditava algumas normas na utilização de referenciais históricos. As peças de cunho histórico não compunham um drama propriamente, visto suas referências exteriores, que não pertencem à dialética fechada em si mesma da forma do drama – o que, afinal de contas, não é problema algum.

³³ Sobre diferentes compreensões do conceito de trágico/tragédia, ver: WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Apesar de possuir elementos que façam com que as peças de cunho histórico produzidas por Shakespeare sejam problemáticas na denominação enquanto dramas, é válido reconhecer o hibridismo de gêneros nas referidas peças, como já mencionado acima, e as possibilidades além suscitadas neles com o trabalho do dramaturgo, afora a clara distância contextual quando da concepção do termo drama como mencionada e sua compreensão classicista posterior, consolidada pelos franceses. Há elementos épicos e líricos na poesia dramática, abandono de recursos medievais, dentre outros aspectos possíveis de se encontrar na obra shakespeariana, que dificultam quaisquer classificações taxativas em nomenclaturas, exemplificando as contradições que são próprias de seu contexto de produção, visto ser, o período elisabetano, uma

[...] época de transição entre uma mentalidade ainda com resíduos medievais, e por isso supersticiosa e mística, e a mentalidade moderna, já com indícios do ceticismo crítico e da racionalidade que, construindo-se lentamente nos quase três séculos que antecedem o de Shakespeare, encontra seu ápice no cartesianismo do século XVII. (ESPER, 2009, p. 147-148)

Ainda sobre a forma do drama histórico, que será concebida aqui como peça histórica, e não drama, tomando como compreensão de partida as discussões de Szondi (2011), é válido mencionar como Décio de Almeida Prado define o drama histórico, ainda sem diferenciação de quaisquer relações dialógicas, em suas contradições:

O drama histórico desenvolve-se em torno de histórias verídicas que são buscadas no passado e de preferência em países distantes. A seleção do assunto é determinada pela possibilidade de juntar aos fatos um caso amoroso fictício. No decorrer da história, a história de amor tende a entrelaçar-se com os demais acontecimentos, de modo que o desfecho deve resolver tudo ao mesmo tempo. Vai solucionar tanto as contendas políticas como aproximar o casal de namorados, que, até ali, foi impedido de viver seu romance. (PRADO, 2012, p. 77)

De acordo, as considerações de Prado (2012) são encontradas nas peças históricas shakespearianas. As peças se desenvolvem em torno de histórias verídicas buscadas por Shakespeare no passado elisabetano, com alguns cuidados devidos (como será evidenciado adiante) e a ficcionalização própria do fazer literário. Casos amorosos são recorrentes nessas peças e, normalmente, ao final, as confusões tanto políticas quanto amorosas são solucionadas no reestabelecimento da ordem. Contudo, um aspecto que o teórico esquece de mencionar ao considerá-los enquanto dramas históricos (além dos aspectos já enumerados na discussão acima) é o fato de que a escolha desses temas era feito, de certa maneira, para satisfazer a curiosidade histórica do público elisabetano num período de grandes tensões pelo poder. O

caráter absoluto e fechado do drama, mais uma vez, não possibilita essa interação com o espectador. “Não sendo a réplica dramática um enunciado do autor, ela tampouco é uma fala dirigida ao público. [...] A relação espectador-drama [...] desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação por ele” (SZONDI, 2011, p. 25).

No contexto de produção de Shakespeare, o conceito de história era amplamente discutido por conta da recente tranquilidade após a Guerra das Rosas e das contínuas disputas internas (e externas, também) relacionadas à religião. Nesse contexto, era vedada a utilização de aspectos históricos que pudessem levar a interpretações que incorressem em dúvidas quanto às atitudes da dinastia Tudor e sua precedência. O público, contudo, tinha curiosidade de conhecer os fatos históricos do país, sendo o teatro sua principal fonte de informação. A Rainha Elizabeth I determinou que os aspectos históricos que envolviam sua família não poderiam ser tratados em peças, daí o distanciamento existente nas peças shakespearianas que assumem o tom histórico – não que não haja relação entre os fatos históricos tomados em consideração (pensados ideologicamente) e a consecução monárquica que vigorava.

Os acontecimentos históricos tomados como pano de fundo para as produções não acompanhavam o rigor histórico, tanto pelo veto de alguns assuntos, quanto devido a possibilidade de modificar os fatos de acordo com as necessidades do drama³⁴ (ROSENFELD, 2009, p. 55). A constante vigilância e censura por parte de funcionários do Conselho Privado tornou alguns temas de teologia e de Estado impróprios para se tornarem tema de peças a serem levadas aos palcos londrinos. Quando Shakespeare resolve utilizar temas históricos, portanto, para suas peças e para atingir seu público sem incorrer em sanções, ele mescla esses temas com episódios ficcionais que “abrandam” os humores dos membros do Conselho. Mas, como se trata de uma peça, uma obra artística, nunca é demais lembrar que sua intenção não poderia ser a de um relator da história oficial (ou aquela que se queria oficial) da Inglaterra nas disputas entre os Plantagenetas e as monarquias anteriores que validavam ou não o governo de Elizabeth I, e sim o escritor de “ [...] uma peça de teatro que tem por objetivo transmitir por meio de forma e conteúdo uma idéia ou conjunto de idéias; por isso mesmo, os fatos tirados à história que se usa se apresentam todos altamente manipulados e não raro mesclados de incidentes totalmente anti-históricos” (HELIODORA, 2005, p. 271).

³⁴ Drama aqui no sentido de transformar em atos dramáticos, em performance, em representação. E não relacionado ao aspecto formal discutido durante o tópico.

A seleção de aspectos históricos tais, portanto, acabava previamente determinada devido a um interesse ideológico de manutenção social e do poder vigente, sem abertura para contestações ou insurreições internas do povo contra o poder monárquico, modificando-os de acordo com essas mesmas necessidades, além das ficcionais. Ele seleciona os fatos, mas os adapta para o texto, para o universo ficcional criado dentro da obra dramática, sem necessidade de ser “fiel”, com sutis manifestações de concordância ou crítica ao modo como os governantes procediam.

O dramaturgo elisabetano tinha permissão, portanto, para, dentro de um escopo histórico possível em seu contexto escolher os nomes de algumas personalidades, e as utilizar enquanto caracterização de personagens, nem sempre, porém, tomando-os como exemplo de como ser melhor, na visão de um herói trágico. É frequente, principalmente nas peças históricas, o questionamento das atitudes do bom e do mau governante e nas consequências de cada um desses direcionamentos no poder, como já mencionado em tópico anterior, sendo o sujeito responsável por suas atitudes (ROSENFELD, 2013).

Ainda sobre a seleção dos aspectos históricos para a escritura das peças, é válido ressaltar um ponto amplamente comentado pela crítica quanto à sequência das peças, que não obedece à ordem cronológica de sucessão dos monarcas, nas duas tetralogias históricas. A primeira tetralogia é composta pelas três partes de Henrique VI, finalizando com Ricardo III e a estruturação do primeiro governante Tudor, Henrique VII, com Richmond (Lancaster) ao casar-se com Elizabeth (York). Já a segunda tetralogia faz um retorno aos reinados de Ricardo II, com duas partes para o reinado de Henrique IV, finalizando com Henrique V. Heliadora (2005) encontra uma justificativa para tal “escolha”: o amadurecimento da visão do homem político que Shakespeare possuía. Na primeira tetralogia, ainda era forte a influência das homilias que divulgavam a concepção Tudor dos reinados, sendo esse um dos motivos para a escolha de Henrique VI como o início e Ricardo III o final da Guerra das Rosas,

A divulgação do maquiavélico deformado de Gentillet torna provável, também, que *Ricardo III* seja do início da carreira, enquanto ainda era mais forte a herança das homilias, enquanto a usurpação ainda poderia ser encarada de forma mais exagerada (a popularidade da vilania também tem de ser levada em conta). (HELIODORA, 2005, p. 182)

A consciência do uso das homilias como instrumentos de manutenção do poder é percebida com o amadurecimento de Shakespeare, o que será retratado na segunda tetralogia, com um trato mais fino do material histórico e certo distanciamento maior das possibilidades

de repressão. A objetividade política presente em Maquiavel faz com que nessa segunda série histórica, a usurpação do poder (Bollingbroke) seja vista de uma maneira menos severa, visto o bom e o mau governo serem aspectos mais relevantes. Há de se pensar: é melhor um governador legítimo ruim ou um governante usurpador eficiente? As qualidades do governante, como o trato das necessidades coletivas antes das necessidades individuais do detentor do poder monárquico são mais trabalhadas em Ricardo II, Henrique IV (1,2) e Henrique V, sempre correspondentes aos preceitos cristãos dos ingleses nos períodos Plantageneta e Tudor.

Voltando, ainda uma vez, aos aspectos em que Shakespeare não corresponde aos moldes classicistas, ressalta-se a fuga das unidades estabelecidas por Aristóteles (e por aqueles que enfatizaram e reinterpretaram seu pensamento ao longo dos séculos, a partir do classicismo francês, principalmente). Como confirma Rosenfeld (2009), “[...] no Renascimento, Aristóteles foi adotado. (Só o teatro elisabetano não o adotou em essência)” (ROSENFELD, 2009, p. 155), sendo sincrônico (histórico) o trato que o bardo deu às peças ao não adotar as convenções aristotélicas provenientes de interpretações tardias de sua obra com definições de padrões de produção.

O drama, por exemplo, deveria ocorrer sem trocas de cenários, entendendo-se que se o público não podia se movimentar enquanto espectador na plateia, o cenário diante dele também não poderia mudar, como uma caixa estática. A troca de cenários, assim como o referencial histórico externo, invalidam o princípio da verossimilhança, onde, inclusive os atores sairiam de seus papéis e se tornariam visíveis enquanto atores – aspecto que não deve acontecer em encenações de dramas, pois “[...] pelo contrário, ator e figura-dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja” (SZONDI, 2011, p. 26). O dramaturgo elisabetano, porém, não conseguiria obedecer a esse preceito na grande maioria de suas peças, inclusive nas peças históricas, nas quais encenam disputas em diferentes locais (ainda que os cenários não se modificassem com elementos cênicos propriamente) e “quebra-se” a quarta parede, sem manter distanciamento entre atores e público, com referências diretas aos espectadores nos textos.

Estudiosos das obras shakespearianas questionam, inclusive, como um autor que não possui registros de viagens a muitos dos locais a que faz referência e não estudou em universidade nenhuma, pode enumerar locais dos mais diversos, quebrando com qualquer

sequência contínua de lugar, e, conseqüentemente, com a exigência de uma unidade de lugar, como presente na ‘Arte Poética’ de Aristóteles³⁵.

A unidade de tempo, pressupondo que as ações das peças deveriam ocorrer dentro de 24 horas, também não é respeitada, na grande maioria de suas peças. Esse trato com a unidade de tempo é mais um dos argumentos que invalida a denominação de suas peças históricas enquanto dramas, pois, “a descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência absoluta de presentes, pois com ela cada cena possui uma história prévia e uma sequência (passado e futuro) fora do jogo cênico” (SZONDI, 2011, p. 27). A unidade de ação, também não é seguida nas peças shakespearianas, uma vez que são marcadas por uma multiplicidade de acontecimentos paralelos e não uma planificação e absolutização em quaisquer dos aspectos da teoria clássica. Qualquer elemento que fuja ao momento presente criado pelo drama nas relações dialéticas suspensas nas relações inter-humanas, desconstrói a nomenclatura de drama para determinadas formalizações estéticas. O que não ocorre no contexto de Shakespeare, pois estamos antes do período em que isso servirá de regra – antes de Classicismo Francês, que dramatiza o bardo de acordo com os moldes classicistas rígidos.

O fato de as peças aqui tratadas serem históricas constitui uma evidência de que se trata de um teatro com características épicas, pois a remissão para fora dos conflitos apresentados sobre o palco é imediata e irrevogável, constando esse como mais um dos argumentos que problematizam a nomenclatura de dramas históricos, pois o drama, sendo primário, sem referencial externo, para dar conta do pano de fundo histórico tomado, acabaria por utilizar um tratamento épico (narrativo) para contar tudo o que não é possível entrar em cena (SZONDI, 2001, p. 26-27). Sabe-se que não é absurdo utilizar o termo drama histórico, mas enquanto tal, não pensamos no conceito como apresentado pela teoria clássica dos gêneros já comentada, mas como um espaço conceitual dialético. Nesse caso, não é drama, como norma rígida, mas aceita-se a nomenclatura drama histórico, visto não ser um conceito fechado e distante. Há distância entre o conceito de drama consolidado pós-Shakespeare com o classicismo e sua prática.

A possibilidade de criação das peças históricas shakespearianas também se deve à organização do palco elizabetano-jaimesco. O cenário simplório, os palcos exterior, interior e superior, a diversidade de lugares representados nessa organização, a dramaturgia fracionada (justaposição de cenas, não sequenciais, paralelas ou contrastantes) que amplia as

³⁵ O livramento academicista talvez seja a própria resposta para o montante de conhecimento demonstrado.

possibilidades de inserção de lugares e tempos diferentes, utilizando de fontes históricas, conseguem criar dimensões nesse teatro, inclusive épicas.

Em suas peças históricas, o poeta frequentemente usou como fonte os cronistas ingleses, podemos ver as vantagens oferecidas por esse tipo de palco para a literal transposição de enredos que cobriam longos períodos de tempo e grande variedade de locais: desde o teatro medieval, a variedade havia sido a tônica da estrutura, aspecto que corresponde à amplidão não raro épica da obra dramática shakespeariana. As comparações, os contrastes, a quase simultaneidade que Shakespeare iria usar para salientar as significações de suas ações só foram possíveis em função do palco elizabetano e de todas as convenções a ele ligadas. (HELIODORA, 2005, p. 195)

Um último aspecto a ressaltar referente às peças históricas, se pensarmos em seu trabalho no Brasil, além de sua classificação enquanto tal, como ressaltado acima, é sua presença nas traduções para o português. Enquanto as quatro grandes tragédias compõem em grande parte o cenário teatral revisto no panorama do primeiro capítulo, as peças históricas foram poucas vezes visitadas até as primeiras traduções completas da obra de Shakespeare por brasileiros, como fizeram, por exemplo, Carlos Alberto Nunes, F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969) e Barbara Heliadora (2016), com contribuições de sua mãe, a poetisa Anna Amélia Carneiro Mendonça.

Um fato curioso, mas lógico e compreensível, é que, no Brasil, são os poetas que mais têm traduzido Shakespeare, o que explica a preferência dispensada às peças dramáticas que se distinguem pela densidade do pensamento ou do teor poético, a exemplo de *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth*, de que são por isso em maior número as traduções brasileiras, inclusive de trechos esparsos, prevalecendo também nesse rol a tragédia *Romeu e Julieta*. (GOMES, 1961, p. 31)

Mesmo que *Ricardo III* tenha sido um drama histórico traduzido ainda no século XIX (1880) por D. Luís de Bragança, esse é o gênero que menos ganha afeição dos tradutores brasileiros – se não for arriscar muito, quem sabe, de toda a trajetória das peças shakespearianas desde o século XVII. Tal fato está ligado aos contextos que incentivaram determinadas peças em detrimento de outras, como visto no primeiro capítulo. As tragédias, mais facilmente transformadas em dramalhões pelas traduções tinham um melhor apelo público do que peças históricas que já em seu contexto de produção falavam do passado (ainda que com referências do governo presente elisabetano). O público, mais afeito às comédias, buscando divertimento fácil e identificação com heróis, não reconheceria nas peças históricas esse aspecto. O que não invalida de todo, porém, a presença de suas representações no teatro brasileiro, como visto na recuperação histórica do primeiro capítulo e como é relevante para a encenação tomada como

referencial no presente trabalho na adaptação dos Clowns de Shakespeare, com “*Sua Incelença, Ricardo III*”, já associada ao cômico.

E, por mais que Kott (2003, p. 64-65) afirme que é necessário rejeitar analogias históricas nas peças de cunho histórico para a compreensão de Shakespeare em diferentes contextos, não é possível assumir tal posição “neutra” (despojada de ideologia como o autor explicita). Recairíamos na consideração já refutada das peças, assim, como dramas e distantes de qualquer relação dialética com a sociedade e da correspondência com a estrutura de sentimento presente no Renascimento, distante das concepções burguesas trabalhadas pelos franceses. Ao isolar a peça histórica de suas analogias externas recai-se na ilusão dramática. O que permanecerá, enfim, nos diferentes contextos são as repetições inerentes aos resquícios do homem do Renascimento na contemporaneidade, contando com suas particularidades contextuais – o referir-se a um fato histórico, não invalida essa assimilação.

2.3. Notas sobre Ricardo III: “the unlikeable man who makes himself terrifying”³⁶

Escrita, provavelmente, por volta de 1592-1593 e publicada pela primeira vez em 1597, logo após a última parte da trilogia de Henrique VI, ‘A Tragédia de Ricardo III’ (*The Life and Death of Richard the Third*, como denominada no First Folio, de 1623) conta com suas particularidades quando do trato das relações de poder, bem como da responsabilidade pelos atos cometidos por cada um dos envolvidos, temas caros à grande maioria das peças de William Shakespeare. Brevemente, é possível retomar sua trama como sendo o desfecho da trilogia de Henrique VI que, junto com Ricardo III, compõem a primeira tetralogia das peças históricas shakespearianas, sendo a história de um personagem astuto, dissimulado e ousado, que fascina o espectador em sua empresa para conseguir o trono, apesar das atrocidades cometidas para alcançar o intento.

A peça contou com seis edições individuais *in quarto* antes de ser incluída no *folio* de 1623 com as ‘obras completas’ do dramaturgo. Foi uma das peças históricas que mais se popularizou entre o público elisabetano e, também, a que mais foi revisitada nos quatro séculos

³⁶ Bertolt Brecht. In: DOLLIMORE, J.; SINFIELD, A. (Ed.) *Political Shakespeare: Essays in cultural materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1994. p. 231. Em tradução livre do texto-fonte: “[...] o desagradável que se fez tenebroso”.

posteriores no teatro, inclusive brasileiro, constando como a primeira peça histórica trabalhada tanto na tradução do século XIX, quanto nos palcos.

Alguns aspectos marcantes de Ricardo III, além do trabalho com a palavra, se devem à ambientação do palco elisabetano e sua organização, com resquícios do palco medieval, uso de pouco cenário e o pequeno espaço das carroças em que as guildas se apresentavam. A cena final, por exemplo, em que os dois acampamentos, o de Ricardo e o de Richmond, são retratados ao mesmo tempo no palco, figurando um de cada lado (sem respeitar a unidade de lugar aristotélica) como se a plataforma indicasse uma distância bem maior, provém da solução de organização de palco realizada nos palcos das “carroças” medievais (HELIODORA, 2005, p. 194).

Outro aspecto muito comentado sobre a peça é o retrato de Ricardo III como deformado, não somente em seu caráter diante das atitudes tomadas pela ambição de chegar ao trono, mas no que diz respeito às suas características físicas. Especificamente nessa peça, esses aspectos construídos em cima da personagem, permitem-nos fazer um comparativo entre a conduta de Ricardo e sua caracterização histórica marcada por Shakespeare no solilóquio inicial da peça. A deformidade física do duque de Gloucester, ainda que encontre divergências entre os relatos históricos, acentuada desde o começo, conversa com a deformidade de sua alma e com suas atrocidades na busca pelo poder. É importante verificar esse aspecto em uma das peças do período de aprendizado de Shakespeare, voltado a delinear uma figura individualizada. Esse retrato é proveniente de uma “apropriação” da história inglesa, escrita de acordo com determinados objetivos monárquicos de legitimação, como Honan (2001) elucida:

Seu tema – as guerras lancastrianas do século XV – levou-o a mergulhar nas crônicas inglesas, onde deparou com inúmeros problemas. Para justificar sua reivindicação ao trono, Henrique VII, o primeiro rei da dinastia Tudor, contratara um humanista italiano chamado Polydore Vergil para escrever uma história *apropriada* da Inglaterra. Colorindo a trilha dos Tudor, Vergil retratou Ricardo III como um demônio sanguinário cuja morte em Bosworth, em 1485, trouxera ao poder a gloriosa linhagem do próprio Henrique. Com uma biografia irônica, *Sir Thomas More* contribui ainda mais para estabelecer uma imagem de Ricardo III como um assassino corcunda e com a mania de morder os lábios a quem as pessoas adoravam odiar. (HONAN, 2001, p. 179-180)

Como no período elisabetano a consciência acerca de imitações ou inovações não estava em voga, menos ainda o conceito de plágio, muito do que o bardo escreveu possui referências intertextuais a inúmeros textos com os quais ele teve contato, seja durante seus anos de formação na *Grammar School*, seja durante suas leituras durante a vida de textos que

circulavam em Londres e Stratford. Em Ricardo III é possível encontrar referências a diferentes fontes, clássicas e religiosas: antiguidade clássica e mitologia, bíblia e lendas cristãs, clássicos (Ovídio), reflexos da concepção Tudor de dinastia, além de ideias maquiavélicas (HELIODORA, 2005, p. 84-85), como pontuado no tópico anterior.

Porém, apesar de Honan (2001) afirmar que o retrato de Ricardo se desenvolveu somente a partir daquelas duas fontes, Bullough (1960) aponta no trabalho de John Rous (*Johannis Rousi Historia Regium Angliae*, 1486), a primeira descrição de Ricardo como “[...] ‘mantido por dois anos no ventre de sua mãe, surgindo com dentes, e com o cabelo nos ombros’; e como ‘de baixa estatura, com silhueta pequena, ombros irregulares, sendo o direito mais alto do que o esquerdo’” (BULLOUGH, 1960, p. 223).³⁷

Dentre as possíveis fontes de crônicas históricas (*chronicle*) que Shakespeare utilizou para sua produção, o estudioso britânico ainda aponta: *Memoires de Philippe de Comines*, escrita entre 1488 e 1504 por Charles, the Bold (Charles, o destemido) e Luís XI; *Chronicle* de Robert Fabyan, publicada pela primeira vez em 1516; a *History of King Richard III* escrita por Sir Thomas More, como visto acima, publicada em inglês nos trabalhos de More em 1557; a versão de Polydore Vergil da história anglicana, *Historia Angliae*, como também visto acima, publicada em 1534; *The Pastime of People or the Chronicles of Divers Realms* de John Rastell, de 1529; *Continuation of Hardyng’s Chronicle*, de 1543, escrita por Richard Grafton; *Union of the Noble and Illustre Families of Lancastre and York*, de 1548, com autoria de Edward Hall, que utilizou das produções de Vergil, Comine e Grafton para construir a sua própria versão com mais detalhes; *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*, em dois volumes (1578), com autoria de Holinshed. Esses dois últimos constam como as fontes mais recorrentes para o trabalho shakespeariano, apresentando, ainda assim, controvérsias.

Além dos enumerados acima, o autor ainda indica no rol de possíveis fontes históricas: *A Chronicle at Large and Meere History of the Affayres of England*, de Richard Grafton, publicada entre 1568 e 1569; e, *Annales* de John Stow, publicada em 1580 (BULLOUGH, 1960, p. 223-227). Dentre elas, as mais possíveis de terem sido utilizadas, realmente, por Shakespeare, como já indicado, são as contribuições de Hall, Hollinshed, mas, também, de Grafton, Fabyan e Stow.

³⁷ “[...] held for two years in his mother’s womb, emerging with teet, and with hair down to his shoulders’; and as ‘small of stature, having a short figure, uneven shoulders, the right being higher than the left’. (BULLOUGH, 1957, p. 223)

Vale mencionar que não é possível precisar se o bardo conhecesse de fato tais obras. Essa listagem, como várias outras que suprimem ou enumeram fontes, é construída com base em estudos comparativos da peça que chegou até nós – seja em quais versões, *First Folio* ou dos Quartos – e os livros que mais se aproximam do que conhecemos. Cada uma dessas fontes apresentou sua versão, de acordo com determinados pressupostos ideológicos dos escritores. Nos possíveis recortes desses retratos da história inglesa que envolvem Ricardo III feitos por Shakespeare, fatores literários da produção dramática também foram considerados e, portanto, não há que se falar em produção histórica fidedigna de acordo com os acontecimentos narrados por esses autores. A ficção da produção cria outra dimensão narrativa, ainda que possua referência exterior por se tratar de uma peça histórica.

Para compor a produção ficcional, ainda sem se importar com cópias ou não, algumas possíveis fontes literárias também podem ser mencionadas – e, da mesma maneira, não é possível comprovar com toda a certeza de que foram realmente utilizadas. Dentre essas fontes e produções análogas, podemos destacar: *The Mirror for Magistrates*, de William Baldwin, publicada em 1559; a tragédia latina *Richard Tertius* de Thomas Legge (1579); *Seneca's Hercules Furens*, traduzida em 1561 por Jasper Heywood; a mais comentada e a mais próxima em termos cronológicos, *The True Tragedy of Richard III*, de 1594, que, porém, não carrega consigo a autoria de ninguém, como era comum no período, visto o enfoque maior na encenação do que na produção literária em si; e, *The Rose of Englande* (BULLOUGH, 1960, 228-248). Tais composições dão elementos que compõem o enredo, como a morte de Clarence a mando de Ricardo; a profecia de G em *The Mirror*; a conversa entre os cidadãos após a morte de Eduardo IV (*The True Tragedy*), mas não limitam a produção shakespeariana como se pensaria, atualmente, com as atuais concepções de plágio.

A segunda peça mais extensa de Shakespeare (precedida por *Hamlet*), com seus cinco atos, conta a história de Ricardo, o duque de Gloucester, e seus manejos para chegar ao cargo máximo do poder monárquico inglês, no século XV. No início do primeiro ato temos o conhecido monólogo de Ricardo, onde ele fala sobre si mesmo, direcionando ao público suas reflexões acerca de suas condições limitadas pelas deformidades corporais, as quais não o impedem de se tornar um malfeitor e armar conspirações. Logo em seguida, o duque conversa com seu irmão que está sendo preso por ordens de Eduardo IV, por conta da profecia de que G acabará com sua estirpe. G de George, prenome de Clarence, mas também, G de Gloucester, de Ricardo enquanto duque.

Cheia de artimanhas, nesse momento, demonstra-se na peça a primeira. Na fala final, Ricardo assume, quando sozinho, que armou a prisão do irmão ao mencionar a profecia para o rei, para depois tratar do líder monárquico. Feito isso, ele assume que seguirá os planos ao casar-se com Lady Anne, filha do conde de Warwick:

Espero que não viva, mas não deve
Morrer antes que George alcance os céus.
Vou atíçar seu ódio contra Clarence
Com mentiras e fortes argumentos,
E, se não falho em meu profundo intento,
Clarence não vive nem um dia mais.
Isto feito, que Deus leve Eduardo
E deixe o mundo em glória para mim!
Caso-me co'a gentil filha de Warwick:
Por que razão matei-lhe o esposo e o pai?
O melhor a fazer, pra compensar,
É tornar-me para ela pai e esposo.
Isso farei, não tanto por amor
Mas por um outro intento, mais secreto,
Que preciso alcançar, ao desposá-la.
Mas 'stou correndo adiante do cavalo:
Clarence inda respira, enquanto Eduardo
Ainda vive e reina. Eles indo embora,
Irei colher o que semeio agora.
(SHAKESPEARE, 2016, p. 1066)

São vários os momentos da peça em que Ricardo anuncia para os espectadores seus intentos. Quando próximo àqueles que o cercam e são seus inimigos, finge falsidade, negando suas atitudes ou atribuindo-lhes a outrem, porém, quando sozinho em cena, como se projetasse sua consciência em monólogos para concretizá-los, liga todos os pontos de seu plano, previamente determinado.

Já nos dois primeiros atos, Shakespeare dá conta de onze anos de história, escapando da unidade de tempo instituída por Aristóteles: indica a morte de Henrique VI (assassinado), assim como o assassinato do duque de Clarence, irmão do rei e a morte de Eduardo IV. Como numa escada com obstáculos, Ricardo se desvencilha de cada um daqueles que podem entrar à sua frente na sucessão do trono e, por isso, trama a morte dos filhos de Eduardo IV que estão em seu caminho. Após os galanteios para Lady Anne, então no primeiro ato ainda, assim que Henrique VI é indicado como morto, na terceira cena temos a profecia dita por Margaret – que se concretizará ao longo da peça – maldizendo todos aqueles que usurparam seu lugar enquanto rainha. Clarence é morto, finalmente, na quarta cena, para encerrar o ato.

O segundo ato se inicia com o rei Eduardo IV doente em cena, e o fingimento de Ricardo com a indignação pela morte de seu irmão Clarence, com a culpa recaindo no rei que

havia dado ordens para tal assassinato, mas as havia sustado. Os lamentos pela morte de Clarence continuam na segunda cena, com seus filhos e a duquesa de York comentando os acontecimentos, incluindo a enunciação da morte de Eduardo. A terceira cena dá enfoque a outra classe, como é característico em algumas das peças shakespearianas: cidadãos comuns comentam os recentes acontecimentos, indicando o reconhecimento de como o duque de Gloucester é perigoso.

No terceiro ato surge o príncipe Eduardo que, ao retornar a Londres, fica sabendo que sua mãe e seu irmão foram buscar asilo político para fugirem das consequências da ambição de Ricardo, que seria o protetor dos jovens filhos de Eduardo até atingirem a maioridade. Após uma sequência de mortes – lorde Rivers, Grey, Vaughan e Hastings – Ricardo acaba sendo indicado ao trono, por insistência do prefeito de Londres, com a conveniente reclusão de seus protegidos na torre e a propagação de boatos de sua bastardia.

As mortes, porém, não se encerram assim que o javali³⁸ chega ao trono. Temendo por ter sua posição usurpada, Ricardo, após a coroação, ainda encomenda a morte das crianças contratando um assassino profissional para realizar o ato, James Tyrrel, que o concretiza já na terceira cena. Nessa cena, dentre outras reflexões como essa, Ricardo faz o balanço das mortes por ele encomendadas e reflete sobre seus próximos atos:

RICARDO
O filho do irmão Clarence eu preendi;
A filha, casei com um tipo obscuro.
Os filhos de Eduardo já não vivem,
E Anne, minha mulher, deixou o mundo.
Richmond, eu sei, é forte candidato
À mão de Elizabeth, minha sobrinha,
E co' esta ligação visa a coroa.
A ela irei, qual doce enamorado.
(SHAKESPEARE, 2016, p. 1164)

Após essa última tomada, Margaret aparece para contabilizar, também, como sua profecia se concretizou aos poucos. Empreende uma conversa com Elizabeth e a duquesa de York, seguida de algumas revelações. A duquesa, não tão alheia aos acontecimentos como parecia, demonstra que sabe das maldades de seu filho restante e o maldiz em suas ações, como se fosse melhor tê-lo estrangulado no ventre do que ver suas atrocidades tomando conta do

³⁸ O termo javali faz referência ao desenho do emblema heráldico de Ricardo III, que era um javali.

reino anglicano. Elizabeth também indica o conhecimento desses atos, mas recebe os galanteios de Ricardo sobre sua filha.

A partir desse momento, os agouros de exércitos armados em direção a Londres, assombram Ricardo com quatro mensageiros indicando o início da decadência dos planos do rei usurpador. No quinto ato se dão as organizações para o combate e os sonhos de Ricardo em que todos os fantasmas daqueles a quem mandou matar aparecem para maldizer-lhe os próximos passos que dará na batalha final da Guerra das Rosas, a batalha de Bosworth Field. Esses mesmos fantasmas, rendem seu apoio a Richmond, que sairá vencedor e se tornará o primeiro monarca da dinastia Tudor, Henrique VII, após matar Ricardo que, em seus últimos momentos, deixa tudo para trás e se coloca disposto a trocar seu reino por um cavalo a fim de salvar sua vida.

Relacionado aos aspectos políticos que aparecem em todas as peças shakespearianas, principalmente nas históricas, podemos perceber o dualismo entre um governante que não é bom e, portanto, acaba sendo destituído do poder por suas próprias atitudes ruins e um governante que, ainda que não esteja na linha sucessória próxima, assume o governo e promove uma política eficiente (utilizando de diversos meios para isso). Essa interpretação maniqueísta, embora não seja expressão da complexidade dos personagens shakespearianos, corrobora com questionamentos implícitos nas peças de Shakespeare, que, ainda que limitado no trato dos temas históricos, consegue fazer refletir sobre o caráter do bom e do mau governante. O governo somente para si não se efetiva ao longo do tempo, o governo para o povo se torna uma opção melhor. Além de, nas minúcias das relações entre os governantes, ser possível perceber o caráter corruptivo de muitos desses em suas ambições sem fim.

Assim como mencionado acerca dos contemporâneos de Shakespeare que trabalham muito mais com os aspectos psicológicos de observação do mundo em comparação com o bardo, é válido ressaltar, como na peça em questão os aspectos sociais e psicológicos se complementam. Ao contrário, porém, da perspectiva de criar o homem com traços universais, com um direcionamento estritamente burguês ou o mero ato de relatar fatos históricos interessantes ao seu contexto (como ocorria nas *chronicle plays*), “Shakespeare não dramatiza apenas a história: dramatiza a psicologia, serve-a em grandes fatias, nas quais nos reconhecemos” (KOTT, 2003, p. 37), como uma produção humana moderna e política. Esse reconhecimento generalizado também corrobora a afirmação recorrente de gênio universal, criador. Mas ocorre diferentemente em cada momento em que o espectador possa ter contato

com a peça, exatamente por ser geral e ter ocorrido num momento de grande mudança no pensamento ocidental com a focalização do indivíduo, donde provém as bases dos pensamentos dominantes nos séculos seguintes.

Um dos temas caros a Shakespeare, além da conduta dos governantes, é o contraste entre aparência e realidade, que surge, principalmente, nas obras do período de aprendizado. Ricardo III é uma das obras que apresenta esse tema em grande parte de seus atos, figurando no final dessa primeira fase shakespeariana, quando o “aprendizado” se completa (HELIODORA, 2009, p. 31). Ao se relacionar com os demais para atingir seus intentos, Ricardo tenta se mostrar gentil e amoroso, bajulando alguns, enganando seu irmão, utilizando falácias que o desenham como aquilo com que ele deveria parecer. Na realidade, porém, em suas reflexões, sozinho, ou quando se afasta do grupo que tenta ludibriar com atitudes falsas, mostra-se à vontade para tomar o trono, com total falta de escrúpulos para atingir o intento, e ainda com um senso de humor despudorado. Sua verdadeira face se revela ao público pelos seus solilóquios nos momentos em que se encontra sozinho.

Outro tema, mais frequente nas comédias, mas ainda assim presente em Ricardo III é o amor, mas não no sentido melodramático, e sim, por interesse político. Após a morte de Eduardo, Lady Anne, ainda lamentando a morte de seu marido, é cortejada pelo dissimulado Duque de Gloucester. A princípio tenta rejeitá-lo por saber que a aparência não corresponde às falas de bajulação. Aos poucos, porém, vai cedendo ao cortejo de Ricardo e aceita um anel oferecido, anel que funciona, simbolicamente, como sinal de aliança. Heliodora (2009), assim como Kott (2003, p. 57), tenta defender a atitude tão solícita da recente viúva ao responder os gracejos do duque:

Quem quiser condenar Anne por leviana deve pensar na situação de uma mulher tão nobre quanto a filha do conde de Warwick, chamado The Kingmaker, ligada por casamento aos Lancaster, o último dos quais está sendo enterrado: sua situação é de total desamparo, em uma corte que agora é dos York, numa época em que ninguém jamais ouvira falar em casamentos que não de conveniência de poder. Ela, além disso, não é do nível intelectual de Ricardo, nem tem seu privilégio de ser totalmente imune ao “leite da bondade humana” tão caro a Shakespeare. (HELIODORA, 2009, p. 38)

Ainda que os temas citados sejam recorrentes, o principal tema que circula por toda a obra shakespeariana, mesmo em peças consideradas mais simples, é a preocupação com as lutas pelo poder (relações sociopolíticas), com o contexto sociopolítico em que seus personagens se inserem, com privilégios e preconceitos que implicam consequências, com o jogo do poder (propriamente visto em *Henrique V*). Esse tema é mais fácil de ser visualizado nas peças

históricas por tratar diretamente do governo regente e das disputas ocorridas dentro desse âmbito. Caminha lado a lado um tema correlato: a harmonia do estado, a preocupação com o todo, com a comunidade – seguindo, sempre, a verticalização promovida pela visão Tudor de descendência divina (resquício medieval, *chain of beings*).

Na primeira tetralogia, a sede pelo poder é o tema dominante, com a incompetência e os jogos para alcançá-lo explicitadas. Já na segunda tetralogia, as responsabilidades e consequências de um bom ou mau governo, o peso das funções exercidas são os caminhos. O que prevalece, em qualquer peça que promova essa problemática, é que o mau governo não obtém sucesso, seja através da luta pelo poder, seja na falta de manejo político (apesar do direito hereditário ao trono) seja na preocupação com o povo (HELIODORA, 2009).

Obviamente os temas das peças shakespearianas não se limitam aos três elencados de maneira generalizada acima, mas, para não recair na fácil aceitação de Shakespeare enquanto gênio universal e inventor do humano, como o querem alguns teóricos ao colocá-lo num pedestal de exemplaridade única, é necessário percebê-lo em suas práticas de acordo com o contexto social que se insere, como já ressaltado em diversos pontos do presente trabalho. Não se pode perder essa compreensão, pois o retrato de temas tais é concernente ao período elizabetano e sua prática dialética nele, enquanto a sociedade o influencia pela estrutura de sentimento presente e ele, por sua vez, atua sobre a sociedade, ao concretizá-la formalmente em seus textos dramáticos.

A construção formal da peça histórica exhibe, ainda, alguns aspectos épicos que podem ser elencados, ainda, nessa última peça da primeira tetralogia histórica shakespeariana. Um desses elementos aparece, por exemplo, na função córica de Margaret ao profetizar acontecimentos futuros àqueles que não gostam de sua presença e não compreendem seu sofrimento, lembrando, nessa fala, questões do passado que a fizeram sofrer. Porém, fica o questionamento quanto a utilização de profecias – elemento metafísico e incerto, não próprio do homem moderno do início da Idade Moderna, do Renascimento Inglês. Talvez seja uma marca de contradição própria do período. A utilização das profecias se ditas por heróis poderiam indicar finais direcionados e previsíveis, como na visão horizontal da Idade Média, mas a imprevisibilidade que conferem às ações quando se sabe que são falsas e não ditam o destino dos personagens, aponta que ali foram postas por Shakespeare por reconhecer que “[...] elas testemunham a imprevisibilidade do futuro histórico” (HELLER, 2005, p. 21). Assim,

relacionado às ações dos agentes terrenos, servem como recurso retórico de demonstração de forte desejo de vingança nas peças históricas, como no caso da rainha deposta, citada acima.

De acordo com os elementos sobre a forma épica do teatro elencados por Brecht (1978, p. 16), o homem se torna objeto de análise, quando se opta por essa perspectiva de concepção cênica. É nesse sentido que podemos pensar nas peças shakespearianas cujo título é o nome de algum personagem. De certa forma, o homem no centro se torna objeto para análise, mas dificilmente ele será modificado por conta de suas ações, pois suas ações lhe rendem consequências posteriores; como Ricardo que, ao final, depois de muitas atrocidades é “recompensado” com sua própria morte.

2.4. Shakespeare e Brecht: contradições e aproximações

O Classicismo Francês apresentou uma interpretação das obras literárias reforçando seu caráter individual de novidade de criação. Tomando os ideais aristotélicos, de acordo com uma compreensão de rigorosidade formal de sua *Arte Poética*, os franceses indicaram os modelos formais canônicos por excelência. Porém, no século XVIII, durante o Romantismo Alemão, temos uma reviravolta nessa aceitação e elevação dos modelos clássicos como exemplos supremos. Nesse cenário, Shakespeare figurou como o grande modelo, que não cumpria com todos os moldes formais estabelecidos pelo Classicismo. “A luta contra os cânones clássicos da dramaturgia rigorosa iniciou-se no século XVIII, na fase do pré-romantismo alemão. Ela travou-se sobretudo contra a tragédia clássica francesa, à qual foi oposta a obra de Shakespeare, como modelo supremo” (ROSENFELD, 2014, p. 63).

O refinamento feito pelos franceses, como visto no primeiro capítulo, por exemplo, com os trabalhos de tradução de Ducis nas peças shakespearianas, veio para reforçar a concepção burguesa de glorificação de certos valores, com produções perfeitas e distantes, e aumentar a grandeza das tragédias. Os modelos insuperáveis instituídos pela construção clássica empreendida por eles a partir de suas interpretações da estética aristotélica eram equivocados, pois o rigor clássico não é encontrado nas obras do filósofo, mas tão somente nas distorções de sua teoria empreendidas séculos depois.

A aproximação de uma concepção mais “livre” e despreendida de moldes rigorosos ganhou força com o Romantismo Alemão, quando a concepção de gênio não se relacionava mais diretamente com a atenção às regras impostas pelo Classicismo e com a pureza dos

gêneros. A possibilidade de mescla, criação de novos gêneros começou a aparecer no horizonte de criação dos autores do romantismo germânico. Movimentos sociais contra o absolutismo reforçaram essa posição. Nesse novo posicionamento, tivemos a concepção das obras de arte enquanto diretamente relacionadas a seus contextos, às suas condições de produção.

Os personagens devem ser integrados no seu ambiente natural e histórico; tese que se dirige contra a estilização do drama clássico em que personagens ideais se movem em espaços e tempos cênicos quase abstratos, altamente depurados de quaisquer elementos individualizadores. A insistência na cor local foi, sem dúvida, um dos fatores que contribuíram para “abrir” o drama a um mundo mais largo e múltiplo e para suscitar a produção de certas peças de cunho épico, que não obedecem à simetria arquitetônica do classicismo, tendendo, ao contrário, à sequência de cenas soltas, situadas em muitos lugares e tempos. (ROSENFELD, 2014, p. 66-67)

Durante o século XIX, o rigor formal se manifestou na concepção de peças realistas, tidas como “bem-feitas”, uma recusa das concepções românticas de teatro. Um dos nomes centrais do realismo francês, a partir dessa concepção formal, foi Alexandre Dumas Filho. Essa perspectiva foi sendo alterada aos poucos, pelo questionamento de alguns pressupostos básicos do realismo, como elenca Rosenfeld (2012, p. 36-41). O drama bem-feito tinha como base o diálogo, expressão de subjetividades que sabem quem são e o que querem e que entram em conflito. Sua crise se deu tanto pelo questionamento intrassubjetivo (do próprio sujeito), quanto pela prevalência do mundo impessoal e de forças anônimas que determinam as subjetividades – ou seja, o caráter coletivo e social que determina o homem.

Ambos os extremos desautorizam o diálogo, o primeiro porque no fundo tudo se reduz a um solilóquio, o segundo porque a personagem central – o ambiente – é uma entidade impessoal. Mesmo se conseguisse traduzir a pressão das coisas em diálogo humano, o autor pecaria contra o próprio sentido da sua concepção, segundo a qual os fatores infra-humanos – há muito transformados em poderes meta-humanos – ultrapassam e desqualificam a pessoa. Em ambos os casos, o recurso é a introdução de elementos épicos: a progressão da obra, que deixou de depender do entrechoque entre protagonistas e antagonistas (expresso no diálogo), é assegurada pela intervenção do narrador. (ROSENFELD, 2012, p. 38)

Nessa perspectiva, então, é que o ambiente começa a narrar. Um exemplo claro desse elemento épico é a peça *Os Tecelões* de Hauptmann, escrita no final do século XIX, em 1892, na qual um coletivo, os tecelões da greve da Silésia de 1844, estão como classe em primeiro plano. Diante desse cenário é que Bertolt Brecht, no século XX, consegue desenvolver uma proposta estética do teatro épico-dialético. A releitura de Shakespeare e, também, a apropriação dele, de certa maneira, ajudaram a compor as teorias onde o dramaturgo alemão exige “[...] a

transformação das formas, baseada no desenvolvimento do conteúdo social” (ROSENFELD, 2012, p. 53), propondo alterações nos processos formais de produção.

Ainda assim, pode soar estranha a aproximação pretendida no título dessa seção. Não é objetivo dela fazer comparações ou verificar como Brecht usou Shakespeare, pois os dois são autores representativos de suas épocas. Interessa, sobretudo, marcar um modo subversivo de ler os clássicos que tem em Brecht um teórico e praticante, e que é útil para pensar a recepção contemporânea de Shakespeare. De certo modo, quando defendemos, ao longo do presente trabalho, um modo de se apropriar dos clássicos que o retiram de uma espécie de pedestal metafísico, de além do mundo material, para fazerem sentido nos mais complexos contextos políticos, econômicos, sociais e artísticos contemporâneos, um dos autores inescapáveis é o dramaturgo alemão. Sua releitura dos clássicos, enxergada naquelas realizadas desde o final do século XVIII em território alemão, corroboram a perspectiva aqui em destaque.

Faz-se necessário ressaltar ainda, que isso não vale como um desenvolvimento europeu, apenas: a rica recepção de Brecht no Brasil tem como um de seus momentos mais importantes a questão da naturalização dos clássicos, operada pelo Teatro de Arena de 1962 a 1964, por exemplo – mesmo que não haja remissão direta a isso. Importa o modo necessário de compreender a arte como expressão formal e temática de questões contemporâneas, de tal modo que mesmo a recepção de um clássico como representação de uma suposta beleza atemporal parte do pressuposto inquestionável de que existem obras belas fora do mundo, dormindo na eternidade, e como corolário que a arte está alheia e além do mundo. Essa perspectiva é ideológica por excelência, e não admitiria as liberdades contemporâneas que fazem de Shakespeare um autor importante nos dias de hoje.

Algumas aproximações e distanciamentos são possíveis, portanto, a partir da relação Shakespeare e Brecht. Ao assistir encenações de peças shakespearianas ou ler seus textos, por exemplo, é possível observar que o espectador contemporâneo, muitas vezes, não encontra semelhança entre si e os personagens ali representados, pois são personagens de outras classes sociais e de um tempo longínquo que não se aproximam.

Assim encenado, Shakespeare tem pouco ou quase um valor negativo aos espectadores modernos, que, diferentemente de Lear ou Hamlet, são pessoas do povo, cujos destinos são controlados não pela sina ou por suas características pessoais ou ações, mas pelo comportamento do coletivo, de grandes massas, das classes sociais. (HEINEMANN, 1994, p. 229)³⁹

³⁹ Em tradução livre do texto-fonte: Thus performed, Shakespeare is of little or even negative value to modern spectators, who unlike Lear or Hamlet are small people, whose destinies are controlled not by fate or their own

Se no período elisabetano esses personagens, ainda que de outra classe social, constituíam o panorama dos ingleses, no público contemporâneo há uma distância que não permite o reconhecimento na representação. Essa falta de proximidade intensifica a passividade do público, atitude distante dos objetivos propostos por Brecht com o teatro épico. O dramaturgo alemão pontua como o teatro feito por Shakespeare estava próximo da vida do século XVI-XVII, contraditória assim como a vida:

Com Shakespeare o espectador faz a construção. Shakespeare nunca dobra o destino humano no Segundo ato para fazer com que o quinto ato seja possível. Com ele tudo toma seu curso natural. Na falta de conexão entre os atos nós vemos a falta de conexão no destino humano, quando contado por alguém com nenhum interesse em consertá-lo para fornecer uma ideia (que só pode ser um prejuízo) com um argumento que não foi tirado da vida. Não há nada mais estúpido do que encenar Shakespeare e então ele está nítido. Ele é, por sua própria natureza, impreciso. Ele é puramente material. (BRECHT *apud* HEINEMANN, 1994, p. 230)⁴⁰

Em sua capacidade de observar a realidade em torno de si, o bardo inglês não se aproxima do realismo como compreendido no naturalismo, mas trabalha diferentes materiais contraditórios da natureza humana de seu período, que ainda permitem contar uma história de maneira convincente. Esse espírito de contradições encontrado em Shakespeare possibilita aos encenadores contemporâneos uma maior abertura para com o texto, podendo inserir elementos de diferentes contextos, como ocorre, por exemplo, na encenação dos Clowns de Shakespeare, com *Sua Incelença, Ricardo III*. Não é como se seus textos retratassem na concepção dos personagens um caráter universal do humano, mas diferentes contradições dos seres humanos passíveis de mudança e adaptação devido aos contextos de recepção de novas produções utilizando essas peças. Essa característica de maleabilidade se relaciona, principalmente, com o contexto de transição em que o dramaturgo inglês se insere e a natureza de seu teatro, de mundo medieval para o período reconhecido como pré-capitalista ou pré-burguês (trabalhados especificamente nos primeiros tópicos do presente capítulo).

No referido período, uma das questões caras às críticas brechtianas, sobre a ilusão criada pelo teatro clássico, com o palco italiano que “transportava os espectadores” para a cena

personal characters or actions but by the behaviour of collectives, large masses, social classes” (HEINEMANN, 1994, p. 229).

⁴⁰ Em tradução livre do texto-fonte: With Shakespeare the spectator does the constructing. Shakespeare never bends the course of a human destiny in the second act to make a fifth act possible. With him everything takes its natural course. In the lack of connection between his acts we see the lack of connection in a human destiny, when it is recounted by someone with no interest in tidying it up so as to provide an idea (which can only be a prejudice) with an argument not taken from life. There’s nothing more stupid to perform Shakespeare so that he’s clear. He’s by his very nature unclear. He’s pure material. (BRECHT *apud* HEINEMANN, 1994, p. 230)

representada, pode ser pensada, também. Características do palco elisabetano como as representações a céu aberto, na luz do dia, com pessoas de diferentes classes sociais reunidas no mesmo local, algumas de pé desconfortáveis durante encenações longas, vendo claramente outras sentadas em seu entorno, com atores homens fazendo papéis de mulheres e pouco ou nenhum cenário, muito provavelmente não criavam uma atmosfera de ilusão no público. O convite à imaginação feito no trabalho com palavras invalidava a construção ilusionista, até porque o público deveria participar ativamente para compreender, e não simplesmente absorver o que seria encenado.

Outro ponto que se aproxima de conceitos do teatro épico brechtiano é o da construção coletiva. No primeiro capítulo ressaltamos inúmeras vezes como o caminho dos grupos de teatro amador e de teatro popular no Brasil rumo para a coletivização do trabalho, onde a horizontalidade da construção das encenações permite a participação de todos aqueles que fazem parte dos grupos. No período shakespeariano, ressaltadas as diferenças contextuais, o trabalho coletivo também era feito. Não havia a exaltação de um único autor supremo e magnífico, mas a construção feita pela companhia. Obviamente que a construção coletiva (bem como as peças escritas em colaboração com vários autores, visto o ritmo cênico intenso que exigia produções novas com certa frequência) e o reforço individualista possível no período são oposições contraditórias próprias do contexto de transição medieval-renascentista. Algumas dessas contradições elisabetanas foram pensadas por Brecht em sua concepção épica de teatro:

[...] a informalidade e a falta de ilusão, o pressuposto (nem sempre realizado na prática) de um público proveniente de ‘universitários e cervejeiros’, o uso de luz branca, músicas e narradores, o trabalho coletivo – Brecht tenta obtê-las diretamente para seu próprio teatro. (HEINEMANN, 1994, p. 233)⁴¹

Porém, como trabalha Pasta (2010), Brecht possuía um projeto organizado (organização da glória e do escândalo) que chamava atenção para uma verdadeira mudança social. Esse projeto parece não acontecer em Shakespeare, apesar da compilação de suas obras em 1623 para publicação póstuma por contemporâneos seus. O dramaturgo elisabetano fazia tentativas, experimentos, como evidenciado no primeiro tópico do presente capítulo, com narrativas diferenciadas já existentes (leia-se copiadas ao nível de enredo, principalmente),

⁴¹ Em tradução livre do texto-fonte: [...] the informality and absence of illusion, the assumption (not always realised in practice) of an audience drawn from both ‘beer-gardens and colleges’, the use of white light, songs and narrators, the collective work – Brecht attempted to borrow directly for his own theatre. (HEINEMANN, 1994, p. 233)

trazendo-as para seu contexto, com a necessidade de produção, sem obrigação de ser novo, sem a concepção de plágio. Brecht, em contrapartida, como se se colocasse num período pós-burguês, tem consciência de “cópias” das obras shakespearianas em seus textos, já sabendo do conceito de propriedade intelectual desenvolvido no Romantismo. Esse aspecto, o autor traz, inclusive, para “organizar um escândalo de plágio” em sua obra, chamando atenção às suas produções para que elas fossem efetivas em seu propósito social de intervenção, bem diferente dos objetivos shakespearianos, pré-burgueses.

Em um ponto específico, de certa maneira, o modo como Ben Jonson retrata Shakespeare na introdução do *First Folio*, de 1623, se assemelha ao projeto brechtiano na resolução de se tornar presente e eterno, se manter vivo mesmo após a morte física do indivíduo, com sua organização da glória e do escândalo (PASTA, 2010). Ainda que não partindo do autor propriamente, o pensamento da obra enquanto um projeto organizado para ser lembrado postumamente é próximo desse conceito, ainda que somente nesse sentido compilatório. O contraponto principal, porém, se dá na individualização feita em certos trechos por Jonson, com Shakespeare figurando como um autor a ser lembrado por si e pelo que escreveu, sendo venerado, portanto, até por conta do nominalismo do contexto pré-burguês elisabetano. Essa veneração póstuma é algo que não ocorre com Brecht ao enxergar seu trabalho como construção de um projeto sim, mas no e para o coletivo, com um objetivo social bem definido.

E assim começarei! Alma do tempo!
Glória e deleite destes nossos palcos!
Shakespeare, levanta; não te quero ver
Lutando por um canto onde jazer
Próximo a Chaucer, Spencer ou Beaumont.
Fora da tumba és um monumento –
És vivo enquanto vivo for teu livro
E nós inda capazes de louvá-lo.
Tenho razões pra não juntar-te àqueles
Cujas musas, se grandes, claudicaram:
Julgando a tua fama transitória,
Eu te poria ao lado de teus pares,
Dizendo o quanto brilhas mais que Lily,
Ou Kyd, ou do que a força que tem Marlowe.
E nem teu mau latim ou pior grego
Me fazem do passado evitar nomes:
Eu clamarei por Ésquilo troante;
Que Sófocles e Eurípides nos venham!
Paccuvius, Accius, mais o Cordovês
Ressuscitem ao som da tua trompa
Que abala os palcos e que, quando canta,
Deixa-te só para ser comparado
A tudo que a altivez greco-romana
Nos deu, ou nos têm dado as suas cinzas.
Vibra, Inglaterra! Tens para mostrar
Alguém que toda a Europa tem de honrar!

Não foi de nosso tempo; foi eterno!
(HELIODORA, 2009, p. 8)

A historicização proposta por Brecht, donde as peças não perderiam suas características do contexto de produção, se constitui como um conceito importante para compreender o direcionamento do teatro épico-dialético que propõe. Ao retirar as características que marcam um texto histórico como tal (como o fizeram os franceses no Classicismo), de acordo com o contexto a que se referem, tem-se a impressão de que nada mudou desde o tempo em que a peça foi escrita até a encenação.

O ciúme de Otelo, a raiva de Lear, a ambição de Ricardo III devem ser compreendidos dentro de seus contextos de produção, enquanto figuras pertencentes à monarquia, com pensamentos diferentes daqueles contemporâneos. Esses sentimentos devem ser representados como relacionados aos seus tempos, e não como universais e atemporais. Como ressalta Brecht, no tópico 36 do Pequeno Organom para o teatro:

Tal contexto tem de ser caracterizado na sua relatividade histórica. Ora, isto significa uma ruptura com o nosso hábito de despojar das suas diferenças as diversas estruturas sociais das épocas passadas, de maneira a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da nossa, a qual, por sua vez, adquire, por meio desta operação, o caráter de algo sempre existente, portanto, eterno. Nós pretendemos, porém, deixar às diferentes épocas a sua diversidade e não esquecer jamais a sua efemeridade, de forma que a nossa época possa ser considerada também efêmera. (BRECHT, 1978, p. 114)

Essa relatividade histórica é marca de contradição própria do teatro proposto por Brecht. No texto shakespeariano encontramos essas marcações sutilmente nas peças greco-romanas e nas peças históricas, distanciadas e marcadas temporalmente já por sua forma e pelo conteúdo proposto. Essa contextualização, porém, não se dá da mesma maneira como a propôs Brecht. Brevemente, poderíamos nos referir à encenação tomada para análise no próximo capítulo, que mantém a relatividade histórica de Ricardo III indicando que a peça se passa na Inglaterra medieval, em um país diferente, em um tempo diferente. Reconhece-se a efemeridade do que é retratado, tanto na indicação do contexto que será encenado, quanto com os elementos da cultura popular, inseridos num sentido de atualização, sim, mas que também são relativizados por sua efemeridade e contradição com o contexto de fundo da peça, que não remete ao local da encenação.

Brecht trabalhou com adaptações das peças shakespearianas, a mais conhecida delas sendo a sua versão de Coriolano. Em seu projeto de organização da glória e do escândalo, como

Pasta (2010) desenvolveu e citamos acima, o trabalho com peças de outros autores considerados clássicos esteve presente. Não muito diferente, Shakespeare, em seu próprio tempo adaptou obras de outros autores, populares entre o público elisabetano. Porém, a principal diferença entre os dois dramaturgos é a preocupação com o social. Enquanto nos mais variados críticos shakespearianos, não encontramos referência a qualquer direcionamento social de suas obras – seja por seu contexto pré-burguês, seja por quaisquer conceitos individuais aos quais não temos e não teremos acesso – em Brecht a adaptação das peças se dá de maneira diferente, com uma concepção estética bem mais estabelecida. Não se tratava de banalizar Shakespeare de qualquer modo para atingir certos objetivos, mas encontrar no próprio texto shakespeariano as possibilidades dialéticas que o auxiliam na construção de seu projeto. Foi no texto de Coriolano que o dramaturgo alemão percebeu o potencial dessa perspectiva.

Heinemann (1994) destaca, ainda, um último fator que pode ser retomado ao tratar do trabalho com o texto shakespeariano, para se aproximar da proposta de teatro épico-dialético brechtiano: o povo. “O teste crucial, provavelmente, para uma produção que assimilou os elementos mais importantes do pensamento de Brecht é o modo como lida com a multidão, funcionários e as classes mais baixas, no geral” (HEINEMANN, 1994, p. 249)⁴². Nas peças shakespearianas a articulação entre aristocratas, monarcas e personagens comuns – trabalhadores, cidadãos, prefeitos – é marcada, principalmente, por uma mudança formal: enquanto os membros das classes mais altas têm suas falas em verso, os membros das classes mais baixas utilizam a prosa para os diálogos. Em Ricardo III, só para citar um exemplo, temos uma cena inteira dedicada ao povo, evidenciando a compreensão dos cidadãos sobre sua situação política e não a total alienação e desconhecimento do que ocorria na corte monárquica (II, iii). Diante desse cenário, os produtores que escolherem o trabalho com as obras shakespearianas a partir das propostas brechtianas, precisam ter em mente que essas classes identificadas, em sua grande maioria, na prosa, devem ganhar relevância. Essa proposição não tem como objetivo idealizá-las, mas torná-las mais significativas, ao demonstrar suas condições sociais de pobreza, de abuso de poder, diante de uma política que favorece as classes mais altas. Nessa evidência dada às *crowds*, não caberiam, também, representações anacrônicas, que destoem de seu contexto de produção, nas quais se perderia a historicização e a consciência de efemeridade.

⁴² Em tradução livre do texto-fonte: “The acid test, probably, for a production that has assimilated the most important elements of Brecht’s thinking is how it deals with crowds, servants and the lower orders generally” (HEINEMANN, 1994, p. 249).

Das contribuições de Brecht acerca de adaptações, é válido termos em mente, ainda, que os trabalhos idealizados por ele não servem a todo uso a qualquer tempo, sendo muito diferentes se usados agora em comparação com seu contexto de adaptação – pelo mesmo fator de historicização já mencionado a partir de suas considerações. Desse seu projeto, podemos, porém, ter uma questão bem clara: “O que pode ser valioso é o método dialético, o senso de todo um contexto histórico ao redor do herói, e as perspectivas em peças específicas” (HEINEMANN, 1994, p. 247)⁴³. Com essa compreensão, a partir das aproximações elaboradas no presente tópico, poderemos, enfim, analisar a peça elaborada pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e indicar, ao final, se a proposta do grupo observa os princípios combativos e políticos do teatro épico-dialético brechtiano ou, se encontramos apenas alguns elementos épicos e contradições na representação de *Sua Incelença, Ricardo III*.

⁴³ Em tradução livre do texto-fonte: “What can be valuable is the dialectical method, the sense of a whole historical world surrounding the hero, and the insights into particular plays” (HEINEMANN, 1994, p. 247)

3. DO TEXTO À CENA, DO SÉCULO XVI AO XXI, DA INGLATERRA AO BRASIL

Como é possível perceber pela recuperação histórica feita no primeiro capítulo e pelas catalogações feitas por Eugênio Gomes (1961) e Celuta Moreira Gomes (1959), as peças shakespearianas são adaptadas desde muito cedo a partir da parodização de seus textos em território brasileiro. Machado de Assis, por exemplo, já no século XIX, mantinha uma prática, comum na época, de imitar algumas peças para produções no Brasil. Esse imitar, “[...] significava *apropriar-se* do enredo original e *adaptá-lo* à paisagem e aos tipos brasileiros.” (FARIA, 2012, p. 180, grifo nosso). Nesse imitar, incluíam-se as peças shakespearianas.

A contínua utilização de Shakespeare enquanto ‘fonte’ para a montagem de espetáculos cênicos dos mais diversos, em diferentes tempos, em diferentes culturas, evidencia não a universalidade do dramaturgo, mas o caráter moderno e humano – no sentido trabalhado por Rosenfeld (2013) – de seus textos que permitem produções cênicas em inúmeras perspectivas⁴⁴. Seja devido aos temas tratados, sobre a natureza da governança, a relação entre governantes e governados, a agência humana, além do que se pode observar em termos de observação psicológica do homem.

Contemporaneamente, na sociedade pós-moderna, a multiplicidade de perspectivas evidencia a fragmentação do sujeito e a diversidade de possibilidades do ser. Cada uma dessas possibilidades é, porém, única. A encenação é marcada por um presente que não é possível de ser produzido novamente, mesmo apesar das tecnologias que possibilitam a gravação das imagens – pois já não compartilham desse momento presente experiencial e primeiro da encenação (não posto aqui como característica do drama, ao se referir à dimensão textual do texto dramático, como trabalhado no terceiro tópico do segundo capítulo, mas relacionado à dimensão da encenação, indissociável quando do trabalho completo com a dimensão cênica).

O mesmo texto dramático permite infinitas montagens cênicas, cada uma correspondendo a certa leitura e interpretação do texto, umas mais próximas, outras mais distantes do “original”. A montagem de um texto dramático configura uma nova enunciação do texto, um modo de dar-lhe outra forma de existência. (PASCOLATI in BONNICI; ZOLIN, 2009, p. 95)

Na demanda dos elementos cênicos que compõem uma encenação (música, sonoplastia, cenografia, iluminação, figurino, atores, etc.) e na maneira como esses elementos

⁴⁴ Como é possível evidenciar a partir do acervo de encenações de diferentes países disponibilizadas no site do projeto MIT Global Shakespeares. Disponível em: <<http://globalshakespeares.mit.edu/#>> Acesso em 23 mai. 2017.

interagem é que cada vez em que o texto é colocado no palco observa-se uma nova possibilidade do texto dramático, sob uma direção que coordena tais elementos durante ensaios, dando ‘o tom’, uma estética própria que dá forma aos elementos cênicos. “Shakespeare é hoje apresentado de maneira viva, que nos atinge muito, é atual para nós” (ROSENFELD, 2009, p. 20). Para que esse aspecto seja realmente observado, é necessário buscar nas encenações contemporâneas como isso se concretiza formalmente no palco e como podemos entender esse fenômeno.

Ainda que cada uma dessas representações seja única, elas partem de um processo de produção que pode ser concebido de diferentes maneiras. Alguns estudiosos, como Hutcheon (2013), nomeiam o fenômeno de passagem do texto escrito para o palco como adaptação, não se restringindo essa nomenclatura aos romances e poemas utilizados para encenações, mas também se referindo aos textos da literatura dramática – seja uma comédia, uma tragédia ou qualquer outro gênero (o que realmente importa é a funcionalidade dramática do texto).

A autora destaca, inicialmente, a posição secundária que as adaptações assumem de acordo com as perspectivas de alguns teóricos (e no senso comum) com comparações entre a obra literária e a adaptação; além de indicar, como já referido quando comentamos sobre as fontes utilizadas por Shakespeare em sua obra, no segundo capítulo, que as adaptações não são produções modernas.

Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 24)

Quando a autora comenta sobre o ideal romântico, vale retomar e relembrar as discussões acerca da concepção de drama histórico no segundo capítulo, também fruto desse ideal. Com influência francesa, valorizava o gênio criativo e as produções originais, dispensando quaisquer referências exteriores que “minorizassem” as obras. A visão das adaptações como produtos secundários, não foi criada, totalmente, no período contemporâneo.

Em sua concepção – sem precisar a forma-final da adaptação, a autora concebe o conceito de adaptação (processo e produto) como:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. [...] Em

segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-criação); dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2013, p. 29-30)

Pela definição da pesquisadora canadense, a transposição da obra para a forma final da adaptação proposta é sempre marcada por uma intertextualidade anunciada e presente a todo momento, palimpséstica. Essa noção é interessante no sentido de narrativizar, também, o processo de produção de uma adaptação. Ou seja, a releitura não é formada somente pelo produto final apresentado em tela ou no palco (nas dimensões teatrais aqui consideradas), mas carrega consigo instâncias narrativas de construção contextuais. No caso de *Sua Incelença, Ricardo III*, além de remeter à obra de William Shakespeare, Ricardo III, o palimpsesto da adaptação em questão carrega instâncias narrativas provenientes do contexto inglês elisabetano, da carga histórica criada em torno do autor, do processo de formação do teatro brasileiro e das especificidades culturais do Nordeste.

É importante destacar como é recorrente o tema da fidelidade quando se promovem discussões acerca do conceito de adaptação. Porém, como afirma Hutcheon (2013) e outros teóricos que ainda veremos a seguir, a fidelidade não é um conceito adequado para se avaliar uma adaptação. Assim como a autora explica, ao comentar, também, sobre o processo de escolha dos textos a serem adaptados:

É claro que há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico. [...] o propósito pode muito bem ser o de suplantando econômica e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. Isso, claro, é uma das razões pelas quais a retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação. *Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.* (HUTCHEON, 2013, p. 45, grifo nosso)

No caso do grupo de teatro Clowns de Shakespeare, a escolha pelos textos shakespearianos se justifica já pelo nome que o grupo assumiu, acarretando certa carga histórica a levar consigo, como veremos, novamente, mais adiante; além do fato de Shakespeare demonstrar certa “capacidade de sobrevivência” (HUTCHEON, 2013, p. 59), pelo grande

número de adaptações de suas peças ao longo dos tempos, inclusive no Brasil, como visto no primeiro capítulo.

A transcodificação para o palco também depende do material escolhido, como já mencionado algumas vezes no trabalho. Assim também se delinea o propósito do grupo ao trabalhar com o texto do bardo não para prestar homenagens, mas para ressignificá-lo dentro da perspectiva popular nordestina contemporânea. Dessa maneira, o grupo vai de encontro às concepções mais canônicas – como ressaltado durante o trabalho, pois não há como fugir dessa caracterização.

Enquanto reexpressão, o trabalho do grupo potiguar não parece buscar a fidelidade ao texto, mas, talvez, transmitir o tom de um Shakespeare contemporâneo – como seria feito Shakespeare no contexto da sociedade pós-moderna se o autor aqui estivesse, aproximando-se do popular, significando-o hoje. O conteúdo da peça é cortado e alterações formais são efetuadas, considerando o cômico inserido a todo momento para tratar de acontecimentos trágicos de uma peça histórica (contradição que será tratada no último tópico do presente capítulo). Se levarmos em conta que Shakespeare foi um autor popular, cujas peças recebiam boa aceitação de todas as classes sociais, grupos como os Clowns de Shakespeare procuram resgatar essa veia popular, buscando, para isso, como não poderia deixar de ser, formas de expressão popular contemporâneas e contextuais, sem pretensões de fidelidade.

A partir dessas discussões breves sobre o conceito de adaptação, é possível conceber a peça proposta pelo grupo Clowns de Shakespeare como uma produção que realiza supressões e acréscimos – talvez não com o objetivo de que tenha o mesmo efeito de partida do texto original shakespeariano como trabalhado no período elizabetano, exatamente pelos motivos já elencados, mas com a pretensão de fazê-lo contemporâneo e popular novamente, sem desconsiderar que é uma peça histórica. Dentro disso, ainda no que concerne ao conceito de adaptação, percebe-se que o texto foi transformado para que atendesse um determinado público, muito diferente do público inglês dos séculos XVI-XVII, em condições socioeconômicas totalmente distintas.

Porém, considerar o trabalho como adaptação textual não resolve todas as questões relacionadas a uma encenação. Ainda há espaço para a discussão sobre as especificidades do processo de encenação de uma peça, que por sua forma já pressupõe uma releitura no palco. Também não cobre discussões sobre o possível processo de *apropriação* do texto, relacionado à proposta estética do grupo, baseada no Manifesto Antropofágico.

[...] toda interpretação é “apropriação”, ou melhor, é “apropriar” a leitura, torná-la aceitável em relação a algum parâmetro. Tanto a tradução quanto a adaptação são formas de “apropriação” que possibilitam um determinado modo de aceitabilidade daquilo que é “apropriado”. O modo como esse processo de “apropriação” será denominado, aceito e autorizado não pode ser previsto sob a forma de uma lei: há em jogo relações não previsíveis, em que ao lado da questão da apropriação encontra-se também a questão do poder. (AMORIM, 2005, p. 106)

O conceito de apropriação nos remete a questões de poder, ou seja, reproduções de discursos que funcionam como forças agentes de repressão ou manutenção (no sentido foucaultiano). Aproximar-se das concepções canônicas de interpretação de Shakespeare ou distanciar-se delas já aponta para o posicionamento e o discurso que se quer reproduzir ou negar. No caso do trabalho dos Clowns, acreditamos que, por distanciar-se das concepções canônicas de Shakespeare enquanto gênio universal, inserindo elementos de cultura popular, sem toda a impostação presente em encenações de sucesso que buscam reproduzir o discurso dominante, o trabalho realmente se apropria da cultura do Outro. Porém, nesse processo, o trabalho não se rende a essa cultura, ao contrário; questiona-a a partir de sua forma, como uma implosão que não reafirma o discurso. Sendo assim, o conceito de *apropriação* nos termos propostos é fundamental para a análise que se segue.⁴⁵

A proposta do grupo desde sua formação já indica para esse posicionamento, além de que a nomenclatura *Clowns de Shakespeare* já os direciona para um aspecto político específico em relação às escolhas de repertório feitas pelo grupo. Ainda que existam produções fora do rol de peças shakespearianas (em questão de quantidade estão praticamente empatadas com as shakespearianas), o nome do grupo já os relaciona, de certa forma, com a tendência de apropriação de um texto estrangeiro que sirva a propósitos outros indicados no projeto estético inicial, como visto no primeiro capítulo.

O questionamento do canônico e do popular enquanto marginal é fundamental para a discussão aqui proposta. Dentro da perspectiva de popularização apresentada pelo grupo, ainda que se posicionem como relacionados ao dramaturgo inglês, não parece ocorrer a convivência com as interpretações canônicas de Shakespeare como um clássico universal que deve ser

⁴⁵ É válido destacar que há teóricos que não concordam com essa forma de apropriação, como Venuti (1995). O autor, destacado por Amorim, posiciona-se como opositor a quaisquer formas de domesticação ou naturalização que “[...] implique a adaptação do Outro à inteligibilidade da cultura receptora ou que “faça concessões ao público” (AMORIM, 2005, p. 110). Porém, ainda que existam controvérsias dentro desse escopo teórico, não é objetivo do presente trabalho dar conta das inúmeras discussões acerca do tema, mas daquelas que nos são basilares para compreender o trabalho do Grupo Clowns de Shakespeare, elencado para análise de acordo com a visão de popularização proposta durante toda a dissertação.

idolatrado e continuado. Há uma perspectiva diferente que interpreta a “alta” cultura não como pertencente a uma única classe, mas dirigida e de todos, como propõe Williams (1979), além de evidenciar o contato entre o que é considerado cultura enquanto modo de vida e produção artística.

Toda essa discussão em torno da adaptação de obras clássicas, como é o caso das peças de William Shakespeare, é, sem dúvidas, um tema polêmico que polariza opiniões, exatamente pelo aspecto clássico e canônico que traz consigo. Nessa polarização, a adaptação pode ser concebida como empobrecedora, se pensarmos em “perdas” em relação ao texto original, quando simplifica o texto. Ou, ainda, como pensamos no presente trabalho, pode ser concebida como enriquecedora, não somente por ampliar o alcance e facilitar a aproximação entre o público e Shakespeare (distanciados, em grande medida, exatamente pela canonização extrema), mas por acrescentar elementos da cultura popular brasileira à obra do bardo inglês, atualizá-la e trazer sentidos possíveis ao reconhecer uma obra literária que não é estática e limitada e determinada temporalmente.

Nas adaptações/apropriações, o caráter universal da obra (não no sentido trazido por Harold Bloom) é enriquecido, justamente, pelo acréscimo de força (e reforço), acréscimo de valores e culturas novas, em outra forma linguística que abarca a obra inglesa a partir da perspectiva brasileira. A literatura é construída como um palimpsesto ou um mosaico que a partir de diversas referências, citações e influências nos permite conhecer construções novas. Nesse aspecto, o olhar pejorativo ou de desconfiança legado às produções concebidas como adaptações deveria ser amenizado, seja pela crítica acadêmica, seja no senso comum.

Como não se trata de um assunto inédito nos estudos shakespearianos, obras completas que trabalham as apropriações de sua obra também são encontradas, como o livro *Shakespeare and Appropriation* editado por Christy Desmet e Robert Sawyer (1999). Ao discutir teoria e práticas de apropriação, os autores evidenciam trabalhos que desconstruem o conceito de bardolatria envolvendo o dramaturgo elisabetano. “A história da apropriação shakespeariana contesta a bardolatria ao desmitificar o conceito de autoria” (DESMET; SAWYER, 1999, p. 4, tradução nossa)⁴⁶. Tanto quanto não são totalmente autorais suas próprias peças, Shakespeare, ao ser apropriado, se torna objeto de movimento correlato àquele por ele praticado.

⁴⁶ Em tradução livre do texto-fonte: “The history of Shakespearean appropriation contests bardolatry by demystifying the concept of authorship” (DESMET; SAWYER, 1999, p. 4)

Não se trata de uma apropriação empreendida de acordo com alterações de perspectiva narrativa, onde personagens secundários são colocados no centro da ação, ou, ainda, com pretensões de causa, feministas, negras, enfim, como se o texto literário fosse um meio para servir a causas sociais e políticas. A apropriação de que se trata o trabalho do grupo potiguar toca muito mais no referencial cultural de trocas existente entre o país de origem do texto e o país que busca relocalizá-lo, temporal e geograficamente, contrabalanceando elementos externos (sociais/culturais) e elementos internos (o texto em si), daí então político.

Rocha (2017, p. 140) aponta uma discussão presente na edição Arden da última peça shakespeariana, *A Tempestade*, quando trata dos conceitos de adaptação e apropriação. Para ele, o primeiro conceito se refere às produções que mantêm uma relação clara com o texto “original” enquanto o segundo diz respeito às produções que isolam aspectos de uma peça conhecida para trabalhar questões políticas, sociais, sendo limitadas ao fator de que se apropriaram. Nesse sentido, *Caliban – A Tempestade* de Augusto Boal seria uma apropriação (no nível textual), ao isolar um personagem secundário como principal, como símbolo, mudando a perspectiva para discussões acerca da colonização na América do Sul, a partir do oprimido. No sentido oposto, de acordo com essa compreensão, o grupo nordestino toma a peça de Shakespeare como fonte para a produção e o faz num sentido mais generalizado, sem isolamento simbólico, com inserção de elementos culturais na peça, sim, mas mantendo a identificação entre texto fonte e texto alvo. No sentido apresentado por Rocha (2017), o projeto do grupo potiguar é tanto adaptação quanto apropriação.

Pavis (2015b), teórico e crítico que trabalha mais especificamente com o universo teatral, discute o trabalho com o texto dramático na transposição para os palcos, em culturas diferentes da origem textual, também a partir do conceito de apropriação. O autor utiliza esse termo no sentido dos deslizamentos de sentidos possíveis de um texto proveniente de uma cultura fonte para uma cultura-alvo a partir das apropriações feitas por essa cultura-alvo e dos interesses e pressupostos que a fazem excluir, incluir ou ressaltar determinados elementos da cultura-fonte (*interculturalismo*, pensando na dialética das trocas possíveis entre as culturas).

Como símbolo desse movimento intercultural, o autor utiliza a figura da ampulheta enquanto significante que representa as possibilidades de troca e inversão do movimento de influência dialética (cultura-alvo se tornando cultura-fonte). “É na *encruzilhada* dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridação

distinta das culturas, bem como onde se reencontrarão os tortuosos caminhos da antropologia, da sociologia e das práticas artísticas” (PAVIS, 2015b, p. 6).

Nesse sentido, a produção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare enquanto apropriação mantém o diálogo com a Inglaterra ao tomar o texto shakespeariano da cultura-fonte, mas trabalha com o texto de modo a compor algo genuinamente brasileiro. Não se recebe a cultura inglesa de modo submisso e reconfortante como algo já consagrado, mas essa cultura é absorvida pelo movimento brasileiro do grupo, de apropriação do material. Ainda nesse jogo dialético, é possível perceber como os vários trabalhos que se apresentam enquanto apropriações dos textos shakespearianos – dentre os quais o do grupo potiguar é mais um para reforçar o movimento de contracorrente – modificam as percepções canônicas inglesas no trabalho com as peças do bardo, ampliando suas possibilidades de adaptação. “O *cruzamento* é tanto um entrecruzar de caminhos, quanto a hibridação de raças e tradições” (PAVIS, 2015b, p. 6).

Pavis (2015b) também comenta sobre as dificuldades de transposição de um texto para o palco, sobretudo quando discute o teatro no cruzamento de culturas em suas apropriações. As dificuldades surgem quando do limite de adaptação da cultura-fonte e inserção da cultura-alvo, com modelizações de elementos-chave do texto-fonte. Como é o caso, por exemplo, na peça do grupo potiguar, da contradição existente na suspensão da dinâmica trágica e na inserção de comicidade, predominante na cultura-alvo, em detrimento do que é cunhado pela cultura-fonte nas interpretações mais canônicas. Se o tom cômico rebaixado fosse dominante, a peça se tornaria uma farsa, o que não ocorre, pois há um limite da inserção desse modelizador da cultura-alvo para que a apropriação seja capaz de evidenciar as duas perspectivas: a inglesa e a brasileira.

Ricardo III é uma peça que, no contexto contemporâneo, se posiciona a certa distância do público. Trata-se de outro regime político no contexto em que foi produzido, onde se acreditava numa escala de seres em que o rei era descendente direto de Deus e sua representação terrena. No entanto, como nos lembra Rosenfeld (2013), em Shakespeare o plano do além já não participa dos entrecos, mas sim o homem, que tem tanto a potência de criar mundos com sua astúcia e força, como o receio de se saber falível e não poder acreditar em planos transcendentais. Lembremos que em Hamlet, por exemplo, o espectro do rei Hamlet não fala sobre as belezas e paz do mundo do além, mas pede vingança no plano do mundo material. Também Hamlet, ao morrer, não diz: o resto é a vida verdadeira, mas sim: “[...] O resto é

silêncio” (SHAKESPEARE, 2016, p. 510). Ou seja, o fim. Nesse sentido, o homem pode até usar da estrutura medieval para se assegurar da manutenção do poder, mas sabe que são as ações humanas que o realizam. Isso cria alguma aproximação com o cenário contemporâneo. Apesar disso, a transposição de um cenário pré-burguês da transição do mundo medieval cria grande tensão quando lido no laico contexto contemporâneo. Modificando-se o contexto cultural (Inglaterra, Brasil), então, há uma dinâmica entre texto e encenação que deve ser analisada.

A inserção de elementos culturais pelo grupo nordestino ‘*Clowns de Shakespeare*’, talvez, possa diminuir essa tensão quando encenada no território brasileiro, numa espécie de ‘atualização’ de uma peça histórica do século XVI (e que se ambienta no século XV, inglês – onde o “descobrimento do Brasil”⁴⁷ pelos europeus ainda nem havia se dado). Para corroborar com essa afirmação, o objeto de estudo da pesquisa será analisado detalhadamente em cada um de seus aspectos referentes à encenação: cena/cenário/palco, refletindo sobre a organização das cenas e a utilização do espaço cênico (cenário), bem como sua delimitação em contraste com o palco elisabetano. Também será levado em conta a iluminação, a sonoplastia, a atuação, o registro vocal, enfim, as categorias cênicas presentes no processo e no produto da apropriação.

Um dos principais desafios do grupo na encenação proposta não é tanto a classificação enquanto adaptação ou apropriação, mas “[...] consiste em converter a centralidade do outro numa fonte indispensável de reflexão sobre a constituição [...]” (ROCHA, 2017, p. 96) brasileira, pensando a influência como algo produtivo e não limitador e determinante. Apropria-se sim da bagagem cultural do Outro, mas não como ponto final e sim como objeto de reflexão e inserção sobre seu próprio posicionamento enquanto cultura não-hegemônica, como fuga da proposição romântica da necessidade pelo novo, inédito.

É premente a questão da influência europeia nessas produções. Bloom (2002) comenta sobre uma certa angústia da influência que toma a “falta de originalidade”, a influência como algo negativo, como na perspectiva burguesa. Em sentido oposto, Rocha (2017) trabalha sobre os desafios miméticos em sistemas culturais não considerados como hegemônicos (leia-se fora do continente europeu, ou ainda, nos países colonizados) em consonância com a proposta de Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico. Ao invés de compreender a utilização de Shakespeare no contexto brasileiro como algo negativo, vemos esse “impulso mimético”, como denomina o autor, como fonte enriquecedora. “Antes da revolução romântica, o sistema das

⁴⁷ Talvez o termo “conhecimento” seja mais apropriado para referência a esse processo do século XVI, ou ainda, contato cultural (e de exploração).

artes se baseava na dinâmica da *imitatio* e *aemulatio*; dinâmica baseada na necessária adoção do alheio para a produção de uma obra. Em todos esses casos, o impulso mimético é enriquecedor e fundamentalmente positivo” (ROCHA, 2017, p. 11).

A aceitação total da cultura do Outro, porém, não é gratuita e submissa. Como propôs Oswald de Andrade em seu Manifesto, sendo essa a diretriz estética que o grupo tomou para si na consecução de seus trabalhos, há que se “devorar” esse Outro. Ou seja, aceitam-se as influências da cultura-fonte, mas faz-se de maneira positiva, apropriando-se de determinados aspectos, inserindo, construindo e mesclando com aspectos outros constituintes da identidade própria da cultura onde se dá a apropriação – e, ao fazê-lo, critica-se qualquer postura normativa que o “original” contivesse.

Essas afirmações conversam com o conceito de “interdividualidade”, ou de “interdividualidade coletiva” (já que trabalhamos aqui com um contexto mais amplo e geral referindo-se ao conjunto de duas nações que se influenciam). Esse conceito trabalhado por Rocha (2017), na perspectiva dos estudos culturais, trata da interação entre culturas, entre individualidades de culturas diferentes, normalmente na oposição hegemônica/não-hegemônica. Ao invés do indivíduo agir sozinho, sem interação, quando ocorre a interdividualidade, as identidades se inter-relacionam nos dois pólos, mutuamente. Ao aceitar o Outro para se apropriar dele, tem-se tanto dele quanto de si mesmo. A interação entre os sujeitos, entre as individualidades constituem o processo mimético de apropriação. Distancia-se, assim, da compreensão mais recorrente da cultura brasileira, da literatura com a propensão de se colocar na mesma linhagem de outras culturas (as dominantes, o Outro, os colonizadores), ou como inferiorizada em relação às outras.

O julgamento de que em culturas colonizadas, como nas Américas (tanto do Norte, quanto mais na do Sul) não se encena Shakespeare corretamente, corrobora para a compreensão pela tomada de direcionamento a partir das considerações de Oswald e do direcionamento do fazer teatral brasileiro com maior liberdade dos encenadores no início do século XX. Ao romper com essas amarras colonizadoras e inferir um caráter próprio nas novas encenações, as peças shakespearianas ganham, não somente em sentidos intertextuais com os contextos em que se inserem pelo uso de elementos culturais, como também com novas possibilidades creditadas a textos que circulam muito livremente na academia, entre alguns poucos ditos intelectuais, que, porém, infelizmente, não chegam às camadas menos instruídas socialmente. São condições de possibilidade que surgem com a apropriação de um texto que, normalmente, é imitado sem

distinção e reflexão pela cultura não-hegemônica, como ocorre com as companhias de teatro que assumem os textos estrangeiros para encenações grandiosas na tentativa de assemelhar-se ao Outro, corroborando com o ideal normativo.

Como se destacou, essa apropriação deve ocorrer de maneira dialética para que seja concebida positivamente. O Outro e o outro (Inglaterra e Brasil, em nossa análise), se influenciam mutuamente nos impulsos miméticos. Além de brasileiros absorverem o texto shakespeariano como fonte para as representações, buscarem formação na Inglaterra, como o fez Fernando Yamamoto, diretor do Grupo Clowns de Shakespeare, a atuação dos grupos brasileiros deve se fazer sentir na cultura inglesa. Esse acontecimento se dá, ainda que aos poucos, com certa resistência e orgulho nacional desenvolvido desde a tomada do inglês como língua oficial, no século XIX (EAGLETON, 2006, p. 25).

Exemplo dessas tentativas foram as encenações do Grupo Galpão, de seu *Romeu e Julieta*, também com influências da *Commedia dell'Arte*, no Shakespeare's Globe Theatre, em 2000 e 2012. Apesar de encenada em português – com jogos de palavras no inglês para efeito cômico, e ter algumas “perdas” de compreensão de certas referências contextuais brasileiras – foi elogiado em grande medida pela crítica pelo modo como abordou Shakespeare contemporaneamente, abrindo possibilidades de interpretação num terreno preso pelas amarras do orgulho nacionalista. Além desse exemplo, é inevitável mencionar a plataforma de compartilhamento de produções de diversas partes do mundo, o *MIT Global Shakespeares*, que conta com contribuições de 60 países e que também promove essa dialética intercultural mencionada, bem como o próprio trabalho do grupo potiguar, com Sua Incelença, Ricardo III, ao levá-la a Festivais de teatro internacionais (Festival Tchekhov, em Moscou, em 2013).

A oscilação tensa entre o alheio e o próprio constitui o eixo gravitacional das culturas latino-americanas, compondo uma forma especial de interdividualidade coletiva, que converte a *condición de ser nadie* em produtividade intelectual e artística através da poética da emulação. (ROCHA, 2017, p. 128)

Com alguns teóricos, como Rocha (2017), esse movimento de trânsito entre duas culturas é reconhecido como transculturação (apropriação intercultural, nas discussões de Pavis, 2015b). Recorre-se ao Outro para definir a própria imagem, portanto, é um tanto quanto difícil desvencilhar-se do caráter colonizador brasileiro, pois em diversas instâncias a presença do Outro é constituinte daquilo que chamamos de próprio. O que ocorre é uma tentativa de sobrepor-se a essa carga histórica de formação colonial, sem romper com o colonizador, mas devorá-lo, como indica Oswald de Andrade.

Por fim, antes de proceder à análise propriamente, é necessário elucidar alguns pontos: a encenação é compreendida como um “[...] sistema estrutural e coletivo de enunciação” (PAVIS, 2015b, p. 103), visto o trabalho do grupo ser realizado coletivamente e não portador de uma única voz enunciativa do diretor ou encenador. Sendo assim, ainda que nas indicações textuais, coloquemos Yamamoto (2010) como referência autoral, reconhece-se um trabalho coletivo de produção e enunciação. Além dessa questão, é necessário eximir-se de quaisquer afirmações taxativas, sendo todas elas possíveis de contradição diante das diferentes interpretações que podem ocorrer na análise da encenação em questão.

Portanto, para procedermos à análise, pelo que se pode depreender das considerações acima, os conceitos de adaptação e de apropriação não são opostos, mas complementares, podendo considerar até mesmo a apropriação como um “tipo de adaptação”, um “modo de adaptar” que nos remete às relações de poder. Como o caso em que nos encontramos ocorre mudança de mídia e mudanças no texto, sendo uma encenação de texto dramático em outra época e lugar, a ideia de que toda interpretação é uma apropriação pode nos levar a usar esse termo no caso em tela. Portanto, para termos de conceituação, de acordo com as discussões teóricas promovidas acima, a encenação de *Sua Incelença, Ricardo III* pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare será concebida como apropriação intercultural, como definiu Pavis (2015b), seja no sentido de ser uma modalidade de adaptação, seja no sentido de apropriar-se da cultura do Outro e construir sua própria, uma transposição cultural (sem submissão), como discutido.

A questão decisiva, realmente, será a tentativa de compreender sob quais parâmetros se dará essa apropriação, em que culturas e épocas muito distantes se interpelam – ainda que o texto parece tão atual que chega a criar vertigens, dada a situação política contemporânea, seja em termos locais, regionais, nacionais e internacionais. Visto nosso ponto de partida ser ancorado em uma teoria materialista da encenação (PAVIS, 2015b, p. 22), os elementos elencados a seguir serão observados na medida em que contribuem para a construção de sentidos do texto e da representação no palco. Para compreender esse processo, portanto, é que cada um dos elementos componentes da apropriação serão analisados a seguir.

3.1. *Sua Incelença, Ricardo III* em cena

Contrariando a afirmação de Rosenfeld quando diz que “o brasileiro tem horror a peças históricas” (ROSENFELD, 2009, p. 11), o grupo de teatro *Clowns de Shakespeare*, produz *Sua Incelença, Ricardo III* pela primeira vez em 2010, peça que será objeto de análise a seguir e que se servirá de todo o arcabouço teórico, bem como a recuperação histórica, promovida até o presente momento do trabalho. Será levada em consideração a passagem entre os horizontes de recepção diferentes da peça histórica shakespeariana produzida no período elizabetano e a produção contemporânea do grupo nordestino, dialetizando a relação entre as produções e seus contextos, possibilitando apropriações e encenações com novas perspectivas, ainda historicizadas:

O essencial é o fato de se representar essas obras antigas de perfil histórico, quer dizer: colocá-las em vigorosa oposição frente à nossa época. Porque é somente sobre o pano de fundo da nossa época que a sua forma se revela estar velha, e duvido que, sem esse pano de fundo, esta forma possa, seja de que maneira for, revelar-se. (BRECHT *apud* PAVIS, 2015, p. 53)

Essa discussão é muito pertinente para o caso em questão, como veremos a seguir. A produção do grupo tem influência da *Commedia dell'Arte*, somado ao aspecto circense do grupo Piolim com as ‘deformações cômicas’ e o teatro de rua, além de ser um reflexo ou produto do desenvolvimento teatral brasileiro que sempre contou com o cômico nas mais diversas formas encenadas. É interessante notar como o grupo retoma o caráter popular shakespeariano aliando essa popularização com elementos circenses e cômicos que tornam uma peça histórica como Ricardo III, algo risível em suas apropriações ao território brasileiro onde é encenado inicialmente, com pantomimas e elementos cênicos próprios do contexto cultural do Nordeste. Importa notar que a apropriação de uma peça histórica a partir de uma matriz de comédia rebaixada (próxima da farsa, como o circo) faz com que o entrecho trágico saia perspectivado, distanciando, mostrando as nossas contradições.

O espetáculo, único em cada uma de suas manifestações, é compreendido como um produto de certa ordem social, cultural, histórica. “Cada representação não é senão uma manifestação, uma encarnação, a mais perfeita possível, desta forma que constitui em si mesma todo o sentido do espetáculo” (DORT *apud* CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 445). Inserido numa determinada cultura, essa encenação do texto dramático traz consigo elementos culturais indissociáveis das práticas do contexto em que se insere. Nos modos de ser da cultura-alvo, os

elementos considerados na produção de qualquer texto dramático são representantes do grupo produtor.

Transposto para a cena, pode-se observar que qualquer elemento, vivo ou animado, do espetáculo é submetido a um determinado feitiço, é retrabalhado, cultivado, inserido num conjunto significativo. O texto dramático compreende inumeráveis sedimentos que, igualmente, possuem traços desses feitiços; no corpo do ator, nos ensaios ou na representação, ele é como que penetrado pelas “técnicas corporais” próprias de sua cultura, de uma tradição de representação ou de uma aculturação. (PAVIS, 2015b, p. 8)

Embora o autor esteja se referindo às “técnicas corporais” de modo geral, é importante localizarmos isso na história do teatro brasileiro. Pois será somente na década de 1960, com o teatro de Arena, que o teatro brasileiro perde a impositação portuguesa, ou francesa, ou inglesa – de um modo geral, um modelo europeu – e se preocupa com uma dicção, prosódia e partitura física brasileira. O Arena queria nacionalizar não apenas os textos, encenando dramaturgos brasileiros, mas também encontrar um modo brasileiro de encenar qualquer texto, o que será muito importante para a fase de ‘nacionalização dos clássicos’, de 1961 a 1964. O teatro nordestino também exige uma encenação específica, e os Clowns de Shakespeare bebem dessas fontes. Esse será um dos caminhos para o estudo da encenação em questão.

Para compreender como esses elementos se mostram na cena contemporânea brasileira a partir do trabalho dos Clowns de Shakespeare, não serão expostas, somente, as relações entre os textos utilizados para a consecução da encenação (Shakespeare-grupo). Principalmente será evidenciado como os elementos culturais acima mencionados funcionam internamente na produção, inseridos no contexto de produção de um espetáculo produzido com deslocamentos de sentidos, enquanto encenação como reguladora da tensão existente na relação entre o texto e a representação.

Quando nos damos conta, com Lotman, de que a apropriação cultural da realidade se faz sob a forma da tradução de uma parcela da realidade em um texto, compreende-se que, *a fortiori*, a encenação ou a transposição intercultural são uma tradução sob a forma de apropriação da cultura estrangeira, a qual possui as suas próprias modelizações. (PAVIS, 2015b, p. 15)

O diretor, ou adaptador, ao apropriar-se do texto-fonte, o faz a partir de sua perspectiva, resultando em uma centralização da visão dada ao espetáculo em sua concretização no palco, com suas próprias “modelizações”. Pensa-se aqui, porém, não somente na contribuição de uma figura única que concebe o projeto cênico a partir de sua perspectiva

individual, mas no trabalho do grupo como coletivo, e, portanto, carregado de diferentes perspectivas nessa (re-)significação, nessa reconstituição. As diferenças provenientes do entrecruzamento das culturas devem ser conscientes e conscientizadoras nesse processo.

Na adaptação/apropriação do grupo Clowns de Shakespeare, temos a presença de duas perspectivas marcantes que realizam um intenso e produtivo diálogo: a estética de Gabriel Villela (diretor), como veremos, principalmente pelo figurino, e a cultura popular inserida em diversos elementos, na adaptação dramaturgica feita por Fernando Yamamoto (com consultoria dramaturgica de Marcos Barbosa). Essa presença na nova composição é um dos primeiros aspectos que se observa na transposição intercultural proposta pelo grupo. Sem propostas de fidelidade, como se pode perceber pela discussão promovida no início do capítulo, as “modelizações” dessa apropriação se dão na inserção dos elementos da cultura-alvo na tomada de texto da cultura-fonte. Esses elementos compõem a apropriação, constituem a proposta estética do grupo e evidenciam um trabalho coletivo de produção, visto que não há a presença de uma perspectiva predominante, mas a confluência da cultura estrangeira e da cultura popular brasileira nordestina por meio da atuação dos diversos membros da companhia. A visão dos adaptadores e o trabalho de interpretação promovido por eles em conjunto com o grupo é influenciada e direcionada

[...] pela *cultura* “cultivada”, a saber, a cultura de um subgrupo restrito que possui (ou arroga-se) o conhecimento, a instrução, o saber e o poder de decisão. Essa cultura “concentrada” transforma-se num código metodológico, num saber em que a competência permite aprofundar o conhecimento. (PAVIS, 2015b, p. 13)

E, por mais que todos os significados propostos na concepção do grupo possam não ser compreendidos de todo, as diferenças devem se tornar visíveis e relativizadas, até porque os sujeitos que receberão essa construção não são os mesmos, não possuem uma formação universal plana que lhes permita conceber o texto de maneira unificada. A apreensão do espetáculo pelo público se dá a partir de suas perspectivas individuais e depende do foco escolhido para compreendê-lo em suas especificidades contextuais: político, social, narrativo, formal, etc., permanecendo, ainda, suscetível a uma amnésia seletiva (PAVIS, 2015b, p. 18). Fenômeno esse que transforma sua percepção do espetáculo ao longo do tempo, mantendo somente sua dimensão essencial, relativizada de acordo com a leitura feita no momento da encenação. Não se trata de um relativismo teórico pós-moderno, mas a consciência sócio-histórica de que o indivíduo é influenciado, condicionado e direcionado em sua agência pelo contexto em que se insere (e atua, *a posteriori*, dialeticamente).

É válido justificar, antes de trazer as discussões acerca do espetáculo *‘Sua Incelença, Ricardo III’* – produzido pelo grupo natalense Clowns de Shakespeare, que a encenação tomada como objeto de análise se dá na forma de gravação em vídeo de *uma* das inúmeras representações do espetáculo, realizada em Natal, em 2010. Em cada contexto social diferente onde a representação ocorre, a enunciação proposta se altera na relação dialética com esse contexto próprio. “A alteração da enunciação caminha em paralelo com a renovação da concretização do texto dramático; uma relação de troca estabelece-se entre texto dramático e Contexto Social” (PAVIS, 2015b, p. 27). Por exemplo, quando o grupo reencenou o espetáculo em 2016, no Sesc Mirada, em Santos, o contexto era bem diferente daquele encontrado em 2010, quando se iniciou o trabalho com essa concretização dramática, seja pensando-se no local da representação, no contexto político, no público diferente, enfim. A cada nova enunciação abrem-se outras possibilidades de análise que não serão objeto do presente trabalho, visto remeter necessariamente a uma dessas encenações.

E, apesar de “[...] tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente verem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores” [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 22), vale lembrar mais uma vez que não é essa a compreensão qualitativa que se tem aqui do trabalho de apropriação feito pelo grupo.

3.1.1. Inscrição espacial do texto: cena/cenário/palco e transições

“O diretor tem que lidar com o texto como um escultor, que se adapta à madeira, ao gesso, ao mármore: sem violentá-lo, mas criando uma forma teatral. Há transformações, necessariamente” (ROSENFELD, 2009, p. 17). E é o que faz Gabriel Vilella junto com Fernando Yamamoto e os demais membros do grupo ao criar uma forma teatral adequada ao grupo que o encenará.

Alguns defendem a representação exatamente como se fazia na época em que a peça foi escrita. Shakespeare [1564-1616] representado como no seu tempo, por exemplo. Seria dar ao teatro uma função museológica: é curioso, válido como informação, mas estabeleceria uma função marginal para o teatro, que deve, isso sim, comunicar-se conosco, hoje. (ROSENFELD, 2009, p. 18)

Yamamoto busca fugir dessa concepção museológica de Shakespeare ao trabalhar com o grupo Clowns de Shakespeare, tentando atualizá-lo dentro de seu contexto, com a inserção de

elementos culturais próprios da cultura-alvo nordestina. Tomando como ponto de partida as rupturas parnasianas dos modernistas Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, como trabalhado no primeiro capítulo, e as concepções mais livres de trabalho com o texto, a inserção desses elementos culturais e a atualização de sentidos proposta pelo grupo nas encenações dos textos shakespearianos realmente foge de uma concepção museológica de Shakespeare, como o querem, ainda, algumas companhias profissionais brasileiras.

A concepção do espetáculo, em termos espaciais, tomou como locais, o Rio Grande do Norte, mais especificamente, entre as cidades de Natal, onde o grupo tem sua sede, no Barracão, e Acari, uma pequena cidade do semiárido nordestino, na região do Seridó, também do RN. Esses locais do sertão potiguar foram importantes como fontes de inspiração e de pesquisa para a construção do espetáculo, como no folheto da apresentação e divulgação da peça.

Pensando o espaço da encenação na sua relação com o sentido proporcionado, pode-se perceber alguns elementos que compõem a organização desse espaço num plano geral. Inicialmente chama a atenção a delimitação circular do palco, com a presença de carroças e de um tablado centralizado a partir dos limites traçados para o palco no chão. Também se deve lembrar que a encenação é realizada ao ar livre, sem limitações de paredes ou teto, portanto, não em espaços convencionais.

O palco, que, num primeiro plano, parece ter formato circular, era montado em qualquer lugar onde ocorresse a representação e não se assemelha com a delimitação do palco elisabetano, a não ser, talvez, forçando um pouco, pela proximidade geométrica circular que compartilha com o *Globe* e o fato de ser ao ar livre. Essa ambientação ao ar livre é estreitamente próxima ao palco inglês do século XVI, que mesmo sendo delimitado pelas paredes dos teatros, não possuía cobertura onde a encenação era concebida. Para a delimitação do palco foram utilizadas lanternas dentro de armações de palha, intercaladas com vasos de rosas vermelhas feitos com garrafas pet cortadas. As carroças ciganas utilizadas no círculo montado pelo grupo parecem, também, assemelhar-se à organização do palco elisabetano ao construírem níveis diferentes para a atuação, perspectivando as cenas e indicando mudanças de cenário.

O palco shakespeariano trabalha com poucos elementos cênicos, apenas os indispensáveis. /A cenografia é mais literária. O texto fala de pássaros e natureza, porém estes não são colocados no palco, alude-se a eles apenas no texto. Em *Macbeth* há menção constante do ambiente nos versos, mas não no palco. (ROSENFELD, 2009, p. 162)

O uso de elementos cênicos, assim como no período elisabetano, é relativamente pequeno também, muitos deles fazendo referência à cultura popular nordestina e ao enredo da peça. Todos os elementos a serem utilizados já se encontram, inicialmente, dispostos ao redor do palco e são movimentados na transição entre as cenas pelos próprios atores, como os bancos de palha, as carroças e os lampiões: novo elemento de explicitação da teatralidade. Para que a encenação tome forma e que esses elementos se organizem, foi necessário ao grupo a diagramação de um mapa de palco, como podemos ver na figura abaixo:

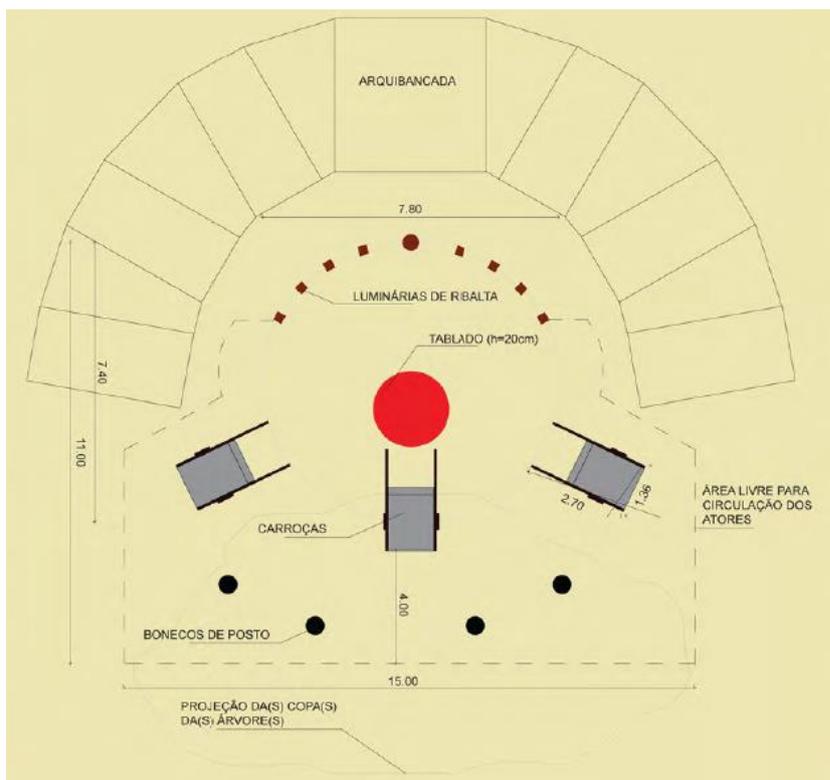


Figura 5. Mapa de palco de *Sua Incelença, Ricardo III*. Cenografia de Ronaldo Costa.

Em folheto de divulgação da peça, há diversas indicações sobre a montagem, inclusive referentes à cenografia e ao espaço cênico, como se pode ver no mapa de palco acima. Para que a montagem pudesse ocorrer, enfim, o espaço cênico demandava que a representação se desse na rua, com uma área necessária mínima de 15 metros por 11 metros, em terreno arenoso, de preferência, além da presença de árvores grandes no entorno. Essas árvores auxiliam na composição cênica, pois são adornadas, como é possível observar no início da filmagem tomada como material de análise, com placas nas cores das casas rivais, compondo uma árvore genealógica, necessária à compreensão do contexto de que trata a peça, devido às suas referências históricas longínquas.



Figura 6. Árvores que identificam os membros das casas de York (branca) e Lancaster (vermelha).

A disposição do palco indica o tablado no centro, as três carroças dispostas em seu entorno e os ‘bonecos de posto’ enquanto elementos que compõem um quadro cênico fixo. Porém, ao contrário do que nos parece durante a filmagem, e como afirmado acima, inicialmente, o formato do palco em sua delimitação não é propriamente circular, mas mais oval com base reta se observado na projeção do mapa. A arquibancada, colocada em frente à delimitação do palco em formato de semiarena em U, lembra o formato utilizado pelo Teatro de Arena, que também conta com bancos em diferentes níveis que circundam a parte frontal do palco, trazendo diferentes perspectivas de distância e altura aos espectadores. Para delimitar esse palco, os elementos utilizados indicam uma separação da plateia com as luzes de ribalta e as rosas que remetem às rosas vermelhas (Lancaster) e brancas (York) das casas que disputavam a Guerra das Rosas – enredo da peça.

As alterações na cenografia fixa, com inserção de elementos transitórios, ao longo da representação são pontuais. Todas essas mudanças são feitas pelos próprios atores ou personagens em cena que agregam ou retiram elementos cênicos colocados ao redor do palco no quadro geral inicial e ocorrem, geralmente, na troca de cenas, mas não somente nesses momentos, como veremos a seguir. Essas transformações, feitas sem buscar iludir o público quanto à narrativa apresentada, evidenciam o distanciamento buscado com a encenação. Vejamos, então, algumas dessas alterações.

A primeira mudança no quadro cênico fixo ocorre aos 6min10s, durante o primeiro solilóquio de Ricardo (Agora, o inverno de nosso desgosto...), quando os demais atores entram

em cena com guarda-sóis e um tambor. Esses elementos que ficavam nos arredores do quadro, adentram em cena enquanto adjuntos aos atores que os carregam, efêmeros na composição.



Figura 7. Quadro cênico formado por elementos periféricos e efêmeros na cena fixa. Ato I, Cena 1.⁴⁸

A segunda mudança significativa do quadro cênico ocorre na segunda cena do primeiro ato com as alterações necessárias para montar o velório de Henrique VI. O ator que representa Lady Anne, canta a Ciranda da Rosa Vermelha, de Alceu Valença, enquanto o ator que representa Henrique insere bancos e uma cruz feitos de palha (onde depois serão penduradas as cabeças dos assassinados a mando de Ricardo), além de uma estrutura que remeterá ao caixão do rei.

O mesmo ocorre na terceira cena do primeiro ato, quando surge a rainha Margaret, a partir da inserção no quadro cênico, de uma das carroças que até o momento permanecia no entorno do palco, fechando o formato circular pretendido inicialmente, o que demonstra certa mobilidade na composição antes indicada pelo mapa de palco.

⁴⁸ Todas as imagens utilizadas a partir desses momento para ilustrar os comentários da análise foram retirados da encenação gravada disponível no site MIT Global Shakespeares, utilizada como material de apoio para a análise. Quando da utilização de imagens disponíveis na internet, as referências constarão em nota de rodapé.



Figura 8. Alterações do quadro cênico fixo com retirada e inserção de elementos na mudança de cenas feita pelos próprios atores. Movimentação de elementos e inserção da carroça no quadro. Ato I, Cena 2.

Até a terceira cena não havia alteração da perspectiva em altura do palco. A inserção da carroça, além de trazer um elemento de cultura popular nordestino, também perspectiva a posição de onde fala a rainha Margaret, no topo para profetizar a maldição que cairá sobre todos os que a ignoram. A carroça é um elemento que propõe um interessante contato intercultural da representação com o contexto inglês de que o grupo se apropria, pois, as carroças não são somente elemento popular brasileiro, elas também funcionavam, principalmente no período medieval (séculos XIV-XV), como palco para as representações itinerantes que ocorriam em praças, em frente a igrejas, em espaços ao ar livre na Inglaterra.

As alterações entre as cenas continuam ocorrendo até o final da peça. Na quarta cena, durante a execução de música instrumental, todos os atores se envolvem nas mudanças do quadro cênico fixo. Mais uma das carroças que delineava o palco é inserida no lado esquerdo do palco para depois perspectivar a presença da duquesa de York, que só aparecerá na segunda cena do segundo ato. Os elementos de palha colocados no tablado central funcionarão como representação da cela em que o duque de Clarence estará preso, e o pano amarelo da tenda segurado pelas atrizes que interpretarão seus assassinos na próxima cena, servirá para indicar os comentários do duque sobre o sonho que tivera acerca de seu irmão.



Figura 9. Alterações do quadro cênico fixo com inserção da segunda carroça no canto esquerdo e elementos de palha no tablado central. Ato I, Cena 4.

É válido mencionar a presença dos lampiões que, além de delimitarem o palco, também entram como elementos cênicos em diversos momentos – seja quando os assassinos vão até a cela de Clarence para matá-lo ou, ao final, quando Ricardo acorda dos sonhos assombrados pelos fantasmas de quem ele mandou assassinar. É um dos elementos cênicos que remetem à cultura popular nordestina, sempre presente, juntamente com as estruturas de palha.

Um elemento cênico importante para a caracterização do palco e dos atores são os guarda-chuvas que permanecem o tempo todo do lado esquerdo do palco, que, de certa forma, remetem à estética trazida pelo diretor convidado, Gabriel Villela – funcionando quase como uma assinatura do diretor; elementos esses utilizados, também, por exemplo, na sua direção de *Romeu e Julieta*, produzido pelo Grupo Galpão. Em outras representações, como a promovida durante o 20º Festival de Teatro de Curitiba, no ano de 2011, esses guarda-chuvas apresentam-se, primeiramente, brancos, e ao final do espetáculo, pretos. Porém, na encenação em análise no presente trabalho, a cor desses objetos que marcam a assinatura do diretor mineiro, não se altera do início ao fim, permanecendo brancos durante toda a apresentação. O único guarda-chuva preto que aparece vem nas mãos de Ricardo durante a conversa com Lady Anne, no cortejo fúnebre de Henrique VI – aqui sim, trazendo o significado da cor que carrega no culto fúnebre.

Na primeira cena do segundo ato, os atores, novamente com um fundo musical, fazem as alterações cenográficas e retiram os elementos que compuseram a prisão do irmão de Ricardo até o momento, mantendo os demais elementos. Essa configuração se mantém até a metade da quarta cena do quarto ato. Nesse meio tempo, algumas cenas se dão com auxílio de

enquadramento das carroças. Na terceira cena do segundo ato, quando as vizinhas cidadãs comentam sobre a morte do rei, o espaço cênico do diálogo é, somente, o da carroça à direita. Durante essa cena, o espaço delimitado pela carroça é rompido quando as cidadãs indicam Ricardo e a Rainha Elizabeth – que se mantêm na composição do espaço cênico geral, mas não aparecem, propriamente, na cena – assim rompendo uma “quarta parede” determinada pela carroça, onde se dá, realmente, a ação dos personagens presentes em cena.

No terceiro ato, quando aparece Tyrrel Jararaca, o assassino contratado por Ricardo III, não há mudança do quadro cênico geral, mas um dos elementos que já compunha a cena é “alimentado” pelas cabeças daqueles que são assassinados a mando do duque de Gloucester: uma cruz centralizada na carroça do meio. Essas cabeças, assim como de Clarence, são representadas por cabeças de bonecos de plástico – também elementos da cultura popular.

Durante a segunda e terceira cenas do quarto ato, quando Ricardo novamente requisita os serviços de Tyrrel Jararaca para matar os sobrinhos, então herdeiros legítimos do trono, mais um elemento cênico com referência à cultura popular é trazido à cena: dois cocos. Essas frutas, típicas do Nordeste brasileiro, são inseridas em cena por uma das atrizes que permanece ao redor do palco e aparecem com o desenho entalhado de rostos para representar as crianças que morrerão por ordem do tio. Eles estão abertos como se para tomar a água do coco, portando, inclusive, dois canudinhos, que representam o final da vida das crianças, que morrem sufocadas, ao serem enrolados pelo assassino contratado. Assim como foram inseridos por uma atriz que se mantinha fora da cena, são retirados pelo ator que interpreta Tyrrel ao sair de cena.



Figura 10. Tyrrel Jararaca com as crianças assassinadas personificadas pelos cocos.⁴⁹

⁴⁹ Imagem disponível em: < http://potiguarte.blogspot.com.br/2012/09/flipipa-2012-embarque-nessa-viagem_27.html> Acesso em 25 jan. 2018.

A alteração que se faz no entremeio da quarta cena do quarto ato é pequena, mas importante para a sequência final da cena. A carroça central é trazida um pouco mais à frente e um teclado é posicionado ali para que a canção final da cena seja tocada por Ricardo. Ainda nessa cena, ao final, quando se canta Acauã de Luiz Gonzaga, os atores que entram em cena, trazem um elemento que lembra as asas do pássaro agourento que dá nome à canção: pedaços de bambu – também elementos típicos da vegetação nordestina do Brasil – que, posteriormente, serão utilizados como arcos de flechas na simulação da batalha de Bosworth. Esse elemento permanece até o final das três primeiras cenas do quinto ato, unidas para representar os agouros proferidos por aqueles que foram mortos a mando de Ricardo. É durante a junção das três primeiras cenas do quinto ato, quando os fantasmas daqueles a quem Ricardo mandou matar o assombram nos sonhos, que os bonecos de posto, o tempo todo presentes ao fundo da encenação, ganham um significado maior. Com a iluminação mais baixa e focos de luz projetados neles, o movimento que fazem pelo ar que circula dentro dos bonecos lhes dá um certo tom onírico e fantasmagórico – como propõe a cena em questão.



Figura 11. Fantasmas que atormentam Ricardo ao final como aves agourentas (acauãs) e boneco de posto com foco de luz dão ar fantasmagórico às cenas finais de Ricardo III. Ato IV, Cenas 1,2 e 3.

Não é possível deixar de lado o comentário sobre as cenas finais de Ricardo III, quando no mesmo palco se apresentam dois campos de batalha, geograficamente colocados em uma distância muito maior do que aquela possível em um palco. Para “solucionar” essa questão, o grupo não foge do que geralmente é feito nas encenações da peça, pois do lado direito figura o exército e o acampamento de Richmond e do lado esquerdo o de Ricardo, cobrindo uma distância de quilômetros em metros. Essa separação não conta com elementos no meio do palco que marquem uma divisão, propriamente, além do posicionamento oposto.



Figura 12. Quadro cênico do campo de batalha da guerra final entre Ricardo III e o conde de Richmond.

Por fim, em nossas considerações sobre a cenografia, os elementos cênicos e as inscrições espaciais da representação, destaca-se o quadro final, após a morte de Ricardo. O ator que representa Ricardo se posiciona no centro do tablado vermelho e é morto por golpes das atrizes do elenco que interpretam os soldados responsáveis por sua morte, os cinco soldados que se apresentam em campo fantasiados de Richmond, já mortos por Ricardo, como percebe-se na alusão narrativa final que ele profere quando pede um cavalo em troca de seu reino. Após o ocorrido, ele permanece no local onde foi morto, é destituído da coroa de lata que usava, coberto com um grande tecido quadriculado nas cores preta e amarela e, novamente, é coroado por cima do pano. Esse pano parece esconder uma estrutura que servirá para sustentar as facas que indicam sua morte e comporão o quadro final, enquanto o rei, lentamente, deita para finalizar seu quadro de morte, encerrando as alterações espaciais da peça.



Figura 13. Quadro cênico final.

Como se percebe, a concepção do espaço cênico tem importantes implicações para o sentido da peça, pois o público não vai a um teatro pomposo para assistir a um grande clássico, e sim o teatro vai ao encontro das pessoas, fazendo parte da vida social de modo mais integrado, ao ar livre, em espaços não convencionais. Esse espaço ainda remete a um teatro mambembe, com intuito de chegar aos mais remotos lugares, sem a dependência de um espaço teatral com recurso requintados. Deste modo, a constituição do espaço cênico já indica uma concepção de teatro popular e acessível, além de remeter a uma tradição de teatro brasileiro e europeu. O uso das carroças, ao explicitar que estamos no teatro (e não mimetizar ao máximo o cenário), indica uma relação de cumplicidade com o público que exclui a identificação completa – o aspecto ficcional é explícito. Isso deixa claro que não se pretende criar uma peça na qual o interesse esteja unicamente voltado para as curvas dramáticas dos conflitos, para a tragédia de Ricardo III, mas também para a consciência de fazermos parte de um jogo teatral, com uma arquitetura, um uso do espaço, uma cenografia não-miméticas.

Há um forte caráter popular em cada item acima apresentado, sem que isso signifique simplificação ou diminuição da riqueza estética, pelo contrário, evidencia ainda mais o trânsito intercultural da apropriação empreendida pelo grupo enquanto algo positivo ao ampliar as possibilidades de interpretação. Isso será reforçado por outras categorias da criação teatral, como o figurino, a representação, a prosódia, o texto mesmo. O público fica em volta desse cenário, acompanhando não apenas as ações, mas todo o entorno, até mesmo vendo os atores que não estão em cena. Como esperamos estar claro, as escolhas que levaram a essa concepção são fundamentais para a compreensão da peça, decisivas para sua avaliação estética e mesmo teórica.

3.1.2. Os atores, a representação e o figurino

O trabalho com o figurino feito pelo grupo é um aspecto que se relaciona diretamente com a influência estética do diretor convidado Gabriel Villela, muito conhecido pela extravagância de seus figurinos. Nesse quesito encontram-se as mangas bufantes, o excesso de adereços, a face pintada de branco assemelhando-se a palhaços (*clowns* – referência também ao nome do grupo). Como podemos perceber em sua estética:

Na longa carreira, encenando textos brasileiros ou clássicos da dramaturgia ocidental, foi no terreno do espetacular que definiu sua linguagem, especialmente na explosão barroca de elementos que recorta os textos de base em releitura feita a partir de códigos da cultura popular. Em certo sentido, o traço que o diferencia dos diretores

do período é o alimento nas fontes da infância, no interior de Minas Gerais, especialmente o circo, as procissões, o imaginário religioso das igrejas barrocas e das quermesses, o artesanato das bordadeiras, que permeiam, sem comedimento, as encenações que cria. A definição da cena como artesanato é uma constante nos trabalhos do artista que, além de dirigir, responsabiliza-se por cenários e figurinos dos espetáculos, para melhor garantir a concepção visual das montagens, que exibem a marca inconfundível do excesso. (FERNANDES, 2013, p. 341)

Além de ser marca característica do diretor convidado, o figurino escolhido para a encenação de *Sua Incelença, Ricardo III* apresenta, também, o contato intercultural proposto pelo grupo. Ainda que as roupas utilizadas pelos atores tenham referência às vestimentas que eram usadas pela realeza inglesa dos séculos XV-XVI, indicados por pinturas e registros literários, os tecidos utilizados e as cores excessivas não eram comuns a esse período. Há uma mescla entre os tecidos mais pesados e volumosos, como o veludo e as peles, tidos como típicos do período medieval e elisabetano inglês e tecidos mais leves, as chitas coloridas, cheias de bordados e o couro, referentes ao contexto popular nordestino.

Afora a composição dos tecidos, o excesso de adornos nos personagens é elemento de referência à apropriação intercultural proposta pelo grupo. Como sinônimo de riqueza, o uso desses acessórios, remete ao contexto elisabetano, que com toda sua pompa, mantinha grandes riquezas nas mãos dos monarcas e das famílias que disputavam o trono. Como princípio estético, o excesso dos objetos usados como figurino advém da concepção de extravagância da *commedia*. É interessante o fator comum que une esses elementos extravagantes estar relacionado com a influência da estética da *Commedia dell'Arte*, que, como comentado durante todo o trabalho, fez-se presente durante o processo de formação do teatro brasileiro. Do mesmo modo, a estética proposta por essa vertente aparece, constantemente, tanto nas produções do grupo potiguar quanto nas peças em que Gabriel Villela atua como diretor (como é o caso de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão). Como apontam Camati; Leão (2013):

É importante ressaltar que Villela inicia a concepção de seus espetáculos pelo figurino. Suas influências vêm de casa e da infância: a mãe era bordadeira e a tia modista. As referências, tanto para a direção geral do espetáculo, quanto para os figurinos e cenários, sempre passam pelas festas populares do interior de Minas Gerais. E, como indica o encenador, o figurino cria uma espécie de segunda “pele” para o ator e veste a alma da personagem, chegando aos olhos da plateia antes das palavras: “Dê para um ator uma capa e anéis, ou uma rampa e uma escada, e você estará dando tudo para ele”. (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 220)

As alterações de figurinos com inserção ou retirada de elementos, assim como ocorria com o trabalho com o espaço cênico, referido no tópico anterior, também são constantes. Essas

alterações são decorrentes da presença de 54 personagens na peça, que são representados por um elenco bem menor, que conta com apenas 8 atores. As trocas não ocorrem somente com adereços e elementos de figurino, pois a representação dos atores também muda, de acordo com a personalidade assumida em cada trecho da peça. O ator Joel Monteiro, por exemplo, altera, significativamente a voz e os trejeitos de cada personagem encenado: quando prefeito, apresenta gestos mais delicados, quando Brackenbury, o guarda, aparece como um boneco de Olinda e entoa o ritmo do frevo, quando Hastings aparece com óculos e certo ar de cansaço e sofrimento.

Compuseram o elenco e empreenderam a encenação desses muitos personagens: Camille Carvalho (assassino, criança, cidadã e soldado de Ricardo); Dudu Galvão (narrador, Lady Anne, Lorde Rivers, cidadã, Buckingham e Richmond); César Ferrario (Clarence, duquesa de York e Tyrrel Jararaca); Joel Monteiro (Brackenbury, Hastings, Rei Henrique VI, Rei Eduardo IV e prefeito); Marco França (Ricardo III); Paula Queiroz (assassino, cidadã, criança e soldado de Ricardo); Renata Kaiser (rainha Margareth, cidadã e soldado) e Titina Medeiros (rainha Elizabeth e soldado).

As alterações de figurino, que só não atingem Marco França (que representa Ricardo III), contam com elementos que atingem a todos os atores. O rosto pintado de branco e o uso de máscaras são constantes (e elementos da proposta estética da *Commedia dell'Arte*). Todos os atores apresentam os rostos pintados, alternados com o uso das máscaras durante as mudanças de personagens. Um exemplo dessas trocas é visto com os personagens interpretados por Camille Carvalho e Paula Queiroz, que geralmente aparecem em dupla. Quando representam as crianças, apresentam os rostos pintados, sem máscara e com o nariz vermelho, como *clown*. Porém, quando se apresentam como assassinos, ainda sem máscaras, utilizam narizes de palhaço na cor preta – cor fúnebre. Antes de se apresentarem como fantasmas das crianças, já sem os narizes vermelhos, as duas atrizes compõem o quarteto das cidadãs vizinhas que conversam sobre os rumos do reino e, nesse momento, utilizam as máscaras, usadas já pelas quatro atrizes que compõem o elenco no início da peça e que permanecem ao lado esquerdo do palco. Para melhor ilustrar esses comentários, vejamos como se deram as caracterizações citadas:



Figura 14. Camille Carvalho e Paula Queiroz como as crianças, com rostos pintados de branco e nariz de palhaço.

As máscaras, na proposta da *Commedia dell'Arte* – como dito várias vezes no trabalho, vista como referência à formação do teatro brasileiro e também do grupo potiguar aqui em análise – identificam seus personagens e indicam a comicidade das trocas e quiproquós possíveis durante o entendimento da peça (Esse ator não era o personagem tal? Agora representa quem?). O gosto pelos disfarces é típico dessa proposta estética, que se une muito bem com a proposta do diretor convidado e, assim como ao grupo, pertencente ao contexto do teatro popular nordestino, com o cômico circense presente em sua formação.



Figura 15. Titina Medeiros e Renata Kaiser e o uso de máscaras.⁵⁰

⁵⁰ Figuras 13 e 14 disponíveis em: <<http://mangacenografica.blogspot.com.br/2011/04/imagem-de-hoje-sua-ancelenca-ricardo.html>> Acesso em 25 jan. 2018.

Dentro da representação de *Sua Incelença, Ricardo III*, os disfarces (que não propiciam representações verossímeis) aparecem em diferentes momentos. Ocorre, por exemplo, para trocar o personagem com as máscaras, como referido acima, e também num jogo típico da proposta estética da *commedia*: o “[...] travestimentos de mulheres em homens” (PAVIS, 2015a, p. 62), ou vice-versa. O ator que faz o narrador no início da peça utiliza uma máscara para se caracterizar como tal, dispondo-se dela depois quando assume a posição de narrador, novamente, no início do quarto ato. Posteriormente, quando aparece como Buckingham, primo de Ricardo III, já não utiliza a máscara, somente o rosto pintado de branco. Esse mesmo ator interpreta ainda uma terceira personagem: Lady Anne. Para o travestimento, o ator utiliza um chapéu com detalhes em flores, um véu, uma saia, um cinto como corpete e duas bexigas no lugar dos seios – uma caracterização cômica da personagem, como se pode perceber. As flores já remetem a um elemento da cultura popular nordestina, presentes em tecidos, em adornos, feitas de materiais diferentes e corroboram para a caracterização travestida do ator em Lady Anne. Por fim, vale citar que Dudu Galvão também interpreta uma das quatro cidadãs, que se apresentam da mesma maneira: com as máscaras, tecidos de cetim cobrindo-lhes as cabeças, amarrados por presilhas de cabeça embaixo de seus queixos.



Figura 16. Figurino das cidadãs.

Outro ator que se apresenta travestido e aponta isso com o figurino é o ator que representa tanto Tyrrel Jararaca, o jagunço, quanto a duquesa de York. O nome do assassino indica um elemento de apropriação intercultural. Carregando o nome do assassino James Tyrrel, da peça shakespeariana, aglutina-se no nome e na caracterização com as referências da cultura

popular nordestina com indicação do cangaceiro Cabeleira, um dos membros do grupo de Lampião, que também era conhecido por Jararaca. Um dos componentes mais ferozes desse bando, era conhecido por matar crianças jogando-as para o alto e apunhalando-as com sua espada (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 226). Na segunda cena do segundo ato, em presença da duquesa de York, mãe de Ricardo, percebemos, pela primeira vez, sua representação travestida pelo ator que tanto representa Tyrrel, quanto manipula o boneco que representa o duque Clarence. Ao apresentar-se como duquesa, o ator utiliza um longo vestido vermelho, uma bolsa de mão, uma peruca loura e uma coroa de acordo com sua posição nobre. Um elemento contraditório nessa caracterização é o bigode do ator, que, a certa altura, será destacado pelo narrador (Ato IV, Cena 1: “[...] completou a duquesa de York, com seu belo bigodão”).



Figura 17. A duquesa de York com seu belo bigodão.⁵¹

Ainda sobre o jagunço, é interessante notar como sua caracterização é a que menos propõe o contato intercultural que circunda a proposta da peça e representa diretamente a cultura-alvo da encenação. Sua vestimenta é uma das mais características das imagens construídas no senso comum quando se refere a um jagunço, um matador de aluguel. O chapéu de couro nordestino, ou chapéu de cangaceiro, feito de couro com medalhões de metal compõe a vestimenta, também formada por um colete de couro que imita um peito e possui diversas correntes com tachas e fivelas atreladas. Carrega consigo uma capa, também de couro, para um

⁵¹ Figuras 15, 16 e 17 disponíveis em: <<http://www.clowns.com.br/sua-incelencia-ricardo-iii/>> Acesso em: 25 jan. 2018.

facão e usa uma calça com cor ocre, também estilizada como o imaginário construído em torno das figuras dos jagunços e cangaceiros.



Figura 18. César Ferrario como Tyrrel Jararaca.

É importante salientar que, assim como o trabalho empreendido pelo grupo é feito de acordo com a criação coletiva, a construção dos elementos do figurino também contou com participação de diferentes pessoas. A concepção estética para o figurino, como visto, parte da influência do diretor convidado, Gabriel Villela, além, também, da carga de formação do grupo. Já a construção e concretização desses componentes do figurino contou com a participação de uma costureira, Maria Sales, um aderecista, Shicó do Mamulengo, e uma assistente de figurino, Giovana Villela.

Muitos dos adereços referentes à cultura popular nordestina, com predominância de tons ocre e marrom, materiais como bambu e madeira, fazem contraste com as indicações de muitos deles enquanto elementos significantes de instâncias de poder. As coroas que alguns dos personagens utilizam, apresentam diferenças entre si. A coroa de rainha Margareth, por exemplo, é como uma tiara de espinhos feita de arame. Lady Anne não porta uma coroa em si, mas um chapéu que tanto faz referência a uma coroa, quanto serve para a caracterização do ator travestido. A rainha Elizabeth usa uma coroa alta, com desenhos e cores tipicamente nordestinos, que mescla metal e couro, pontuando-se no *intermezzo* das culturas inglesa e brasileira-nordestina. A duquesa de York usa uma coroa de lata prata e dourada, menor, em

forma arredondado, que ocupa o topo da cabeça, mantendo o referencial inglês no material e no formato.



Figura 19. Titina Medeiros como rainha Elizabeth usa coroa e cetro com flores brancas de sua casa, York.⁵²

Já Ricardo, a personagem que dá nome à peça, antes de ser coroado com uma coroa que se assemelha às utilizadas durante o período medieval e elisabetano inglês (a mesma utilizada anteriormente pelo rei Eduardo), com armação alta e tecido de veludo na parte de cima, (na apropriação com claras referências ao contexto popular nordestino com os desenhos e as cores utilizadas); usa um adereço que o marca enquanto membro da monarquia – uma coroa, mas feita em couro, com claras referências aos chapéus de cangaceiro já mencionados, que não se restringem a Tyrrel Jararaca. O retrato de Ricardo na peça marca, além dos adornos utilizados, o contato intercultural promovido ao se tratar de um membro da monarquia inglesa por um lado, mas que também se assemelha aos coronéis nordestinos, despóticos e corruptos (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 221) em sua busca pelo poder, com o contrato de assassinos de aluguel, remetendo assim ao fenômeno do cangaço.

Para concluirmos as considerações acerca do figurino que, como ficou evidente, também é um elemento que indica a apropriação intercultural feita pelo grupo, é necessário comentar o figurino utilizado por Ricardo III. Um adendo aqui se faz necessário tanto por ser o personagem central da peça, como por nuances da interpretação com grande significado no contexto proposto. Visto que a figura de Ricardo é normalmente ligada a um príncipe deformado, como ele próprio já se coloca no início da peça, Marco França, ao interpretá-lo,

⁵² Disponível em: <<http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/sua-inceleuca-ricardo-iii-2010-2/>> Acesso em 25 jan. 2018.

manteve, durante toda a peça, o braço e a perna esquerdos dobrados e próximos ao corpo, como para indicar a tal deformação coxa. Além dessa descrição, é observado que no início da peça, antes da interpretação do solilóquio inicial no qual Ricardo apresenta a si e a seus intentos, o ator faz menção ao emblema heráldico de Ricardo: o javali, ou porco-espinho. Para indicar esse tópico característico do personagem, o ator emite sons desse animal e usa uma máscara de porco ao expor gestos grotescos e de cunho sexual sobre as rosas branca (York) e vermelha (Lancaster) dispostas nos polos opostos do tablado vermelho central do palco.



Figura 20. “*Now is the winter of our discontent*” – Marco França como Ricardo III.⁵³

Como percebido já no tópico anterior, também no caso do figurino e da representação dos atores estamos distantes de qualquer registro realista para quem assiste. Embora as referências brasileiras sejam facilmente identificáveis, até mesmo porque o cangaço é muito conhecido, sua articulação com um texto que trata de outro lugar e tempo, além do exagero do figurino e, mesmo, do registro dos atores (que mudam sua interpretação de acordo com os personagens que estejam fazendo), reforça o caráter teatral do resultado final. Fica evidente, assim, nessa seção, que o figurino também é uma categoria que tem certa autonomia na peça, criando significados próprios. Diferentemente de uma peça dramática, na qual todas as categorias cênicas funcionam como subsidiárias da ação, do diálogo e da curva dramática, aqui as categorias são relativamente autônomas; elas têm um enunciado que entra em relação com as outras categorias de igual para igual. Assim, ao invés de reforço em relação a um núcleo

⁵³ Disponível em: <<http://www.clowns.com.br/sua-incelecia-ricardo-iii/>> Acesso em 25 jan. 2018.

central, temos categorias que se relacionam de modo complexo com as demais, numa dialética que precisa ser acompanhada caso a caso. Em conjunto, criam um efeito que é mais forte e rico do que cada uma vista de modo independente, tornando o teatro um lugar para uma avaliação estética profunda. Algo análogo será visto nas demais categorias.

3.1.3. Música e Canções de Cena⁵⁴

Figurando, talvez, como um dos aspectos mais importantes e interessantes que permitem reconhecer as apropriações interculturais empreendidas pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, as canções e o trabalho com a musicalidade feito pelo coletivo constituem os principais elementos estéticos a serem trabalhados. Não apenas inseridas como possível elemento de distanciamento ou como passagens de cenas (utilizadas, muitas vezes, em ambientes externos para identificar as passagens de cena, visto a falta de outros recursos cênicos que as indiquem), as músicas e canções escolhidas para o espetáculo têm importância reconhecida no contexto de produção brasileira contemporânea e para o enredo da peça, relacionadas a aspectos inerentes da trama shakespeariana.

As canções produzem uma teatralidade que contribui na construção da narrativa empreendida no espetáculo, sendo também um capítulo à parte na elaboração dos sentidos da peça. Como será visto no comparativo entre a peça fonte e a composição do grupo potiguar, em tópico próximo sobre o trabalho textual, alguns versos foram retirados do texto shakespeariano. Alguns desses cortes deram espaço a canções e músicas que promoveram o contato intercultural promovido pelo grupo. Elas acabaram servindo como metáfora a algumas informações apresentadas em cena, compondo o imaginário social, político e emocional do contexto de produção da encenação.

A primeira evidência dessa valorização musical se encontra já no título da peça: *Sua Incelença*, Ricardo III. Em uma clara duplicidade de significados, encontramos uma referência musical e outra pronominal. No quesito musical, temos as incelenças, ou cantos fúnebres, antes comuns a algumas tragédias (ARISTÓTELES, 2011, p. 49) e que também são características da cultura popular nordestina, como veremos nas referências às incelenças utilizadas durante o espetáculo com seus compositores e cantores de origem nordestina. A escolha por essa

⁵⁴ Quando mencionarmos o termo música, ritmo ou musicalidade, estaremos nos referindo aos sons produzidos a partir de instrumentos musicais. Já o uso do termo canção se refere à combinação de um fundo musical com uma letra. As duas instâncias são narrativas, distinguindo-se somente no aspecto apontado nesta nota.

denominação já no título, além de ser um referencial cultural, se liga ao enredo da peça, que é repleta de mortes, donde surgiriam os cantos fúnebres referidos. Já no quesito pronominal, temos a referência a excelência de alguém “superior” no tratamento pronominal devido a algumas pessoas ocupantes de altos cargos de autoridades, oficiais ou ainda, no sentido utilizado durante o Brasil Império, como título honorário - excelência.

No entanto, o trabalho dessa categoria cênica não se dá somente para promover o referencial popular nordestino. A escolha de canções do pop rock inglês também figura no contato intercultural da apropriação empreendida pelo grupo. Como podemos perceber já no início da encenação com a canção que indica que a peça irá começar – antes ainda do prólogo: *Daydream*, composta em 1968 por Sylveer Van Holmen, David Mackay e Raymond Vincent, membros do grupo de pop rock belga Wallace Collection. A letra da canção, ao oposto do que se imaginaria quando relacionada ao enredo de Ricardo III, fala sobre sonhos, flores, evidenciando um contexto de amor e paz, típicos do movimento de contracultura dos anos 60, que possuía como *slogan* “Faça amor, não a guerra” (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 224), (*Make love, not war*). Como uma contradição inicial, que não prepara o público para a sequência sangrenta de Ricardo que ocorrerá durante a peça, a canção é entoada por todos os atores utilizando máscaras *clown* que são retomadas em momentos posteriores da peça com outras funções. Aqui já vemos a canção como elemento estruturante de uma dinâmica dialética própria desta encenação, sendo uma categoria fundamental para isso.

Logo após o narrador convidar os espectadores a imaginar, os atores entoam trechos da canção *The Hall os Mirrors*, do grupo de música alemã Kraftwerk, composto em 1970, acompanhados de tons mais graves, com uso de diferentes instrumentos musicais, típicos tanto da cultura nordestina quanto da cultura inglesa: tambor, sanfona, teclado, saxofone, trompete e xilofone:

Even the greatest stars (Mesmo as maiores estrelas)
Discover themselves in the looking glass (Descobrem a si mesmas no espelho)
[...]
Even the greatest stars (Mesmo as maiores estrelas)
Find themselves in the looking glass (Encontram a si mesmas no espelho)

Já nesses poucos versos entoados pelo grupo, podemos observar as referências a Ricardo, uma “grande estrela” que vê a si mesmo no espelho, sem fugir da imagem que ele construiu de si sobre si mesmo – algo que pode até esconder dos demais, mas não de si. Nesse ínterim, há, também, referência à tomada de consciência das cenas finais do quinto ato, após os

assombros dos fantasmas daqueles a quem mandou assassinar, quando há o confronto da imagem construída de si e os elogios que iludem sua feição espelhada. Se buscarmos a canção na íntegra, veremos que ela indica uma pessoa que ao olhar no espelho encontra, por vezes, sua face real, e em outros momentos, um estranho em seu lugar. Essa pessoa que se olha no espelho ama a imagem que vê, mas diversas vezes se apresenta, também, distorcida, como Ricardo, na alusão a si próprio no solilóquio inicial. A canção ainda pode ser vista como referência aos demais elementos componentes do enredo no disfarce frente aos demais sobre suas atitudes, e o verdadeiro eu que se revela quando Ricardo está sozinho e conversa consigo mesmo – e com a plateia. O espelho em que o duque de Gloucester se vê, revela, ainda que para si mesmo, as profundezas de sua alma transformada por seus atos e as deformidades com que convive.

[...]
E a guerra – com o semblante transformado –,
Em vez de galopar corcéis hirsutos
Para aterrar as almas do inimigo,
Vai saltitar no quarto de uma dama
Ao lascivo tanger de um alaúde.
E eu, sem jeito para o jogo erótico,
Nem para cortejar o próprio *espelho*;
Que sou rude, e a quem falta a majestade
Do amor para mostrar-me a uma ninfa;
Eu, que não tenho belas proporções,
Malfeito de feições pela malícia
Da vida, inacabado, vim ao mundo
Antes do tempo, quase pelo meio,
E tão fora de moda, meio coxo,
Que os cães ladram se deles me aproximo;
Eu, que nesses fraquíssimos momentos
De paz, não tenho um doce passatempo
Senão ver minha própria sombra ao Sol
E cantar minha própria enfermidade:
Já que não sirvo como doce amante,
Para entreter esses felizes dias,
Determinei tornar-me um malfeitor
E odiar os prazeres destes tempos.
(SHAKESPEARE, 2016, p. 1061, grifos nossos)

Após esse primeiro retrato, no qual Ricardo aparece com uma máscara de javali, promovendo referências animais (também com gestos obscenos), com sua feição distorcida e a falta de caráter nas atitudes que empreende, temos uma primeira referência musical do contexto brasileiro com o ator que interpreta Brackenbury e Lorde Hastings em sua entrada em cena: o cantarolar do ritmo do frevo.

Já na transição para a segunda cena do primeiro ato, tem-se um número musical, novamente, que envolve os atores na combinação de duas canções que anunciam um primeiro contato intercultural com o universo musical popular brasileiro: a primeira parte de *A Ciranda*

da *Rosa Vermelha*, de Alceu Valença, com algumas adaptações para relacionar-se ao enredo da peça e uma incelença. O resultado cênico das alterações na canção do compositor pernambucano combinado com a incelença assim resultou:

A rosa vermelha é do bem querer A rosa vermelha e branca, hei de amar-te amar Teu beijo doce tem sabor do mel da cana <i>Oh Lady Ana, Lady</i> sou seu doce amor Sou tua cana, teu engenho, teu moinho Mas sou feito um passarinho Que se chama beija-flor A rosa vermelha é do bem querer Beija-flor sou tua rosa, Hei de amar-te até morrer	Uma incelença eu vou cantar Ó meu pai, eu vou pro céu Um anjin vai me levando De tudo eu vou me esquecendo Só de Deus vou me lembrando Só de Deus vou me lembrando (YAMAMOTO, 2010, p. 2)
--	---

Tabela 1. Músicas da primeira transição cênica em sequência.

A escolha por tais canções se justifica como introdução para as cenas seguintes. Enquanto Lady Anne chora a morte de Henrique VI – daí a incelença introduzida após a canção de Alceu Valença, já ligada diretamente à aparição do corpo de seu esposo – Ricardo aparece para cortejá-la, de acordo com seus propósitos de poder, como indicado na letra da *Ciranda*, na brincadeira de enamorados em cantigas de amor. Além dessas referências introdutórias disponíveis na articulação das duas canções entoadas em sequência, há a clara referência às rosas vermelhas e brancas, das casas dos Lancaster e dos York, respectivamente, que indicam as casas opostas protagonistas da Guerra das Rosas, servindo como contexto de pano de fundo para a peça, na canção de Alceu Valença.

Ao tomar o anel oferecido por Ricardo nesse cortejo introduzido pela canção de Alceu Valença, Lady Anne, em meio às mímicas farsescas, tem como canção de fundo mais uma das músicas que compõem o repertório de referências ao contexto popular brasileiro: *A Ciranda do Anel*. Novamente, a canção se relaciona com o enredo contado na cena em que é entoada. Logo em seguida, enquanto Ricardo reflete sobre o tom de seus galanteios, o cortejo fúnebre de Henrique VI sai de cena em fila, com uma das atrizes a frente tocando um trompete. Nesse toque, é possível reconhecer notas da música típica dos cortejos fúnebres militares.

Assim que termina suas reflexões, o ator que representa Ricardo toma seu acordeão e em sequência ao rito fúnebre entoado anteriormente, toca as notas de uma canção que será cantada posteriormente ao final do primeiro ato: *Assum Preto*, de Luiz Gonzaga. Esse toque, mais uma vez, assim como todas as passagens de cenas, representa ainda a transição que não é possível indicar com cortinas pela representação se dar ao ar livre. Na verdade, mesmo em um

teatro, o grupo não usaria as cortinas, mas a canção: ela coloca em relevo, em relação, os materiais necessários para a compreensão da peça. Entre esses materiais está, como já evidenciado claramente, até mesmo os gêneros musicais brasileiros, e determinadas canções, que têm ligação com itens do entrecho. Mais do que outros itens, essa remissão ao popular brasileiro aponta tanto para o encadeamento dos conflitos internos à peça como à vida social fora dela, perspectivando ambas. A peça deixa de ser apenas centrada na ação, ganhando outras dimensões, assim como a canção ganha imensa força enunciativa ao dialogar com universo tão distante.

Ao tomar o acordeão, o ator que representa Ricardo o mantém durante toda a terceira cena do primeiro ato, quando o utiliza nos entremeios para dar o tom da canção *Caicó* de Milton Nascimento, de 1980, entoada pela atriz que interpreta a rainha Elizabeth. Essa canção pode indicar certo medo ou mau pressentimento causado por Ricardo nos demais integrantes do reino, um certo desejo de fugir desse local infectado, assim como também pode representar uma posição de coragem (contradição exposta), pois em um dos versos, afirma-se que só tem medo do mestre Zé Mariano, restringindo o sentimento que se quer ser causado por Ricardo. Porém, como não são indicações intertextuais, tais afirmações podem ser suposições inferidas pelo contexto em que a canção é inserida.

Durante a maldição lançada por Margaret nessa mesma cena, novamente Ricardo toca algumas notas em seu acordeão, como que para destacar a narratividade do momento, suspendendo os efeitos cênicos que se apresentavam até então. Esse toque cessa assim que Ricardo reassume sua posição enquanto duque e deixa o acordeão em silêncio. O silêncio dura pouco, pois na transição para a quarta cena do primeiro ato, um ritmo alegre é tocado na sanfona.

A sonoplastia na peça não se compõe somente com as canções entoadas pelos atores, mas pelos efeitos sonoros que, em sua maioria, são promovidos pelos próprios atores tocando instrumentos musicais. Esses efeitos sonoros, como é devido de cada instrumento, indicam relações entre os contextos de referência de cada um. Por exemplo, o toque da sanfona remete mais à cultura brasileira, assim como o teclado remete mais à cultura estrangeira ocidental, com seus toques mais eletrônicos.

É assim que podemos perceber o fundo musical que compõe o enredo narrativo de ação dos assassinos de Clarence. Com sons que remetem àqueles utilizados em desenhos animados para indicar a presença de ladrões ou assassinos atrapalhados, os passos dos atores

nessa cena da peça *Sua Incelença, Ricardo III* são marcados pela ironia. A música acompanha seus movimentos em cena na dúvida entre matar ou não Clarence e na consecução final do assassinato. Percebe-se, com isso, que o intuito é paródico; diferentemente dos desenhos animados, quando a música cria ambientação, aqui a música leva à referência externa, ao desenho animado, como caricaturas. Nessa mesma cena, que finda o primeiro ato, temos as duas últimas estrofes da canção de *Assum Preto* de Luiz Gonzaga, entoada pelo ator que manipula o boneco representando o duque de Clarence. A narratividade dessa canção se dá tanto pelo assunto, que trata da morte, quanto pela referência à gaiola (cela) em que o duque se encontra preso, onde descobre as verdadeiras intenções de seu irmão, Ricardo, antes de ser assassinado.

Assum preto veve solto
Mas não pode avuá
Mil vêiz a sina
De uma gaiola
Desde que o céu, ai
Pudesse oiá (2x)
[...]
Assum preto, meu cantar
É tão triste como o teu
Também mataram
O meu amor, que era luz, ai
Dos óio meu (2x).
(YAMAMOTO, 2010, p. 8)

Após uma sequência de diferentes canções e sons que remetem à cultura popular brasileira nordestina, a apropriação intercultural do grupo, indica, novamente, elementos da cultura inglesa, com uma música de 1979, do grupo Supertramp: *The Logical Song*, no início da primeira cena do segundo ato. Essa música se refere a tempos passados quando se era mais jovem e a vida parecia maravilhosa, porém, quando ao final da noite o eu-lírico da canção se questiona sobre si mesmo, indaga para dizerem-lhe quem ele realmente é. A canção pode se relacionar com o enredo e a construção promovida pelo grupo em diferentes sentidos: é nesse momento que o ator que interpreta a duquesa de York se posiciona em cena, ainda que não participe dela, indicando sua contradição de travestimento, daí o questionamento para dizer-lhe quem ele é – o que pode ser válido aos diferentes atores que se travestem durante a encenação, como visto na discussão sobre os figurinos. Ainda, pode-se relacionar esse dizer ao eu-lírico quem ele é ao início da peça quando falou-se nos espelhos e em como Ricardo se apresentava diante dos outros, e como ele via a si próprio. Quem seria Ricardo? Já que na cena que se inicia, ele finge indignação diante da morte de Clarence, sendo que ele próprio o mandou assassinar.

Estas várias possibilidades de inferência de significados, abertas à interpretação, compõem um elemento épico de contradição.

NARRADOR (*Cantando*) When I was young
It seemed that life was so wonderful,
A miracle, oh it was beautiful, magical.
And all the birds in the trees, well they's be singing
So happily,
Oh joyfully, of playfully watching me.

NARRADOR (*Cantando*) But at night, when all
The world's asleep,
The questions run too deep
For such a simple man.
Won't you please, please tell me what we've
Learned
I know it sounds absurd
But please tell me who I am.
(YAMAMOTO, 2010, p. 8)⁵⁵

Na transição para a segunda cena do segundo ato, uma das mortes é indicada pelo entoar de uma incelença: *Cantares de excelência*. Nesse contexto, a incelença tanto se adequa por tratar-se de um canto fúnebre, quanto por já deixar indicado claramente no início da cena que o rei Eduardo faleceu (além de ser elemento de transição cênica). A incelença funcionou como elemento narrativo, compondo o quadro de indicação da morte de Eduardo por si mesmo ao final da primeira cena do segundo ato e da referência feita pela duquesa de York, na próxima cena, ao conversar com seus netos órfãos. Vale apontar, também, que a incelença é precedida pela introdução, já em canto, de Elizabeth anunciando: “Uma incelença para o rei falecido” (YAMAMOTO, 2010, p. 9).

A terceira cena do segundo ato apresenta mais uma canção de Luiz Gonzaga na transição: *Sabiá*. As cidadãs que entoam uma conversa sobre os rumos do governo indicam um elemento que compõe o imaginário popular brasileiro: as fofocas entre vizinhos. Parece ser a esse elemento que justifica a escolha por essa canção pois, curiosas, as cidadãs perguntam a todo mundo sobre assunto e conversam entre si sobre ele. O uso da onomatopeia “Psiu” na canção indica esse chamar a todo mundo, mesmo sem conhecer, para suprir curiosidades de quem espera informações de quem anda pelo mundo.

A todo mundo eu dou psiu

⁵⁵ Em tradução livre da canção fonte: Quando era jovem/a vida parecia tão maravilhosa,/um milagre, ah era linda, mágica./Todos os pássaros nas árvores, bem, eles cantavam/tão alegremente,/ah cheios de alegria, ah, brincando me observavam./Mas pela noite, quando todo/o mundo adormece,/as questões vão a fundo/para um homem tão simples./Você não me diria, por favor, por favor o que/aprendemos/Eu sei que parece absurdo/mas, por favor, me diga quem eu sou.

Psiu, psiu, psiu
Perguntando por meu bem
Psiu, psiu, psiu
Tendo o coração vazio
Vivo assim a dar psiu
Sabiá vem cá também
[...]
Tu que tanto anda no mundo, sabiá
Onde anda o meu amor, sabiá
Tem pena d'eu.
(YAMAMOTO, 2010, p. 11)

Em sequência temos o terceiro ato, o mais marcado pela musicalidade. Nas trocas empreendidas pelo grupo, na indicação das cenas e dos atos, alguns foram suprimidos, outros aglutinados, outros antecipados e outros trechos postergados. Nesse caso, temos uma antecipação do aparecimento de Tyrrel que se daria no quarto ato de Ricardo III. Nesse ato, completamente musical, insere-se um dos elementos sonoros que mais dizem respeito à cultura popular nordestina: o repente. Essa modalidade musical é marcada por uma disputa entre dois ou mais repentistas, que com versos líricos de cordel, improvisam conversas sobre quaisquer assuntos, de repente (daí o nome).

Tanto a utilização dessa composição musical refere-se ao contexto da cultura-alvo, quanto a narrativa implícita do diálogo empreendido entre Ricardo e Tyrrel Jararaca remete aos coronéis que contratavam assassinos de aluguel, os jagunços, para matar aqueles que seriam seus desafetos. Ao contrário das violas, normalmente utilizadas nessas disputas, Ricardo toca seu acordeão para acompanhar a conversa travada entre os dois. Apesar de extenso, vale reproduzi-lo na íntegra abaixo, pela força e expressividade narrativas e a criatividade da composição:

RICARDO Procuo um sujeito
Que queira matar
Que saiba matar
Tenho muito ouro
Pra lhe ofertar!

TYRREL Mato qualquer um
Não temo perigo
Não temo perigo
Se for por dinheiro
Mato até amigo

RICARDO Pois diga o seu nome
E vá se aprontando
E vá se aprontando
Pois tem dois cabôco
Me aperriando

TYRREL Tyrrel Jararaca
Sou vosso criado
Sou vosso criado
Me dê logo os nome
E fique descansado

RICARDO Eita que é coragem
Igalzinha a minha
Igalzinha a minha
Um se chama Rivers
Irmão da rainha

CORO Tyrrel é caba macho
Num arrega não
Acabô com Rivers
Não teve perdão
Pipocou-lhe fogo
Fez pôfo no chão

TYRREL Meu senhor Ricardo
Matei o primeiro
Matei o primeiro
Cumpra sua palavra
Pague o meu dinheiro

RICARDO Meu leal rapaz
Não lhe dou calote
Não lhe dou calote
Mate o segundo
Lhe pago o pacote

Hastings é o outro
Caba traidor
Caba traidor
Meta-lhe o facão
Pra sofrer de dor

CORO Tyrrel é caba macho
Num arrega não
Acabô com Hastings
Não teve perdão
Deu-lhe uma facada
Bem no coração

TYRREL Meu senhor Ricardo
O ôtro já se foi
O ôtro já se foi
Cumpra sua palavra
Pague logo os dois

RICARDO Pegue seu dinheiro
E siga seu caminho
Siga seu caminho
Qu'eu logo lhe chamo
Pr'ôtro trabalhinho.
(YAMAMOTO, 2010, p. 11-12)

Ainda na sequência do repente, ao sair Tyrrel, Ricardo começa uma conversa com Buckingham que, inicialmente, segue a mesma cadência do cordel, porém, na segunda fala do ajudante de Ricardo, o tom se altera, pois o duque de Buckingham canta sua estrofe de cordel como se fosse música gospel, com vários agudos. Essa alteração, brusca e distante em questão de ritmo, funciona como elemento de distanciamento e provoca comicidade no trecho. O prefeito, personagem também inserido nessa aglutinação de cenas, adere ao ritmo do repente em sua insistência a Ricardo aceitar o posto de rei. O repente se alonga até à última fala de Ricardo quando, fingindo recusa na tomada da coroa, acaba por aceitá-la devido à “insistência” dos demais.

Com a aceitação da coroa o ritmo se altera e temos a canção de Dircinha Batista entoada pelo coro: *A Coroa do Rei*. Essa canção possui uma grande relação com o enredo da peça pois, ao ressaltar como a coroa do rei é frágil, tanto nos materiais quanto pela volatilidade inerente a ela, indica-se como todo o percurso de Ricardo para chegar ao trono não tem sustentação e nem terá, assim como a coroa. Indica, como uma metáfora, que a situação que se deu com a coroação de Ricardo não durará, imprimindo uma prévia do desfecho da peça. Vejamos:

A coroa do Rei,
Não é de ouro nem de prata,
Eu também já usei,
E sei que ela é de lata.
Não é ouro nem nunca foi,
A coroa que o Rei usou,
É de lata barata,
E olhe lá... borocoxô
Na cabeça do Rei andou,
E na minha andou também,
É por isso que eu digo,
Que não vale um vintém.
(YAMAMOTO, 2010, p. 13)

O repente novamente entra como indicação de elemento da cultura-alvo nas cenas dois e três do quarto ato quando Ricardo chama novamente por Tyrrel Jararaca e seus serviços de matança. Dessa vez, na mesma sequência rítmica do primeiro repente, como que dando continuidade aos trabalhos de assassinato, as mortes encomendadas são dos sobrinhos de Ricardo que herdariam o trono se continuassem vivos, minando suas chances de ser rei efetivamente; e, por último, de Buckingham, também vítima de Tyrrel, por cobrar Ricardo de suas promessas feitas durante as ajudas empreendidas pelo assassinado.

Ao final dessas duas cenas, em tom cômico, como que convidando o público a participar da canção, Ricardo, acompanhado pelo acordeão, entoava a canção *O Cabeleira*, parte do repertório de Dona Militana, cantora guardiã do romanceiro nordestino. “Essa narrativa de cordel conta a história de José Gomes, um dos primeiros cangaceiros que vagavam pelo interior apelidado de Cabeleira – um bandido sem propósitos sociais” (CAMATI; LEÃO, 2016, p. 101)⁵⁶.

Mamãe dei-me as contas que eu fosse rezar, que eu fosse rezar
 Papai, dê-me as facas que eu fosse matar
 Eu matei um homem, meu pai não gostou, meu pai não gostou.
 Eu matei dois homem, meu pai me ajudou.
 Eu matei quatr’homem, meu pai não gostou, meu pai não gostou.
 Eu matei seis homem, meu pai me ajudou.
 Eu matei nove homem, meu pai não gostou, meu pai não gostou.
 Eu matei doze homem, meu pai me ajudou.
 (YAMAMOTO, 2010, p. 15)

Na última cena do quarto ato, após a duquesa de York praguejar contra seu próprio filho, já identificando em Ricardo seu péssimo caráter, temos a promoção do contato intercultural dessa apropriação com uma canção elemento da cultura-fonte: *Bohemian Rhapsody* (1975), da banda britânica Queen, uma de suas músicas mais famosas que conta com dois momentos. O primeiro é num ritmo mais lento e introdutório, já o segundo possui um ritmo mais acelerado, sendo esse trecho comumente retomado em diferentes produções midiáticas. Na encenação aqui em análise, porém, o grupo faz uso da primeira parte que possui estreita relação com o enredo da peça. Vejamos no trecho abaixo (tradução nossa):

Mama, just killed a man Put a gun against his head Pulled my trigger, now he’s dead Mama, life had just begun But now I’ve gone and thrown it all away Mama, uuuuh Didn’t mean to make you cry If I’m not back again this time tomorrow Carry on, carry on As if nothing really matters Too late, my time has come Send shivers down my spine Body’s aching all the time Goodbye everybody, I’ve got to go Gotta leave you all behind And face the truth Mama, uuuuh, I don’t want to die I sometimes wish I’d never been born at all	Mamãe, acabei de matar um homem Coloquei uma arma contra sua cabeça Puxei o gatilho, agora ele está morto Mamãe, a vida tinha apenas começado Mas agora eu fui e joguei tudo para o alto Mamãe, uuuuh Não quis te fazer chorar Se eu não estiver de volta a essa hora amanhã Siga em frente, siga em frente Como se nada realmente importasse Tarde demais, minha hora chegou Sinto arrepios em minha espinha O corpo dói o tempo todo Adeus a todo mundo, eu preciso ir Preciso deixar tudo para trás E encarar a verdade Mama, uuuuh, eu não quero morrer Eu, às vezes, queria nem ter nascido, afinal
--	---

Tabela 2. *Bohemian Rhapsody* e sua tradução.

⁵⁶ Em tradução livre do texto-fonte: “This *cordel* narrative tells the story of José Gomes, one of the first *cangaceiros* roaming in the backlands and code-named Cabeleira – a bandit without a social purpose” (CAMATI; LEÃO, 2016, p. 101).

Nesse trecho, podemos inferir diferentes significados para a utilização dessa canção, além daqueles mencionados ao contato intercultural. Se direcionar a letra da canção para Ricardo, alguns trechos indicam atitudes suas: acabei de matar um homem – sim, Ricardo matou vários homens, ainda que não com suas próprias mãos, muito menos com uma arma contra suas cabeças mas, suas mortes foram motivadas pela ambição de Ricardo. Pode, além, se referir ao que virá depois, já que Ricardo não retorna do campo de batalha, então sua mãe poderia continuar em frente, como se nada tivesse acontecido. O fato de não querer nem ter nascido é evidente em Ricardo já pelo solilóquio inicial, onde relaciona suas deformidades com problemas advindos do nascimento. O filho também pede desculpas à sua mãe pela morte empreendida, como se Ricardo pedisse perdão à sua mãe, a duquesa, por suas várias atitudes torpes.

No caso da peça, podemos também ler como ironia as desculpas de Ricardo, sua má consciência e tudo mais; nesse caso, estaríamos numa situação na qual Ricardo tenta convencer o público de que se arrependeu, de que tem escrúpulos. As duas leituras são viáveis e, portanto, ativas, de tal modo que não nos cabe identificar qual seria correta ou mesmo melhor. A tensão entre as duas é constitutiva para essa peça que, desde o início, com contradições trabalha com a exposição dos interesses e das manipulações de Ricardo, e seu elevado grau de cinismo e de dissimulação. A exposição clara das aparências e da estrutura por trás dela, das lutas pelo poder e das artimanhas de Ricardo, são também um conteúdo fundamental da peça, enunciado por sua forma marcada pela tensão dialética. Sendo assim, o caráter de pastiche pela remissão às mais diversas referências culturais, sem qualquer nexo de ligação entre elas – seja a remissão aos desenhos animados, ao cancionero brasileiro, ao repente, ao rock inglês – não é acidental, mas estrutural. É um modo de compor, de montar e organizar os materiais sem a preocupação com uma linha de ação monológica. Tudo está às claras, e o tom é o da paródia.

Essa relação de aproximação, e afastamento (do enredo, das tradições, dos tempos) é constitutiva para a encenação, e está de acordo com a estrutura da peça de Shakespeare, cujo gesto é o de mostrar, expor, deixar claros os pressupostos sobre os quais a ordem se mantém – e eles não são nada dignos, ou elevados ou inquestionáveis. Isso está em Shakespeare e é atualizado pelo modo como estamos mostrando na encenação brasileira. Essa estrutura também chega na relação da peça com o público, e o fingimento de qualquer arrependimento por parte de Ricardo (que, como vimos capítulos atrás, não muda ao longo da peça) é também exposto e explícito. Essa dinâmica se espalha por todas as categorias da encenação, tornando-se um dos

pontos centrais dessa apropriação, que enxerga um aspecto decisivo de Ricardo III, não tão fácil de ser identificado como tal, por não estar ligado à trama dos conflitos.

É válido citar, ainda referente a esse trecho, que a duquesa de York é interpretada por César Ferrario, numa típica representação do travestimento já mencionado. O que marca nesse sentido é sua interpretação da canção do Queen, pois ao final dos versos selecionados para fazerem parte da peça, ele retira a peruca que o identifica como duquesa e expõe uma grande semelhança com o vocalista da banda britânica, Freddie Mercury. Promove, assim, uma quebra da quarta parede, pois o público que conhece a banda identifica um elemento exterior à encenação, fazendo ligação com sua própria realidade no contato intercultural, como veremos melhor no último tópico do presente capítulo.

Após essa performance e uma breve conversa de Ricardo com os mensageiros que trazem notícias sobre os exércitos que se aproximam, retorna-se às canções populares nordestinas com *Acauã*, de Luiz Gonzaga. Essa canção, que marca o final do quarto ato e a transição para o quinto ato, novamente muito bem escolhida em relação ao enredo, traz características do pássaro acauã. Esse pássaro é conhecido no folclore regional como um pássaro fúnebre que traz maus agouros e chama a seca com seu canto que parece dizer ‘Deus quer um’. Nesse sentido, encaminhamo-nos para o desfecho da peça que dará a Deus mais um: Ricardo, que pagará por seus feitos. Os maus agouros trazidos por esse pássaro na metáfora musical são referências às cenas finais.

Ao final da junção das três primeiras cenas do quinto ato, tem-se uma canção que parece uma incelença e possui referências cristãs ao sofrimento de Maria quando da morte de Jesus. Essa canção, que prenuncia a morte de Ricardo, é entoada pelo coro enquanto Richmond e Ricardo duelam no campo de batalha.

Uma espada de dor
Em meu coração passou
Trespasou Jesus no peito
A sua mãe sentido dor (2x)
Duas espadas de dor
Em meu coração passou
Trespasou Jesus no peito
A sua mãe sentindo dor (2x)
(YAMAMOTO, 2010, p. 18)

A canção só é interrompida para que Ricardo diga uma das falas mais conhecidas da peça, ainda que muitos não conheçam a referência: “Cavalo! Meu reino por um cavalo!”

(SHAKESPEARE, 2016, p. 1205). Após sua morte, a peça encerra-se, não contando com a cena final em que Richmond aparece para a restauração típica da forma trágica e das peças históricas. E, como não poderia ser diferente, ao se tratar de morte, a canção que encerra a encenação é uma incelença. Essa incelença também possui referência na literatura brasileira modernista e na música popular brasileira de Dorival Caymmi, identificada como a incelença *Velório*:

Uma incelença entrou no paraíso
Adeus, irmão, té o dia do júizo
Finado rei Ricardo, ao passares em Jordão
E os demônios te atalharem, perguntando o que é que levas
Dize que levas cera, capuz e cordão mais a virgem da Conceição.
Uma incelença, dizendo que a hora é hora
Ajunta os carregadores que o corpo do rei quer ir embora.
Duas incelença, dizendo que a hora é hora
Ajunta os carregadores que o corpo do rei quer ir embora.
Três incelença, dizendo que a hora é hora
Ajunta os carregadores que o corpo do rei quer ir embora.
(YAMAMOTO, 2010, p. 18, grifo nosso)

Os primeiros dois versos são parte da composição de Dorival Caymmi. O trecho em destaque compõe o referencial intertextual com a obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*. A letra dessa canção,

[...] recorre a superstições correntes no interior, dentre elas a crença de que os defuntos devem carregar “cera, capuz e cordão mais a Virgem da Conceição” para enganar o demônio quando cruzar o rio Jordão, que conduz ao paraíso: o capuz para esconder o rosto, a cera (vela) para iluminar o caminho e a misericórdia da Virgem para ganhar o perdão pelos pecados. (CAMATI; LEÃO, 2016, p. 104)⁵⁷

O último trecho marca, ainda, uma incelença (ou excelência) das carpideiras, com um ritmo que “carrega” o corpo dos mortos. Assim finda-se o espetáculo. Porém, na representação em questão, após esse *finale*, os atores retornam com as luzes novamente ligadas e entoam uma canção, também referente à cultura popular nordestina: *Vento*, utilizado pelo Grupo Imbuença de Teatro Sergipano em 1999 no espetáculo *Senhor dos Labirintos*, com Tetê Nahas. Nessa canção fala-se da força dos ventos que empurram sem saber de onde eles vêm, como forças do além, e são feitas referências àqueles que são chamados para o combate. Não se afirma sobre o que será o combate, mas fica implícito que esse combate pode ser contra aqueles que, assim

⁵⁷ Em tradução livre do texto-fonte: [...] draw on superstitions current in the backlands, among them the belief that the deceased must carry “wax, hood and string plus the Virgin of Conception” in order to trick the devil when crossing the river Jordan, which conducts to paradise: the hood to hide the face, the wax (candle) to illuminate the way and the mercy of the Virgin to gain forgiveness of sins (CAMATI; LEÃO, 2016, p. 104).

como Ricardo, não medem esforços para conquistar poder (e dinheiro) ou uma referência contextual às mortes encomendadas no sertão nordestino.

Como se viu, também no campo das canções e das músicas de cena temos uma categoria com grande autonomia, criando significados fundamentais para a peça, e não apenas servindo como uma espécie de fundo musical, de reforço ou de redundância do que está sendo visto em cena. Normalmente, no teatro dramático os referentes musicais funcionam como uma categoria menor, marcada por forte caráter redundante, de tal modo que repete o que a cena já está dizendo: quando a situação é de amor, música romântica; algo análogo quando há tensão, medo, impetuosidade, deslumbre, enfim. A musicalidade funciona, no teatro dramático, de modo secundário. Aqui, nos Clowns, ela é primária, assim como as demais categorias. Seu repertório eclético, muito próximo das formas e gêneros populares, traz essa dimensão para o palco. As músicas e as canções conseguem, assim, ser um momento para uma recuperação histórica e social, porque atualizam elementos culturais brasileiros com poucos acordes. Sua eficiência cênica é impressionante e faz dela, nessa peça (e na estética do grupo), uma das categorias mais importantes. Ao mesmo tempo, contribui para universalizar alguns temas trabalhados por Shakespeare na peça ao expor o caráter local e o processo de assimilação e apropriação que faz desses temas algo diferente, próprio da nossa cultura. A dialética entre o universal e o efêmero é assim colocada em cena, independente da trama e dos conflitos apresentados.

3.1.4. Iluminação

O primeiro aspecto a ser ressaltado sobre a iluminação é que ela é variante em cada uma das encenações de “Sua Incelença, Ricardo III”, pois, assim como no período elisabetano, a encenação feita ao ar livre fica sujeita a alterações da luz do sol e condições temporais dependentes do horário em que se dará a encenação.

Na encenação tomada para a análise aqui proposta, a luz do sol já não existia mais, sendo necessário o uso de holofotes posicionados nas extremidades direita e esquerda do palco. Além dos aparatos técnicos, o uso de alguns lampiões espalhados no limiar do palco produziam focos de luz localizados que, porém, não auxiliavam para aumentar a claridade do ambiente, mas indicavam um elemento próprio da cultura popular nordestina, como visto no primeiro

tópico de análise com a cenografia. Sobre a organização das luzes, tem-se o mapa de luz desenhado por Ronaldo Costa:

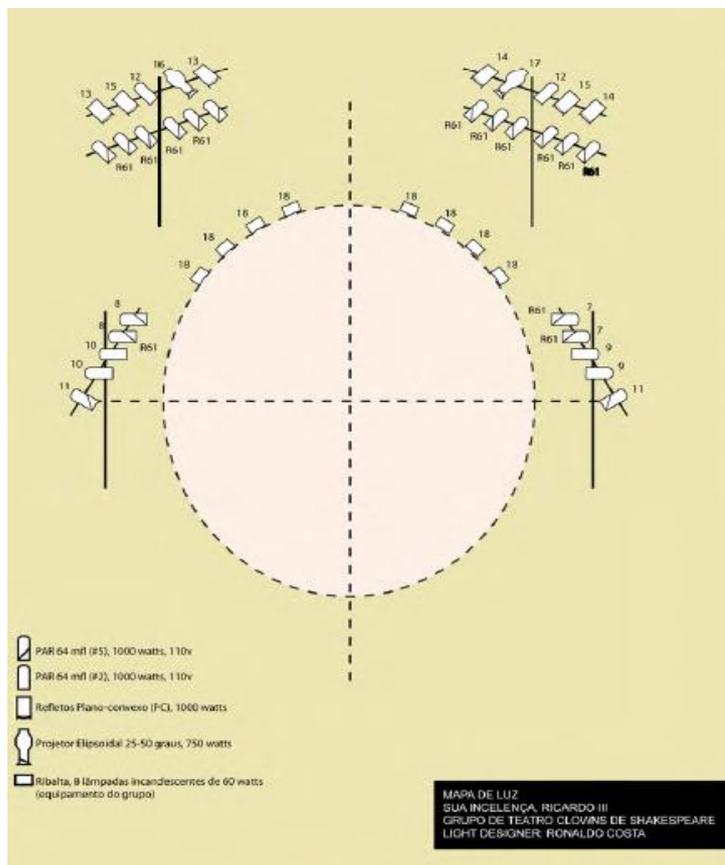


Figura 21. Mapa de luz de Sua Incelença, Ricardo III. Iluminação de Ronaldo Costa.

Na construção do enredo da peça, propriamente, o fato de a peça ser encenada ao anoitecer não influencia na compreensão global. Pois, como ocorreu, por exemplo, em outras encenações, o uso de um pouco de luz natural, ainda demandava os elementos técnicos indicados acima ainda que utilizados por menos tempo. Em outras representações, que não a em análise, a sujeição ao ar livre e às condições temporais variáveis, provocou diferentes percepções. No dia 30 de março de 2011, por exemplo, na terceira apresentação conduzida durante o Festival de Teatro de Curitiba, a encenação ocorreu debaixo de chuva. Mesmo sob essas condições o espetáculo foi realizado, com grande aclamação do público que assistiu a peça sob guarda-chuvas. Em tais condições, o áudio pode ser afetado, a movimentação no palco pode sofrer limitações, além da caracterização e dos figurinos, com suas faces pintadas de branco sujeitas a saírem e as roupas ensopadas, pesando muito mais nos atores.



Figura 22. Apresentação molhada em 2011, durante o Festival de Teatro de Curitiba, no Bebedouro do Largo da Ordem. Fotografia de Rubens Nemitz Jr.⁵⁸

Na representação em análise, percebemos que a iluminação mantém-se praticamente plana e contínua durante toda a encenação. O único momento de mudança de iluminação ocorre já ao final da peça, quando da aglutinação das três primeiras cenas do quinto ato. Nesse momento, toda a iluminação gerada pelos aparelhos é desligada e os lampiões indicam a noite que cai nos dois acampamentos rivais.

Logo em seguida, quando Ricardo é assombrado nos sonhos pelos fantasmas daqueles que mandou assassinar, as luzes de ribalta frontais são acesas e compõem o quadro de iluminação junto com os lampiões. Nos quatro bonecos de posto inflados ao fundo do palco, têm-se focos de luz que conferem a eles ares fantasmagóricos, compondo, no conjunto, a narratividade das cenas finais, com os agouros e acertos de contas apresentados nesse momento do enredo.

As luzes, todas novamente acesas, retornam, então, à composição inicial assim que os fantasmas interrompem os agouros; Ricardo enuncia os contrastes de sua consciência provocados pelos fantasmas que o assombraram nos sonhos e Richmond desperta de seu sono para encaminhar-se ao campo de batalha. Enquanto Ricardo discursa a seus soldados, as luzes voltam a toda para somente abaixarem todas, novamente, inclusive os lampiões, durante o canto da incelença entoada após a morte de Ricardo, que resume a quarta cena do quinto ato.

⁵⁸ Figura 21 retirada do blog de crítica teatral ‘Satisfeita, Yolanda?’, escrito por Ivana Moura e Pollyanna Diniz, onde é possível encontrar mais referências aos acontecimentos desse dia chuvoso e as consequências técnicas do espetáculo realizado nessas condições. Disponível em: <<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2011/04/10/sua-incelenca-ricardo-iii-em-tres-momentos/>> Acesso em 08 fev. 2018.

Novamente, essa baixa da luz auxilia na composição do quadro narrativo de morte, agora em consonância com a morte do personagem principal da peça.

Vale apontar que, ainda que as luzes tenham se apagado com a morte de Ricardo, indicando o final da peça, numa última canção, típica do folclore nordestino, as luzes são acesas e o grupo entoia a canção para, então, agradecer o público com todas elas ligadas. Aqui, porém, a iluminação já não compõe o quadro narrativo da peça, que se encerrou ao desligar das luzes antes evidenciado.

3.1.5. O trabalho textual da apropriação e as marcações linguísticas

O teatro shakespeariano, seja pela ausência de cenários e elaboração cênica, foi um teatro criado, essencialmente para ser ouvido, muito mais do que visto. Na apropriação feita pelo grupo, o aspecto linguístico já valioso ao teatro elisabetano, auxiliou muito na construção da linguagem. O falar nordestino, característico dos atores esteve sempre presente, assim como as cordelizações em determinados momentos da peça, como veremos a seguir.

As rimas, os pentâmetros iâmbicos (*to be or not to be that is the question*, daDUM) e, posteriormente, principalmente nas peças finais shakespearianas, o verso branco (*blank verse*) e as *mighty lines* (presentes, também, nas peças de Christopher Marlowe) são recursos poéticos frequentemente associados às produções dos séculos XVI-XVII, na Inglaterra. Nas traduções, apesar de alguns tradutores tentarem manter peculiaridades dessas técnicas, sabe-se que, no trânsito entre línguas, existem distinções culturais e de formação da língua que indicam possibilidades de sentidos diferentes. Não se trata aqui de conceber determinadas mudanças ou supressões como perdas, mas admitir-se que os tradutores trabalham de acordo com as possibilidades da língua-alvo.

Nesse sentido, quando Fernando Yamamoto empreendeu a tradução de *Richard III*, além das supressões devidas à apropriação enquanto adaptação, necessárias ao tempo limitado da encenação e à cultura-alvo, não foi um objetivo manter-se fiel a quaisquer normatizações poéticas. Houve cuidado com a palavra, obviamente, como na maioria das traduções (se colocarmos em termos qualitativos, considerando a fluência de Barbara Heliodora, por exemplo, poderíamos afirmar que em muito as traduções de Yamamoto e Heliodora se aproximam). Porém, como o objetivo da apropriação trazia consigo o interesse em inserir elementos de cultura popular nordestina, acréscimos de versos, alterações na fala durante a

encenação, marcações de vogais alongadas são encontrados em diversos pontos da apropriação. Vejamos como elas ocorrem, a seguir.

A sonoridade dos textos, os solilóquios impressionantes e as narrações de fatos ocorridos fora de cena impressionavam o público que ia aos teatros para ouvir as encenações e imaginar, no período elisabetano. Esse convite à imaginação é retomado no prólogo criado pelo grupo nordestino, em *Sua Incelença, Ricardo III*, que remete, também, ao prólogo de *Henrique V* no convite à imaginação:

Senhoras e senhores, boa noite! O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare apresenta o espetáculo “Sua Incelença, Ricardo Terceiro”, de William Shakespeare. Eu peço a vocês, gentis espectadores, que deixem a nossa fantasia transportá-los através do tempo até a Inglaterra medieval. Depois de 30 anos de guerra civil, o conflito entre o clã dos York e o clã dos Lancaster termina numa batalha sangrenta, com a vitória do clã dos York. Henrique VI e o seu filho da família Lancaster são chacinados logo após o combate. Assume o poder então Eduardo, o primogênito da família York. E a partir desse momento a nossa história será contada. **Imaginai!** (YAMAMOTO, 2010)

Esse prólogo, além de empreender um convite aos espectadores para participarem da construção dos significados da peça, explicita um elemento épico que, porém, não existe na versão de Ricardo III⁵⁹, o prólogo. Um primeiro elemento inserido pelo grupo na construção da apropriação foi retomar esse recurso do teatro épico-narrativo que introduz os espectadores na história que será contada a seguir. A utilização desse elemento ocorre exatamente por se tratar de uma apropriação em uma cultura e tempo muito distantes daquele da narrativa do texto-fonte. Para “resolver” o problema de distância e possibilitar a compreensão do público contemporâneo brasileiro, o uso desse recurso foi necessário.

A supressão de versos necessária é outro recurso utilizado na adaptação. Ricardo III, com 54 personagens, é a segunda peça shakespeariana mais extensa, somente menor que de Hamlet. Por conta disso, vários versos foram retirados, e mesmo cenas inteiras foram eliminadas. Com essa seleção, foi possível apropriar o texto para seu contexto de recepção e abrir espaço para inserir as canções e outros elementos importantes para a compreensão do público-alvo. O primeiro recorte feito pelo grupo já aparece no monólogo inicial de Ricardo, ao identificar sua condição, nas linhas 24-27; 29 (I.i). Vale ressaltar que nenhum dos cortes aqui elencados será visto como perda por visar alguma suposta essência da peça, concordando com a posição desenvolvida durante a dissertação, de que todo trabalho de

⁵⁹ Quando mencionarmos a versão de Ricardo III, a referência será tanto a versão publicada no First Folio, de 1623, quanto à tradução de Barbara Heliodora utilizada ao longo do trabalho.

adaptação/apropriação é uma nova construção de significados sem pretensões de fidelidade. Vejamos abaixo, na tabela, num exercício estruturalista que nos dá uma mera dimensão quantitativa, os versos retirados da peça shakespeariana:

ATO	Cena	Linhas suprimidas
I	1	24-27; 29; 49-53; 55-56; 60-61; 65-70; 73-84; 90-139; 145-146; 149.
	2	1(parcial)-4; 7; 13-14; 23-26; 30-34; 36-44; 45(parcial)-47; 49-50; 61-64; 69-83; 86-94; 100-105(parcial); 108-109; 116-118(parcial); 118-119; 132(parcial)-144; 148-151; 163-180; 201-204; 215-226; 229; 233-235; 238; 242-245; 247-261; 263-269. Inversão de ordem: 238 para 269.
	3	5; 7-8; 14-41; 47-53; 57(parcial); 59; 63-75; 80-83; 84(parcial)-85; 88; 90; 94(parcial)-98; 100-103; 110-157; 165-166; 173; 176(parcial)-179; 183-196; 202-204; 207-210; 212; 215-220; 223-227; 236; 239-245; 248-249; 253-278; 282-284; 286-302; 310-362.
	4	1; 4-8; 17(parcial); 31-37(parcial); 40-42; 45-57; 61(parcial)-66(parcial); 69-97; 105-109; 117-137; 164-168; 170; 173; 178-208; 214-223(parcial); 225; 234-237; 240; 242-271. Inversão de ordem: 110 para 104.
II	1	1-46; 64-68; 81-85; 91-101; 103-105; 109-130; 138; 140-141.
	2	1-2; 8-9(parcial); 13; 31-32; 35; 38-39; 45-46(parcial); 51-56; 61(parcial)-63; 70-78; 88-96; 111-113; 116-117; 121(parcial); 124-132; 136-141; 142(parcial)-146; 147(parcial)-148(parcial); 155.
	3	2; 6-7; 16; 33-38; 44-45.
	4	Totalmente suprimida.
III ⁶⁰	1	1-193; 199-200.
	2	Totalmente suprimida.
	3	Adaptada no repente.
	4	Totalmente suprimida.
	5	Totalmente suprimida.
	6	Totalmente suprimida.
	7	Adaptada no repente.

⁶⁰ O terceiro ato conta com diversas cenas indicadas como totalmente suprimidas. Tal indicação se refere a seguir uma mesma sequência de encadeamento das ações. Ele ocorre na apropriação feita pelo grupo, com a indicação dos assassinatos feitos por Tyrrel, de Hastings e Rivers – não assassinados por ele na peça-fonte. A coroação de Ricardo que se dá no terceiro ato, na cena 7, também auxilia a compor os dois principais pontos do cordel criado para “resumir” várias cenas. Algumas outras cenas, presentes nesse ato, que envolvem personagens secundários, foram, realmente, suprimidas; e, alguns trechos foram utilizados para compor o cordel que contempla o terceiro ato.

IV	1	Resumida pelo narrador.
	2	1(parcial); 2; 4-7; 17; 22-24; 26; 28; 33-41; 44(parcial); 45-86 (repente); 89-92; 94; 97-100; 105-11; 123-130.
	3	(Fala inicial de Tyrrel adiantada) 4-9(parcial); 10(parcial); 11-13; 16(parcial)-17(parcial); 20-57.
	4	3-6(parcial); 8; 11-21; 25; 26(parcial)-28; 32; 41-48; 53-63; 67-82; 88; 95-98(parcial); 99-122; 135-138; 143-144; 146-148; 152-169; 173-198; 200; 214-545; 547(parcial)-579(parcial); 582-583(parcial).
	5	Totalmente suprimida.
V	1	Totalmente suprimida (adaptada anteriormente).
	2	Totalmente suprimida
	3	1-6; 8; 12-14(parcial); 16; 19-22; 26(parcial)-82; 84(parcial)-109; 112; 114-137; 139-140; 146-158; 165; 171; 173-175; 181-182; 186; 189-190; 195; 196(parcial)-198(parcial); 204-207; 212-243; 245(parcial)-272(adaptado); 276-278(parcial); 281-325; 328-331; 334(parcial); 336-337; 341-354(parcial); 355-357; 359-368.
	4	1-7; 9-11.
	5	Totalmente suprimida.

Tabela 3. Versos suprimidos na apropriação de Ricardo III feita pelo grupo de teatro Clowns de Shakespeare.

Na primeira cena, Ricardo invoca São João (Batista), arauto da verdade de Cristo, aquele que denuncia os pecados. Nessa colocação, sua invocação indica certa contradição, pois o duque que o invoca, é justamente o portador das mentiras. Porém, na versão dos Clowns de Shakespeare, o santo invocado é São Paulo, o apóstolo dos gentios, companheiro de São João na fundação da Igreja Católica, que se converteu após perseguir muitos cristãos.

Ao invés de chamar por Margaret a rainha que viu Ricardo matar o marido de Lady Anne, na linha 98 da segunda cena do ato I, os Clowns optam por indicá-la somente como rainha. Tal supressão do nome, talvez, crie confusão ao não indicar precisamente qual das rainhas viu o tal assassinato. Nessa mesma cena, enquanto ocorre o cortejo de Ricardo a Lady Anne, o grupo insere um elemento cômico (e de distanciamento) com o cadáver de Henrique VI reforçando as falas de Ricardo, antecipando-as e quebrando qualquer pretensão realista do cortejo fúnebre. O reforço, também, dizendo: “Num disse?”, traz referência às comunicações coloquiais no Brasil:

RICARDO

Diz-me então que eu me mate, e eu o farei.

LADY ANNE

Isso eu já disse.

CADÁVER DE HENRIQUE VI

Foi num momento de raiva!

RICARDO

Foi em meio à raiva.

CADÁVER DE HENRIQUE VI

Num disse?

(YAMAMOTO, 2010, p. 4)

No início da cena 3, em que participam a rainha Elizabeth, lorde Rivers e lorde Grey, as falas de Grey são aglutinadas nas falas de lorde Rivers. A supressão do personagem pode ser uma das alternativas que o grupo encontrou para suprir a falta de elenco necessário para cobrir os mais de cinquenta personagens da peça. A retirada de longos trechos também funcionou como técnica para tal, como se pode perceber pelas indicações estruturais dos versos suprimidos na tabela acima. Ainda nessa cena, há, novamente, a troca de personalidades santas do cristianismo. Enquanto na peça shakespeariana há referência a São Paulo, no verso 45, na versão do grupo potiguar, encontramos a expressão: “Cristo crucificado!”. Como já mencionado, São Paulo se converteu ao cristianismo mesmo após ter perseguido cristãos, ou seja, mudou da água para o vinho e, por sua mudança pode ter sofrido calúnias, assim como Ricardo afirma ter sofrido. Já a referência à Cristo crucificado pode seguir o mesmo raciocínio de condenação, mas no sentido de antes ser santo e mesmo assim sofrer com os julgamentos dos outros. Os dois sentidos se relacionam com o posicionamento de Ricardo frente às “calúnias” que sofre junto ao rei, ainda que, na verdade, seja realmente digno das calúnias.

No verso 62 da peça shakespeariana, Elizabeth chama seu cunhado, Ricardo, como “Irmão Gloucester” (*Brother of Gloucester*, no Folio), já na versão potiguar, o primeiro nome é utilizado, seguido de uma expressão que é, marcadamente, da cultura-alvo: “Ricardo, não confunda cu com bunda!” (YAMAMOTO, 2010, p. 5), substituindo a expressão que indica a uma pessoa para não trocar um significado por outro. Tal expressão, além de marcadamente coloquial, insere um traço cômico na cena, reforçado pela prosódia utilizada pela atriz que interpreta Elizabeth, que frisa bem a expressão cômica. Essa entonação acompanha todas as falas de Elizabeth, como também ocorre nas concordâncias nominais coloquiais utilizadas nas

falas: “De *tantas grosseria* que suporto/Preferiria ser uma criada/A ser rainha *nessas condição!*” (YAMAMOTO, 2010, p. 5, grifo nosso).

Quando Margaret aparece em cena e começa a chamar a atenção daqueles que a cercam para proferir sua maldição, mantém uma conversa com Ricardo, o demônio vil. Na versão shakespeariana, não há vocativo para chamar a ex-rainha, diferentemente da produção potiguar, em que é inserido o vocativo “Margaret!” com prosódia marcadamente nordestina, onde o “R” vibrante múltiplo alveolar e o “E” prolongado se destacam: /margare:tʃ/. Após jogar suas pragas sob Ricardo, Margaret direciona-se à Elizabeth e assim como já destacado sobre a prosódia, referente à representação dessa personagem, as coloquialidades da cultura-alvo se repetem: “Rainha do baralho!” (YAMAMOTO, 2010, p. 6), ao invés de rainha de papel (*poore painted Queen*, no Folio), como na peça-fonte. Há a inserção de uma contraposição da rainha, que não consta na fonte: “Ô, mulher, isso não!”, onde o “mulher” é pronunciado pela atriz que interpreta Elizabeth, numa prosódia tipicamente nordestina: /muʎε/, suprimindo a consoante vibrante simples alveolar “R”.

Alguns dos xingamentos direcionados à Ricardo também se alteram ao longo da peça, tornando-se mais abasileirados, como na troca de “sapo imundo” (I, iii, 251) por “porco imundo sanfoneiro” (YAMAMOTO, 2010, p. 6). A inserção de sanfoneiro, com porco fazendo referência, também, às características do protagonista com seu brasão, indica uma característica dada ao personagem de Ricardo na apropriação, que o acompanha ao longo de toda a peça, pois a musicalidade se desenvolve, em grande medida, pelos instrumentos tocados. A sanfona serve como elemento marcante da cultura-alvo, inserindo no significante Ricardo, mais uma das marcas de brasilidade do contato intercultural empreendido.

Não é somente com lorde Grey que ocorre a troca de falas dos personagens para resolver questões de elenco. Ricardo absorve uma das falas de Buckingham, quando este pede por paz, após várias pragas e injúrias proferidas por Margaret (I, iii, 279). Lorde Rivers absorve, também, a fala de Buckingham, quando diz chega em pedido à rainha Margaret (I, iii, 285). Já na próxima cena, um personagem, o guardião da cela de Clarence, é suprimido de todo, somente mencionado nos discursos de Clarence e dos assassinos que o visitarão ao final do primeiro ato. Após o duque pedir que os assassinos cedam aos seus clamores, todo o resto da cena é suprimido e entra em seu lugar a canção *Assum Preto* de Luiz Gonzaga, como uma narrativa fúnebre do ocorrido, com a referência ao pássaro, como trabalhado no tópico sobre as músicas.

O início do segundo ato conta, novamente, com a presença do narrador, que não existe na peça-fonte, mas sua narrativa se constrói musicalmente através da canção *The Logical Song* do Supertramp, como já evidenciado no tópico sobre as músicas. Em seguida, dois versos são inseridos, tanto para trazer comicidade, quanto para distanciar a ação que se desenrola no palco. Ricardo chega nessa primeira cena, que se dá num quarto do palácio em Londres, e cumprimenta a todos os presentes, Rei Eduardo, Rainha Elizabeth, Dorset (que não aparece na apropriação do grupo), Rivers, Hastings, Buckingham e Grey (que também não é representado). Para saudá-los, nos dois versos inseridos, deixa claro que a peça conta com 54 personagens, ressaltando a peça enquanto representação e utiliza de uma saudação em inglês, como se fosse um professor cumprimentando vários alunos, que o respondem no mesmo tom professoral:

RICARDO
Bons dias aos meus reis e soberanos,
Bons dias aos seus príncipes,
Bons dias aos 54 personagens dessa peça,
Good morning, England!

TODOS
Good morning!
(YAMAMOTO, 2010, p. 8)

Em sequência, quando o ator que representa o rei Eduardo se pronuncia, utiliza de um tom cômico e reforça o “E” (/ε/), ainda que não seja acentuado e, normalmente pronunciado sem tonicidade. Essa marcação indica a prosódia nordestina presente na encenação, com as vogais alongadas na pronúncia, e a comicidade dada pelo jeito de falar (não o nordestino, mas combinado com os trejeitos do ator), comicidade que se destaca no projeto estético do grupo e advém de todo o percurso histórico teatral evidenciado tantas vezes durante o presente trabalho.

A troca de personagens continua, ainda que não seja para suprir uma possível falta de elenco para as devidas representações. Quando o rei Eduardo, antes de morrer, toma conhecimento da morte de Clarence ao final da primeira cena, pede para que alguém o leve para o quarto, pois já doente, sofre com a tal notícia. Na peça-fonte, o rei pede auxílio a Hastings, mas na versão do grupo, temos Elizabeth como encarregada de ajudá-lo no caminho para seus aposentos. O ator que interpreta Hastings permanece em cena, mas não se pronuncia. A escolha por Elizabeth enquanto auxiliar nesse momento talvez se deva à canção que será entoada por ela, inicialmente, na transição para a segunda cena do segundo ato, como se desse continuidade à sequência das ações, sem transições bruscas, apesar da música inserida nesse exato momento, indicando bem a morte do rei nesse entremeio.

Ainda nessa seção da peça, dois versos são inseridos, mais uma vez para reforçar a morte do rei Eduardo:

Vem Elizabeth, conduzir-me para o quarto
Eu não vou aguentar!
Ai, meu Deus, morri!
Ah, pobre Clarence!
(YAMAMOTO, 2010, p. 9, grifo nosso)

Na segunda cena do segundo ato, quando a duquesa de York é avisada sobre a morte de Eduardo por Elizabeth, ocorre um diálogo sobre quem poderia ou não lamentar suas perdas. A concordância nominal é afetada, mais uma vez, quando esta última enuncia o não querer ajuda para os lamentos, nessa disputa por quem sofreria mais e melhor: “Não quero ajuda para os *meus lamento*”. Marca de coloquialidade que se repete, muitas das vezes, acompanhando Elizabeth.

Nesse mesmo diálogo surge um aspecto interessante inserido pelo grupo com um verso. Enquanto a duquesa de York enumera suas perdas, algumas compartilhadas pelas crianças, outras por Elizabeth, as crianças vão depositando moedas a seus pés. Antes de finalizar seus “lamentos” que se somam (assim como as moedas), ela questiona quanto tem no montante. É difícil precisar o significado desse elemento de acordo com a intenção do grupo, mas podemos conjecturar algumas possibilidades. A primeira, como já apontado, pode denominar a quantidade de lamentos que vão se somando. Uma segunda possibilidade, mais crítica, refere-se àqueles que, mesmo num momento de tristeza, interessam-se pelo dinheiro que pode advir das mortes “lamentadas”. Uma terceira e última possibilidade se volta para a crítica social, pois pode indicar atitudes de políticos que, mesmo proferindo um discurso de pesar, têm outro interesse – nessa compreensão podemos levar o argumento tanto para um nível mais local, talvez de um episódio isolado do contexto de 2010 no Nordeste, quanto para um nível mais generalizado de crítica social aos dirigentes brasileiros.

DUQUESA DE YORK
Nunca uma mãe sofreu perda tão dura!
Quanto tem aí? Quanto tem aí?
Ai de mim, sou mãe dessas desgraças!
Vossa dor se reparte, não a minha.
Ela chora Eduardo, assim o choro;
As crianças, como eu, choram por Clarence;
Eu choro por Eduardo, as crianças, não.
Todos três, sobre mim, três vezes triste!
(YAMAMOTO, 2010, p. 10, grifo nosso)

O ator que interpreta Buckingham, nessa cena, absorve as falas de Rivers, até porque os dois personagens são representados pelo mesmo ator. E, em conversa com Ricardo, ao final da segunda cena, temos uma fala adiantada. A Buckingham são prometidas algumas recompensas para quando Ricardo for rei, por toda ajuda a ele devida nesse intento. Na peça-fonte, essas promessas são feitas por Ricardo a seu primo ao final da primeira cena do terceiro ato (versos 194 a 198), porém, na apropriação idealizada pelo grupo de teatro Clowns de Shakespeare, ela é adiantada para a segunda cena do segundo ato.

A terceira cena do segundo ato é aquela que dá voz a uma classe não monárquica: os cidadãos. Na apropriação do grupo, no lugar dos cidadãos, temos quatro cidadãs. Ainda que em quantidade maior, algumas poucas falas são suprimidas e, muitas delas, invertidas de personagens. Vejamos numa comparação de um dos trechos da referida cena:

<p>[...] 2ª CIDADÃ O rei tem virtuosos tios Protegendo-o, por pai e mãe.</p> <p>3ª CIDADÃ Melhor se fossem todos por seu pai Ou nenhum existisse desse lado; Pois todos quererão ser o mais próximo E isso nos atingirá, salvo se Deus O impedir.</p> <p>CIDADÃS Ricardo é perigoso!</p> <p>3ª CIDADÃ E os filhos e os irmãos da rainha! Fossem eles governados, e não governantes, Esta nação podia florescer.</p> <p>4ª CIDADÃ Vamos, nada de medos, pois que tudo Se arranjará pela melhor maneira. (YAMAMOTO, 2010, p. 11)</p>	<p>[...] 3º CIDADÃO [...] e então o rei Tinha virtuosos tios protegendo-o.</p> <p>1º CIDADÃO Or'essa; este também, por pai e mãe.</p> <p>3º CIDADÃO Melhor se fossem todos por seu pai Ou nenhum existisse desse lado; Pois todos desejarão ser mais próximos E isso nos tocará, salvo se Deus O impedir. Gloucester é perigoso! E os filhos da rainha, e seus irmãos! Se eles fossem mandados, não mandantes, Esta nação podia florescer.</p> <p>1º CIDADÃO Vamos, nada de medos, pois que tudo Se arranjará pela melhor maneira. (SHAKESPEARE, 2016, p. 1115)</p>
--	---

Tabela 4. Cidadãs e cidadãos.

Não se obtém grandes mudanças pelas alterações de personagens, pois, além dos cidadãos/cidadãs não serem nominados, eles deixam claro que o povo conhece os riscos que corre o governo, com um menino a frente dele, tutelado por Ricardo, que é conhecido como perigoso. A aparente intenção dessa cena, nas duas versões, é evidenciar que o povo não está alheio aos acontecimentos da corte monárquica, assim como ocorre em outras peças shakespearianas, com cenas que não auxiliam no avançar da ação, mas trazem valiosas

indicações de um contexto social global mais amplo do que aquele isolado que ocorre entre os nobres.

Após a cena com as cidadãs, o grupo dá início ao terceiro ato que compõe a construção mais interessante, talvez, de toda a encenação. Cenas são adiantadas, versos selecionados, muitos deles suprimidos, compondo um cordel enunciado em forma de repente. É nesse ato, aglutinado todo em uma única cena que se dá a aparição de Tyrrel Jararaca, aquele que, na apropriação, será responsável pelas mortes de Hastings e Rivers. Enquanto na peça shakespeariana, os personagens de Rivers e Grey são conduzidos para a morte por Sir Richard Ratcliffe, aqui temos um personagem diferente e uma morte diferente.

Nessa transposição, os elementos da cultura popular nordestina são evidenciados em peso, pois além dos cordéis entoados como repentes, o personagem Tyrrel é retratado como um cangaceiro. Após o cordel enunciar os assassinatos feitos por encomenda, Buckingham vem para anunciar que fez um discurso cheio de elogios ao povo, enobrecendo Ricardo, para que ele fosse escolhido como rei, diferente do que ocorre quando o primo de Ricardo conta suas ações e diz que o povo, ao fim da sala, gritou vivas ao rei Ricardo. A sétima cena do terceiro ato, com as conversas com Ricardo e a posição do prefeito frente à coroação de Ricardo, são resumidas em 29 versos com a maioria cantada como repente. A cadência de cinco sílabas do cordel dá o ritmo das cenas 3 e 7 do terceiro ato, acompanhado pela sanfona tocada por Ricardo.

[...]
Buckingham meu caro
Conte uma boa
Conte uma boa
Me diga que o povo
Me quer com a coroa

BUCKINGHAM
Eu fiz um discurso
Cheio de elogio
Cheio de elogio
No final da fala
Ninguém deu um pio

Viva o rei! Viva Ricardo!
(*silêncio*)

Mas logo o prefeito
Vem aqui lhe ver
E vai insistir
Pra você ser rei

Ele vem chegando
Mostre falsidade
Pra que eles pensem

Que não tem vontade

PREFEITO

Ricardo meu lorde

É obrigação

É obrigação

Seja nosso rei

Não nos diga não!

RICARDO

Vocês tão querendo

Me sacrificar

Me sacanear

Já que insistem muito

Não vou recusar

(YAMAMOTO, 2010, p. 12-13)

A utilização do cordel (repente, quando cantado), um gênero que foge das tradições canônicas, pode ser visto como um dos elementos que distanciam a produção do grupo potiguar, das demais encenações de cunho clássico. Ainda que não trate de temas especificamente populares, o repente criado pelo grupo traz a marcação do popular da cultura-alvo, constituindo mais um dos elementos que possibilitam o contato intercultural da apropriação.

O quarto ato em si, na apropriação do grupo, inicia de acordo com a segunda cena desse ato na peça-fonte. A primeira cena é “resumida” pelo narrador, em tom “neutro”, sem indicar prosódia nenhuma, incluindo toda a sequência de impedimentos de Elizabeth, da duquesa de York e de Lady Anne ao tentarem visitar os herdeiros da coroa na torre, foram suplantadas pelas ordens contrárias de Ricardo. Já a segunda cena, onde Tyrrel apareceria pela primeira vez, conta com uma segunda aparição sua, na encenação.

Como se mantivesse uma constante nos personagens, assim como Elizabeth joga com a concordância nominal de singular e plural sempre que entra em cena, quando o assassino aparece a conversa se desenrola como cordel (repente) e os assassinatos dos filhos de Eduardo, herdeiros do trono, se concretizam com a canção de pano de fundo. A cadência em cinco sílabas se repete, além da supressão de “R” final de verbos no infinitivo, como marca discursiva coloquial do Nordeste brasileiro (e não somente dessa região); a flexão de substantivos no diminutivo, também como marca discursiva contextual; a concordância nominal equivocada de acordo com o português padrão, mas constituinte de coloquialidade; a inserção de vocabulário regional, como *caba macho* (cabra macho), em referência a homens que não têm medos e receios, como podemos ver no excerto:

Tyrrel Jararaca

Chegue logo cá
Chegue logo cá
Tenho um *trabalhim*
Pra tu *executá!*

TYRREL
Querido patrão
É só me dizer
É só me dizer
Fazer *suas vontade*
É sempre um prazer.

RICARDO
Tem duas crianças
Que me tiram o sono
Que me tiram o sono
Mate os dois na Torre
Me garanta o trono

TYRREL
Isso que me pede
É serviço suspeito
É serviço suspeito
Mas não se preocupe
Considere feito!

RICARDO
Mate *as criancinha'*
Não tenha pudor
Não tenha pudor
Serei teu amigo
E teu protetor!

CORO
Tyrrel é *caba macho*
Não arrega não
Matô dois meninos
Não teve perdão
Sufocô os pequeno'
Mas que aberração
(YAMAMOTO, 2010, p. 13-14, grifos nossos)

Ainda nessa junção da segunda e terceira cenas do quarto ato, mais uma das mortes é adiantada e creditada a Tyrrel. Logo em seguida da conversa com Buckingham, que exige as promessas feitas por Ricardo assim que se tornasse rei, o então novo rei chama Tyrrel para matá-lo, o que só ocorre na primeira cena do quinto ato da peça-fonte, com o xerife conduzindo o primo de Ricardo para sua execução. São três episódios de mortes diferentes na peça que, na apropriação são atribuídos a Tyrrel Jararaca. Antes, porém do diálogo e da consumação da morte de Buckingham, Tyrrel pronuncia sua fala de abertura da terceira cena do quarto ato, sobre o assassinato mais covarde que já realizou ao acabar com as vidas dos herdeiros crianças.

Toda a cena que conta os trâmites de Ricardo com Elizabeth para que ele se case com sua filha é suprimida na apropriação dos Clowns. Sendo assim, a cena quatro do ato quarto, encerra-se com os agouros proferidos pela duquesa de York a Ricardo em sua despedida para nunca mais vê-lo e a criativa utilização da canção *Acauã* para substituir os mensageiros que trazem notícias ruins, contos de morte.

O quinto e último ato na encenação dos Clowns é o mais curto de todos. É nele que temos a batalha final e os fantasmas assombram Ricardo antes de ir para o combate. Em suas assombrações, os fantasmas dirigem-se tanto a Ricardo quanto a Richmond. A diferença principal que ocorre na comparação entre o trabalho linguístico empreendido pelo grupo e a peça-fonte consiste na inversão da ordem de fala dos fantasmas. Na peça shakespeariana, os fantasmas falam, seguindo a ordem: Eduardo; Henrique VI; Clarence; Rivers; Grey; Vaughan; (todos); Hastings; Eduardo e Ricardo (herdeiros, filhos de Eduardo); Lady Anne e Buckingham. Já na apropriação aqui em análise, alguns dos fantasmas são suprimidos, por não terem nem aparecido durante a encenação, como é o caso de Grey e Vaughan. A sequência elegida pelo grupo, consistiu em representar os fantasmas na ordem: Clarence; Lady Anne; Eduardo e Ricardo (herdeiros, filhos de Eduardo) e Buckingham. Em questão de sentido, não se alteram as falas, nem os propósitos de assombração dos fantasmas, porém, a ordem e a quantidade de personagens não continuam os mesmos.

Para finalizar a encenação, o quinto ato tem vários trechos suprimidos, dentre eles, o último que faz parte da composição formal trágica da peça. Richmond surge no campo de batalha com uma fanfarra para comemorar a vitória, dar as diretrizes finais para o tratamento dos mortos e indicar a fundação da Casa Tudor nesse momento. Na apropriação do grupo potiguar, a representação encerra-se quando Ricardo é morto, para compor o quadro das incelenças, que muito trazem da prosódia nordestina, com as características linguísticas evidenciadas ao longo da análise.

Como ocorreu no caso das demais categorias, também a composição prosódica e textual pretendeu trazer elementos caros à cultura popular, de tal modo que as intrigas coubessem na estrutura cultural de chegada. No campo da linguagem, fica evidente que não houve interesse em se utilizar da norma culta, dos falares das regiões cultural e economicamente hegemônicas. Isso, novamente, se insurge contra as normas do drama tradicional, que se volta para o consumismo burguês, guardando a fala local para produções que busquem um regionalismo pitoresco. Aqui não é o caso, a língua não aparece como um fator de discriminação

dos que não conhecem a fundo a norma culta, mas antes como o lugar cultural no qual são construídos socialmente os significados. É por isso que mesmo nobres podem falar com ‘erros’ em virtude da norma culta. Também aqui estamos mais próximos do contexto de produção do que parece. Shakespeare foi erigido cânone literário e modelo no século XIX, mas no seu tempo sua prosódia e vocabulário eram populares, como é o caso do próprio pentâmetro iâmbico. Deste modo, essa apropriação está à altura do questionamento do engessamento que o cânone produz ao se distanciar do mundo material e das questões da vida social.

3.1.6. Considerações sobre o tempo

Como a proposta do grupo Clowns de Shakespeare se constitui como uma atualização, não no sentido de reduzi-lo como mais uma produção, mas compreendendo a relação dialética promovida entre períodos históricos distintos e suas condições de enunciação específicas (no sentido brechtiano de historicização), é necessário compreender que as perspectivas temporais inseridas nesse trabalho historicizam a representação e, para tanto:

A historicização obriga distinguir-se as perspectivas presentes e passadas, bem como considerar pelo menos três historicidades: 1. O tempo de enunciação cênica (aquele do momento histórico em que a obra é encenada); 2. O tempo da fábula e de sua lógica actancial (tempo dramático); 3. O tempo da criação da peça e das práticas artísticas que na época estavam em vigor. [...] Para quem deseja interpretar, no presente, a peça clássica impõe-se, portanto, em primeiro lugar a colocação em relação das três historicidades. (PAVIS, 2015, p. 53-54)

O primeiro refere-se à contextualização histórica da representação. “Sua Incelença, Ricardo III” foi interpretada, pela primeira vez, no ano de 2010. Há o tempo de Ricardo III, e o tempo em que viveu Shakespeare. Esses três tempos são externos à obra, eles são históricos. Mas há também o tempo cênico, que se refere à organização dos materiais na encenação, e esse tempo também nos importa.

O tempo da enunciação cênica diz respeito ao contexto brasileiro, tantas vezes aqui mencionado, e, no caso em análise, especificamente, o de 2010. Essa marcação temporal é aquela que indica as possibilidades de sentidos outros quando observado um mesmo espetáculo fora do contexto inicial de enunciação. De acordo com folheto de divulgação da peça, a relação entre as atitudes de Ricardo e as dos políticos contemporâneos, incentivou a concepção do projeto de *Sua Incelença*:

O universo da Guerra das Rosas, embate entre os Lancaster (rosa vermelha) e York (rosa branca, do Ricardo), dois clãs da dinastia Plantageneta, gerou uma identificação imediata com o que encontramos ainda hoje – guardadas às devidas proporções – no ambiente político potiguar, nordestino. Como endossaria Manoel de Barnabé, feirante de Acari, ao assistir a um ensaio do espetáculo em sua cidade, “sabemos o que é abraçar o cara hoje e mandar matar amanhã. Essa é a nossa história”. (*Clowns de Shakespeare*, Material de divulgação da peça, p. 3)

O tempo da criação da peça foi diversas vezes ressaltado durante o trabalho, em suas características gerais, algumas mais específicas de acordo com as produções em destaque. Se trata do contexto elizabetano, na Inglaterra Tudor, do século XVI ao XVII, em que Shakespeare atuou por 52 anos. O tempo da fábula, porém, apesar de ser referente à Inglaterra, trata do período medieval, antes da instauração da dinastia Tudor ocorrida com a união das Casas de York e Lancaster ao final de um longo período de guerras. Essas duas casas, descendentes dos Plantagenetas, permaneceram em guerra por 30 anos na Guerra das Rosas, em disputas dinásticas pelo trono inglês. Sua lógica se mantém, ainda que com a seleção de episódios esparsos e distantes, alguns adiantados e outros distanciados, seja temporalmente ou geograficamente.

Afora essas três perspectivas temporais externas, porque históricos, da encenação, temos o tempo cênico. A temporada de estreia no Rio Grande do Norte ocorreu no final do ano de 2010. A preparação, a pesquisa da peça, levou mais de dois anos. Como a construção do espetáculo contou com a participação de um diretor convidado, muito do que se teve em termos de pesquisa para a produção cênica pode ser relativizado, já que conta, também, com toda sua experiência no trabalho com as peças shakespearianas.

Em termos de duração do espetáculo, podemos contar com a indicação do grupo: 75 minutos. Na encenação em análise, o tempo disponível contou 71 minutos e 14 segundos, considerando que há possíveis cortes, por se tratar de uma gravação e não uma encenação ao vivo. Para montagem do espetáculo, o grupo demanda 12 horas, com organização de cenário, luz, a ser realizada na véspera da apresentação. Já a desmontagem é um processo bem mais ágil, levando três horas para organizar novamente todos os materiais e colocá-los num caminhão-baú de 30 metros cúbicos, com auxílio dos 15 membros da equipe.

3.3.Considerações sobre a dinâmica das relações entre as categorias

Em folheto de divulgação da peça, já utilizado acima, o grupo indica na sinopse, como o contato da cultura popular nordestina se daria com a fábula criada por Shakespeare:

Nesta encenação que marca o encontro do grupo potiguar Clowns de Shakespeare com o encenador mineiro Gabriel Villela, a fábula britânica (e universal) ganha a rua e entra em fricção com o universo picadeiresco da cultura popular nordestina, além de referências do rock inglês contemporâneo, fechando o elo entre Nordeste do Brasil e Inglaterra Elisabetana. (*Clowns de Shakespeare*, Material de divulgação da peça, 2010, p. 4)

Se compreendermos a palavra “fricção” como relacionada a atrito, atrito esse que vem das relações culturais entre países e tempos diversos, seria de se esperar todo tipo de incongruência, sobretudo entre a perspectiva central inglesa (de Shakespeare, do rock inglês) e a perspectiva periférica do Brasil, neste do Nordeste, neste do povo (do cordel, do cangaço). Porém, esses atritos se dão em torno de lutas fratricidas pelo poder que estão presentes lá e cá, no século XV tanto como agora. Esse atrito também se dá entre uma perspectiva normativa canônica, clássica, e uma concepção de arte que a quer formativa, crítica, articulada com a sociedade na qual viceja. Esses atritos, então, se tornam contradições (universal x local, nobre x popular, arte absoluta x arte histórica, centro x periferia), visto que esses pares não são opostos ou isolados, mas criam relações dialéticas que alteram os dois lados (como no trânsito intercultural proposto por Pavis, 2015b, através da representação imagética da ampulheta).

Assim, há uma espécie de síntese entre o universal e o local, pois no Nordeste (mas não somente nele) há como se compreender o núcleo universal de Shakespeare, bem como o popular é elevado, rico – a arte absoluta é entendida como construção histórica. Como acompanhamos, esse processo é buscado ponto por ponto na apropriação que o grupo de teatro Clowns de Shakespeare faz nessa encenação. Não apenas em cada uma das categorias, mas sobretudo pela relação entre elas, que pode ser de complementaridade, de ironia, de reforço, de contradição. Isso porque as categorias têm relativa autonomia, como vimos, o que não implica dizer que sejam alheias umas às outras. Significa dizer que não são secundárias, e contribuem para a construção do todo. Se compreendermos a dialética como uma espécie de espírito da contradição organizado, formalizado, essa encenação resgata e atualiza potenciais da dramaturgia shakespeariana que precisam ser estudados mais a fundo.

Essa contradição, de maneira generalizada, se dá inicialmente pela tentativa de aproximação de uma produção inglesa do período elisabetano – séculos XVI-XVII – período

no qual o Brasil começava o contato com os europeus, com o contexto cultural popular do Nordeste brasileiro. Na peça, essas contradições aparecem em diferentes momentos.

A utilização de músicas do rock inglês contemporâneo, como visto no tópico sobre a musicalidade, junto com cantigas de roda, músicas de Luiz Gonzaga, Milton Nascimento, adaptadas para o enredo contado indica um primeiro choque. Exemplo disso é o um ponto já destacado anteriormente, quando o elenco não “prepara” os espectadores para acompanhar as tragédias que se seguirão com uma música mais grave e triste, mas entoam uma canção que indica paz e amor (*Daydream*). Contudo, aparentemente, a primeira contradição que nos aparece no quadro geral de concepção da montagem é de cunho formal. Os acontecimentos trágicos trazidos na peça histórica, normalmente são encarados como ocorrências sérias que tratam de instâncias importantes da vida social. Tal fator trágico, porém, é contradito e minimizado pelo viés cômico (e, também, popular) assumido pelo grupo durante toda a representação dos atores.

O uso das máscaras, como distanciamento da concepção realista de produção, é um dos fatores visuais que corroboram para essa abordagem. Além da musicalidade que “quebra” a continuidade das cenas e insere os elementos da cultura popular nordestina com resgates de cantigas folclóricas e, por vezes, retoma o contexto inglês, com a inserção das músicas do rock inglês – a “fricção” como chama o grupo, se apresenta a todo momento: peça elisabetana com representação nordestina, músicas estrangeiras e músicas tradicionais nordestinas.

Quando Henrique VI aparece em cena, encontramos, também, um estranhamento: ao velar o corpo de alguém que morreu, normalmente o morto está deitado e imóvel. Na composição da peça, porém, o rei está sentado, com as pernas esticadas e ainda respondendo a determinadas falas de Lady Anne. Como ocorre quando a viúva de Eduardo diz: “Vede, senhores, como as chagas secas/De Henrique jorram sangue de suas bocas”, e o “morto” responde soprando uma bexiga vermelha vazia para simular o sangue jorrando, tornando o momento cômico, provocando, inclusive, riso na plateia – durante um momento que não seria de comichão. Vale indicar que o “rei morto” permanece entre Lady Anne e o duque de Gloucester durante o diálogo em que Ricardo tenta convencê-la de sua pouca ou nenhuma culpa, e de como ela deveria enxergar nele um amante, que fez tudo por amor. Nessa permanência, em determinados momentos o cadáver abre os olhos e acompanha a conversa em seus ânimos, “limpa” um cuspe de Lady Anne para Ricardo, reitera fatos ocorridos, falando,

guarda a espada que entra como elemento cênico para matar o duque, recobrando assim a comicidade contraditória da cena representada.

A interpretação exagerada de Lady Anne ao ceder aos galanteios de Ricardo após a morte de Henrique VI, tão rapidamente e com tanto fervor, também pode ser vista como contraditória. Muito já se comentou sobre a atitude da viúva como já mencionado anteriormente, alguns teóricos defendem sua atitude ou tentam compreender o contexto, enquanto outros a criticam com a mesma veemência. Na representação dos Clowns de Shakespeare, o ator que a representa, indica diversas vezes como sua hesitação é fraca e tem fortes tendências sexuais no interesse de ceder ao falso amor de Ricardo – contradizendo sua condição ainda há pouco de tristeza pela morte de Henrique.

Elementos épicos do teatro brechtiano também podem ser encontrados na representação. Além do fato, já destacado, de que a representação não tinha pretensões ilusionistas, com as transições de cenários feitas pelos atores em frente da plateia, com os atores à vista no entorno do palco. Um dos primeiros elementos que se podem dizer épicos presentes na peça, aparece já na primeira cena do primeiro ato, quando Clarence entra em cena. O irmão de Ricardo é representado pela cabeça (com um bigode) e os braços de um boneco de plástico, como que infantilizado e manipulado pelo ator que o segura como um fantoche.

Nessa mesma cena, a entrada de Brakenbury (Brackenbury, no texto elaborado pelo grupo), o guarda que leva George, distancia a aproximação da representação de um personagem realista e ilusório ao entrar em cena como um boneco de Olinda, girando com os braços soltos e cantando música típica do frevo. Esse mesmo ator, após proferir as falas do guarda, se transforma em Hastings, o camarista durante a cena, somente pela retirada da peruca e alteração na voz que o diferenciava do guarda, antes representado. Na saída de cena de Hastings, porém, o ator sai com a caracterização do guarda, novamente como um boneco de Olinda, cantando frevo.

Na transição para a segunda cena do primeiro ato, tem-se a execução da música “Ciranda da rosa vermelha”, e já em sequência uma incelença pela morte de Henrique VI, depois cantada por todos os membros do espetáculo, alternando entre os coros femininos e masculinos, mas entoada, principalmente, por um ator, que se apresenta como mulher, representando Lady Anne: usa uma saia, um chapéu, um tecido para simular um véu, duas bexigas no peito para simular seios, além do delinear de sua representação que indica um comportamento mais feminino. Aqui encontramos dois elementos de tendência épica: o homem

interpretando uma mulher (elemento que também ocorria no período elisabetano, como já exposto no tópico sobre Shakespeare e Brecht no segundo capítulo) e a música entre os atos, quebrando a sequência narrativa das cenas.

O cortejo fúnebre de Henrique VI, ao final da segunda cena, também pode ser considerado como um elemento épico de distanciamento, visto que ocorre com o morto andando, ou melhor, marchando. Quem guia esse cortejo é a atriz que depois interpretará Elizabeth. Ela integra um elemento “sensual” ao cortejo – contradizendo o contexto representado – pois avança passos marchando e rebolando até a saída do palco.

Algo que é muito relacionado ao teatro épico brechtiano é a função narrativa de algumas categorias cênicas. Na peça, há vários elementos que remetem para seu exterior (músicas, tradição popular, etc.), como já se pode perceber, constituindo-se isso numa instância épica de grande produtividade. Além disso, o narrador está presente na peça em diferentes momentos. A primeira narrativa ocorre com a inserção de um prólogo, não utilizado por Shakespeare em sua composição, mas criado pelo grupo, que resume para o público o contexto de que trata a peça e indica quem encenará essa proposta, sem ludibriar os espectadores, mantendo-os conscientes de ser uma representação que ocorre cenicamente na Inglaterra medieval, apresentada, porém, no Brasil. Essa narrativa inicial, que não se quer ilusionista, convida os presentes a imaginar e participar ativamente da construção dos sentidos expostos em cena, como já visto.

A próxima aparição do narrador ocorre quando canta na primeira cena do segundo ato, cumprindo o papel de narrador em sequência, somente na primeira cena do quarto ato. Representando, em princípio, Lady Anne, o ator que também faz o narrador e depois o nobre Buckingham, Richmond e uma das cidadãs, faz um resumo de grande parte da peça, como se as ações ocorressem fora da cena:

NARRADOR (*Representando Lady Anne*)

“Ricardo rei? Ó, triste fado! Novidade horrível! Vou segui-lo sem gosto e sem vontade. Que eu seja ungida com mortal veneno e morra antes de ouvir ‘Viva a Rainha!’”

Ricardo matou seus algozes e instaurou o golpe de estado. Já é rei, porém como tutor dos seus sobrinhos, que são os herdeiros naturais da coroa. Ele os mandou para a torre, “reclusos”. A ex-rainha Elizabeth, a Duquesa de York e Lady Anne foram visitar os jovens príncipes mas não tiveram acesso, por ordem de Ricardo. “Sou a mãe deles, quer pôr barreiras entre tia e sobrinhos?”, gritou a Rainha Elizabeth. “E eu sou a mãe do pai deles; desejo vê-los!”, completou a Duquesa de York, com seu belo bigodão. Mas nada. Lady Anne, mesmo a contragosto, agora é a rainha da Inglaterra!

A história começa a sua virada. Na França, o jovem Richmond prepara seu exército para invadir a Inglaterra e usurpar a coroa do javali sanguinário! Enquanto isso,

Ricardo continua sua trajetória de assassinatos e traições, com seu leal braço direito, o nobre Buckingham. (*Assume o figurino de Buckingham. Entra Ricardo*). (YAMAMOTO, 2010, p. 13)

Como os atores não estão representando apenas um personagem, rompe-se qualquer ilusão de realidade, provocando certo distanciamento ao revelarem os artifícios utilizados na construção dramática. Para que a peça pudesse ocorrer com exposição dos fatos selecionados na apropriação e os 54 personagens pudessem aparecer, o recurso de interpretações múltiplas por parte dos atores evidencia os processos de construção cênica. Isso se aproxima dos conceitos de distanciamento trabalhados por Brecht – ainda que não produzam uma posição crítica nos espectadores pela comicidade que ameniza o ambiente representado.

[...] ao efetuarmos uma descrição por intermédio de várias pessoas, do gênero das já anteriormente referidas, podemos adotar um disfarce, para que seja possível distinguir, umas das outras, as pessoas descritas. Mas, também, neste caso, só adotamos um disfarce dentro de certos limites. Não se deve suscitar a ilusão de que as pessoas que estão descrevendo o acontecimento são, na realidade, os próprios protagonistas. (O teatro épico pode fazer gorar tal ilusão por meio de disfarces particularmente exagerados ou de vestimentas com determinadas características, que tenham caráter espetacular). (BRECHT, 1978, p. 77)

Nos vários níveis da representação teatral, o distanciamento pode ocorrer não somente pelo reconhecimento dos processos de construção da cena, mas também: pela dicção, como quando os personagens “forçam” ritmos artificiais que não correspondem a diálogos mais realistas; pela atuação, forçada também, com gestos repetitivos que podem ou não provocar comicidade; pela quebra da quarta parede ao conversar com o público durante a atuação ou pela inserção de músicas que quebram a continuidade da cena e do “torpor” ilusionista. Tais aspectos podem ser percebidos na cena de *Sua Incelença, Ricardo III*, como visto nos tópicos anteriores.

Na proposta épica brechtiana o palco também possui função narrativa. Os seus elementos componentes, destacados no primeiro tópico de análise, narram no sentido de trazer elementos culturais que tocam em contextos diferentes: período elisabetano, medieval (carroças), brasileiro/nordestino. Além de narrar nesse sentido composto, no quadro final da guerra entre Ricardo e Richmond, os dois campos de batalha são colocados no mesmo momento, no palco. Não há uma pretensão de realidade ao indicá-los com muita distância, onde cada um dos atores sairia de cena para deixar espaço ao outro. Os inimigos se mantêm no palco juntos, dormem um ao lado do outro, como se os acampamentos, distanciados por muitos metros, figurassem num mesmo nível. Não há construção de perspectiva ilusionista.

Porém, o fato de ser uma peça histórica, marcada pelo seu contexto de produção – ainda que atualizada para o contexto brasileiro com a inserção de elementos remetentes à cultura popular nordestina que promovem a apropriação intercultural e os temas de corrupção próximos de nossa realidade contemporânea – dificulta tanto a empatia do público, quanto seu distanciamento crítico dialético, como propõe Brecht. A crítica pode ocorrer quando levada em consideração as tomadas de atitude desenfreadas para a conquista do poder, como acontece no contexto brasileiro com mais frequência do que gostaríamos. Mas o movimento de percepção intercultural que relaciona o contexto da Inglaterra medieval-elisabetana com o contemporâneo brasileiro para compreender certa crítica política, demanda do espectador um trabalho consciente de decupagem (compreensão de todas as categorias cênicas individualmente e a partir de sua dinâmica), que muitas vezes pode não acontecer, amenizando os possíveis efeitos políticos contextuais que as referências ao contexto nordestino podem suscitar.

A comicidade, própria da estética tomada como fonte, da *Commedia dell'Arte*, não tem como propósito rebaixar a forma da peça comicizada, mas, como aponta PAVIS (2015a):

A commedia revivifica (mais que destrói) os gêneros “nobres”, mas esclerosados, como a tragédia cheia de ênfase, a comédia demasiado psicológica, o drama sério demais; ela representa, desse modo, o papel de revelador de formas antigas e de catalisador para uma nova maneira de se fazer teatro, privilegiando o jogo e a teatralidade.

Provavelmente, é esse aspecto vivificante que explica a profunda influência que ela exerceu sobre autores “clássicos” como Shakespeare [...]. (PAVIS, 2015a, p. 62)

Tais considerações sobre a estética que circunda o trabalho do grupo potiguar, bem como a formação do teatro brasileiro, corroboram com o projeto proposto no presente trabalho.

Ainda um elemento épico pode ser encontrado na cena dos cidadãos – no caso da encenação aqui em análise, cidadãs. Quando se suspende a continuidade das ações entre os atores principais da trama e são inseridas personagens representantes de uma classe social mais baixa, fazendo comentários sobre a situação que se desenrola no plano principal, encontramos um elemento épico (ROSENFELD, 2014, p. 55) que tanto é característico da peça-fonte, quanto da representação potiguar. Dentre diversos versos e cenas completas suprimidas, algumas delas tratando até de personagens mais próximos às figuras principais, o grupo optou por manter a cena em que o povo participa com seus comentários.

As narrações empreendidas e o acréscimo do prólogo não são as únicas formas de direcionamento ao público presentes na representação. Quando o ator que interpreta Ricardo

canta, ao final das primeiras três cenas do quarto ato, *O Cabeleira*, de Dona Militana, percebemos uma interação com a plateia e um dos poucos momentos em que o ator se desvincula do personagem. Pois a canção, como uma ladainha, repete sua estrutura e indica ao público sua repetição. Os espectadores são convidados a participar, implicitamente. Com esse convite e a efetiva participação do público com o último verso entoado coletivamente, há uma breve suspensão da identificação do ator com Ricardo, em que até se ouve um comentário do ator por trás da figura encenada, no encerramento da cena: “É uns pai p’ajudá demais”. Além de propor essa suspensão, a saída do personagem, no tom enunciado, provoca riso na plateia, reiterando o elemento de comicidade.

Dentro da proposta brechtiana de teatro épico-dialético, o conceito de história nos é relevante, ainda mais por tratarmos aqui de uma peça histórica tomada para uma encenação contemporânea. O autor alemão acredita que as peças devem ser historicizadas, marcadas em contraste com nosso próprio tempo (HEINEMANN, 1994, p. 239). No caso da encenação em análise, dispomos de diversos elementos que remetem à cultura popular brasileira contemporânea (considerando nesse período desde o início do século XX, já que a cultura é um processo de construção e não nasce de um dia para o outro) como se atualizassem o texto shakespeariano e marcassem esse contraste. Porém, apesar desses elementos que marcam a apropriação intercultural feita pelo grupo, a todo momento somos lembrados de que a história se passa na Inglaterra medieval, com reis e rainhas distantes da realidade brasileira. Não poderíamos afirmar categoricamente que se trata de uma encenação nos moldes brechtianos, contudo, no quesito historicização, a encenação se posiciona no interstício de historicizar e atualizar a peça. A atualização se concretiza, principalmente, com a proposta intercultural de apropriação.

Apesar dos elementos épicos encontrados e das contradições apresentadas na encenação, não podemos “banalizar” os conceitos do teatro no sentido político proposto por Brecht, pois, ainda que distanciada da busca ilusionista de representação, não acreditamos ser possível depreender da encenação, uma crítica social com objetivo de alteração de comportamento, se comparada com outras encenações de grupos como a Companhia do Latão. É necessário certo cuidado ao caracterizar as representações mais contemporâneas como teatro épico-dialético brechtiano, pois como ressalta Heinemann (1994):

‘Brechtiano’ se tornou um clichê. Qualquer produção que altere o cenário ou o figurino em frente ao público, nos lembra que estamos no teatro, choca nossas expectativas ou reduz as características ao mínimo, está apta a ser intitulada como brechtiana. Isso, porém, está equivocado. Os efeitos de distanciamento de Brecht –

incluindo efeitos de alienação que funcionam nos surpreendendo – são, como ele disse, intencionalmente, de combate, com efeitos políticos. (HEINEMANN, 1994, p. 247)⁶¹

Esses efeitos combativos e políticos parecem não se encontrar na representação do grupo potiguar se considerarmos um contexto geral. Porém, se refletirmos sobre contendas locais de um tempo não tão distante (se existentes ainda é difícil precisar) com matadores de aluguel, coronéis que obrigavam seus eleitores a votar naqueles que eram afetos seus (votos de cabresto), o enredo de Ricardo III e as inserções dos elementos culturais referenciais acabam produzindo sim um efeito político. Dentro dessa última compreensão, o público local pode ter visto a encenação e refletido sobre seu próprio contexto, indignando-se com ele e comentando em discordância, ainda que não houvesse conflitos combativos a essas atitudes.

Seja compreendendo essa encenação como épica ou não, no sentido proposto por Brecht, o que se propõe não parece ser um teatro como mero entretenimento num mercado de consumo – visto distanciar-se de encenações mais clássicas, com garantias de público (ainda que faça uso de um texto canônico, tido como garantia de boa recepção). Muito menos parece assemelhar-se a uma proposta de teatro com aspiração de retratar o homem em busca do belo, do universal, como frequentemente associado a Shakespeare – tanto se distancia dessa concepção, que é possível depreender alguns elementos épicos da proposta brechtiana, em nada relacionados com concepções realistas, ilusionistas de produção. É político na medida em que se distancia, questiona e contrapõe as concepções canônicas de produção e representação shakespearianas na proposição estética incomum ao convencional de apresentação de Shakespeare contudo, não é possível compreender o espetáculo em questão como político no sentido ativo proposto pelo teatro épico brechtiano.

Brecht (1978) comenta sobre o nível cultural de um teatro e como determiná-lo. “O nível cultural de um teatro determina-se, entre outros fatores, pelo grau em que ele conseguir vencer a oposição entre uma forma “nobre” de representar (elevada, estilizada) e uma forma de representar realista (“imitada da realidade”)” (BRECHT, 1978, p. 90). De acordo com esse

⁶¹ Em tradução livre do texto-fonte: ‘Brechtian’ has become a cliché. Any productions that changes scenery or costumes in sight of the audience, reminds us that we’re in a theatre, shocks our expectation or reduces properties to a minimum is apt to be called Brechtian. This however is wrong. Brecht’s distancing effects – including alienation effects that work by surprising us – are, as he said, deliberately combat, *political* effects. (HEINEMANN, 1994, p. 247)

fator, a encenação idealizada pelo grupo possui um alto nível cultural, exatamente por se interpor às formas “nobres” de representação e não ter pretensões realistas com a produção.

O trabalho do grupo de teatro contemporâneo brasileiro aqui evidenciado, parece se afirmar como espaço para a formação estética e social, como parte do mundo ao mesmo tempo em que suspende esse mundo em algumas contradições e o coloca como objeto de crítica. Essa crítica não parece nos mover ativamente a agir em nossa realidade, como na proposta dialética, mas funciona como elemento de reflexão individual sobre as ambições de um indivíduo nas atitudes tomadas para chegar ao poder, muito próximas do contexto de recepção em que a peça se inseriu. Para promover essa reflexão, a aproximação entre os contextos inglês elisabetano e o brasileiro, especificamente pelo viés da cultura popular nordestina, foi primordial. A apropriação intercultural promovida, trouxe ao contexto brasileiro, uma questão inerente ao homem, não porque plano e não historicizado, mas por ter, contemporaneamente, também, uma função social que pode muito bem ser trabalhada através da arte, em suas contradições próprias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após um longo percurso de formação, podemos compreender como o trabalho de um grupo de teatro como os Clowns de Shakespeare se caracteriza através da encenação da peça *Sua Incelença, Ricardo III*. Em especial, nos interessou estudar como se dá o trabalho de apropriação de autores canônicos, aqui em especial, William Shakespeare. Ainda que se tenham poucas informações sobre sua vida (mais do que a maioria de seus contemporâneos), sobre sua atuação no teatro, sobre fatores biográficos que buscam validar sua continuidade no interesse geral, o bardo inglês permanece como referência teatral às mais diferentes frentes.

Sempre relacionado ao seu contexto de produção, porque historicizado, material e sincrônico, de acordo com a compreensão da função social da arte, Shakespeare pode ser compreendido em seu contexto próprio de produção, como apontamos ao retomar o autor inserido dialeticamente em sua estrutura de sentimento do período elizabetano. Além dessa dimensão, é possível observar como esse autor, ao distanciar-se do padrão canônico em decorrência de alterações no trabalho e na percepção da literatura ocorridos, principalmente, durante o século XIX, pode significar hoje em outra cultura, em outro tempo.

No teatro brasileiro, em específico, pudemos reconhecer como os teatros de grupo amador e os grupos de teatro tiveram uma participação importante na busca por sua (re)popularização. Pois, fugindo de moldes estilizados de interpretação, de concepções formais fechadas, principalmente durante o século XX, percebendo mais tons de crítica social nas peças onde antes se queria correspondência aos interesses da classe hegemônica dominante, esses grupos foram os protagonistas dessa contraposição em território nacional.

Assim como propôs Brecht, no trabalho com as obras clássicas,

A grandeza das obras clássicas reside na sua grandeza humana, e não numa grandeza de fachada. [...] Se nos deixarmos intimidar por uma concepção falsa, superficial, decadente e tacanha do classicismo, não lograremos jamais uma representação viva e humana das grandes obras. O autêntico respeito que estas obras podem e devem exigir requer que desmascaremos o respeito hipócrita, servil e falso. (BRECHT, 1978, p. 97)

Dentro da perspectiva que apresentamos do trabalho com o texto shakespeariano, as inovações com as produções de grupos de teatro contemporâneo brasileiro, se identificam com essa renovação de uma obra clássica, não por sua grandeza universal, como apontam alguns teóricos mais clássicos. Sua identificação decorre do reconhecimento do caráter humano presente nessas obras que se tornaram clássicas também por esse fator. Humano não num

caráter universal e plano previamente concebido, mas humano por se tratar de homens políticos inseridos em contextos em que atuam dialeticamente.

Desconsidera-se, com essas apropriações e novas possibilidades de leitura das obras clássicas, a “posse” do autor relacionada a um único país como se fosse intocável por outras culturas. O contato intercultural promovido entre Brasil e Inglaterra evidencia cada vez mais como o trânsito entre culturas diferentes é possível de ocorrer dialeticamente. Ao invés de produzir algo negativo, o resultado desses movimentos se apresenta como algo extremamente positivo, evidenciando cada vez mais a função social do teatro.

Não se busca uma regressão com a apresentação de novas perspectivas de trabalho, de novas apropriações, que demonstram todo seu caráter de formação, como vimos durante a construção de uma identidade para o teatro brasileiro. Muito pelo contrário, o adicionar elementos culturais a obras canônicas, utilizando uma interpretação que não busca rebaixar, mas valorizar as obras em questão, compõe o quadro que organiza a maioria dos trabalhos idealizados por grupos como os Clowns de Shakespeare no contexto atual, que atualizam seus sentidos independente de amarras canônicas.

No caso em questão, vale retomar que esse posicionamento decorre das características do teatro brasileiro que, em seus anos de formação, caminhou para se apresentar como cômico e popular, nacionalizado cada vez mais ao desvencilhar-se de modelos europeus. Além de ser decorrente da proposta estética do grupo escolhido para exemplificar essa proposta – num trabalho diferenciado pela escolha de uma peça histórica shakespeariana, normalmente preteridas frente às quatro grandes tragédias – tal proposta estética é incluída desde o início do grupo: em seu nome, pela liberdade dos bobos de Shakespeare e pelo direcionamento oswaldiano de possibilidade de apropriação da cultura do Outro. Em cada representação é possível perceber uma vez mais como é o posicionamento dos Clowns de Shakespeare na cena contemporânea brasileira de acordo com seus princípios estéticos e ideológicos.

A inserção de elementos épicos na representação, em conjunto com características que remetem à cultura popular nordestina, distanciam a encenação de *Sua Incelença, Ricardo III* das interpretações convencionais e realistas de Shakespeare. E, além, indicam como o trabalho do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare é resultado da influência dos anos de formação do teatro brasileiro, mais especificamente o nordestino que, com suas especificidades locais de construção, carrega a prosódia, a musicalidade e a comicidade como características inerentes.

As categorias cênicas vistas na análise empreendida no presente trabalho demonstram como elas podem significar individualmente e em conjunto. Isoladas, elas propõem uma narratividade própria com inserção de elementos que contribuem para a construção do sentido pretendido na apropriação. A partir da dinâmica entre elas podemos compreender como o épico está presente também nas manifestações artísticas de muitos dos grupos de teatro contemporâneos brasileiros.

Esses elementos épicos, compreendidos em sua dinâmica cênica, nos possibilitam, assim como a proposta estética do teatro épico-dialético, diferentes compreensões do resultado dessa apropriação. Como ressaltamos, aparentemente não se encontra na encenação em análise os efeitos políticos decorrentes da proposta brechtiana. Contudo, nas contradições próprias inerentes aos diferentes contextos de recepção, podemos conceber esses efeitos políticos significando contextualmente. O interesse da abordagem materialista de apropriação cultural é perceber as múltiplas possibilidades de sentidos decorrentes de abordagens diferenciadas e contextos de recepção distintos, considerando a arte em sua função social e não como mero entretenimento.

Porém, ainda que não seja possível determiná-los enquanto teatro épico, pois existem, também, em contrapartida, muitos trabalhos que se dizem brechtianos de maneira banalizada, a função social da arte apresentada contemporaneamente, tanto na encenação de *Sua Incelença, Ricardo III*, quanto em diversos outros trabalhos de grupos elencados no decorrer da dissertação, indica a distância e o crescimento crítico frente a um teatro assegurado por moldes classicistas e que ainda hoje encontra seus reprodutores. A evidenciação desse trabalho ocorre quando pensamos, a partir de uma abordagem materialista da encenação, em todos os fatores que compõem a produção em seus mais diferentes níveis de interpretação e possibilidades de elaboração de sentidos.

REFERÊNCIAS

ABLCL – Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Disponível em: <<http://www.ablcl.com.br/>> Acesso em: 13 fev. 2018.

Abraço – Clowns de Shakespeare. Disponível em: <<https://www.clowns.com.br/abraço/>> Acesso em: 08 jan. 2018.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 1947. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Disponível em: <https://socomunicacao.files.wordpress.com/2017/10/adorno_dialetica_esclarec.pdf> Acesso em: 08 jan. 2018.

AGUIAR, F. A Continuação da Comédia de Costumes. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1*: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 233-253.

ALEXANDRE, P. *Jararaca*: De cangaceiro a “santo”. Disponível em: <<https://historiablog.org/2014/04/17/jararaca-de-cangaceiro-a-santo/>> Acesso em: 25 jan. 2018.

ALMINO, J. Por um universalismo descentrado: Considerações sobre a Metáfora Antropófaga. In: ROCHA, J. C. C.; RUFFINELLI, J. (Org.) *Antropofagia hoje?*: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 55-62.

AMOK Teatro. Disponível em: <http://www.amokteatro.com.br/default_inicial.asp> Acesso em: 05 jul. 2017.

AMORIM, L. M. *Tradução e Adaptação*: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ANDRADE, O. *Manifesto Antropófago*. In: ROCHA, J. C. C.; RUFFINELLI, J. (Org.) *Antropofagia hoje?*: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 27-31.

ANDRADE, W. O Teatro da Marginalidade e da Contracultura. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 239-257.

AQUARIUS Produções Artísticas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo517714/aquarius-producoes-artisticas>>. Acesso em: 06 de Jul. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ARÊAS, V. A Comédia de Costumes. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 119-137.

ARISTÓTELES. *A Arte Poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2011.

As Graças. Disponível em: <<http://www.asgracas.com.br/>> Acesso em: 05 jul. 2017.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

A Vida Amorosa de Ofélia – USP. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2004/jusp691/teatro.htm>> Acesso em: 05 de jul. 2017.

AZEVEDO, E. R. Um Shakespeare Ítalo-Paulista. *Pitágoras 500*. Campinas, 2014, v. 07, n. 2, p. 21-41, 2014.

BANDEIRA, M. *Os melhores poemas de Manuel Bandeira*. 4. ed. São Paulo: Global, 1986.

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BETTI, M. S. O Teatro de Resistência. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 194-215.

BICKLEY, P.; STEVENS, J. *Shakespeare and Early Modern Drama: Text and Performance*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016.

BLOOM, H. *A Angústia da Influência: Uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

_____. *Shakespeare e a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

BONNICI, T., ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

BORGES, J. L. *Curso de Literatura Inglesa*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRAGA, C. A Retomada da Comédia de Costumes. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 403-416.

BRANDÃO, T. As Companhias Teatrais Modernas. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 80-96.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRITO, R. J. S. O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 219-233.

BULLOUGH, G. *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*. Volume III. Earlier English history plays: Henry VI, Richard III, Richard II. United Kingdom, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1960.

CAFEZEIRO, E.; GADELHA, C. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CAMATI, A. S.; LEÃO, L. C. Spatial negotiations in the Brazilian street production *Sua Incelença, Ricardo III* by Clowns de Shakespeare. *The Shakespearean International Yearbook*. 16: Special Section, Shakespeare on Site. London: Routledge, 2016. p. 87-107.

_____. Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em Sua Incelença, Ricardo III. *Revista Cerrados*. Brasília, 2013, v. 22, n. 35, p. 217-230, 2013.

CAMATI, A.; MIRANDA, C. A. (Orgs.) *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.

_____. (Orgs.) *Shakespeare sob múltiplos olhares*. 2. ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2016.

CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora Leya, 2011.

CARTER, J.; McRAE, J. *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*. London: Routledge, 1997.

CASTRO, A. V. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

Cena IV – Shakespeare Cia. Disponível em: <<https://www.cenaiv.com/>> Acesso em: 07 jul. 2017.

CEVASCO, M. E. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Rumos da literatura inglesa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CHIARADIA, F. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia de Teatro São José. *Sala Preta*. São Paulo, 2003, v. 03, p. 153-163, 2003.

Cia. Fábrica São Paulo. Disponível em: <<https://www.ciafabricasaopaulo.com/>> Acesso em: 05 jul. 2017.

Cia. Stravaganza. Disponível em: <<http://www.ciastravaganza.com.br/STRAVAGANZA%20-%20HTML/espeticulos.html>> Acesso em: 06 jul. 2017.

CLOSEL, R. A. B. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*. Curitiba, 2016, v. 14, n. 2, p. 209-246, 2016.

Clowns de Shakespeare. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ObGFldVn2lQ>> Acesso em 22 jul. 2017.

Clowns de Shakespeare – Só mais um site WordPress. Disponível em: <<https://www.clowns.com.br/>> Acesso em: 06 jul. 2017.

Coletivo Shakespeare Livre. Disponível em: <<http://shakespearelivre.wixsite.com/shakespearelivre>> Acesso em: 07 jul. 2017.

Companhia do Latão. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/site/>> Acesso em: 05 jul. 2017.

CONNOLLY, A. (Org.) *Richard III: a critical reader*. Great Britain: Bloomsbury, 2013.

CONTIN, C. A Maquiagem e o Rosto sob a Máscara da Commedia dell'Arte. In.: *Gli Abitanti di Arlecchinia. Favole didattiche sull'Arte dell'At-tore*. 2. ed. Tradução de Aline Castaman. Campanotto Editore: 2006.

COSTA, I. C. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, R. F. *A Oficina de iluminação cênica e a construção do espetáculo: uma proposta pedagógica*. 2010. 186 f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal, 2010.

_____. *Diálogos com a iluminação teatral: uma proposta de ensino*. 2004. Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal, 2004.

DESMET, C.; SAWYER, R. *Shakespeare and Appropriation*. New York: Routledge, 1999.

Discografia – Os Desvalidos [2008]. Disponível em: <
<http://www.joesiaramos.mpbnet.com.br/discografia/1999.nosso.palco.e.a.rua/vento.html>>
Acesso em 08 fev. 2018.

DOLLIMORE, J.; SINFIELD, A. (Ed.) *Political Shakespeare: Essays in cultural materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1994.

DÓRIA, G. *Moderno teatro brasileiro: Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro (MEC), 1975.

_____. Os Comediantes. *Dionysos*. São Paulo, 1975, n. 22, p. 5-30, 1975.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESPER, L. Aspectos do trágico em *Hamlet: desapego e sacrifício*. In.: CAMATI, A.; MIRANDA, C. A. *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009. p. 145-162.

FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

_____. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

_____ (Org.) *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, N. Os Grupos Amadores. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 57-80.

_____. Primeiras Tentativas de Modernização. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 43-56.

FERNANDES, S. A Encenação. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 332-369.

_____. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

FERRARIO, C. *O corpus em jogo e suas aproximações míticas na escrita dramática*. In: Memória ABRACE XVI. Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais... Uberlândia (MG). UFU, 2017. Uberlândia. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/ixcongressoabrace/32690-o-corpus-em-jogo-e-suas-aproximacoes-miticas-na-escrita-dramatica>> Acesso em: 08 jan. 2018.

FLORY, A.; PASCOLATI, S. (Org.) *Teatro e Intermidialidade*. Maringá: Eduem, 2015.

FONTANA, F. S. Shakespeare, teatro moderno e movimento amador – a experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. *Pitágoras 500*. Campinas, 2014, v. 07, n. 2, p. 43-62, 2014.

FRANÇA, T. Flipipa 2012: Embarque nessa viagem. (Figura 10). Disponível em: <http://potiguarte.blogspot.com.br/2012/09/flipipa-2012-embarque-nessa-viagem_27.html> Acesso em 25 jan. 2018.

GARCIA, C. Cenografia e Indumentária. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 371-388.

GARCIA, S. A Dramaturgia dos Anos de 1980/1990. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 301-331.

GLASER, A. L. *Materialismo Cultural*. 2008. 236 f. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

GOMES, C. M. *William Shakespeare no Brasil*. Anais da Biblioteca Nacional. Vol. 79. 1959.

GOMES, E. *Shakespeare no Brasil*. Departamento de Imprensa Nacional. São Paulo: MEC, 1961.

Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenicass.com.br/site/teatro-c2/105-clowns-de-shakespeare-rio-grande-do-norte-natal.html>> Acesso em 25 jun. 2017.

Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare | Primeiro Sinal. Disponível em: <<http://www.primeirosinal.com.br/grupo-de-teatro-clowns-de-shakespeare>> Acesso em: 08 jan. 2018.

Grupo Galpão. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/>> Acesso em 25 mai. 2017.

Grupos selecionados para a Mostra Shakespeare in the Streets. Disponível em: <<http://www.butoh.com.br/shake/portu/selecionados.html>> Acesso em: 07 jul. 2017.

GUERIOS, A. M. *A Atualidade de Shakespeare: Um estudo sobre Romeu & Julieta do Grupo Galpão*. 2017. 140 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá (UEM). Maringá, 2017.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, R. O Pensamento Crítico e Estético. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 277-299.

GUZIK, A. A Dramaturgia Moderna. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 117-143.

HARRISON, G. B. *Shakespeare: traços da vida e aspectos da obra*. Tradução Maria Júlia Brandão Lopes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1960.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HEINEMANN, M. How Brecht read Shakespeare. In.: DOLLIMORE, J.; SINFIELD, A. (Ed.) *Political Shakespeare: Essays in cultural materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1994. p. 226-254.

HELIODORA, B. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Escritos sobre teatro*. Organização de Claudia Braga. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

_____. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. (Orgs.) *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba, PR: Editora Beatrice, 2008a. p. 321-334.

_____. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008b.

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

_____. *Shakespeare: o que as peças contam*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HELLER, A. *O Homem do Renascimento*. Tradução Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

_____. O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como Filósofo da História. *Revista Morus*. Campinas, 2005, v. 2, n. 2, p. 19-38.

História de São João Batista. Disponível em: < <http://cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-joao-batista/145/102/>> Acesso em 12 fev. 2018.

HONAN, P. *Shakespeare: uma vida*. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

Imagem de Hoje: Sua Incelença, Ricardo III – Clowns de Shakespeare – Festival de Curitiba. (Figura 14) Disponível em: <<http://mangacenografica.blogspot.com.br/2011/04/imagem-de-hoje-sua-incelencia-ricardo.html>> Acesso em: 25 jan. 2018.

KERMODE, F. *A linguagem de Shakespeare*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

- KIST, I. S. A Tragédia e o Melodrama. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 75-94.
- LAZZARATTO, M. Um espaço para Ricardo III. *Pitágoras 500*. Campinas, 2014, v. 07, n. 2, p. 105-117, 2014.
- LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. (Orgs.) *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba, PR: Editora Beatrice, 2008.
- LEVIN, O. M. O Teatro dos Escritores Modernistas. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 21-42.
- LOPES, L. P. M.; DURÃO, F. A.; ROCHA, R. F. (Org.) *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.
- LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- _____. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965.
- MAGALHÃES, P. *Antes que eu me esqueça: memórias de Copacabana*. Rio de Janeiro: Tupy, 1967.
- MAQUIAVEL, N. *O Príncipe*. Tradução Leda Beck. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- MARCIANO, M. *É possível afirmar que existe hoje um Teatro Político?* Disponível em: <<http://zagaiaemrevista.com.br/e-possivel-afirmar-que-existe-hoje-um-teatro-politico/>> Acesso em 18 set. 2017.
- MATE, A. Grupos teatrais no Brasil contemporâneo. *Revista Moringa*. Natal, 2011, vol. 2, n. 1, p. 35-47, 2011.
- MIRANDOLLA, G. P. D. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- MONTEIRO, M. B. *O Mundo dos Clowns*. Disponível em: <<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/o-mundo-dos-clowns/164681>> Acesso em 15 jan. 2018.

MOSTAÇO, E. A Questão Experimental: A Cena nos Anos de 1950-1970. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 215-239.

Muito barulho por quase nada. Disponível em: <<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/muito-barulho-por-quase-nada/>> Acesso em 22 ago. 2017.

NICOLL, A. (Ed.) *Shakespeare Survey (3)*. An anual survey of Shakespearian Study & Production. Cambridge: Cambridge University Press, 1950.

OS Comediantes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes>>. Acesso em 25 de mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

O Despertador. Ano 1838\Edição 00115 – Pag: 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=706701&pagfis=456&url=http://memoria.bn.br/docreader>> Acesso em 21 jun. 2017.

Os Dezequilibrados. Disponível em: <<http://www.osdezequilibrados.com.br/>> Acesso em: 05 jul. 2017.

Os Fodidos Privilegiados. Disponível em: <<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/os-fodidos-privilegiados/>> Acesso em: 06. jul. 2017.

O'SHEA, J. R. Impossibilidades e possibilidades: análise da performance dramática. In.: LOPES, L. P. M.; DURÃO, F. A.; ROCHA, R. F. (Org.) *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

O Tablado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo206275/o-tablado>>. Acesso em: 27 Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Parlapatões. Disponível em: <<http://parlapatoes.com.br/site/>> Acesso em: 30 jun. 2017.

PARVINI, N. *Shakespeare and contemporary theory: new historicism and cultural materialism*. London: Bloomsbury, 2012.

_____. *Shakespeare's History Plays: Rethinking Historicism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

PASCOLATI, S. A. V. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, T., ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 93-112.

PASTA, J. A. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

PAVIS, P. *A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015c.

PAVIS, P. *A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.) São Paulo: Perspectiva, 2015a.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

PEIXOTO, A. Primeira semana do Balaio Teatral será dedicada ao movimento teatral A Lapada. Disponível em: <<http://www.nominuto.com/noticias/ciencia-e-saude/primeira-semana-do-balaio-teatral-sera-dedicada-ao-movimento-teatral-a-lapada/11752/>> Acesso em: 08 jan. 2018.

PEIXOTO, N. A. Iniciativas e Realizações Teatrais no Rio de Janeiro. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 371-388.

Persona Cia. de Teatro. Disponível em: <<http://personateatro.com.br/>> Acesso em: 06 jul. 2017.

Pia Fraus. Disponível em: <<http://piafraus.com.br/site/>> Acesso em: 05 jul. 2017.

PRADO, D. A. As Raízes do Teatro Brasileiro. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 21-66.

_____. Leonor de Mendonça de Gonçalves Dias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1970, n. 8, p. 91-106.

RAUEN, M. As resenhas de montagens de peças de Shakespeare no Brasil. *Pitágoras 500*. Campinas, 2014, v. 07, n. 2, p. 4-17, 2014.

RICARDO III nas Olimpíadas – Clowns de Shakespeare. (Figura 13) Disponível em: <<http://www.clowns.com.br/event/ricardo-iii-nas-olimpiadas-2/>> Acesso em 25 jan. 2018.

ROCHA, J. C. C. *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mímesis em circunstâncias não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações, 2017.

ROCHA, R. F. “A Performance Correta”: circulação e apropriação da herança clássica no teatro elisabetano. In.: LOPES, L. P. M.; DURÃO, F. A.; ROCHA, R. F. (Org.) *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. p. 19-37.

RODRIGUES, C. C. A distinção entre adaptação e tradução relativizada: questões de poder e apropriação. In: Congresso Ibero-Americano de tradução e Interpretação (CIATI), 2, 2001, São Paulo. 2001 – *Uma odisseia na tradução*. São Paulo: Centro Universitário Ibero-Americano, 2002. p. 185-190.

ROSENFELD, A. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 123-145.

_____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Santos João e Paulo, testemunhavam o amor a Deus. Disponível em: <<https://santo.cancaonova.com/santo/santos-joao-e-paulo-testemunhavam-o-amor-a-deus/>> Acesso em 12 fev. 2018.

São João Batista de La Salle, intercessor dos mestres e educadores. Disponível em: <<https://santo.cancaonova.com/santo/sao-joao-batista-de-la-salle-intercessor-dos-mestres-e-educadores/>> Acesso em 12 fev. 2018.

SCHWARZ, R. *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

SHAKESPEARE – PROJETO 39. Disponível em: <http://universoculturaldamatilde.blogspot.com.br/p/blog-page_11.html> Acesso em: 07 jul. 2017.

SHAKESPEARE, W. *Obra completa: dramas históricos*. Tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1969. Vol. III.

_____. *Teatro Completo*. Tradução Barbara Heliadora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016. 3 vol.

_____. *The Tragedy of King Richard the Third*. New York: Penguin Books, 2017.

SHAPIRO, J. *1599: Um ano na vida de William Shakespeare*. Tradução Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

SILVA, V. M. A. *Teoria da Literatura*. 8. ed. vol. 1. Coimbra: Almedina, 1993.

Sua Incelença, Ricardo III – Clowns de Shakespeare. Disponível em: <<http://www.clowns.com.br/sua-ancelencia-ricardo-iii/>> Acesso em 25 jan. 2018.

Sua Incelença, Ricardo III (Clowns de Shakespeare) – Reviewing Shakespeare. Disponível em: <<http://bloggingshakespeare.com/reviewing-shakespeare/sua-ancelencia-ricardo-iii-clowns-de-shakespeare-porto-praca-d-joao-brazil-2013/>> Acesso em: 20 jul. 2017.

Sua Incelença, Ricardo III em três momentos. Disponível em: <<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2011/04/10/sua-ancelencia-ricardo-iii-em-tres-momentos/>> Acesso em: 20 jul. 2017.

Sua Incelença, Ricardo III (His Excellency Richard III) << MIT Global Shakespeares. Disponível em: <<http://globalshakespeares.mit.edu/ricardo-3-villela-gabriel-2011/>> Acesso em 12 fev. 2017.

SPINELLI, D. A prática do intercâmbio adotada pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e suas possíveis relações com a cultura popular. *Revista Rebento*, São Paulo, n. 5, p. 378-384, 2005.

_____. *O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação, profissionalização e manutenção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare*. 2016. 361 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2016.

SPURGEON, C. *A Imagística de Shakespeare*. Tradução Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SOUZA, G. M. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008.

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEATRO Brasileiro de Comédia (TBC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia>>. Acesso em: 26 mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Teatro de Amadores de Pernambuco. Disponível em: <<http://www.tap.org.br/>> Acesso em: 26 mai. 2017.

Teatro de Arena 50 anos. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>> Acesso em: 03 dez. 2017.

TEATRO do Estudante de Pernambuco (TEP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo404785/teatro-do-estudante-de-pernambuco>>. Acesso em: 22 jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TEATRO do Estudante do Brasil (TEB). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399337/teatro-do-estudante-do-brasil>>. Acesso em: 25 mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TEATRO Popular do Sesi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo203534/teatro-popular-do-sesi>>. Acesso em: 04 de Jul. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TIBAJI, A. As revistas de ano de Artur Azevedo: espaços de heterogeneidade cultural. *Remate de Males*. Campinas, 2008, v. 28, n. 1, p. 21-30.

TILLYARD, E. M. W. *Shakespeare's History Plays*. London: Chatto & Windus, 1951.

TOMIELLO, A. O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e sua presença na cena contemporânea brasileira. In: III Seminário Nacional de Dramaturgia e Teatro, 3, 2017, Cascavel. *Anais...* Cascavel: UNIOESTE, 2017. p. 108-117.

_____. O texto shakespeariano no caminho dos teatros amador e popular de grupo no Brasil. *Revista Dramaturgia em Foco*, Pernambuco, v. 1, n. 1, p. 108-124, 2017.

Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Disponível em: <<http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>> Acesso em 05 de jul. 2017.

VANUCCI, A. Artistas Dramáticos Estrangeiros no Brasil. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 275-296.

VARGAS, M. T. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 358-370.

_____. A Modernização da Arte do Ator. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 96-117.

VENEZIANO, N. O Teatro de Revista. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 436-455.

VENUTI, L. *The translator's invisibility*. London: Routledge, 1995.

VIDAL, C. J. *Os Clowns de Shakespeare e o espetáculo 'Sua Incelença, Ricardo III'*. Disponível em: <<http://www.cascianovidal.com.br/os-clowns-de-shakespeare-e-o-espetaculo-%E2%80%98sua-incelenca-ricardo-iii%E2%80%99/>> Acesso em 25 jan. 2018.

WERNECK, M. H. A Dramaturgia. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 417-436.

WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

_____. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

YAMAMOTO, F. *Sua Incelença, Ricardo III*. Script da performance. 2010.

ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE *SUA INCELENÇA, RICARDO III*

Direção Geral: Gabriel Villela

Elenco: Camille Carvalho, Dudu Galvão, César Ferrario, Joel Monteiro, Marco França, Paula Queiroz, Renata Kaiser e Titina Medeiros

Assistência de direção: Ivan Andrade e Fernando Yamamoto

Texto original: William Shakespeare

Adaptação dramática: Fernando Yamamoto

Consultoria dramática: Marcos Barbosa

Figurino: Gabriel Villela

Cenário: Ronaldo Costa

Assistente de figurino: Giovana Villela

Aderecista: Shicó do Mamulengo

Costureira: Maria Sales

Direção Musical: Marco França, Ernani Maletta e Babaya

Arranjos vocais: Ernani Maletta e Marco França

Arranjos instrumentais: Marco França

Preparação vocal: Babaya

Direção vocal para texto e canto: Babaya

Música instrumental original: Marco França

Pesquisa musical: Gabriel Villela e o grupo

Preparação corporal: Kika Freire

Iluminação: Ronaldo Costa

Coordenação de produção: Fernando Yamamoto

Assistência de produção: Renata Kaiser

Produção executiva: Rafael Telles

Assessoria de imprensa: Verbo Comunicação e Eventos

Fotografia: Pablo Pinheiro

Registro em vídeo: Rafael Telles

Projeto gráfico: Caio Vitoriano

Secretariado: Arlindo Bezerra

O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare é patrocinado pela Petrobrás.

ANEXO B – Texto de *Sua Incelença, Ricardo III*⁶²

Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare

Sua Incelença Ricardo III

De William Shakespeare

Concepção e direção: Gabriel Villela

Adaptação dramaturgica: Fernando Yamamoto

Prólogo

RICARDO Senhoras e senhores, boa noite! O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare apresenta o espetáculo “Sua Incelença, Ricardo Terceiro”, de William Shakespeare. Eu peço a vocês, gentis espectadores, que deixem a nossa fantasia transportá-los através do tempo até a Inglaterra medieval. Depois de 30 anos de guerra civil, o conflito entre o clã dos York e o clã dos Lancaster termina numa batalha sangrenta, com a vitória do clã dos York. Henrique VI e o seu filho da família Lancaster são chacinados logo após o combate. Assume o poder então Eduardo, o primogênito da família York. E a partir desse momento a nossa história será contada. Imaginai!

Cena I,i

RICARDO Agora o inverno de nosso desgosto
Fez-se verão glorioso ao sol de York;
E as nuvens que cobriam nossa casa
Estão todas enterradas no oceano.
Nossas fronteiras ostentam as coroas
Da glória; os braços erguem-se em estátua;

O alarma foi mudado em bons encontros,
As marchas em compasso de alegria.
E a guerra – com o semblante transformado –
Em vez de galopar corcéis hirsutos
Para aterrar as almas do inimigo
Vai saltitar no quarto de uma dama
Ao lascivo tanger de um alaúde.
Mas eu, sem jeito para o jogo erótico,
Nem para cortejar o próprio espelho,
Que sou rude, e a quem falta a majestade
Do amor para mostrar-me ante uma ninfa;
Eu, que não tenho belas proporções,
Errado de feições pela malícia
Da vida; inacabado, vindo ao mundo
Antes do tempo, quase pela metade,
E tão fora de moda, meio coxo,
Que os cães ladram, se deles me aproximo...
Já que não sirvo como doce amante,
Determinei-me tornar-me um malfeitor
E odiar os prazeres destes tempos.
Armei conspirações, graves perigos,
Profecias de bêbados, libelos,
Para pôr meu irmão Clarence e o rei
Dentro do ódio mortal, um contra o outro;
E se o rei Eduardo for tão firme
Quanto eu sou falso, fino e traiçoeiro,
Inda este dia Clarence será preso;
Pois uma profecia diz que G
Será o algoz dos filhos de Eduardo.
Fugi, meus pensamentos. Aí vem Clarence.
(*Entra Clarence*)
Bom dia, irmão. Que quer dizer a guarda
Que tens em volta?

⁶² Os direitos autorais do texto da encenação são do grupo Clowns de Shakespeare, que autorizou a reprodução em anexo no presente trabalho para fins de compreensão da discussão empreendida. Sua reprodução requer prévio contato com autorização de uso do referido grupo.

CLARENCE Sua Majestade,
Em garantia à minha segurança,
Ordenou que me escoltassem para a Torre.

RICARDO Por que motivo?

CLARENCE É que meu nome é George.

RICARDO Ai, senhor, mas a culpa não
é tua;
Deveria acusar os teus padrinhos.

CLARENCE Pelo que ouço, ele vem
dando ouvido a profecias que por G sua
estirpe se deserda;
Como meu nome é George, é G portanto,
Deduz seu pensamento que sou eu.

RICARDO Isso acontece aos que a
mulher domina:
Não é o rei que te manda pra Torre;
Mas Elizabeth, sua mulher.

CLARENCE Ninguém está salvo, co'a
exceção
De amigos da rainha.

BRACKENBURY Peço perdão a
Vossas Senhorias;
Mas Sua Majestade deu-me o encargo
De impedir as conversas em segredo
Sobre assunto qualquer, com seu irmão.

RICARDO Lorde Hastings! Que
notícias nos vêm do exterior?

HASTINGS Nenhuma vem tão má
quanto as de casa
O rei doente, fraco, melancólico;
Por sua vida temem muito os médicos.

RICARDO Por São Paulo, esta nova é
má deveras.
Não suporto sequer pensar no assunto.
Ele está de cama?

HASTINGS Está. *(Sai)*

RICARDO Espero que não viva; mas
não deve
Morrer antes que George alcance os céus.
Vou atizar seu ódio contra Clarence,
Com mentiras e fortes argumentos
E, se não falho em meu profundo intento,
Clarence não vive nem um dia mais.
Isto feito, que Deus leve Eduardo
E deixe o mundo em glória para mim!
Caso-me agora com a gentil filha de
Warwick:

Por que razão matei-lhe o esposo e o pai?
O melhor a fazer, para compensá-lo,
É tornar-me para ela pai e esposo.
Isso farei; não tanto por amor
Quanto por outro intento, mais secreto
Que preciso alcançar, ao desposá-la.
Mas estou correndo adiante do cavalo:
Clarence respira ainda, enquanto Eduardo
Ainda vive e reina; pondo-o fora
Irei colher o que semeio agora.

Cena I,ii

*(Entra o corpo de Henrique VI carregado,
e Lady Anne a chorá-lo)*

LADY ANNE Sou rosa vermelha, ai meu
bem-querer
A rosa vermelha e branca hei de amar-te
até morrer

CORO MASCULINO Seu beijo doce tem
sabor do mel da cana
Ó Lady Anna, Lady sou teu doce amor.

CORO FEMININO Sou tua cana, teu
engenho teu moinho,
Mas sou feito passarinho que se chama
beija-flor.

CORO A rosa vermelha é do bem-querer
A rosa vermelha e branca hei de amar-te
até morrer.

SOLISTA Uma incelença eu vou
cantar

CORO Oh, meu pai eu vou pro céu
Um anjím vai me levando
Te tudo eu vou me esquecendo
Só de Deus vou me lembrando (2x)

LADY ANNE Repousai nobre estátua
gelada de um rei santo!
Pálidas cinzas da família Lancaster.
Possas eu invocar o teu espectro
Para ouvir o lamento da pobre Anna,
Esposa de Eduardo, esse teu filho
Apunhalado pela mesma mão
Que te causou essas mortais feridas!
Maldito o coração de quem as fez
E o sangue de quem fez correr teu sangue
Caia a desgraça sobre o desalmado
Que nos desgraça com a tua morte,
Horror maior que o que desejo às víboras,
Às aranhas e aos sapos rastejantes
Ou a qualquer outro animal imundo!
Se tiver filhos, sejam natimortos,
Se tiver uma esposa, que ela sofra
Maior miséria pela sua morte
Que eu pela tua e a de meu jovem amo!
(*Entra Ricardo*)

RICARDO Parai o vosso lamento.

LADY ANNE O quê? Vai-te daqui,
emissário horrível dos infernos!

RICARDO Doce santa, não sejas tão
malvada.

LADY ANNE Demônio vil, por Deus não
nos perturbes; Pois fizestes da terra, antes
serena,
Teu inferno de dor e de imprecções.
Se tens prazer em ver teus feitos bárbaros,
Aqui tens bom exemplo das desgraças.
Olha aqui tua obra, carniceiro!
Vede, senhores, como as chagas secas
De Henrique jorram sangue de suas bocas.
Envergonha-te, monstro deformado.
Deus, que o criaste, vingas tua morte!
Terra, que seu sangue bebes, vingas a
morte!
Abata o céu, com um raio, esse assassino;
Ou abra a terra a boca e o coma vivo!

RICARDO Ó bela, mais que a língua
ousa dizê-lo
Dai-me uma trégua para desculpar-me.
Não matei vosso marido.

LADY ANNE Então está vivo.

RICARDO Não está; foi morto pelas
mãos de Eduardo.

LADY ANNE Mentas, garganta ignóbil. A
rainha
Viu teu cutelo quente com seu sangue,
porco-espinho!
Deus conceda que pagues nos infernos por
teu crime.
Ele era doce, bom e virtuoso!

RICARDO Ele que me agradeça se o
ajudei
A ir pro céu, que lhe é melhor que a terra!

LADY ANNE A ti só te convém o próprio inferno.

RICARDO Outro lugar também, se ousar dizê-lo.

LADY ANNE A prisão.

RICARDO Vosso quarto de dormir.

LADY ANNE Desgraçado do quarto em que dormires.

RICARDO Gentil lady Anne,
Não é o causador das duras mortes
De Henrique e Eduardo, os dois
Plantagenetas,
Tão censurável quanto o executante?

LADY ANNE Tu foste a causa e mais o odioso efeito.

RICARDO Vossa beleza foi a causa e o efeito.

Beleza que surgia no meu sono
E que exigia a destruição do mundo
Para que eu repousasse em vosso seio.

LADY ANNE Se o acreditasse, afirmo-te,
homicida,
Destruiria eu mesma esta beleza
Arrancando-a das faces com as unhas.

RICARDO Estes olhos jamais
tolerariam esse desastre. Quem te privou
assim de teu marido
Fê-lo para te dar melhor marido.

LADY ANNE Não há na terra alguém
melhor do que ele.

RICARDO Há quem te ame melhor do que ele amava.

LADY ANNE Onde está ele?

RICARDO Aqui. *(Ela cospe sobre ele)*
Por que me cospes?

LADY ANNE Antes fosse para ti mortal veneno.

RICARDO Veneno nunca teve tal doçura.

LADY ANNE Nunca caiu sobre animal tão sujo.
Vai-te daqui. Teus olhos me infeccionam.

RICARDO Os teus, senhora, infectam mais os meus.

LADY ANNE Antes fossem serpentes e matassem!

RICARDO Antes causassem morte repentina,
Pois matam-me com morte viva e lenta.
Teus olhos põem nos meus salgadas lágrimas,
Enchem-nos de vergonha e de tristeza.
Não ensinas a teu lábios a ironia;
Eles são feitos para o beijo e a prece;
Se tens um coração que não perdoa,
Olha, aqui tens este afiado gume;
Se o queres esconder num peito amante
E libertar esta alma que te adora,
Eu o ofereço aberto ao rude golpe,
E peço a morte, humilde e de joelhos.
Não hesites, pois eu matei Henrique
Mas foi tua beleza que o exigiu;
Vamos, golpeia, assassinei Eduardo
Mas foi teu lindo rosto que o mandou.

(Ela deixa cair a espada)

Apanha a espada ou fica, então, comigo.

LADY ANNE Levanta, falso; quero ver-te morto,
Mas não hei de ser eu o teu carrasco.

RICARDO Diz-me então que eu me matei, e eu o farei.

LADY ANNE Isso eu já disse.

CADÁVER DE HENRIQUE VI Foi num momento de raiva!

RICARDO Foi em meio à raiva.

CADÁVER DE HENRIQUE VI Num disse?

RICARDO Diz outra vez, e só com essa palavra
A mão que já matou o amor menor
Por teu amor mata este amor maior.
De ambas as mortes serás tu culpada.

LADY ANNE Guarda a tua espada.

RICARDO Diz que estamos em paz.

LADY ANNE Isso verás depois.

RICARDO Mas fico na esperança?

LADY ANNE Só dela vive o homem.

RICARDO Toma, aceita este anel.

CANTORA *(Canta)* Perdi meu anel no mar
Não pude mais encontrar
E o mar me trouxe uma concha de presente pra levar.

LADY ANNE Tomar não é ceder.

RICARDO Assim como este anel serve ao teu dedo,
Teu peito há de encerrar meu coração;
Usa-os ambos, pois ambos te pertencem.

LADY ANNE Eu me consolo de ver como te tornas penitente.

RICARDO Diz-me um adeus.

LADY ANNE É mais do que mereces;
Mas como me ensinaste a lisonjear-te
Imagina que eu já me despedi. *(Sai)*

RICARDO Nesse tom, que mulher foi cortejada?

Nesse tom, que mulher foi conquistada?

Eu, que matei-lhe o esposo e o pai do esposo,
Encontrá-la no extremo do seu ódio,
Com maldições na boca, água nos olhos,
E conquistá-la! O mundo contra um nada!
Pois vejam que ela acha – embora eu não –
Que sou um homem guapo e até correto!
Eu a terei; mas não por muito tempo.
Sol, brilha até que eu compre um espelho de aço
E veja a minha sombra quando eu passo.
(Música instrumental)

Cena I,iii

(Entram a rainha Elizabeth e Rivers)

RIVERS Tenha paciência, minha irmã, Sua Majestade
Logo recobrará sua saúde.
Ter pensamentos maus só o piora
Assim, por Deus, mantenha-se serena.

ELIZABETH E se ele morre, o que não me acontece?

RIVERS O céu lhe deu a bênção de um bom filho
Para ser seu conforto se ele morre.

ELIZABETH Ele é criança; e na minoridade
Terá como tutor Ricardo Gloster,
Um homem contra mim e contra vós.

RICARDO Não posso suportar tanta calúnia!
Quem é que se queixou junto do rei
Que eu sou violento e não lhes tenho amor?
Cristo crucificado! Como amam pouco o rei
Enchendo seus ouvidos com discórdias!

RIVERS A quem, de entre todos nós, dirigi-vos?

RICARDO A ti, que não és nobre nem honesto.
Quando te injurieei? Que mal te fiz?
E a ti? E a ti? Malditos sejam todos!
Sua Alteza não pode repousar um só momento
Sem que o perturbeis com vossas queixas.

ELIZABETH Ricardo, não confunda cu com bunda!
Invejas meu sucesso e meus amigos.
Deus não nos faça precisar de ti!

RICARDO Mas Deus faz que de ti hoje eu precise:
Nosso irmão está no cárcere a teu mando!

ELIZABETH Por Deus, nunca incensei Sua Majestade
Contra o duque Clarence, ao contrário!
Tu fazes-me uma injúria vergonhosa.

RICARDO Podes negar que foste tu a causa
Da recente prisão de milorde Hastings...

RIVERS Pode, senhor; pois foi...

RICARDO Pode sim, lorde Rivers!
O que é que ela não pode? Ai, ela pode...

ELIZABETH Lorde Ricardo, eu já sofro há muito tempo
Teus desaforos e alusões irônicas.
Por Deus, vou informar Sua Majestade
De tantas grosserias que suporto.
Preferiria ser uma criada
A ser rainha nessas condições!
Ricardo, toca aquela que eu gosto.

(Canta)

Eu vou cantando
Com aliança no dedo
Eu aqui só tenho medo
De Mestre Zé Mariano
Margaridinha botou rosas na janela
Pensando em vestido branco
Véu e flores na capela

TODOS Ó mana, deixa eu ir
Ó mana, eu vou só
Ó mana, deixa eu ir pro sertão de Caicó
(2x)

(Entra a rainha Margaret)

MARGARET Ouvi-me, maus piratas,
Que disputam o que saquearam de mim!
Qual de vós ao fitar-me não se agita?
Será por ser rainha que curvai-vos,
Ou tremeis ante aquela que banistes?

Gentil vilão, não vá embora ainda!

RICARDO Margaret! Que fazes, bruxa má, diante de mim?
Não te baniram sob pena de morte?

MARGARET Sim. Mas achei mais dor no banimento
Do que na morte que me espera em casa.
Um marido e um filho tu me deves: –
E tu um reino. – Obediência, todos:
A dor que tenho é por direito vossa.

RICARDO A maldição que te lançou meu pai
Quando coroaste sua altiva fronte
Com papel, suas pragas, do fundo de sua alma
te denunciaram, sobre ti caíram;
E Deus, não nós, puniu teu rubro feito.

MARGARET Podem as maldições rasgar as nuvens e penetrar o céu? Abram-se então, nuvens malditas, à minha maldição de fogo.
Que o teu rei seja morto, não na guerra,
Mas pelo excesso, como assassinado
Morreu o nosso, para fazê-lo rei!
Tu, rainha, por mim que fui rainha,
Sobrevivas à glória, como eu mesma!
Desgraçada!
Morra tua alegria antes que morras;
Não sendo mais mãe, nem esposa,
nem rainha da Inglaterra!

RICARDO Concluí teu feitiço, bruxa velha.

MARGARET E deixar-te de fora, cão?
Espera e ouve.
Que o verme dos remorsos te roa a alma!
Que os amigos suspeites de traidores,

Só tomes vis traidores por amigos!
Que o sono jamais feche o teu olhar de vesgo
Senão para algum sonho tormentoso
Que te amedronte como diabo horrendo!
Tu, desfigurado pelo espírito do mal,
aborto, porco!
Tu, que apodresceste o ventre de tua mãe;
tu, fruto odiado do sêmen do teu pai!

ELIZABETH Rogaste a praga contra ti mesma.

MARGARET Rainha do baralho!

ELIZABETH Ô, mulher, isso não!

MARGARET Louca! Afias a espada que te mata.
Dia virá em que me queiras perto
Pra, juntas, maldizer esse porco imundo sanfoneiro.

RICARDO Paz! Por vergonha, se não por piedade.

MARGARET Não me exijas vergonha nem piedade,
Comigo sempre foste impiedoso

RIVERS Mas já chega!

ELIZABETH O quê? Desdenha o meu bom conselho
E agrada um demônio que lhes aponto?
Mas vão lembrar-se disso outro dia,
Quando Ricardo lhes rasgar o coração.
Então dirão que Margaret foi profética!
Que sejais todos alvos do seu ódio
Ele do vosso, e todos do de Deus!
(*Música instrumental*)

Cena I,iv

(*Entra Clarence*)

CLARENCE Eu passei uma noite miserável,
Cheia de pesadelos e visões.
Sonhei que embarcara para ir à Borgonha,
Em companhia de meu mano Ricardo,
Que me induziu a ir para o convés.
De lá olhávamos para a Inglaterra,
E recordávamos mil duros feitos,
Durante as guerras entre York e Lancaster.
E entre os lentos passos que dávamos,
Pareceu-me que Ricardo tropeçou
E, ao cair, lançou-me para dentro
do mar, revolto e encapelado.
Meu Deus, como é horrível afogar-se!
Que fantasmas de morte nos meus olhos!
Julgava ver milhares de navios,
Homens aos mil comidos pelos peixes,
Âncoras, muitas pérolas, valiosas jóias,
Espalhadas no fundo do oceano;
Algumas sobre crânios; e em buracos,
Que noutros tempos abrigavam olhos.
As ondas inundavam-me a alma e não
deixavam
Que ela buscasse a vastidão dos ares.
Meu sonho estendeu-se além da vida,
E veio então a tempestade da alma!
Uma legião de maus demônios
Cercou-me e repetiu aos meus ouvidos
Gritos tão fortes que somente ouvi-los
Me despertou, e por um largo tempo
Fiquei certo de estar no próprio inferno.
Eu fiz, é certo, as coisas que, agora,
provas são contra minha'alma,
por Eduardo, e assim ele m'as paga.

2º ASSASSINO Como é, vamos apunhalá-lo enquanto dorme?

1º ASSASSINO Não; depois dirá que fomos covardes, quando acordar.

2º ASSASSINO Quando acordar? Está louco? Esse só vai acordar no juízo final!

1º ASSASSINO Nesse caso, vai dizer que o apunhalamos enquanto dormia.

2º ASSASSINO Essa palavra “juízo” faz nascer uma espécie de remorso dentro de mim.

1º ASSASSINO O que é isso, está com medo? Então eu volto para contar ao duque Ricardo.

2º ASSASSINO Espere um pouco; tenho esperança de que esse acesso de emoção desapareça logo. Em geral só aguenta até eu contar vinte.

1º ASSASSINO Como está se sentindo agora?

2º ASSASSINO Ainda estou sentindo um restinho de consciência em mim.

1º ASSASSINO Lembre-se da recompensa depois do serviço.

2º ASSASSINO Que morra! Eu tinha esquecido a recompensa. Como é, vamos pôr as mãos à obra?

1º ASSASSINO Acerte-o no coco com o punho de sua espada. E depois o jogamos no barril de vinho no quarto ali ao lado.

2º ASSASSINO Que boa ideia! Fazer papinha dele.

1º ASSASSINO Cuidado! Mexeu-se! Devo atacar?

2º ASSASSINO Não, primeiro vamos argumentar com ele.

CLARENCE *(Despertando)* Guarda? Onde estás?
Dá-me um copo de vinho.

1º ASSASSINO Tereis bastante vinho, meu senhor.

CLARENCE Por Deus, quem é?

1º ASSASSINO Um homem, como vós.

CLARENCE Mas não, como eu, real.

1º ASSASSINO Nem vós, como eu, leal.

CLARENCE Quem vos mandou aqui?
Por que viestes?

AMBOS Para... Para... Para...

CLARENCE Para me assassinar?

AMBOS É sim, é sim.

CLARENCE Mal tendes coração para dizê-lo –
Assim, não o tereis para fazê-lo.
Em que, amigos, eu vos ofendi?

1º ASSASSINO A nós não ofendestes, mas ao rei.

CLARENCE Dentre em breve estarei de bem com ele.

2º ASSASSINO Nunca, senhor. É a morte. Preparai-vos.

CLARENCE Fostes chamados, dentre o mundo inteiro,
Para matar um inocente? De que crime me acusaram?
Ordeno, se sonhais com a redenção,
Que partais já, sem pôr as mãos em mim.
O ato que planejam é maldito.

1º ASSASSINO Quem nos deu as ordens foi o rei.

CLARENCE Vassalo infiel! O grande Rei dos Reis
Comanda nos preceitos de Sua lei
Que tu não matarás; queres então
Desprezar sua lei pela de um homem?
Voltai, que eu vos envio a Ricardo,
Que vos compensará por minha vida
Melhor que Eduardo pela minha morte.

2º ASSASSINO Estais enganado; Ricardo vos detesta.

CLARENCE Ó, não, ele me ama e me protege.
Ele é bom e suave.

1º ASSASSINO Se é.
Qual neve pra colheita. Foi ele quem mandou que vos matemos.

CLARENCE
Não pode ser; quando eu lhe disse adeus
Apertou-me nos braços soluçando
E jurou que viria libertar-me.

1º ASSASSINO É o que faz, livrando-nos da negra
Escravidão da terra, e vos mandando

Gozar as alegrias celestiais.

2º ASSASSINO Olhai para a morte, senhor!

CLARENCE Considerai, senhores, que o mandante

Só pagará com ódio o vosso ato. Cedei, e as almas

Tereis salvas. (*Cantando*)

Assum preto veve solto

Mas não pode avuá

Mil vêiz a sina

De uma gaiola

Desde que o céu, ai

Pudesse oiá (2x)

Se acaso algum de vós,

Estando preso, como estou agora,

Não lutaria pela própria vida?

Como suplicaríeis complacência

Se estivésseis na minha situação?

TODOS (*Cantando*) Assum preto, meu cantar

É tão triste como o teu

Também mataram

O meu amor, que era luz, ai

Dos óio meu (2x)

(*Matam-no e saem*)

Cena II,i

NARRADOR (*Cantando*) When I was young

it seemed that life was so wonderful,
a miracle, oh it was beautiful, magical.

And all the birds in the trees, well they'd be
singing so happily,
oh joyfully, oh playfully watching me.

NARRADOR (*Cantando*) But at night,
when all the world's asleep,

the questions run too deep
for such a simple man.

Won't you please, please tell me what
we've learned

I know it sounds absurd
but please tell me who I am

RICARDO Bons dias aos meus reis e
soberanos,

bons dias aos seus príncipes,

bons dia aos 54 personagens dessa peça,

Good morning, England!

TODOS Good morning!

REI EDUARDO Realmente feliz foi este dia
em que exercemos pura caridade:
demos paz a inimigos, em vez de ódio,
demos amor, entre irados pares.

RICARDO Abençoado labor, meu
soberano.

Se alguém, neste ambiente principesco,

Por desentendimento ou por suspeita

Errônea me tomou por inimigo;

Se involuntariamente eu, por acaso
fiz qualquer coisa que ferisse o peito

de alguém aqui, desejo neste instante
reconciliar-me à sua amiga paz:

tenho horror de viver na inimizade,
desejo o amor de todos que são bons.

Em primeiro lugar, peço à rainha
a paz que eu pagarei com meus serviços.

Não sei de nenhum filho da Inglaterra
contra o qual na minh'alma haja rancores
mais do que n'alma do recém-nascido:
e dou graças a Deus desta humildade.

R. ELIZABETH Que isto seja pra sempre
consagrado:

Peço a Deus que as discórdias se
componham.

Meu soberano, eu peço a Vossa Alteza que tome nosso irmão Clarence em graça.

RICARDO Então, senhora, o amor que eu ofereço é para ser desse modo escarnecido? Quem ignora que o duque faleceu? A senhora causa-lhe um grande mal, zombando assim do seu corpo.

REI EDUARDO Clarence morreu? A ordem foi sustada.

RICARDO Morrera já, por vossa outra ordem, a que levava algum Mercúrio alado; o aleijão que tardou com a contra-ordem só chegou para vê-lo sepultado.

REI EDUARDO Minha palavra mata meu irmão. Quem me pediu por ele? Ou, nesta raiva, ajoelhou-se a meus pés, pedindo calma? Quem falou de amizade e amor fraterno? Ó Deus, temo que agora a Tua justiça recaia sobre mim, e os meus, e os vossos. Vem, Elizabeth, conduzir-me para o quarto, eu não vou aguentar! Ai, meu Deus, morri! Ah, pobre Clarence!
(Saem todos menos Ricardo e Buckingham)

RICARDO Isto é o fruto do ódio. Não notaste Como o grupo culpado da rainha ficou branco ao saber do fim de Clarence? Deus o há de vingar. Vamos, senhor.
(Saem.)

ELIZABETH *(Cantando)* Uma incelença para o rei falecido.

TODOS *(Cantando)* Ele chorava, ele geme, ele se lastimava.

FILHA Vovó Duquesa de York, por que é que chorais constantemente? Bateis no peito e murmurais dizendo: “Ó, Clarence, ó meu filho desgraçado!”

FILHO Por que olhais para nós ansiosamente, chamai-nos órfãos, pobres infelizes?

D. YORK Meus lindos netos, eu lamento a doença do rei, Temo-lhe a morte, e não a de seu pai; Seria mágoa vã por quem já foi.

FILHO O rei, meu tio, é o culpado disso: Deus há de castigá-lo; e eu, insistente, Hei de pedi-lo em preces todo dia.

FILHA E eu também.

D. YORK Calma, crianças, calma; o rei os ama: Inofensivos, puros, inocentes, vocês não podem nem imaginar quem causou a vil morte de seu pai.

FILHO Podemos, sim, vovó; o bom tio Ricardo diz que o rei, por empenho da rainha, inventou mil razões para prendê-lo. E falando-me assim ele chorava, me lamentava e beijava a face; pediu-me que o quisesse como um pai. E disse que me amava como a um filho.

D. YORK O embuste pode usar
formas amáveis
E a face da virtude esconde o vício.

FILHA Acha que ele mentiu?

D. YORK Sim, meninos.
(*Entram Elizabeth e Rivers*)

ELIZABETH Ó, quem me impedirá de
lamentar-me,
chorar minha desgraça e atormentar-me?

D. YORK Por que uma tal cena de
impaciência?

R. ELIZABETH Pra falar de uma trágica
violência –
Teu filho Eduardo, nosso rei, morreu!
Por que crescem os galhos sem raízes?
Por que não secam folhagens sem seiva?
Que nossas almas, qual alados vassalos,
o acompanhem para o seu reino de
perpétua noite.

D. YORK Tenho tanto direito à tua
mágoa
quanto tinha o teu nobre e real marido!
Tu és viúva, mas também és mãe
e guardas o conforto dos teus filhos:
mas a morte arrancou-me o meu esposo
e tomou-me as muletas de meus braços –
Clarence e Eduardo.

FILHO Minha tia, não chorastes nosso pai;
Como podemos nós chorar convosco?

FILHA Nossa orfandade não vos trouxe
prantos;
Seja vossa viuvez também sem lágrimas.

R. ELIZABETH Não quero ajuda para os
meus lamentos;
Não sou estéril pra parir queixumes.
Nunca viúva sofreu perda tão dura!

FILHOS Nunca órfãos sofreram perda tão
dura!

D. YORK Nunca uma mãe sofreu
perda tão dura!
Quanto tem aí? Quanto tem aí?
Ai de mim, sou mãe dessas desgraças!
Vossa dor se reparte, não a minha.
Ela chora Eduardo, assim o choro;
As crianças, como eu, choram por
Clarence;
Eu choro por Eduardo, as crianças, não.
Todos três, sobre mim, três vezes triste!

RIVERS Senhora, refleti, qual mãe
zelosa,
No vosso jovem filho: sim, chamai-o,
e coroai-o; é o vosso consolo.
Enterrai vossa dor na tumba real
e olhai com alegria o trono vivo.
(*Entram Ricardo e Buckingham*)

RICARDO Consolai-vos, irmã; todos
sofremos
Ao ver que se extinguiu a nossa estrela;
Mas ninguém cura o mal por lamentá-lo.
Senhora minha mãe, peço-vos perdão;
Eu não vos vira; humilde, de joelhos
peço-vos a bênção.

D. YORK Deus te abençoe; e ponha
no teu peito
caridade, amor, justiça e compreensão.

RICARDO Amém!

BUCKINGHAM Príncipes tristes e infelizes
pares,
que suportais o peso deste luto,
regozijai-vos nesse mútuo amor.
O rancor de feridos corações foi finamente
recomposto
E a sua novel paz deve ser preservada com
carinho.
Julgo por bem que logo venha o jovem
príncipe aqui para Londres, para ser
coroadado.

RICARDO O Rei Eduardo nos deu a
paz entre nós todos;
E esse acordo está firme e forte em mim.

BUCKINGHAM Também em mim; creio que
em todos nós.

RICARDO Assim seja!
(*Saem todos, menos Ricardo e
Buckingham*)

BUCKINGHAM Senhor, não nos deixemos
para trás;
Pois aproveitarei a ocasião
para, segundo o que já combinamos,
separar os sequazes da rainha do príncipe.

RICARDO Ó, meu sócia, meu conselho.
Oráculo, profeta! Caro primo,
eu, qual uma criança, seguirei teus passos.
E olha: quando eu for rei, podes pedir o
condado que quiser, mais os bens que
pertenciam a meu irmão, o rei.

BUCKINGHAM Reclamarei sem falta essa
promessa.

RICARDO Que com prazer por mim
será cumprida

Cena II,iii

CIDADÃS (*Cantando*) A todo mundo
eu dou psiu
Psiu, psiu, psiu
Perguntando por meu bem
Psiu, psiu, psiu
Tendo o coração vazio
Vivo assim a dar psiu
Sabiá vem cá também

1ª CIDADÃ Bom dia, vizinhas; vão
correndo?

2ª CIDADÃ Ouviu a grande nova?

1ª CIDADÃ O rei morreu.

3ª CIDADÃ Más notícias, por Deus;
tenho medo que o mundo esteja louco.

4ª CIDADÃ Ainda corre a morte do bom
rei?

1ª CIDADÃ É verdade, senhoras!

CIDADÃS (*Cantando*) Tem pena d'eu,
sabiá.

2ª CIDADÃ Vamos ver este mundo
perturbado!

3ª CIDADÃ Não! Deus fará com que nos
reine o filho!

4ª CIDADÃ Ai da pátria que é reino de
criança!

1ª CIDADÃ No desta há esperança de
governo;
na sua infância ampara-o um conselho;
e quando já for homem, por si mesmo,

sem dúvida ele será um bom governante.

2ª CIDADÃ Teremos um sábio conselho;

CIDADÃS (*Cantando*) Diz por favor, sabiá.

2ª CIDADÃ O rei tem virtuosos tios protegendo-o, por pai e mãe.

3ª CIDADÃ Melhor se fossem todos por seu pai ou nenhum existisse desse lado; pois todos quererão ser o mais próximo e isso nos atingirá, salvo se Deus o impedir.

CIDADÃS Ricardo é perigoso!

3ª CIDADÃ E os filhos e os irmãos da rainha! Fossem eles governados, e não governantes, esta nação poderia florescer.

4ª CIDADÃ Vamos, nada de medos, pois que tudo se arranjará pela melhor maneira.

1ª CIDADÃ Eu vejo os corações cheios de medo: não se troca palavra com um só homem que não pareça ansioso e preocupado.

2ª CIDADÃ Em dias de mudança assim é a vida: por um divino instinto o nosso espírito adivinha o perigo. Mas confiemos em Deus – Para onde vai?

2ª CIDADÃ Pois não fomos chamadas pelo juízes?

3ª CIDADÃ Nós também; vamos fazer-lhes companhia.

CIDADÃS (*Cantando*) Tu que tanto anda no mundo, sabiá Onde anda o meu amor, sabiá Tem pena d'eu. (*Saem*)

Cena III

RICARDO Procuo um sujeito Que queira matar Que saiba matar Tenho muito ouro Pra lhe ofertar!

TYRREL Mato qualquer um Não temo perigo Não temo perigo Se for por dinheiro Mato até amigo

RICARDO Pois diga o seu nome E vá se aprontando E vá se aprontando Pois tem dois cabôco Me aperriando

TYRREL Tyrrel Jararaca Sou vosso criado Sou vosso criado Me dê logo os nome E fique descansado

RICARDO Eita que é coragem Igualzinha a minha Igualzinha a minha Um se chama Rivers Irmão da rainha

CORO Tyrrel é caba macho
Num arrega não
Acabô com Rivers
Não teve perdão
Pipocou-lhe fogo
Fez pôfo no chão

TYRREL Meu senhor Ricardo
Matei o primeiro
Matei o primeiro
Cumpra sua palavra
Pague o meu dinheiro

RICARDO Meu leal rapaz
Não lhe dou calote
Não lhe dou calote
Mate o segundo
Lhe pago o pacote

Hastings é o outro
Caba traidor
Caba traidor
Meta-lhe o facão
Pra sofrer de dor

CORO Tyrrel é caba macho
Num arrega não
Acabô com Hastings
Não teve perdão
Deu-lhe uma facada
Bem no coração

TYRREL Meu senhor Ricardo
O ôtro já se foi
O ôtro já se foi
Cumpra sua palavra
Pague logo os dois

RICARDO Pegue seu dinheiro
E siga seu caminho
Siga seu caminho
Qu'eu logo lhe chamo

Pr'ôtro trabalhinho
(*Sai Tyrrel*)
Buckingham meu caro
Conte uma boa
Conte uma boa
Me diga que o povo
Me quer com a coroa

BUCKINGHAM Eu fiz um discurso
Cheio de elogio
Cheio de elogio
No final da fala
Ninguém deu um pio

Viva o rei! Viva Ricardo!
(*silêncio*)

Mas logo o prefeito
Vem aqui lhe ver
E vai insistir
Pra você ser rei

Ele vem chegando
Mostre falsidade
Pra que eles pensem
Que não tem vontade

PREFEITO Ricardo meu lorde
É obrigação
É obrigação
Seja nosso rei
Não nos diga não!

RICARDO Vocês tão querendo
Me sacrificar
Me sacanear
Já que insistem muito
Não vou recusar

CORO (*Cantando*) A coroa do Rei,
Não é de ouro nem de prata,
Eu também já usei,

E sei que ela é de lata.
Não é ouro nem nunca foi,
A coroa que o Rei usou,
É de lata barata,
E olhe lá... borocoxô
Na cabeça do Rei andou,
E na minha andou também,
É por isso que eu digo,
Que não vale um vintém.

Cena IV,i

NARRADOR *(Representando Lady Anne)*
“Ricardo rei? Ó, triste fado! Novidade horrível! Vou segui-lo sem gosto e sem vontade. Que eu seja ungida com mortal veneno e morra antes de ouvir ‘Viva a rainha’!”

Ricardo matou seus algozes e instaurou o golpe de estado. Já é rei, porém como tutor dos seus sobrinhos, que são os herdeiros naturais da coroa. Ele os mandou para a torre, “reclusos”. A ex-rainha Elizabeth, a Duquesa de York e Lady Anne foram visitar os jovens príncipes mas não tiveram acesso, por ordem de Ricardo. “Sou a mãe deles, quer pôr barreiras entre tia e sobrinhos?”, gritou a Rainha Elizabeth. “E eu sou a mãe do pai deles; desejo vê-los!”, completou a Duquesa de York, com seu belo bigodão. Mas nada. Lady Anne, mesmo a contragosto, agora é a rainha da Inglaterra!

A história começa a sua virada. Na França, o jovem Richmond prepara seu exército para invadir a Inglaterra e usurpar a coroa do javali sanguíneo! Enquanto isso, Ricardo continua sua trajetória de assassinatos e traições, com seu leal braço

direito, o nobre Buckingham. *(Assume o figurino de Buckingham. Entra Ricardo.)*

Cena IV,ii/iii

RICARDO Primo Buckingham, dá-me a tua mão. Agora, vou pedir-te
A prova de que és mesmo ouro de lei;
Os pequeninos príncipes inda estão vivos,
na Torre.
Pensa agora o que eu quero te dizer.

BUCKINGHAM Diga-o, senhor.

RICARDO Eu quero ser rei.

BUCKINGHAM Mas já o é, meu glorioso amo.

RICARDO Sou, é verdade. Mas os príncipes vivem.

BUCKINGHAM Certo, meu nobre príncipe.

RICARDO Meu primo, tu não eras tão opaco:
Devo ser claro? – Eu quero que os bastardos morram; e quero tudo bem depressa.
Que dizes tu? Fala depressa e claro.

BUCKINGHAM Um momento, senhor, dê-me uma pausa.
Eu lhe darei depressa uma resposta. *(Sai.)*

RICARDO
Quero falar com loucos e rapazes
De cabeça de ferro: não me agradam
Os que me dão olhares ponderados.
E o duque está ficando ponderado!
Não mais será meu caro conselheiro.

Assim seja.

(*Canta*) Tyrrel Jararaca

Chegue logo cá

Chegue logo cá

Tenho um trabalhim

Pra tu executá!

TYRREL Querido patrão

É só me dizer

É só me dizer

Fazer suas vontade

É sempre um prazer.

RICARDO Tem duas crianças

Que me tiram o sono

Que me tiram o sono

Mate os dois na Torre

Me garanta o trono

TYRREL Isso que me pede

É serviço suspeito

É serviço suspeito

Mas não se preocupe

Considere feito!

RICARDO Mate as criancinha'

Não tenha pudor

Não tenha pudor

Serei teu amigo

E teu protetor!

CORO Tyrrel é caba macho

Não arrega não

Matô dois meninos

Não teve perdão

Sufocô os pequeno'

Mas que aberração.

TYRREL Consumou-se a sangrenta

tiranía –

O massacre mais torpe, o assassinato

Mais covarde já feito nesta terra.

Já dormiam as crianças, unidas

Em mútuo abraço.

No travesseiro, um livro de orações

Quase me fez mudar de ideia.

Mas o demônio...

Aniquilei o mais belo labor da natureza

Jamais visto depois da criação.

(*Sai Tyrrel. Entra Buckingham*)

BUCKINGHAM Majestade, considere em meu espírito

A última proposta que me fez.

Aproveito e venho cobrar o que me é devido;

O condado que eu quiser e os bens de seu irmão

Que outrora prometeu que seriam meus.

RICARDO Ouvi dizer que vários nobres

Fogem para encontrar Richmond.

BUCKINGHAM O que diz Sua Alteza ao meu pedido?

RICARDO Ouvi Henrique VI profetizar

Que um dia o conde Richmond será rei;

Um rei? Talvez, talvez...

BUCKINGHAM Milorde, sua promessa do condado...

RICARDO Um bardo na Irlanda me disse

Que eu morreria apos ter visto Richmond.

Ao ouvi-lo, estremeci.

BUCKINGHAM Senhor!

RICARDO Mas que horas são?

BUCKINGHAM Tenho a ousadia
de recordar a Sua Majestade
a promessa que me fez

RICARDO Mas que horas são?

BUCKINGHAM Estão batendo dez horas.

RICARDO Pois que batam.

BUCKINGHAM Mas por quê?

RICARDO Porque exato como um tolo
Ficas aí soando as badaladas
Do teu pedido enquanto estou pensando.
Hoje não estou propenso a concessões.
Tyrrel! (*Entra Tyrrel*)

CORO Tyrrel é caba macho
Não arrega não
Buckingham se foi
Não teve perdão
Acabaram as mortes
Tyrrel é mesmo o cão!

RICARDO (*Cantando*) Mamãe dei-me
as contas que eu fosse rezar, que eu fosse
rezar
Papai, dê-me as facas que eu fosse matar
Eu matei um homem, meu pai não gostou,
meu pai não gostou.
Eu matei dois homem, meu pai me ajudou.
Eu matei quatr'homem, meu pai não
gostou, meu pai não gostou.
Eu matei seis homem, meu pai me ajudou.
Eu matei nove homem, meu pai não
gostou, meu pai não gostou.
Eu matei doze homem, meu pai me ajudou.
(*Sai*)

MARGARET Começa então a sorte a
declinar
E a mergulhar na podridão da morte.
Espero que a sequência, agora
Seja igualmente amarga, negra e trágica.

ELIZABETH Ai, meus pobres sobrinhos!
Ai, meus príncipes mortos!
Tenros botões, flores ainda fechadas!
Ó Deus, por que abandonas os cordeiros
E os atira às garras vis do lobo?
Dormias tu quando esse mal foi feito?

D. YORK Morta vida, testemunho
De tanto dia triste, busca agora
Repouso para a tua inquietação
Na doce terra desta nobre pátria!

ELIZABETH Por que me serve a terra de
repouso
Em vez de me servir de sepultura?
Meus ossos querem cova, não descanso.
Quem senão eu, tem causas pra chorar?

MARGARET Se a dor mais velha é a que
tem mais valia
Dai-me a vantagem da prioridade.
Pois minha mágoa tem maior direito,
Se o sofrimento aceita companhia.
Do canil do teu ventre apareceu
Um cão danado que dá caça a todos
Até a morte; um infernal mastim
Que tem dentes agudos e olhos falsos.

D. YORK Ó, esposa de Henrique, não
triunfes
Da minha dor, pois Deus é testemunha
Que eu contigo chorei os que perdeste.

MARGARET Ó Deus, corta a vida de
Ricardo
Pra eu viver e dizer “O cão está morto”.

ELIZABETH Tu predisseste que viria o tempo
Em que eu te pediria que ajudasses
A maldizer aquela asquerosa aranha!

MARGARET Chamei-te de ladra, então,
da minha glória,
Rainha de papel, sombra sem cor;
Vã representação da minha vida;
Lisonjeira expressão de um triste espectro,
Erguida ao alto pra cair tão baixo;
Caricatura de tia de dois lindos anjos;
Vaso de enfeite!
Adeus, mulher de York; triste rainha:
Deixo a Inglaterra na desesperança
E de tua dor, hei de sorrir na França.

ELIZABETH Mestra das pragas, fica e me ensina
A maldizer meus inimigos!

MARGARET Afasta o sono à noite, passa o dia
Em jejum; pesa as mortas alegrias
Co'as mágoas vivas, pensa nos teus filhos,
Vendo-os mais lindos do que na verdade;
Julga o assassino ainda pior do que é:
Exaltando o passado, aumenta o ódio.
Isso te ensinará a praguejar. *(Sai.)*

D. YORK Por que é que a dor é rica de palavras?

ELIZABETH São advogadas vãs da dor perdida,
Herdeiras de alegrias não legadas,
Ofegantes patronas da miséria!

D. YORK Se assim é, não te cales,
vem comigo.
(Entra Ricardo)

RICARDO Quem me interrompe em minha expedição?

D. YORK Quem devia ter te estrangulado
No seu próprio ventre! És acaso meu filho?

RICARDO Certamente.

D. YORK Ouve o que eu digo,
Pois nunca mais eu falarei contigo,
Ou morres, se assim for de Deus a ordem,
Sem voltar vitorioso desta guerra,
Ou eu, cheia de dor, velha e cansada,
Morro sem nunca mais te ver a face.
Assim, leva contigo a minha praga,
Que há de pesar-te mais nessa batalha
Que a pesada armadura que carregas!
Minhas preces serão pelo inimigo;
As almas dos meninos de Eduardo
Falem às almas desses adversários,
Prometendo sucessos e vitórias.
Morras em meio ao sangue, homem sangrento,
Seja horrendo o teu último momento.

CORO Mama, just killed a man
Put a gun against his head
Pulled my trigger, now he's dead
Mama, life had just begun
But now I've gone and thrown it all away
Mama, uuuuuh
Didn't mean to make you cry
If I'm not back again this time tomorrow
Carry on, carry on
As if nothing really matters
Too late, my time has come
Send shivers down my spine
Body's aching all the time
Goodbye everybody, I've got to go
Gotta leave you all behind
And face the truth

Mama, uuuuuh, I don't want to die
I sometimes wish I'd never been born at all

RICARDO Então, que novidades?

1º MENSAGEIRO Menu nobre
soberano,
Segundo informação de bons amigos,
Muitos homens estão em marcha, vindos
do oeste.

(Entra outro mensageiro)

2º MENSAGEIRO No leste, senhor,
todos estão em armas. E a cada instante
novos companheiros
Aumentam mais a força dos rebeldes.

(Entra outro mensageiro)

3º MENSAGEIRO Senhor, as forças
vindas do Norte...

CANTORA Acauã, acauã vive cantando
Durante o tempo do verão
No silêncio das tardes agourando
Chamando a seca pro sertão
Chamando a seca pro sertão
Acauã,
Acauã,
Teu canto é penoso e faz medo
Te cala acauã,
Que é pra chuva voltar cedo
Que é pra chuva voltar cedo
Toda noite no sertão
Canta o João Corta-Pau
A coruja, mãe da lua
A peítica e o bacurau
Na alegria do inverno
Canta sapo, gia e rã
Mas na tristeza da seca
Só se ouve acauã
Só se ouve acauã
Acauã, Acauã...

RICARDO Fora, aves agourentas; só
me trazem contos de morte?
Vamos ao campo de batalha!
Enquanto estamos aqui falando,
Uma real batalha poderia ser ganha ou ser
perdida.
Marchem comigo! *(Saem)*

Cena V,i/ii/iii

RICARDO Ergam a tenda. Aqui
dormirei hoje;
Foi calculada a soma dos traidores?

SOLDADOS DE RICARDO Uns seis ou
sete mil, talvez nem tanto.

RICARDO As nossas tropas são três
vezes isso.
Nobres cavalheiros, vamos ver as
vantagens do terreno. Não falem
disciplina nem apuro,
Pois amanhã será um dia duro.

(Transição)

RICHMOND Quero pena e tinteiro em
minha tenda. Desenharei o esquema da
batalha
Repartindo em perfeita proporção
Nossas pequenas forças.
Que toda a calma de uma boa noite
Vele por ti. Eu vou tentar dormir porque
receio
Que o sono depois pese sobre mim.
Uma vez mais, boa noite, meus amigos.

(Transição. Entra o fantasma de Clarence)

F. DE CLARENCE *(A Ricardo)* Que eu
pese em tu'alma esta manhã!
Amanhã, na batalha, pensa em mim,

Cai pela espada: desespera e morre!
(*A Richmond*) Tu, herdeiro dos Lancaster,
os herdeiros de York rezam por ti!
Com o amor dos anjos, vive e sê feliz!

(*Entra o fantasma de Lady Anna*)

FANTASMA (*A Ricardo*) Ricardo, tua
pobre, triste esposa, que contigo jamais
dormiu tranqüila,
Vem perturbar-te o sono com remorsos:
Amanhã, na batalha, pensa em mim:
Desespera e morre!
(*A Richmond*) Tu, alma santa, dorme
sossegado;
Sonha só com o sucesso e a vitória!
Essa é a prece da esposa do inimigo!

(*Entram os fantasmas dos pequenos
príncipes*)

FANTASMA (*A Ricardo*) Sonha com a
morte destes jovens príncipes!
Que a nossa sombra pese no teu peito
Como chumbo, e te arraste à ruína e à
morte!
Por teus sobrinhos, desespera e morre!
(*A Richmond*) Dorme em paz e desperta na
alegria!
Anjos bons te protejam contra o monstro!
Os filhos de Eduardo te abençoam.

(*Entra o fantasma de Buckingham*)

FANTASMA (*A Ricardo*) Fui o primeiro a
te instigar ao trono, e o último a sentir-te a
tirania.
Que teus sonhos sejam só de sangue e
crime;
No meio da batalha pensa em Buckingham,
E morre no terror dos teus pecados!

(*A Richmond*) Sê forte, não percas a
esperança:
Deus e os anjos se empenham do teu lado;
Ricardo será morto e derrotado!

(*Desaparecem os fantasmas*)

RICARDO Piedade, meu Jesus!
Era só um sonho! Não me aflijas, covarde
consciência. A quem temo? A mim
mesmo?
Estou sozinho. Ricardo ama Ricardo. Eu
sou eu mesmo.
Há um assassino aqui? Não – Sim, sou eu:
Devo fugir? De quem? Fugir de mim?
Não, eu me amo. Eu antes me detesto pelos
crimes cruéis que cometi. Sou vilão: porém
minto, não o sou. Elogia-te, tolo! Tolo,
humilha-te! Minha consciência me
condena por vilão, chama-me culpado. Eu
desespero, mas ninguém me ama, e se eu
morrer ninguém me chorará. Por que me
chorariam, quando eu mesmo não tenho
em mim piedade por mim mesmo?

RICHMOND Já são horas de armar-me e
dar ordens. (*Discursa aos soldados*)
Companheiros de armas, muito amados,
feridos sob o jugo do tirano. O javali
sangrento e usurpador que destruiu as
vinhas e as colheitas sacia-se com sangue,
em vez de água. Assim, por Deus, e pela
vossa pátria, ergam-se para a luta os
estandartes, preparem-se as espadas com
confiança. Vamos com Deus, amigos
corajosos, colher o fruto da perpétua paz,
através da tragédia desta guerra! Soai,
tambores e clarins, com glória!

(*Transição*)

RICARDO *(Discursa aos soldados)*
Que mais hei de dizer? Pensai naqueles
contra quem lutarão, uns vagabundos,
vilões e desertores! Quando dormimos,
trazem inquietude; Se temos terras e
abençoados lares, tentam raptar-nos tudo!
E quem os guia? Um aventureiro que
nunca sentiu frio sobre a neve. Vamos
arremessá-los novamente ao mar, esses
franceses arrogantes! Lutai, nobres
ingleses! Erguei ao firmamento vossa
glória!

CORO Uma espada de dor
Em meu coração passou
Trespasou jesus no peito
A sua mãe sentindo dor (2x)
Duas espadas de dor
Em meu coração passou
Trespasou jesus no peito
A sua mãe sentindo dor (2x)

RICARDO Cavalos! Meu reino por um
cavalo! Eu creio que há seis Richmonds
neste campo, e cinco eu já matei! Quero
um cavalo em troca do meu reino! *(Morre)*

Cena V,iv

CORO Uma incelença entrou no paraíso
Adeus, irmão, té o dia do juízo
Finado rei Ricardo, ao passares em Jordão
E os demônios te atalharem, perguntando
que é que levas
Dize que levas cera, capuz e cordão mais a
Virgem da Conceição.
Uma incelença, dizendo que a hora é hora
Ajunta os carregadores que o corpo quer ir
embora.
Duas incelença, dizendo que a hora é hora
Ajunta os carregadores que o corpo quer ir
embora.
Três incelença, dizendo que a hora é hora
Ajunta os carregadores que o corpo quer ir
embora.

FIM

ANEXO C – Material de divulgação da peça⁶³



⁶³ Assim como mencionado sobre o texto da peça, os direitos autorais de reprodução do material de divulgação aqui anexado são do grupo de teatro Clowns de Shakespeare. Sua reprodução parcial ou na íntegra depende de prévia autorização de seus integrantes.

A P R E S E N T A Ç Ã O

O espetáculo Sua Incelença, Ricardo III marca o encontro entre dois nomes de destaque na cena teatral brasileira: o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, de Natal, Rio Grande do Norte, que vem consolidando-se como uma referência na região Nordeste e nacionalmente, e o encenador Gabriel Villela, um dos mais importantes nomes do teatro contemporâneo no país.

O espetáculo parte do texto Ricardo III, de William Shakespeare, e ganha a rua através do universo lúdico do picadeiro do circo, dos palhaços mambembes, das carroças ciganas, criando um diálogo entre o sertão e a Inglaterra elisabetana.

A pesquisa musical desenvolvida no trabalho parte das "incelências" (excelências), gênero musical tipicamente nordestino, usualmente atrelado aos costumes fúnebres da região, condição muito adequada à história de Ricardo, Duque de Gloucester, e sua trajetória de assassinatos e traições rumo à coroa da Inglaterra. Agregando valor ao universo da música nordestina, o rock clássico inglês traz um tempero especial que conecta a Inglaterra Elisabetana com o Nordeste brasileiro contemporâneo, com citações de bandas como Queen e Supertramp.

O espetáculo foi criado no Rio Grande do Norte, entre as cidades de Natal, capital praiana sede do grupo, e Acari, na região do Seridó, sertão potiguar que serve de inspiração e fonte de pesquisa para a construção do espetáculo.

Sua Incelença, Ricardo III cumpriu temporada de estreia no Rio Grande do Norte no final de 2010, recebendo em seguida convites para importantes festivais no Brasil e exterior, como o Festival de Curitiba, no qual fará a abertura e o Festival Tchecov 2013, em Moscou.

I M A G I N A I !

O Javali Sanguinário. Ou a Vil Aranha. Ou ainda o Sapo Danado, Cão Imundo, Porco Espinho. São algumas das alcunhas designadas ao personagem que dá nome a esta peça: Ricardo, o Duque de Gloucester, e posteriormente o Rei Ricardo III. Considerado um dos vilões mais sedutores da dramaturgia universal, Ricardo também nos arrebatou logo no primeiro contato. O universo da Guerra das Rosas, embate entre os Lancaster (rosa vermelha) e York (rosa branca, do Ricardo), dois clãs da dinastia Plantageneta, gerou uma identificação imediata com o que encontramos ainda hoje – guardadas às devidas proporções – no ambiente político potiguar, nordestino. Como endossaria Manoel de Barnabé, feirante de Acari, ao assistir a um ensaio do espetáculo em sua cidade, "sabemos o que é abraçar o cara hoje e mandar matar amanhã. Essa é a nossa história".

Esta é a realização de um projeto com mais de dois anos de maturação. Desde dezembro de 2007 a flecha do cupido Ernani Maletta aproximou-nos de Gabriel Villela, e esse namoro rendeu diversos encontros, em Natal, São Paulo e Carmo do Rio Claro (MG), até conseguirmos estabelecer as condições ideais - técnicas, financeiras e de agenda - para iniciar a etapa derradeira deste processo, em junho de 2010. O encontro com o Gabriel foi um grande exercício de exploração da diversidade, dos extremos, de universos tão distantes e, ao mesmo tempo, tão próximos: o interior mineiro e o sertão potiguar, o teatro paulistano e o nordestino, gerando fricções e poesia.

Ao longo deste processo, as referências foram surgindo por todos os lados, algumas trazidas pelo Gabriel, outras colhidas no balaio da cultura potiguar, e assim chegamos à linguagem popular do picadeiro, do palhaço de rua, dialogando com a sangria desatada apresentada pelo bardo inglês, até chegarmos a Sua Incelença, Ricardo III, um jogo de palavras com "Sua Excelência", pronome de tratamento dedicado a autoridades constituídas, em especial para membros da nobreza, com as "incelenças", gênero musical fúnebre tipicamente nordestino, que une a nossa região à cruel fábula que aqui contamos. Às incelenças, introduzimos o rock inglês, referência contemporânea da terra de Shakespeare, que tempera essa mistura.

No início de outubro, passamos por um momento sublime na história deste processo e dos dezessete anos de trajetória do grupo: uma semana na cidade de Acari, na região do Seridó, interior do Rio Grande do Norte, convivendo diariamente com a comunidade do Açude Gargalheiras, paradisíaco cartão postal do nosso estado. Lá, colocamos o espetáculo "à prova" para um público que nunca havia visto teatro antes, livre dos vícios de comportamento do público "convencional". O resultado foi uma relação intensa com a plateia, viva. O espetáculo, mesmo ainda inacabado, ganhou musculatura graças aos olhares e comentários atentos dos Acarienses, analisando cada aspecto da cena e nos oferecendo uma resposta espontânea e sincera sobre o trabalho que estávamos fazendo, como este depoimento acima de Manoel de Barnabé.

Agora, trazemos a você Sua Incelença, Ricardo III, e convidamos você para vivenciar esta experiência conosco com essa mesma atitude, do olhar virgem, disposto à troca, pois é com esta disposição aberta ao jogo com a plateia que fizemos este trabalho.

Imaginai!

S I N O P S E

Encenada pela primeira vez entre 1592 e 1593, com enorme sucesso, Ricardo III se passa no final da Guerra das Rosas, conflito sucessório pelo trono da Inglaterra ocorrido entre 1455 e 1485. No início do primeiro ato, Eduardo IV, yorkista, é rei; mas seu irmão Ricardo, Duque de Gloucester, planeja usurpar o trono, nem que para isso tenha que provocar intrigas, matar aliados, amigos e parentes e faltar com a própria palavra. No quesito vilão shakespeariano mais bem acabado e mais fascinante, Ricardo rivaliza com Iago, o vingativo personagem de Otelo. Nesta encenação que marca o encontro do grupo potiguar Clowns de Shakespeare com o encenador mineiro Gabriel Villela, a fábula britânica (e universal) ganha a rua e entra em fricção com o universo picadeiresco da cultura popular nordestina, além de referências do rock inglês contemporâneo, fechando o elo entre Nordeste do Brasil e Inglaterra Elisabetana.

O G R U P O

Um dos expoentes do teatro nordestino contemporâneo, o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare existe há 17 anos na cidade de Natal (RN), onde vem desenvolvendo um trabalho de pesquisa teatral com foco na construção da presença cênica do ator, musicalidade da cena e do corpo, e no teatro popular, sempre numa perspectiva colaborativa.

O grupo estreia em 1993 com *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare. Em 1994, monta *Noite de Reis* e, três anos depois, cria o espetáculo *Megera DoNada*, adaptação de *A Megera Domada*, dirigido por Sávio Araújo. Em 1998, cria sua segunda versão de *Sonho de uma Noite de Verão*, chamada de *Sonhos de uma Noite Só*. Em 2000, em parceria com o ator britânico James Bailey, monta o espetáculo bilíngue *Men Meet Woman - o Amor e tantos Desencantos*.

O ano de 2003 marca a primeira década do grupo, e para comemorar este marco monta *Muito Barulho por Quase Nada*, com direção conjunta de Fernando Yamamoto, um dos fundadores do grupo, e Eduardo Moreira, do Grupo Galpão, de Belo Horizonte. Este espetáculo possibilita ao grupo circular por todo o país, pelos principais festivais do país, além de projetos como o Palco Giratório, do SESC Nacional. Em 2005 o grupo monta *Roda Chico*, espetáculo inspirado na vida e obra de Chico Buarque, e em 2006 monta *Fábulas*, infantil que rendeu os prêmios APCA e FEMSA para Fernando Yamamoto (melhor direção) e Rogério Ferraz (melhor ator), e *O Casamento do Pequeno-burguês*.

Em 2009 o grupo é selecionado pelo SESI/SP para a montagem do espetáculo *O Capitão e a Sereia*, que lhe rende o prêmio Shell de melhor figurino, além de indicação de melhor música. O espetáculo também foi indicado nas mesmas categorias pro Prêmio Cooperativa Paulista, e fica em terceiro lugar na seleção da Folha de São Paulo dos melhores espetáculos do ano. Em 2010 os Clowns montam, em parceria com o grupo Ser Tão Teatro, de João Pessoa (PB), o espetáculo *Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna.

Além dos espetáculos, o grupo também desenvolve importante atuação política, como no movimento Redemoinho, e como fundador d'A Lapada, movimento de intercâmbio artístico entre grupos da região Nordeste. Por fim, outra importante realização dos Clowns foi a criação do Centro Cultural Casa da Ribeira, em 2001, espaço que ocupa um lugar de referência no país na atualidade.

O D I R E T O R

Diretor, cenógrafo e figurinista, Gabriel Villela é um dos mais talentosos e requisitados diretores surgidos na década de 1990, dotado de uma teatralidade barroca, vigorosa, com freqüentes apelos ao imaginário brasileiro.

Estreia, em 1989, com *Você Vai Ver o Que Você Vai Ver*, de Raymond Queneau. Em seguida, dirige *O Concílio do Amor*, de Oscar Panizza, com o grupo Boi Voador. Ainda em 1989, cria o espetáculo *Relações Perigosas*, com Ruth Escobar. Com *Vem Buscar-Me que Ainda Sou Teu*, 1990, de Carlos Alberto Soffredini, recebe Apetesp de melhor cenografia e Molière e Shell de melhor diretor. No mesmo ano, cria *A Vida É Sonho*, de Calderón de la Barca, com a atriz Regina Duarte.

A partir de 1992, inicia uma profícua relação com o grupo mineiro Galpão, encenando uma adaptação para a rua de *Romeu e Julieta*, considerado um marco da década de 1990. Em 1995, também com o Galpão, cria *A Rua da Amargura*, ganhando os prêmios Molière e Shell de melhor direção.

Em 1996, dirigindo Renata Sorrah e Xuxa Lopes, realiza espetáculo *Mary Stuart*. No mesmo ano, estreia *O Mambembe*, de Artur Azevedo, uma produção do Teatro Popular do Sesi - TPS, encena *Ventania*, de Alcides Nogueira, e *A Aurora da Minha Vida*, de Naum Alves de Souza. E, com os atores do Teatro Castro Alves, na Bahia, cria uma versão d'*O Sonho*, de August Strindberg.

Com atores do núcleo Glória, em 1997, no Rio de Janeiro, encena dois espetáculos polêmicos: *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *A Vida É Sonho*, de Calderón de la Barca.

Em 1999 monta *Replay*, de Max Miller, e, em 2000, inaugura um série de retomadas da obra do dramaturgo e compositor Chico Buarque, com a montagem de *A Ópera do Malandro*, *Os Saltimbancos* e *Gota d'Água*. Em 2002, lança *A Ponte e a Água da Piscina*, de Alcides Nogueira.

Desde 2005 vem criando expressivos trabalhos, como *Esperando Godot* (2006), com Bete Coelho e Magali Biff, *Leonce e Lena* (2006), *Salmo 91* (2007), que lhe rendeu o Prêmio APCA de melhor direção, *Calígula* (2008), com Thiago Lacerda, *Vestido de Noiva* (2009), com Leandra Leal e Marcello Antony e *O Soldadinho e a Bailarina* (2010), com Luana Piovani.

F I C H A T É C N I C A

Direção geral: Gabriel Villela

Elenco: Camille Carvalho, Dudu Galvão, César Ferrario, Joel Monteiro, Marco França, Paula Queiroz, Renata Kaiser e Titina Medeiros

Assistência de direção: Ivan Andrade e Fernando Yamamoto

Texto original: William Shakespeare

Adaptação dramaturgica: Fernando Yamamoto

Consultoria dramaturgica: Marcos Barbosa

Figurino: Gabriel Villela

Cenário: Ronaldo Costa

Assistente de figurino: Giovana Villela

Adrecista: Shicó do Mamulengo

Costureira: Maria Sales

Direção musical: Marco França, Ernani Maletta e Babaya

Arranjos vocais: Ernani Maletta e Marco França

Arranjos instrumentais: Marco França

Preparação vocal: Babaya

Direção vocal para texto e canto: Babaya

Música instrumental original: Marco França

Pesquisa musical: Gabriel Villela e o grupo

Preparação corporal: Kika Freire

Iluminação: Ronaldo Costa

Coordenação de produção: Fernando Yamamoto

Assistência de produção: Renata Kaiser

Produção executiva: Rafael Telles

Assessoria de imprensa: Verbo Comunicação e Eventos

Fotografia: Pablo Pinheiro

Registro em vídeo: Rafael Telles

Projeto gráfico: Caio Vitoriano

Secretariado: Arlindo Bezerra

O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare é patrocinado pela Petrobras

NECESSIDADES TÉCNICAS

1. Espaço cênico

Espetáculo concebido para rua. Área necessária de, no mínimo, 15,00m x 11,00, preferencialmente em terreno arenoso. É também desejável a existência de uma ou mais grandes árvores em volta do local (ver mapa de palco anexo). Solicitamos a realização de uma visita técnica do coordenador de produção e diretor pelo menos um mês antes da realização das apresentações para definição do local.

2. Camarim

Local com forte iluminação, bancada com espelhos para oito atores, dez cadeiras, araras e água corrente. É necessário que o local seja trancado durante a apresentação, e a chave fique de posse da produção do espetáculo. Solicitamos também lanche, que deverá ser trazido no máximo três horas antes de apresentação, com frutas, sucos, salgados, refrigerantes, pães e frios.

3. Acomodação do público

Em arquibancada em semi-arena (formato "U"), com capacidade a ser acertada entre as partes.

4. Equipamentos

Ver riders e mapas em anexo.

5. Transporte de cenário

Um caminhão-bau de 30m³ (sugerimos a contratação do caminhão do Sr. Herbert de Melo, de Natal - (84) 8867.3045 / 9924.9605).

6. Equipe local de apoio

- 04 (quatro) carregadores
- 02 (dois) técnicos de luz
- 02 (dois) técnicos de som
- 02 (dois) cenotécnicos

7. Transporte da equipe

A equipe do espetáculo (ver relação de nomes em anexo) é composta por quinze pessoas. Pedimos atenção às cidades de origem de cada integrante, já que existem saídas de Natal (RN), São Paulo (SP) e Belo Horizonte (MG).

9. Tempo de montagem e desmontagem

- 12 (doze) horas para montagem de luz e cenário, a ser realizada na véspera da apresentação
- 03 (três) horas para desmontagem

10. Duração do espetáculo

- 75 minutos

R I D E R D E S O M

04 monitores de retorno
01 Mesa digital Yamaha LS9 ou Yamaha M7CL
01 CD player
AC 110V ou 220V
P.A. adequados para o ambiente e capacidade de público

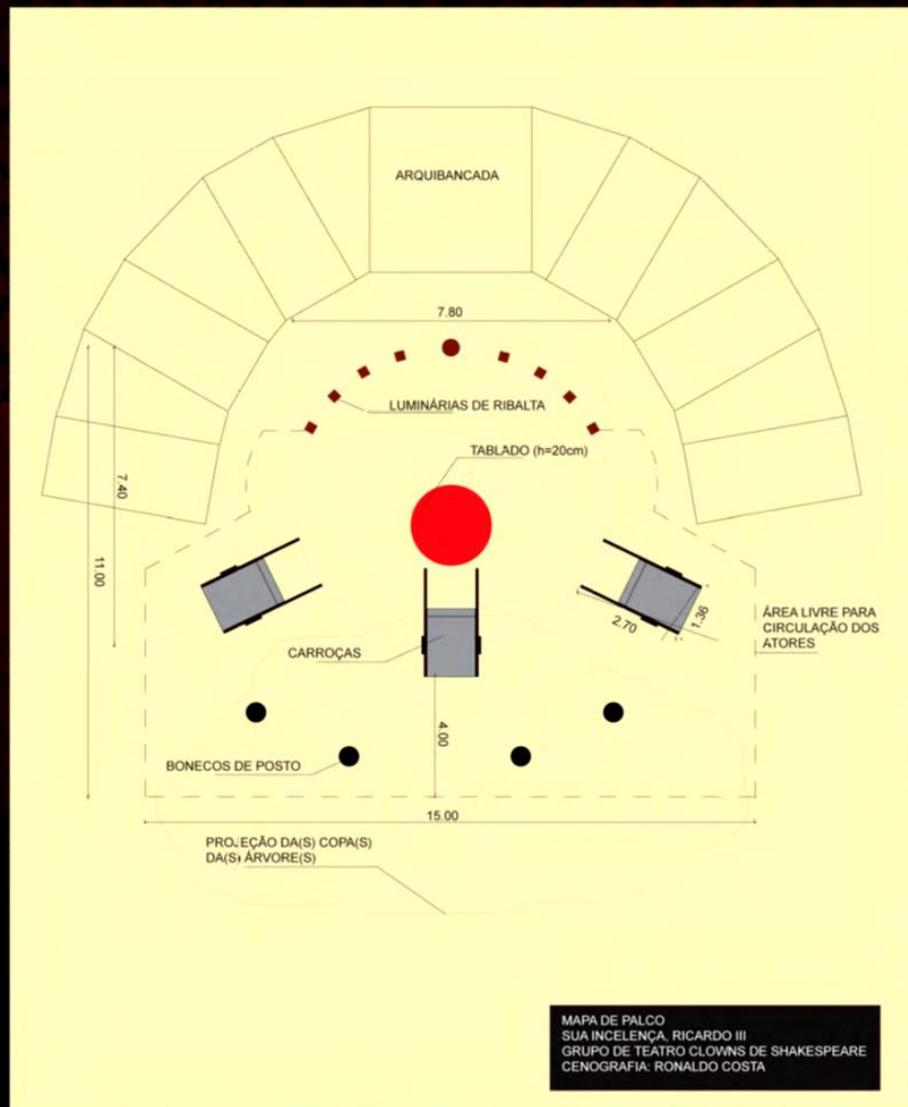
R I D E R D E L U Z

18 PAR64 120V 1000W
06 PAR64 120V 1000W
06 PC 1000W
02 Elipsoidais Source Four Zoom
Dimmer digital 24 canais
Mesa digital ETC Express 36-72 canais (ou equivalente)
06 torres Q-30 5m
Mainpower 12 canais

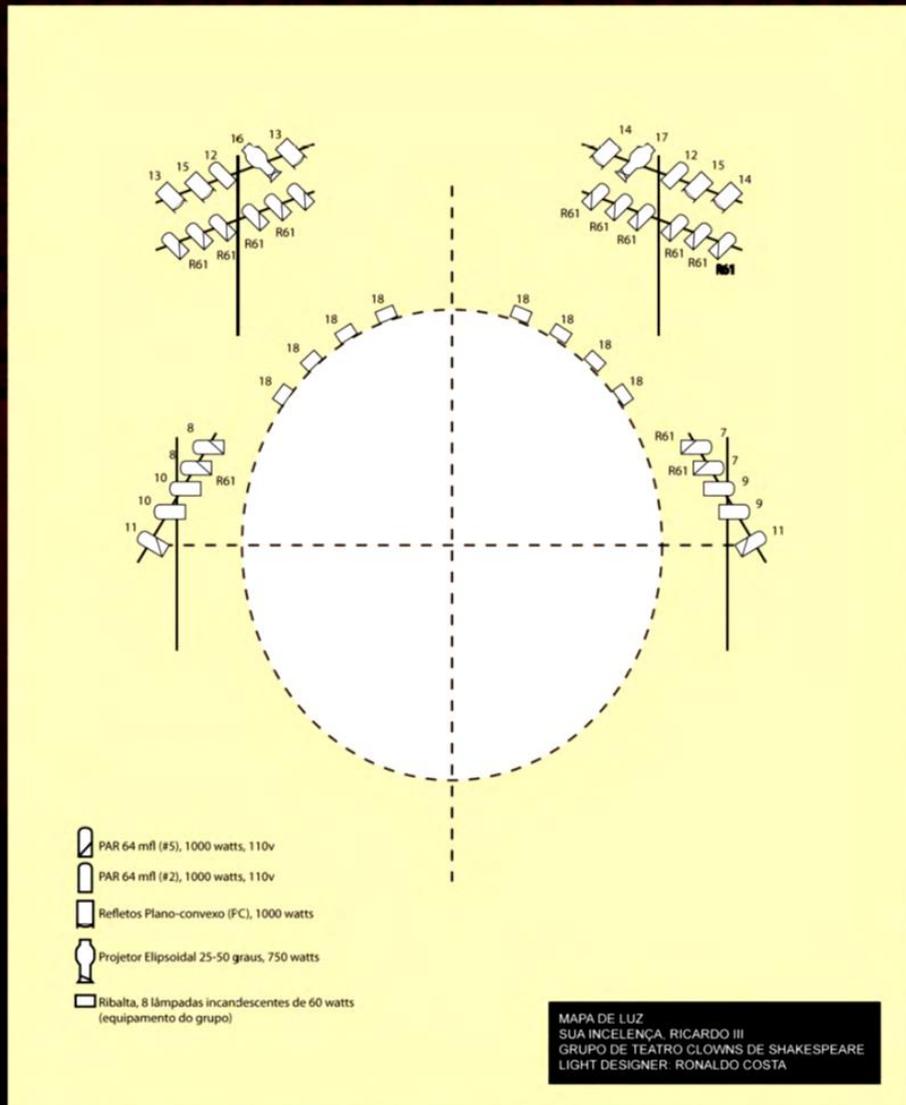
E Q U I P E

1. Gabriel Villela (Antônio Gabriel Santana Vilela) - Diretor
RG 13.022.491 (SSP-SP) | CPF 006.259.078-25 | Residência: São Paulo (SP)
2. Babaya (Maria Amália Moraes) - Preparadora vocal
RG M.598416 | Residência: Belo Horizonte (MG)
3. Fernando Yamamoto (Fernando Minicuci Yamamoto) - Coordenador de produção
RG 25.684.074-X (SSP-SP) | CPF 026906624-18 | Residência: Natal (RN)
4. Ivan Andrade (Ivan Artur Miranda de Andrade) - Assistente de direção
RG 26.661.611-2 (SSP-SP) | CPF 221.268.788-56 | Residência: São Paulo (SP)
5. Renata Kaiser (Renata Melo Kaiser) - Atriz
RG 001.358.060 (SSP-RN) | CPF 023.901.584-39 | Residência: Natal (RN)
6. Marco França (Marco Antonio França de Albuquerque) - Ator
RG 001.429.052 (SSP-RN) | CPF 876.645.344-53 | Residência: Natal (RN)
7. Camille Carvalho (Camille Carvalho Bezerra) - Atriz
RG 001.779.769 (SSP-RN) | CPF 071.911.194-38 | Residência: Natal (RN)
8. César Ferrario (Ferrario Leite Neto) - Ator
RG 001.148.880 (SSP-RN) | CPF 722.886.984-20 | Residência: Natal (RN)
9. Paula Queiroz (Paula Figueirêdo Costa de Queiroz) - Atriz
RG 2002010435988 (SSP-CE) | CPF 017.364.593-33 | Residência: Natal (RN)
10. Dudu Galvão (Eduardo Augusto de Andrade Galvão) - Ator
RG 1.731.172 (SSP-RN) | CPF 055.486.484-38 | Residência: Natal (RN)
11. Joel Monteiro (José Joel Fernandes Monteiro Júnior) - Ator
RG 97002107530 (SSP-CE) | CPF 623.788.133-68 | Residência: Natal (RN)
12. Titina Medeiros (Izabel Cristina de Medeiros) - Atriz
RG 1.565.911 (SSP/RN) | CPF 024.250.454-6 | Residência: Natal (RN)
13. Rafael Telles (Rafael Telles Lima) - Produtor executivo
RG 98001308573 | CPF 038.014.444-14 | Residência: Natal (RN)
14. Ronaldo Costa (Ronaldo Fernando Costa) - Iluminador
RG 25.383.582-3 (SSP-SP) | CPF 140.638.208-66 | Residência: Natal (RN)
15. Eduardo Pinheiro (Carlos Eduardo Fernandes Pinheiro) - Engenheiro de som
RG 1.251.418 (SSP-RN) | CPF 806.696.624-53 | Residência: Natal (RN)

MAPA DE PALCO



MAPA DE LUZ



C O N T A T O S

Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare

Rua Amintas Barros, 4673 | Nova Descoberta

59075-250 | Natal | RN

(+55 -84) 3221.1816

desembucha@clowns.com.br | www.clowns.com.br

CNPJ 01.414.372/0001-27 | Insc. Municipal 136.856-7

Coordenador de produção

Fernando Yamamoto

(+55 -84) 8816.1966 | fernando@clowns.com.br

Produtor executivo e técnico

Rafael Telles

(+55 -84) 8822.9001 | 9994.9062 | rafael@clowns.com.br

Dados bancários:

Banco do Brasil | Ag. 0022-1 | CC 5199-3

Representante legal:

César Ferrário Leite Neto

RG 1.148.880 (SSP/RN)

CPF 722.886.984-20

End: Av. Amintas Barros, 2277, Bl. B, apto. 2002 | Lagoa Nova | Natal | RN