

CAIXA
CULTURAL apresenta



MOSTRA DE CINEMA

REINVENTANDO SHAKESPEARE



MOSTRA DE CINEMA

REINVENTANDO SHAKESPEARE

5 a 17 de setembro de 2017

16

reinventandoshakespeare.wordpress.com

 /mostrareinventandoshakespeare


#VivaMaisCultura

www.caixacultural.gov.br

 /CaixaCulturalRioDeJaneiro

Baixe o aplicativo CAIXA Cultural

Alvará de Funcionamento da CAIXA Cultural RJ: nº 041667, de 31/03/2009, sem vencimento.

 recicle, reutilize, reduza

A CAIXA é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, orçamento para patrocínio a projetos nas unidades da CAIXA Cultural e em outros espaços, com ênfase para exposições, peças de teatro, espetáculos de dança, shows, cinema, festivais de teatro e dança e artesanato brasileiro. Os projetos patrocinados são escolhidos via Seleção Pública, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todo o país.

A mostra de cinema *Reinventando Shakespeare* apresenta adaptações fílmicas de obras de William Shakespeare (1564-1616) dirigidas por importantes cineastas mundiais. A curadoria traz uma seleção de filmes realizados por autores que ousaram abordar enredos shakespearianos para pensar seus próprios tempos históricos, o mundo que habitam e abrir novas vias de acesso à obra do escritor inglês. Em vez de apresentar adaptações fiéis que seguissem o texto à risca ou apenas o transpusessem para outra linguagem (a do cinema), o projeto contempla releituras, muitas vezes bastante provocadoras, que a um só tempo expandem o universo de Shakespeare e atestam sua eterna relevância na história da arte.

Ao patrocinar mais esta mostra para o público carioca, a CAIXA reafirma sua política cultural de estimular a discussão e a disseminação de ideias, promover a pluralidade de pensamento, mantendo viva sua vocação de democratizar o acesso à produção artística nacional e internacional.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

ÍNDICE

ENSAIOS

- 11 AS REINVENÇÕES DE SHAKESPEARE
Fábio Feldman, colaboração de Marcelo Miranda
- 23 SHAKESPEARE, ADAPTADOR E ADAPTADO:
DA FRANÇA NEOCLÁSSICA À ERA DE OURO DE HOLLYWOOD
John Milton
- 33 SHAKESPEARE, NOSSO CONTEMPORÂNEO
Luiz Carlos Oliveira Jr
- 43 O “SEGUNDO” ORIGINAL E AS OPERAÇÕES SILENCIOSAS
Celina Sodré
- 49 AS POSSIBILIDADES RADICAIS DA RELEITURA
Filipe Furtado
- 57 SHAKESPEARE POR ORSON WELLES
E ROMAN POLANSKI: A DEMIURGIA INFINITA
Luiz Soares Jr
- 67 SHAKESPEARE SOB O OLHAR DA CULTURA JOVEM
Odorico Leal
- 77 AS TREVAS DA REVELAÇÃO: PETER BROOK,
JAN KOTT E O MUNDO INFERNAL DE LEAR
Fábio Feldman

95 AS PEÇAS DE WILLIAM SHAKESPEARE**FILMES****100 A HERANÇA**

Ozualdo Candeias

101 A TEMPESTADE (The Tempest)

Derek Jarman

102 CÉSAR DEVE MORRER (Cesare Deve Morire)

Paolo e Vittorio Taviani

103 CORIOLANO (Coriolanus)

Ralph Fiennes

104 GAROTOS DE PROGRAMA (My Own Private Idaho)

Gus Van Sant

105 HAMLET

Cristiano Burlan

106 MACBETH (The Tragedy of Macbeth)

Roman Polanski

107 MAKIBEFO (Makibefo)

Alexander Abela

108 INIMIGOS PELO DESTINO (China Girl)

Abel Ferrara

109 OPHELIA (Ophelia)

Claude Chabrol

110 OTHELLO (The Tragedy of Othello: The Moor of Venice)

Orson Welles

111 RAN (Ran)

Akira Kurosawa

112 REI LEAR (King Lear)

Jean-Luc Godard

113 REI LEAR (King Lear)

Peter Brook

114 RICARDO III: UM ENSAIO (Looking for Richard)

Al Pacino

115 TITUS (Titus)

Julie Taymor

117 PROGRAMAÇÃO**122 SESSÕES COMENTADAS****124 ATIVIDADES PARALELAS**

E

ENSAIOS

AS REINVENÇÕES DE SHAKESPEARE

Fábio Feldman

colaboração de Marcelo Miranda

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

Porém, é mesmo no campo da dramaturgia que Shakespeare se destaca. Suas peças, divididas entre tragédias, comédias, crônicas históricas e romances (ou tragicomédias), garantem-lhe um lugar sem paralelo na história das letras ocidentais. Obras como *Hamlet* (1599-1601), *Macbeth* (1603-07), *Sonho de uma Noite de Verão* (1594-96) e *A Tempestade* (1610-11) permanecem, quatro séculos após suas criações, exercendo enorme fascínio sobre audiências em todo o mundo. As razões para isso são variadas, dentre elas: o esplendor da linguagem, o emprego vigoroso do verso branco e do metro iâmbico, o grande potencial metafórico das imagens de que as obras se valem, a universalidade de seus temas, a potência de seus

personagens – menos indivíduos do que “espécies” (na expressão de Samuel Johnson), das quais derivam extremo conhecimento acerca da natureza humana – e, obviamente, a questão da originalidade.

Muito já foi dito e escrito sobre o caráter originalíssimo das composições teatrais de Shakespeare. Vivendo em um contexto culturalmente efervescente, no qual vários artistas buscaram ampliar as possibilidades da linguagem dramaturgica, o escritor se destacou como um experimentador de ousadia sem par. Escarnecendo das restritivas preleções aristotélicas e ignorando as regras de unidade (temporal, espacial e de ação), ele compôs peças de arquitetura exuberante, fundiu formas tradicionalmente associadas a gêneros antagônicos e jogou livremente com toda sorte de convenções. Diferentemente do compartimentalizado mundo dos enredos clássicos, o mundo que engendrou é habitado, simultaneamente, por tiranos sanguinolentos, príncipes idealistas, filhos insinceros, pais enlouquecidos, damas apaixonadas, prostitutas, tolos, guerreiros, bruxas e bêbados degradados. Não há aspecto das realidades social, histórica e política que ele não tenha contemplado. E não há herói em que não tenha incutido pelo menos algo de anti-heróico. Um mestre no emprego do solilóquio, essa formidável via de acesso à vida interior, Shakespeare foi capaz de desenvolver personagens dotados de uma carga psicológica jamais explorada por qualquer autor que o precedera. Nesse sentido, como bem coloca Northrop Frye, não sendo por *Hamlet*, “talvez nem tivéssemos tido o movimento romântico ou as obras de Dostoiévski, Nietzsche e Kierkegaard”.

Não há dúvidas de que essa dimensão visionária da obra shakespeariana é o que mais a adequa às demandas de nossa sensibilidade hodierna. Se o bardo de Stratton é tido como o grande precursor da modernidade literária, isso se deve menos aos tributos

que pagou à tradição do que às rupturas que provocou. Um breve passeio pela bibliografia crítica a ele dedicada pelos românticos é suficiente para que percebamos o enorme papel que a questão da originalidade desempenhou no processo de transição de seus escritos rumo a uma posição de centralidade dentro das referências literárias ocidentais que se reforçaram ao longo dos séculos – vale mencionar que é exatamente nesse contexto que termos como “gênio original” e comparações com outros grandes “poetas ingênuos”, como Homero e Sófocles, passam a ser empregados correntemente ao se falar em Shakespeare. Alquimista do verbo e fundador de realidades, o autor de *Romeu e Julieta* (1591-95) ajudou a reinventar a arte dramática, expandindo-lhe os limites com a força de sua enorme imaginação.

Dito isso, acreditamos haver uma ligação também entre a originalidade das peças de Shakespeare e o contínuo diálogo que têm estabelecido com o cinema. Antes de nos determos em tal ponto, contudo, é importante refletirmos acerca de algumas limitações impostas pela natureza mesma do teatro enquanto arte – limitações estas ainda mais extremas no contexto da era elisabetana. Mesmo tendo servido ao que múltiplos críticos consideram como a era de ouro do drama inglês, o palco elisabetano, de um ponto de vista estritamente cênico, era notoriamente parco, provido de poucos cenários, nenhuma cortina e, como atesta o biógrafo Bill Bryson, “nenhum recurso para distinguir o dia da noite, a neblina do brilho do sol, o campo de batalha do quarto de amor, a não ser por meio de palavras”. Desse modo, “as cenas tinham de ser situadas com uns poucos traços verbais e a ajuda da imaginação de uma plateia condescendente”. Notório é o “prólogo” do ato IV de *Henrique V* (1599), no qual, antes da batalha de Agincourt, o representante do coro declama uma singela e bem humorada *mea culpa*:

A nossa cena voa para a batalha,
 Onde envergonharemos, sinto muito,
 Com quatro ou cinco espadas amassadas,
 Distribuídas em grotesca luta,
 O nome de Agincourt. Mas olhem bem,
 Vendo a verdade que o arremedo tem.¹

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

Ora, vários são os analistas que rejeitaram tal leitura. Frye, de forma sucinta, defende que, embora Shakespeare tenha sido um poeta que escrevia peças, “é mais preciso e menos enganoso dizer que era um dramaturgo que usava sobretudo o verso”, haja vista a riqueza das soluções cênicas que engendrou, a variedade de motivos, convenções e estilos propriamente teatrais com que trabalhou e o fato de ter, tão recorrentemente, alçado o teatro à posição de

tema central. Contudo, se há algo que a discutível colocação de Goethe expõe com clareza é o escopo dos textos a que se refere, a enorme potencialidade de suas imagens e a quantidade de tempos, espaços, personagens e situações que sustentam.

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

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

¹ Tradução: Bárbara Heliodora (in: *Shakespeare – O que as peças contam*)

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

No que tange às abordagens da obra de Shakespeare, tendo-se em mente um conjunto geral, pode-se analisar a existência de pelo menos quatro tipos principais de adaptação. O primeiro seria o que compreende as versões “fiéis”. Utilizamos o termo “fiel” de forma bastante livre, uma vez que toda adaptação implica a imposição de uma leitura particular, carregada das predileções, vivências e escolhas do artista por ela responsável. Logo, quando nos referimos a adaptações fiéis, pensamos exclusivamente em filmes que se valem do texto original de Shakespeare, respeitando as

ambientações e contextos prescritos nele e levando em consideração os principais pontos do enredo. Em muitas dessas versões, o interesse do diretor parece ser oferecer ao público uma experiência próxima daquela que teria diante de uma montagem teatral convencional, intensificando-a, porém, através do emprego de procedimentos cinematográficos. Em outras, operações formais são executadas (como a ênfase ou supressão de trechos do texto, a manipulação original de signos visuais, a opção por estilos de interpretação alternativos a um modelo naturalista etc.), de modo a agregar à obra possíveis subtextos – por vezes bastante provocadores. É o caso, por exemplo, do *Othello* (1952), de Orson Welles, cuja montagem frenética, os estranhos enquadramentos e a estilização dos cenários conectam a realidade retratada na peça àquela de um pesadelo; do *Macbeth* (1971) de Roman Polanski, em que sutis paralelos parecem ser traçados entre uma conturbada Escócia feudal e uma não menos conturbada América, tão continuamente desafiada pelos diretores da Nova Hollywood; e das versões de Grigori Kozintsev de *Hamlet* (1964) e *Rei Lear* (1971), nas quais ecos de Laurence Olivier, F.W. Murnau e Gordon Craig se fazem presentes por entre as sombras de Elsinore e os campos infernais de uma Inglaterra há muito esquecida.

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

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

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

Finalmente, há aquelas a que chamamos de obras-diálogo: filmes que contam com roteiros originais, lidam com convenções

e temas muitas vezes bastante distantes daqueles abordados pelas peças de Shakespeare, mas que, de algum modo, estão atravessados pela influência de alguma delas, refletindo interpretações, subvertendo ou defendendo conteúdos tradicionalmente associados a ela ou se colocando mesmo em franca posição de confronto. Em *Rendez-vous* (1985), do francês André Téchiné, uma jovem atriz se vê dividida entre três homens, nutrindo por eles confusos e cambiantes sentimentos amorosos. Ao longo do filme, duas montagens de *Romeu e Julieta* são contrapostas, projetando sobre a experiência pessoal da personagem um peso ainda maior. Já no caso de *Paris nos Pertence* (1961), primeiro longa-metragem de Jacques Rivette, um diretor de teatro e uma jovem estudante conversam sobre *Péricles*. Suas conclusões acerca da forma da peça espelham, sem que sequer percebam, o caos de suas próprias realidades. A arquitetura de um texto se torna, conseqüentemente, metáfora sobre os (des) caminhos dos personagens de outro.

Sem priorizar qualquer de tais tipos, qualquer vertente estética ou ideológica, nacionalidade ou contexto, autor ou mesmo fonte de origem, a mostra REINVENTANDO SHAKESPEARE apresenta 16 adaptações fílmicas de peças shakespearianas assinadas por diferentes diretores e possuidoras, todas elas, de um ponto em comum: o compromisso para com a originalidade. Compostos a partir de um desejo de reinterpretção radical, os filmes selecionados “traem” Shakespeare a fim de homenageá-lo e salientar o que o torna mais fundamental: a dimensão visionária, iconoclasta e profundamente reveladora de suas singulárrimas criações. Ou seja, tudo aquilo que lhe assegura, mesmo após 400 anos de sua morte, a rara posição de gênio. Em um de seus famosos ensaios, Harold Bloom atesta: “Todos nós fomos, em um grau chocante, pragmaticamente reinventados

por Shakespeare”. Hoje, na tela de cinema, podemos presenciar a reinvenção do inventor. E, conseqüentemente, celebrar a sua existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

SHAKESPEARE, ADAPTADOR E ADAPTADO: DA FRANÇA NEOCLÁSSICA À ERA DE OURO DE HOLLYWOOD

John Milton

No começo de 2014, adaptações de *O Alienista*, de Machado de Assis, e *A Pata da Gazela*, de José de Alencar, assinadas pela escritora Patrícia Secco e distribuídas a alunos de escolas estaduais, geraram uma grande polêmica. Colegas meus na USP, professores de literatura brasileira, normalmente simpáticos e tranquilos, demonstraram enorme revolta contra tais adaptações. O tom de suas falas era apocalíptico. Que sacrilégio adaptar e simplificar textos dos maiores autores brasileiros! Como será o futuro do Brasil se os alunos dos colégios estaduais não poderão ter contato com as palavras originais de mestres da literatura nacional? Patrícia Secco era discípula de Paulo Freire, ele também criticado: “Pedagogia análoga à escravidão condena o pobre à fala de tijolo, como se um operário não pudesse ouvir estrelas”, como afirmou o jornalista José Maria e Silva.¹ De acordo com opositores, só faltam bons professores para ajudar os alunos a entenderem a literatura de Machado ou Alencar.

25

¹ Para mais informações sobre o tema, acessar o site:
([http://www.jornalopcao.com.br/reportagens/
discipula-de-paulo-freire-assassina-machado-de-assis-4399/](http://www.jornalopcao.com.br/reportagens/discipula-de-paulo-freire-assassina-machado-de-assis-4399/))

A reação me surpreendeu enquanto professor de literatura inglesa e especialista na obra de Shakespeare, de quem já temos peças adaptadas há quase 500 anos. De fato, após a restauração da monarquia na Inglaterra, em 1660, e a reabertura dos teatros, passados os 11 anos da *Commonwealth*, já era possível encontrar adaptações de sua obra no palco inglês, somente 44 anos após sua morte. Nos novos espaços da época da Restauração, não havia mais peças encenadas à luz do dia, nos quintais de tavernas ou teatros ao ar livre. As instalações haviam se tornado bastante semelhantes às que conhecemos hoje. A força dominante que inspirava dramaturgos e diretores era o teatro francês, conhecido por prezar pelas formas clássicas, privilegiando a representação dos dilemas morais de personagens nobres e desprezando a vulgaridade e a desordem, em consonância com as normas de *bienséance*, *bon goût* e *clarté*. As peças tinham de seguir as três unidades: a de tempo (a ação da peça precisava ocorrer durante 24 horas); a de ação (era importante que a peça tivesse um só tema); e a de espaço (a trama tinha que acontecer num só lugar).

Assim, a “desordem” de ideias, as tramas múltiplas, as mudanças rápidas de local e a falta de obediência às regras que marcam as peças de Shakespeare dificultaram muito sua aceitação na França do século XVII. Voltaire descreveu o Bardo como um “diamante bruto”, que tinha de ser burilado para que pudesse brilhar. Consequentemente, muitas alterações foram propostas e executadas em momentos-chave de peças shakespearianas. Otelo, por exemplo, tinha que embranquecer – era impossível conceber um negro no palco! Quantas damas iriam desmaiar! Em *Macbeth*, a cena do porteiro bêbado que entra logo após o assassinato de Duncan devia ser cortada. Uma cena com um bêbado da classe baixa contando piadas acerca dos efeitos da bebida sobre a performance sexual era algo impensável (e do pior gosto) se exibida antes da representação da morte do rei.

Na Inglaterra, entre as muitas adaptações dessa natureza, não podemos deixar de mencionar as versões musicadas de *Macbeth* (1673) e *The Tempest* (1674), com libreto de William Davenant e música de Matthew Locke; *All for Love*, de John Dryden (1677), adaptação de *Antônio e Cleópatra*; e o *Rei Lear* com final feliz de Nahum Tate (1681). Em *Antônio e Cleópatra*, enquanto Shakespeare mistura cenas na Itália, na Grécia e no Egito, Dryden concentra todas em Alexandria (Egito) e reduz a peça à última parte da vida de Antônio, assim omitindo a guerra com Pompeia, a negociação com Lépido, a morte de sua primeira mulher, Fulvia, e outros incidentes que, para a mentalidade da época augustiniana, constituiriam distrações em relação à trama principal do relacionamento entre Antônio e Cleópatra. Dryden também omitiu as insinuações chulas do original, para não ofender a moralidade puritana no final do século 17.

Nahum Tate, em *The History of King Lear*, omite a personagem do Rei da França e acrescenta um romance entre Cordélia e Edgar – que, na peça de Shakespeare, nunca interagem. Tate omite uma das mais importantes personagens, o Bobo, e Cordélia não deixa a Inglaterra, tentando encontrar seu pai em meio à tempestade. Tate também dá a Cordélia uma confidente, Arante, bem ao estilo dos dramaturgos franceses Corneille e Racine. Tate aumenta a maldade de Edmundo, que planeja estuprar Cordélia, e manda dois rufiões para lhe raptar. Edgar impede que isso aconteça, e o romance entre ele e a filha favorita de Lear vem como resultado. O final da peça é também transposto da França para a Inglaterra: o povo inglês se rebela contra a tirania das outras filhas de Lear, Goneril e Regan, e estas envenenam uma à outra. No final, a Lear é concedido, novamente, o posto de rei, mas ele abdica em favor de Cordélia, que se casa com Edgar.

Tal estilo de “adaptação corretiva” não foi exclusividade da Inglaterra. Na França, por exemplo, populares foram as adaptações

de Voltaire *La mort de César* (1736) e *Hamlet* (1769), e as releituras *Roméo et Juliette* (1772), *Le Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784) e *Othello* (1792), de Jean-François Ducis. Como nos casos britânicos, tais peças eram marcadas por “revisões”. No seu *Otelo*, Ducis amenizou vários elementos da peça original, modificando a cor de pele do protagonista, moderando o papel diabólico de Iago e alterando o assassinio de Desdêmona, que passa a ser apunhalada, e não sufocada (aparentemente um *dénouement* mais aceitável para o público francês). Devido às exigências dos espectadores, em 1819 foi escrito um final feliz. O diretor podia, assim, escolher entre dois desfechos.

Essas adaptações duraram até o século 19. O grande ator negro brasileiro João Caetano costumava encenar Shakespeare em adaptações, como a versão melodramática de *Hamlet* (1840), de Ducis; *Shylock or the Terrible Vengeance of a Jew* (1838), de Albois; e seu famoso *Otelo*, que encenou em 26 temporadas entre 1837 e 1860, era uma tradução de Gonçalves de Magalhães da adaptação de Alfred de Vigny.

Outra forma comum de adaptação foi a transposição dos enredos das peças para o mundo dos romances. Não se pode deixar de mencionar, por exemplo, os *Tales from Shakespeare*, recontagens de 36 das peças para o público infantojuvenil, escritas pelos irmãos Charles e Mary Lamb, em 1807. Estas enfatizaram os elementos românticos e mágicos das peças e geraram grande sucesso de vendas no século 19, tendo sido traduzidas para muitas outras línguas. De fato, por meio das adaptações dos Lambs, conhecimento acerca das peças de Shakespeare chegou a muitos países (especialmente no Oriente, como a China, o Japão e onde é hoje a Indonésia). Tais transposições também chegaram ao Brasil em várias versões dirigidas ao mercado de livros infantojuvenis. É talvez por causa disso que muitas pessoas distantes do mundo acadêmico pensam que Shakespeare é romancista, e não dramaturgo.

DO PALCO ÀS TELAS

Em relação especificamente aos textos teatrais de Shakespeare, quase todos são originalmente adaptações. As peças históricas são reescrituras das *Chronicles*, de Raphael Holinshed (1587). As peças romanas (*Julio César*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*) são adaptações do livro *Parallel Lives*, de Plutarco, por meio da tradução de Sir Thomas North (1579); *Hamlet* é versão de uma peça já perdida, chamada pelos especialistas *Ur-Hamlet*; *Rei Lear* é adaptação de uma peça antiga, *King Leir*; *Romeu e Julieta* é versão do poema longo *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), de Henry Brooke, muito popular na época elizabetana. Brooke, por sua vez, recontara uma história já bem conhecida na França e na Itália, registrada em versões de Luigi da Porta nos anos de 1530 e, nos anos de 1550, por Matteo Bandello. De fato, o visitante em passagem por Verona hoje em dia pode ir à casa de Giulietta e ver o balcão famoso. Shakespeare seguiu o enredo dos amantes secretos, as brigas entre as famílias de Montecchi e Capelletti, a trama envolvendo a Ama e Frei Lourenço, somente acrescentando a personagem de Mercúrio, uma das mais interessantes dele, ausente em todas as versões anteriores

No fim do século 19, os textos originais sem cortes escritos pelo próprio Shakespeare voltaram a ser encenados e, nos séculos 20 e 21, surgiram várias adaptações transpostas para novos tipos de mídias. Assim, além dos reflexos da obra do inglês na ópera, no balé e na pintura, ela se faz presente no rádio (na Inglaterra e nos Estados Unidos, pelo menos), na televisão, nos desenhos animados, no mangá, nos videogames e, claro, no cinema.

Desde os primórdios, o cinema se interessou por Shakespeare. Várias adaptações foram rodadas na época dos filmes mudos, a

maior parte cenas avulsas feitas em câmera fixa. Exemplos são o primeiro filme shakespeariano britânico, *King John* (1899), de Walter Pfeffer e William K.L. Dickson, e uma compilação de cenas de *Richard III* (1911), dirigida por Frank R. Benson. Versões mais criativas, aproveitando características de uma ainda jovem e rudimentar linguagem cinematográfica, começaram também a surgir. É o caso, por exemplo, de *The Tempest* (1908), de Percy Stow, que resumiu a peça inteira em 8 minutos, aproveitando os intertítulos. Também vale a pena mencionar os desenhos animados de *Oh!phelia* (1919) e *Othello* (1920), ambos dirigidos por Anson Dyer.

Dos filmes que marcaram o primeiro capítulo da história das transposições de Shakespeare para as telas, meu preferido é *Sonho de uma Noite de Verão* (1935), de Max Reinhardt. Utilizando a música escrita por Felix Mendelssohn, é a versão fílmica de uma encenação ocorrida no Hollywood Bowl em 1934, com elenco de grandes atores hollywoodianos, como James Cagney, interpretando Bottom; Mickey Rooney, no papel de Puck; Dick Powell, como Lysander; Olivia de Havilland, como Hermia; e o comediante Joe E. Brown, na pele de Flute.

As sequências mais impressionantes são as das guerras entre os grupos de fadas, quando o exército de fadas de Titânia é derrotado pelo exército de Oberon, e a fada atendente de Titânia, que nem aparece na peça de Shakespeare, afunda e some na escuridão (um efeito técnico bastante impactante em 1935). A fada foi representada pela bailarina dinamarquesa Nini Theilade, hoje com 100 anos de idade. Trata-se de uma versão importante dentro do universo de adaptações cinematográficas de peças shakespearianas e a mais significativa a preceder a famosa versão de 1944 de *Henrique V*, de Laurence Olivier, que se tornou enorme sucesso.

VERSÕES

Para dar exemplo da fixação de artistas modernos com a obra de Shakespeare e suas infinitas possibilidades de adaptação, vamos analisar um determinado percurso de *Otelo*, escrita possivelmente em 1603. Há duas óperas adaptadas do texto original: a menos conhecida, de Rossini (1816), e a de Verdi e seu libretista Arrigo Boito, uma de suas mais famosas óperas de todos os tempos, encenada inúmeras vezes e levada às telas por Franco Zeffirelli (1986), com Plácido Domingo como Otelo. Uma ópera moderna, *Bandanna* (1999), composta por libreto do poeta irlandês Paul Muldoon e música de Daron Hagen, transpôs a tragédia do mouro de Veneza para a fronteira entre os Estados Unidos e o México.

O balé mais famoso inspirado em Otelo é *The Moor's Pavane*, versão para somente quatro personagens, com duração de vinte minutos, assinada pelo coreógrafo mexicano José Limón e estruturada a partir da música de Henry Purcell. Um dos mais celebrados intérpretes do Mouro foi Rudolf Nureyev.

Na literatura e no próprio teatro, reimaginações bem livres foram empreendidas, tomando *Otelo* como ponto de partida. É o caso do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e da contemporânea e famosa peça feminista *A Play about a Handkerchief*, de Paula Vogel (1993). Nesta, só há três personagens: Desdêmona, Emília e Bianca. Desdêmona casou com Otelo para se livrar de sua família e não o ama, sendo muito mais atraída por Ludovico, com quem teve um caso amoroso no passado. Bianca, a prostituta, é muito amiga de Desdêmona, e há indícios de relacionamento lésbico entre as duas. Desdêmona é atraída pela vida de Bianca e a substitui no bordel às terças-feiras. Um dos seus

clientes é Iago. Emília é uma irlandesa religiosa que desaprova a promiscuidade de Desdêmona e fica chocada por suas revelações. No final da peça, ouvimos a voz de Otelo, já desconfiando que sua mulher tem um caso com Cássio, e sabemos que ela vai morrer.

Em relação às adaptações cinematográficas que a peça recebeu, algumas se destacam. Em 1995, Oliver Parker dirigiu uma bem-sucedida versão, com Laurence Fishburne e Kenneth Branagh interpretando Otelo e Iago, respectivamente. O filme rompe com a longa tradição de atores brancos “blacking up”, pintando a cara de negro, para fazer o papel de Otelo – tradição ainda seguida em algumas produções operáticas. A talvez mais aclamada das adaptações filmicas, *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice* (1952), dirigida por Orson Welles, ainda se vale de tal procedimento. Repleto de elementos de *film noir*, com Welles como Otelo, o filme é marcado pelo acréscimo de uma impactante cena inicial: o funeral de Otelo e Desdêmona.

Outra versão importante é o *Othello* de Stuart Burge (1965). Baseado na produção de John Dexter para o National Theatre do Reino Unido, tem Laurence Olivier no papel central, com sotaque “africano”. Versões mais recentes incluem *O* (2001), filme norte-americano ambientado num colégio e tendo o ator afro-americano Mekhi Phifer no papel de Otelo; as versões indianas *Kaliyattam* (1998), que usa o *Theyyam*, ritual tradicional de Kerala no sul da Índia; e *Omkara*, filme em hindi situado entre mafiosos do estado de Uttar Pradesh. O diretor Vishal Bhardwaj também adaptou *Macbeth* como *Maqbool* (2003) e, mais recentemente, *Hamlet* como *Haider* (2014).

John Milton formou-se em Literatura Inglesa e Espanhol na Universidade de Wales (Swansea) em 1978. Fez mestrado pela PUC-SP em Linguística Aplicada (1986) e doutorado pela USP em Literatura Inglesa (1990). Professor na áreas de Literatura Inglesa e Estudos da Tradução na USP. Pesquisa na área de tradução literária, sociologia e a história da tradução no Brasil e a tradução e adaptação. Completou sua Livre Docência em 1999 e tornou-se professor titular em 2012. É coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (TRADUSP), mestrado e doutorado, da FFLCH-USP.

SHAKESPEARE, NOSSO CONTEMPORÂNEO

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Algumas peças de William Shakespeare já se tornaram mais do que somente um texto teatral: elas são estruturas dramáticas que assumiram na modernidade a função que cabe aos mitos, ou seja, a de fornecer modelos eternos que podem ser readaptados em uma multiplicidade de contextos. Mais amplamente, os dramas de Shakespeare, alguns dos quais já fazem até parte do imaginário coletivo, constituem fonte de interesse para uma grande variedade de disciplinas, da psicanálise à ciência política, na medida em que permitem enxergar as forças que estavam em ação e precipitação no momento de emergência do homem moderno, isto é, daquele homem que teve sua *Weltanschauung* [cosmovisão, visão de mundo] substancialmente transformada no Renascimento. As peças shakespearianas possibilitam que se compreenda melhor o quadro de crenças e valores em que foi inserido o Ocidente após a rotura do cosmos teocêntrico medieval.

Grosso modo, é possível dizer que a obra de Shakespeare, mais do que um conjunto específico de textos e narrativas, é hoje um imenso reservatório de estruturas dramáticas das quais artistas, dramaturgos, cineastas e escritores vêm se servindo nos últimos séculos para compor novas ficções. Por isso, além das obras abertamente adaptadas de Shakespeare (em versão ortodoxa ou não), existem aquelas que fazem uma releitura enviesada de algum dos seus textos, sem falar naquelas outras

que, mesmo sem serem adaptações, são obras que claramente se inspiram no universo shakespeariano. O fato é que peças como *Macbeth*, *Hamlet* e *Romeu e Julieta* costumam aparecer como o desenho central de muitos dramas que não necessariamente se afirmam como adaptações no sentido estrito: o caráter “universal” dessas obras já as tornou formas intrínsecas aos modelos narrativos das ficções modernas.

No cinema, é muito comum, por exemplo, assistir a um filme que recria *Romeu e Julieta* em outro contexto que não a Verona da aurora da Idade Moderna, e com personagens que não atendem pelo mesmo nome dos heróis shakespearianos. O que fica da peça, antes de tudo, é seu substrato dramaturgico, seu sistema de conflitos. *Inimigos pelo Destino* (*China girl*, 1987), de Abel Ferrara, é um bom exemplo: um rapaz italiano se apaixona por uma moça chinesa, ambos pertencentes a grupos rivais que vivem em guetos nova-iorquinos nos anos 1980. A rivalidade entre famílias, portanto, se soma a um componente étnico. O destino trágico da peça se mantém: a visão de Ferrara do conflito central não inclui nenhuma sublimação, nenhuma celebração utópica de uma comunidade inter-racial ou de um multiculturalismo pós-moderno. No seio da cosmopolita Nova York contemporânea, assiste-se a uma guerra entre clãs à moda antiga, desencadeada pelo rapto amoroso de uma jovem por um membro do clã inimigo. *Romeu e Julieta* se cruza com *Amor, Sublime Amor* (*West Side story*, Robert Wise, 1961) – a sequência inicial, ambientada em uma boate, é toda construída em torno da dança e remete diretamente ao clássico de Wise – para resultar em um dos filmes mais “corretos” de Ferrara, extremamente claro e equilibrado em sua estrutura, além de sucinto e controlado na *mise-en-scène*, sem os transbordamentos dionisíacos que costumam marcar os filmes do diretor. Mesmo as dilatações temporais de sequências aparentemente vazias, feitas

de longas esperas que às vezes se enxertam na narrativa, têm uma função determinada na construção global do filme, dando mais espessura trágica à fábula noturna e asfixiante em que Ferrara transformou *Romeu e Julieta*.

À primeira vista, não há muito o que diferencie *China girl* de um filme de máfia convencional focado na sanguinolenta história de rivalidade e guerra entre grupos mafiosos de etnias distintas (italiana e chinesa, no caso), com jovens se matando selvagememente, enquanto os líderes adultos das facções combinam entre si uma forma de não deixar que essa guerra “irracional” atrapalhe o bom andamento dos negócios. A presença do enredo amoroso, contudo, filtra essa história de violenta disputa por poder e território pelo prisma de uma fatalidade romântica que só a torna mais contundente e inescapável. Os jovens, aqui, são mais que “joguetes do destino” (como Romeu afirma na peça de Shakespeare): eles trazem à tona a tensão social originada da convivência não pacífica entre as comunidades de imigrantes em Nova York, situação favorecida pela posição marginalizada que certas minorias étnicas ocupam.

O drama shakespeariano se prova, em *China girl*, exatamente aquilo que descrevemos no início deste texto: uma narrativa modelar calcada nas tragédias humanas essenciais (o que explica seu dom de eterno retorno). Ferrara preservou a cadeia de conflitos do texto original, mas reinventou inteiramente o contexto empírico-material em que a trama se desenvolve. Testemunha-se aí a mudança mais comum operada nas adaptações “modernizantes” de Shakespeare: um deslocamento temporal (para épocas atuais, geralmente) e espacial do drama.

Esse duplo deslocamento pode ser observado também em *A Herança* (1970), de Ozualdo Candeias, que transporta a ficção de *Hamlet* para o interior rural do Brasil, com o reino da

Dinamarca sendo trocado pelo “Fazendão”, feudo imaginário que condensa uma estrutura agrária arcaica e desigual. A intriga palaciana se transfere para o cenário tétrico de um Brasil profundo habitado por fazendeiros cobiçosos e jagunços violentos. Os duelos de espadas cedem lugar às trocas de tiros e brigas dantescas, nas quais os corpos se embolam no mato e na lama. Nessa terra de ninguém, Candeias encena um faroeste à brasileira, tendo *Hamlet* como arcabouço dramático. Dois anos antes, Shakespeare já havia encontrado o universo do faroeste em *Johnny Hamlet (Quella sporca storia nel west, 1968)*, de Enzo G. Castellari, que recorria à cor e à estilização excessiva típica do *western spaghetti*, ao passo que, em *A Herança*, predominam a crueza, a economia de meios, a filmagem em preto e branco e sem filtros, mas não se isenta de efeitos formais marcantes, como o uso recorrente e agressivo da lente zoom (que parece inspirado na própria estilística do faroeste italiano dos anos 1960).

A politização do enredo shakespeariano é ainda mais acentuada em *A Herança* do que em *China girl*: o contexto escolhido por Candeias expõe com nitidez a violência endêmica que decorre da manutenção de um modelo social alimentado por injustiças históricas. As escolhas criativas do diretor, principalmente as mudanças que ele efetua em relação ao texto original, revelam o grau de consciência política com que traça o paralelo entre o drama shakespeariano e a realidade brasileira por ele enfocada. Uma dessas escolhas é a escalção de uma atriz negra para o papel de Ofélia, a antiga namorada de Hamlet que morre de forma trágica. Ela encarna, em *A Herança*, a memória das senzalas, e sua morte pontua o momento em que o ódio explode e foge completamente ao controle. Candeias sublinha, assim, um dos pontos nevrálgicos da história brasileira, que advém de um passado escravocrata mal resolvido. Há até um horizonte revolucionário no final do filme,

quando Hamlet, à beira da morte, revela que os herdeiros legítimos de seu “reino” serão os trabalhadores que derramaram suor naquela terra – o Hamlet de Candeias é um agente catalisador da reforma agrária.

A Herança tem características de cinema silencioso: os diálogos, em sua maioria, são representados através de legendas, não ouvimos as vozes dos atores e a trilha sonora consiste em uma música sertaneja instrumental só interrompida nos raros momentos em que Candeias recorre ao som diegético para dublar alguma fala ou reproduzir os barulhos dos tiros. Isso cria um distanciamento que reforça o aspecto metafísico e interiorizado do drama de Hamlet. A abundância de primeiros planos em rostos repletos de ódio e ressentimento e a concentração da decupagem nas trocas de olhares das personagens (algo que já se via em *A Margem*, primeiro longa de Candeias) não deixa dúvida de que estamos diante de um drama subjetivo, quase como se todo o universo tivesse sido absorvido em uma paisagem mental.

Outras escolhas podem soar como provocação ou até mesmo desmistificação irreverente, a exemplo da ossada de boi que substitui o crânio humano na cena do famoso “ser ou não ser”. Mas a verdade é que a adaptação de Candeias é tão grave e respeitosa quanto, digamos, a do soviético Grigori Kozintsev, que, em 1964, filmou *Hamlet* na chave do formalismo monumental e da densidade psicológica. O diretor brasileiro também conservou a atmosfera perturbadora, o clima cinzento e atormentado da peça, a incerteza, o desajuste, o mal-estar que perpassa o universo de Hamlet. Reformulações anticonvencionais à parte, não há, em Candeias, um elã desconstrucionista.

Quem quiser uma desconstrução de *Hamlet* terá de procurá-la em *Un Amleto di meno (1973)*, de Carmelo Bene, este sim um filme que difrata Shakespeare através de um caleidoscópio barroco

em que adaptação e crítica coincidem. As cores, os sons, os enquadramentos e as angulações de câmera variam e se multiplicam rápida e alucinadamente, mas a estética de bolo de aniversário do cineasta italiano (“É uma pena que não possamos comer um filme de Carmelo Bene como se fosse uma torta”, lamentava Henri Langlois) não encobre a atmosfera sombria e carregada do drama shakespeariano. Pelo contrário: ela a corrobora por antítese, como se, ao fornecer sua anti-imagem (uma pletera de figurinos multicoloridos como que extraídos de uma peça infantil e inseridos em cenários abstratos e excessivamente iluminados), deixasse-a mais evidente que nunca.

Durante a cena em que Hamlet mata Polônio por engano (achando que é Cláudio, seu tio, assassino de seu pai), é lido em *off* o comentário de Freud sobre *Hamlet*, interpretação psicanalítica em que ele compara a peça de Shakespeare ao *Édipo Rei*, de Sófocles, tragédia grega em cima da qual, conforme todos sabem, Freud desenvolveu uma de suas mais famosas teorias (a do complexo edipiano). Esse procedimento de leitura de uma interpretação da peça ao mesmo tempo em que se está encenando essa peça é uma demonstração elucidativa da atitude de Carmelo Bene: adaptar Shakespeare, para ele, já implica necessariamente analisá-lo, desdobrá-lo, desconstruí-lo. Na cena da morte por afogamento de Ofélia, em operação análoga à da cena da morte de Polônio, o filme se limita a mostrar uma pequena reprodução da célebre pintura de John Everett Millais, que representa a personagem suicida de Shakespeare em um cenário sublime, constituído por uma natureza bela e misteriosa, tingida pelo Romantismo oitocentista; a reprodução da pintura aparece jogada na areia da praia, com as ondas do mar batendo sobre ela. Carmelo Bene inclui no filme, assimilando-a e negando-a simultaneamente, uma parte da tradição

crítica e figurativa a que o drama de Shakespeare deu origem.

Tudo se sucede numa velocidade vertiginosa (o filme tem não mais que 70 minutos). Esfacelado, amputado, misturado com outros textos, comentado, criticado, o *Hamlet* de Shakespeare é tragado em um jogo de reflexão e redescoberta. O filme de Bene é uma espécie de “ensaio crítico” sobre *Hamlet*. Se essa adaptação se chama *Um Hamlet a menos*, é justamente porque, como observou Gilles Deleuze, “[Carmelo Bene] não procede por adição, mas por subtração, amputação”.¹ A retirada de um elemento ilumina a importância de outro que ficava inibido na peça original. Exploram-se, assim, as virtualidades do texto, suas potências latentes. As intrigas do poder, as disputas pelo trono ficam aqui subalternas em relação ao componente erótico da peça, trazido ao primeiro plano e transformado no grande mote do filme. Além disso, Carmelo Bene revela a passagem secreta entre Shakespeare e Lewis Carroll: *Un Amleto di meno* é “Hamlet através do espelho”, é Shakespeare através de Lewis Carroll e da comédia bufona.

Menos radicais que o experimentalismo de Bene, mas igualmente desafiadoras, as adaptações dirigidas por Orson Welles também devem ser encaradas como pontos altos da imensa história constituída pela presença de Shakespeare no cinema. No fundo, o diálogo com Shakespeare irriga toda a obra de Welles, mesmo nos filmes que não são adaptações de peças do dramaturgo inglês. Uma simbiose perfeita vai se costurando desde *Macbeth*, de 1948, até *Falstaff*, de 1966. Welles não se limita a transpor os textos para a tela apenas transcodificando

¹ Cf. Carmelo Bene e Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1979, p. 88.

as convenções teatrais para a linguagem cinematográfica: ele opera, ao contrário, uma reinvenção pessoal do universo dramático de Shakespeare, que vai se tornando cada vez mais um pretexto ideal para o cineasta encenar suas próprias obsessões pessoais, que se confundem às intrigas shakespearianas a tal ponto que, em filmes como *Othello* (1952) e *Falstaff*, já não se sabe se ele está somente adaptando Shakespeare ou filmando uma autobiografia.

Antes mesmo de se lançar ao cinema, Welles já dava provas de quão rica e criativa seria sua relação com Shakespeare: sua estreia na direção teatral foi em 1936, com uma adaptação de *Macbeth* interpretada unicamente por atores negros e situada no Haiti. O espetáculo ficou conhecido como o “Macbeth vodu”. Em sua adaptação cinematográfica de *Macbeth*, Welles não repetiria esse mesmo deslocamento, mas criaria um formato de produção e um dispositivo de filmagem que, como André Bazin observou, praticamente antecipavam a técnica de direção televisiva. Welles estava convencido de que era possível

filmar Shakespeare a custos bem razoáveis, sob a condição de se preparar minuciosamente a produção com longos ensaios e filmando quase em continuidade, depois de os atores terem dominado a fundo seus papéis e suas marcações, sob iluminações meticulosamente ajustadas etc.²

Os cenários estilizados, a bizarrice dos figurinos, a iluminação e a interpretação teatralizadas geram uma atmosfera próxima da barbárie pré-histórica. Welles radicaliza a *mise-en-scène* em

plano-sequência e profundidade de campo que havia iniciado em *Cidadão Kane* (1941), condensando grandes blocos dramáticos em registros longos e contínuos, repletos de movimentos de câmera e reenquadramentos, trabalhando sempre com a presença, no interior de um mesmo plano, de dois ou mais polos dramáticos conflitantes, quando não antagonicos.

Uma das grandes contribuições de Welles em *Macbeth* é a inserção de uma personagem que definitivamente não existe na peça original: um padre que tem função bastante participativa na trama e que envolve as ações do protagonista numa aura pecaminosa, diabólica, obrigando o espectador a reavaliar os significados da peça à luz da simbologia cristã. Trata-se de uma mudança aparentemente sutil, mas determinante.

A tragédia shakespeariana aparece para Orson Welles como forma emblemática da crise do sujeito no Renascimento e da consequente emergência do indivíduo, traço essencial da modernidade no Ocidente. É este mesmo indivíduo que, séculos depois, estará desaparecendo, dissolvendo-se no mundo da comunicação de massa, para não sobreviver senão como simulacro. A história dessa desaparecimento, dessa transformação do indivíduo em emanção espectral, semblante falso, ilusão, será a história contada em *Cidadão Kane* e *Verdades e Mentiras (F for fake)*, (1973).³

Tal como no teatro de Shakespeare, há uma preponderância, na obra de Welles, da figura do indivíduo e de sua relação com o poder. Em *Falstaff*, ponto culminante da “parceria” Shakespeare-Welles, tem-se uma reflexão sofisticada sobre as implicações filosóficas do poder concedido ao indivíduo na primeira modernidade

2 André Bazin, *Orson Welles*, Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 102.

3 Cf. Youssef Ishaghpour, *Orson Welles Cinéaste: Une caméra visible – I. Mais notre dépendance à l’image est enorme...*, Paris: Éditions de la Différence, 2001.

européia (a que veio com os reinados absolutos). Paralelamente, tem-se também um autorretrato de Welles, o gênio a quem Hollywood deu carta branca quando ele tinha apenas 25 anos. Esse gênio, depois de exercer enorme influência sobre o reino hollywoodiano, é sabotado pelo sistema, gasto pela vida, traído pelos seus.

A obra de Welles, fiel a Shakespeare em mais esse aspecto, é uma reflexão sobre a própria ideia de Poder, essa excessiva liberdade que ninguém saberia viver sem conhecer ao final a degradação e a derrota. O poder é um mal que só instila vida naqueles que ainda não o possuem.⁴

Um poder muito grande torna tudo indiferente. Quem é mestre do universo aos vinte e poucos anos, como Charles Foster Kane, ou como o próprio Welles, termina a vida escravo de si mesmo. Welles personificou como nenhum outro cineasta a impressionante atualidade de Shakespeare, que conseguiu conversar intimamente com o homem do século 20 e continua a fazê-lo em nosso século presente.

Luiz Carlos Oliveira Jr é crítico, pesquisador de cinema e doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela USP. Autor do livro *A Mise-en-Scène no Cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Ex-editor da *Contracampo*, foi curador de retrospectivas de Vincente Minnelli e Jacques Rivette. Colaborou com diversas revistas e catálogos e ministrou cursos e oficinas em espaços como CCBB, CineSesc, Cine Humberto Mauro e FGV.

4 Serge Daney, "Welles au pouvoir", in *Cahiers du Cinéma*, n. 181, agosto de 1966, p. 27.

O "SEGUNDO" ORIGINAL E AS OPERAÇÕES SILENCIOSAS

Celina Sodré

Na arte contemporânea, as operações a partir de obras clássicas são uma tendência importante, quer sejam operações com mudança de meio artístico – como na passagem da literatura para o cinema – quer sejam dentro das artes plásticas – de pintura para pintura – ou em música, com reescrituras ou rearranjos.

Na literatura dramática, podemos citar duas obras que se destacam, na segunda metade do século XX, neste sentido, que são *Hamletmachine* (1977) e *Medealmaterial* (1983), do dramaturgo alemão Heiner Müller. Operações a partir de originais de Eurípides e Shakespeare e que se configuram como obras-primas tanto quanto os originais que as inspiraram.

Da literatura para o cinema, encontramos inúmeras operações, mas vou citar apenas duas: uma de Luchino Visconti e outra de Stanley Kubrick. A primeira é *Morte em Veneza* (1971), a partir de romance homônimo (1912) de Thomas Mann; a outra é *De Olhos Bem Fechados* (1999), a partir do conto *Breve Romance de Sonho* (1926) de Arthur Schnitzler.

Aqui vou chamar cada uma dessas obras de "segundo" original.¹

1 Este conceito de "segundo" original foi articulado por mim e deu título à minha dissertação de mestrado na University of London (dentro da disciplina de Shakespeare on Film), defendida em 1992, em que comparo as interpretações cinematográficas de Akira Kurosawa e Roman Polanski a partir de *Macbeth* de William Shakespeare.

O conceito de “segundo” original porta em si mesmo um paradoxo, mas é exatamente desse paradoxo que quero falar: a possibilidade concreta, por parte de um artista contemporâneo, de, a partir de uma “cirurgia” artística sobre um clássico, chegar a um novo original com dimensão tão vasta e profunda quanto o primeiro – no lugar de apenas construir uma adaptação modernizada.

No exemplo de Heiner Müller, tanto quanto nos filmes de Polanski e Kurosawa a partir de Macbeth, de Shakespeare, a existência e a autoria dos primeiros originais são evidentes e explícitas. Mas existem outras obras em que essas origens não estão assim tão aparentes ao leitor, espectador, ouvinte, apreciador; elas estão ocultas, o que vou chamar de operações silenciosas. Às vezes o silêncio é total e às vezes é um “meio” silêncio. Aqui vou falar de cinema, mais especificamente de Shakespeare no cinema, mas vou tomar a liberdade de dar exemplos outros para ilustrar meu pensamento.

Como exemplo de operação “meio” silenciosa, quero apontar para Dogville de Lars Von Trier. Se você buscar as origens do filme, vai encontrar facilmente o próprio diretor/autor se referindo à letra da canção Jenny e os Piratas,² da peça A Ópera dos Três Vinténs, de Bertolt Brecht, como fonte primeira, e isso faz com que o filme seja tão brechtiano que nós quase podemos pensar que Brecht o assinaria se estivesse vivo. A operação de Von Trier é “meio” silenciosa também porque, mesmo sem saber nada a respeito da letra da canção, um espectador atento pode identificar todas as articulações brechtianas do filme, com o distanciamento tanto do tratamento espacial/cenográfico como na dimensão da interpretação dos atores.

Já uma operação que considero silenciosa por completo, e que

quero destrinchar um pouco, é a de Thomas Vinterberg no seu Festa de Família (1998).³ Só os espectadores especialistas em Hamlet de Shakespeare podem atinar com a operação. E é exatamente isso que torna esta articulação extraordinária: o espectador entra em contato com o material interno da obra shakespeariana, com as suas vísceras, sem nem saber. É como se o cineasta propusesse um encontro entre os inconscientes: o de Shakespeare e o do espectador. O filme dinamarquês parece ser regido pelo dito: “Alguma coisa está podre no Estado da Dinamarca”.⁴ Este é o tema. O mesmo tema da peça de Shakespeare.

Talvez seja importante notar que esse filme é uma das mais significativas obras cinematográficas do movimento do Dogma 95, que tinha na sua liderança tanto Von Trier quanto Vinterberg. O movimento tinha sua ousadia localizada em dez mandamentos de ordem técnica/estética – portanto, política. Então, não é de admirar que esta ousadia tenha encontrado em Shakespeare um parceiro ideal, já que ele é o ousado por excelência.

Como na peça, o filme começa com o personagem principal voltando para a casa paterna, depois de um período de certo exílio, para um evento que mistura cerimônia fúnebre com comemoração festiva. Na peça, é a morte (assassinato) do pai de mesmo nome e o casamento da mãe; no filme, é a morte (suicídio) da irmã gêmea e o aniversário do pai. O aspecto mórbido das festas é idêntico.

A cena que se coloca como ápice da trama, no filme, é quando o personagem central lê uma carta no meio do banquete familiar.

3 Em dinamarquês, *Festen* que quer dizer celebração. Ou seja, o título brasileiro adotou o original. Talvez a nossa tradução mais fiel fosse *Festim*.

4 “Something is rotten in the state of Denmark.” Hamlet, ato I, cena 4: Marcellus para Horácio.

2 A mesma Geni da *Ópera do Malandro* de Chico Buarque.

Essa é a famosa play-scene de Hamlet: quando Hamlet⁵ pede aos atores, visitando Elsinore, que introduzam entre as falas da peça O Assassinato de Gonzago, a ser apresentada naquela noite diante do Rei Cláudio (seu tio usurpador), da Rainha Gertrudes (sua mãe) e de toda a corte, um texto de sua autoria, de aproximadamente doze linhas. (Talvez seja interessante falar deste que podemos considerar, hipoteticamente, como o primeiro operador silencioso: Hamlet. Na peça de Shakespeare, o personagem-título realiza esta inesperada cirurgia no texto que vai ser apresentado à corte do Castelo de Elsinore.) Os atores concordam e decoram a nova fala. Essa fala, Hamlet escreve a partir do relato do fantasma do Rei Hamlet e funciona como uma armadilha para capturar a consciência do usurpador. Na peça, Cláudio se levanta pedindo luz e retira-se com a rainha, o que comprova a culpa dos dois, como assassino e cúmplice. No filme, a comoção é também imensa e comprova a culpa do pai como pedófilo, torturador e estupra-dor dos filhos, e a cumplicidade da mãe, que, como Gertrudes, é omissa. Os dois são culpados indiretamente pela morte suicida da filha. No filme de Vinterberg, temos também a aparição do fantasma da irmã e ainda a presença do amigo fiel, um "Horácio", na figura do cozinheiro. Laerte, irmão de Ofélia, aparece na figura do irmão equivocados, e a própria Ofélia surge dividida entre duas personagens: a irmã suicida, que, como Ofélia, morre por afogamento, e a antiga namorada-arrumadeira. O personagem do pai em Festa de Família é devasso e sem caráter, como Cláudio, que, com a sua devassidão, corrompe e destrói o Estado da Dinamarca. Seu antigo hotel é, metaforicamente, um castelo que, nesta festin, recebe toda a corte.

5 Que podemos aqui identificar como um operador que interfere na estrutura do original.

A operação de Vinterberg sobre o primeiro original é radical como um transplante e, por isso, a olho nu, os vestígios do Hamlet parecem sumir. O diretor-autor começa por "demolir" o primeiro original, e é com o material das ruínas do primeiro que vem construindo o seu original, remendando. O título é outro, o idioma é outro, a época é outra, o enredo é outro. Mas a língua é shakespeariana, o trágico é shakespeariano. Kurosawa transporta Macbeth para o Japão feudal, dá aos personagens outros nomes, dá o título de Trono de Sangue⁶, mas mantém o enredo e identifica o seu filme como adaptação ou transposição. O que fica, em Vinterberg, na ordem da aparência, são apenas alguns traços, alguns vestígios. Mas as entranhas shakespearianas estão lá intactas. É quase como se ficassem as impressões digitais de Shakespeare. De certa maneira, por mais pesado que seja o enredo de Vinterberg, podemos dizer que é mais solar que o enredo original, já que, no final, "Hamlet" e "Ofélia" estão vivos.

Celina Sodré é formada em Licenciatura Plena em Educação Artística pela PUC-RJ e bacharel em Teatro Escola de Teatro FEFIERJ (atual UniRio), ambos em 1978. Fez mestrado em Teatro pela University of London, na Inglaterra, em 1992, com Bolsa do British Council, e doutorado na UniRio. Entre 1978 e 1979, dirigiu o Grupo Amador Teatro de Resistência. De 1983 a 1989, encenou *Motivo Simples, Sem Sutiã, Pai, Égua da Noite e Lady Macbeth*. Diretora do Studio Stanislavski, criou em 2008, com um grupo de atores e diretores, o Instituto do Ator. Especialista nos conceitos de ação física e memória física de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. Estuda a obra de William Shakespeare, sobre quem fez seu Master of Arts na Inglaterra.

6 Em inglês o título é *Throne of Blood*, em japonês, 蜘蛛巣城 *Kumonosu-jō*, que quer dizer, literalmente, "trono de sangue". Em português chamaram de *Trono Manchado de Sangue*.

AS POSSIBILIDADES RADICAIS DA RELEITURA

Filipe Furtado

Orson Welles, que chamou a atenção do mundo com um Macbeth negro no teatro e amou e se dedicou a Shakespeare como nenhum outro cineasta, costuma apontar para a quase impossibilidade de adaptar o dramaturgo, sendo a única fidelidade possível ao espírito do texto, de certa forma, apostar na sua traição. Para Welles, as tentativas de seguir fielmente as obras (pensemos aqui naquele *Hamlet* interminável de Kenneth Brannagh) terminam por ir contra o espírito delas, e só a reinvenção pode justificar o retorno constante ao dramaturgo. Usando esse raciocínio wellesiano, não surpreende que várias das adaptações mais interessantes de Shakespeare lancem o texto original em contextos variados através de transposição para outros tempos, espaços e culturas.

Muito deste fenômeno se deve certamente à permanência dos textos de Shakespeare na dramaturgia ocidental. Quantos romances sem nenhuma grande pretensão lançaram mão de estruturas arquetípicas emprestadas de *Romeu e Julieta* ou *A Megera Domada*? O adjetivo “shakespeariano”, afinal, sempre esteve pronto para emprestar classe ou peso para os mais variados exercícios dramáticos – para pensarmos num exemplo aleatório: no filme *Sobre Meninos e Lobos* (2003) a decisão final do protagonista (Sean Penn) é justificada por um monólogo da esposa (Laura Linney), sendo que a maneira como o diretor Clint Eastwood filma a atriz é calcada para trazer ao espectador a ideia de que ela tem ali o seu momento de Lady Macbeth,

a despeito de filme e peça não terem nada mais em comum. A partir do momento em que a conexão é feita, a tragédia construída no filme se reforça.

Isso, porém, não explica por completo a frequência com que filmes se lançam, por vezes de forma inesperada, a dialogar com o dramaturgo. Por exemplo: num espaço de 34 anos, o cinema americano viu *A Tempestade* (não exatamente uma das peças que ecoam com mais frequência no nosso senso comum) ser reimaginada como um faroeste sobre a ganância (*Céu Amarelo*, William A. Wellman, 1948), uma ficção científica de efeitos especiais (*Planeta Proibido*, Fred Wilcox, 1956) e um filme de arte confessional com elementos metalinguísticos (*A Tempestade*, Paul Mazursky, 1982). Nenhum desses tem qualquer pretensão de adaptar fielmente a peça, mas todos assumem de forma direta o diálogo com ela e acabam lançando olhares frescos e bem variados sobre sua potência dramatúrgica. Podemos citar também o estranho fenômeno que levou, após o sucesso da versão de Baz Luhrman para *Romeu e Julieta* (1996), a uma explosão de transposições oficiais de peças do autor para filmes passados no espaço das *high schools* norte-americanas, com *A Megera Domada* (em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, Gil Junger, 1999), *Otelo* (*O*, Tim Blake Nelson, 1999) e *Sonhos de uma Noite de Verão* (*Get Over It*, Tommy O'Haver, 2001).

Talvez um dos exemplos mais bem-acabados das possibilidades desse esforço de transposição possa ser notado nos diferentes destinos que tiveram as duas adaptações bastante medianas que o italiano Franco Zeffirelli realizou, no fim dos anos 1960, dos romances mais populares do dramaturgo, *A Megera Domada* (1967) e *Romeu e Julieta* (1968). O primeiro, estrelado pelo casal Elizabeth Taylor e Richard Burton, a despeito de certo toque de leveza, é uma adaptação bastante tradicional, enquanto o segundo, cujo conceito passa pela ideia de escalar jovens atores de idade

similar às dos personagens (Olivia Hussey e Leonard Whiting), buscou ser uma versão mais voltada ao público jovem. Ambos estiveram entre os maiores sucessos comerciais dos seus respectivos anos, mas *A Megera Domada* é pouco lembrado e revivido hoje, apesar do seu *star power*, enquanto *Romeu e Julieta* segue a versão cinematográfica mais popular da peça. A diferença me parece ter muito a ver com a atemporalidade da versão adulta de *A Megera Domada* em relação à especificidade do olhar juvenil para *Romeu e Julieta*: enquanto o primeiro filme poderia facilmente pertencer a qualquer época, o segundo, justamente no que tem de calculado e potencialmente infiel, permanece atrelado ao fim dos anos 1960 – e justamente por se deixar contaminar pelo seu momento histórico, este *Romeu e Julieta* acabou por ser um filme mais marcante, ao permanecer no imaginário do público até hoje.

Esse desejo de transposição tende a empurrar realizadores a pensar em conceitos que sustentem suas atualizações. Neste sentido, é muito curiosa a associação constante entre *Hamlet* e o capitalismo predatório. Akira Kurosawa primeiro lançou mão da ideia no seu noir *Homem Mau Dorme Bem* (1960), no qual Toshiro Mifune se insinua numa corporação corrupta com a intenção de vingar o pai. O tom ácido e muito duro para com a industrialização japonesa no pós-guerra dá o tom a um desejo totalizante, com a tragédia shakespeariana ecoando uma tragédia nacional.

A associação seria retomada por dois filmes nas décadas seguintes: *Hamlet Does Business* (Aki Kaurimaski, 1987) e *Hamlet* (Michael Almereyda, 2000). Em ambos, a Dinamarca também ressurgiu como grande corporação e a nobreza é substituída por executivos gananciosos a se engalfinhar pelo poder. Curiosamente, ambas seguem presas aos possíveis significados das suas atualizações e ao frescor de ver sequências icônicas de Shakespeare repensadas para espaços contemporâneos. O filme de Kaurismaki aposta

mais no espaço cênico, enquanto o de Almereyda se interessa nas possibilidades do autor nos anos 2000 e tem, no geral, soluções de encenação mais interessantes, apesar de, com frequência, por se tratar de um filme agressivamente do seu tempo, soar hoje muito datado. A sequência do “ser ou não ser”, por exemplo, é transposta para o corredor de uma loja da Blockbuster (mais recentemente, Almereyda retomou a ideia com uma versão de *Cymbeline* passada no universo de gangues de motoqueiros). Curiosamente, Kenneth Brannagh, tão associado a Shakespeare nos anos 1990 quanto Welles e Laurence Olivier foram antes, tentou, sem sucesso, o financiamento para uma versão corporativa de *Macbeth*, peça que parece se encaixar mais literalmente sobre esta ideia (conceito semelhante foi adotado em 2015 pelo brasileiro Vinicius Coimbra em *A Floresta que se Move*).

54 A busca por conceitos que sustentem transposições pode se revelar um tanto asfixiante. Quando o francês Alexandre Abela transpôs *Otelo* para Moçambique, num filme esteticamente bastante curioso chamado *Souli* (2004), optou por construí-lo todo a partir da herança do colonialismo europeu, com a figura de Otelo como um poeta local casado com uma ativista europeia, e Iago reimaginado como um mercador francês ganancioso. Há algo de forte na proposta, mas também de sufocante. Após os sentidos da alegoria ficarem claros, cabe ao filme pouco mais que reiterar as ideias e reduzir o impacto da tragédia.

Outro caminho muito recorrente é o dos filmes que misturam elementos de realidade e ficção nos bastidores de montagens. A ideia constante na maior parte destes filmes é da permanência dos textos e das possibilidades dos sentidos naqueles momentos. André Techiné localizou seu romance trágico *Rendez-vous* (1985) a partir de uma montagem moderna de *Romeu e Julieta*. O talentoso jovem cineasta argentino Matias Piñero imagina, no seu

Viola (2012), um encontro das atrizes de uma montagem experimental de *Noite de Reis* com uma jovem também chamada Viola, que vive de vender DVDs piratas. Em ambos os filmes, o foco está sobre a figura do ator, na multiplicidade de papéis, no trabalho de colaboração e nas possibilidades de criação artística. A variação mais interessante sobre esta ideia, porém, abandona o teatro pelo cinema. Em *Rei Lear* (1987), Jean-Luc Godard lança mão de um dos seus mais perversos inquéritos sobre o meio, com a peça de Shakespeare surgindo através do capital cultural intercambiável das várias figuras de que a produção convoca, como o escritor Norman Mailer ou o cineasta Woody Allen (numa ponta como o bobo da corte). O filme literalmente começa com a voz em *off* do produtor Menahem Golan, questionando Godard sobre o filme que ele se recusava a entregar.

55 Nenhum grande cineasta, porém, operou tantas releituras marcantes de Shakespeare quanto Akira Kurosawa. Para além de *Homem Mau Dorme Bem*, ele também usou *Macbeth* como base para *Trono Manchado de Sangue* (1957), enquanto *Rei Lear* foi inspiração para *Ran* (1985). O japonês manteve diálogo e fascínio constantes com a dramaturgia ocidental (que rendeu outras releituras, como *O Idiota*, a partir de Dostoiévski, ou *Yojimbo*, que reimaginava Dashiell Hammett). Ele ter aberto diálogo direto com Shakespeare não era grande surpresa. Dado seu sentido dramático, suas versões são mais pragmáticas, com adaptações preocupadas em encontrar equivalentes orientais que sustentem a potência do texto. São filmes também bastante variados, do épico (*Ran*), passando pela intriga policial (*Homem Mau Dorme Bem*), até quase o filme de horror (*Trono Manchado de Sangue*). Este último é bom exemplo do que Kurosawa empresta ao autor. Ele não foi o primeiro nem o último realizador a reconhecer o potencial *grand guignol* da peça escocesa de Shakespeare (tal aspecto de *Macbeth* está igualmente no filme

de Welles ou posteriormente na versão de Roman Polanski, só para ficarmos nas mais celebradas), mas, como coleção de imagens condenadas de ambição desgovernada, a versão de Kurosawa não tem equivalente. Há um equilíbrio entre peso dramático e força simbólica que poucas outras transposições alcançaram.

Por fim, vale observar os momentos em que o cinema brasileiro traçou diálogo com o dramaturgo inglês. Os mais notáveis são, por coincidência, dois faroestes realizados em 1970, *A Herança* (1970), que Ozualdo Candeias extraiu de *Hamlet*; e *Faustão* (1971), segundo e último longa ficcional de Eduardo Coutinho, espécie de refilmagem local do *Badaladas à Meia-noite*, que Welles tinha feito em 1965 a partir da relação entre o príncipe Hal e John Falstaff em cinco peças do autor. Em ambos os filmes, o campo brasileiro e a dramaturgia de Shakespeare se encontram no seu potencial alegórico. No filme de Coutinho, a relação entre o cangaceiro decadentista e o filho do coronel que o segue move os significados da tragédia da passagem do tempo de Welles para os sentidos da nossa ideia de progresso, uma das críticas mais duras ao desenvolvimentismo do governo militar realizada à época.

Se o cinema brasileiro não é rico em adaptações shakespearianas, isso é compensado por ter legado ao cinema *A Herança*, uma das mais radicais (política e esteticamente) versões de obras do autor. A decisão de Candeias de abrir mão do diálogo e limitá-lo a legendas (as únicas cenas com falas são a icônica “ser ou não ser” e a apresentação de cordel que substitui a peça teatral) é, por si só, um gesto de recusa que retira da adaptação boa parte do peso e prestígio habitual da transposição. Permite ainda ao filme alcançar um conjunto de imagens físicas notáveis e também uma coleção de atuações fortes no gestual, todas bastante expressivas sem jamais soarem especialmente shakespearianas. A banda sonora se torna uma tapeçaria de sons naturais que reforçam o aspecto

rústico da empreitada. A herança do título é menos a das terras disputadas e mais a de uma história de violência e crueldade.

A Herança e *Faustão* são filmes-irmãos, apesar dos olhares bem diferentes dos seus realizadores. O barbarismo britânico que existia no subtexto de boa parte das peças históricas de Shakespeare é reimaginado para terras brasileiras. É algo que surge um tanto idealizado no filme de Coutinho, devedor que era de um olhar sobre o popular de parte da esquerda brasileira da década de 60, e cru e dolorido no filme de Candeias. Quem poderia imaginar que *Hamlet*, tragédia ideal do imaginário ocidental, continha o *id* barbárico do nosso ciclo de dominação e violência? *A Herança* faz justiça à ideia de Welles de um Shakespeare revisto e reimaginado para a sua época: entre as muitas tentativas de releitura das peças do dramaturgo, é aquela que melhor faz valer as possibilidades contidas na ideia de deslocar seus sentidos.

SHAKESPEARE POR ORSON WELLES E ROMAN POLANSKI: A DEMIURGIA INFINITA

Luiz Soares Jr

Kent: Is this the promised end?
Edgar: Or image of that horror?

King Lear, Ato V.

“Grand dios, que ignoramos,
Abrevia El tiempo,
Y haz que te conozcamos,
Pues te creemos”.

Calderón de la Barca, *A Dios por razón de Estado*

“Et serve à l’avenir la langue magistrale
Qui Dieu si bien servit”.

Louis Aragon, *Sacre de l’avenir*

59

Um demiurgo com diapasão de Infinitude como Shakespeare é uma fonte inenarrável de inspiração hermenêutica para a posteridade, de Diferença: podemos descrever as peripécias de uma opulenta história de fidelidades juramentadas como de apostasias suscitadas por esta paternidade. Aqui, não só o *revenge drame* pode

ter seu lugar, como também o soneto elegíaco, a farsa camerística, a tragédia moderna, e nos legar uma herança que, seja esta contemporânea de Byron ou de Pirandello, estará sempre à mercê de seu “muso”, na ausculta de sua presença. Mas o século XX foi o século do cinema: e o que o cinema pode nos dizer sobre o teatro? No que o teatro pode servir de cânon de analogia com o cinema? Que aspectos os segregam irremissivelmente? O que os alia de forma cúmplice? O que os condena à separação, mas também os glorifica, os mantém unidos em um Uno tutelar? O cinema herda do teatro e da pintura o fora de campo (reserva invisível de significação que a imaginação e a memória virão preencher, encarnando-se nos eventos da peça ou do filme), como também a noção de quadro e de *mise-en-scène*: artes do espetáculo. Mas se, no cinema, a presença humana é mediada pontualmente pela fantasmagoria da “projeção” e se distancia de nós, no teatro, tal presença se dá inteiramente (sobre a cena). O cinema não é corpo, não é sol – pelo menos não aqui e agora, mas “re-apresentados” pela fotografia; se a consciência é o grande palco interior em que as alquimias de ambas as artes encontram enfim um espaço significativo de síntese, no teatro, esta passa necessariamente pelo caldo de cultura da fantasia: uma pedra de papelão “torna-se” uma pedra de verdade, desde que estejamos dispostos a aceder ao pacto imaginário e consentir em ver a fantasia como índice de Verdade.

Já o cinema sofre de uma condenação fatal: a *féerie*, assim como a tragédia (interior), os relatos mais aventureiros, assim como o romanesco mediúnico, têm de passar necessariamente pelo crivo do “realismo” – o que André Bazin chamava de pegada de realidade (*empreinte de réalité*). Aqui, ou seja, na arte cinematográfica, uma pedra de papelão jamais passará impunemente para nós por uma pedra real, pelo menos na vertente mais clássica desta arte. Assim, a fotografia empresta ao sonho mais aguerrido de um personagem de cinema um indescritível

peso “real”, intensificado pelas condições fenomenológicas de recepção da sala: não podemos escapar ao seu império, Nomos, Logos. No teatro, também estamos no escuro e acorrentados à cadeira, mas o artificialismo da situação e das rubricas serve como válvula de escape ou fio condutor para a subjetividade que imagina. Se nenhuma arte vive sem o Desejo, podemos pensar que, no teatro, este é mais atmosférico, intensivamente dividido entre o proscênio e o espectador, as coxias e o palco (está “no ar”), enquanto, no cinema, se *encarna* mais definitivamente em um álbum de imagens que impregna nosso interior.

Charles Tesson, em um pequeno e esmerado livro sobre a relação entre cinema e teatro, reflete: “Ainda mais que a contribuição não desprezível da *mise-en-scène* e da interpretação, o teatro ofereceu ao cinema a possibilidade de refletir sobre a verdadeira natureza do mundo, fazendo-lhe tomar consciência de suas verdadeiras questões estéticas, entre a atração pela realidade e a armadilha de suas aparências falsas, entre a vacilação do ser e a vertigem do jogo”. O cinema é o espelho *em negativo* do teatro: ele nos revela aquele jogo intersticial – que, no teatro, é impossível de se manifestar (não há meios técnicos suficientes para tanto) – entre artifício e Natureza, entre ser representado e ser vivido. Como o teatro poderia nos oferecer, na mesma cartada, as ruas de Paris e as microencenações, fantasiosas e lúdicas, dos personagens que as habitam, como o faz, por exemplo, *Out 1* de Jacques Rivette? O cinema revela os limites do teatro, mas, dessa forma, ele nos permite apreender igualmente as *possibilidades* mais originárias disponíveis ao fazer teatral. A mais grandiosa dessas possibilidades consiste em tornar presentes as fabulações do espírito. Por outro lado, pensando de maneira reversa e complementar, podemos refletir que o teatro nos indica com precisão os limites do cinema (todo imaginário tem de se ancorar em uma base infraestrutural de realismo, de Verdade documentária: a pedra tem de ser uma

verdadeira pedra), mas, assim como no caso do teatro e de todas as outras artes, conhecer os limites equivale a questionar-se sobre as possibilidades de uma representação: seu “como”, seu “que”, seu “para que”.

Mas e Shakespeare? Este é provavelmente o mais paradigmático dos exemplos de como o cinema pode se reapropriar do teatro, torná-lo parte orgânica de suas construções e, num mesmo diapasão, delimitar com uma circunferência de infiel suas peculiaridades irredutíveis: a figura, o ritmo, a estrutura de que este Filho se serve para devorar este Pai e o transformar em um Outro, infiltrado em sua carne. Como disse acima, sua demiurgia é infinita: Shakespeare não é um único, mas vários, outros mundos. Vamos exemplificar como Orson Welles e Roman Polanski, cineastas dentre os maiores, se incumbiram dessa tarefa hercúlea.

62

FALSTAFF – O TOQUE DA MEIA NOITE: O DOM DE PROTEU

Em *Falstaff – O Toque da Meia Noite* (*Campanadas a Media Noche*, 1965), Welles adapta três peças do Bardo (*As Alegres Comadres de Windsor*, *Henrique IV* e *Henrique V*) e nos restitui um Mediterrâneo – filmado em locação na Espanha – picaresco e folgazão, mas secretamente roído pelo verme da *acedia* medieval, a melancolia de cuja monstruosa inspiração padeceram Dührer, Tomás de Aquino, Evagrius de Pontus. Falstaff está condenado de antemão ao abandono (do príncipe Henrique IV, ao final) e na iminência da morte, pois é uma máscara demasiado balofa e pesadona para caber em si mesma. Assim como vários de seus personagens travestis, interpretados pelo próprio Welles, Falstaff sofre de bulimia: quer da vida e da arte mais do que seu pobre corpo, sua reputação e seu status social podem almejar e, como

todos os personagens de Welles, sucumbirá a esta impossibilidade de fruir o mundo em toda sua exuberância. Falstaff quer tudo – tanto os papéis como os cacos, consumir todos os cenários como personagens secundários –, mas jamais chegará até o fim, *jusqu'au bout*. Na forma como interpreta a personagem, Welles faz questão de indicar o quanto o seu aspecto picaresco é efeito de um empanzimento, de uma dificuldade de andar e de falar que nos revela o diagnóstico sobre o estado do doente fanfarrão. Entretanto, assinalemos que se trata do picaresco fúnebre de todo o seu turbulento mundo medieval, que será tragado pela modernidade – senão da letra, pelo menos do espírito –, da *Realpolitik* do príncipe, que precisa abandonar a infância e tornar-se rei.

Talvez *Falstaff – O Toque da Meia Noite* seja o derradeiro filme da última fase de Welles no qual ainda existe a necessidade da máscara, a máscara suprema (o excesso de vida, de personagens e *décors* e a plenitude do ser são o travesti da Morte: decrepitude, exaustão). Em seus outros filmes, a Verdade agonística do ser aparece de forma mais contida, talvez mais pura, como em *História Imortal* e *The other side of the wind*. De qualquer forma, já habitamos o outro lado do espelho, mesmo que ainda dançando entre convivas, guerreando e correndo pelos prados; mas tudo isso são as medidas, os ademanos do cortesão licenciado para a sua última plateia, a quem devemos tudo: *Falstaff* é um filme quase sem fôlego, como seu personagem; feito de assomos e desapareições, recuos e precipitações energéticas. Tudo permanece girando e bailando na montagem feita de sínopes arfantes, mas é como se não houvesse tempo a perder (o *Fatum* já bate à porta) e, assim, fosse indispensável deixar uma última inscrição, necessariamente testamentária. E não podemos atribuir esta aparência de “fôlego curto” apenas ao fato de que Welles tenta uma síntese arriscada entre comédias e tragédias de Shakespeare. *Falstaff* é o filme-Summa ou *abrégé* de

63

Orson Welles, devastado pela emergência expressionista de figuras do fundo ao primeiro plano, de sucessões impossíveis (a montagem sincopada, feita de “colagens” e superposições que indicam deliberadamente o *puzzle* dos *raccords*), da alternância, geralmente em uma mesma sequência ou corpo, entre a inocência e o grotesco.

Para o Welles que adapta este Shakespeare “típico” (sir John Falstaff aparece em algumas peças do dramaturgo), fica evidente o processo maciço de reinvenção da obra original: aquilo que, em Shakespeare, mantém unidade anedótica, progressão teleológica, estruturação analógica, em Welles, é recondensado e deslocado, traduzindo-se em um universo magmático, denso, mas feito de fragmentos de montagem e alternâncias de gestos, dicções, *closes* e planos médios – e eis-nos aqui, diante de dois mecanismos freudianos de funcionamento narrativo do sonho: a condensação e o deslocamento. Welles não hesita em transfigurar a ordem e a relação entre trechos do texto, como nos diz o professor Kenneth S. Rothwell: “Ele de forma intensa retrabalha, transpõe, revisa e apaga, inclusive as reconstrói; (...) em algumas cenas, Welles e sua corte de mendigos e prostitutas reproduzem, com uma zombaria amaneirada, o diálogo e a pose hieráticas do shakespeariano John Gielgud”.

Welles aborda o mundo clássico de Shakespeare com um filme no qual a chave de contato consiste no fragmento dispersivo, na sucessão puramente proteica de figuras que se metamorfoseiam umas nas outras; ao contrário da estabilidade e da continuidade das situações e personagens “substancialistas” do classicismo, esse mundo é regido pela energia, não pelo átomo. No entanto, este primado da centelha e do vestígio sobre o marco e o fundamento me parece outro índice de morte, e dos mais definitivos: tudo aqui está destinado a ser consumido pela ideia de uma precariedade radical; assim como veio – de onde veio: *ex-nihilo* –, passará.

MACBETH DE POLANSKI: O DEMONÍACO NA SURDINA

Nesta adaptação de Shakespeare “que passou” pelo *Kammerspiel*, pelo gótico e pelo horror da trilogia do apartamento [até então, *Repulsa ao Sexo* (*Repulsion*, 1965) e *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, 1968) já haviam sido filmados], Polanski inventa um Shakespeare atemorizado pela casa assombrada mais soturna jamais inventada: o coração humano. Tudo aqui deságua na subjetividade paranoica de Macbeth.

Na primeira parte da peça original, quem domina a cena é lady Macbeth, com sua maldade engalanada de gestos carnívoros e *morceau de bravoure* orais devastadores (“se eu devesse hesitar como tu o fazes, preferiria arrancar a boca do meu filho do bico de meu seio, e esmagar-lhe-ia os miolos contra o chão”). É na segunda parte que Macbeth, literal, mas também simbolicamente, reina, “amarra” a peça e fecha o pano. No filme de Polanski, no entanto, desde sempre, estamos sob o poder da mediunidade maligna de Macbeth: vemos o que acontece à Natureza e também à *Contra-natura* e aos ritos da cultura dos Seiscentos por meio de seu leve estrabismo onipotente, seu autismo sombrio; a masculinidade eriçada de casmurrice de John Finch, sempre destacada dos outros, é o ponto para o qual o *découpage* do filme retorna, e volta a sair. Macbeth é um jogo, no sentido literal de “para lá e para cá”, no qual, se Polanski nos consente em mostrar os Outros (a recepção de Duncan, o jantar de rei de Macbeth), ele o faz mostrando-os como as meras sombras ou marionetes contra as quais a subjetividade ressentida de Macbeth tem de provar-se a cada arena do campo e contracampo. Se, nos outros filmes, a paranoia era o *leitmotif* temático, aqui ela se encarna no esqueleto do filme – o *découpage* – e nos revela um mundo enfeitado pela virulência de uma consciência que só consegue vislumbrar o Outro como o *meio* – de

combate, de embriaguez – para a afirmação incondicional de seus laços de sangue com a barbárie e o horror. Em suma: relacionar o *id* do homem com o *id*. Mas aqui, ao contrário do Macbeth de Welles (mais fiel a Shakespeare), quem ganha a “parada” são sempre os fantasmas do *id* humano, brevemente enfarruscado pela Natureza (os cães que devoram o urso, o pântano onde Banquo é assassinado).

Em Shakespeare, nunca terminamos com o festim bárbaro ou o *Bildungsroman* sangrento do “*The rest is silence*”; como nos grandes moralistas, precisamos avançar além e aguardar o abracadabra do rei piedoso, do *auteur*: a lição a se tirar. Polanski elimina do filme toda autocomplacência, tanto estética quanto moralizante, e fica apenas com o cortejo, sussurrante e em surdina, do fantasma. Habitamos um mundo mítico, no qual a linguagem ainda não se estabeleceu definitivamente ou não é um código comum; o horror é o efeito de uma lenta e paulatina preparação ritual, que dá ao plano-sequência e ao plano geral o papel faustoso de ser uma espécie de anjo exterminador do que virá; e o que virá, geralmente impiedosa, é a consequência do que eu chamaria um *oxímoro dramático*: a explosão das forças demoníacas é fruto de uma implosão entrópica continuada, de um silêncio de morte e de uma pausa de monstro. Tudo parece ficar mais sinistro porque, a rigor, somos atacados subitamente pela violência, brutalmente enlevados por ela (um pouco como as vítimas de Macbeth, o que implica um uso mimético carnívoro da intuição dramaturgica que Shakespeare, com sua ênfase na metáfora, não parece muito disposto a nos sugerir). Mas a violência esteve ali desde sempre, pairando sobre o *fog* do ar, na espreita dos passos dos homens; porém, não para quem vai sofrê-la: este é sempre pego de surpresa. É para nós, os espectadores, que o gênio sadomasoquista do diretor reserva a taça de fel, pois vemos tanto os rituais nefastos da preparação secreta quanto os *coups de théâtre* do sangue. O suspense hitchcockiano só é recuperado aqui se pensarmos em seus filmes mais *unheimlich* – *Sob o*

Signo de Capricórnio (*Under Capricorn*, 1949) e *O Homem Errado* (*The wrong man*, 1956) –, ou seja, mais inclinados a confundir o horror com os ritmos taciturnos e insignificantes do cotidiano, com nada de “extra-ordinário”. Daí a necessidade do plano-sequência, índice de realismo “de base”. Assim, somos tolhidos subitamente pelo horror (como as presas de Macbeth e sua mulher), mas também assistimos à confecção de nosso próprio cerimonial fúnebre, o *Ora pro nobis* do sacerdote como a aspersão da água benta e, finalmente, o caixão que desoladamente descende ao buraco.

Essa modulação da subjetividade, manipulada nos dois sentidos – o espectador sádico, o personagem masoquista, e ambos em nós – inexistem em Shakespeare, como inexistem no teatro em geral, para o qual não foram dadas mediações técnicas, tanto de cena como de texto, para tal engenho: é, ao afirmar-se eminentemente como cinema, rebuscando a subjetividade no extremo de suas possibilidades fenomenológicas, que o filme reencontra a arte paterna. Podemos ainda falar que *Macbeth* é o filme psicodélico por excelência, no qual a percepção é sempre inoculada pela anfetamina do desejo: um conto de fadas envenenado pela *pulsão do Poder, ou do Poder como pulsão*, mas nos manifesta as fantasmagorias dessa condição de forma literal, como em todo grande cinema: a adaga que voa, o sonho com o filho de Banquo, o festim das bruxas; tudo se dá sob o efeito da mescalina. E se o filme pertence à consciência sombriamente devaneante de Macbeth, por que não manifestar as coisas através do filtro de seu *id*? Mas basta por aqui. Basta apenas saber que Shakespeare, este infinito feito obra, será sempre eterno, e eterno será o cinema, seu filho herdeiro como pária.

Luiz Soares Jr é formado em filosofia pela UFPE e fez mestrado com a dissertação “O advento da verdade na obra de arte *heideggeriana*”. Escreve nas revistas *Cinética* e *À Pala de Walsh*. Mantém o *Dicionários de Cinema*, blog de tradução de críticas francesas.

SHAKESPEARE SOB O OLHAR DA CULTURA JOVEM

Odorico Leal

“So wise so young, they say, do never live long.”

William Shakespeare, *Richard III*

A história das adaptações cinematográficas da obra de Shakespeare constata a versatilidade da sétima arte. Desde o século XX, os dramas do bardo emprestaram material para adaptações que se valeram dos tratamentos e procedimentos artísticos mais diversos. Em um extremo, estão as produções que alardeiam a fidelidade à palavra sacralizada do texto original, o que, muitas vezes, como no caso de alguns célebres filmes de Kenneth Branagh, acontece de ser o único mérito – ainda assim, relativo – do projeto. Em outro extremo, encontramos filmes que tomam toda sorte de liberdade em relação ao texto original, por vezes abandonando-o por completo ou apenas aludindo a ele – como é o caso das adaptações vagamente “inspiradas”, que vão desde os filmes *teen* estrelando Julia Stiles até *O Rei Leão*. Outras produções apegam-se ao texto, mas não para repeti-lo seguindo criteriosamente a entonação e o vestuário, e sim para transfigurá-lo, arrancando dele novos significados, novas dimensões e ressonâncias contemporâneas, que constituem-se não como citações literais, mas como paráfrases estilizadas, tecidas com alusões e elipses, como é o caso dos experimentos shakespearianos de Orson Welles.

Dentro desse quadro geral da relação entre Shakespeare e as diversas formas de tratamento artístico, pode-se destacar um segmento de produções que envolve a apropriação da obra de Shakespeare pelo que se chama por vezes de *youth culture*. Essa categoria é bastante volátil e abrangente, tanto mais em uma sociedade que se entrega de forma cada vez menos reflexiva ao culto narcísico da juventude, a ponto dos principais produtos culturais de massa – em especial no cinema – serem projetados especificamente para o público jovem. No cinema, os filmes *Hamlet 2000* (2000), *10 Coisas que Odeio em Você* (1999) e *Garotos de Programa* (1991) são alguns exemplos da apropriação de Shakespeare pela *youth culture*. Cada um deles efetua essa apropriação de maneira particular, com pretensões artísticas e comerciais mais ou menos diversas. Ainda assim, por mais heterogêneos que sejam, os três filmes partem de Shakespeare para lidar com um tema comum: a figuração de jovens desajustados, que flertam com elementos marginais e buscam alguma forma de consolo existencial. Esse, em suma, é o tema por excelência da *youth culture*, o qual está presente desde os resmungos filosóficos de Holden Caulfield, em *O Apanhador no Campo de Centeio*, até os urros enfurecidos do espírito adolescente de Kurt Cobain.

De certa forma, é possível rastrear as origens da *youth culture* até o século XIX e o movimento romântico. Antes do Romantismo, o culto à juventude significava o culto à beleza plástica do corpo – em especial, do corpo masculino – no esplendor de suas forças e formas naturais – a clássica imagem do jovem deus Apolo. Com o Romantismo, seguindo a voga dos ideais sobre revolução e renovação – social, artística, espiritual –, começam a se delinear as figuras do jovem e da juventude como elementos irradiadores de transformações, capazes de alterar as velhas formas de pensamento e de comportamento. É nesse contexto que os românticos efetua-

uma leitura muito própria da obra de Shakespeare, destacando e enfatizando aqueles elementos que se adaptavam ao espírito do novo tempo. *Hamlet*, por exemplo, torna-se o exemplo máximo do espírito jovem questionador, tragado pela melancolia de uma consciência que se vê dividida entre o ideal inatingível e o real decaído. Essa leitura, essencialmente romântica, é realizável na medida em que as palavras de Shakespeare justificam-na, mas não é a única leitura possível. A influência romântica é tão forte, contudo, que é por esse prisma que a figura de Hamlet é concebida por muitos até os dias de hoje.

O filme *Hamlet 2000* atualiza justamente o imaginário romântico do príncipe, ressaltando o aspecto sombrio e a melancolia do personagem – é, portanto, uma adaptação romântica. O filme de Michael Almereyda trabalha com legítimo material shakespeariano, mantendo os diálogos originais, embora reduzido para metade da duração da peça original. A ambientação é adaptada para uma Nova York contemporânea e o príncipe é um estudante de cinema, filho do dono de uma grande corporação. O imaginário romântico tende a diminuir a ênfase sobre o fato de que o conflito de Hamlet nasce do assassinato do pai e da traição da mãe, destacando seus questionamentos metafísicos como produtos da consciência humana em conflito consigo mesma e com o mundo. É claro que, na peça de Shakespeare, assistimos à dramatização dessa consciência humana em conflito. Desde o Romantismo, contudo, a crise hamletiana tende a ser associada especificamente à juventude do protagonista. Em *Hamlet 2000*, o aspecto da juventude é bastante explorado, o que se torna óbvio desde a escalação de Ethan Hawke (de *Sociedade dos Poetas Mortos* e *Jovens em Delírio*) para o papel principal e de Julia Stiles, ícone de filmes *teen*, para o papel da enlouquecida Ofélia. A fotografia sombria, por sua vez, insiste na pureza dos jovens protagonistas

em contraposição aos valores deturpados do mundo adulto. De modo geral, a adaptação é excelente, com belos achados, como a decisão de encenar o solilóquio sobre o ser ou não ser em uma videolocadora, atualizando a fascinação do Hamlet original pelo teatro para a fascinação pelo cinema. Um detalhe da concepção da cena é particularmente inspirado: enquanto o jovem príncipe perambula pela ala de filmes de ação, indagando-se a respeito das seduções de um sono pacificador, sem sonhos, vemos a palavra “*action*” repetindo-se nas prateleiras, como se conclamando o hesitante protagonista a enfrentar o destino que lhe coube.

Por sua vez, *Garotos de Programa*, do cineasta americano Gus Van Sant, destaca-se por se apropriar de um aspecto da obra de Shakespeare que dialoga com um dos fenômenos culturais mais influentes da segunda metade do século XX. Trata-se da tendência, que une cultura jovem e contracultura, à idealização e à glorificação de um estilo de vida boêmio, marginal, adepto de práticas consideradas degradantes pelo *establishment*. Tal tendência, dotada de grande capacidade de renovação, se manifesta em várias áreas da cultura, desde a literatura *beat*, nos anos 1950, até movimentos da música popular, como o *punk* e o *grunge* (alguns segmentos de *Garotos de Programa*, aliás, se passam em Seattle, a Meca do movimento *grunge*).

É possível fazer uma contraposição bastante clara entre a abordagem de *Garotos de Programa* e a de filmes como *10 Coisas que Odeio em Você*. Embora envolvam igualmente a inserção de elementos shakespearianos na *youth culture*, a produção estrelada por Julia Stiles e Heath Ledger, inspirada na comédia *The Taming of the Shrew* (em português, *A Megera Domada*), coloca-se no plano oposto ao da cultura marginal: lidamos aqui, pelo contrário, com a romantização do *establishment* – as idas e vindas do conflito amoroso, ao jogarem com o suposto individualismo dissonante dos

protagonistas, parecem sugerir que é possível ter uma experiência “autêntica”, mesmo em um ambiente extremamente codificado em grupos sociais e ritos de passagem, como o ambiente da *high school* norte-americana. Naturalmente, como todo filme desse tipo, o efeito final da película é o de celebração da *high school* – o que acontece de forma apoteótica no número musical que encerra o conflito amoroso.

Em *Garotos de Programa*, perambulamos, de fato, por domínios mais intratáveis e marginalizados da *youth culture*. Ao mesmo tempo, também lidamos aqui com a articulação de um verdadeiro diálogo com a obra de Shakespeare. Entre outros méritos, a película estabelece um terreno comum, uma dimensão que espelha a vida noturna das tavernas da velha Londres no universo marginal da contracultura contemporânea, movendo-se no nicho ainda mais específico da contracultura gay.

O filme abre com Mike, o personagem interpretado por River Phoenix, no meio de uma *highway* americana. A imagem da grande via é perfeitamente icônica, como se representasse todas as *highways* e, ao mesmo tempo, uma única via: aquela cujo fascínio promissor e misterioso o cinema americano não cansa nunca de tentar capturar. A narração em *off* – o solilóquio, digamos – de Mike, contudo, nos diz o contrário: diz que essa estrada não se parece com nenhuma outra estrada, assim como nenhum rosto é igual a nenhum outro rosto – essa estrada é como “*a fucked-up face*”. Já aqui se anuncia um dos temas recorrentes do filme: a hesitação entre a aparência e a realidade, entre a percepção objetiva e a subjetiva, entre o real e o onírico, entre a vida e a encenação teatral da vida.

Ao final da cena de abertura, Mike, que sofre de narcolepsia, desmaia num sono irresistível no meio da estrada, embaralhado em lembranças da mãe. Acorda em um quarto em Seattle, recebendo um *felatio* de uma figura grotesca. Entendemos, então, que

Mike trabalha como garoto de programa (faz bicos também como modelo de revistas gay e atua eventualmente como assaltante). É nesse submundo de garotos de programa, adictos e salteadores que Mike conhece Scott, o personagem interpretado por Keanu Reeves. Nesse ponto, Shakespeare entra em cena.

A referência são três peças históricas: *Henrique IV – Parte I*, *Henrique IV – Parte II* e *Henrique V*. Nas duas primeiras obras, o bardo apresenta a figura do príncipe Hal, filho e sucessor ao trono do rei Henrique IV. Para desgosto da família real, o príncipe, ao invés de passar seus dias na companhia da sociedade cortês, prefere cultivar hábitos noturnos e viver metido entre a escória e os párias da velha Londres, frequentando tavernas imundas, interagindo com bandidos, beberrões e, sobretudo, com o velho cavaleiro balofo Falstaff, uma das criações mais queridas e complexas do cânone shakespeariano. As cenas na taverna, que retratam as arengas entre Hal e Falstaff, estão entre as mais célebres desse ciclo de peças, e é a elas que *Garotos de Programa* alude. Falstaff, embora detenha o título de cavaleiro, é uma figura dionisiaca, um glutão de apetites insaciáveis, apaixonado pelos prazeres mundanos da vida – é, em essência, segundo certa leitura, um cômico, no sentido mais profundo do termo: ao invés de enxergar a vida como os grandes heróis, isto é, pelo aspecto trágico e estoico, enxerga-a ou consome-a com a frivolidade dos deuses – honra, para ele, é apenas uma palavra humana que pode ou não servir a seu propósito. Contudo, diferentemente dos heróis, seu propósito nunca é a honra, mas simplesmente a vida, o gozo da existência. Hal é outro personagem bastante ambíguo e, por sua vez, nutre uma fascinação galhofeira em relação a Falstaff. Sua decisão de frequentar a vida noturna das tavernas é estratégica: por um lado, envolve uma deliberada educação sentimental, explorando o avesso dos valores de suas origens reais, o que lhe tornará mais sábio; por outro

lado, é um modo de jogar com a ansiedade dos pais. Sua intenção anunciada é a de, tão logo for elevado à condição de rei, romper drasticamente com o passado dissoluto e tornar-se o exemplo máximo do nobre virtuoso, ganhando, assim, a pasma e incrédula admiração dos pais. De fato, quando assume o trono, Hal abandona a vida noturna, corta relações com Falstaff – que, magoado e decepcionado, adoece e morre –, transmutando-se, então, no Henrique V que derrotará os franceses na batalha de Agincourt.

Todos esses conflitos estão espelhados no submundo de garotos de programa e salteadores de Gus Van Sant. O personagem de Keanu Reeves, Scott, filho do prefeito, espelha o príncipe Hal – ao completar 21 anos, herdará a fortuna do pai. Bob Pidgeon, interpretado por William Richert, espelha Falstaff e espera o dia em que poderá valer-se da fortuna do pupilo endinheirado. Enquanto isso, toda a trupe marginal vive num hotel decadente, planejando trambiques e consumindo drogas. É nesse ambiente que Gus Van Sant recria algumas cenas-chave das peças de Shakespeare, optando por encená-las em toda a sua teatralidade. Pode-se dizer que o registro do filme oscila entre uma espécie de realismo onírico – nas cenas da estrada e da viagem de Mike à Itália, em busca da mãe –, a teatralidade explícita das cenas shakespearianas e uma espécie de realismo grotesco-fantástico, nas cenas de encontros de Mike com clientes que tendem ao bizarro, sempre jogando com o cômico. Um dos méritos do filme é justamente conseguir equilibrar esses registros que, apesar de heterogêneos, se harmonizam e estabelecem um ritmo e uma atmosfera bastante particulares.

No que concerne especificamente ao diálogo com a peça de Shakespeare, Gus Van Sant, por um lado, leva ao extremo certas sugestões da própria peça e, por outro, subverte o triunfo dos valores heroicos que caracteriza a transformação do arruaceiro Hal no vitorioso e eloquente rei de *Henrique V*. O primeiro caso

diz respeito à relação entre Hal/Scott e Falstaff/Bob. Na peça, como no filme, essa relação é a de mestre e pupilo, desenvolvida, entretanto, por um aspecto farsesco, com nuances algo maquiavélicas: Falstaff/Bob é uma espécie de tutor de Hal/Scott no mundo da delinquência. É impossível, contudo, determinar se há de fato uma amizade genuína entre os dois, uma vez que, por um lado, Falstaff/Bob é um aproveitador incorrigível, enquanto Hal, por outro, parece agir segundo desígnios pessoais inabaláveis, valendo-se das pessoas à sua volta como instrumentos para sua formação, mais do que como genuínos companheiros. A ambiguidade sinistra do personagem de Hal está presente no filme de Gus Van Sant tanto quanto na peça de Shakespeare. Hal, nesse sentido, parece ser um precursor do super-homem de Nietzsche, revelando toda aquela espécie de autoconfiança desumana que o caracteriza. Falstaff/Bob, figura marcada pelos apetites e pelas falhas de caráter mais humanas – a gula, a covardia, o mundanismo –, é fatalmente incapaz de lidar com Hal/Scott e, ao final, não sobrevive. Para reforçar esse desequilíbrio de forças, Gus Van Sant, valendo-se do universo homoerótico que informa seu filme, representa a relação entre Scott e Bob por um prisma amoroso, figurando Bob como o velho apaixonado e vencido pela juventude desdenhosa de Scott.

Por outro lado, enquanto no universo de Shakespeare a vitória pertence inegavelmente a Hal, que se transmuta em Henrique V e conduz os ingleses à vitória sobre os franceses, Gus Van Sant, naquela que é talvez a mais bela (e felliniana) cena do filme, concede uma revanche final à Bob/Falstaff: no cemitério, os funerais do pai de Scott e o de Bob acontecem simultaneamente, lado a lado. Embora se mantenha impassivelmente ereto, vestido de preto, como os demais presentes, Scott não consegue não observar, de longe, o enterro de Bob/Falstaff: todos os seus antigos companheiros, os jovens desajustados e os velhos beberrões derrotados cantam

e repetem em uníssono o nome de Bob, abraçando-se e beijando-se sobre o caixão, numa última celebração tresloucada em honra ao espírito marginal do falecido. Ao final, Gus Van Sant, com toda irreverência aberta ao naturalismo grotesco, é, ainda assim, perto de Shakespeare, um artista sentimental. De todo modo, o diretor consegue, em *Garotos de Programa*, traduzir Shakespeare para os becos e espeluncas marginais da *youth culture* de modo bastante original, tanto em termos da cinematografia propriamente dita quanto do tratamento da matéria do bardo inglês.

Odorico Leal é mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais e atualmente doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, onde desenvolve pesquisa sobre a permanência do gênero épico na poesia moderna.

AS TREVAS DA REVELAÇÃO: PETER BROOK, JAN KOTT E O MUNDO INFERNAL DE LEAR

Fábio Feldman

“As flies to wanton boys are we to th’ gods.
They kill us for their sport.”

King Lear, ato 4, cena 1

I.

79

Além de um dos grandes mestres do teatro moderno, Peter Brook é, para muitos, o maior e mais influente shakespeariano do século passado. Suas montagens de peças como *Medida por Medida*, *Conto de Inverno*, *Tito Andrônico* e *Sonho de uma Noite de Verão* expandiram o campo de possibilidades dramáticas relacionadas a adaptações da obra de Shakespeare, ao mesmo tempo renegando influências românticas, fortalecendo laços com a Renascença e se abrindo a procedimentos e leituras tipicamente contemporâneas. Brook também foi responsável por renovar a percepção geral de *Rei Lear*, tanto através de sua montagem de 1962 quanto de sua brilhante adaptação fílmica. Lançada em 1971 e estrelada por Paul Scofield, esta é, além da

mais reconhecida contribuição fílmica do diretor,¹ ainda hoje considerada um marco no que tange às transposições de peças shakespearianas para as telas.

Gostaria de me deter sobre ela. Antes, porém, é preciso levantar alguns pontos acerca da peça original. Redigida, provavelmente, em torno de 1606, a tragédia do rei que, após abdicar do trono, decide dividir seu reino entre as três filhas e se vê enredado em uma desalentadora trama de traições, é considerada pela vasta maioria dos críticos como a obra-prima maior de Shakespeare. A.C. Bradley a compara ao *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, à *Divina Comédia*, de Dante, às melhores sinfonias de Beethoven e às estátuas das capelas dos Médici.² Entre os motivos para tamanha aclamação, encontram-se, como sempre, a riqueza da linguagem do bardo, sua originalidade e o modo magistral com que equilibra os elementos estruturais de seu enredo duplo e explora seus desafiadores temas. Trata-se também de uma das mais particulares peças do cânone shakespeariano, possuindo uma grandeza peculiar que, segundo Bradley, é garantida em função do

imenso escopo da obra; o volume e a diversidade de experiências intensas que contém; a interpenetração de imaginação sublime, *páthos* pungente e humor quase tão comovente quanto o *páthos*; a amplitude da convulsão tanto da natureza como das paixões humanas; a

1 Embora significativamente menos numerosa do que sua produção teatral, a produção cinematográfica de Brook conta ainda com obras de relevo, como *Duas Almas em Suplício* (com roteiro de Marguerite Duras e atuação premiada de Jeanne Moreau), *Marat/Sade*, *Encontros com Homens Notáveis* e a primeira e mais bela das adaptações de *Senhor das Moscas*.

2 BRADLEY, A.C., A tragédia Shakespeariana, São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 184

imprecisão do ambiente onde se desenrola a ação, e da movimentação dos personagens que habitam esse ambiente; a atmosfera estranha, desolada e sombria que nos causa forte impressão quando adentramos esse ambiente, a envolver esses personagens e aumentar seus tênues contornos como numa projeção sobre a névoa fria (...).³

Embora não ocorra em *Rei Lear* nada de propriamente sobrenatural, essa atmosfera estranha referida por Bradley concede à peça uma dimensão fantasmagórica fascinante. O mundo que sustenta as ações de seus personagens e, em grande medida, condiciona seus atos é, certamente, um *mundo infernal*. Delimitar suas fronteiras, sua posição geográfica específica ou o contexto exato a que pertence não é tarefa simples. Sabemos que a peça é situada na Inglaterra e que a ação, provavelmente, se desenrola por volta do século VII ou VIII a.C. Porém, a economia de demarcações faz dessa Britânia um cenário vago. Seu sentido histórico é diluído em meio às brumas das paisagens, concedendo à trajetória de seus habitantes um certo sentido lendário. A Inglaterra de Lear, diferentemente daquela apresentada nas peças de Bolingbroke, por exemplo, não está nem nunca esteve nos mapas: é feita do material dos mitos, dos casos, dos pesadelos.

Lá, todos os personagens, sejam heróis (como Lear, Cordélia, Gloucester, Edgar e Kent), sejam vilões (Gôneril, Regan, Cornwall e Edmund), têm um encontro marcado com a catástrofe. Independentemente da posição que tomem, todos

3 Bradley, em realidade, cita essas peculiaridades do texto de Shakespeare a fim de alertar para seu caráter pouco dramático, concluindo que *Rei Lear*, embora lhe pareça “a maior realização de Shakespeare”, não lhe parece sua melhor peça (BRADLEY, A.C., A tragédia Shakespeariana São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.186)

serão duramente punidos. Caroline Spurgeon, em seu famoso estudo sobre a imagística de Shakespeare, compara *Rei Lear* a *Otelo*, concluindo que o nível de tortura e crueldade em *Lear* é de escala “tão vasta e desumana, a crueldade dos filhos para com os pais no enredo duplicado é de tal modo implacável e feroz”,⁴ que as maquinações de Iago, colocadas em perspectiva, parecem bastante reduzidas. As imagens de animais, evocadas recorrentemente em ambas as peças, deixam clara a dessemelhança entre elas: enquanto em *Otelo* são usadas metáforas de bichos inofensivos sendo presos e espancados, ou tipos mais baixos de vida, como enxames de insetos e répteis seguindo seus instintos básicos, em *Rei Lear*

imperam quadros de ferocidade ativa, de lobo, tigre, javali selvagem, abutre, serpente e monstro marinho, todos animais de uma certa dignidade e grandeza, embora vistos aqui apenas quando seus desejos “são lupinos, sangrentos, afaimados e vorazes”⁵

Nesse espaço dominado pelo horror, a justiça divina se faz ausente. Caso um deus supervisione os eventos, trata-se do deus brutal mencionado por Gloucester ou, na melhor das hipóteses, uma divindade próxima daquela que, séculos depois, angustiará a Kierkegaard com a força de seu retumbante silêncio. O poeta romântico Algernon Charles Swinburne, contemporâneo do filósofo dinamarquês, assim define a situação da peça:

4 SPURGEON, Caroline, *A imagística de Shakespeare*, São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.314

5 SPURGEON, Caroline, *op. cit.*, p. 315

Para Prometeu, os grilhões do senhor e inimigo da humanidade eram amargos; sobre Orestes, a mão celeste pesou além do limite do suportável; no entanto, a uma distância não propriamente infinita ou invencível, vislumbramos, além deles, a promessa da manhã na qual o mistério e a justiça se unificarão, a retidão e a onipotência finalmente se unirão num beijo. Mas no horizonte do fatalismo trágico de Shakespeare não divisamos semelhante alvorecer de reparação, semelhante garantia de reconciliação. Recompensa, redenção, reparação, equidade, explicação, piedade e clemência são palavras que não fazem sentido aqui. (...) Não há embate de forças conflitantes, não há julgamento, nem mesmo por métodos aleatórios, muito menos alguma luz de harmonia ou sabedoria celestial, oriunda de Apolo ou Atena lá no alto. Já ouvimos muito e muitas vezes dos teólogos a respeito da luz da revelação, e um pouco disso, com efeito, encontramos em Êsquilos; mas aqui temos as trevas da revelação.⁶

Ora, como ouvir o discurso profundo advindo das trevas? Como extrair a verdade de uma terra desolada? Nos *Provérbios do Inferno*, William Blake declarou que a estrada dos excessos conduz ao palácio da sabedoria. É pouco provável que o poeta pensasse em Shakespeare ao cunhar sua famosa máxima, mas, de certa forma, este me parece descrever bem o percurso de Lear e a função de sua loucura. Figura titânica e profundamente amorosa, o protagonista da tragédia se vê forçado, diante da traição das filhas, a descender rumo ao coração do mundo – jornada que lhe renderá o mais cruel dos aprendizados. Northrop Frye, em estudo sobre a peça, reflete acerca dos diferentes sentidos atribuídos nela à palavra *natureza*.

6 SWINBURNE *apud* BRADLEY, A.C., *A tragédia Shakespeariana*, São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.208

Segundo o crítico, o homem renascentista compreendia o universo como organizado hierarquicamente: o bem estava “acima” e o mal, “abaixo”. A partir dessa distinção básica, era possível depreender quatro níveis de realidade: o céu, ponto mais alto e reminescente do esplendor da criação original; a ordem superior, propriamente espiritual e reveladora do que de mais nobre guarda a alma humana; a ordem inferior ou “decaída”, esfera “indiferente ao homem e a seus interesses”⁷; e o mundo demoníaco, associado aos aspectos mais destrutivos e, como diria Nietzsche, dionisíacos da natureza.

Em *Rei Lear*, o nível superior é, ao que tudo indica, regido por deuses “impotentes ou inexistentes que tendem a se desintegrar em personificações deificadas da natureza ou do Destino”.⁸ É, portanto, inacessível a qualquer um. O segundo, representado pelo amor e lealdade de Cordélia, Edgar, Kent e Albany, não é páreo para o ímpeto avassalador do destino cego. O terceiro, estágio da animalidade, é aquele habitado pelas irmãs fraticidas, o ganancioso Cornwall e o perverso Edmundo, figuras bestiais cujos atos impulsionam o fluxo dos eventos. Já o quarto nível é aquele vislumbrado por Lear na charneca, em seus momentos de maior loucura. Nele, o mundo infernal se revela em sua completude, despido de quaisquer adornos apolíneos, antropomorfizações ou intenções moralizantes. Lear, portanto, contempla a natureza primeira do cosmos, pulsando sob nossos sonhos civilizados e garantindo à obra seu aspecto fantasmagórico. O que consideramos como a loucura de Lear, defende Frye, talvez seja “o que nossa sanidade seria, se não estivéssemos o tempo todo sob o efeito de uma intensa sedação ou se nossos sentidos ou nervos não filtrassem as

experiências e emoções que ameaçam nossa estabilidade”.⁹

Como em todas as peças de Shakespeare, o mundo em *Lear* segue sendo um palco. Porém, é um palco extremamente instável, sobre o qual os atores sentem dificuldade em se equilibrar. Qualquer movimento brusco, independentemente das motivações que o animem, pode ser o bastante para fazê-lo desabar.

II.

Menos adaptada para os cinemas do que, digamos, *Hamlet* ou *Romeu e Julieta*, *Rei Lear* ainda assim recebeu alguns tratamentos bastante dignos. Para além do filme de Peter Brook, eu destacaria a experimental obra-diálogo de Jean-Luc Godard feita em 1987; a versão de Grigori Kozintsev de 1971; e, obviamente, *Ran* (1985),

de Akira Kurosawa. Creio que jamais o texto de Shakespeare tenha sido adaptado para o cinema com tamanha vitalidade como na versão do mestre japonês. Transpondo a premissa de *Lear* para o contexto do Japão Feudal, Kurosawa faz do monarca um chefe de clã, transforma Goneril, Regan e Cordélia em jovens guerreiros e amplia os núcleos narrativos a que pertence cada um dos personagens principais. O resultado é uma obra épica, ambientada em um mundo carregado de concretudes, substantivo, repleto de som e fúria. É esse mundo o principal personagem de *Ran*. Suas cores e movimentos excessivos, batalhas sangrentas e figuras ensandecidas garantem-lhe uma dimensão superlativa. As ações de Goneril e Regan revelam o abismo frio da ingratidão filial, mas, em termos

7 FRYE, Northrop, *Sobre Shakespeare*, São Paulo: Edusp, 2012, p. 137

8 FRYE, Northrop, *op. cit.*, p. 136

9 FRYE, Northrop, *op. cit.*, p. 151

de escopo, não se comparam às manobras exercidas pelos filhos traidores do lorde Hiderota. Os fluxos de violência psicológica e todo o caos simbólico da peça são aqui corporificados, tornados signos tangíveis, traduzidos em explosão, sexo, sangue e morticínio. E o caráter introspectivo da jornada do protagonista rumo à loucura é mitigado – a queda de Hiderota é tão drástica e desprovida de nuances quanto a de Adão. O horror, nessas paisagens, mostra sua face mais concreta.

O mesmo não pode ser dito em relação ao filme de Peter Brook. Nele, o inferno é outro, mais próximo das vistas estereis de Michelangelo Antonioni ou do apartamento de Eugène Ionesco do que das paragens descritas por Dante ou ilustradas nos livros que tanto atemorizaram o jovem Stephen Dedalus. O universo filmico explorado pelo diretor inglês é austero, silencioso, concentrado. Suas locações, filmadas em preto e branco absoluto, representam, nas palavras de Ron Rosenbaum, “um vasto palco ártico para a exposição amarga da tragédia”.¹⁰ Diante dele, deparamo-nos com algo simultaneamente solene e selvagem, hodierno e atemporal.

A história por detrás da elaboração desse universo reflete um dos mais interessantes casos contemporâneos de troca entre um artista e um crítico. Em 1955, Brook realizou sua montagem teatral de *Tito Andrônico*, com Laurence Olivier e Vivien Leigh no elenco. O sucesso da adaptação foi responsável por, em certa medida, redignificar aos olhos da audiência a peça original, considerada por muitos um esforço menor de Shakespeare. Entre aqueles que a viram, encontrava-se o crítico polonês Jan Kott, que não apenas a louvou (“Peter Brook não descobriu Tito: ele

descobriu Shakespeare em Tito”)¹¹ como, possivelmente, se viu estimulado por ela a escrever sua idiossincrática análise das potencialidades cênicas e cinematográficas de Shakespeare. O resultado foi *Shakespeare Nosso Contemporâneo*.

Lançado durante o contexto da Guerra Fria, o livro apresenta ao leitor um bardo bastante diferente daquele cultivado pelos românticos, “concreto e materialista, com a potência de um oráculo, que desvenda por trás das aparências a essência miserável do mundo”.¹² Em Kott, pensamento estético e reflexão histórica e filosófica são inseparáveis, o que o leva a criar paralelos entre todas as modalidades de peças shakespearianas. Tanto as tragédias quanto as comédias e as crônicas são, para ele, reveladoras de um mesmo movimento, representado através da imagem da “grande escadaria”: nela trafegam diversos governantes, legítimos ou não, distinguidos apenas em função da posição que ocupam. Estando no sopé, no meio ou a passos do topo, todos trairão, mentirão e assassinarão a fim de alcançar o último degrau. Lá chegando, saltarão rumo ao abismo, enquanto o resto da humanidade assiste. Eis a nossa história segundo o Shakespeare de Kott – figura crepuscular, desencantada, quase existencialista. E também profundamente moderna.

Shakespeare Nosso Contemporâneo não foi, da época de sua publicação, uma unanimidade. Em função, sobretudo, das conexões que faz entre passado e presente (tidas por alguns como impropriedades), de seu pendor político e da forte originalidade, o livro foi contestado por vários acadêmicos e shakespearianos. Apesar de tais resistências,

10 ROSENBAUM, Ron, *As guerras de Shakespeare*, Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 399

11 KOTT, Jan, *Shakespeare nosso contemporâneo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 302

12 RAMOS, Luís Fernando, in: KOTT, Jan, *Shakespeare nosso contemporâneo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 9

o texto de Kott firmou-se não apenas enquanto um marco crítico, mas como uma fonte de inspiração para numerosos artistas – dentre eles, o próprio Brook, que fez do capítulo “Rei Lear ou Fim de Partida” a base para a elaboração conceitual de suas versões.

A leitura de *Rei Lear* proposta por Kott distingue-se das demais, sobretudo por aproximar o drama do monarca da tradição do teatro moderno. Nesta, segundo o crítico, o trágico foi expulso pelo grotesco, e é justamente a diferenciação entre ambos que lhe permite lançar novas luzes sobre *Lear*. Para Kott, tanto a visão trágica quanto a grotesca revelam o posicionamento do homem frente ao absoluto, relacionado à imagem de deuses pagãos, do Cristo, do Destino, da Natureza ou da História dotada de razão e necessidade. “Se esse absoluto fosse a Natureza, o homem não era natural; se o homem fosse natural, o absoluto era a Graça, sem a qual não há salvação”¹³ – ou seja, o homem se encontra, inexoravelmente, em oposição àquilo que excede seus domínios. A postura trágica lhe concede certa dignidade. A grotesca, não. Afinal, em última instância, “a tragédia é um julgamento sobre a condição humana, uma medida do absoluto; o grotesco é a crítica do absoluto em nome da experiência humana frágil.”¹⁴ Eis o motivo pelo qual a tragédia leva à catarse, enquanto o grotesco não oferece consolo. No mundo trágico, o sofrimento redime e confirma a presença de forças superiores que nos ultrapassam. No mundo grotesco, onde impera o niilismo,

não se pode justificar o fracasso por meio de nenhum absoluto, nem atribuir a este a responsabilidade da derrota. O absoluto não é dotado de quaisquer razões últimas; é simplesmente o mais forte. **O absoluto é absurdo.** (*grifo nosso*) Talvez por isso o grotesco utilize com frequência a imagem de um mecanismo acionado que não se pode deter. Diversos tipos de mecanismos impessoais e hostis substituem Deus, a Natureza ou a História da antiga tragédia. (...) Mas não se trata de um mecanismo transcendente em relação ao homem, e menos ainda em relação à espécie humana. É uma emboscada que o próprio homem armou e na qual caiu.¹⁵

Para Kott, em *Rei Lear* a natureza é ainda ativa e uma noção de “culpa imerecida”, típica das tragédias clássicas, subsiste. Porém, uma vez que tal culpa parece mais o reflexo de um condicionamento, e a natureza se mostra cruel e arbitrária, o analista antevê o lúgubre germe da modernidade na peça. Já nela, o trágico é convertido em grotesco. Seu mundo é um mundo em decomposição e declínio; o arco histórico que delinea é estático; e qualquer tentativa de moralização do enredo é vã, dado que, nesse cenário, os motivos que determinam as ações não se relacionam, necessariamente, com o desenlace.

Em *Rei Lear* não é só o Céu cristão que não existe mais: tampouco existe o céu que haviam anunciado e no qual acreditavam os humanistas. *Rei Lear* transforma em cruel derrisão toda escatologia, o céu que nos prometem na terra e o Céu que nos prometem depois da morte, a teodicéia cristã e a teodicéia leiga, a cosmogonia e a história racional, os deuses, a natureza benevolente e o homem criado “à imagem e semelhança de...”. Em *Rei Lear* as duas ordens de valor desmoronam:

13 KOTT, Jan, *Shakespeare nosso contemporâneo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 130

14 KOTT, Jan, *Shakespeare nosso contemporâneo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 129

15 KOTT, Jan, *op. cit.*, p. 130

a da Idade Média e a do Renascimento. Quando termina essa gigantesca pantomima, não resta senão a terra ensanguentada e vazia. Nessa terra, após uma tempestade que deixou somente pedras, o rei, o bufão, o cego e o demente prosseguem seu áspero diálogo.¹⁶

Partindo daí, Kott cria uma ponte entre Shakespeare e Samuel Beckett. Em um dos momentos-chave de seu estudo, a cena em que Gloucester pede a Edgar ajuda para saltar de um precipício é lida como pantomima e associada a *Esperando Godot*. Na peça do grande escritor irlandês (assim como em possivelmente todas as suas demais obras dramáticas), movimentos dotados de intenção trágica possuem sempre algo de patético. Na falta de transcendência, a revolta redundante em um gesto ridículo. O ato desesperado de Gloucester, segundo Kott, lembra, portanto, a tentativa de suicídio de Estragon e Vladimir, interrompida por Pozzo, outro famoso cego. Associações entre *Lear*, *Fim de Partida* e *Ato sem Palavras* também são estabelecidas, e foi justamente essa ligação entre Shakespeare e o teatro contemporâneo que atraiu Peter Brook.

Já reconhecido por suas ousadias, o diretor resolveu, em sua montagem teatral, trazer à vida o *Lear* de Kott. Dialogando com as convenções visuais desenvolvidas por Beckett e outros mestres do Teatro do Absurdo, Brook se valeu de cenários brancos, sobre os quais objetos abstratos eram espalhados. Ele também reconfigurou seus personagens – sobretudo Lear, tornado uma figura menos mítica, mais falhada, caprichosa e humana. Kott, parafraseando o crítico polonês Andrzej Falkiewicz, defende que, na literatura e no teatro do século XX, o homem é sempre massacrado e mutilado, vítima de uma realidade indiferente. Falkiewicz

compara-o a uma cebola sendo gradualmente descascada. Em que ponto ela termina? O que se encontra em seu centro? “Um homem e nada mais. Um ‘nada’ que sofre, tenta dar um sentido ou uma dignidade a seu sofrimento, que se revolta contra ele ou o aceita, e que deve morrer.”¹⁷ É a esse nada que sofre que Brook reduz seu *Lear*, figura mais próxima de Jó do que de Salomão. Porém, trata-se de um Jó absurdo, vitimado pelo acaso, não por qualquer modalidade de abjeto desígnio.

No caso da versão filmica, lançada nove anos depois da encenação teatral, Brook buscou utilizar o potencial imagético do cinema a fim de conceder maior materialidade ao que visava representar. Contudo, manteve-se fiel à base conceitual da montagem, traduzindo para a tela vários dos procedimentos estéticos que a constituíram.

O mundo revelado na obra é gélido e escasso. Composto por ambientações e figurinos que remetem a eras longínquas, ele parece abarcar a aurora da civilização. Se os mundos de Beckett refletem o colapso, este evoca um nascimento. Porém, no que tange ao papel do homem, as paisagens de Brook e Beckett se mostram igualmente hostis, situadas em contextos pré e pós-trágicos, nos quais o poder das convenções é fraco e a lógica vigente é absurda. O primeiro plano do filme deixa isso claro: um público aguarda, silente, imóvel e sem expressão, a decisão do rei. Eles se encontram na base da “grande escadaria”, imersos na sombra, incapazes de agir, enquanto a câmera, feito um pêndulo, se move de um lado para o outro. Todos os rostos espelham o vazio. As vidas são apenas combustível para a manutenção do feroz mecanismo que anima a possivelmente recém-iniciada história.

16 KOTT, Jan, *op. cit.*, p.140

17 KOTT, Jan, Shakespeare nosso contemporâneo, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.147

A meu ver, essa cena não apenas dá o tom da obra, como, de uma perspectiva formal, prenuncia uma espécie de dialética entre estatismo e deslocamento que a atravessará por completo. Desde sua estreia como cineasta, Brook provou ser um original, criando, na tradição de diretores como Orson Welles e Glauber Rocha, meios idiossincráticos de captar e enquadrar o movimento. Porém, diferentemente dos exuberantes *Macbeth* (1948) e *Othello* (1952) de Welles, por exemplo, seu *Rei Lear* é marcado pela concisão. A dialética de sua composição é sintetizada no equilíbrio entre a fluidez e a secura, o movimento e a morte do movimento. Segundo Harold Bloom, o excesso permeia a peça de Shakespeare, na qual, “exceto por Edmundo, todos ou amam ou odeiam demais”.¹⁸ Essa profunda intensidade é capturada por Brook em diversos pontos da trama. Quando o patriarca joga suas imprecações contra as filhas traidoras, a câmera parece ser afetada por suas palavras e emoções, ora se colando a seu rosto, ora se afastando, perturbada. No momento em que Goneril decide matar Regan, não o faz com uma gota de veneno, mas chocando-lhe a cabeça contra um rochedo. A câmera capta tudo de modo febril, reproduzindo formalmente a intensidade do *pathos*. Entretanto, o diretor nunca permite que tais momentos resvaluem em melodrama. Por mais frenéticos que sejam, eles são sempre contidos pelo uso de cortes secos, que concedem certo nível de impessoalidade à obra e, principalmente, garantem-lhe um ponto de vista dotado de neutralidade moral. A sina dos personagens é lamentável, a força de seus afetos, perceptível, mas nenhum intento há de conduzir à redenção. O mundo do *Lear* de Brook é, em muitos aspectos,

ainda mais sombrio que o de Kurosawa. O silêncio que o perpassa e contamina parece possuir implicações cósmicas: cada ação interrompida, cada plano cortado é um lembrete à audiência da onipresença do absurdo.

Esta é exemplarmente ilustrada na cena da tempestade. Sob a fúria das águas, Lear, traído e abandonado, ora ao trovão que rompa os moldes da natureza. Entregue aos elementos, ele sucumbe à loucura visionária mencionada por Frye: compreende, ainda que com o peito cheio de rancor, a lógica infernal a que está submetido. Diferentemente das filhas, o mundo não lhe deve nada. É espetacular, desumano, carregado de horrível prazer. E sob as lentes de Brook, nos parece tão terrível quanto ao ex-rei. Mesclando variadas técnicas de edição, focagem e perspectiva, o diretor abstrai o ambiente, posicionando seu frágil protagonista entre uma massa cambiante de sombras, luzes e movimentos. A descontinuidade da edição implica: o tempo não possui coerência; a vagueza desfocada e desbotada do entorno sugere: o espaço não tem forma definida. Se em outros planos a câmera parece quase se compadecer de Lear, encampando um ponto de vista próximo do dele, agora ela mergulha em sua loucura. A realidade que nos apresenta é aquela desfigurada pelo olhar do herói. Mas não seria essa “realidade desfigurada” mais real do que a concebida por todos os demais? Mais precisa e em conformidade com a verdade depreendida das trevas da revelação? Dentro da charneca, Lear se depara com o Pobre Tom. Seminu, sujo e selvagem, é enquadrado de perto, quase tão abstraído quanto os campos violentados pelo temporal. *Jump cuts* e cortes secos quebram com qualquer ilusão de unidade. “*Is man no more than this?*”. A lição de Lear é completada: o homem, até então uma figura distante aos olhos do titã, apresenta-se a ele em sua versão mais reduzida. Não passa de um nada que sofre.

18 BLOOM, Harold, *Shakespeare: the invention of the human*, Nova York: Riverhead Books, 1998, p.482

Uma das decisões mais polêmicas de Brook (que, inclusive, lhe rendeu críticas por parte de shakespeareianos) foi omitir, deliberadamente, os raros momentos de gentileza humana representados na peça, como a tentativa de Edmundo, no leito de morte, de salvar Cordélia. Em sua adaptação, não há lugar para compaixão. Nenhum sonho ou projeto humano são páreos para o poder da absurdidade. Nos planos finais, um pesaroso Edgar e o corpo descendente de Lear são tragados pelo branco. Não o branco da graça, mas aquele que compunha os palcos da montagem de 1962. Um branco gélido, severo, cor de nada. Branco que contemporiza Shakespeare. Que nos remete ao silêncio de Deus. Que nos revela “*the thing itself*”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: the invention of the human*, Nova York: Riverhead Books, 1998
- BRADLEY, A.C. A tragédia Shakespeariana, São Paulo: Martins Fontes, 2009
- BROOK, Peter. O espaço vazio, Rio de Janeiro: Apicuri, 2015
- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*, São Paulo: Edusp, 2012
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003
- ROSENBAUM, Ron, As guerras de Shakespeare, Rio de Janeiro: Record, 2006, p.399
- SHAKESPEARE, William. *The complete works*, Nova York: Penguin Books, 2002
- SPURGEON, Caroline, A imagística de Shakespeare, São Paulo: Martins Fontes, 2006

Fábio Feldman é mestre em literatura brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor, pesquisador, crítico de cinema e um dos curadores da mostra *Reinventando Shakespeare*.



AS PEÇAS DE WILLIAM SHAKESPEARE

As fontes e bases de informação sobre a obra de Shakespeare são extremamente variadas. Uma vez que o autor viveu entre 1564 e 1616, é praticamente impossível precisar o ano exato em que cada um de seus textos foi escrito. Na relação das obras que segue abaixo, foram definidos intervalos de anos baseados em variados estudos e autores. Nosso objetivo é simplesmente contextualizar o leitor deste catálogo e o espectador da mostra *Reinventando Shakespeare* no que diz respeito aos trabalhos dramáticos do escritor inglês. Foram listados os nomes em português das peças seguidos dos títulos originais entre parênteses. Nos textos em que, possivelmente, a escrita se deu em parceria com outros autores, indicamos o nome do provável coautor. Apesar de imprecisões de autoria e datas, a lista a seguir reflete certo consenso da crítica em relação a quais peças foram assinadas por Shakespeare.

97

1584-90 – *Tito Andrônico* (Titus Andronicus), em possível parceria com George Peele

1588-90 – *Henrique VI, parte 1* (The first part of King Henry the Sixth)

1589-92 – *Os Dois Cavalheiros de Verona* (The two gentlemen of Verona)

1590-91 – *Henrique VI, parte 2* (The second part of King Henry the Sixth)

1590-92 – *A Megera Domada* (The taming of the shrew)

1591 – *Henrique VI, parte 3* (Henry the Sixth, part 3)

1591-95 – *Romeu e Julieta* (Romeo and Juliet)

1592-93 – *Ricardo III* (Richard III)

1594-95 – *A Comédia dos Erros* (The comedy of errors)

1594-96 – *Sonho de uma Noite de Verão* (A midsummer night's dream)

1595 – *Ricardo II* (King Richard the Second)

1595-96 – *Rei João* (The life and death of King John)

1595-96 – *Trabalhos de Amor Perdidos* (Love's labour's lost)

1596-98 – *O Mercador de Veneza* (The merchant of Venice)

1596-97 – *Henrique IV, parte I* (Henry IV, part 1)

1596-99 – *Henrique IV, Parte II* (Henry IV, part 2)

1597-1602 – *As Alegres Comadres de Windsor* (The merry wives of Windsor)

1598-99 – *Muito Barulho por Nada* (Much ado about nothing)

1599 – *Júlio César* (The tragedy of Julius Caesar)

1599 – *Henrique V* (Henry V)

1599-1601 – *Hamlet*

1599-1606 – *Como Gostais* (As you like it)

1601-02 – *Noite de Reis* (Twelfth Night, or what you will)

1601-08 – *Bem Está o que Bem Acaba / Tudo Está Bem quando Termina Bem* (All's well that ends well)

1602 – *Tróilo e Créssida* (Troilus and Cressida)

1603 – *Otelo, o Mouro de Veneza* (The tragedy of Othello, the Moor of Venice)

1603-04 – *Medida por Medida* (Measure for measure)

1603-07 – *Macbeth*

1603-07 – *Antônio e Cleópatra* (The tragedy of Antony and Cleopatra)

1603-13 – *Henrique VIII* (Henry VIII / All is true), em parceria com John Fletcher

1605-06 – *Rei Lear* (King Lear)

1605-06 – *Tímon de Atenas* (Timon of Athens), em possível parceria com Thomas Middleton

1605-08 – *Coriolano* (Coriolanus)

1606-08 – *Péricles, Príncipe de Tiro* (Pericles, Prince of Tyre)

1609-11 – *Cimbelino* (Cymbeline)

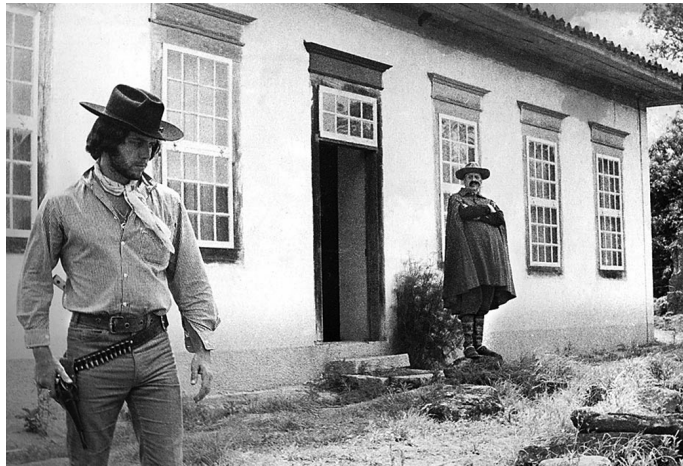
1610-11 – *Conto do Inverno* (The winter's tale)

1610-11 – *A Tempestade* (The tempest)

1613-14 – *Os Dois Parentes Nobres* (The two noble kinsmen), em parceria com John Fletcher

F

FILMES



102

A HERANÇA

*Ozualdo Candeias * Brasil * 1970 * 90min * 12 anos*

Omeleto, filho de senhores do sertão, volta para casa por conta da morte do pai e encontra a mãe casada com o cunhado. Aquele retorna do além e atesta ter sido vítima de um assassinato. Em sua ousada reimaginação, Ozualdo Candeias traz *Hamlet* para o interior rural brasileiro. Abdicando de diálogos, o diretor privilegia a dimensão imagética do texto shakespeariano, partindo dele a fim de, dentre outras coisas, expor aspectos perturbadores da realidade brasileira.

8/9 sexta-feira 16:50

17/9 domingo 18:00 (sessão comentada por Celina Sodré)



103

A TEMPESTADE (The Tempest)

*Derek Jarman * Reino Unido * 1979 * 95min * 16 anos*

Após ser exilado em uma ilha, Próspero, o antigo duque de Milão, planeja sua vingança contra aqueles que o traíram. Acompanhado pela filha Miranda, o espírito Ariel e o traiçoeiro Caliban, ele se vale da magia a fim de atrair o irmão usurpador, o rei de Nápoles e sua comitiva, impondo a eles uma série de provações. Dirigida por Derek Jarman,  cone contracultural inglês, e marcada por escolhas inusitadas de elenco e ambientação, *A tempestade*   uma adaptação provocativa da última grande peça romanesca de Shakespeare.

5/9 terça-feira 17:00

14/9 quinta-feira 15:00



104

CÉSAR DEVE MORRER (Cesare Deve Morire)

*Paolo e Vittorio Taviani * Itália * 2012 * 76min * 12 anos*

Representando o golpe que resulta no assassinato do imperador romano Julio César e suas trágicas conseqüências, *Júlio César* é a mais abertamente política das obras de Shakespeare. Em *César deve morrer*, versão dirigida pelos irmãos Taviani, a ação é ambientada na prisão de Rebibbia, na Itália, e todos os atores são detentos da ala de segurança máxima. Entremendo realidade e ficção, o filme, a um só tempo, suscita questões de natureza social, política e estética, levando a audiência a refletir sobre o papel da arte e os principais procedimentos que a constituem.

5/9 terça-feira 15:00
16/9 sábado 19:30



105

CORIOLANO (Coriolanus)

*Ralph Fiennes * Reino Unido * 2011 * 123 min * 16 anos*

Banido de Roma, o misantropo general Caius Marcius Coriolanus se revolta contra a ingratidão daqueles a quem dedicara sua vida e se une aos seus inimigos a fim de destruir a terra natal. Agregando à trama da peça shakespeariana elementos de um thriller e transpondo-a para um contexto contemporâneo, Ralph Fiennes dirige esta que é a primeira adaptação fílmica de *Coriolano*, uma das mais desafiadoras e polêmicas peças de Shakespeare.

6/9 quarta-feira 14:30
16/9 sábado 15:00



106

GAROTOS DE PROGRAMA (My Own Private Idaho)

*Gus Van Sant * EUA * 1991 * 104min * 18 anos*

Dois garotos de programa ganham a vida nas ruas. Mike é um rapaz sensível e narcoléptico, atormentado por um tenso passado familiar. Scott, seu melhor amigo e objeto de desejo, é o filho do prefeito de Portland, um jovem em permanente conflito com sua condição privilegiada. Adaptação híbrida, o tocante filme de Gus Van Sant usa elementos do romance *City of night*, de John Rechy, e das peças *Henrique IV p.1*, *Henrique IV p.2* e *Henrique V*, de Shakespeare, sendo Scott e seu “mentor”, Bob Pidgeon, versões livres do príncipe Hal (futuro Henrique V) e de Falstaff.

6/9 quarta-feira 19:00

12/9 terça-feira 19:00



107

HAMLET

*Cristiano Burlan * Brasil * 2014 * 90 min * 12 anos*

Numa adaptação livre da peça de Shakespeare, o diretor Cristiano Burlan transpõe a ação para palcos e ruas de São Paulo e, decompondo o texto original, não apenas problematiza sentidos associados a ele como levanta importantes questões relacionadas à nossa cultura e nosso tempo. Um dos destaques é a presença do renomado crítico e pesquisador Jean-Claude Bernardet, no papel do fantasma do pai de Hamlet.

9/9 sábado 15:00



108

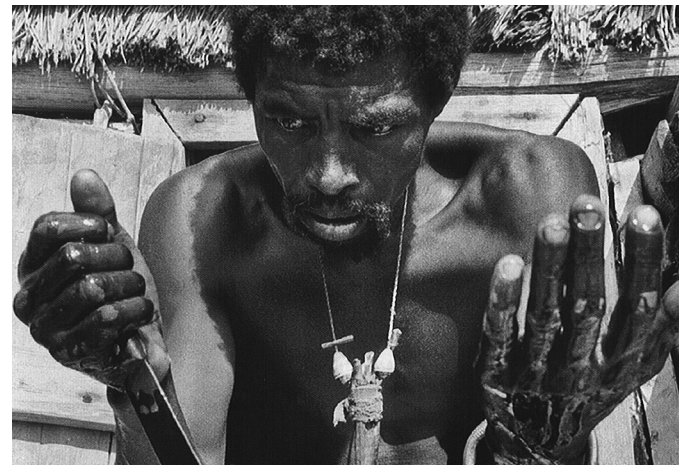
MACBETH (The Tragedy of Macbeth)

*Roman Polanski * EUA * 1971 * 140min * 16 anos*

Após vencer uma batalha difícil, Macbeth, senhor de Glamis, volta para casa. No caminho, ele e o amigo Banquo se encontram com três bruxas, que lhes prevêm o futuro. A partir de tais revelações, contando com o auxílio da ardilosa Lady Macbeth, o guerreiro (e futuro rei), se envolve em um inescapável e sangrento fluxo de traições. Alvo de críticas na época de seu lançamento, por conta de seu clima mórbido e do conteúdo gráfico de muitas de suas cenas, *Macbeth*, de Roman Polanski, é Shakespeare revisto pelas lentes da Hollywood setentista: controverso, insolente e cheio de vitalidade.

7/9 quinta-feira 15:00

14/9 quinta-feira 18:30



109

MAKIBEFO (Makibefo)

*Alexander Abela * Madagascar, Reino Unido, França * 2001
73min * Livre*

Macbeth, o general que, após usurpar violentamente o trono do rei, se vê enredado numa trama repleta de assassinatos e traições, é, em *Makibefo*, transportado da Escócia feudal para as dunas do sul de Madagascar. Encenada por membros de uma tribo primitiva – muitos dos quais, antes das filmagens, sequer possuíam consciência do que era uma câmera –, a austera adaptação de Alexander Abela torna claro o caráter universal de temas shakespearianos, como a tentação do poder e os frágeis limites da moral humana.

8/9 sexta-feira 14:30

14/9 quinta-feira 17:00



110

INIMIGOS PELO DESTINO (China Girl)

*Abel Ferrara * EUA * 1987 * 90min * 16 anos*

Na convoluta fronteira entre Chinatown e Little Italy, Tony, um ítalo-americano, e Tye, uma descendente de chineses, se apaixonam. Cercados pela brutalidade das gangues que dominam seus bairros, eles tentam viver uma arriscada história de amor proibido. Na contramão de outras famosas versões de *Romeu e Julieta*, *Inimigos pelo destino*, do diretor "maldito" Abel Ferrara, minimiza os aspectos propriamente românticos da peça, focando, sobretudo, as dinâmicas entre as "famílias" rivais e as disputas de poder que conduzem ao trágico desfecho.

8/9 sexta-feira 19:00 (sessão comentada por Leonardo Luiz Ferreira)

12/9 terça-feira 15:00



111

OPHELIA (Ophelia)

*Claude Chabrol * França * 1963 * 105 min * 16 anos*

Ainda sofrendo com a morte de seu pai, Yvan é informado de que a mãe, Claudia, se casará com o tio, Adrien. Recusando-se a aceitar tal realidade, o jovem desenvolve perigosas teorias. Entre o *noir*, o drama renascentista e o cinema europeu pós-neorrealista, esta pouco conhecida obra-diálogo de Claude Chabrol estabelece uma ponte entre o universo de *Hamlet* e a Nouvelle Vague francesa.

9/9 sábado 19:00

13/9 quarta-feira 17:00



112

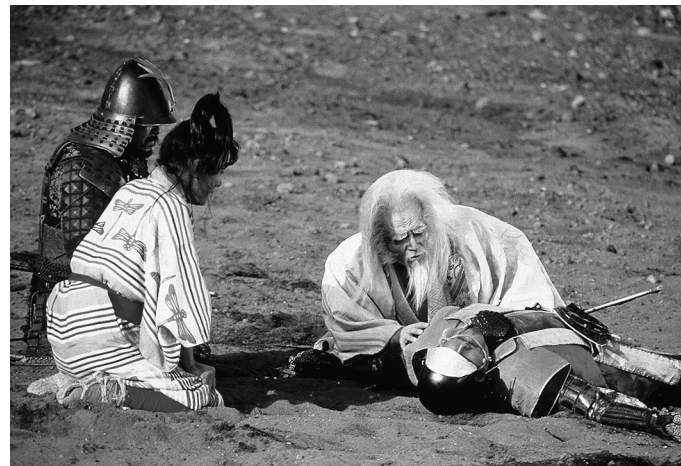
OTHELLO (The Tragedy of Othello: The Moor of Venice)

*Orson Welles * EUA * 1951 * 90 min * Livre*

Otelo, um condecorado general mouro, é manipulado pelo alferes Iago e levado a pensar que sua esposa, Desdêmona, o está traindo. Dominado pelo ciúme e pela paranóia, o protagonista embarca em uma trágica jornada. Filmada ao longo de mais de três anos, a adaptação de Orson Welles, vencedora do Grande Prêmio em Cannes, aproxima a lógica da peça à de um pesadelo. O resultado é um filme único: perturbador, claustrofóbico, fiel à fonte de origem e profundamente moderno.

10/9 domingo 18:00 (sessão comentada por Marcelo Miranda)

16/9 sábado 17:30



113

RAN (Ran)

*Akira Kurosawa * Japão * 1985 * 162min * 16 anos*

No Japão do século XVI, Hidetora, poderoso chefe do clã dos Ichimonjis, decide abdicar de seu posto e dividir seus bens entre os três filhos. A partir daí, a cobiça e a sede pelo poder destroem a frágil harmonia familiar, e uma violenta guerra é deflagrada. Como resultado, o patriarca é lançado em um mundo infernal e perde a própria lucidez. Dirigida pelo mestre Akira Kurosawa, esta versão livre de *Rei Lear* leva a ação da peça para o contexto do Japão Feudal, ampliando seu escopo e dividindo com ela novos e perturbadores sentidos.

17/9 domingo 15:00



114

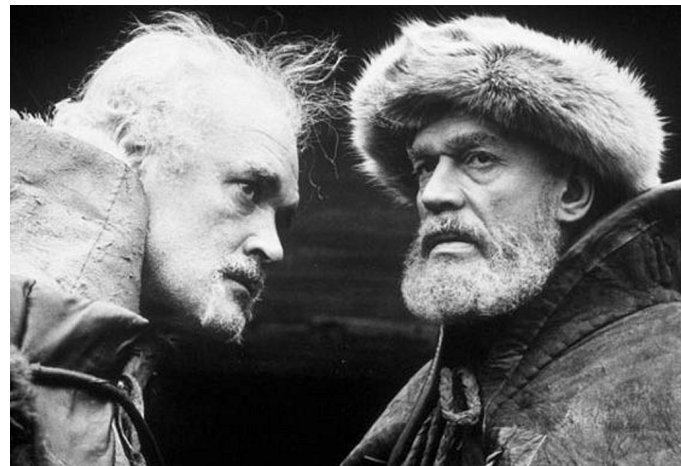
REI LEAR (King Lear)

*Jean-Luc Godard * França * 1987 * 90 min * 14 anos*

William Shakespear Jr., o derradeiro descendente do dramaturgo inglês, percorre paisagens de um mundo pós-Chernobyl, em que a maioria das grandes obras artísticas foi perdida. Cercado por figuras improváveis, ele busca restaurar tais criações e, em sua jornada, aprende sobre a função da linguagem, o poder das imagens e a natureza das relações humanas. Estabelecendo uma ponte entre renascença e vanguarda, Godard, mais uma vez, surpreende, usando o texto da peça *Rei Lear* como ponto de partida para a construção de sua idiossincrática narrativa.

5/9 terça-feira 19:00

13/9 quarta-feira 15:00



115

REI LEAR (King Lear)

*Peter Brook * Reino Unido, Dinamarca * 1971 * 137min * 12 anos*

Decidido a afastar-se do governo, Rei Lear resolve dividir seu reino entre as filhas, Goneril, Regan e Cordélia. Em troca, demanda delas declarações públicas de afeto. Exasperado diante do posicionamento de Cordélia – sua preferida – e das traições cometidas pelas outras, Lear vê seu mundo ruir, enquanto, gradativamente, perde a sanidade. Em sua adaptação, o diretor Peter Brook transpõe a peça original para cenários desoladores, utilizando a linguagem cinematográfica a fim de gerar uma atmosfera lúgubre e estabelecer diálogos com Beckett e outros grandes mestres do modernismo.

10/9 domingo 15:00

15/9 sexta-feira 18:00 (sessão comentada por Fábio Feldman)



116

RICARDO III: UM ENSAIO (Looking for Richard)

*Al Pacino * EUA * 1996 * 111min * 12 anos*

No contexto da Guerra das Rosas e das disputas de poder entre as Dinastias Lancaster e York, desenvolve-se a trama de um dos mais aclamados dramas históricos de Shakespeare, *Ricardo III*. Após a queda de Henrique VI e a ascensão de Eduardo IV, Ricardo, irmão do novo Rei, executa planos sinistros a fim de tomar o poder. Em *Ricardo III: um ensaio*, Al Pacino, em sua estréia como diretor, investiga os sentidos e possibilidades da peça, intercalando, no mesmo registro, cenas de uma montagem teatral, momentos de bastidores, visitas a locações históricas (como a casa em que Shakespeare nasceu) e entrevistas com estudiosos, críticos, atores e habitantes de Nova York.

6/9 quarta-feira 16:50

12/9 terça-feira 16:45



117

TITUS (Titus)

*Julie Taymor * EUA, Itália, Reino Unido * 1999 * 162min * 16 anos*

Respeitado e bem-sucedido general romano, Titus Andronicus retorna à sua terra natal após um período de combates. Levando consigo Tamora, a rainha dos Godos, ele mata o filho primogênito da prisioneira, ação que desencadeia efeitos devastadores. Baseada em *Tito Andrônico*, uma das primeiras e mais brutais tragédias de Shakespeare, a exuberante adaptação de Julie Taymor situa a ação em um universo grandioso e febril, onde passado e presente se tornam um só.

7/9 quinta-feira 18:00

15/9 sexta-feira 15:00



PROGRAMAÇÃO

119

Os ingressos das sessões estarão à venda na bilheteria da CAIXA Cultural.
Av. Almirante Barroso, 25 – Centro
R\$ 4,00 (inteira) e R\$ 2,00 (meia)

Os ingressos da mesa-redonda *Hamlet: Poema ilimitado* (9/9) e da palestra *Shakespeare: o Gênio Original* (13/9) serão distribuídos 1h antes do horário de início. A entrada é gratuita, e estará sujeita à lotação do espaço.

Os catálogos serão distribuídos gratuitamente, mediante apresentação de 2 ingressos da mostra.

5/9 TERÇA-FEIRA

- 15:00 CÉSAR DEVE MORRER**
Paolo e Vittorio Taviani . 76min . 12 anos
- 17:00 A TEMPESTADE**
Derek Jarman . 95min . 16 anos
- 19:00 REI LEAR**
Jean-Luc Godard . 90min . 14 anos

6/9 QUARTA-FEIRA

- 14:30 CORIOLANO**
Ralph Fiennes . 123min . 16 anos
- 16:50 RICARDO III: UM ENSAIO**
Al Pacino . 111min . 12 anos
- 19:00 GAROTOS DE PROGRAMA**
Gus Van Sant . 104min . 18 anos

7/9 QUINTA-FEIRA

- 15:00 MACBETH**
Roman Polanski . 140min . 16 anos
- 18:00 TITUS**
Julie Taymor . 162min . 16 anos

8/9 SEXTA-FEIRA

- 14:30 MAKIBEFO**
Alexander Abela . 73min . Livre
- 16:50 A HERANÇA**
Ozualdo Candeias . 90 min . 12 anos
- 19:00 INIMIGOS PELO DESTINO**
Abel Ferrara . 90min . 16 anos
SESSÃO COMENTADA pelo crítico Leonardo Luiz Ferreira

9/9 SÁBADO

- 15:00 HAMLET**
Cristiano Burlan . 90min . 12 anos
- 17:00 MESA REDONDA *Hamlet – Poema ilimitado***
com o pesquisador Felipe Moraes e o cineasta Cristiano Burlan
- 19:00 OPHELIA**
Claude Chabrol . 105min . 16 anos

10/9 DOMINGO

- 15:00 REI LEAR**
Peter Brook . 137min . 12 anos
- 18:00 OTHELLO**
Orson Welles . 93min . Livre
SESSÃO COMENTADA pelo curador da mostra Marcelo Miranda

12/9 TERÇA-FEIRA

15:00 **INIMIGOS PELO DESTINO**
Abel Ferrara . 90min . 16 anos

16:45 **RICARDO III: UM ENSAIO**
Al Pacino . 111min . 12 anos

19:00 **GAROTOS DE PROGRAMA**
Gus Van Sant . 104min . 18 anos

13/9 QUARTA-FEIRA

15:00 **REI LEAR**
Jean-Luc Godard . 90min . 14 anos

17:00 **OPHELIA**
Claude Chabrol . 105min . 16 anos

19:00 **PALESTRA *Shakespeare: o Gênio Original***
com a professora Marlene Soares dos Santos

14/9 QUINTA-FEIRA

15:00 **A TEMPESTADE**
Derek Jarman . 95min . 16 anos

17:00 **MAKIBEFO**
Alexander Abela . 73min . Livre

18:30 **MACBETH**
Roman Polanski . 140min . 16 anos

15/9 SEXTA-FEIRA

15:00 **TITUS**
Julie Taymor . 162min . 16 anos

18:00 **REI LEAR**
Peter Brook . 137min . 12 anos
SESSÃO COMENTADA pelo curador da mostra Fábio Feldman

16/9 SÁBADO

15:00 **CORIOLANO**
Ralph Fiennes . 123min . 16 anos

17:30 **OTHELLO**
Orson Welles . 93min . Livre

19:30 **CÉSAR DEVE MORRER**
Paolo e Vittorio Taviani . 76 min . 12 anos

17/9 DOMINGO

15:00 **RAN**
Akira Kurosawa . 162min . 16 anos

18:00 **A HERANÇA**
Ozualdo Candeias . 90min . 12 anos
SESSÃO COMENTADA pela pesquisadora Celina Sodré

SESSÕES COMENTADAS E DEBATE COM O PÚBLICO

Duração de 45 a 60 minutos

INIMIGOS PELO DESTINO

Abel Ferrara . 90 min . 16 anos * 8/9 sexta-feira 19:00

Leonardo Luiz Ferreira

Crítico de cinema, jornalista e cineasta. Curador e editor de catálogos de várias mostras na Caixa Cultural, entre elas *Imagens da Turquia: O cinema de Nuri Bilge Ceylan, O cinema de Klotz e Perceval: a França dos excluídos, Kaurismaki, Irmãos Coen: duas mentes brilhantes e Emir Kusturica*. Diretor do longa-metragem *Chantal Akerman, de cá*. Integrante da Associação dos Críticos de Cinema do Rio de Janeiro.

OTHELLO

Orson Welles . 93min . Livre * 10/9 domingo 18:00

Marcelo Miranda

Jornalista, pesquisador, curador e crítico de cinema. Colaborador das revistas *Cinética* e *Teorema*. Escreveu nas revistas *Interlúdio, Filmes Polvo, Filme Cultura, Revista de Cinema, Contracampo* e *Monet* e nos jornais *Estado de S. Paulo, Valor Econômico* e *Folha de S. Paulo*. Publicou em catálogos de mostras (Clint Eastwood, Alfred Hitchcock, irmãos Coen, John Carpenter, Charles Chaplin, Howard Hawks, Cinema de Garagem) e no livro *Os Filmes que Sonhamos*. Fez seleção de filmes ou integrou júris no Festival de Curtas de BH, Festival de Brasília, Indie, Mostra Londrina, Mostra Tiradentes, CineBH, Festival de Curtas de SP e Semana dos Realizadores. Co-organizador do livro *Revista de Cinema – Antologia (1954-57/1961-64)* e mestre em Comunicação Social pela UFMG.

REI LEAR

Peter Brook . 137min . 12 anos * 15/9 sexta-feira 18:00

Fábio Feldman

Professor e crítico cinematográfico. Formado em Letras pela FALE (UFMG), é mestre em Literatura Brasileira, tendo defendido dissertação sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto. Foi também cofundador do Cineclubes Letras. Ministrou diversas palestras no Cine Humberto Mauro (Palácio das Artes) e publicou em catálogos de mostras como *Hitchcock é o cinema* e *Quentin Tarantino – Maestro do caos*. Atualmente, trabalha como professor na Escola Livre de Cinema onde ministra as disciplinas História do Cinema Mundial, História do Cinema Brasileiro e História do Cinema Documental. É também editor e crítico da revista *Rocinante*.

A HERANÇA

Ozualdo Candeias . 90min . 12 anos * 17/9 domingo 18:00

Celina Sodré

Diretora, dramaturga, atriz, pesquisadora e doutora em artes cênicas pela UNIRIO. Licenciada pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ) e bacharel em Teatro pela Escola de Teatro da FEFIERJ (atual UNIRIO), fez mestrado em Teatro pela University of London, na Inglaterra, com dissertação acerca das adaptações de *Macbeth* dirigidas por Roman Polanski e Akira Kurosawa. No doutorado, defendeu tese sobre as conferências realizadas pelo encenador e teórico Jerzy Grotowski no Collège de France. É diretora do *Studio Stanislavski*, companhia teatral carioca fundada em 1991. Há 20 anos, é professora de interpretação da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e atualmente da Faculdade CAL de Artes Cênicas. Dirigiu 35 espetáculos, apresentados no Brasil e no exterior.

MESA REDONDA

HAMLET – POEMA ILIMITADO

9/9 sábado 17:00 *Duração de 1h30*

Composta pelo dramaturgo e pesquisador Felipe Moraes (SP) e pelo cineasta Cristiano Burlan (SP), com mediação de Marcelo Miranda, a mesa redonda abordará a obra dramática de Shakespeare, enfatizando Hamlet, a mais celebrada (e adaptada) das criações do bardo. Além de refletir acerca de aspectos fundamentais da peça, os participantes vão compartilhar interpretações e experiências a partir de suas próprias experiências e pesquisas na relação com a peça.

Cristiano Burlan

Nascido em Porto Alegre, é diretor de teatro e cinema. Na década de 1990, morou em Barcelona, onde dirigiu o grupo de cinema experimental *Super-8*. Em São Paulo, esteve à frente do grupo de teatro *A Fúria*. Atua também como professor e encenador. Sua filmografia contém mais de 15 títulos, entre ficções e documentários. Esteve em festivais como Havana, Málaga, Toronto, Mostra de São Paulo, Festival do Rio, entre outros. Seu longa-metragem *Mataram meu Irmão* foi o grande vencedor do É Tudo Verdade em 2013, levando os prêmios de melhor filme pelo Júri Oficial e da Crítica. Dirigiu ainda *Estopô Balaio* (2016), *Fome* (2015), *Hamlet* (2014), *Amador* (2013) e *Sinfonia de um Homem Só* (2012), entre outros.

Felipe Augusto de Moraes

Bacharel pela FFLCH-USP, Mestre e Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Foi professor no Serviço Social da Indústria e um dos curadores da VI Jornada Brasileira de Cinema Silencioso da Cinemateca (2012). No doutorado, estudou as relações entre o cinema e o teatro na formação do drama entre os anos 30 e os anos 50 no cinema brasileiro. Entre suas pesquisas, estão ainda as relações entre Sergei Eisenstein e o teatro e a dramaturgia de Oduvaldo Viana Filho.

PALESTRA

SHAKESPEARE: O GÊNIO ORIGINAL

13/9 quarta-feira 19:00 *Duração de 1h30*

A renomada professora Marlene Soares dos Santos abordará o caráter originalíssimo do cânone shakespeariano e de sua enorme e contínua influência sobre o teatro, a literatura e o cinema, através de um apanhado histórico e analítico da presença de Shakespeare no imaginário cultural e social e sua profunda influência e relevância em toda a evolução da cultura ao longo dos séculos.

Marlene Soares dos Santos

Possui Bacharelado em Letras Anglo-Germânicas pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (1958) e Licenciatura Plena em Letras Anglo-Germânicas pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (1958). Seus cursos de Pós-Graduação incluem Mestrado em Língua Inglesa pela Universidade da Califórnia Los Angeles (1961), Diploma em Linguística Aplicada pela Universidade de Edimburgo (1964), Doutorado em Literatura Inglesa pela Universidade de Birmingham (1980) e Pós-Doutorado pela Universidade de Yale (1983). Professora Titular de Literatura Inglesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora ou organizadora dos livros “Shakespeare: as comédias” e “Shakespeare, sua época e sua obra”. Especialista nas relações da obra de Shakespeare com outros cânone da literatura e demais artes.

* Os ingressos serão distribuídos 1h antes do horário de início.
A entrada é gratuita, e estará sujeita à lotação do espaço.

FICHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO

Amarillo Produções Audiovisuais

CURADORIA E ORGANIZAÇÃO DO CATÁLOGO

Fábio Feldman e Marcelo Miranda

COORDENAÇÃO GERAL

Lygia Santos

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Tatiana Mitre

PRODUÇÃO DE CÓPIAS

Zoe di Cadore

PRODUÇÃO LOCAL

Emanuela Pinheiro

PROJETO GRÁFICO

Luísa Rabello

REVISÃO DE TEXTOS PARA CATÁLOGO

Textecer

CÓPIAS DIGITAIS

Frames

TRADUÇÃO DE LEGENDAS

Gustavo Bicalho

REVISÃO DE LEGENDAS

Marie Paes e Zoe di Cadore

MÍDIAS SOCIAIS

Mariana Garcia

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Mais e Melhores

REGISTRO FOTOGRÁFICO

Luisa Macedo

REGISTRO VIDEOGRÁFICO

Asha Filmes

VINHETA

Robert Frank

AGRADECIMENTOS

CAIXA Cultural Rio de Janeiro

Bela Filmes

Busdoor

California Filmes

Coutinho Viagens

Gaumont

Mares Filmes

MPLC

Revista Piauí

O Globo

O Lutador Gráfica

Onbus

Park Circus

Screenboud

Tamasa

Versátil

Alexander Abela

Celina Sodré

Eugenio Puppo

Eva Randolph

Filipe Furtado

John Milton

Luis Soares Jr.

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Odorico Leal

Produção

Apoio



AMARILLO



mais e melhores

políticas públicas

Patrocínio

CAIXA



Patrocínio

CAIXA

