

*Um Shakespeare Brasileiro:
a Música de Cena em
Sua Incelença, Ricardo III*

*A Brazilian Shakespeare:
the Musicalization of
Sua Incelença, Ricardo III*

Anna Stegh **CAMATI**

Professora Titular do Mestrado em Letras–Teoria Literária (UNIANDRADE). Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela USP. Editora regional do arquivo digital brasileiro no Global Shakespeares do MIT (USA).

anniesc@bol.com.br

Liana de Camargo **LEÃO**

Professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras da UFPR. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Editora regional do arquivo digital brasileiro no Global Shakespeares do MIT (USA).

lianaleao@hotmail.com

Artigo recebido em 22/4/2013
Artigo aprovado em 11/6/2013

Resumo

Na produção intercultural *Sua Incelença, Ricardo III*, dirigido por Gabriel Villela, os *Clowns* de Shakespeare abraçaram o texto shakespeariano com a inserção de referências do imaginário cultural do sertão nordestino. A trupe adaptou a cena para o espaço da rua, conjugando o lirismo da poesia dramática de Shakespeare com música e dança. Com base em postulados teóricos contemporâneos, objetivamos mostrar que, para os *Clowns*, a musicalização da cena constitui-se em um elemento essencial para a composição do espetáculo.

Palavras-chave: *Clowns* de Shakespeare. *Sua Incelença, Ricardo III*. Transculturação. Música de cena.

Abstract

In *Sua Incelença, Ricardo III*, directed by Gabriel Villela, Shakespeare's *Clowns* brazilianized the Shakespearean text by inserting references of the cultural imaginary of the Northeastern backlands. The troupe adapted the play for street audiences, fusing the lyricism of Shakespeare's dramatic poetry with music and dance. The theoretical perspectives of contemporary critics will help us to show that, for the *Clowns*, the musicalization of the scene constitutes an essential element for the composition of the spectacle.

Keywords: Shakespeare's *Clowns*. *Sua Incelença, Ricardo III*. Transculturation. Musicalization.

O espetáculo de rua *Sua Incelença, Ricardo III*, uma releitura intercultural dos *Clowns* de Shakespeare, grupo de teatro do nordeste brasileiro, foi recebido com entusiasmo quando encenado no Largo da Ordem, no Centro Histórico de Curitiba, na inauguração do 20º Festival de Teatro em março de 2011. Dirigido por Gabriel Villela, conhecido internacionalmente por suas apresentações de *Romeu e Julieta* (2004 e 2012) no Teatro Globe de Londres, a produção recebeu críticas favoráveis em âmbito local e nacional após a estreia e, a partir de então, participou dos mais importantes festivais dentro e fora do Brasil. Com a comédia festiva *Muito barulho por quase nada*, o grupo tornou-se nacionalmente conhecido e, com *Sua Incelença, Ricardo III*, alcançou notoriedade internacional.

Inspirados por tendências contemporâneas que consideram a arena do teatro um espaço híbrido que permite reciclagens e negociações culturais, o grupo potiguar objetiva desmistificar e popularizar Shakespeare. Neste ensaio, discutiremos o processo de abasileiramento que foi realizado na passagem do texto shakespeariano para a cena e os recursos de construtividade que tornaram o espetáculo acessível e prazeroso não apenas para os letrados, mas para um público heterogêneo, muitas vezes pessoas que nunca tiveram a oportunidade de frequentar salas de espetáculo ou espaços cênicos alternativos.

1 | Ver clips de cenas de *Sua Incelença, Ricardo III* em <<http://globalshakespeares.mit.edu/brazil>>

Tragédia festiva e transculturação

Com a crescente valorização das linguagens de manifestações artísticas populares, os *Clowns* de Shakespeare adotaram uma estética de cena híbrida que combina e funde múltiplos gêneros, formas e estilos. Para adequar seus espetáculos ao espaço da rua, a trupe trabalha com *gags* e grotesquias do circo e circo-teatro, máscaras e técnicas farcescas herdadas da *commedia dell'arte*, apropriação e reinvenção cênica do cordel, mímica e teatro de bonecos, adaptação de técnicas experimentais mais sofisticadas herdadas de teatrólogos como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Augusto Boal e Eugenio Barba, *re-mediação* de convenções cênicas elisabitanas como o travestimento e, principalmente, a musicalização da cena que objetiva recriar o espírito festivo que permeia as peças de Shakespeare.

As estratégias cênicas do grupo, mencionadas acima, foram enriquecidas pela estética barroca de Villela que prima pelo excesso, contraste de cores e inúmeras tendências costuradas para a criação dos figurinos, adereços e cenários, estabelecendo um diálogo profícuo entre a cultura popular, a tradição do circo e o teatro. É importante ressaltar que Villela inicia a concepção de seus espetáculos pelo figurino. Suas influências vêm de casa e da infância: a mãe era bordadeira e a tia modista. As referências, tanto para a direção geral do espetáculo, quanto para os figurinos e cenários, sempre passam pelas festas populares do interior de Minas Gerais. E, como indica o encenador, o figurino cria uma espécie de segunda “pele” para o ator e veste a alma da personagem, chegando aos olhos da plateia antes das palavras: “Dê para um ator uma capa e anéis, ou uma rampa e uma escada, e você estará dando tudo para ele”².

Em *Sua Incelença*, o figurino e os objetos de cena empregam tecidos brilhantes, como sedas e brocados, usados pela nobreza inglesa, que contrastam com o couro, os metais, a palha e o cipó. Foi criada uma gramática que transita entre o cangaço, o cotidiano do sertão e o mundo da corte inglesa. Objetos comuns como um regador de plástico, uma cabeça de boneca, um cadarço e cocos secos são utilizados e chapéus, cartucheiras e pernas de couro, típicos do cangaço, conversam com coroas e mantos reais. Pontuando o espetáculo, a consagrada assinatura de Villela ressurge em guarda-chuvas brancos, no início do espetáculo, e, pretos, ao final.

O espetáculo foi levado à cena em um picadeiro de circo estilizado, montado em lugares públicos, com três carroças ciganas utilizadas como espaços de representação. Ao eleger uma arena circense mambembe para ambientar o “circo de horrores” engendrado por Ricardo, os *Clowns* conseguiram estabelecer a atmosfera e o tom adequado para a encenação, criando uma espécie de “tragédia festiva”, livre de formalismos, farcesca, lúdica, *clownesca*, subversiva e energética. O mote shakespeariano, “O mundo todo é um palco”, foi transformado em: “O mundo todo é um grande picadeiro” (Fig. 1).

2 | Disponível em: <<http://vestindoosnus.com.br/figurinistas/gabriel-villela.htm>>
Acesso em: 11 mar. 2013



Figura 1 – O mundo todo é um grande picadeiro

Fonte: <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/sua-inceleuca-ricardo-iii/>

O título do espetáculo já anuncia que não se trata de uma montagem convencional de Shakespeare, porém de uma adaptação radical com alterações de sentido. O texto shakespeariano ganha contornos regionais nordestinos com a inclusão de elementos que remetem ao fenômeno do cangaço como, por exemplo, a identificação de Ricardo com um coronel nordestino, despótico e corrupto, que contrata um cangaceiro para matar seus desafetos e alcançar a posição hegemônica desejada.

Há um movimento duplo de descontextualização e recontextualização, ou seja, a retirada de aspectos da cultura fonte e a modificação dos mesmos para que se encaixem na cultura alvo. Como ressalta Patrice Pavis (2008, p. 123-154), uma questão importante a ser considerada em encenações interculturais é o diálogo de mão dupla que se processa no cruzamento de situações de enunciação e/ou de culturas: a do texto/cultura-fonte e a do texto/cultura-alvo, com um olhar retrospectivo no passado, mas uma maior ênfase no presente.

As várias formas de música popular inseridas no espetáculo, desde as incelenças e outras modalidades tradicionais do cancionário nordestino até a produção musical anglo-saxã, como o *rock-pop*, também remetem ao caráter intercultural da encenação. Essa mixagem que apropria e recria elementos da cultura popular regional e global se insere no conceito

latino-americano de cultura popular de Canclini, que representa uma ampliação em relação às definições fossilizantes de folclore, cultura popular e cultura tradicional.

José Jorge de Carvalho, no artigo “O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna”, argumenta que devemos fazer uma distinção entre o ideal de cultura tradicional e a real situação de sua presença no mundo de hoje: o folclore puro (as “autênticas raízes populares”), entendido como núcleo formador de identidade étnica, regional ou nacional, encontra-se agora em uma situação muito similar à que experimenta a também considerada autêntica “cultura clássica” (CARVALHO, 2000, p. 25) Esta, como se sabe, é sucessivamente reinventada e dessacralizada ao longo dos séculos. Além disso, se a apropriação de elementos da cultura popular por mídias diversas é censurada pelos intelectuais

por ser o reino do mau gosto e do passatempo, é bom lembrar que tanto a cultura folclórica como a cultura popular e a cultura clássica, também, contam com seu repertório de imediatez e grosseria, como já bem o apontou, entre outros, Mikhail Bakhtin (1987) (CARVALHO, 2000, p. 35).

Em busca de um teatro musicado para o espaço da rua

A musicalização é uma estratégia recorrente no teatro contemporâneo, constituída de diferentes práticas e abordagens:

A noção de teatro musical é fluida: em sua aceção mais ampla, é utilizada para designar todo gênero artístico que mistura elementos teatrais e musicais, não importando qual seja a proporção de cada um desses dois componentes – da ópera à peça de teatro na qual intervém, por exemplo, um violoncelo. Ela designa, portanto, todas as produções em que se tenta integrar música, texto e elementos visuais. (...) Mas, “teatro musical” pode também designar um teatro que utiliza a música para fins dramáticos, no qual os componentes musicais e teatrais se equivalem (PICON-VALLIN, 2008, p. 20).

Ao abordar a música em gêneros diversos, Hans-Thies Lehmann (2007) ressalta que, de fato, existe hoje uma ampla tendência à musicalização no teatro, visto que diretores, como Jürgen Kruse “submetem textos clássicos à sua sensibilidade rítmico-musical pautada pelo pop”, e Robert Wilson chama suas adaptações dos clássicos de “óperas” (p. 151). O teórico alemão acrescenta que, do ponto de vista metodológico, “deve-se reconhecer também

nessas encenações dramáticas a novidade de uma linguagem teatral em mutação, não mais dramática” (p. 153).

Nos processos de criação dos *Clowns*, as relações entre teatro e música são complexas e variáveis. No lugar de uma dramaturgia pautada apenas no texto, outros elementos assumem fundamental importância. Em *Sua Incelença*, a música de cena tende a expressar “aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário” (TRAGTENBERG, 1999, p. 25-34). Ao mesmo tempo, as inserções musicais respondem a objetivos específicos:

Seja como apoio, contraste ou voz paralela, a música de cena pode até, por uma maior exigência narrativa, servir-se mais frequentemente de referências que habitam o universo mediano do espectador no sentido de conduzir essa comunicação. Nesse caso sua função limita-se a trocar em miúdos ou “metaforizar” as informações presentes em cena (TRAGTENBERG, 1999, p. 38).

Vale ressaltar que, em *Sua Incelença*, uma grande quantidade de versos do texto fonte foram cortados e substituídos por canções e ritmos para adequar a narrativa shakespeariana ao espaço da rua. As interpolações musicais, além de remeterem à narrativa dramática e proporcionarem um clima festivo e comunitário, ainda desempenham as funções de servir como elo entre as diversas cenas e demarcar as entradas e saídas dos atores, visto que a arena ao ar livre não possui recursos cênicos como *blackouts* ou iluminação sofisticada.

Como Shakespeare, os *Clowns* utilizam canções populares e ritmos de danças conhecidas para intensificar a atmosfera festiva: o casamento de canções regionais populares como “Assum Preto”, “Sabiá” and “Acauã”, de Luiz Gonzaga, com a música contemporânea rock-pop inglesa de grupos famosos como *Queen* e *Supertramp*, além de criar um clima de festa, ainda promove o aprofundamento do diálogo entre as culturas fonte e alvo.

Nesse contexto de cenas curtas costuradas por números musicais, Ricardo, o herói-vilão, é caracterizado como um *virtuose*, capaz de manipular as pessoas pelo poder da música. Na peça de Shakespeare, Ricardo engana a todos por meio de intrincados jogos linguísticos; porém, por meio de monólogos e apartes, a plateia tem acesso ao pensamento de Ricardo e passa a ser cúmplice de sua perversidade. Em terras brasileiras, Ricardo seduz tanto pelos monólogos e apartes, que estabelece um diálogo direto com o público, como também e, sobretudo, pela música. O Ricardo brasileiro canta, toca pianola e acordeão (Fig. 2).

De certo modo, ele pode ser relacionado à metáfora da flauta, da peça *Hámet*: diferentemente de Rosencrantz e Guildenstern, Ricardo conhece as fraquezas das pessoas, sabe arrancar os segredos mais íntimos e obter a mais eloquente música de cada ser humano que manipula, como instrumentos musicais, em sua escalada do poder (SHAKESPEARE, 2004, p. 141-42).

Em diversos momentos, Ricardo, um personagem híbrido engendrado no meio britânico e renascido no cangaço sob o sol glorioso do sertão potiguar, apropria-se tanto de versos shakespearianos em tradução, como de elementos do cordel e dos romances da tradição nordestina, para se expressar e revelar os seus planos diabólicos. É um Ricardo sincrético, ao mesmo tempo shakespeariano e brasileiro.

A música já é anunciada no próprio título do espetáculo: os tradicionais cantos fúnebres do sertão nordestino, denominados *incelenças* ou *incelências* ou, ainda, *excelências* ou *inselências*, encerram um trocadilho que os aproxima da tradição shakespeariana, visto que também veiculam o sentido de Sua Excelência, um título honorário nascido no tempo do Brasil Império. As *incelenças* são entoadas ritualisticamente para dramatizar os atos de violência perpetrados a mando de Ricardo, constituindo-se em um *Leitmotif* ao longo do espetáculo.

Na abertura do espetáculo, a trupe de atores adentra o picadeiro de circo tocando instrumentos musicais, dançando e cantando em coro a conhecida música pop-rock, *Daydream* (1968), composta por Sylveer Van Holmen, Raymond Vincent and David Mackay. Alguns integrantes do coro ostentam meias, máscaras e narizes de palhaço. A letra da canção, que pode ser relacionada ao *slogan* da contracultura dos anos 60 (“Faça amor, não a guerra”), evoca flores e sonhos, celebrando a paz e o amor, invertendo as expectativas de parte dos integrantes da plateia que não conhece o texto de Shakespeare. Após essa entrada festiva, um ator que assume o papel do narrador apresenta ao público os rudimentos da fábula, ou seja, que a peça se passa no final da Guerra das Rosas e que está em questão o conflito sucessório pelo trono da Inglaterra. Ao final da fala, à maneira do prólogo de *Henrique V*, o narrador ressalta a importância da imaginação dos espectadores no decorrer da encenação.



Figura 2 – O Ricardo brasileiro.

Fonte: <http://blog.claudiaolher.com.br/?p=4065>

O número musical seguinte, intitulado “The Hall of Mirrors” (1970), composto pela banda alemã de música eletrônica *Kraftwerk*, faz alusões sobre “encontrar a imagem da face no espelho”, uma referência a Ricardo que, desde a sua entrada no picadeiro até aquele momento, manteve-se de costas para o público tocando uma melodia ao piano eletrônico. Quando a música cessa, Ricardo vira-se e encara os espectadores, usando a máscara do javali (o emblema que compõe seu brasão), que indica sua natureza violenta. Sua aparência é grotesca: ele grunhe como um porco e faz gestos obscenos que veiculam luxúria e sede de poder. De acordo com Jack Jorgens (1991, p. 74), uma máscara com feições animais simboliza a renúncia da identidade civilizada e a reversão à barbárie.

Uma ciranda, versão adaptada de “A rosa vermelha”, de Alceu Valença, que anuncia a entrada de Lady Ana (Lady Anne) e remete aos ritos de luto, é a primeira canção brasileira introduzida no espetáculo: nos versos, o nome de “Mariana Maria” foi substituído por “Lady Ana”. A canção faz referência às rosas vermelha e branca, símbolos de amor eterno e, no contexto do enredo da peça, às casas de York e Lancaster. A cantiga de Lady Ana é interrompida com o pedido de casamento de Ricardo e o oferecimento de uma aliança, uma oportunidade para a introdução de uma outra ciranda brasileira que alude à quebra de juras de amor (Fig. 3).

*A rosa vermelha
É do bem querer
A rosa vermelha e branca
Hei de amar-te até morrer.*



Figura 3 – Lady Ana cantando “A rosa vermelha”.

Fonte: <http://usinaemporium.blogspot.com.br/2010/12/sua-inceleuca-ricardo-iii-clowns-de.html>

Um dos personagens se destaca por estar inteiramente paramentado como cangaceiro, visto que os *Clowns* realizam a fusão do assassino James Tyrrel, do texto de Shakespeare, com o cangaceiro Cabeleira, também conhecido como Jararaca³, que passa a ser chamado de Tyrrel Jararaca (Fig. 4).

3 | De acordo com diversas narrativas populares, Jararaca foi um dos membros mais ferozes do bando de Lampião – dizem que para sacrificar crianças, ele costumava atirá-las para o alto, com o intuito de apanhá-las com a ponta de sua espada.

4 | Apesar de suas canções há muito tempo fazem parte do folclore do Nordeste, Dona Militana (2006) é uma descoberta recente de pessoas da academia. Analfabeta e proibida de cantar em público por ser mulher, Militana memorizava as antigas cantigas populares que seu pai havia encontrado em folhetos de cordel, os quais circulavam no nordeste brasileiro desde o século XVIII. Se não fosse pelo esforço do folclorista Deffilo Gurgel que descobriu e gravou em DVD a arte de D. Militana em 1990, quando ela já estava com idade avançada, esta rica tradição cultural estaria perdida para sempre (SANTOS, 2010).



Figura 4 – Tyrrel Jararaca caracterizado como cangaceiro.

Fonte: <http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/horadesantacatarina/19,0,3701424>

Todos os assassinatos (com exceção da chacina de Clarence) que acontecem em diferentes momentos em Shakespeare, como os de Rivers, Hastings, Buckingham e dos dois jovens príncipes, são concentrados na parte do espetáculo, correspondente ao quarto ato do texto do bardo, construído a partir de uma configuração quase operística, com os diálogos shakespearianos substituídos por versos inspirados no romanceiro *O Cabeleira* de D. Militana⁴ e por uma mescla de mímica, coreografia e música, minando as fronteiras genéricas entre teatro e ópera.

A estrutura plurimidiática do quarto ato, que imita os códigos do teatro operístico, é uma forma de desarticulação dos processos convencionais de encenação teatral de *Ricardo III* que contribui para a ressignificação da encenação como um todo, visto que se trata de um recurso que evoca “semelhança com elementos, estruturas e práticas representacionais” (RAJEWSKY, 2012, p. 61) da ópera, um gênero teatral que privilegia a música.

Na recriação das falas do texto fonte (entre Ricardo e Tyrrel) por meio da linguagem dos romancistas, com dimensões sintáticas, rítmicas e sonoras diferenciadas, o texto do espetáculo dos *Clowns*, encenado para a cultura e o público-alvo, cerca-se de uma nova situação de enunciação, concretamente realizada e pertencente à cultura-alvo. Sendo assim, as duas situações de enunciação (fonte e alvo) se mesclam, com destaque à enunciação-alvo, como ressalta Pavis (2008, p. 125).

O diálogo shakespeariano são expandidos pelos *Clowns* para dramatizar os diversos assassinatos. Cada vez que o assassino Tyrrel-Jararaca mata a mando de Ricardo, a fanchinha é cantada em versos pelo coro e, no desfecho do ciclo de matanças, versos genuínos do romance de D. Militana, que serviram de modelo para a construção do diálogo cantado entre o rei e o matador, são entoados por Ricardo ao final da carnificina:

*Mamãe dê-me as contas,
Que eu fosse rezar
Que eu fosse rezar
Papai dê-me a faca
Que eu fosse matar .
Eu matei um homem,
Meu pai não gostou
Meu pai não gostou
Eu matei dois homem
Meu pai me ajudou.
Eu matei quat'homem
Meu pai não gostou
Meu pai não gostou
Eu matei seis homem
Meu pai me ajudou.
Eu matei nove homem
Meu pai não gostou
Meu pai não gostou
Eu matei doze homem
Meu pai me ajudou.
(YAMAMOTO, 2011, p. 15)*

Há uma brincadeira visual muito instigante em determinado momento da peça, proposta na cena II, i, com a última frase da canção “The Logical Song”, do grupo *Supertramp*, que lança um desafio à plateia: “Por favor, diga-me quem sou/ Please, tell me who I am.” Adiante,

5 | "Mama, just killed a man/
Put a gun against his head/
Pulled my trigger, now he's
dead/ Mama, life had just
begun/ But now I've gone and
thrown it all away/ Mama,
uuuuuh/ Didn't mean to
make you cry/ If I'm not back
again this time tomorrow/
Carry on, carry on/ As if
nothing really matters/ Too
late, my time has come/
Send shivers down my spine/
Body's aching all the time/
Goodbye everybody, I've got
to go/ Gotta leave you all
behind/ And face the truth/
Mama, uuuuuh, I don't want
to die/ I sometimes wish I'd
never been born at all". Parte
da letra da música, disponível
em: <[http://letras.mus.br/
mercury-freddie/797543/
traducao.html](http://letras.mus.br/mercury-freddie/797543/traducao.html)>
Acesso em: 5 mar. 2012.

na cena IV, iv, um ator em cima de uma das três carroças ciganas que ocupam o picadeiro, de bigodes escuros e travestido de mulher, peruca loira e trajando um vestido longo vermelho que esconde as pernas de pau, canta a música "Bohemian Rhapsody", um sucesso de Freddie Mercury, do grupo *Queen*⁵.

Se, por um lado, a letra da música remete ao enredo de *Ricardo III*, aos crimes que cometeu e à condenação por parte de sua mãe que o renega, por outro lado, fisicamente, o ator escolhido para encarnar Ricardo, neste momento, em tudo, lembra o ídolo do rock. Mais ao final da canção, o ator retira a peruca e se revela quase um "clone" de Mercury, um gesto apreciado pelo público que gerou uma profusão de aplausos. A música, aqui, teve a função de sublinhar a vileza do protagonista, capaz de matar; porém, diferentemente do Ricardo de Shakespeare, a letra da música que o ator canta sugere sentimentos de culpa e arrependimento, no sentido de ter jogado sua vida fora, referências que não estão presentes no texto de Shakespeare.

As incelações, cantadas para encomendar as almas de defuntos, apresentam variações e funcionam como contraponto fúnebre da ação veiculada por estratégias de encenação farcescas, lúdicas e grotescas. Quando Ricardo é assassinado com vários golpes pelo elenco todo na cena final, a música "Velório", de Dorival Caymmi, é entoada pelas carpideiras, visto que a alusão ao juízo final, quando todos terão de prestar contas de seus atos, é significativa neste momento do jogo cênico.

Considerações finais

Na passagem do texto para a cena, foram exploradas a dinâmica da farsa, estratégias de construtividade intertextuais e intermediáticas e referências culturais do tempo e lugar em que a peça foi escrita e do contexto em que foi produzida e recebida pelo público. Os *Clowns* historicizam o texto de Shakespeare, explorando-o no contexto do cangaço e do coronelismo, cujas referências nos remetem à política de favores e privilégios que continuam a vigorar no governo brasileiro até hoje.

Cumpramos ressaltar, ainda, que o *Clowns* de Shakespeare se destacam no campo da cultura popular por sempre inserirem, em seus espetáculos mambembes, manifestações do caldeirão cultural do Rio Grande do Norte e marcas regionalistas de sua terra, um estado que sempre se destacou pela riqueza cultural de raízes populares e pela difusão e estudo do folclore do estado e do país.

Nesse sentido, a contribuição dos *Clowns* no processo de reintegração de Shakespeare na cultura popular e a transformação do bardo em propriedade pública é importante. Apesar de quase todos os membros do grupo serem formados na academia, eles apostam em um projeto de encenação extramuros (ALBANESE, 2010, p. 01-09), um Shakespeare liberto da ditadura da alta cultura e das amarras do academicismo.

O espetáculo também é extramuros no sentido de ser idealizado para encenação na rua, atingindo plena dimensão quando apresentado a céu aberto, cercado por um público transeunte e instável que necessita ser constantemente seduzido. Nesse sentido, a linguagem de *Sua Incelença, Ricardo III*, múltipla e musicalizada, é concebida para capturar a atenção dos passantes. Ao fim da apresentação, os atores “passam o chapéu”, como referência e homenagem à tradição dos artistas mambembes.

Referências Bibliográficas

ALBANESE, Denise. *Extramural Shakespeare*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Ano 8, n. 8, 2000, p. 19-40.

CLOWNS DE SHAKESPEARE. *Sua Incelença, Ricardo III*. Gravação do espetáculo em DVD, 2011.

JORGENS, J. J. *Shakespeare on Film*. London and New York: University Press of America, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. Por uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural.

In: **PAVIS**, P. *O teatro no cruzamento das culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.123-154.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabela Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, v. 2. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/ Faculdade de Letras da UFMG, 2012, p. 51-73.

SANTOS, E. C. Uma história de vida e uma vida de histórias: memória e oralidade no romanceiro de D. Militana. *Imburana* – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN, n. 1, 40-76, fev. 2010.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

SHAKESPEARE, W. *Ricardo III*. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça. In: _____. *Ricardo III e Henrique V*. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 17-152.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1999.

YAMAMOTO, Fernando. Roteiro cênico de *Sua Incelença, Ricardo III*. Versão digital. 18 p.