

SHAKESPEARE NO BRASIL

RELENDΟ LINGUAGENS,
RECRIANDO TEXTOS,
INOVANDO PRODUÇÕES.

Referência para citação

RESENDE, Aimara da Cunha(org).Shakespeare no Brasil: relendo linguagens, recriando textos, inovando produções. Belo Horizonte (MG): Tessitura Editora, 2018.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) | Bibliotecária Juliana Farias Motta CRB7/5880

R433

Shakespeare no Brasil: relendo linguagens, recriando textos, inovando produções / Organização Aimara da Cunha Resende. — Belo Horizonte (MG): Tessitura Editora, 2018.

180 p.; 15 x 21 cm.

ISBN 978-85-99745-40-3

Outros autores: Michael Warren, Lavinia Silvares, Marcia Regina Becker, Camila Paula Camilotti, Fernanda Teixeira de Medeiros, José Roberto O'Shea

1. Shakespeare, William, 1564-1616 – Crítica e interpretação. I. Resende, Aimara da Cunha. II. Título: relendo linguagens, recriando textos, inovando produções

CDD 822

Jessitura



SHAKESPEARE NO BRASIL

RELENDOS LINGUAGENS,
RECRIANDO TEXTOS,
INOVANDO PRODUÇÕES.

Aimara da Cunha Resende (Org.)

Belo Horizonte | 2018

Copyright © Tessitura Editora, 2018

Todos os direitos reservados à Tessitura Editora

As restrições da legislação autoral se aplicam. Cada um dos artigos é de responsabilidade exclusiva de seu/ sua(s) autor/a(es). As ideias e opiniões expressas não refletem necessariamente as do CESh, tampouco as da Tessitura Editora.

Projeto gráfico, capa & diagramação

Caroline Gischewski

Tessitura Editora

Av. do Contorno, 5351, sala 1601
30110-923 Belo Horizonte MG
Brasil [55] 31 3262 0616
www.tessituraeditora.com.br

Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh)

Editora Geral
Aimara da Cunha Resende

Editor Adjunto
Erick Ramalho

Comissão Editorial
Prof. Dr. Ángel-Luis Pujante — Universidad de Murcia (Espanha)
Profa. Dra. Elinês Oliveira
Profa. Dra. Fátima Vieira — Universidade do Porto (Portugal)
Prof. Dr. José Roberto O'Shea — UFSC
Profa. Dra. Margarida Gandara Rauen (Margie) — UNICENTRO
Dr. Saulo Cunha de S. Brandão — UFPI

www.cesh.com.br

[In Memoriam]

Este livro é dedicado a você, Marcos Vogel, companheiro de sonhos, grande conhecedor de Shakespeare e maravilhoso Diretor de tantas montagens do “Dia de Shakespeare”. Esta dedicatória representa nossa lembrança carinhosa e imorredoura, nossa gratidão imensa, nossa saudade sem limites.

PREFÁCIO 9

Aimara da Cunha Resende

**VIAE CRUCIS: DOIS PONTOS CRUCIAIS
EM BEM ESTÁ O QUE BEM ACABA** 17

Michael Warren

**CORTESANIA E A GUERRA DE ENGENHOS
EM TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS** 33

Lavinia Silvares

**HENRIQUE V —
O CORO E O REI HERÓI EM 1599, 1944 E 1989** 75

Marcia Regina Becker

**ESCÂNDALOS POLÍTICOS E A CENA:
DUAS ADAPTAÇÕES BRASILEIRAS DE RICARDO III** 93

José Roberto O'Shea

Camila Paula Camilotti

**SHAKESPEARE NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA —
ADAPTAÇÕES; APROPRIAÇÕES; MODOS DE USAR** 119

Fernanda Teixeira de Medeiros

SOBRE OS COLABORADORES 175

PREFÁCIO

Nosso autor convidado, Professor Michael Warren, abre este volume com um estudo interessante e valioso, em especial para diretores e atores que se embrenham pela rica e, às vezes, perturbadora obra de William Shakespeare. Em cuidadosa tradução para o português por Beatriz Viégas-Faria, o texto de Warren, instigante e esclarecedor, voltado para um trabalho com vistas à performance, é também válido para estudiosos da shakespeariana que desejem adentrar as dificuldades surgidas na leitura dela, dificuldades devidas, como ele aponta e discute, a fatores diversos, como o próprio texto do Fólio, e as diferentes edições oriundas deste, mas acrescidas ou modificadas por editores que, em face a problemas de interpretação, buscaram tornar mais claro o que parecia — ou era, mesmo — incompreensível ou confuso.

Baseando sua análise em dois problemas textuais da peça *Bem Está o Que Bem Acaba*, o autor apresenta de forma clara e agradável o caminho percorrido para a solução dos mesmos visando à montagem desta obra pela Companhia Teatral Shakespeare Santa Cruz (Califórnia, Estados Unidos), dirigida por Tim Ocel, e tendo Warren como dramaturgista. Apontando a importância da atitude investigativa de Ocel, o autor enfatiza a postura

deste, livre de conceitos preestabelecidos, e aberta à liberdade de criação dos atores, depois que estes tenham já, junto com o diretor e o especialista na shakespeariana, estudado e discutido várias edições, desde o Fólio até a que decidiram usar como base para sua montagem.

Como Warren coloca, “Os problemas do texto de *Bem Está O Que Bem Acaba* são complicados não só para os responsáveis por suas diferentes edições, mas também para diretores teatrais e atores — a menos que estes escolham uma determinada edição e a sigam religiosamente.” Consciente desta realidade, e como orientador do trabalho da Companhia Teatral Shakespeare Santa Cruz, ele demonstra, a partir da experiência para a montagem da referida peça, a necessidade de um estudo cuidadoso e de uma profunda imersão nas possibilidades interpretativas do texto, por atores e diretor, para que se possa chegar a uma produção de excelência tanto como montagem como mensagem verbal e cênica.

Com este valioso artigo, nosso convidado, reconhecido especialista em estudos shakespearianos, faz principalmente para dramaturgistas, diretores e atores um alerta para que se debrucem sobre os textos do dramaturgo inglês que porventura venham a montar, de forma a descobrir e tentar, através de apresentações e discussões de alternativas de interpretação, encontrar a forma mais plausível para uma comunicação cênica clara e de acordo com a linha de direção e montagem. E aos estudiosos da obra de Shakespeare não pertencentes à classe dos profissionais das artes cênicas, ele lembra que devem incessantemente buscar descobrir as nuances verbais que permeiam o texto shakespeariano, para que possam penetrar mais e mais no mundo maravilhoso dessa obra inesgotável de sentidos.

Lavínia Silvares volta seu olhar para a peça *Trabalhos de Amor Perdidos*, pouco montada e estudada no Brasil, focalizando sua leitura nos códigos da cortesania. Após elencar e comentar os aspectos relevantes relativos ao assunto nas obras críticas mais expressivas na época de Shakespeare, a autora se ocupa essencialmente da importância do discurso engenhoso na formação do cortesão, mostrando como a formação física e intelectual dos nobres como cortesãos era um requisito básico, então, não só na Inglaterra, mas em toda a Europa, de um modo geral.

Fazendo um cuidadoso levantamento das normas contidas nos principais autores sobre o assunto, à época de criação de *Trabalhos de Amor Perdidos*, Silvares discute a função do discurso engenhoso na formação da cortesania, embasando sua análise essencialmente no livro mais conhecido e respeitado de então, *Il Libro del Cortegiano* (1528), de Baldassare Castiglione. Analisando a peça de Shakespeare à luz das normas da cortesania, a autora discute o uso do “wit”, que, como ela coloca, “aparece nada menos do que 48 vezes ao longo da peça, mobilizando seu sentido primeiro de “engenho”, mas também diversos correlatos, como “inteligência”, “mente”, “espírito”, “argúcia”, “sagacidade”, entre outros.”

Ao longo do texto vão sendo pontuados momentos expressivos na peça, em que o jogo de palavras, a ironia, às vezes o exagero sentimental, demonstram a capacidade que Shakespeare tem de criticar com sutileza a força do engenho ligado ao decoro. Silvares demonstra como, em *Trabalhos de Amor Perdidos*, o dramaturgo recria este aspecto da arte da cortesania, tão marcante nos valores de seu tempo, mas lança simultaneamente sobre ele a possibilidade de transformar aqueles que, ao usá-lo, tentando criar o “wit” em seu discurso, acabam por transformá-lo em jocosa verbosidade, ou inconsciência ridícula de atitudes pueris. A

colocação, na peça, dos dois grupos nobres que se opõem em seus discursos engenhosos, — o do Rei de Navarra e seus companheiros de estudo, de um lado, e o da Princesa da França e suas damas de companhia, de outro — é vista no artigo como denunciadora da fragilidade desse discurso e, ao mesmo tempo, demonstra que, numa guerra de discursos e de gêneros, o que era socialmente visto como superior, ou seja, o “wit”, mesmo que mal formado e empregado, e o gênero masculino, terminam vencidos pelo grupo que se opõe a eles. Conforme demonstrado pela autora, os jovens nobres de Navarra não se mostram tão bem preparados na arte da cortesania, visto se mostrarem incapazes de adequar suas falas e suas ações a cada nova situação, novo momento e novo lugar que surgem. Contrariamente ao que se esperava, são as jovens moças da França, que, apesar de pertencerem ao “sexo frágil”, estão mais bem preparadas para essa guerra, sendo mais inteligentes, maduras e sagazes do que seus nobres cortejadores.

Em *HENRIQUE V — O coro e o rei herói em 1599, 1944 e 1989*, Marcia Becker analisa as apropriações filmicas da peça de 1599 feitas por Laurence Olivier, em 1944, e Kenneth Branagh, em 1989. A autora mostra como a necessidade surgida em contextos históricos semelhantes relativamente à guerra permitiu aos dois atores/diretores revisitar uma situação de insegurança social e sentimento nacionalista criados por lutas diferentes, mas igualmente destruidoras.

Marcia Becker parte de considerações relativas à adaptação intersemiótica, baseando sua discussão em Linda Hutcheon, Julie Sanders, B. Mcfarlaine e R. Stam para, aos poucos, centrar sua análise mais especificamente nos dois filmes, embora sempre voltada para as relações contextual e linguística com a peça de Shakespeare, escrita quando o povo inglês necessitava de um

herói que o fizesse acreditar na possibilidade de uma vida em paz. Ela mostra que a imagem almejada em 1599, de um governante ideal, na peça representada por Henrique V, símbolo do rei herói, citando Barbara Heliodora, se reproduz em dois novos contextos de encontros bélicos, em 1944, quando a Inglaterra se achava atingida pela primeira guerra mundial, e em 1989, quando a situação de insegurança já se repetira, em âmbito menor, com o problema das Ilhas Malvinas, seguido da guerra do Vietnã.

Ao discorrer sobre a linguagem filmica, nas duas adaptações, Becker se detém no uso do Coro, já uma inovação feita por Shakespeare, que se recria de formas às vezes semelhantes, às vezes variadas, em Olivier e Branagh. Este enfoque no coro é uma leitura interessante e provocativa.

A peça *Richard III*, de Shakespeare, é aqui discutida por José Roberto O’Shea e Camila Paula Camilotti, em seu viés apropriador, focalizando a assimilação antropofágica realizada por dois grupos dramáticos, no mesmo ano, 2006, na mesma cidade: São Paulo. Voltado para os anos 2003–2006 no contexto político e social do Brasil, o artigo “Escândalos Políticos e a Cena: duas adaptações brasileiras de *Ricardo III*”, discute as diferentes visões norteadoras das peças dirigidas por Jô Soares, e Celso Frateschi/Roberto Lage. Observando essencialmente os cortes e as inserções feitos pelos diretores no texto fonte, os autores demonstram como os escândalos durante o governo Lula e o período próximo às novas eleições nortearam a orientação da performance nas duas produções.

O artigo aponta como Jô Soares, com sua midiática e numerosa trupe de atores, ao selecionar e fazer uso de algumas cenas, em especial a cena dos cidadãos que conversam entre si, após a morte de Eduardo VI, traz à tona, de maneira clara, os escândalos cometidos durante o governo Lula, em especial o escândalo dos

Bingos e o do Mensalão. Ao fazer certos cortes e inserir falas relacionadas à situação política do Brasil de 2003–2006, indicados no artigo, Jô Soares, tradutor, adaptador e diretor, remete de maneira inequívoca, como demonstrado pelos autores, à visão que ele tem da postura do então Presidente do Brasil e seus “companheiros”.

Como visto por O’Shea e Camilotti, em sua produção mais simples e sem o glamour de atores televisivos, em sua maioria, Frateschi e Lage, por outro lado, procuram inserir seu “Ricardo III” num contexto mais universal, em que políticos inescrupulosos buscam o poder a qualquer custo, sem se preocuparem com o bem social, como seria desejável. Os cortes efetuados por Frateschi e Lage aproximam mais do texto fonte o produto apropriador, e suas inserções, menos diretamente ligadas à política brasileira, demonstram uma maior preocupação em alertar o público sobre o perigo de escolhas políticas mal orientadas que podem causar grandes danos sociais.

Após uma rápida apresentação da situação política do Brasil de 2003–2006, O’Shea e Camilotti cobrem cortes e inserções, numa análise cuidadosa de suas relações com o país e o mundo político em geral, reforçando suas colocações com discussões do uso de outros elementos dramáticos, como vestuário, cenário e caracterização de personagens. O Ricardo de Shakespeare é revisto neste trabalho em duas diferentes visões de um mesmo tema, o poder político e suas reverberações no universo social.

Partindo da presença de Shakespeare na obra do “Bruxo” Machado de Assis, Fernanda Medeiros analisa dez romances brasileiros contemporâneos [*Utopia Selvagem*, Darcy Ribeiro (1981); *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*, Marcio Souza (1982); *Essa Maldita Farinha*, Rubens Figueiredo (1987); *O Mistério do Leão Rampante*, Rodrigo Lacerda (1995); *Onze*, Bernardo Carvalho

(1995); *Hamlet—Romance: Uma Reescritura*, Marici Passini (2003); *A Décima Segunda Noite*, Luis Fernando Veríssimo (2006); *Trabalhos de Amor Perdidos*, Jorge Furtado (2006); *Sonho de Uma Noite de Verão*, Adriana Falcão (2007); *O Fazedor de Velhos*, Rodrigo Lacerda (2008)], nos quais, de maneiras diferentes, o dramaturgo inglês, ícone da cultura literária ocidental, ressurge, ora como referência, ora em um viés irônico e desestabilizador. Sua análise desvela os diversos matizes possíveis da intertextualidade, sem se prender à ideia de um abrasileiramento servil ou, inversamente, ufanista, da obra do autor maior do teatro ocidental.

Baseando-se nas teorias de adaptação e apropriação de Linda Hutcheon e Julie Sanders, passando pelas pontuações do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, então fazendo considerações sobre o sentido de “abrasileiramento” de Shakespeare, a autora agrupa os dez romances por ela discutidos sob quatro aspectos: adaptações, “apropriações simbólicas”, “apropriações conceituais”, e “retratos de Shakespeare”.

Sua leitura cuidadosa, sempre voltando ao texto shakespeareano, nos incita a valorizar o produto literário brasileiro no mundo globalizado, mundo este em que o “Bardo” ressurge nos mais variados meios de comunicação, não raro já afastado da canonicidade literária, mas sempre brilhando como referência de valor, seja ele artístico e/ou erudito, seja comercial, como é o caso, por exemplo, dos ímãs com frases retiradas de sua obra.

O artigo de Medeiros termina com um interessante retorno a Machado, quando faz uma breve, mas valiosa análise da relação entre os dois autores, expoentes máximos da literatura ocidental.

Aimara da Cunha Resende
Organizadora

VIAE CRUCIS: DOIS PONTOS CRUCIAIS EM BEM ESTÁ O QUE BEM ACABA

Michael Warren¹

Nosso texto [de *All's Well That Ends Well*] contém um número absurdamente alto de emendas e de fraseios originais. Isso é em grande parte consequência da reconhecida inadequação do texto que os responsáveis pela edição Cambridge de 1863 definiram como a peça mais mal impressa do Primeiro Fólio [...] (Wells e Taylor, 1987, 493)

No verão de 2008 participei como dramaturgista de uma produção de *Bem Está O Que Bem Acaba* (*All's Well That Ends Well*) da companhia teatral Shakespeare Santa Cruz (Califórnia, EUA). O diretor era Tim Ocel, com quem eu já havia trabalhado em produções de *Twelfth Night* (*Noite de Reis*), *The Taming of the Shrew* (*A Megera Domada*) e *The Winter's Tale* (*Conto de Inverno*). Um diretor paciente e sensível, atento a nuances e detalhes verbais, Ocel executa uma preparação minuciosa antes de encontrar-se com os membros da companhia na sala de ensaios, apesar de insistir em que os ensaios devam constituir um processo de exploração e descoberta

1. Traduzido do inglês por Beatriz Viégas-Faria.

em colaboração com os atores. Ele começa com uma atitude de “respeito pelo texto” (uma formulação geral, sujeita a todo tipo de desafios, eu sei) e com vontade de descobrir o que o texto pode significar ou pode vir a significar quando incorporado por atores, mais do que deliberadamente assegurar que o texto se torne compatível com um conceito anterior — designado para ser as fundações e a estrutura do produto acabado. É desejo do diretor que os atores entendam com precisão o que dizem, entendam suas motivações para cada palavra e comuniquem o seu raciocínio aos colegas atores e à plateia. Gosto de pensar que, no caso de *Bem Está O Que Bem Acaba*, os diferentes públicos assistiram, viram e ouviram, acompanharam e entenderam, ao mesmo tempo que a peça permaneceu sendo complexa, desafiadora, desconcertante e inquietante.

Os problemas do texto de *Bem Está O Que Bem Acaba* são complicados não só para os responsáveis por suas diferentes edições, mas também para diretores teatrais e atores — a menos que estes escolham uma determinada edição e a sigam religiosamente. No nosso trabalho de preparação e também nos ensaios, durante os quais circularam entre todos cópias (fac-símiles) do texto em suas primeiras impressões e ainda todas as principais edições da peça em volume único para servirem como ferramentas de referência, as indagações sobre o significado e a significação de palavras e passagens do texto nos levaram a revisitar os problemas cruciais [*cruces*] de *Bem Está O Que Bem Acaba*. Os meus interesses acadêmicos sempre foram guiados no sentido de confiar no(s) texto(s) publicado(s) antes de desconsiderar as palavras por equivocadas ou confusas. Minha posição é cética em relação à máxima editorial que diz que erros permeiam os textos e que o editor deve estar vigilante e ser corajoso no confrontá-los. E foi com base nesse princípio que trabalhamos.

O roteiro dos atores foi *All's Well That Ends Well* do Pelican Shakespeare, editado por Claire McEachern (referências a atos, cenas e linhas são dessa edição). Diferentemente do que fazem muitas companhias teatrais, nós não preparamos nossa própria versão depois de fazer um *download* ou de transcrever em cópia o texto do Fólio ou de qualquer outra edição, digital ou impressa. Em vez disso, depois de um levantamento das edições disponíveis, concordamos em usar o texto de McEachern devido a três fatores: por ser conveniente para os atores em termos de tamanho do livro e *layout* do texto na página; por dar tratamento consistente ao principal ponto crucial do texto (os irmãos DumaineE e G, lordes franceses, duas personagens da peça); e por oferecer utilíssimas glosas. Outras edições poderiam ter funcionado tão bem quanto esta, uma vez que não tomamos o texto de McEachern como máxima autoridade ou versão definitiva da peça, mas sim como um texto passível de modificação após consulta ao Fólio e a outras edições durante o processo de ensaiar a peça.

No presente estudo, pretendo discutir dois pontos cruciais de *Bem Está O Que Bem Acaba* e descrever tanto o tratamento dado a eles por diferentes editores como a natureza de nossas escolhas para a *performance*.

|

Par. Mor du vinager, is not this Helen?

Ol.Laf. Fore God, I think so.

(TLN 936-37, 2.3.43-44)

PAROLLES — Pela morte do bezerro! Aquela não
é Helena?

LAFEW — Pela minha alma, acho que é.²

Em cena estão Bertram, Lafew e Parolles, ao passo que o Rei, Helena e serviçais haviam recém entrado em cena (TLN 930; 2.3.37 sd). Antes da entrada destes, Lafew e Parolles estão conversando sobre a milagrosa recuperação do Rei. Inicialmente, Parolles (sicofântico?) apenas confirma as declarações de admiração de Lafew; mais adiante, os dois interrompem um ao outro, completando ou acrescentando algo ao pensamento expresso por seu interlocutor. Bertram está calado desde que falou “*And so 'tis*” (“É mesmo”) cerca de trinta linhas antes (TLN 901; 2.3.9). As quatro falas entre a entrada do Rei em TLN 930 e sua fala em TLN 938 seguem superficialmente o padrão dos diálogos imediatamente anteriores. O problema, no entanto, é que a fala de Lafew após a pergunta exclamativa de Parolles sugere surpresa, com seu expletivo e sua indicação de um reconhecimento duvidoso ou de uma descrença refutada, embora tenha sido o próprio Lafew quem, numa cena anterior, apresentou Helena ao Rei como sua potencial salvadora (TLN 701-02, 2.1.95-96).

Os editores em geral preservam o nome da personagem da fala como está escrito no Fólio. A nota de G. K. Hunter, editor da peça para The Arden Shakespeare Second Series, apresenta o argumento usual: “Lafew não pode estar surpreso por Helena ter sido responsável pela recuperação do Rei, pois foi ele mesmo, La-

2. Trad. Viégas-Faria, 2007, 59.N.T. Esta tradução para o português brasileiro tomou como base o texto editado por Russell Fraser para The New Cambridge Shakespeare, 2003.

few, quem a apresentou ao Rei. Deve-se presumir, portanto, que a frase é irônica, dita para zombar de Parolles: ‘se não é Helena, eu não sei quem é’ [*if it's not Helena, I don't know who it is*]. A sugestão dos Clarke [Charles e Mary Cowden Clarke, editores de *The Works of William Shakespeare*, 1864-1868], que apresentam Lafew simplesmente seguindo sua linha de raciocínio [sobre dançar] desde a linha 43, é plausível e atraente”. Barbara Everett abre uma nota explanatória para a fala de Lafew: “Lafew não pode estar, assim como Parolles, surpreso, uma vez que foi ele que apresentou Helena para o Rei. Ele pode estar falando em tom de falsa modéstia; ou ele pode estar observando o Rei e, pensando em voz alta, expressa sua felicidade pela recuperação do Rei”. David Bevington glosa a observação de Lafew da seguinte maneira: “Devo³ dizer que é. [*I should say it is.*] (Ele sabe que é Helena)”. Já a edição Riverside Shakespeare não glosa essa fala.

Os editores da peça como publicada pela Oxford retêm o texto (*reading*) do Fólio mas abordam a questão de outra maneira: rejeitando a ironia e interpretando a afirmação de Lafew como genuína surpresa ao avistar Helena, eles modificam a entrada anterior de Helena de modo a (presume-se) termos Lafew ignorando que aquela é Helena e apresentando ao Rei uma Helena sob disfarce. Em concordância com essa edição Oxford, Susan Snyder, editora da peça em “World’s Classics”, também da editora Oxford, escreve o seguinte: “se, em vez dessas interpretações forçadas, tomamos a surpresa de Lafeu como uma genuína surpresa por

3. N.T. A tradução para o português de “I should say” em *I should say it is* oferece uma série de alternativas, além de “Devo dizer”. São possíveis “Preciso dizer”, “Sou forçado a dizer”, “Sou obrigado a dizer”, “Eu diria”, “Eu deveria dizer”, inclusive “Tudo me leva a crer”. A tradução de uma dada frase de um texto sempre vai estar a serviço do Projeto Tradutório como um todo.

parte dele, o mais plausível é que ele agora reconhece Helen sem o disfarce anterior, usado à guisa de proteção. Ver 2.1.91.1 e nota". Os editores da Oxford para a obra *William Shakespeare: A Textual Companion* (1987,495) citam — corroborando a ideia da identidade escondida de Helena — uma fala de Lafew, dirigindo-se a Helena, quando este a apresenta ao Rei: *A Traitor you doe looke like* (TLN 703; 2.1.97) — "Você assim está parecendo uma traidora".⁴ McEachern, no entanto, sugere que isso significa simplesmente "com seu olhar fixo no chão". A edição Folger, em uma nota, chama atenção para o argumento dos editores da edição Oxford. Jonathan Bate e Eric Rasmussen deixam o texto do Fólio intacto; a nota apresentada para a entrada de Helena em 2.1 diz o seguinte: "alguns editores supõem que ela está usando um disfarce, uma vez que no Segundo Ato, Cena 3, Lafew mostra-se surpreso ao identificar Helena, apesar de tê-la encontrado no Primeiro Ato, Cena 1; isso é possível, mas parece mais provável que ele seja cúmplice do plano dela (daí o 'tio de Créssida') e que a posterior surpresa seja finjida". McEachern imprime o texto (*reading*) do Fólio sem qualquer comentário.

Em nossa produção para o palco, não seguimos nenhuma dessas abordagens. Diferentemente de nossa prática usual, não exploramos as possíveis leituras que Hunter e outros propõem, tampouco aceitamos a ideia do disfarce. Em vez disso, acrescentamos uma emenda ao texto, dando a Bertram a fala de Lafew, de modo que aquele, assim como Parolles, expressa sua surpresa ao ver Helena na corte do Rei, *celebrada* como a salvadora do monarca. O diretor propôs a emenda em um dos primeiros ensaios, baseado em sua experiência de espectador da produção televisiva

4. Trad. Viégas-Faria (2007, 48).

da BBC dirigida por Elijah Moshinsky, que transfere a fala para Bertram. Eu não encontrei nenhuma edição contemporânea que faça essa emenda, embora em uma nota da edição NCS (The New Cambridge Shakespeare) de 1927, John Dover Wilson escreveu: “Talvez ele deva falar as palavras em tom de zombaria quando se dirige a Parolles. Mas fica-se tentado a dar a fala para Bertram” (p.146). Óbvio que a emenda não se pode justificar com base na falta de inteligibilidade ou de interpretabilidade do original, e não conheço nenhum argumento bibliográfico para esse erro do Fólio; editores agem com responsabilidade tanto ao imprimir o texto (*reading*) do Fólio quanto ao apresentar uma interpretação plausível e encenável em suas notas. Entretanto, em nossa produção, o momento teatral era elétrico, chamando atenção para Bertram, para sua dificuldade imediata (da qual ele ainda não está consciente) e para seu alinhamento com Parolles; na boca de Bertram, as palavras instantaneamente faziam sentido, e mais: adquiriram sentido dramático, especialmente porque Bertram, fora isso, está calado — até protestar contra seu casamento em TLN 1005-1007 (2.3.105-107).

||

Par. An idle Lord, I sweare.

Ber. I thinke so.

Par. Why do you not know him?

Ber. Yes, I do know him well, and common speech

Giues him a worthy passe ...

(TLN 1320-24, 2.5.48-52)

PAROLLES — Um lorde tolo, esse daí.

BERTRAM — Acho que sim.

PAROLLES — Ora, vai me dizer que você não o
conhece!

BERTRAM — Conheço, sim, e conheço bem, e, pelo
que dizem, ele goza de boa reputação.
[...]⁵

Lafew deixou o palco, embora o Fólio não traga a rubrica de sua saída. Anteriormente na cena, ele de início tentou levar Bertram a duvidar do valor de Parolles como soldado; depois, ele se envolveu em um conflito com Parolles; e, finalmente, advertiu Bertram na presença de Parolles: *Trust him not in matter of heauie consequence* (TLN 1315-16; 2.5.43-4) — “Não confie nele em assuntos de relevância”.⁶ A imediata condenação de Lafew por Parolles parece ser parte de uma estratégia deste para reter a companhia e a confiança de Bertram, e ele busca em Bertram a confirmação desse vínculo. A resposta de Bertram, “Acho que sim” [*I thinke so*], aparentemente concordando, vem seguida, no entanto, de uma pergunta de Parolles que sugere uma resposta que vai de encontro a um desacordo: *Why do you not know him?* — “Ora, vai me dizer que você não o conhece!” E Bertram afirma que o conhece e que *common speech / Giues him a worthy passe* — “pelo que dizem, ele goza de boa reputação”.

Hunter, Everett, os editores da Oxford, Snyder e os editores da Folger, todos emendam, seguindo “Singer2” [S. W. Singer, editor de *The Complete Works*, 1855-1856]; eles escolhem “I think not so”

5. Trad. Viégas-Faria (2007, 74).

6. Trad. Viégas-Faria (2007, 73).

(Acho que não), solucionando assim o problema que na resposta de Bertram no Fólio aparentemente deixa de provocar a indagação de Parolles (“Ora, vai me dizer que você não o conhece!”). Hunter argumenta o seguinte: “A construção do Fólio, ‘I think so’, é difícil de ser justificada como uma antítese de ‘I swear’, por mais que se suponha que Bertram esteja sob a influência de Parolles; ‘I think so’ contradiz diretamente o que Bertram diz nas linhas 52-53. Suponho que Bertram diz ‘Eu discordo de você’, ao que Parolles responde ‘O quê? Você ainda não sabe como ele realmente é?’ (cf. *known* em II.3.101). Bertram em resposta emprega o sentido usual de ‘know’: ‘Eu o conheço bem e, além disso, ele goza de alta reputação’. Snyder e Everett apresentam argumentos semelhantes em defesa de uma rejeição sem rodeios do julgamento de Parolles e a favor de ser a “omissão” um erro de composição tipográfica.

No entanto, nem todos os editores introduzem o “não” absoluto. A edição Riverside reconhece um problema: “A correção editorial de Singer *I think not so* [Acho que não] tornaria mais fácil explicar as observações que se seguem”. Alguns editores ignoram a tradição dessa emenda, sugerindo que uma glosa verbal é o suficiente. Bevington apresenta a seguinte nota: “isto é, suponho que você esteja certo (Parolles enfatiza *know* [conhece] na linha seguinte a fim de contrastar com *think* [acho])”. Bate e Rasmussen fornecem uma glosa similar para o “know” de Parolles. Outros editores aproveitam para explicar o seu entendimento de como o diálogo está sendo conduzido. Dover Wilson interpola uma rubrica entre o nome da personagem e sua fala: “*Bertram [hesita]* — I think so [Acho que sim]”; em suas notas, ele escreve com segurança: “que Bertram pronuncie ‘I think so’ [Acho que sim] com hesitação, e assim cessam as dificuldades” (p.157). Na recente edição New Cambridge, Russell Fraser apresenta uma

outra interpretação: “Se o ‘I think so’ (44) de Bertram está correto, a réplica de Parolles deve ser entendida não como uma pergunta, mas sim como um reforço: ‘Ora, vamos, nós sabemos que tipo ele é’”. Já o comentário de McEachern é o seguinte: “Essa linha com frequência é modificada para ‘I think not so’; mas esta mesma dúvida pode ser comunicada pelo uso do tom de voz”.

Em nossa produção cênica, conservamos a escrita do Fólio e, ao assim procedermos, exploramos e desenvolvemos a potencial importância dessa cena, tal como foi publicada, para o amadurecimento de Bertram. No fechamento de 2.3, Lafew recém zombou de Parolles (“I haue now found thee”, TLN 1112-1113, 2.3.204-205) — “Agora encontrei teu verdadeiro eu”,⁷ e é com entusiasmo que Parolles incentiva Bertram a fugir para as guerras florentinas. No início de 2.5, Bertram defende Parolles contra as críticas de Lafew e, na conversa que se segue entre Lafew e Parolles, por duas vezes Bertram toma o partido de Parolles contra as críticas de Lafew. Então, na fala que precede sua saída de cena (e o ponto crucial), Lafew dá a Bertram um conselho austero: “... and beleeue this of me, there can be no kernell in this light Nut; the soule of this man is his cloathes: Trust him not in matter of heauie consequence ...” (TLN 1313-16; 2.5.41-44) — “[...] e acredite em mim: não tem estofo nessa cara-de-pau; a alma desse homem está nas roupas que ele veste. Não confie nele em assuntos de relevância. [...]”.⁸ Neste contexto, pode-se interpretar que Bertram vê-se hesitante entre seus dois conselheiros: dependendo de Parolles para a execução de seus planos imediatos, ao mesmo tempo que é desafiado por Lafew tanto a reavaliar a pessoa

7. Trad. Viégas-Faria (2007, 65).

8. Trad. Viégas-Faria (2007, 73).

que vai acompanhá-lo quanto a duvidar de seu caráter. Em nossa produção, Bertram (interpretado por Erik Hellman, a quem sou muito agradecido pelos *insights* de sua leitura do texto e por sua *performance*) encontrava-se num estado de grande ansiedade no início da cena, ávido por fugir da corte e da esposa e emocionalmente incomodado com os conselhos inesperados de Lafew. Havendo já combinado com Parolles a preparação de seus planos imediatos, ele ficou desconcertado com as palavras de Lafew que asperamente atacaram Parolles e saiu em defesa deste: “It may bee you haue mistaken him my Lord” (TLN 1311; 2.5.39) — “Pode ser que o senhor o tenha entendido mal, milorde”.⁹ Após o conselho final de Lafew, Bertram ficou visivelmente num estado de conflito interno e, quando respondeu à declaração de Parolles “An idle Lord, I sweare” (“Um lorde tolo, esse daí”) com “I thinke so” (“Acho que sim”), sua expressão vocal sugeriu um desejo de concordar com Parolles, para aproveitar tanto o conforto da sintonia entre os dois quanto a perspectiva de uma aventura militar; ao mesmo tempo, sua voz sugeriu também uma dúvida incipiente ou uma latente diferença de opinião. Lafew conseguira obviamente solapar sua prévia e tranquila confiança em Parolles como seu mentor, mas Bertram não se sentiu capaz de (ou forte o suficiente para) contradizer a enérgica rejeição a Parolles. A pergunta desafiadora de Parolles foi uma resposta ao evidente vacilo ou hesitação (palavra esta de Dover Wilson) aparente na concordância de Bertram, e essa pergunta requereu de Bertram que ele trocasse um simples e descomprometido “thinke” (acho) para um firme “know” (conheço). Quando Bertram respondeu “I do know him well” (“conheço bem”) e mencionou a reputação de Lafew, ele estava

9. Trad. Viégas-Faria (2007, 73).

revelando a abrangência de seu conflito interno: (i) desejoso de concordar com Parolles para preservar sua companhia e seu apoio; (ii) temeroso de que o conselho e o julgamento de Lafew pudessem ser sólidos e de que ele pudesse realmente representar “good against euill” (TLN 1319; 2.5.47) — “o mal devemos retribuir com o bem”;¹⁰ (iii) forçado a reconhecer tanto sua própria experiência com Lafew quanto a força da opinião pública; e (iv) desconfiado de que pudesse ter feito um julgamento equivocado de Parolles.

Nos ensaios e na *performance*, concluímos que esse nexo de pensamentos e emoções é ou pode ser interpretado como a primeira ocasião em que Bertram expressa alguma discordância frente a Parolles; o comportamento de Bertram é hesitante e respeitoso, uma vez que oposição a Parolles provoca desconforto. É a primeira etapa do seu processo de desilusão — e serão necessárias a experiência do campo de batalha, as palavras persuasivas dos irmãos Dumaine e a crítica de Parolles à tática de guerra empregada por Bertram para que este finalmente veja Parolles sob outra luz e se decida a romper com ele. Se, ao contrário, Bertram responde à condenação de Lafew por Parolles, que o classifica de “idle” (“tolo”) com uma refutação direta, que seria a consequência de emendar a passagem introduzindo a palavra “not” (“não”), então Bertram explicitamente contradiz Parolles em ambas as suas falas e afirma portanto a independência de seus pensamentos antes de suas experiências posteriores — é assim que Bertram funciona na produção de Moshinsky para a BBC. Claro, Bertram pode dizer “I think not so” (“Acho que não”) com um elemento de hesitação ou de reserva, mas isso acarretaria a introdução de uma palavra para conseguir o mesmo efeito que o texto original já permite.

10. Trad. Viégas-Faria (2007, 74).

Nenhuma das passagens acima constitui um ponto crucial convencional no sentido de um desafio maior à compreensão básica do texto como o ponto crucial apresentado por *Bem Está O Que Bem Acaba* (TLN 2063-2064) no momento em que Diana diz “I see that men make rope’s in such a scarre, / That wee’l forsake ourselues” (4.2.38-39) — (Eu vejo que os homens *make rope’s in such a scarre* / Que nos esquecemos de nós mesmas) — ou seja, *make rope’s in such a scarre* é intraduzível porque não faz sentido no original. Em vez disso, nas passagens acima analisadas, os editores, diretores e atores são obrigados a fazer com que a linguagem, inteligível, faça sentido onde sua interpretação é incerta — como por exemplo em “Estou vendo que os homens podem nos enredar nessas armadilhas de um modo que nos faz esquecer de nós mesmas”.¹¹

Diferentes mídias habilitam diferentes comportamentos. O editor constrói um texto utilizável para leitura (ou encenação?) a partir da fonte do Fólio, mas esse texto não precisa ter acabamento perfeito; restrições há, como por exemplo a convenção de não apresentar interpretações dentro do texto impresso (a prática de Dover Wilson hoje é inaceitável). Contudo, o editor tem a oportunidade, em notas e glosas, de discutir ambiguidades, apresentar soluções alternativas e até mesmo admitir sua perplexidade. Por outro lado, o diretor e o ator devem tomar decisões de modo a terem o ator expressando uma intenção clara no momento teatral, mesmo que essa intenção seja representar pensamentos complexos e sentimentos ambíguos; no palco não há como recorrer às notas.

Cada uma dessas emendas simplificou a experiência interpretativa. Com a transferência da fala no primeiro ponto crucial,

11. Trad. Viégas-Faria (2007, 104).

nossa *performance* ganhou um momento de intensidade em clareza dramática. A justificativa para a emenda não foi o óbvio erro do Fólio, mas sim a percepção que tiveram aqueles que praticam o teatro em relação ao manifesto desconforto dos editores com o texto original, em relação à estranha natureza do silêncio de Bertram e em relação ao potencial para uma maior significação da fala na boca da personagem. O silêncio prolongado de uma personagem, contudo, não é incomum nas encenações de uma peça de Shakespeare; e isso em geral não é considerado motivo para se reavaliar uma fala. Propostas de emendas baseadas tão somente em tais “sucessos de palco”, que podem ser definidos e alcançados de várias formas, em geral não comovem os editores e tampouco, acho eu, têm qualquer importância para a crítica textual. Entre os editores, apenas Snyder menciona a decisão de produção cênica de Moshinsky. Entretanto, a reescrita editorial de uma fala sem justificativa bibliográfica não é de todo desconhecida. Por exemplo, a seguinte fala de *Much Ado About Nothing* (Muito Barulho Por Nada) das edições Q/F, “Peace I will stop your mouth” (I4r; TLN 2657; 5.4.97) — “Paz! Vou lhe fechar a boca”¹² é apresentada na maioria das edições de hoje como transferida de Leonato para Benedick por razões puramente interpretativas em nada diferentes qualitativamente de um “sucesso de palco”.

No segundo ponto crucial, a introdução editorial de “not” (“não”) faz com que o posicionamento de Bertram em relação a Lafew e Parolles fique claro na leitura ou na *performance*; ele contradiz Parolles duas vezes. Podemos nos perguntar se os editores de emendas resistem à ideia de uma personagem com fala ambígua, hesitante ou irônica; e se existe algum critério implícito de clareza

12. Trad. Viégas-Faria (2002, 148).

ou obviedade para textos impressos que governe a maioria de tais julgamentos editoriais tradicionais. Se existe, ele opera de modo intermitente, pois há falas sintaticamente obscuras do Duque em *Measure for Measure* (Medida por medida) que em geral permanecem não emendadas (por exemplo, TLN 10-12, 1758-1761).

Em situações marginais tais como estas aqui apresentadas, a percepção de correção ou equívoco textuais e consequentemente a percepção de um ponto crucial não é matéria objetiva de estudo. Os hábitos costumeiros de raciocínio encorajam diferentes tipos de observação e decisão em diferentes contextos. Ao identificarmos — para em seguida solucionar — um ponto crucial específico, deveríamos reconhecer o papel desempenhado por nosso desejo interpretativo. Acho que sim, ou melhor, *I thinke so*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS E PERFORMANCES CITADAS

SHAKESPEARE, William. *All's Well That Ends Well*, ed. Barbara Everett. The New Penguin Shakespeare. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

_____. *All's Well That Ends Well*, ed. Russell Fraser. The New Cambridge Shakespeare (Updated edition). Cambridge: Cambridge U. P., 2003.

_____. *All's Well That Ends Well*, ed. G. K. Hunter. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1959.

_____. *All's Well That Ends Well*, ed. Claire McEachern. The Pelican Shakespeare. London: Penguin, 2001.

- _____. *All's Well That Ends Well*, dir. Elijah Moshinsky. BBC, 1981.
- _____. *All's Well That Ends Well*, ed. Barbara A. Mowat and Paul Werstine. The Folger Shakespeare. New York: Washington Square, 2001.
- _____. *All's Well That Ends Well*, dir. Tim Ocel. Shakespeare Santa Cruz, August 1-31, 2008.
- _____. *All's Well That Ends Well*, ed. Sir Arthur Quiller Couch and John Dover Wilson. Cambridge U. P., 1929.
- _____. *All's Well That Ends Well*, ed. Susan Snyder. The Oxford Shakespeare. Oxford: Oxford U. P., 1993.
- _____. *The Complete Works*, ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. The rsc Shakespeare. New York: Modern Library, 2007.
- _____. *The Complete Works*, ed. David Bevington. Fifth edition. New York: Pearson Longman, 2004.
- _____. *The Complete Works*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor et al. The Oxford Shakespeare. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- _____. *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans et al. Second edition. Boston: Houghton Mifflin, 1997.
- WELLS, Stanley, and Gary Taylor et al. *William Shakespeare: A Textual Companion*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO CITADAS

- SHAKESPEARE, William. *Bem Está O Que Bem Acaba*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. *Muito Barulho Por Nada*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.