

Documenta

## **Shakespeare no LADI**

Marcus Mota

## Shakespeare no LADI

Marcus Mota  
Universidade de Brasília

**Resumo:** Relato sobre as principais atividades do Laboratório de Dramaturgia relacionadas à obra de W. Shakespeare.

**Palavras-Chave:** Shakespeare, Dramaturgia musical, Texto, Intepretação

**Abstract:** Report on the main activities of DramaLab based on W. Shakespeare works.

**Keywords:** Shakespeare, Musical Dramaturgy, Text, Interpretation.

Iniciando meus trabalhos como professor de Teoria e História do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília em 1995<sup>1</sup>, estive cotidianamente envolvido em discussões de textos teatrais, com um destaque para a obra de Shakespeare, *of course*.

No currículo antigo, eu ministrava uma disciplina de introdução a teatro e vídeo para alunos de todo o Instituto de Artes (na época, alunos dos Departamentos de Artes Visuais, Música, Teatro) chamada ELEHA 2 ( Elementos de Linguagem Estética e História da Arte ) e três disciplinas de repertório para alunos do curso de Teatro ( Literatura Dramática 2,3,4)<sup>2</sup>.

Em ELEHA 2, eu me valia do jogo entre textos teatrais e filmes para trabalhar conceitos básicos de estética, de organização de obras e de sua fruição, experiência que mais tardes seria redimensionada no curso para educação à distância que agora integra meu livro *Dramaturgias*<sup>3</sup>.

Entre as obras analisadas, estava o filme *O Fiel Camareiro* (1983), de Peter Yeats<sup>4</sup>. Nesta, acompanhamos as tensões entre um velho e rabugento ator de uma companhia teatral

---

1 Entrei para o Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como professor substituto em 1995, passei em concurso para professor efetivo em Junho de 2015, mas só assinei o termo de posse em Janeiro de 1996.

2 As ementas das disciplinas, projetos de pesquisa e cursos de extensão dessa época estão reunidas nos anexos ao meu livro *Imaginação Dramática* (Texto&Imagem,1998). Havia nos currículos antigos a percepção que alunos de tradições estéticas diversas deveriam ter experiências com outras tradições. As disciplinas de ELEHA tinham essa função: alunos de Música frequentavam aulas de Teatro e Artes Visuais. E assim por diante. Estes contatos interartísticos foram eliminados por reformas curriculares que objetivaram reduzir o tempo de presença do aluno na Universidade. Pelo menos nos currículos...

3 *Dramaturgias: Conceitos, Exercícios e Experiências*. A sair pela Editora da Universidade de Brasília.

4 O filme é baseado em na peça teatral *The Dresser*, de Ronald Harwood, de 1980. Em 2015 foi realizada uma versão para a tv do mesmo material pela BBC, dirigida por Richard Eyre.

especializada no repertório do bardo inglês e outras figuras dessa companhia, especialmente seu assistente pessoal. Durante o filme, trechos de diversas peças de Shakespeare eram reencenados ou citados nas falas das personagens.

Ao mostrar os bastidores do teatro, as relações entre os integrantes da companhia, o filme servia para os jovens estudantes de artes entrarem em contato com diversos aspectos materiais e éticos do processo criativo cênico. Ao mesmo tempo, era uma antologia de Shakespeare, um contato com alguns de seus momentos emblemáticos.

Já nas aulas de Literatura Dramática, especialmente as dedicadas ao período elisabetano, ao Siglo d'Oro e ao Teatro do Classicismo Francês - Literatura Dramática 3 -, havia uma oportunidade maior para se analisar e discutir os textos de Shakespeare. A partir dessa disciplina elaborei o 'Seminário Shakespeare', um recorte na ementa com ênfase nas obras do bardo inglês<sup>5</sup>.

Este Seminário Shakespeare se desdobrou em algumas outras atividades: as leituras e análises preparatórias para o Seminário me levaram a escrever uma série de textos, o quais foram depois transformados em artigos e aulas de dramaturgia, como as que ministrei entrei 2008 e 2009 na Florida State University<sup>6</sup>. Assim, o *know-how* produzido e testado em Brasília foi depois levado para Tallahassee e lá reelaborado. Digno de nota são as análises da macroestrutura ou divisão em partes das obras, como a de *Ricardo III*: como ações de composição, o seccionamento e distribuição dos eventos em si mesmo tanto produz o ritmo do espetáculo como manifesta modos de enfatizar a compreensão da obra.

Em *Ricardo III*, por exemplo, assistimos à ascensão de Gloucester ao trono. De nada, de ninguém, de uma criatura abjeta, ele se torna rei. Ora, isso só se tornou possível pela cooptação, por mais e mais pessoas aderirem ao irresistível fluxo de sua ascendência. Isso é construído até o ato III. A sucessão de cenas efetiva a superação dos obstáculos. Por isso, as cenas são habilmente construídas com ou sem a presença de Gloucester: quando ele está só, tudo é explicitado, a platéia no mesmo tempo dos planos do usurpador. Quando Gloucester entra em cena, ele redimensiona os eventos, altera o movimento de oposição à sua figura. Este ritmo de mudanças e alterações é manifesto no monólogo de abertura da peça. Mas esta mesma imagem do ritmo natural de mudanças afeta o próprio Gloucester, pois, a partir da segunda metade da peça, ele começa seu ritmo descendente. Antes, Gloucester cresce, ele é maior que o mundo. Após, ele está dentro do mundo, dentro do ritmo natural das estações do ano.

Um diagrama sobre o primeiro ato de *Ricardo III* mostra como o ritmo ascendente de Gloucester é efetivado a partir do jogo entre seus monólogos e suas interações assimétricas com diversos grupos e/ou agentes dramáticos:

5 Veja nesta mesma revista a apresentação do artigo "Notas sobre peças de Shakespeare".

6 Material que será publicado como parte do livro *Dramaturgias: Conceitos, Exercícios e Experiências*, pela Editora Universidade de Brasília.

1	2	3	4
Monólogo de Gloucester (41 <sup>1</sup> )	Monólogo de Lady Anne (32)	Cena de grupo (41)	O sonho de Clarence. (83)
Gloucester e Hasting. Diálogo de transição (22)	Diálogo entre Lady Anne e Gloucester(96)	Diálogo entre Gloucester e o grupo (65)	Os dois assassinos e os guardas. Diálogo de transição (16)
Monólogo de Gloucester (18)	Gloucester e Gentlemen. Diálogo de transição (03)	Diálogo entre Margaret e Gloucester (196)	Diálogo entre os assassinos(53)
	Monólogo de Gloucester	Gloucester, Grupo e um Servo. Diálogo de transição (20)	Clarence e os assassinos (108)
		Monólogo de Gloucester (15)	Palavras finais dos assassinos (13)
		Gloucester e os dois assassinos (17)	

A partir do diagrama podemos observar que ato se inicia com duas cenas espelhadas: as cenas 1 e 2 abrem e fecham com monólogos, com centros de cena bem distinguíveis. A diferença entre elas marca-se por inclusão: Lady Anne abre a segunda cena, ocupando o lugar de abertura em monólogo, antes proferido por Gloucester. Mas o usurpador continua com a última palavra. Tudo acontece entre as margens propostas por Gloucester.

Após conseguir enfrentar o seu maior obstáculo - seduzir a viúva do homem que ele próprio matou -, Gloucester, e o padrão dramaturgico, avança para conquistar a corte. A cena 3 apresenta a maior duração e complexidade desse ato inicial, servindo também para exibir a extensão do empreendimento de Gloucester.

A ruptura com o padrão das duas cenas anteriores marca tanto esta expansão quanto futuros revezes no projeto de Gloucester: para fundamentar seu projeto de poder, Gloucester precisou que outros cooptassem com ele. Muitos daqueles que cooptaram ou foram silenciados, futuramente iram reverter as decisões tomadas nessa cena. Assim, a cena III é ao mesmo tempo a imagem da tensão entre a adesão completa e a ruína. Ao fim da cena três, temos justapostos o tradicional monólogo de Gloucester e a fala dos assassinos. No lugar da cena terminar com o monólogo do usurpador, vemos que, a partir da adesão e cooptação, outros passam agir em conformidade ao projeto de poder acatado. Gloucester atua em ausência.

É o que se manifesta na cena 4, que fecha o ato. Gloucester não se apresenta visivelmente em cena mas o assassinato de Clarence, um dos muitos atos necessários à elevação de Gloucester ao trono, é a materialização daquilo que em um primeiro momento estava confinado ao espaço-tempo de um monólogo, mas que aos poucos vai se generalizando como uma doença. Para que Gloucester se torne rei, os outros precisam se tornar Gloucester. A macroestrutura cifra esse ritmo de transformações. O monólogo inicial de

Gloucester, com suas imagens cósmicas de entrechoque de forças, aponta para os embates que, ironicamente, superam indivíduos.

Com o expediente da macroestrutura, as leituras se direcionavam para o modo de construção da obra, para aquilo que está ali registrado: as divisões em partes e as entradas e saídas das figuras da peça, os espaços, os atos verbais como rubricas, antecipações, contracenações, e outros procedimentos.

A ênfase na dramaturgia textual promovia o deslocamento da interação do leitor com a obra para a construtividade comum de algo que compreendido em sua elaboração. Ou seja, tanto o leitor quanto a obra co-participavam de um mútuo diálogo criativo. A partir da compreensão do modo com esta obra em particular foi construída, eu como leitor estava apto a elaborar outras obras. Para mim, em um curso de Artes, eu não via outra função mais relevante que transformar a leitura de textos artísticos em uma propedêutica a atos criativos.

Isso funcionou comigo mesmo. De professor de textos dramáticos fui me metamorfoseando em autor de textos dramáticos. E Shakespeare lá estava comigo desde os primeiros passos.

Assim, foram elaboradas três espetáculos a partir da obra de Shakespeare, todos consoantes com as atividades do Seminário Shakespeare: a- *Um dia de Festa* (2004); *Iago* (2005); *Caliban* (2007). São todos textos depois de meu doutorado em dramaturgia musical, elaborado no estudo de técnicas audiovisuais presentes em *Êsquilo* (2002), mas são textos diretamente relacionados com leituras das obras de Shakespeare.

*Um Dia de Festa* foi um trabalho dramático-musical entre o LADI e estudantes de conclusão do curso em Artes Cênicas<sup>7</sup>. O texto composto especialmente para as atrizes a partir de suas memórias e referências musicais a partir da cultura tradicional. O texto é todo em versos, valendo-se de técnicas da blocos de falas e contracenação da tragédia grega e de Shakespeare, especialmente *Hamlet*, peça sobre a qual eu havia realizado um curso de extensão em 2000<sup>8</sup>.

A experiência com o verso, uma dramaturgia versificada seria depois utilizada no meu primeiro grande musical com orquestra - *Saul*, de 2006.

Entre os exercícios de dramaturgia musical em verso *Um dia de Festa* (2004) e *Saul* (2006), elaborei o texto de *Iago*, a partir dos versos de Shakespeare. O processo criativo foi de, a partir de uma análise do texto da peça, selecionar algumas frases e algumas cenas,

7 Escrevi sobre o processo criativo e dramaturgia no artigo “Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena”. In: G. Teixeira, M. V. Garcia e R. Gusmão (Eds) *Anais do IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização*. Brasília, 2004, p.203-213.

8 Curso “Como ler imagens? Estudo Comparativo das versões fílmicas de Hamlet”, no qual comparava texto da peça e as transposições cinematográficas realizadas por Laurence Olivier (1948) e Kenneth Branagh (1996). Já o Curso “Shakespeare: Matrizes dramáticas da tragicomédia” em 1998, trabalhava com a construção textual de *Ricardo III*, *Otello* e *Macbeth*.

traduzi-las e inseri-las em um novo contexto: o de discutir o impacto sobre a audiência da violência contra a mulher, tema que eu enfrentaria depois em minha remontagem da ópera *Carmen*, em 2007.

Eu estava trabalhando desde 1996 em textos que giravam em torno da (des) construção das imagens e ações da masculinidade. O último esforço foi um intenso trabalho de escrita cênica na elaboração de obras como *Não se esqueça de mim* (2003), *As coisas que não se mostram* (2003) *Uma Noite Um Bar* (2003), *Cachorro Morto* (2004), o *Violador* (2004). Todos estes textos integram a coletânea inédita que denominei *O Macho Desnudo. Roteiros Cênicos para (Des) Construção do Masculino*.

Neste número da Revista *Dramaturgias* dedica-se uma inteira sessão em torno da obra *Iago*, que foi dirigida em diversas ocasiões por Nitza Tenenblat, professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Aqui são publicados: o texto da peça; sua tradução para o inglês, por Nitza Tenenblat; e um artigo que apresentei no Congresso Internacional da Shakespeare Association World Congress, ocorrido em Brisbane, na semana que antecedeu a estréia de *Saul*, no Teatro Nacional de Brasília, em 2006.

Para não congestionar este número da *Revista Dramaturgias* dedicado a Shakespeare, deixei para um próximo número a publicação de parte do imenso material que disponho sobre o processo criativo e realização do musical *Caliban* (*fotos, texto, roteiro, partituras, programa, etc*). A obra é uma reelaboração de *A Tempestade*, escrita no tempo em que estava em licença, pesquisando na Florida State University, (2006) e apresentada em 2007, fechando o ciclo de parcerias entre o LADI e o Opera Estúdio do Departamento de Música da Universidade de Brasília, que ainda contou com as montagens de *Bodas de Fígaro*, de Mozart (2004); *O Telefone*, de Menotti (2005); *Carmen*, de Bizet (2005); *O Empresário*, de Mozart (2005); e *Cavalleria Rusticana*, de P. Mascagni (2006)<sup>9</sup>.

Com modificações curriculares no curso de Artes Cênicas e maior envolvimento em pesquisas e dramaturgia musical e composição musical, fui deixando um pouco o contato direto com a obra de Shakespeare. Melhor, deixei de ser um professor de ‘literatura dramática’ que se valia das peças de Shakespeare em aulas de análise textual, para um dramaturgo e compositor que muito aprendeu com a dramaturgia de Shakespeare.

Mas uma nova direção se abriu: em 2008 tive a oportunidade de aproximar tradições aparentemente distantes: a dramaturgia de Shakespeare e a tradição clássica, especialmente o chamado ‘romance Grego’. Apresentei uma comunicação ao IV ICAN (International Conference on the Ancient Novel), em Lisboa sobre o diálogo intertextual entre *Conto de Inverno*, de Shakespeare e *As Etiópicas*, de Heliodoro<sup>10</sup>. Várias questões em atra-

9 Sobre pesquisa na Florida State University com ópera, v. meu texto “ Direção Cênica de Obras Dramático-Musicais: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera” In: R. C. Camargo; C. R. O. Zanini (Eds.). *Música na Contemporaneidade: Ações e Reflexões*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015, p. 97-112.

10 Sobre o evento, v. [http://www.ican2008.ul.pt/ICAN2008\\_en/](http://www.ican2008.ul.pt/ICAN2008_en/) . A comunicação intitulava-se “Interação entre narrativa e drama em *As Etiópicas*, de Heliodoro e *Conto de Inverno* , de W. Shake-

íam para tal diálogo. Primeiro, a partir do impacto da leitura de *As Etiópicas*, o aspecto híbrido entre narrativa e drama ali explorados me induziram para uma futura transposição dramático-musical do material de Heliodoro.

Segundo, o estudo das obras finais de Shakespeare, as peças-romance, manifestava uma maior aproximação do bardo inglês com a tradição clássica, rompendo com o proverbial julgamento de Ben Johnson, em poema que abre o Primeiro Fólio: “ Small Latin and Less Greek”. Porém, recente bibliografia tem esclarecido que essa fama de autor com pouco domínio da cultura clássica se desfaz<sup>11</sup>. E o impacto circulação de obras chamadas de ‘romance grego’ amplia a questão: uma das marcas desta produção tardia foi justamente a de reciclar a cultura clássica, expondo seus procedimentos compositivos. Eram obras escritas para leitores impregnados em uma cultura livresca, na manipulação de referências textuais.

Esse estimulante encontro entre Shakespeare e a Cultura Clássica fomentou depois meus estudos de pós-doutorado na Universidade de Lisboa, entre 2014 e 2015, sob a supervisão da querida pesquisadora Marília Futre Pinheiro, organizadora do IV ICAN. Aquilo que em 2008 fora deslumbrado, agora virou tarefa, mas realizada de outro modo: o conúbio Shakespeare-Heliodoro, esse intercampo entre narrativa e drama foi retomado e redramaturgizado em uma Suíte Orquestral - a ‘Suíte Helidorianana’<sup>12</sup>.

Encerrando as considerações aqui exposta, apresento parágrafos finais do meu projeto de Pós-doutorado, que apontam para últimos e não derradeiros desdobramentos de meu renovado contato com Shakespeare:

---

speare” e foi publicada como capítulo do meu livro *Nos Passos de Homero. Ensaios sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a partir da Antiguidade* (Annablume, 2013, pp.167-187).

11 Como nas seguintes obras: B. Mowat, *The Dramaturgy of Shakespeare’s Romances. The Romances as Open Form Drama* (The University of Georgia Press, 1976); C. & M. Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity* (Routledge, 1990); C. Martindale & A. Booth (Eds), *Shakespeare and the Classics* (Cambridge University Press, 2004); M. Stagman, *Shakespeare’s Greek Drama Secret* (Cambridge Scholars Publishing, 2010); C. Burrow, *Shakespeare and Classical Antiquity* (Oxford University Press, 2013); C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Novel* (University of Kentucky Press, 2014). Um ainda útil trabalho de fontes textuais está na obra de P. Stapfer, *Shakespeare and Classical Antiquity* (Kegan Paul & Co., 1880), disponível em <https://archive.org/details/cu31924013163534>, isso sem falar nos oito volumes da obra de G. Bullough *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, agora disponíveis pela Routledge Online. Sobre a amplitude da bibliografia, v. J.W. Velz, *Shakespeare and the Classical Tradition: A Critical Guide to Commentary, 1660-1960* (University of Minnesota Press, 1968); e L. Walker, *Shakespeare and the Classical Tradition: An Annotated Bibliography, 1961-1991* (Routledge, 2016).

12 Sobre esta pesquisa e seus produtos, v. “A obra como experiência recepional: o caso das *As Etiópicas*, de Heliodoro. De Shakespeare até nós” In: Anais online VIII Congresso da Abrace, 2014 (Link: [portalabrace.org/viiiicongresso/resumos/teorias/MOTA\\_Marcus.pdf](http://portalabrace.org/viiiicongresso/resumos/teorias/MOTA_Marcus.pdf)); “Audiocenas: Elaborando um amanhecer a partir de *As Etiópicas*, de Heliodoro” In: Anais online do 13 ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2014 (Link: <https://art.medialab.ufg.br/p/9324-13-art-2014>). Está disponível em vídeo a palestra “Audiocenas e *Etiópicas*: pesquisa e processo criativo” realizada na Universidade de Lisboa em 2014, nos seminários do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias). Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=noLOHxEkrx4>.

“Para se compreender o impacto desse *know-how* presente em *As Etiópicas*, basta entender que, em um momento posterior da transmissão, circulação e recepção da tradição grego-latina, durante o período elisabetano, as novidades do fim da carreira de Shakespeare têm direta relação com a leitura das narrativas restantes do ‘romance grego’. Daí se compreende a dificuldade em classificar as obras últimas de Shakespeare (*Péricles*, *Cimbelino*, *Conto de Inverno* e *A tempestade*), chamadas algumas vezes de Peças-romance, pois elas integram elementos de diversos gêneros (comédia e de tragédia) enfatizam imagens e referências arcaicas como magia e fantasia, e revelam maior relevância de *sound design* em sua realização<sup>13</sup>.

Desse modo, a ação shakesperiana se compreende dentro de um contexto de dramaturgias em contato e mútua iluminação, pois, ao se esclarecer a situação de Shakespeare leitor de *As Etiópicas*, podemos enfim defender algo pouco comentado na discussão de escritas cênicas: a produtividade da intertextualidade na dinamização de repertórios. As peças-romance de Shakespeare revitalizam o gesto de Heliodoro em responder à complexidade e heterogeneidade do evento cênico com uma organização textual que explora tensões e acumulações audiovisuais e temáticas.

Nesse sentido, Shakespeare renova sua dramaturgia a partir do estudo e análise do texto de *As Etiópicas* produzindo novas obras, do mesmo modo que Heliodoro elabora *As Etiópicas* a partir do estudo e análise da tradição precedente. A estreita colaboração entre dramaturgia, análise textual e repertório aqui é realizada em produtos estéticos que são eles mesmos a explicitação de modos de intervenção na tradição. Em outras palavras, tanto as peças-romance de Shakespeare quanto *As Etiópicas* de Heliodoro podem ser entendidas como ficções exploratórias das potencialidades dramáticas do repertório. São escritas dramáticas e, ao mesmo tempo, estudos de dramaturgia. Shakespeare e Heliodoro compartilham em suas obras esta hermetização estética que reúne em uma mesma realização organização textual de procedimentos expressivos e seleção e, disto, conhecimento de obras do repertório. É obra estudada gerando mais obras.

Sendo assim, o estudo de uma dramaturgia impulsionadora de dramaturgias com a de Heliodoro proporciona a possibilidade de se colocar em discussão formas de construção da História do teatro, práticas de análise de textos cênicos e sobrevalorizações de opções estéticas. Em todo caso está o debate sobre os modos de produção de conhecimento em Artes Cênicas, sobre como dentro de currículos na graduação e na pós-graduação são efetuados ou não *links* entre o conhecimento e transformação de repertórios.”

13 Conf. C. Cobb, *The Staging of Romance in Late Shakespeare: Text and Theatrical Technique*. Associated University Presses, 2010; e os textos de D. Lindley, “Blackfriars, Music, and Masque: Theatrical Contexts of the Last Plays” In: ALEXANDER, C. (Org.). *The Cambridge Companion to Shakespeare’s Last Plays*. Cambridge University Press, 2009, pp.29-4, e *Shakespeare and Music*. (Arden Shakespeare, 2005).