

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

O A M O R É U M A N I M A L D E D U A S C O S T A S
(UM ESTUDO SOBRE A ENCENAÇÃO DE *OTELLO*)

VERÔNICA FABRINI M. DE ALMEIDA ROCHA

CAMPINAS

1 9 9 6

R582a

7517/BC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

O AMOR É UM ANIMAL DE DUAS COSTAS

(UM ESTUDO SOBRE A ENCENAÇÃO DE *OTELLO*)

VERÔNICA FABRINI M. DE ALMEIDA ROCHA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Artes sob a orientação da Profa^a Dra Neyde Veneziano do Departamento de Artes Cênicas.

7142906
Este exemplar é a redação final da tese defendida por Verônica Fabrini

Machado de Almeida Rocha

e aprovada pela Comissão Julgadora em

CAMPINAS

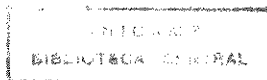
01.03.1996

1996

Neyde Veneziano

Prof^a Neyde de Leão

Veneziano Monteiro



BANCA EXAMINADORA

Manzanera
Perp
Quil

À minha mãe, minha primeira professora

A G R A D E C I M E N T O S

Ao Zaldo, meu primeiro leitor.

Aos ex-alunos e atuais atores da BOA COMPANHIA, Alex Caetano, Carolina Badra, Cássio Santiago, Daves Otani, Eduardo Osório, Juliana Monteiro, Maria Stela Tobar, Moacir Ferraz, Newton Moreno, Poena Viana, Simone Evaristo e Veronica Melo, pela imensurável colaboração e amizade.

Ao professor Márcio Tadeu, pelos figurinos de OTELO.

Aos professores Márcio e Silvinha, expectadores imprescindíveis.

A todos que nos auxiliaram nas muitas versões e apresentações de OTELO I, II, III e IV.

A Mônica e Tika, pelo olhar especial

Aos colegas Sara, Paul e Félix, pelos livros.

A Prof^a Dr^a Neyde Veneziano, pela orientação e paciência.

A CAPES, pelo suporte financeiro e apoio à pesquisa.

S U M A R I O

INTRODUÇÃO	03
FUNDAMENTOS GERAIS : Três estrêlas guias	09
CAPÍTULO I	
1.1. Texto, Cena e Dramaturgia	26
1.2. A Construção do signo teatral	50
CAPÍTULO II	
2.1. Profanando os secretos tesouros do templo.....	64
2.2. Da Universalidade e Contemporaneidade de Shakespeare	78
CAPÍTULO III	
3.1. Otelo e o discurso da diferença	98
3.1.1. Nós <i>versus</i> Eles	104
3.1.2. Cavaleiros e Donzelas, Mercenários e Prostitutas	111
3.2. As estratégias da trama	121
3.3. Tragédia e Comédia em Otelo	139

CAPÍTULO IV

4.1. Nossa encenação: pressupostos gerais	153
4.2. O atletismo afetivo	159
4.3. Uma ajuda de Brecht	174
4.4. O texto espetacular	188
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 247
 BIBLIOGRAFIA	 251

R E S U M O

Esta dissertação tem como objetivo tecer uma reflexão sobre a encenação teatral, a partir de uma perspectiva nascida e apoiada no trabalho prático. Neste sentido, procuramos, num primeiro momento, debater questões de grande interesse para o estudo da encenação, tais como: a polissemia do signo teatral, a especificidade da construção dramatúrgica e a aparente oposição entre *texto* e *cena*.

A partir do diálogo entre três *poéticas*, a de Antonin Artaud, a de Bertolt Brecht e a de Peter Brook, buscamos detectar as possibilidades espetaculares no texto *OTELLO*, de William Shakespeare.

Visando fomentar o fluxo vital entre teoria e prática, realizamos a encenação de *OTELLO*, documentada em nossa dissertação sob a forma de *texto espetacular*.

*Os diferentes são reunidos, e das diferenças
resulta a mais bela harmonia, e todas as coisas se
manifestam pela oposição*

Heráclito, *fragmento 46*

A princípio bastavam os mitos. Depois quis-se explicar; orgulho de sacerdote que anseia revelar os mistérios, a fim de se fazer adorar - ou antes, uma simpatia vívida, esse amor apostólico que nos leva a descobrir, profanando-os, os mais secretos tesouros do templo, pois sofremos em admirá-los sozinhos e gostaríamos que outros mais também os adorassem.

André Gide

INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasceu muito mais das salas de ensaio do que das bibliotecas, de um fazer artístico que implica num direcionamento mais inclinado à pesquisa de uma poética do que à especulações estéticas.

Com o objetivo de desenvolver uma visão particular da tarefa do encenador a partir de uma pesquisa prática, ou seja, através da encenação de *OTELLO* de William Shakespeare, discutiremos alguns conceitos básicos que irão balizar nossa refelexão, confrontando-os posteriormente com o processo que resultou na encenação de *OTELLO*.

A parte prática de nosso trabalho foi realizada junto à doze alunos do curso de graduação em Artês Cênicas da UNICAMP, dividida em quatro etapas. A primeira constituiu-se no estudo da peça e na criação de uma *partitura gestual*, capaz de narrar a história de Shakespeare, sem a necessidade do texto. Esta etapa estendeu-se por quatro meses, com encontros semanais de quatro horas, como extensão da disciplina *Dança, Música e Ritmo*. Na segunda etapa, com a mesma duração, incluímos parte do texto na *partitura gestual* e iniciamos o estudo individualizado das personagens, dentro de uma perspectiva stanislaviskiana. Na terceira e quarta etapa, ambas com a duração de quatro meses e oito horas semanais (como disciplina extra-curricular *Tópicos em*

prática de Encenação), exploramos respectivamente os aspectos artaudianos e brechtianos de *OTELO*, finalizando nossa adaptação. Todas as etapas foram apresentadas publicamente no *campus*.

* * *

No primeiro capítulo desta dissertação, discutiremos a relação entre texto e cena dentro da perspectiva do teatro deste último século, delimitaremos nossa visão de dramaturgia e de signo teatral e estabeleceremos os pressupostos de encenação que guiaram nossa pesquisa prática.

No segundo capítulo, examinaremos a pertinência da escolha do texto, analisando a *universalidade* e a *contemporaneidade* de Shakespeare e discutiremos a hipótese segundo a qual o próprio texto dramático conteria, cifrado em sua escritura, indicações necessárias à uma possível, mas não única, encenação *ótima*.

No terceiro capítulo, porcuraremos detectar no texto *OTELO* de William Shakespeare *núcleos de teatralidade* e de *virtualidade cênica*¹, analisando o texto no contexto em que

1 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiologia*, p. 375.

foi escrito, assim como seus aspectos estruturais e simbólicos.

No quarto capítulo, descreveremos os pressupostos e procedimentos de nosso trabalho prático na encenação de *OTELLO*, incluindo o texto espetacular, a fim de exemplificar os fundamentos teóricos contidos nos capítulos anteriores.

Se a fluidez de nossa linguagem confundir-se , à primeira vista, com uma certa imprecisão imprópria para um trabalho científico, é por conta da polissemia de nosso objeto de estudo. Seria difícil falar de Arte sem adotar, numa certa medida, a linguagem dos artistas. Se nosso vocabulário é metafórico é porque necessita da força da plasticidade para exprimir pensamentos muitas vezes complexos e contraditórios. Aliás, toda esta dissertação gira em torno de ambiguidades, contradições e polivalências, num esforço de capturar essas fugazes qualidades às quais damos o nome de "artísticas".

Quanto à metodologia, é importante dizer que sendo a encenação um fenômeno tão múltiplo, seus diferentes aspectos colocam diferentes problemas que requerem diferentes aproximações. Ser rigoroso sob estas circunstâncias seria ignorar a complexidade do assunto. Tal fato nos levou a optar por uma metodologia pluralista assumindo o risco de parecer, num primeiro momento, um tanto superficial.

Afastamos as nuances pejorativas que uma opção mais eclética possa suscitar, argumentando que é necessário um julgamento mais aguçado quando aplicamos várias teorias ao invés de uma, quando operamos nas interfaces, no território das relações entre conceitos nos quais se faz necessária uma constante re-avaliação se estamos constantemente fazendo escolhas.

Por outro lado, não há razão para este ecletismo parecer diletante, pois um pensamento que se estende em rede não implica necessariamente numa falta de profundidade.

Nosso ponto de vista pode ser criticado demonstrando nossa habilidade em considerar simultaneamente as mais contraditórias teorias teatrais, colocando no mesmo espaço empatia e distanciamento, catarse e crítica, inconsciente e semiótica. Por enquanto, levanto um frágil escudo fazendo minhas as palavras da Rainha Branca à Alice (como fez Wendy O'Flaherty², referindo-se às personagens de Lewis Carrol): "Eu diria que voce não tem tido muita prática...Quando eu tinha sua idade eu sempre praticava meia hora por dia. Algumas vezes acreditei em pelo menos seis coisas impossíveis antes do café."

² Wendy Doniger O'Flaherty, *Women, androgynes, and other mythical beasts*, trad. nossa, pp. 3-12.

É este olhar atento ao impossível que nos permite enxergar a existência de vários e talvez contraditórios sentidos em uma só peça teatral, como por exemplo, uma comédia dentro da tragédia *OTELO*. A maior parte das impossibilidades tende a dissolver-se se cessarmos de procurar uma teoria que reconcilie ou elimine antagonismos.

Durante todo nosso trabalho prático e teórico com *OTELO*, não fizemos outra coisa senão nos deixar levar por uma vigorosa corrente de contradições. E isso é essencialmente dramático.

Se assumirmos que as teorias existentes são apenas parcialmente completas ou válidas, que elas capturam somente uma parte da complexidade do assunto, nos sentiremos mais à vontade em acreditar em coisa "impossíveis".

Patrice Pavis, ao definir o conceito de semiologia teatral (conceito que norteia algumas de nossas especulações) também ressalta este apelo à pluralidade:

(...) sólo es necesario concebir esta semiologia como "sincretismo" (semiótica que "pone en funcionamiento varias lenguajes de manifestación", Greimas 1979:375) y transformarlo <o teatro> en el lugar de encuentro de otras semiologias (del

espacio, del texto, de la gestualidad, de la musica, etc.).³

Quando nos propomos a encenar uma peça teatral e a refletir sobre este processo, devemos fazer uso da maior quantidade possível de fontes de compreensão, pois esta é a forma mais segura de evitar uma encenação literal e de preservar a essência polissêmica dos signos poéticos que a compõem.

Acreditamos que a primeira aproximação de um texto deva ser feita considerando-o uma matéria bruta a ser lapidada (procedimento este que permite uma análise original), o que não descarta a necessidade de nos munir com um amplo arsenal de modelos que outros estudiosos utilizaram para resolver problemas análogos. O próprio texto de William irá sugerir qual modelo mais apropriado para cada etapa de sua análise. Há momentos em que uma aproximação estrutural do texto é absolutamente necessária e num momento seguinte pode mostrar-se insípida (especialmente quanto à sua transposição cênica) e uma leitura simbólica apresentar-se mais pertinente.

Na verdade, "os tesouros do templo" estão lá, cifrados no texto, e podemos suspeitar sua presença ao familiarizar-

³ Patrice Pavis, op. cit., pp. 440,441.

mos com os múltiplos níveis que diferentes formas de abordagem revelam. Nosso interesse reside no garimpo e na articulação desses sentidos submersos sob as múltiplas linguagens nascidas da relação entre texto e cena, assim como a busca de um código operacional próprio do texto.

Se as estruturas teóricas ajudam a localizar-nos no caos das experiências intuitivas sobre o texto, elas devem ser abandonadas quando o texto torna-se claro por ele mesmo. Então devemos adequar nossa linguagem à linguagem do texto. Por mais contraditório que possa parecer, é o momento em que a encenação torna-se criação poética.

* * *

TRES ESTRELAS GUIAS

A idéia de encenação que irá nortear nossa reflexão tem como fundamento três poéticas que consideramos fundamentais para o teatro deste século. A primeira, a poética de Antonin Artaud, naquilo que se refere à fusão entre autor e diretor, à linguagem teatral e aos aspectos metafísicos da encenação. A segunda, a poética de Bertholt Brecht, quanto a estrutura aberta da obra e os princípios de distanciamento do procedimento épico. A terceira, a poética de Peter Brook, na sua adoção do teatro shakespeariano como modelo. (Embora não sistematizada enquanto poética, adotamos esta denominação

para o pensamento de Peter Brook a fim de facilitar nossa compreensão).

Em nossa opinião estas concepções, nascidas de experiências distintas, tocam em pontos cruciais do fazer teatral. Primeiramente por acentuar o aspecto criativo da tarefa do encenador na articulação de uma linguagem física, concreta e destinada aos sentidos como afirma Artaud:

É ao redor da encenação, considerada não como um simples grau de refração do texto sobre a cena, mas como ponto de partida de toda criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que virá abaixo a velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único (...) Esta linguagem não pode se definir a não ser pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço⁴.

Segundo, porque a perspectiva épica/dialética proposta por Brecht põe em evidência o caráter contraditório do signo teatral na interpretação e na transmissão da fábula, como veremos a seguir.

Outra razão que nos aproxima de Brecht é o fato dele tratar o teatro como um acontecimento em processo,

4 Antonin Artaud, "O Teatro da Crueldade, Primeiro Manifesto", in *O Teatro e seu Duplo*, pp. 114-128.

construindo toda sua teoria sobre uma prática, ou seja, uma crítica nascida da cena e à ela retornando.

Ainda é importante acrescentar que a perspectiva brechtiana oferece importantes pontos de contato com o teatro shakespeariano (como por exemplo o uso de meta-texto, fragmentação, diversos outros recursos de distanciamento), objeto de nossa dissertação. Segundo Peter Brook:

(...) (o distanciamento) é o método puramente teatral de troca dialética. O distanciamento (...) é o instrumento possível de um teatro dinâmico num mundo em mudança. Através do distanciamento podemos atingir algumas áreas que Shakespeare tocou com o uso de dispositivos dinâmicos da linguagem⁵

Em terceiro lugar, tomamos emprestadas algumas idéias de Peter Brook, pois ao mesmo tempo em que o diretor inglês revê as poéticas de Artaud e Brecht, adota como modelo a poética do teatro shakespeariano.

O modelo, como sempre, é Shakespeare. Seu alvo é continuamente o sagrado, o metafísico; entretanto ele nunca comete o erro de se demorar muito no plano mais elevado. Ele sabia como nos é difícil

5 Peter Brook, in *O Teatro e seu Espaço*, p.74.

*ficar em companhia do absoluto - portanto, continuamente, nos joga de volta à terra*⁶.

Ou ainda:

Shakespeare, sabendo que o homem vive seu dia a dia e ao mesmo tempo vive intensamente no mundo invisível de seus pensamentos e sentimentos, desenvolveu um método, através do qual nós podemos ver, exatamente ao mesmo tempo, a expressão no rosto de um homem e as vibrações de seu cérebro. ⁷

Segundo o autor, Shakespeare é o modelo no qual configura-se a perpétua e humana tensão entre o Teatro Sagrado, fundamento da poética de Artaud, e o Teatro Rústico, onde a poética brechtiana estaria enraizada.⁸

Se Artaud exalta a concretude e a atualidade da linguagem cênica, partindo do envolvimento orgânico do ator e do espectador, centrando suas especulações nos conflitos do corpo do indivíduo com o cosmo (daí, um teatro com pretensões metafísicas), Brecht revela a clareza da

6 Peter Brook, op. cit., p.62.

7 Peter Brook, *The shifting point*, trad. nossa, p.84.

8 Peter Brook, "O teatro sagrado"; "O teatro rústico", in: *O teatro e seu espaço*.

estrutura na articulação desta linguagem e de seu compromisso no campo social e histórico. Peter Brook, por sua vez, propõe, a partir do modelo shakespeariano, a difícil e fértil conjunção entre ambos, localizando o confronto e o conflito no trânsito entre o individual e o coletivo, entre o mito e a história⁹.

Consonante com a proposta de Artaud, o teatro shakespeariano é um teatro metafísico, pleno de correspondências entre a cena e o cosmos, desde a construção do próprio palco elisabetano, até os temas de sua dramaturgia. Assim como Brecht, Shakespeare é um *homem de teatro* que escreveu e re-escreveu seus textos em constante simbiose com a cena e com seu tempo (pois tanto a urgência da cena exige a contemporaneidade quanto seu oposto).

Gostaríamos, apenas a título de lembrança, salientar um tema que percorre estes três pensamentos: a certeza de que

9 Em seu último livro, *There are no secrets*, de 1993, Peter Brook afirma, a respeito do teatro shakespeariano: "In essence, his theatre is religious, it brings the invisible spiritual world into the concrete world of recognizable and visible shapes and actions. Shakespeare makes no concessions at either end of the human scale. His theatre does not vulgarize the spiritual to make it easier for the common man to assimilate, nor does it reject the dirt, the ugliness, the violence, the absurdity, and laughter of base existence. It slides effortlessly between the two, moment by moment". Para Brook, o teatro de Shakespeare "is a machine which enables all its participants to taste an aspect of truth within a moment; theatre is a machine for climbing and descending the scales of meaning", pp. 85,86.

são as contradições que movem o Homem, não apenas no teatro, mas na vida. Para Artaud:

A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel.

(...) No fogo da vida, no apetite da vida, no impulso irracional para a vida existe uma espécie de maldade inicial: o desejo de Eros é uma crueldade, pois passa por cima das contingências; a morte é a crueldade, a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade¹⁰.

Já a respeito de Brecht, Pavis afirma que:

Según BRECHT, el teatro dialético, como todo modelo materialista dialético, sitúa paralelamente la acción del hombre en la historia y la acción particular del personaje: los caracteriza la misma progresión según las contradicciones. De aquí se desprende una unidad de lo general (de la historia) y de lo particular (del individuo), de la visión

10 Antonin Artaud, "Cartas sobre a Crueldade", in *O teatro e seu duplo*, p. 132.

concreta (realista) y abstracta (crítica, filosófica) del hombre, de la teoría dramática y la práctica escénica.

El teatro dialético y la dialética del teatro son tanto un método para representar adecuadamente el mundo a través del teatro, como una propedéutica para la transformación del teatro y de la realidad social¹¹.

Neste sentido, Peter Brook salienta a necessidade de buscarmos uma expressão a mais completa possível, capaz de estabelecer pontes entre contradições:

Normalmente cada projeto apresenta apenas um aspecto, (...) uma faceta da verdade. Tenho sempre procurado uma expressão mais completa, um tema, uma forma de expressá-lo, que englobe o maior número de experiências de vida possível, e que consiga estabelecer pontes entre contradições.¹²

Fundamentados nessas concepções do fenômeno teatral (Capítulo I e II), dissertaremos sobre nossa experiência prática na encenação de *OTELLO* (Capítulos III e IV), a qual procurou, através de um diálogo entre esses grandes pensadores de teatro, traduzir nossas inquietações em objeto

11 Patrice Pavis, op. cit., p. 127.

12 Peter Brook, *The shifting point*, trad. nossa

sensível: doze atores, um tablado e uma boa história para contar.

Falemos um pouco mais desta "história para contar". Se acreditamos que a tarefa do encenador¹³ é uma tarefa criativa e nossa encenação parte de um texto pre-estabelecido (portanto de uma criação anterior), torna-se necessário explicitar um pouco mais nossa perspectiva em relação ao texto dramático.

Nossa investigação parte do pressuposto de que o fenômeno teatral - que aqui chamaremos simplesmente de teatro - é o resultado dialético da tensão entre *texto* e *cena*, e que o tipo de relação entre os termos determina uma tipologia de teatro. Tal afirmação baseia-se na definição do fenômeno teatral sugerida por Franco Ruffini :

Propongo por tanto llamar teatro al producto de la relacion de colaboración entre texto e escena (...). Hay que decir enseguida que, en base a la

13 Adotamos a definição de encenação descrita por Patrice Pavis (op. cit., p 385) como segue: "La puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica. (...) La puesta en escena de la obra de teatro consiste en encontrar para la partitura textual a concreción escénica más apropiada al espectáculo; es en la obra de teatro la parte verdadera e específicamente teatral del espectáculo (ARTAUD)". En suma, es la transformación del texto a través del actor y del espacio escénico"

*definición propuesta, jamás ha existido ni existe un solo teatro, sino que han existido tantos teatros como tipos de relación efectivamente contraídos entre texto e escena ha habido e hay. (...) El teatro es el tertium que surge como resultado dialético entre los dos colaboradores texto y escena. (...) Solo cuando texto e escena colaboran entre si surgen teatros.*¹⁴

Adotamos o termo *texto* no sentido mais amplo possível, podendo significar desde um texto escrito a um roteiro aberto, ou ainda, como o define Eugênio Barba:

*La palabra texto, antes de significar un documento hablado, manuscrito, impreso, significa tejido. En este sentido no hay espectáculo sin texto". O texto é, na sua relação dialética com a cena, o fator fixo de direção, de programabilidade.*¹⁵

A *cena* é a performance propriamente dita, aquilo que nos é dado à percepção imediata; na sua relação com o texto é o fator móvel, não programável, flexível. É também a atualização do texto, que segundo Anatol Rosenfeld "é ao

14 Franco Ruffini, "Texto y escena", in *Anatomia del actor*, (Eugenio Barba e Nicola Savarese) p.209

15 Egenio Barba, "Dramaturgia", in *Anatomia del actor*, p.51

mesmo tempo concretização, encarnação, passagem para a continuidade sensível e existencial do que no texto é apenas esquematizado por conceitos descontínuos e abstratos"¹⁶.

Ao considerarmos a relação entre texto e cena fundamental para o surgimento de "novos" teatros (de acordo com a afirmação de Ruffini, "solo cuando *texto y escena* colaboran entre si surgen teatros"¹⁷), acreditamos que o estudo da natureza e da dinâmica dessa relação possa trazer contribuições às questões referentes à linguagem teatral, a uma dramaturgia entendida como uma noção unificadora entre texto e cena, assim como questões referentes à comunicação do espetáculo.

Quando examinamos o processo de construção do drama literário (usaremos este termo para designar o texto teatral tradicional) sob o domínio da *função poética da linguagem*, assim como postulada por Jakobson¹⁸, identificamos certos aspectos relevantes relacionados à encenação pois é justamente a função poética que obscurece a capacidade referencial da linguagem, tornando-a imprecisa.

16 Anatol Rosenfeld, *Texto e contexto*, p.26

17 Franco Ruffini, op.cit.,p. 209

18 Segundo Jakobson, a função poética da linguagem enfatiza a mensagem como tal, por ela própria, promovendo "o caráter paupável dos signos". Por esta razão, "tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos". Roman Jakobson, "Linguística e poética", in *Linguística e Comunicação*, pp. 127,128

Caberá ao encenador atuar neste campo de imprecisão, jogando com a ambiguidade fundamental da mensagem artística, com o objetivo de "traduzir" a linguagem verbal do drama literário para a linguagem cênica (que, ao mesmo tempo em que é absolutamente concreta e objetiva, conserva a plurivalência característica da função poética), trabalhando sobre a dicotomia fundamental entre signos e objetos.

Isso determina uma série de escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Aqui, *escolha* e *seleção* implicam na criação de uma nova linguagem que "não visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já pré-existentes em outras linguagens, mas na criação de novas realidades, de novas formas-conteúdos"¹⁹ (D. Pignatari, apud J. Plaza, in "*Tradução Intersemiótica*" 1987:30) A encenação não é uma simples refração do texto literário, ou, como afirma Anatol Rosenfeld:

O palco encarna sensivelmente os detalhes que a palavra apenas sugere. Daí a necessidade da escolha radical entre mil possibilidades na hora em que o sistema de coordenadas fornecidas pelo texto deve ser preenchido pela criação teatral. (...) Esta

19 Décio Pignatari, apud Júlio Plaza, in *Tradução intersemiótica*, p. 30

*escolha implica, em cada gesto, em cada acento de voz, responsabilidade criadora, estética.*²⁰

Esta "escolha radical" define uma tomada de posição frente ao texto de partida. Uma encenação será sempre uma "leitura", uma interpretação; sempre um vagar entre forma e indeterminação. Ao definir a *obra aberta*, Umberto Eco, nos ajuda a compreender este processo:

*(...) a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar ela própria de ser ela própria (...). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrada, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreprodutível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.*²¹

20 Anatol Rosenfeld, op.cit., pp. 26,27

21 Umberto Eco, *aberta*, p.40

É importante ressaltar que o texto dramático é estruturalmente predestinado à cena. Segundo S. Lange²²,

(...)o autor estabelece uma forma dominante que vai governar os demais elementos da encenação, mantendo-os em uma concepção essencial, uma inconfundível essência poética. Por outro lado, como poeta, o autor deve dar a seus intérpretes um certo campo, pois o drama é um poema representado e a representação não é aquilo que as frases já efetuam.

É neste "campo" que o encenador encontra espaço para sua criação, sendo que sempre deve manter-se fiel a essa "Essência poética" oferecida pelo autor.

Uma breve analogia entre encenação e tradução poética nos leva a detectar essa "essência" e apontar trilhas seguras neste "campo", fazendo com que a encenação resulte de um procedimento dialógico, ao mesmo tempo coerente com o texto de partida, mas não uma reprodução literal deste.

Ao comentar sua parceria com Jean-Claude Carrière, Peter Brook salienta a capacidade reveladora do processo tradutório:

²² Susanne Langer, *Sentimento e forma*, p.327

Estou trabalhando com um escritor francês muito inteligente e criativo, Jean Claude Carrière, e ele pergunta constantemente, 'o que isso significa? O que exatamente esta palavra significa?' Ele conhece muito bem inglês; ele abre o dicionário: 'Isto significa isso, ou isso?', e eu digo: as duas coisa. E então a palavra começa a ganhar mais e mais dimensões até que ele diz, 'Ah, agora eu entendo. Essas são as palavras radiantes (de mots rayonnants)'.²³

Segundo Otavio Paz, (in *El Signo y el Gabarato*, 1984:66)

(...) la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética. Su resultado es una reproducción del poema original en otro poema que (...) no es tanto su copia como su transmutación (...). Hay un incesante reflujo entre las dos, una continua e mutua fecundación.²⁴

Na encenação, cada opção por um dos vários significados de uma palavra e pela materialidade dessa palavra e do corpo que a emite, transforma o encenador num duplo do autor/poeta. Como na tradução poética, seu modo de operar

23 Peter Brook, *The shifting point*, trad. nossa, p.94

24 Otávio Paz, *El signo y el gabarato*, p.66

ocorre de modo inverso: enquanto o autor captura a mobilidade dos signos, aprisionando-os num texto imóvel, cabe ao encenador desmontar os elementos deste texto e pô-los novamente em circulação. É o encenador que, transformado em poeta, apreende a *forma dominante* composta pelo autor e que a torna visível, cabendo ao ator conduzir a obra através da fase final de sua criação, ou seja, a cena, o ato, pois como diz Lange "todas as obras teatrais são meios com vistas a um fim: a apresentação correta de um poema"²⁵.

Quando o encenador faz de um texto pré-existente o ponto de partida para sua criação e trabalha sobre ele como se fizesse a tradução de um poema, está ele próprio vivendo uma situação dramática, pois isto implica num confronto de contextos diferentes, num diálogo que cria uma tensão, um conflito, ou segundo J.Plaza, "se todo signo é, por natureza, tradução e diálogo, a tradução é o signo carregado de intensionalidade dialógica"²⁶.

Encenação, tradução²⁷, ou ainda transposição semiótica, tudo nos remete à idéia de trânsito, de circulação, de

25 Susanne Langer, *Sentimento e forma*, p.338

26 Júlio Plaza, *Tradução intersemiótica*, p.22

27 A este respeito, Roman Jakobson (op. cit.65,72) afirma que "a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais". Para o autor, "a poesia é por definição intraduzível. Só é possível a transposição criativa."

pontos de partida e de pontos de chegada. Neste fluxo de signos que se perseguem podemos observar, como já fez Walter Benjamin²⁸, que toda tradução, e, segundo nossa analogia, toda encenação, movimenta-se entre identidades e diferenças e que apesar da tradução/encenação manter uma íntima relação com o original, ao qual ela deve sua existência, é nela que "a vida do original alcança sua expansão mais vasta e sempre renovada", e que "as línguas complementam-se umas às outras quanto à totalidade de suas intensões".

Enquanto busca de identidade nosso conceito de encenação procura alcançar o que Otavio Paz chamou de "língua original" e Walter Benjamin de "língua pura", linguagem pré-babélica, anterior à cisão entre as palavras e as coisas (que afinal é a aspiração máxima de toda obra de arte), ou ainda como queria Artaud, "reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento"²⁹. Por outro lado, como diferença, há que se submeter a esta *outra língua*, a do texto do autor, não para servi-la, mas para deixar-se transformar por ela. Submeter-se "ao impulso violento que vem da língua estrangeira"³⁰,

28 Walter Benjamin, "A tarefa do tradutor", in *Textos escolhidos*, p.38-44

29 Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, p.114

30 Walter Benjamin, op.cit.

tão violento quanto a presença de Dionísio, deus estrangeiro
que subverte a bem comportada pólis grega e funda o Teatro.

C A P Í T U L O I

1.1. Texto, Cena e Dramaturgia

Cuando el autor ha escrito un texto ha construido una esfinge. Son el diretor y los actores quienes deben encontrar la solución. En el instante en que lo hacen crean una nueva esfinge, cuyo enigma no pueden descifrar: solo otros, los espectadores, serán capaces de hacerlo.

Eugênio Barba

Em seu Dicionário sobre Dramaturgia, Estética e Semiologia do Teatro, Patrice Pavis³¹ afirma que a reflexão sobre as relações entre o texto e a cena implicam necessariamente numa discussão sobre encenação, sobre o estatuto da palavra e sobre a interpretação do texto dramático.

Porém, sejamos cautelosos: movemo-nos num terreno ainda impreciso, uma vez que a crítica que se ocupa do fenômeno teatral ainda não foi capaz de elaborar novos modelos capazes de compreender as novas formas de escritura cênica nascidas entre o final do século passado e este século. A própria função do encenador é também de certa forma recente,

31 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estetica, semiologia*, pp.505-507

datando do período de transição do século XIX para o século XX. A este respeito, Pavis afirma que:

*La noción misma de puesta en escena es reciente, ya que sólo data de la mitad del siglo XIX (...), quando el director escénico se convierte en el responsable 'oficial' de la dirección del espectáculo. Anteriormente, eran ele regidor o, más frecuentemente, el actor principal los encargados de montar el espectáculo según un molde preexistente.*³²

Jean-Jacques Roubine ressalta que " este período-matriz representado, na história do palco moderno, pela transição do século XIX para o século XX não coincide com a evolução de um teatro nacional"³³. O encenador surge num momento em que as próprias fronteiras linguísticas tornavam-se permeáveis. Tal fato implica numa necessidade de buscar novas formas de significação para um mesmo referente. Por exemplo, se a palavra "saudade" é intraduzível por outra palavra, talvez possa ser traduzida por uma imagem, ou uma música, ou outras metáforas.

³² idem, p.384

³³ Jean Jacques Roubine, "O nascimento do teatro moderno", in *A linguagem da encenação teatral: 1880 -1980*, p.37

Este é um período rico em traduções - e sabemos que o ato tradutório revela o potencial polissêmico das palavras - não só de textos dramáticos como também de textos que começam a tratar dessa outra linguagem, a encenação teatral, própria do espetáculo. Vários autores escrevem no estrangeiro e muitas vezes, como é o caso de Strindberg, em língua estrangeira.

Outro fato relevante é o surgimento de possibilidades de significação além da verossimilhança como, por exemplo, o simbolismo, expressionismo e futurismo. Neste sentido, a contribuição dos pintores, segundo Roubine (iniciada com a influência simbolista e mais tarde, com a influência das artes plásticas na cena expressionista) é esclarecedora:

Com os simbolistas (...) as pessoas tomam consciência, por exemplo, de que aquilo que o espaço cênico nos faz ver é uma imagem. Imagem em três dimensões, organizada, animada. Descobre-se que esta imagem pode ser composta com a mesma arte que um quadro, ou seja, que a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas (...). A encenação moderna perpetuará esta tomada de consciência.³⁴

34 idem

Alarga-se a distância entre o objeto e sua representação e a multivalência dessa relação revela possibilidades inéditas à cena, muito além de uma representação "fiel" ao real.

Desta forma, o lugar do texto no teatro ocidental do século XX vai refletir uma tensão constante entre a tradição espetacular que a partir da virada do século passa a ser absorvida pelos encenadores, e outra tradição que segue mantendo o drama literário como fonte única e determinante do fenômeno teatral.

Do nosso ponto de vista, compartilhamos a definição de dramaturgia que Barba nos oferece em seu dicionário de Antropologia Teatral. Barba ressalta a fisicalidade das ações como o componente principal da dramaturgia:

Lo que concierne al 'texto' (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como 'dramaturgia'; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretejen las acciones, es la trama. (...) En un determinado espectáculo es acción (concerniendo, por tanto, a la dramaturgia) tanto lo que los diferentes actores hacen o dicen, como los sonidos, ruidos, luces y transformaciones del espacio. (...) Lo que importa es señalar que las acciones solo son operantes

*cuando están trabadas entre sí: cuando convierten
en tejido - 'texto'.³⁵*

Para o autor, assim como para nós, a dramaturgia é este tecido composto por "acciones operantes", da qual fazem parte todos os elementos que compõem o espetáculo. Portanto, podemos dizer que o *texto espetacular* é , para nós, o registro deste novo e mais amplo sentido de dramaturgia. Mas voltemos um pouco para uma breve perspectiva histórica que nos localize com maior precisão.

Desde Aristóteles até os primórdios da encenação como prática sistemática, no final do século passado, o texto seguiu uma tradição logocêntrica³⁶. Quer seja uma característica da dramaturgia clássica, aristotélica ou mesmo uma tradição ocidental, todas tomam o texto como elemento primeiro, estrutura profunda e conteúdo essencial da arte dramática. A cena seria algo a ser somado posteriormente como expressão superficial e supérflua que desvia a atenção da beleza literária do conteúdo da fábula. Aqui, o texto é o refúgio, sentido e espírito da obra, ao passo que a cena é o lugar periférico da sensualidade e do corpo imperfeito.

35 Eugênio Barba, op.cit. p.51-56

36 Patrice Pavis, op.cit., p.506

Em "*Nascimento da Tragédia*", poética escrita nesse conturbado final de século (1870), Nietzsche adverte contra o perigo da redução intelectual do cênico e de um teatro alienado do corpo. Segundo o autor, o equilíbrio apolíneo/dionisiaco da tragédia rompe-se quando Eurípedes e Sócrates submetem a embriaguês dionisiaca à intelegibilidade da razão consciente:

(...) a tendência de Eurípedes era a de excluir da tragédia esse elemento dionisiaco, original e onnipotente, sim, de reconstruir um teatro para arte, a moral e a mundivisão que não eram dionisiacas.

(...) a divindade que falava através dele (Eurípedes) não era Dionisios, não era Apolo, mas um demônio recém-nascido e chamado Sócrates. Tal é a nova contradição: o dionisiaco e o socrático; - e esta contradição faliu a arte grega.³⁷

Permitindo-nos algumas digressões, ousaríamos inferir que disto implica um divórcio entre o corpo e o intelecto, ou, distendendo ainda mais essa afirmação, a cena e o texto e o inconsciente e o consciente.

37 F. Nietzsche, *A origem da tragédia*, pp 98,99

Em sua *Poética*, Aristóteles separa o diálogo dramático (Logos) da dança, música e canto (mímeses), eliminando todo seu caráter espetacular e dionisiaco, reconstruindo artificialmente a tragédia. Dizemos artificialmente pois é sempre bom ter em mente a origem mítica, de festa agrária e dança ritual. Desta forma, a mímeses aristotélica desvia-se da imitação de deuses e animais, através do canto e da dança dos rituais dionisiacos, para o processo arquitetônico de construção da fábula.

Uma trama é mera virtualidade, uma construção intelectual. Aqui, o poeta trágico está alheio à realização física da tragédia; o modelo arquitetônico da trama, respeitando a regra das unidades de lugar, tempo e ação, tem prioridade sobre os personagens. Nesta versão aristotélica da mímeses, a catarse, que deveria conduzir as emoções a um estado que escapa à razão, aparece camuflada pelo véu apolíneo da intelegibilidade. A catarse aristotélica evita a passagem pelo estado de não-razão e busca uma liberação intelectual da paixão.

Em "*Dramaturgias de la Imagen*"³⁸ (1994), José Sánchez afirma que o modelo aristotélico do teatro não aparece refletido na história nem do teatro medieval, barroco ou mesmo neoclássico, apesar da dependência do espetáculo em

38 José A. Sanchez, "Crítica de la poética aristotélica", in *Dramaturgias de la imagen*, pp.11-18

relação ao literário firmar-se como regra. Por sua vez, Roubine³⁹ nos lembra que as primeiras encenações modernas não questionavam a supremacia do texto. O naturalismo (tanto o de Antoine quanto o de Stanislavsky) articulava-se a partir e em torno de um texto, comprometendo-se com fidelidade absoluta a este e uma redução dos elementos espetaculares autônomos, ou seja, de tudo aquilo que escapasse à representação naturalista daquilo exigido pelo texto. No entanto, Roubine ressalta que:

*(...)a reflexão de Antoine e as escolhas feitas por ele colocam o teatro moderno frente à frente com uma das suas essenciais indagações: a questão da teatralidade.(...) O problema, portanto, reside menos em escolher entre o objeto real e sua imitação do que em fazer aparecer e perceber a sua presença, a violência de sua teatralidade.*⁴⁰

De modo semelhante, as encenações simbolistas, movimento de poetas contemporâneo ao naturalismo, desde seu início, partiam da palavra. Só que, talvez por ser um movimento de poetas, a palavra era de outra natureza, já trazendo consigo a consciência de seu valor polissêmico e um forte apelo à

39 Jean Jacques Roubine, "A questão do texto", op.cit., pp.43-72

40 Jean Jacques Roubine, "O nascimento do teatro moderno", op.cit., p.30

materialidade do som. Era inevitável que este caráter sinestésico do texto simbolista se estendesse também à encenação.

Logo, as imagens vencem os poetas, escapando do controle das palavras. As próprias suspeitas suscitadas pelas palavras como depositária da verdade, somadas à liberação das forças inconscientes da imagem e do sonho, provocam uma retirada da arte teatral do campo do verbo. A cena e suas múltiplas possibilidades são promovidas à categoria de organizadores do sentido da representação, sendo que Antonin Artaud representa, nas palavras de Pavis⁴¹, o cume desta evolução, como podemos conferir nesta enfática colocação de Artaud:

*Un teatro que somete al texto la puesta en escena y la realización, es decir, todo lo que tiene de específicamente teatral, es un teatro idiota, de locos, invertidos, gramáticos, tenderos, anti-poetas y positivistas, es decir, de occidentales.*⁴²

Antonin Artaud, juntamente com Appia e Gordon Craig, reivindicam a necessidade de um criador único:

41 Patrice Pavis, op.cit., p.506

42 Antonin Artaud, apud Patrice Pavis, op.cit., p.506

Para mim ninguém tem o direito de se proclamar autor, quer dizer, criador, a não ser aquele a quem incumbe a manipulação direta da cena.

(...)O que pertence à encenação deve ser retomado pelo autor e o que pertence ao autor deve igualmente ser atribuído ao encenador, de maneira a fazer cessar essa dualidade absurda que existe entre encenador e autor.⁴³

Observamos o mesmo tipo de pensamento em Appia:

(...) quem diz dramaturgo diz também encenador; seria um sacrilégio especializar as duas funções. Podemos então estabelecer que se o autor não acumula ambas, não será capaz nem de uma, nem de outra coisa, pois é da penetração recíproca que deve nascer a arte viva.⁴⁴

Também em Craig temos a afirmação de que só o profissional familiarizado com o palco pode garantir essa dupla função, retomando a idéia de mimeses pré-aristotélica, ou seja, a idéia de representação viva: " A arte do teatro

43 Antonin Artaud, "A encenação e a metafísica", in , pp.46-63

44 Appia, *A obra de Arte viva*, p.61

nasceu do gesto, do movimento, da dança. (...) O dançarino foi o pai do dramaturgo"⁴⁵

Como afirma Alain Virmaux, Artaud compartilha com Craig o desejo de revelar "as coisas invisíveis, aquelas que o olhar interior percebe"⁴⁶ (Craig) e se identifica com Appia na concepção orgânica do teatro e na crença de que para atingir a Vida, deve-se necessariamente passar pelo corpo:

*Tudo deve ser recomeçado pelo começo, quero dizer, pelos fatores primordiais (...); a presença do corpo criando o Espaço e o Tempo vivos, e a instauração da música nesse corpo, para operar a modificação estética que é própria da obra de arte.*⁴⁷

Se esta presença concreta do corpo no espaço é o que interessa à encenação, podemos deduzir que, do ponto de vista da encenação teatral, a arte dramática ocidental trilhou um caminho falso, ou pelo menos restrito. Tal fato nos leva a focalizar nossa investigação, como propõe Sánchez⁴⁸, numa dramaturgia paralela, que opera naquele

45 Gordon Craig, "Da arte do teatro", apud Roubine, op.cit.

46 Alain Virmaux, *Artaud e o Teatro*, p.145

47 Gordon Graig, op.cit.,p.74

48 José A. Sánchez, op.cit.

terreno que escapa ao literário, que tem no encenador seu dramaturgo e na cena sua gramática. Dramaturgia idealizada, mas não realizada, por Artaud.

Esta dramaturgia de imagens desponha no romantismo, especialmente no projeto wagneriano, atravessa o simbolismo e as demais vanguardas do século XX. É no romantismo que a linguagem entrega-se à polissemia, à sinestesia, à prática de gêneros híbridos. Comédia e tragédia tornam-se indissociáveis e o modelo shakespeariano -híbrido e espetacular por excelência - impõe-se sobre a tragédia clássica, tornando -se o grande paradigma. Segundo Vitor Hugo, em seu "Prefácio de Cromwell" (1827):

Shakespeare é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual.⁴⁹

É importante notar que , num primeiro momento, essa urgência da matéria surge perturbando a ordem da linguagem verbal do drama ("o drama é o caráter próprio da literatura atual", segundo Hugo). Dentro da própria escrita dramática, " o corpo imperfeito " insinua-se em toda sua potência

49 Vitor Hugo, *Do grotesco e do sublime*, p.36

revolucionária, a ponto de, num momento posterior, escapar à linguagem (verbal) e reconquistar o reino usurpado da mimeses, fundando a nova linguagem da cena.

Nas reivindicações de Vitor Hugo por uma teogonia antiga, observamos tanto ressonâncias shakespearianas quanto sementes do Teatro da Crueldade:

*(A teogonia antiga) mostra-lhe que ele (o homem) é duplo com seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é o ponto de intersecção, o anel comum das duas cadeias de seres que abraçam a criação. (...) Poesia e Natureza misturam corpo com alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia.*⁵⁰

Em Hugo, a Crueldade e o Duplo tem a face do Grotesco, que também é o germe da comédia, nascida da necessidade de cindir o homem, de representá-lo também como Besta.

A tensão dos opostos (corpo/alma, comédia/tragédia) gera uma idéia de organicidade indicando um modelo progressivo de arte em oposição ao modelo arquitetônico do momento

50 idem, p.21

anterior. Esta busca de síntese, de convivência harmônica entre contrários, irá converter-se em instrumento para a elaboração de uma nova linguagem, a idéia de obra de arte total.

Frente ao absolutismo da palavra poética do romantismo, Wagner dá um giro importante na elaboração desta nova dramaturgia que servirá de referência até as vanguardas do século XX. Segundo Sánchez⁵¹, mesmo que o drama verbal continue sendo o elemento final, eixo arquitetônico da composição, ele deixa de funcionar como elemento essencial. Wagner proíbe a autonomia do libreto e só considera autêntica a codificação do drama numa partitura onde a escrita musical conviva com a poética e a cênica.

O campo já estava arado para as idéias de Appia e Craig. O primeiro definia-se como músico-dramaturgo, idéia que coincide com a de diretor cênico proposta por Craig na qual fundem-se as figuras do autor dramático, cenógrafo e diretor:

(...) não existirá mais o texto no sentido em que o entendemos hoje. O criador teatral do futuro se expressará numa nova linguagem, resultado da interação da ação (gesto e dança), da cena

51 José A. Sánchez, op. cit., pp.19-29

*(cenografia, iluminação e figurinos) e da voz (som, declamação, canto).*⁵²

Fala-se agora em partitura, escrita cênica que codifica os diversos elementos da criação cênica, ou nas palavras de Appia:

*Nuestro corpo es el autor dramático, la obra de arte dramática es la única obra de arte que se confunde con su autor.*⁵³

A este respeito, escreve com clareza A. Sánchez:

A nível utópico, Appia e Craig llevan la propuesta wagneriana de la 'obra de arte total' mas allá de la estética; en cualquier caso, mas allá de la literatura. El drama no se escribe, el drama surge en escena. Frente a la definición de 'drama', como conflicto intersubjetivo que se manifiesta en el diálogo de los personajes dramáticos, encontramos un 'drama' que es, de forma inmediata, enfrentamiento entre los diversos elementos escénicos: espacio, imagen, cuerpo e sonido. (...) lo dramático sólo se realiza en la inmediatez de la

52 Gordon Craig, apud Sánchez, op. cit., pp. 27-30

53 Appia, op.cit., pp.27,28

*escena y, secundariamente en su codificación en forma de partitura.*⁵⁴

Falar da dramaturgia na primeira metade do século XX significa falar em partituras. Até Stanislavsky, trabalhando dentro de uma estética realista e dentro da mais absoluta fidelidade ao texto, já anunciava um modelo de escritura cênica próximo às partituras. Observamos em seus cadernos de direção a intenção de codificar o fenômeno cênico, e todo seu estudo sobre o caráter físico das ações demonstra seu empenho na transformação da obra literária em obra cênica.

Com Max Reinhardt, a atenção pelas construções psicológicas, próprias de Stanislavsky, dá lugar à uma intensão compositiva e ele define o caderno de direção como partitura, sendo que a criação desta é entendida como a criação de uma nova obra, diversa tanto do trabalho de direção, quanto do trabalho de dramaturgia. Sánchez⁵⁵ afirma que aquilo que se representa é a partitura e não o drama literário, pois é ela que define os conteúdos e intenções concretas do espetáculo cênico. A própria criação desta partitura seria então um exercício dramático no qual o verbal e o dramático cedem terreno para nivelar-se com as

54 José A. Sánchez, op. cit., p.28

55 idem, p.32

outras linguagens que compõem o espetáculo. Assim sendo, quando o esforço dramaturgico escapa do literário e penetra no cênico, o determinante passa a ser o espetacular ao invés do literário.

Paulatinamente, observamos uma dissolução do drama intersubjetivo e uma anulação do verbal. O texto passa a funcionar como matéria bruta a ser lapidada, como um elemento a mais entre os outros, articulado na forma de uma partitura que permite a reconstrução do drama, entendido agora como conflito de elementos cênicos.

Este caminho aponta para duas tendências, a princípio contraditórias. A primeira, uma tendência orgânica, na qual a construção da dramaturgia opera através da composição por vias diversas do intelecto, como, por exemplo, as tendências simbolistas do final do século, as investigações do expressionismo e, sobretudo, a poética de Antonin Artaud. Seu modelo é o ritual e o sonho.

A segunda tendência trabalhará apoiada num princípio mecânico, onde o texto é considerado um artefato a ser desmontado e remontado, operando pelo princípio de fragmentação e montagem produtiva. Esta tendência tem como modelo o circo, o esporte e o teatro de variedades e nela inscrevem-se as experimentações de Jarry, Piscator, Mayakóvisky, Meyerhold e Bertold Brecht. Os atos são

substituídos por quadros, como nas peças de Shakespeare, do teatro do século de ouro espanhol ou os espetáculos de variedades. A obra passa a funcionar como uma estrutura que atores e espectadores possam completar.

Dentro deste contexto podemos notar a afinidade com o projeto de Brecht, onde a obra não deve ser um todo hermético autônomo, como o drama clássico, mas uma estrutura a ser preenchida pelo ator e pelo espectador, onde as diversas linguagens que a compõem são fruto de um processo coletivo e seu resultado, em oposição à idéia de obra total wagneriana, não é um momento sintético, mas uma dialética inacabada.

Porém tanto do ponto de vista do naturalismo, que busca a compreensão do homem a partir da psicologia, quanto dos dramaturgos marxistas, como é o caso de Brecht, que buscam fazê-lo através da sociologia, ambos conduzem a uma imagem parcial do humano: de um lado, o homem isolado em sua subjetividade, incapaz de comunicar-se; do outro, o homem-tipo, homem-gesto, peão ou rainha no tabuleiro das relações sociais. A dimensão orgânica jazia adormecida no território das sombras.

A partir da década de trinta, esta parte exilada é resgatada pelo movimento surrealista, ao qual Artaud viria a filiar-se num primeiro momento. Numa metáfora sugestiva,

Sánchez afirma que através de um entendimento distinto da relação entre palavra e imagem e entre real e imaginário, a palavra se dissolve na embriaguês:

*La ebriedad surrealista nada tiene que ver con la espiritualidad expressionista. Hay una decidida inserción en el ambito de la sombra, hay una ampliación del concepto de vida que se extiende al sueño.*⁵⁶

No surrealismo, não se trata de compor nem drama, partitura ou montagem e sim de sobrepor diversos meios e linguagens em objetos privados de intenção artística. Antes de construir uma obra total, trata-se de viver uma experiência total, com o único fim de exaltar a liberdade, a imaginação e a vida.

Projeto orgânico que busca fundir arte e vida, o surrealismo borra os limites entre interior e exterior, exige uma dissolução dos limites entre a cena e a sala e, acima de tudo, identifica linguagem e corpo; o corpo deixa de ser meio e converte-se em realidade única. O ator não representa, ele é. Rompe-se a crisálida das palavras e recupera-se a possibilidade do conhecimento físico das imagens. O teatro volta a ser o lugar onde o organismo pode

56 idem, p.58

ser diretamente afetado. A cena deixa de ser uma experiência visual/estética para converter-se numa experiência física/orgânica.

*Há uma poesia dos sentidos como há uma poesia da linguagem, e essa linguagem física e concreta não é verdadeiramente teatral senão expressar pensamentos que escapem ao domínio da linguagem falada.*⁵⁷

Como dissemos anteriormente, Artaud opera uma autêntica destruição da dramaturgia aristotélica, redefinindo o conceito de drama em relação ao cênico e devolvendo ao cênico a paternidade do dramático. Porém ele o faz a partir de uma relação muito particular com a linguagem e com o corpo.

Alain Virmaux afirma que a palavra está no âmago dos confrontos que dilaceram Artaud: "Artaud é também um escritor e um poeta, por isso ele a maneja e rejeita, a denuncia e a reinvidica." Na verdade, o que fundamenta a beleza da expressão para Artaud "é a profunda identificação que ele acredita ter encontrado entre a idéia e as palavras"⁵⁸. O projeto de Artaud quer atravessar as

57 Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, p.63

58 Alain Virmaux, *op.cit.*, pp.77,78

palavras; reencontrar, através delas, uma linguagem onde as palavras e as coisas ainda pousam umas sobre as outras, ou como diz Foucault, " assim como a força está inscrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, a influência dos planetas marcada na fronte dos homens"⁵⁹.

Para Antonin o drama não se basta na cena, ele aponta para fora dela, inserindo-se numa esfera cósmica na qual o corpo é via de acesso à uma outra realidade que ultrapassa uma intensionalidade estética. Com Artaud o teatro recupera sua origem ritualística e seu propósito metafísico de transcendência, ou, nas palavras de Sánchez:

El drama es un conflicto cosmico. Es, ante todo, el conflicto del hombre con la naturaleza. El conflicto de la consciencia con las fuerzas oscuras. El conflicto de la voluntad consciente con la voluntad ciega. La exhibición del conflicto se resuelve mediante la experiencia física de lo otro. La dramaturgia no es una ordenación, sino una estrategia. (...) sólo desde el cuerpo se puede elaborar una nueva dramaturgia. Sólo experimentando el cuerpo se puede expresar el drama. (...) Sólo en el teatro se supera la escisión original entre language y carne: renacimiento del cuerpo en

59 Michel Foucault, *As palavras e as coisa*, p.58

*pensamiento y del pensamiento en cuerpo. Esta és la función original del Teatro: servir de demonstración experimental de la identidad de lo abstrato y lo concreto. (...) El drama esencial, según Artaud, está unido al 'segundo tiempo da creación', el de la dificultad y del doble, el de la materia y la materialización de la idea.*⁶⁰

Antonin Artaud morre em 1948, no mesmo ano em que publica-se o *Pequeno Organon para o Teatro* de Bertolt Brecht. Fazemos um corte neste momento, acreditando que os dados já estão lançados, pelo menos no que diz respeito à nossa investigação, ou seja, a busca de uma dramaturgia tecida pelo conflito gerado entre a imagem e a linguagem. Não se trata mais, como já advertia Julien Beck⁶¹, de degradar o texto, pois isso significaria renunciar à dimensão intelectual do ser humano, como também o humor e a crítica. Se trata sim de devolver a credibilidade às palavras.

Quando dispomos de um texto dramático como objeto primeiro de uma encenação, este deve ser considerado um objeto prévio, ou melhor, um primeiro mistério. Há que embrenhar-se neste mistério, percorrer sua estrutura

60 José A. Sánchez, op.cit., p. 67

61 Julien Beck, apud Sánchez, op. cit., p.104

sintática, desvendar sua arquitetura compositiva, deixar que o texto se abra revelando seus segredos a fim de libertar as idéias aprisionadas nas formas. Uma vez libertas, deixa-las dialogar com a realidade anterior do ator e do encenador. Estar atento a essas duas vozes, a voz do drama e a voz da cena, pois é no nexos entre essas duas vozes que reside a tensão, o conflito, o enigma da esfinge e sua solução.

Desta forma, quando nos referimos ao nosso trabalho de encenação, estamos falando não do ponto de vista de uma evidência textual, mas de uma enunciação do texto numa forma particular, configurada nas quatro dimensões da cena, ou ainda, como uma "dramaturgia de imagens".

Inspirados em Heiner Muller⁶², propomos uma encenação onde não haja um encadeamento dialético das contradições para se chegar a um resultado. As contradições não são colocadas para que o espectador as resolva e sim para que ele as constate e faça o exercício de uma compreensão multilateral. Não se trata de mostrar a contradição. Se trata de mostrar a diferença, e a diferença não deve ser resolvida.

Esta proposição não trás nenhuma novidade em relação ao texto de Shakespeare. William é um autor cuja criação é um

62 Heiner Muller, apud Sánchez, op.cit., p. 111-114

ato de investigação. Procuramos apenas acompanhar o movimento contido no próprio texto, como comenta David Hare :

(Shakespeare é um autor) que escreve de forma a descobrir no que ele acredita e não porque já acredita em alguma coisa e constrói uma peça para demonstrar o diagrama de suas crenças. (...) A proximidade dos escritos de Shakespeare derivam do fato de que ele está descobrindo no próprio processo de escrever.⁶³

Abrigar matizes: essa é a nossa tarefa e nosso desafio, porque tudo sempre pode ser de outro jeito. Recorrendo novamente ao notável Peter Brook, afinal, o que podemos concluir da fala final de Edgar, no *LEAR* de Shakespeare?

*Nós, que somos jovens
Jamais veremos tanto, nem viveremos tanto tempo.*

63 David Hare, in *Is Shakespeare still our contemporary?*, (org. John Elson), trad. nossa, p.155

1.2. A Construção do signo teatral

Um símbolo, uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce. Palavras como força, lei, riqueza, casamento veiculam-nos significados bem distintos dos veiculados para nossos antepassados bárbaros. O símbolo pode, como a esfinge de Emerson, dizer ao homem:

De teu olho sou um olhar"

Charles Peirce

A cisão entre o texto e cena, as palavras e as coisas, personagem e ator operada neste século colocou em evidência o signo teatral, e esta volta do signo à cena devolve ao teatro sua teatralidade.

Em seu ensaio sobre a *Leitura Transversal*, Richard Demarcy nos lembra que "os grandes encenadores ou os grandes teatros são aqueles que aprenderam, intuitiva ou conscientemente esta importância do signo". O autor adota como modelo a representação brechtiana, uma vez que ela permite ao espectador a clara apreensão dos signos cênicos:

(...) sua encenação se efetua a partir de uma verdadeira 'política do signo' (teatro que 'vigia

seus signos' no plano da escolha destes, da construção e da função desses signos em relação ao *gestus* da obra); (...) Brecht mostrou bastante bem quanto era preciso trabalhar com rigor sobre o *significante*, acentuá-lo, carregá-lo, 'fornecer uma dimensão épica' a fim de tornar o signo legível, eficaz e de alça-lo a um nível acentuado de conotação. (...) Observamos, aliás, que esta acentuação do *significante* conduz também a efeitos de desconstrução e de distanciamento, (...) efeitos que se produzem através desta majoração 'insólita' e 'estranha', sob o golpe da distância entre o *significante* e o *significado*; assim majorado o *significante* vem a luz, expõe-se aos olhos dos espectadores enquanto tal, enquanto mola do espetáculo, revelando com isso que é o elemento básico do espetáculo e com isso ligando incessantemente a representação e sua elaboração, se não sua construção."⁶⁴

O trabalho sobre o signo está constantemente lembrando o teatro de que ele é teatro, deixando às claras seu processo de construção, que em última instância é uma possível leitura da realidade e não apenas uma reprodução desta.

64 Richard Demarcy, "A leitura transversal" in *Semiologia do teatro* (org. J. Guinsburg), p.23-39

É fácil ter isso em mente quando falamos de sonoplastia, iluminação, objetos de cena, acrobacias - enfim todo aquele aparato que de imediato associamos à *teatralidade*. Mas existem formas de teatralidade (e portanto de manipulação do signo teatral) bem mais sutis. O próprio trabalho do ator de criação de um personagem pode ser enfocado sob este aspecto, sem que para isso o ator deva lançar mão de complicadas técnicas corpóreas. Basta considerar o trabalho sobre um personagem como um "comportamento restaurado". Segundo Richard Schecner, a idéia da representação enquanto restauração do comportamento, permite um rigoroso trabalho de seleção e montagem:

(...) Comportamiento restaurado es comportamiento vivo tratado como un director de cine trata una secuencia cinematográfica. Estas secuencias de comportamiento se pueden redistribuir o reconstruir; son independientes de los sistemas originales (social, psicológico, tecnológico) que los han producido. (...) Surgidas como proceso, utilizadas en el desarrollo de los ensayos para obtener un nuevo proceso, una representación, las secuencias del comportamiento non son en si mismas un proceso sino cosas, fragmentos, "material".⁶⁵

65 Richard Schecner, "Restauración de Comportamiento", in *Anatomia del actor* (Eugenio Barba e Nicola Savarese), pp. 186-194

Schechner atribui à *restauração do comportamento* a característica principal da representação, ou , segundo nossa proposição , da interpretação. Dizemos *interpretação*, pois o comportamento pode ser separado de sua origem, manipulado e principalmente transformado, e, portanto, interpretado. O comportamento restaurado está diante de mim, separado de tal forma que posso trabalhar sobre ele. Isto implica num processo de seleção e arranjo dentro de uma certa estrutura na composição de uma partitura.

Ao construir esta segunda realidade, o ator ao mesmo tempo representa (apresenta por uma segunda vez) e interpreta (pois esta representação é o resultado de uma seleção), tornando esta tarefa ao mesmo tempo simbólica e reflexiva, pois como nos diz Schechner, este comportamento restaurado difunde uma pluralidade de significados que em última instância expressam o princípio de que o *eu* pode atuar como *outro*.⁶⁶

Como podemos observar, o trabalho sobre o signo é um modo de *distanciamento*, uma vez que revela ao teatro sua própria teatralidade. Mas este distanciamento não é sempre

66 "O que distingue uma personagem do palco de uma pessoa real? Obviamente o fato daquela que está frente a nós como um todo plenamente articulado." Peter Richard Rohden, "Das Schauspielersche Erlebnis", apud Susanne Langer, *Sentimento e forma*, 323

fruto de uma desconstrução crítica como a proposta por Brecht. Para o dramaturgo alemão, "o efeito de distanciamento não é uma medida técnica mas sim uma medida social". Brecht ainda observa que tanto o teatro antigo e medieval quanto o teatro de Shakespeare fazem uso de inúmeras técnicas de distanciamento (máscaras, meta-texto, narrativa épica, etc) sem que isso signifique necessariamente um procedimento crítico. Muitas vezes, a função pode ser até oposta, ou seja, de sugestão hipnótica. Segundo Demarcy:

(...)para Brecht o distanciamento tem uma dupla função (oque significa que essa medida tem por objetivo uma revolução estética e uma revolução política): permitir ao espectador 'emancipar-se' do mundo representado (...) e da própria representação, armá-lo no teatro, no próprio espetáculo e evitar-lhe uma sujeição ao espetáculo⁶⁷.

Poderíamos ainda generalizar mais, afirmando que toda representação pressupõe um distanciamento. A questão é se fazemos uso intencional desse distanciamento na construção de um código de representação - um recurso estilístico, ou se o camuflamos a tal ponto de fundir-se com a representação. A primeira hipótese alimenta-se da tensão do

67 Richard Demarcy, op. cit., p.31

diferente, a segunda da condensação do igual; uma tensão centrífuga e outra centrípeta. Mas a tensão entre o desejo do **Uno** e a contingência do **Duplo** é própria de qualquer ato de interpretação, quer seja do ator em relação ao seu personagem, quer seja do autor em relação à obra.

É óbvio que toda interpretação é um ato subjetivo, mas é sempre bom lembrar que ao tentar interpretar uma obra (ou um determinado período) refletimos ao mesmo tempo nossa própria época, produzindo uma imagem dupla⁶⁸. É inevitável. O importante é saber manejar esta *vista vesga*.

Para Umberto Eco, o teatro é um "fenômeno multinívelar"⁶⁹ no qual estão em jogo sistemas signícos diferentes; não uma mera combinação de signos mas de uma articulação tal que implica numa configuração específica. Esta "configuração específica" é justamente a tarefa da encenação.

Uma chave importante para a leitura do signo teatral, dessas palavras/imagens que tecidas compõem trama e personagem, está nas relações que a encenação irá estabelecer entre os diversos signos (tanto em nível de sintagma quanto de paradigma).

68 Peter Brook, *The shifting point*, trad. nossa, pp. 76,77

69 Umberto Eco, "A semiologia dá um salto de qualidade", in *Semiologia do Teatro* (org. J. Guinsburg), pp. 17-23

Piotr Bogatynev⁷⁰ afirma que a representação teatral é uma estrutura composta por elementos que pertencem a diferentes artes mas que, uma vez extraídos do sistema sêmico de origem (música, pintura, dança, etc), abandonam seu significado original e um novo significado só será preenchido na relação com outros signos. No teatro, o preenchimento do significado é sempre relacional, nunca absoluto. Isolado do contexto, um lenço com morangos bordados são apenas morangos bordados num lenço.

Ao comparar o trabalho do diretor com o trabalho de montagem cinematográfica, Eugênio Barba deixa claro este caráter relacional do signo teatral:

En el montaje del director las acciones, para que sean dramáticas, deben recibir otro valor que destruya el significado y las motivaciones por las que las acciones habían sido compuestas por los actores. Y este nuevo valor es el que lleva las acciones más allá del acto que éstas, en sí mismas, representan.(...) Lo que hace transcender las acciones, y las arrastra más allá de su significado ilustrativo, se deriva de la relación por la que son situadas en el contexto de una situación. Al

70 Piotr Bogatynev, "Os signos do teatro", in *Semiologia do Teatro*, p.84

*ponerlas en relación con otra cosa, se vuelven dramáticas.(...) Dramatizar una acción significa introducir un salto de tensión que la obliga a desarrollarse hacia significados distintos de los originários.*⁷¹

O caráter relacional imprime no signo teatral uma quase ilimitada maneabilidade que, por sua vez, exige uma arquitetura coerente capaz de conferir à encenação uma impressão de totalidade.

Um exemplo (ainda roçando de leve nossa encenação de *OTELO*): temos um primeiro ato numa noite em Veneza e quatro atos na ilha de Chipre, que começam com uma tempestade e uma travessia por mares agitados. Nos momentos finais da peça, Otelo, referindo-se à Desdêmona diz: "ela é falsa como a água". Aqui, já podemos antever o quanto a compreensão dessas relações podem colaborar na busca de um sentido de totalidade na encenação.

Esta particularidade do signo teatral de intercambiar os materiais (cenário: Veneza ou Chipre; sonoplastia: vento e mar; voz do ator: "Ela é falsa como a água"), de passar de um aspecto à outro, de ser constantemente "transformável", é o que constitui seu caráter específico.

71 Eugenio Barba, "Montaje", in *Anatomia del actor*, pp 143-150

Se somarmos esta qualidade fluida própria do signo teatral à polissemia típica da linguagem poética, notamos de imediato a urgência de uma *arquitetura coerente* que nos permita fixar certos sentidos, que funcione como uma "espécie de prensa que impede que os sentidos conotados proliferem na direção de regiões demasiadamente individuais."⁷²

Podemos nomear esta "arquitetura coerente" de *código teatral*. No entanto, não usamos código no sentido da semiologia da comunicação, isto é, um código fixado de antemão, com conhecimentos comuns entre emissor e receptor **antes** da comunicação. Assim como Pavis:

*(...) preferimos la cocepción de un código no fijado de antemano, sino en perpétua modificación y objeto de una própria hermenêutica.*⁷³

Para nós não interessa buscar uma taxonomia de códigos a priori, mas sim observar como nossa encenação de *OTELO* fabricou seus códigos e como eles evoluíram desde a primeira versão da encenação.

⁷² Roland Barthes, apud Demarcy, op. cit., p.35-37

⁷³ Patrice Pavis, op. cit., p.60

Podemos associar esta idéia à concepção de Susanne Langer de *ilusão dramática* e de *forma em suspenso*. Segundo a autora ,

*A ilusão (dramática), da maneira pela qual a concebo, é forma em suspenso. (...) Em uma peça, a forma não tem valor em si mesma; só o estar em suspenso da forma tem valor. Em uma peça, a forma não é e não pode ter valor em si mesma, por que enquanto a peça não terminar não existe forma. (...) Até o final (de uma peça) sua forma está latente nela. (...) Qual forma é escolhida importa menos do que, enquanto drama esteja em movimento, uma forma esteja sendo preenchida.*⁷⁴

O processo de instauração do código é mais importante que o código em si, de forma que este passa de objeto analisado para método de análise.⁷⁵

Se o código é o elo que se constrói entre o signo e sua leitura, ele está na raiz de nossa possibilidade tanto de decifrar (o texto de Shakespeare) quanto de cifrar (na encenação). O que compartilhamos com a platéia seria,

74 Susanne Langer, op. cit., p.322

75 Patrice Pavis, op. cit., p.444

portanto, não um código, mas a descoberta dele; ou, nas palavras de Peter Brook,

*Se passo três meses trabalhando com uma peça, no final desse tempo minha vontade de entendê-la terá me guiado cada vez mais para as profundezas de sua complexidade e fará o mesmo com a platéia. Então, a expressão pessoal deixa de ser objetivo e nós caminhamos em direção à comunhão de descobertas.*⁷⁶

O que é preciso ficar claro é que para ambas operações é necessário considerar tanto as relações que acontecem dentro da obra, na relação do signo com seus vizinhos, quanto fora da obra, na relação entre signo e sociedade (ou segundo Demarcy "encontrar dimensão profunda do signo, ir à sua reserva cultural, à sua 'memória', ao seu peso histórico" pois "foi a sociedade que investiu o significante com seus sentidos"⁷⁷).

A *leitura transversal do espetáculo*, proposta por Demarcy⁷⁸, pode ser utilizada no processo de ensaio a fim de compor a escritura cênica como uma construção transversal.

⁷⁶ Peter Brook, trad. nossa, *The shifting point*, trad. nossa, p.79

⁷⁷ R. Demarcy, op. cit., pp. 23-38

⁷⁸ idem

Além disso, ela também se aplica à leitura do texto dramático.

Segundo o autor, " a primeira modificação em relação à leitura horizontal consiste numa vontade de distinguir as diversas unidades significantes contidas no espetáculo". Sucessivamente essas unidades significantes são postas em relação ao contexto dentro e fora dele. Deste modo temos os planos simbólico, paradigmático e sintagmático operando em cadeia, fazendo com que o signo teatral ganhe sentido no processo de instauração do código.

A leitura transversal efetua-se por meio de três operações, que no espectador realizam-se ao mesmo tempo:

- "1. reconhecimento dos elementos significantes*
- 2. leitura desses elementos: isolamento dos sentidos múltiplos através de um relacionamento com a realidade sócio -cultural*
- 3. ancoragem dos significados verdadeiros: através da combinatória, do reconhecimento de traços de afinidade ou complementaridade entre os diversos significantes que se produzem ao longo da representação."*⁷⁹

79 idem, p.36

Na elaboração de nossa encenação de *OTELO*, seguimos estes mesmos princípios pragmáticos. Num primeiro momento, nos pusemos a trabalhar os sentidos, a "relacionar olho e ouvido com a obra". Aqui cabem as primeiras improvisações sobre os aspectos mais amplos da obra, seu conflito vital, experimentações intuitivas que procurem configurar as primeiras impressões do universo do texto, trabalhando ainda no campo do simbólico proposto por Shakespeare: um território, homens, mulheres, tambores, vento, guisos, bodes e macacos.

A seguir, a consciência paradigmática é ativada. É o momento de diferenciar, de distinguir, de "estabelecer comparações que acentuem diferenças capazes de identificar a especialidade do signo visto". O "território" passa a ser uma arena delimitada por duas fileiras de cadeiras, uma em cada lateral, voltadas para o centro do palco; os homens são militares, seus movimentos são angulares e firmes; as mulheres usam saias em tons de vermelho, seus movimentos são suaves e sinuosos.

Num terceiro momento, uma vez preenchido os signos com inúmeros significados (extraídos da experiência individual de cada ator, da sociedade e da história), organiza-se via estrutura sintagmática. Revelam-se afinidades, identificações, complementaridades: o território é Veneza, é Chipre e é a Mulher - espaço de representação e fingimento

("...ela é falsa como água", diz Otelo na segunda cena do quinto ato). Evidenciam-se oposições: aos tambores se sobrepõem urros de animais selvagens; a movimentação dos atores ora parece extremamente elegante, ora é grotesca; no próprio texto de Shakespeare, há momentos de verso e momentos de prosa (este mesmo verso ora é lírico, ora épico e a prosa, ora coloquial, ora vulgar); há a ópera OTELO de G.Verdi, música popular (*Nervos de Aço* de Lupcínio Rodrigues e *O Ciúme* de Caetano Veloso) e música étnica; a orquestra de Ray Coniff tocando *Love is a many splendored thing* e Gil Gomes narrando um crime passionai.

Sucessivamente toda trama surge através de uma dramaturgia de imagens e sons sem que necessariamente falemos de Otelo, Iago e Desdêmona. A obra de Shakespeare abre-se tanto em direção a mitologias profundas quanto às suas correspondências sociais contemporâneas. Como queria Artaud, em direção a uma atualidade não factual, que transcenda os acontecimentos. Como queria Brecht, em direção à estrutura aberta da obra que nos permita uma compreensão crítica da realidade.

CAPÍTULO II

2.1. Profanando os secretos tesouros do templo

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias.

Barthes

É verdade que nossa dissertação procura privilegiar o aspecto espetacular da performance teatral. Mas isso não significa negligenciar a importância do texto no processo da criação da encenação.

Consideramos o texto teatral como guia máximo de nossa tarefa, mapa que, além da fábula, contém importantes e essenciais informações estratégicas. Assim como Souriau, "acreditamos que na verdade existe, na invensão dramática, necessidade de uma espécie de cálculo (ou de delicado

sentir) das forças humanas em confronto"⁸⁰. Se assim é, nada melhor do que procurar compreender tais cálculos, já que buscamos, através da encenação, um diálogo com o autor e sua época, ou seja, uma encenação que mantenha uma coerência entre o *texto de partida* e o *texto de chegada*⁸¹; em última análise, considerar a Arte um constante esforço de união entre as palavras e as coisas, buscando romper a dicotomia entre texto e cena; garimpar no próprio texto suas possibilidades espetaculares. Um, não é inimigo do outro. Não é questão de *um ou outro* e sim de *um e outro*, pois a palavra poética é absolutamente democrática e intensionalmente dialógica, lugar privilegiado da invensão e da memória.

Patrice Pavis, em seu *Diccionario del Teatro*, no verbete *Pre-puesta en escena* (o que equivaleria a uma pré-encenação) coloca a hipótese segundo a qual "o texto dramático conteria de antemão, de forma mais ou menos explícita, as indicações necessárias para a realização de uma encenação 'ótima'"⁸². No entanto, o autor ressalta que 'ótima' não equivale a

80 Etienne Souriau, *As duzentas mil situações dramáticas*, p.9

81 Utilizamos aqui a nomenclatura "texto de partida" e "texto de chegada" para o texto original e sua tradução cênica. No nosso caso, o "texto de partida" é *OTELLO*, de W. Shakespeare, e o "texto de chegada" é a encenação propriamente dita, registrada no "texto espetacular", capítulo 3.4.

82 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética e semiologia*, pp. 375, 376; 384-389; 503,504.

dizer que exista **uma** forma correta, "posição que conduziria a uma fetichização do texto e a considerá-lo como pivô sagrado da encenação"⁸³. Pavis acrescenta ainda que:

(...) a teoria brechtiana do *gestus* apoia-se na noção de uma atitude gestual do dramaturgo no texto escrito e dos atores frente ao texto a enunciar, atitude que se traduz primeiro numa certa leitura e a seguir na encenação.⁸⁴

A esse respeito, Gerd Bornheim afirma que:

Brecht sabe muito bem que a dramaturgia está longe de constituir uma criação tão somente literária; se sua constante preocupação com a linguagem especificamente dramatúrgica evidencia a importância que ele empresta ao texto (ou à necessidade de atualizá-lo em função das modificações históricas), tal importância não pretere jamais a pesquisa formal do contexto cênico em que o texto se deverá integrar⁸⁵.

83 "La puesta en escena correcta no es necesariamente la que expresa o que contiene el texto y solamente el texto. Semejante consideración es idealista y excesivamente normativa, y desconoce el trabajo interpretativo del director". Idem p. 250.

84 ibidem

85 Gerd Bornheim, *Os pressupostos gerais da estética de Brecht*, in: Wolfgang Bader (org) *Brecht no Brasil: experiências e influências*, p.49.

Tal afirmação encontra-se de acordo com nossa perspectiva que busca na encenação não a expressão individual do encenador ou dos atores, nem a do autor do texto, mas sim o diálogo e o confronto entre ambas, pois para nós, a encenação é "um animal de duas costas". Assim, como Pavis e como nossa prática demonstra, acreditamos que

(...) as hipóteses dramatúrgicas e cênicas concretas interrogariam o texto e o obrigariam a decidir se a hipótese da encenação o ilumina de uma maneira convincente e completa, se a leitura da fábula e do descobrimento das contradições ideológicas resultam estimuladas.⁸⁶

Uma vez que este trabalho é fruto direto de hipóteses dramatúrgicas e cênicas concretas (já que o trabalho prático precedeu nossa reflexão teórica), como veremos no Capítulo III, aprofundemo-nos um pouco mais nas estratégias cifradas no texto, no sentido de compreender melhor as técnicas do autor dramático, de modo a poder preparar o terreno para as escolhas feitas por nossa encenação.

A suposição de que o texto possa conter em si uma *pré-encenação* pressupõe que o texto teatral distingue-se

86 Patrice Pavis, op. cit. p. 375.

radicalmente de outros textos (poema, novela, etc), não apenas pela presença e polifonia de seus enunciadores⁸⁷, mas também por sua abstração básica, que é o *ato*⁸⁸ (ou a ação), criando um *agora* cuja pungência reside no fato deste tempo presente habitar a intersecção de dois grandes campos de contemplação: o passado e a memória (gerador da situação), e o futuro e a expectativa (fator dinâmico da situação)⁸⁹. Segundo Susanne Langer:

O drama, embora implique em ações passadas (a "situação"), move-se não em direção ao presente, como procede a narrativa, mas em direção a algo que está além; lida essencialmente com compromissos e consequências. (...) O teatro cria um perpétuo momento presente; mas é apenas um presente preenchido com seu próprio futuro que é realmente dramático. (...) Esta ilusão de um futuro constante iminente, essa aparência vívida de uma situação que se desenvolve antes de que qualquer coisa espantosa haja ocorrido, é a "forma em suspenso".⁹⁰

87 Idem.

88 Suzanne Langer, *Sentimento e forma*, p.120.

89 "Como a literatura cria num passado virtual, o drama cria um futuro virtual. O modo literário é o modo da Memória; o dramático é o Destino. Idem 320, 321.

90 ibidem, p. 323.

A autora também afirma que o drama cria, através desse jogo com o futuro, a ilusão de Destino, e que esta ilusão se origina da maneira pela qual o dramaturgo manipula as circunstâncias, pois:

Antes de que uma peça haja seguido muito adiante, já se tem consciência não apenas de vagas condições de vida em geral, mas de uma situação especial. Como a distribuição de peças num tabuleiro de xadrez, a combinação de personagens forma um padrão estratégico. (...) No teatro, vemos todo o arranjo de relacionamentos humanos e interesses conflitantes bem antes de ter ocorrido qualquer evento anormal que poderia colocá-lo em foco. (...) Isso cria a tensão peculiar entre presente e sua consequência ainda não realizada, "forma em suspenso", a ilusão dramática essencial. (...) O Futuro aparece como já uma entidade embrionária no presente. Isso é o Destino.⁹¹

A manifestação desse Futuro pode ocorrer tanto na forma da Fortuna (acaso que rege a vida coletiva, estruturado como uma constante perda e retomada de equilíbrio e constante união e perpetuação da vida) ou na forma de Fado (destino que rege a vida do indivíduo, estruturado como nascimento,

91 ibidem, pp. 323, 324.

climax e morte; solidão e dissociação). A essas duas formas, Langer denomina *ritmo cômico* e *ritmo trágico*. A palavra ritmo é usada pela autora tomada do reino da fisiologia, onde as funções vitais básicas são geralmente rítmicas. Segundo ela:

(...) é precisamente o ritmo da ação dramática que torna o drama uma "poesia do teatro" e não uma imitação (no sentido usual, não aristotélico), ou um faz de conta da vida prática. (...) O ritmo geral de uma ação aparece em uma peça quer a estejamos lendo ou ouvindo sua leitura, representando-a ou assistindo sua representação. Este ritmo é a "forma dominante" da peça; ele brota da concepção original feita pelo poeta da "fábula" e dita as principais divisões da obra. (...) A ação total é uma forma cumulativa; e em virtude de ser ela construída por um tratamento rítmico de seus elementos, parece crescer a partir de seu início. Essa é a criação que o dramaturgo faz de "forma dominante".⁹²

Já os personagens, esses "fazedores de futuro", dispostos estrategicamente pelo dramaturgo, seriam agentes desse Destino que se constrói, ou desta Fábula. Aqui, nos

92 ibidem, p. 369.

referimos à Fábula no sentido brechtiano do termo, ou seja, sequência de eventos que constitui o experimento social da peça, elemento central da performance. O que importa não é o que o personagem é (ou sua natureza humana, como no romance), mas o que ele faz. A construção da fábula é o resultado de personagens agindo e reagindo uns sobre os outros⁹³.

Unidade constitutiva da fábula, a situação é parte da ação, "é inteiramente concebida pelo dramaturgo e é dada por ele, aos atores para que estes a compreendam e representem, da mesma forma em que ele lhes dá as palavras que devem ser ditas."⁹⁴

Souriau afirma que a **situação dramática** "é uma forma, mas uma forma-potência: é a forma intrínseca do sistema de forças encarnado pelos personagens, num dado momento", ou ainda, "uma forma particular de tensão inter-humana e

93 "O estudo do personagem é ao mesmo tempo o estudo da fábula; mais precisamente, deveria primeiramente ser o estudo da fábula". Brecht apud John Rouse, "Brecht and the contradictory actor", trad. nossa, in: *Acting (Re)Considered: theories and practices*, p. 239.

94 "As palavras em uma peça são apenas a substância das falas e as falas são apenas alguns dos atos que constituem o drama. Mas são atos de um tipo especial: a proferição verbal é a vazão aberta de uma resposta emocional, mental e corpórea (...) a fala é a quintessência da ação (...) cada proferição é o final de um processo que se iniciou dentro do corpo de quem fala". Langer, op. cit., pp. 326, 327.

microcósmica do momento cênico"⁹⁵. O autor ressalta ainda o caráter essencialmente dinâmico da situação dramática:

(...) a situação inteira é um dado essencialmente dinâmico. Não só um sistema de forças com tensão interna, apoiadas umas nas outras, mas também um sistema que jamais é estático.

(...) Tudo é igualmente dinâmico aqui, dinamismo este que exerce uma progressão para outros momentos, ou na tensão interna do momento.⁹⁶

Para Souriau⁹⁷, se situação dramática é uma *figura estrutural* esboçada por um *sistema de forças* (sistema de oposições e atrações), encarnadas, experimentadas ou animadas pelos personagens num dado momento da ação, cada uma dessas forças (e conseqüentemente cada personagem) representa uma *função dramática* dentro desse sistema.

Tomando como analogia a imagem de Langer de que o autor dramático dispõe os personagens como num jogo de xadrez, podemos compreender melhor a íntima relação entre situação e função. O jogo (ou a peça de teatro) quebra o isolamento do personagem (rei ou peão), transformando o drama num "fato

95 Souriau, op. cit., pp. 28-38

96 Langer, op. cit., pp. 31-35.

97 Souriau, op. cit. pp. 38,39.

coletivo de um pequeno grupo humano no interior do qual se tocam forças arquitetonicamente estruturadas."⁹⁸

Esta concepção articula-se com o pensamento brechtiano de que "a menor unidade social não é o indivíduo, mas duas pessoas"⁹⁹. Brecht raramente aponta o caráter da figura cênica durante o processo de trabalho. Ele não fala sobre aquilo que o homem é, mas sobre aquilo que o homem faz. Raramente fala sobre personagens individuais, isolados. Ao contrário, pede que seus atores criem seus personagens dialeticamente uns com os outros.

Forma potência (Souriau), *Forma em suspenso* (Langer), uma *Possibilidade* (Brecht). É essa sensação de incompletude do texto dramático que torna qualquer encenação uma leitura singular. Ou ainda, nas palavras de Peter Brook:

Não há forma, a começar por nós, que não esteja sujeita à lei fundamental do universo: aquela do desaparecimento. (...) Nascer é dar forma, quer estejamos falando sobre um ser humano, uma sentença, uma palavra ou um gesto. (...) Entre o não-manifesto e o manifesto, há um fluxo de energia sem-forma, e em dados momentos há tipos de

98 Idem.

99 Brecht apud John Rouse, trad. nossa, op. cit. p. 240.

explosões (onde surge a forma)...Esta forma pode ser chamada de encarnação.

(...) Quando começamos a trabalhar com uma peça, inevitavelmente, no início não há forma alguma. São apenas palavras no papel ou idéias. O evento é a configuração da forma. O que chamamos de trabalho é a busca pela forma correta.

*(...) Por isso não devemos confundir forma virtual (texto dramático) com forma realizada (performance propriamente dita). A forma realizada é o que chamamos de **show** (grifo nosso).¹⁰⁰*

Quando se trata da encenação de textos clássicos (como é o nosso caso em *OTELLO*), estas questões aparecem com mais clareza, uma vez que quase todos esses textos já foram lidos, vistos, e muito se escreveu sobre eles, obrigando o diretor a tomar partido em relação à sua interpretação. Segundo Peter Brook:

(...) Existe um grande mal entendido que frequentemente bloqueia o trabalho em teatro, e que consiste em acreditar que aquilo que o autor ou compositor da peça ou ópera escreveu no papel é uma forma sagrada.

¹⁰⁰ Peter Brook, *There are no secrets*, trad. nossa pp. 50, 51.

(...) Aqui nós estamos tocando também num grande mal entendido sobre Shakespeare. Muitos anos atrás costumava-se clamar que se devia "encenar as peças de Shakespeare assim como ele as escreveu". Hoje o absurdo disto é mais ou menos reconhecido: ninguém sabe qual a forma cênica que ele tinha em mente. Tudo que se sabe é que ele escreveu uma série de palavras que continham em si a possibilidade de fazer formas constantemente renovadas. Não há limites para as formas virtuais presentes num grande texto (grifo nosso).¹⁰¹

No caso da encenação de *OTELO*, optamos por considerar o diálogo entre os diferentes tempos: o tempo da ficção representada, o tempo de sua composição e o nosso. Segundo Pavis, "esse tipo de encenação restaura mais ou menos explicitamente os pressupostos ideológicos ocultos e não teme em revelar os mecanismos de construção estética do texto e de sua representação".¹⁰²

Nesse sentido, nosso trabalho prático enfatiza a utilização do *intertexto* (citação de outros autores que esclarecem o texto representado) e de *práticas*

101 Idem p. 52.

102 Patrice Pavis, op. cit., p. 389.

*significantes*¹⁰³ que reconstroem a significação do texto a partir de significantes cênicos.

Retomando a idéia de uma pré-encenação contida no texto, alguns investigadores chegam a supor a existência de verdadeiras "matrizes textuais de representatividade", de "núcleos de teatralidade" e de uma "virtualidade cênica contida no texto"¹⁰⁴.

103 "A busca de um intertexto transforma o texto original tanto no plano dos significados como no dos significantes: desarticula a fábula linear e a ilusão teatral, confronta ritmos e duas escrituras muitas vezes opostas, colocando o texto original à distância, insistindo em sua materialidade". Pavis, trad. nossa, op. cit., p. 277.

Como podemos observar, esta prática está de acordo com os pressupostos Brechtianos indicados como modelo em nossa introdução. Sobre a *prática significativa*, Pavis escreve que ela "se opõe à concepção de uma estrutura estática do texto (ou de uma dada representação onde desde o começo não há uma intervenção ativa do leitor/espectador). (...) Numa encenação, a prática significativa do intérprete (diretor ou espectador) conduz à reconstruir a significação a partir dos significantes cênicos: antes de traduzir estes significados unívocos se insiste em examinar sua materialidade e todos os sentidos que são capazes de produzir.

Esta prática consiste finalmente em passar constantemente da ficção (simbolizada) ao acontecimento (real da percepção do espectador). Ao romper deste modo a ilusão, tomamos consciência das técnicas de construção da fábula e dos procedimentos artísticos. O constante deslocamento do ponto de vista crítico desmistifica a impressão de uma obra que funciona por si mesma sem ser alimentada pelo trabalho significativa da equipe de realização e pela atividade psicológica e social do espectador". Pavis, op. cit., p. 373.

Assim como no caso do intertexto a prática significativa nos coloca consoantes ao modelo Brechtiano.

104 Uberfeld, Serpieri, Gulli- Pugliati apud Patrice Pavis, op. cit., p. 375.

Qualquer que seja o nome mais ou menos pomposo que se dê a tais peculiaridades do texto, não há dúvidas, como podemos observar, de que o texto dramático, especialmente os bons textos dramáticos que, devido a seu valor paradigmático, tornaram-se *clássicos*, cifram em sua escritura boa parte de suas possibilidades espetaculares; principalmente quando este texto é um texto de William Shakespeare, escrito e reescrito em constante comunhão com a cena (assim como os textos de Brecht).

2.2. Da universalidade e contemporaneidade de Shakespeare

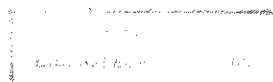
(...) começamos a falar de Shakespeare e imediatamente descobrimos que se existe um ponto de ligação, um ponto onde a compreensão comum possa surgir; este ponto é o sentido compartilhado de como podem unir-se aquilo que é atemporal e aquilo que está acontecendo agora.

Ser contemporâneo não significa necessariamente trazer tudo cegamente para o presente, nem ser atemporal significa apenas habitar um sonho, tão elevado que o presente não tenha nenhuma importância.

Peter Brook

Para falar da pertinência da escolha do texto temos necessariamente que adiantar alguns pontos sobre nosso trabalho prático que serão esmiuçados no capítulo III. Isto porque a escolha do texto deu-se à posteriori, como resposta a uma dupla inquietação nascida do trabalho corporal realizado com um grupo de alunos do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

A primeira inquietação refere-se à oposição entre ritmo orgânico (que podemos simplificar por nascimento, clímax e



declínio) e ritmo mecânico (que podemos simplificar por perda e retomada de equilíbrio).

A segunda diz respeito à oposição entre qualidades de movimento: feminino/masculino e grotesco/sublime (ou bestialidade/nobreza, ou ainda, instinto/razão). Já a terceira refere-se à busca de um treinamento prático para a expressão de padrões emocionais básicos (vide 3.2.), baseado no trabalho respiratório, nas tensões posturais e faciais.

Ao distribuir-se no tempo, o trabalho com esses diferentes ritmos levou-nos a considerar o caráter narrativo desses corpos em movimento. Ao acentuar a plasticidade do corpo no espaço, o trabalho com a qualidade de movimento guiou-nos em direção a um impulso essencial, gerador virtual do personagem (a princípio apenas homens e mulheres), ao mesmo tempo em que acentuava o caráter dramático desses corpos em confronto, através da majoração das oposições (masculino x feminino, grotesco x sublime ou bestialidade x nobreza). Já a pesquisa com os padrões emocionais básicos guiou-nos no sentido de estabelecer um fluxo dinâmico entre os dois ritmos (trágico e cômico) e as qualidades de movimento pesquisadas, tornando-as *expressivas*.

Enfim, realizamos uma proposta de investigação formal baseada na simples experiência física (através de exercícios técnicos e de improvisação) de dois ritmos diversos, de

qualidades de movimento diversas e de padrões emocionais diversos; em resumo, o desejo de explorar - com o corpo - estas polaridades, oposições, ambivalências, pois como afirma Campbell, "o mundo dos pares de opostos é o mundo da ação"¹⁰⁵.

Por obra das Musas, "naquele maravilhoso jeito que os espíritos têm de deixar que pensemos que as idéias, de inspiração divina, são mesmo nossas"¹⁰⁶, ou talvez graças à rapidez e generosidade da intuição, descobrimos que *OTELLO*, de William Shakespeare, nos oferecia um bom campo para esta investigação. Afinal, lá havia homens em estado bruto, mulheres ambíguas, amor, sexo e ciúme. Essas polaridades pareciam tão claras e sedutoras que a preocupação quanto à pesquisa dos dois tipos de ritmos passou, neste primeiro momento, para um segundo plano.

A disputa entre os machos pela posse da fêmea (com todas as estratégias que têm direito, do pavão que exhibe sua cauda em leque à aranha que devora o macho depois da cópula) e pela defesa do seu território foi a urgência básica que primeiro ligou esses corpos ao texto de Shakespeare.

105 Joseph Campbell, *O poder do mito*, p. 28

106 Joseph Campbell, *A imagem mítica*, p. 11

Se digo "corpos" é para enfatizar que nenhuma aproximação intelectual ou racional guiou-nos na escolha do texto. Tal escolha foi resultado de um apelo do corpo em situação de confronto, determinada por oposições quase que exclusivamente biológicas: a defesa do território e o sexo como dominação e perpetuação dos genes da espécie.

É neste ponto que tocamos na epígrafe que abre este capítulo: que mitos dormiam nestes corpos e quais modelos eles revelam quando despertados, manifestando-se vivos no presente?

Segundo Mircea Eliade "alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano", sendo que o *status* de mito é conferido à transformação de certas imagens em imagens exemplares. O autor ainda acrescenta que as *obras-primas* tornam-se *clássicos* na medida em que tornam-se também imagens exemplares (e portanto míticas). Prossegue Eliade:

*Sabe-se que, assim como outros gêneros literários, a narrativa épica e o romance prolongam, em outro plano e com outros fins, a narrativa mitológica.*¹⁰⁷

107 Mircea Eliade, *Mito e Realidade*, p.156

Acredito que em "outros gêneros" inclui-se o dramático, lembrando o exemplo clássico de Freud indo buscar na tragédia de Sófocles o modelo fundamental de sua teoria. Outro modelo paradigmático para Freud é *Hamlet*. "Todos os neuróticos", escreve Freud, "são Édipo ou Hamlet"¹⁰⁸. Aliás, tanto Freud quanto Jung e seus seguidores demonstram irrefutavelmente que "a lógica, os heróis e os feitos do mito mantiveram-se vivos até a época moderna"¹⁰⁹.

É inevitável que qualquer discussão sobre a universalidade e a contemporaneidade de Shakespeare mencione seu caráter de *mito*, como afirma Martin Esslin:

*Usamos as peças de Shakespeare exatamente da mesma maneira que os gregos desenvolveram seu copêndio de mitos através de Homero, Hesíodo ou quaisquer versões familiares naquele tempo; e de fato como Shakespeare usou os mitos de seu tempo. Talvez seja isto que o torna nosso contemporâneo.*¹¹⁰

Apesar de concordar que as peças de Shakespeare encarnam emoções humanas que não mudaram, ou que mudaram muito pouco,

108 S. Freud, apud Campbell, in *O herói das mil faces*, p.18

109 Joseph Campbell, *O herói das mil faces*, pp. 13-57

110 Martin Esslin, in *Is Shakespeare till our contemporary?* (ed. John Elsom), trad. nossa, p.26

Esslin ressalta, como fez Brecht, o valor de "material bruto" dos clássicos. Assim como Brecht, Esslin não vê razão para que a mitologia deva sempre significar o mesmo para várias gerações. O mito deve ser questionado, mas, se uma sociedade não tem um *corpo comum de material de referência*, ela não poderá engajar-se no processo dialético.¹¹¹

Neste sentido, seria ainda importante diferenciar dois tipos de mitologia. Uma, é aquela que relaciona o indivíduo com sua própria natureza e com o mundo natural do qual ele participa. Outra, é a mitologia estritamente sociológica, que liga o indivíduo à uma sociedade particular, pois, além de "homens naturais", somos sempre membros de um grupo particular.¹¹²

Esse caráter mítico ou este "corpo comum de material de referência" adquire contornos mais etológicos do que sociológicos, na afirmação de Erich Fried sobre *padrões básicos de comportamento*:

Não nos damos conta de que somos chamados a reconhecer padrões arcaicos de comportamento, dos quais brotam um conhecimento profundo daquilo que

111 idem, p.25

112 Joseph Campbell, *O poder do mito*, p.24

está acontecendo às pessoas hoje e do que aconteceu à gerações passadas.

*Não quero dizer "atemporal". Nada é atemporal Mas se olharmos para os padrões de comportamento em Shakespeare e seu profundo conhecimento da psicologia de seus personagens, descobrimos a toda hora que suas peças não ficaram obsoletas, e, algumas vezes, menos até do que *Pigmaleão* de B. Shaw ou *Arturo Ui* de Brecht.(...) Alguns padrões de comportamento ainda estão conosco. (...) Esses padrões persistem e é por isso que ainda vale a pena encenar Brecht e Shakespeare.*

Nós estamos agora começando a reconhecer como os padrões profundos encontrados em Shakespeare são ainda extremamente significantes e é essencialmente por isso que ele tem sido compreendido por séculos.

Ele pode não ser nosso contemporâneo no sentido de ser tópico, mas ele é contemporâneo aos nossos padrões profundos de comportamento e, por esta razão, ele é capaz de mostrar-nos como a sociedade se move.¹¹³

113 Erich Fried, in *Is Shakespeare still our contemporary?* (ed. John Elsom), trad. nossa, p. 29-32

Já Hugh Quarshie faz equivaler a idéia de mito à idéia de leis da natureza (ou padrões de comportamento, segundo Fried):

*Sustento que mito é uma versão da história que foi elevada ao status de lei da natureza. Shakespeare, é claro, escreveu em circunstâncias históricas particulares existentes em seu tempo; mas ele também ativou princípios gerais, ou formas universais, as quais ele preencheu com conteúdos históricos.*¹¹⁴

Gustav Jung denomina *arquétipos* a essas matrizes arcaicas, comparando o arquétipo ao sistema axial dos cristais, que determina sua estrutura cristalina na solução saturada, sem possuir, contudo, existência própria. As explicações compiladas por Campbell¹¹⁵ nos ajudam a compreender o caráter universal dessas *imagens arquetípicas*. Segundo Jung, elas seriam:

(...) formas ou imagens de natureza coletiva que se manifestam praticamente em todo o mundo como constituintes dos mitos e, ao mesmo tempo, como produtos autóctones e individuais de origem incosciente.

114 Hugh Quarshie, in *Is Shakespeare still our contemporary?* trad. nossa, p.141

115 Joseph Campbell, *O herói das mil faces*, nota 18, p.51

Campbell prossegue estabelecendo relações com outros modelos:

Como assinala o Dr. Jung (...) a teoria dos arquétipos não é, de modo algum, invenção sua. Compare Nietzsche: "Em nosso sono, assim como em nossos sonhos, passamos por todo o pensamento da humanidade que veio antes de nós. (...) O sonho nos faz retroceder a estados anteriores da cultura humana e nos fornece um meio melhor de compreendê-la.

Ou ainda , a teoria das "idéias elementares de natureza étnica" de Adolf Bastian:

Essas idéias, em seu caráter psíquico primordial (...) devem ser consideradas "as idéias germinais de caráter espiritual (ou psíquico), a partir das quais toda a estrutura social foi desenvolvida organicamente" e, como tais, podem servir à pesquisa indutiva.

Pensamentos similares, prossegue Campbell, transparecem nos escritos de Franz Boas (padrões de idéias) e em Freud:

(...) no essencial, as características mentais do homem são as mesmas em todo o mundo. (...) certos padrões de idéias associadas entre si podem ser reconhecidas em todos os tipos de cultura.

(...) Esse simbolismo não é peculiar aos sonhos, mas é característico da indução inconsciente, (...) e é encontrado no folclore, nos mitos e nas lendas populares, (...) na sabedoria proverbial e nos chistes comuns, num grau mais complexo do que nos sonhos.

É importante deixar claro que as idéias de mito, padrões básicos de comportamento, ou arquétipos, não implicam em estaticidade, pois são potencialidades latentes. Referindo-se ao conceito de arquétipo de Jung, a Dra. Nise da Silveira¹¹⁶ ressalta que o arquétipo é unicamente uma virtualidade, podendo atualizar-se num sem números de formas.

Aliás, o mito (assim como padrões básicos de comportamento ou arquétipos) sobrevivem graças à sua habilidade em modificar-se. Neste ponto, nos deparamos novamente com a pluralidade da obra shakespeariana: "A única natureza do material shakespeariano é que ele está se

116 Nise da Silveira, *Jung, vida e obra*, p.78

movendo constantemente, constantemente se transformando"¹¹⁷

O mito não significa, ele sugere uma experiência (e não uma moral); se ele sugere uma experiência e nossas experiências estão limitadas pelo tempo e pelo espaço - vias sensíveis que moldam tais experiências -, podemos inferir que atuar ativamente sobre essas vias seria percorrer um caminho de volta ao mito; ou ainda, que o corpo é a principal via de acesso a este conhecimento adormecido em nossos *softwares culturais*.

A psique humana é essencialmente a mesma, em todo o mundo. A psique é a experiência interior do corpo humano, que é essencialmente o mesmo, com os mesmos órgãos, os mesmos instintos, os mesmos impulsos, os mesmos conflitos, os mesmos medos. A partir desse solo comum, constitui-se o que Jung chama de arquétipos, que são as idéias comuns dos mitos. (...) A diferença entre os arquétipos junguianos do inconsciente e os complexos de Freud é que aqueles são manifestações dos órgãos do corpo e seus poderes. Os arquétipos tem base biológica; (...) em todo o mundo, em diferentes épocas da história humana, esses arquétipos, ou idéias elementares, aparecem sob diferentes roupagens,

¹¹⁷ Peter Brook, trad. nossa, *The shifting point*, trad. nossa, p.93

decorrentes do ambiente e das condições históricas.¹¹⁸

Em suas *Cartas Sobre a Linguagem*, Artaud também recorre à materialidade do corpo como via de acesso aos conteúdos profundos (e universais) contidos nas obras clássicas:

(...) se hoje nos mostramos tão incapazes de dar de Ésquilo, Sófocles, Shakespeare, uma idéia digna deles é porque parece que perdemos o sentido da física de seus teatros. É porque o lado diretamente humano e atuante de uma dicção, de uma gesticulação, de todo ritmo cênico, nos escapa (...). É através dessa gesticulação precisa que se modifica com as épocas e que atualiza os sentimentos, que se pode reencontrar a profunda humanidade daqueles teatros.¹¹⁹

O autor ainda acrescenta, em *Um Atletismo Afetivo*, que "é preciso admitir uma espécie de musculatura afetiva que corresponda às localizações físicas dos sentimentos."¹²⁰

118 Joseph Campbell, *O poder do mito*, p.53, 54

119 Antonin Artaud, "Cartas sobre a linguagem", in *O teatro e seu duplo*, p.138

120 Antonin Artaud, "Um atletismo afetivo", in op. cit., p.162

Na verdade, o que acontece é que a contemporaneidade de Shakespeare reside no fato dela oferecer-se inteiramente à cena, como define Peter Brook:

*Shakespeare é um pedaço inerte de carvão. Eu posso escrever livros e dar palestras sobre as origens do carvão - mas eu estou realmente interessado no carvão numa noite fria, quando preciso me aquecer; acendo o fogo e ele torna-se ele próprio. Então, ele liberta sua virtude.*¹²¹

Se a encenação compreender essa generosidade da obra para com a atualidade (porque a cena é sempre uma atualidade) e não trazer à cena idéias fechadas contidas no texto (pois ele, o texto, não contém idéias, ele gera idéias), compreenderemos a contemporaneidade de Shakespeare, ou nas palavras de Jan Kott, teremos então "uma relação dialética - a mudança dos tempos e as mudanças das imagens de Shakespeare".¹²²

121 Peter Brook, *The shifting point*, trad. nossa, p.93

122 Jan Kott, in *Is Shakespeare still our contemporary?*, trad. nossa, pp. 11-16. Trevor Nunn (no programa de *Late plays of Shakespeare*, RSC, 1964) ressalta que "é irreal imaginar que as peças de Shakespeare são relevantes e significantes para uma platéia contemporânea a qualquer tempo. O humanismo de Shakespeare é dominante, as peças serão sempre acessíveis, elas não requerem um clima político ou religioso específico para que façam sentido, mas nosso sentido de valores humanistas, nosso sentido moral, mudam quase que imperceptivelmente de época para época, de geração para geração (como é claro que os valores de Shakespeare mudaram) de tal forma que uma área negligenciada pode de

Exemplificando esta afirmação, Kott comenta a encenação de Hamlet, feita por Brecht. Para ele, com a perspectiva da segunda guerra, a trama central é deixar a Dinamarca para os Noruegueses. Se para Goethe, o personagem mais contemporâneo era Hamlet; para Brecht, em 1949, era Fortimbrás.

No entanto, se estamos fazendo relações, torna-se necessário conhecer profundamente ambos os termos da equação, para que, no afã de sermos contemporâneos, não tomemos "alhos por bugalhos".

É fundamental analisarmos as peças de Shakespeare dentro de um contexto definido, num tempo e num espaço específico, para depois estabelecermos as relações. Aqui temos que jogar com três momentos históricos: o tempo no qual Shakespeare escrevia, o tempo sobre o qual ele escrevia e o tempo no qual a peça é encenada. A tensão criada entre esses "tempos" é o que torna a peça interessante e "atual", no sentido artaudiano da palavra, pois coloca em confronto a essência e a história do homem.

repente tornar-se nitidamente relevante. Num tempo de cepticismo, a esperança é sentimental, num tempo de esperança, o cepticismo soma-se a imoralidade." apud Michael Scott, in *Shakespeare and the modern dramatist*, trad. nossa, p.127.

Há ainda dois níveis de tensão: um, gerado pelo próprio caráter "aberto" da obra¹²³, onde uma pluralidade de significados convive num só significante, convidando-nos a "fazer a obra com o autor"; e um outro, que decorre do fato de ser Shakespeare um autor estrangeiro.

Martin Esslin¹²⁴ comenta que a necessidade da tradução liberta os múltiplos sentidos de uma palavra, obrigando-nos a tratá-la como matéria prima em constante tensão entre possíveis significados. São "des mots rayonnants" ("as palavras radiantes"), das quais falou Jean-Claude Carrière, no trecho citado na nossa Introdução.

Ao trabalhar distanciada de uma tradição pré-estabelecida, a "visão estrangeira" nos permite ler a peça com olhos inocentes, onde cada palavra causa ao mesmo tempo um estranhamento e um desafio. Temos que encontrar equivalências, e é neste processo de busca de equivalências que o signo revela seus significados mais arcaicos e até inesperados. Somos também instigados a buscar conexões visuais que completem os significados imprecisos, pois

123 Usamos "obra aberta" como definido por Umberto Eco, em *Obra Aberta* (1969)

124 Martin Esslin, in *Is Shakespeare still our contemporary?*, trad. nossa, pp. 35-62

quando o tradutor cumpre sua tarefa ele não traduz palavras, mas recria imagens¹²⁵.

Esslin ainda sugere que certas traduções/adaptações acabam transformando-se em obras completamente diferentes, como uma variação de um tema musical, nunca a mesma composição.¹²⁶

O que torna esta tarefa tradutória bastante difícil é o uso compacto e conotativo que Shakespeare faz da língua, condensando em uma palavra ou em uma frase diversos significados, muitas vezes contraditórios. Isso diz respeito não apenas ao sentido do que é dito mas também concerne ao material sonoro da palavra; em Shakespeare, som e sentido são indissociáveis. As implicações sensoriais das palavras dão literalmente corpo às imagens.

Jean Michel Déprats, diretor, crítico e tradutor francês, ainda ressalta¹²⁷ a importância de preservar a teatralidade do texto. Traduzir para o palco nos obriga a descobrir uma linguagem gestual sobre a qual o ator possa trabalhar. Desta forma, traduz-se "TEATRO" mais simplesmente do que "para

125 Alexandre Anikist, in *Is Shakespeare till our contemporary?*, trad. nossa, p.54

126 Martin Esslin, trad. nossa, op. cit.

127 Jean Michael Déprats, in *Is Shakespeare Still our contemporary*, trad. nossa, pp. 48,49

teatro", de modo que esta tradução ou adaptação contenha, como no original, indicações precisas para o ator.

É claro que isso implica em perdas, mas por outro lado (e por isso as adaptações são mais viáveis que as traduções), somos estimulados a compensá-las lançando mão de todo o aparato cênico, buscando outras formas de comunicação que não as palavras. E isso, sem dúvida, faz com que nos aproximemos mais do texto, tentando decifrar e captar todas as suas ressonâncias.

Segundo o poeta, ensaísta e colaborador de Peter Brook, Ted Hughes, em *The Double Language as translation*, o vocabulário Shakespeariano ultrapassa as 25.000 palavras. A partir de uma interpretação deste texto de Hughes, que também poderemos denominar, com reservas, de "tradução livre", procurarei assinalar algumas passagens que nos dá uma clara noção da engenhosidade de Shakespeare em ser ele mesmo "um tradutor de Shakespeare". Afirma Hughes:

Esta paixão pela linguagem, assim como sua paixão pela própria paixão, era algo que o deixava à vontade com sua eclética e heterogênea platéia, a famosa platéia do Globe Theatre, que, em última instância, constituía-se num verdadeiro microcosmo da população inglesa de seu tempo.

Sua relação com a linguagem foi praticamente determinada por uma dependência mútua e simultânea do teatro elisabetano (e aqui estamos falando não de peças escritas e guardadas na estante, mas sim, do cotidiano das casas de espetáculo, com um elenco para sustentar e muitas contas a pagar) em relação às classes altas e baixas que compunham seu público.

A proteção da aristocracia culta (a elite mais bem formada que a Inglaterra já possuiu) e da corte mantinha os teatros abertos, contra os constantes esforços do Conselho Londrino, de tendência puritana, em fechá-los.

Esta nobreza, intelectualmente sofisticada e assídua frequentadora do "Globe", exigia satisfação à altura. Shakespeare, homem de teatro (co-proprietário, ator, administrador e autor), escreveu, principalmente, para esses patronos.

O talento de Shakespeare pode ser, de certa forma, medido pelo gosto, capacidade e experiência dessa elite, e as características dessa elite (com verdadeira volúpia de conhecimento) são um reflexo imediato das tensões e dos conflitos religiosos da época (católicos x puritanos), conflitos estes que se estendiam para toda a população.

Shakespeare lidava ao mesmo tempo com os conflitos presentes no sangue azul da mais

sofisticada aristocracia e no ralo sangue do mais simplório batedor de carteira. Daí esta visão (e portanto esta linguagem) ampla e conjuntiva, que vai da metafísica ao cotidiano mais trivial, dirigida não apenas à parte da platéia, mas sim, a toda ela, simultaneamente; um teatro verdadeiramente popular.

A necessidade prática de encontrar uma linguagem que fosse comum a todos torna-se então uma prioridade. Enquanto a alta aristocracia controlava a legislação que mantinha os teatros abertos, as classes baixas eram necessárias para que pagassem os gastos. O dilema comercial surge como uma oportunidade nacional.

A criação de uma nova linguagem no drama, uma linguagem de fronteiras comuns, "a true language of the common bound", tanto na esfera do tema quanto na esfera da ação e do discurso verbal, torna-se essencial, assim como a criação de um novo drama e de uma nova poética vernacular.

Evidencia-se, na esfera do discurso verbal, o largo uso que Shakespeare faz de palavras novas (ao passo que para a maioria dos dramaturgos com pretensões populares é recomendável o uso de um vocabulário simples e reduzido, exceto quando se pretende algum efeito), de palavras estrangeiras, ou mesmo de palavras inventadas.

Porém, apesar das classes baixas sentirem-se honradas com o uso de palavras novas, era necessário que tudo isso comunicasse, respondendo a imediatividade do ato teatral. ("While he tosses the fine word to the lords box, he bends to the groudllings anda quite shamelessly adds `that means a cutback to ...`low price`").

Então, Shakespeare "abre" as palavras, incluindo sua tradução no próprio discurso dramático, interpretando-as através de sinônimos conhecidos, frases inteiras ou mesmo metáforas, falando e sendo claramente compreendido, simultaneamente, por toda platéia do "Globe", numa linguagem nova, democrática, única e revolucionária.¹²⁸

São estas "les mots rayonants", das quais nos falou Jean Claude Carrière, citado em nossa introdução (p.20), às quais Ted Hughes atribui um verdadeiro status de lei dentro da escrita shakespeariana, porque "qualquer palavra estranha da alta linguagem, deverá ser equilibrada, interpretada e traduzida por uma palavra familiar (ou palavras, ou imagens compostas por palavras antigas) da baixa linguagem".¹²⁹

128 Ted Hughes, "The double language as translation", in *Shakespeare and the Goddess of Perfect Being*, trad. nossa, pp. 138-142

129 idem, p. 142

CAPÍTULO III

Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço, - um simples lenço! - e aqui dou matéria a meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou para acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Os lenços perderam-se, hoje são precisos os próprios lençóis; alguma vez nem lençóis há, e valem só as camisas. Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o mouro rolava convulso, e Iago destilava a sua calúnia. Nos intervalos não me levantava da cadeira; não queria expor-me a encontrar algum conhecido. As senhoras ficavam quase todas nos camarotes, enquanto os homens iam fumar. Então eu perguntava a mim mesmo se alguma daquelas não teria amado alguém que jazesse agora no cemitério, e vinham outras incoerências, até que o pano subia e continuava a peça. O último ato mostrou-me que não era eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

3.1. *OTELO* :O discurso da diferença

Grande parte dos estudiosos concordam que Shakespeare usou como modelo para escrever *OTELO*, *Gli Hecatommithi* de Giraldi Cinthio (1566). Com o apoio de outros textos, Shakespeare trabalhou sobre a novela de Cinthio, concentrando os acontecimentos num curto período de tempo, criando novos personagens e aprofundando outros, ampliando as relações entre os personagens e alterando suas posições sociais¹³⁰. *OTELO* foi escrito entre 1603 e 1604 e apresentado pela primeira vez em 1604.

Ao examinarmos os contextos, global e doméstico, presentes no texto, e portanto os diferentes discursos que o compõem, podemos compreender as forças que ajudaram a forjá-lo, assim como relacioná-lo ao contexto contemporâneo.

130 Segundo Virginia M.Vaughan (in *Othello, a contextual history*, p.3), Shakespeare adaptou a trama do escritor italiano Giraldi Cinthio (1566), década 3, estória 7, incluindo análises psicológicas extraídas do conto de Geoffrey Fenton, *Albanoyse Captain*, contido em *Certain tragicall discourses* (1567). Detalhes sobre os mouros foram extraídos da tradução de John Pory da *Geographical Historie of Africa*, escrita por John Leo em 1600. Sobre Veneza, Shakespeare provavelmente consultou a tradução de Lewes Lewkenor de *The commonwealth and Government of Venice*, escrito por Gaspar Contarini em 1599. O autor ainda incluiu em suas pesquisas *General Historie of the Turks*, escrito por Richard Knolles em 1603. Achamos importante incluir estas referências no sentido de colocar a criação artística como um produto de negociação entre um e vários criadores, equipados com um repertório comum do qual compartilham para a criação da singularidade de cada obra.

A fim de efetivar nossa análise adotaremos, parcialmente, a divisão sugerida por Vaughan¹³¹, investigando basicamente dois campos discursivos.

O primeiro refere-se ao discurso do *Nós versus eles*. Com um foco aberto, global, examinaremos a ameaça turca na Europa medieval e renascentista, onde a civilidade cristã opõe-se ao barbarismo islâmico, oposição esta que se fechamos mais o foco, chegando no âmbito do doméstico, encontraremos o conflito que inicialmente detona as ações da peça (Ato I,1): o casamento de um homem negro, um mouro bárbaro, com uma mulher branca. Devido ao etnocentrismo da Europa branca, a presença de um herói negro torna a peça bastante peculiar. Neste sentido veremos também como a escolha do signo *negro* colabora de modo a acirrar todas as polaridades contidas na peça.

O segundo foco discursivo em *OTELLO* decorre do primeiro: a defesa do território. Num campo global este território são as possessões de Veneza e num campo doméstico, a mulher. Aqui examinaremos o discurso marcial e o discurso marital. Por haver sido escrita durante a renascença observaremos a transformação, não isenta de tensão, da figura do cavaleiro medieval (que não é apenas uma bela imagem pré-rafaelita

131 Virginia Mason Vaughan, *Othello, a contextual history*, trad. nossa, pp.1-9

como "La Belle Dame Sans Merci", mas uma verdadeira filosofia e ética¹³²), sendo gradualmente substituída por uma nova noção de profissionalismo.

Concentrados na cidade-estado de Veneza, cavaleiros e mercenários travam um duelo figurado para decidir quem será o guardião da nova ordem¹³³. Este discurso militar revela um universo onde homens e mulheres são invariavelmente colocados à parte uns dos outros. Por oposição, outro campo discursivo vem à tona: as relações maritais, a união entre

132 Em "Histórias de amor e matrimônio" (in *O poder do mito*, pp. 195-216) , Joseph Campbell nos conta que os trovadores, verdadeiros sacerdotes do amor cortês, foram os primeiros, no Ocidente, a pensar no amor como ainda o fazemos hoje, como uma experiência pessoal, individual, baseada na relação entre duas pessoas. Segundo o autor, tal fato foi de grande importância, pois conferiu ao Ocidente essa ênfase no indivíduo, na experiência pessoal. Campbell ressalta o potencial revolucionário do amor trovadoresco-cortês, no sentido de que ele desrespeitava as regras sociais que impunham o casamento por conveniência, decidido como um negócio realizado entre o pai da moça e seu pretendente. O autor ainda destaca o importante papel da mulher dentro da concepção do amor-cortês: " Aquele foi um período estranho, pois era terrivelmente brutal. Não havia uma lei centralizada. (...) Mas, no interior dessa brutalidade, havia uma força civilizadora, representada pela mulher, pois foram elas que estabeleceram as regras desse jogo. E os homens deveriam jogá-lo de acordo com as exigências delas". As cinco virtudes básicas do cavaleiro medieval eram: Temperança, coragem, amor, lealdade e cortesia; entre estas a palavra chave era "lealdade". Ao prosseguirmos com nossa análise de *OTELLO*, veremos como estes conceitos serão trabalhados.

133 "Veneza precisava da perícia militar mas temia seu potencial subversivo, debandando seu exército no final de cada guerra. Dessa ambivalência resultou a prática veneziana de empregar estrangeiros, *condottiere*, como profissionais" Virginia Vaughan, trad. nossa, op. cit., p.7.

machos e fêmeas e em última análise, o aspecto mais íntimo desta conjunção de contrários, ao "animal de duas costas".

Seguindo esta linha de ousadias shakespearianas (um herói bárbaro, negro, adepto do mais nobre código de honra cavaleiresco) somamos a personagem Desdêmona, filha de um senador veneziano, cuja atitude de fugir e casar-se em segredo, sem o consentimento do pai, subverte tanto a ordem familiar quanto a do próprio Estado¹³⁴.

Observando esta polifonia discursiva notamos uma constante ressonância entre uma visão pública e global (macrocósmica) e outra, privada e particular (microcósmica), onde a tragédia manifesta-se tanto no universo político quanto no doméstico e até mesmo num plano metafísico e mítico.

A questão de projetar na cena tanto o *drama político* quanto a *tragédia doméstica* passa, antes de mais nada, pelo deciframento dessa ressonância mútua, cifrada no texto, percebendo a capacidade de condensação de cada signo escolhido pelo autor, para enfim relacioná-los com o nosso tempo e traduzi-los em corpos, movimentos, som e luz.

No entanto, ao procurarmos contextualizar *OTELLO*, não buscamos simplesmente demonstrar que uma obra é fruto de seu

134 Vide nota 3

tempo e que permite apenas uma leitura correta e museológica. Muito pelo contrário, o que nos interessa é o confronto de contextos, pois cada obra gera cultura na medida em que dialoga com diferentes contextos. Para diferentes épocas, diferentes aspectos de *OTELLO* foram exponenciados ou negligenciados e a escolha que cada época faz revela muito sobre a própria natureza desta época.

Acreditamos que os personagens shakespearianos inscrevem-se no rol dos mitos, permitindo múltiplas interpretações, muitas delas contraditórias. O que importa é a forma como lidamos com estes sinais contraditórios, pois ela nos informa sobre nossos próprios valores. Porém esta afirmação não equivale a dizer que vale tudo. Como o próprio mito, o texto tem sua estrutura profunda que deve ser respeitada e quando revelada oferece ao encenador uma vasta e coerente rede de signos, pronto para serem manipulados na quadri-dimensionalidade da cena.

Ao colocar o texto numa perspectiva histórica, nosso esforço em contextualizá-lo alia-se aos procedimentos brechtianos de leitura, nos lembrando de que nenhuma verdade é absoluta e de que nossa própria leitura está ela também circunscrita pela história.

3.1.1. Nós *versus* Eles

A expressão *um turco*, durante a época de Shakespeare, era sinônimo de tudo que fosse bárbaro e demoníaco, em contraste com a bem civilizada moral cristã. Aliás o desprezo por qualquer cultura estrangeira não era nenhuma novidade em 1604, quando a cultura européia era definida por oposição a todo o Oriente. As grandes navegações e o subsequente colonialismo acabaram fortalecendo esta posição. Para dominar é preciso considerar o diferente também *inferior*.

O discurso colonialista/orientalista que pairava sobre a Europa eram povoados por figuras ao mesmo tempo sedutoras e diferentes, portanto perigosas.

Assim como a Inglaterra, Veneza era uma nação cristã, com uma economia mercantil, uma ilha que dependia de sua marinha para sua segurança política e financeira. Mas Veneza possuía um status dubio. Localizava-se nas fronteiras da civilização cristã, mas era ao mesmo tempo católica o suficiente para incomodar a Inglaterra e sua eterna tensão entre puritanos e católicos.¹³⁵

135 "As relações formais entre Inglaterra e Veneza começaram logo após a ascensão de James I. A 17 de novembro de 1603, os embaixadores Piero Duodo e Nicolo Molin, os primeiros embaixadores da República de Veneza na Inglaterra durante a

De acordo com a crença rensscentista, espalhada por toda a Europa, a cidade de Veneza era a epítome da racionalidade, ordem e prosperidade, em muitos aspectos semelhante à Inglaterra. Segundo Vaughan¹³⁶, os historiadores observam que durante a rensacença, a Europa acreditava no mito de Veneza como cidade que combinava liberdade e ordem, onde reinava a justiça e onde cada um podia viver de acordo com as suas convicções, e, onde a paz e não a expansão militar, era resguardade como maior bem.

Aos sempre puritanos olhos ingleses a mesma Veneza, chamada virginal por muitos, também era conhecida como cidade prostituída por outros. Para manter suas filhas intactas e sua linhagem pura, os nobres pais de Veneza não só eram condolentes com a prostituição como também a promoviam, tornando suas cortesãs dignas de fama internacional. Desta forma, toda a sofisticação liberal veneziana também podia ser vista como um sinal de inerente corrupção.

Em *OTELLO*, Shakespeare capitaliza estas duas imagens de Veneza, a virgem e a cortesã, fazendo-a reverberar no personagem de Desdêmona. Assim como a cidade, ela é "falsa como a água"¹³⁷, virgem e puta ao mesmo tempo.

época de Shakespeare, desembarcaram em Southampton". trad.nossa, Virginia M. Vaughan, p.16.

136 Virgia M. Vaughan, trad. nossa, p.16-18

Vaughan¹³⁸ afirma que Shakespeare era bastante familiarizado com o mito Veneziano, tendo conhecimento e se utilizando da tradução de Contarini (1599) de *Commonwealth and Government of Venice* para a composição de *OTELO*. Neste documento o autor exaltava as qualidades da cidade como "a bela virgem" e de seus senadores como verdadeiros filósofos. Assim como os pais controlavam a virgindade de suas filhas, o senado veneziano controlava o bem estar dos cidadãos através da virtude e da razão.

Não é difícil perceber daí a ressonância micro-macrocosmo, logo na primeira cena do primeiro ato de *OTELO*: a relação entre a trama doméstica e a trama política é explícita. Podemos dizer que durante toda a peça este paralelo se mantém, inclusive com suas ressonâncias míticas, tornando a peça compreensível tanto para a lavadeira que estica o pescoço para não perder nenhum lance da ação, quanto para o lord, *expert* em ciências militares, confortavelmente sentado no balcão. E o que é ainda mais incrível, é que ele consegue manter a justa medida da imparcialidade, mantendo a ambivalência tanto da cidade

137 Shakespeare, *Otelo*, ato V, cena 2, "she is false as water" (as demais referências dos trechos de *OTELO* citados nesta dissertação serão feitas no corpo do trabalho, indicadas da seguinte forma: algarismo romano para a ato e algarismo arábico para a cena).

138 Virginia M. Vaughan, trad. nossa, op. cit. pp. 17-20.

quanto da mulher (por isso Desdêmona deve ter um *que* de prostituta) durante toda a peça.

Na cena de abertura da peça, o bem estar da virtuosa Veneza (*Brabâncio*: "Estamos em Veneza!...e minha casa não é uma granja!" I,1) é ameaçado pelo barbarismos turco (*Iago*: "...sua filha e o Mouro estão agora mesmo fazendo um animal de duas costas!" I,1).

Se Veneza é o duplo de Desdêmona, Chipre é o duplo de Otelo:

*Como Chipre, Otelo pode ser colonizado por Veneza, pode ser posto a seu serviço. Mas ele nunca poderá tornar-se totalmente veneziano. Esta posição liminar é o que o coloca vulnerável à astúcia de Iago e, como Chipre, se não fortificado, ele pode tornar-se um Turco.*¹³⁹

No primeiro ato o Estado enfrenta uma disrupção, um conflito entre um dos líderes do governo (*Brabâncio*) e seu general. Este conflito é absorvido por outro maior (mas que espelha o mesmo conflito) - a ameaça turca. Quando o conflito maior é removido, o conflito menor resurge.

139 Virginia M. Vaughan, trad. nossa, op. cit., p.20

O segundo ato funciona como transição entre a ênfase pública e a esfera privada da peça. Até a terceira cena do terceiro ato, o turco é transformado de objeto militar em representação do inimigo irracional: tudo que é irracional, instintivo, incontrollável; o *turco* é a *hybris* na tragédia de Otelo. As tempestades podem afundar a esquadra turca, mas não pode controlar o *turco interior*.¹⁴⁰

No terceiro ato é esta outra Veneza, das cortesãs, dos atores e da dissimulação, da Vênus luxuriosa, que se estampa na figura de Desdêmona. E a queda da cidade/mulher é também a queda de Otelo. Assim como Chipre deve ser possuída ou por Veneza ou pelos turcos, não podendo ser independente, Otelo tem que optar. Se a cidade (e a mulher) tornaram-se indignas, só lhe resta retomar sua *diferença*. Ele o faz através do mesmo objeto com o qual conquistou Desdêmona: o lenço bordado de morangos.

Otelo: ... Foi dado a minha mãe por uma feiticeira egípcia que podia ler os pensamentos das pessoas. ... Há magia em seu tecido; os bichos que produziram a seda eram sagrados, e o lenço foi tinto com o sangue de corações virgens. (IV,3)

¹⁴⁰ Vaughan (op. cit., p. 31), afirma que a expressão *tornar-se um turco* data do século XIV e, entre muitos significados, queria dizer: tornar-se um homem cruel e tirânico, qualquer tipo de comportamento bárbaro ou selvagem, homem que trata sua mulher com crueldade, homem de mau temperamento. Neste sentido, Otelo realmente *torna-se turco*.

A chegada de Ludovico no quarto ato, com mensagens de Veneza para que Otelo retorne e entregue o governo a Cássio, retoma com precisão a ressonância micro-macro. Entregar o governo à Cássio é o mesmo que entregar-lhe a mulher. Como estrangeiro, soldado mercenário, ele não tem direitos sobre as terras (ou mulheres) conquistadas.

No quinto ato, o conflito Veneza/Turcos explode na alma de Otelo. Na esfera do macrocosmo, Otelo reassume o mito da Bela Veneza, seu lado virtuoso destruindo o irracinal "turco interior". No entanto, na esfera doméstica ele não passa de homem incapaz de domar seus instintos ("... um homem que, sem saber amar, amou profundamente", V,2), do assassino de sua esposa.

A oposição braco/preto presente em OTELO reforça o discurso do *nós versus eles*. Durante toda a peça, Skakespeare explora o discurso racial que por volta de 1604 enraizou-se na mente inglesa. A começar pela abertura da peça, com as injúrias racistas de Iago na primeira cena ("...um bode preto e velho", I,1) até o ultraje final de Emília ("...crédulo imbecil e preto como a sujeira", V,2), o autor faz da cor de Otelo símbolo máximo (e percebido de imediato) de sua diferença.

Para a mente elisabetana, a cor negra sugere negação, sujeira, animalidade, pecado e morte - mas também mistério e

uma sexualidade assustadora. Para a mente medieval está ligada ao demoníaco. Ambos os casos (o selvagem para a Renascença e o demônio para a idade Média) revelam o medo da potência de uma sexualidade diferente, que põe em perigo a norma sexual do branco civilizado representada enfaticamente por Iago.

Tais referências majoritariamente negativas revelam a peculiaridade e engenhosidade de Shakespeare na escolha de seu herói. Mas a despeito de toda questão racial, em *OTELLO* a cor é antes de tudo um signo da força do instinto e do indivíduo perante a razão e a ordem social civilizada, que a todos domina. É também símbolo de um Adão arcaico cuja queda é justamente o reconhecimento de sua diferença (de suas "vergonhas"). Esta é a imagem de homem que morre com Otelo, séculos antes que os românticos a reivindicassem: o homem natural, único com sua natureza.

Shakespeare trabalha sobre o esteriótipo elisabetano do negro subvertendo-o, tornando-o estranho. Ele o investe das mais nobres qualidades, criando uma figura contraditória. Ao mesmo tempo, opõe um vilão branco e mesquinho, filho do *ethos* dominante, ao negro de proporções heróicas. No decorrer da peça a imagem se divide e aquilo que o personagem é, paulatinamente é destruído por aquilo que esperam que ele seja. Shakespeare nos mostra como um homem

pode ser destruído quando aceita uma perspectiva que o despoja de sua humanidade.

Se hoje, considerando nosso contexto, isso não seria tão surpreendente (pois nosso imaginário tem uma boa reserva de heróis negros) é importante perceber como o autor fez uso deste signo que, mesmo diluído entre os demais signos no caso da nossa encenação, ainda é um dos signos mais fortes da peça.

3.1.2. Cavaleiros e donzelas, mercenários e prostitutas

O confronto entre turcos, conhecidos por sua bravura e sua crueldade nos campos de batalha, era o assunto preferido dos estrategistas militares do século XVI e XVII.¹⁴¹

De acordo com Michael Mallet , "os assuntos de guerra na Europa passavam por um período de transição entre as tropas feudais da idade média e o exército permanente dos tempos modernos."¹⁴² O aumento dos conflitos militares durante a

141 Por volta de 1603 o Império Otomano controlava a maior parte da Europa oriental (Bulgária, Sérvia e Bósnia) e um terço do mundo conhecido. Não era portanto uma ameaça fictícia.(Vaughan, op. cit., p.22). E não seria ainda esta mesma guerra Santa que continua a assombrar o mundo com seus sangrentos conflitos "étnicos?"

renascença exigem que a arte da guerra passe a ser dominada por especialistas.

Otelo é um *condottiere* que luta por contrato pela República Veneziana, mas ele mantém a imagem remanescente do cavaleiro medieval. Esta disfunção entre sua ontologia e sua história é mais um dado de estranhamento que confere ao personagem sua carga dramática. Esta imagem dupla também ajuda a definir a relação entre homens e mulheres em *OTELLO*.

Toda a energia - inclusive a sexual - desta nova classe de guerreiros deveria ser desviada para a agressão, de modo que as mulheres deveriam ser mantidas o mais longe possível dos campos de batalha (daí a presença de Desdêmona em Chipre não ser considerada "normal").

Havia leis bastante precisas de comportamento, em especial relacionadas à bebida. Não é surpresa que Cássio perca seu posto e sua reputação por causa dela. A este respeito, escreve Thomas Digges (1590):

A bebida transforma os homens em bestas, e muitas vezes os faz gritar palavras que incitam ao motim. (...) Se qualquer homem beber até embriagar-se ele

142 Michael Mallet, *Mercenaries and their masters: warfare in Renaissance Italy*, trad. nossa, apud Vaughan, op. cit. p.35.

*poderá ser punido como pessoa infame e um estandarte deverá tornar pública a sua falta.*¹⁴³

O século XVI também foi um período de transição na hierarquia dos postos, o que aumenta a tensão entre Iago e Cássio. É sobre este assunto o diálogo que abre a peça, e qualquer platéia elisabetana tinha como referência de que a escolha de seus subordinados é um dos deveres mais importantes de um general:

*(...) grande e especial cuidado é necessário na escolha de seu tenente, pois este deve ser um homem de grande experiência e sabedoria em seus serviços.*¹⁴⁴

Outra qualidade indispensável para um bom comandante, e Shakespeare constrói a linguagem de Otelo sobre este requisito, é o dom da eloquência, "pois nada pode inflamar tanto as mentes dos homens a pegarem em armas do que o discurso apaixonado de um general"¹⁴⁵. Tanto Otelo tem este dom da fala (capaz de conduzir homens nos campos de batalha e de seduzir mulheres...) que é a narração de suas

143 Vaughan, trad. nossa, op. cit., p. 36.

144 Giles Clayton (1591), *Approved Order*, apud Vaughan, trad. nossa, p.41.

145 Styward, *Pathwaie*, apud Vaughan, trad. nossa, op. cit., p.42.

desventuras que ganha o coração de Desdêmona e que convence o próprio Duque ("... acredito que este discurso ganharia também minha filha ", I,3)

Estrategicamente Shakespeare coloca seu tenente como centro das desconfianças de Otelo em relação à Desdêmona. Ponte de comunicação entre o general e seus homens, cabia ao tenente - o segundo homem em comando - manter a ordem entre seus homens, montar a guarda e fazer a ronda das sentinelas. Essas referências, extraídas de manuais militares escritos na época¹⁴⁶ ajudam a clarear a gravidade dos delitos cometidos por Cássio. Neste sentido, a compreensão da hierarquia militar e seus códigos nos auxiliam a compreender os *gestus* contidos na peça.

Outra ironia shakespeariana apoiada em manuais militares: o tenente deveria consultar-se sempre com o alferes de modo que a tensão criada entre Iago e Cássio não era surpresa para nenhum soldado elisabetano na platéia. E mais, o alferes deveria ser escolhido pela sua honestidade, pois é o homem que os soldados deveriam seguir nas batalhas. Não à toa que ouvimos "*honesto Iago*" reverberar durante toda a peça., pois " o alferes deverá ser um homem tido em boa conta, de boa raça, honesto e virtuoso"¹⁴⁷.

146 Vaughan, op. cit., trad. nossa, pp.40-45.

147 Thomas Digges (1590), *An arithmetical warlike treatise named Stratiocos*, apud Vaughan, trad. nossa, op. cit., p.43.

Logo na primeira cena temos uma amostra do que é o alferes de Shakespeare. Um homem que não apresenta nenhuma lealdade em relação aos seus superiores e ainda por cima vende informações extra oficiais para civis (no caso, para Rodrigo) além de usar sua influência para tentar conseguir o posto ("...Três grandes da cidade vieram lhe pedir... que fizesse de mim o seu tenente" I,1).

Mas é Cássio o eleito, um florentino (portanto também um mercenário lutando por Veneza) possuidor das qualidades morais e do treinamento que se espera de um tenente¹⁴⁸. Seu pedido à Desdêmona, de que interceda a seu favor, caberia bem num contexto medieval, onde a intervenção da dama era bastante apropriada. Mas neste novo contexto do profissionalismo militar tal pedido deve ser rejeitado, pois este é um espaço inteiramente masculino. A própria presença de Desdêmona e Emília em Chipre é vista com ambiguidade, uma vez que tais códigos militares fazem pouca distinção entre esposas e prostitutas¹⁴⁹.

148 Sabemos através do desdém de Iago que Cássio é "um matemático ... que nunca comandou nenhum soldado num campo de batalha", I,1). Pelo próprio título do livro de Digges (vide nota 18) podemos perceber que nenhum oficial seria competente em armar esquadras na formação correta se não tivesse conhecimentos em matemática.

149 Hale, *War and Society*, apud Vaughan, op. cit., trad. nossa p.47.

Vaughan ressalta que a suspeita de Desdêmona ter traído já é em si um sacrilégio, mas que ela o tenha feito com o segundo oficial, homem de confiança do general é muito mais subversivo. A autora observa ainda que

*(...) um ethos militar permeia o pensamento e o discurso de OTELO até nos assuntos aparentemente privados de uma crise doméstica. Se Desdêmona é sua linda guerreira (II,1), sua traição não é apenas um assunto privado, mas uma humilhação pública.*¹⁵⁰

Inicialmente, Desdêmona aparece como uma mulher independente, mas ao casar-se com um soldado sujeita-se a convenções que regulam seu comportamento. Pouco a pouco, ela é privada de sua individualidade, assumindo, de certa forma, aquilo que esperam que seja uma mulher: frágil, indefesa e passiva (da mesma forma que Otelo, despojado de sua humanidade assume aquilo que esperam de um negro: lascivo e bárbaro).

Shakespeare faz questão de estabelecer a sensualiade de Desdêmona, desde que ela é mencionada na narração porno-erótica de Iago na janela de Brabâncio (I,1). Em seu discurso no senado, Otelo nos conta que foi Desdêmona quem

150 Vaughan, op. cit., trad. nossa, pp 44-49.

tomou a iniciativa (" ... me compensou com um mundo de beijos" I,3) e quando ela fala, deixa clara sua natureza:

Desdêmona: (...) eu amei o Mouro para viver junto à ele ... é o que proclama ao mundo a minha ação violenta ... se me deixo ficar aqui, como traça da paz, ao passo que ele parte para a guerra, dos ritos desse amor fico privada. (I,3).

O presente que Otelo lhe dá, um lenço bordado com morangos, e que mais tarde torna-se a prova de seu falso pecado, carrega consigo uma simbologia que provalmente era acessível à platéia elisabetana e que colabora para uma visão ambígua de Desdêmona. Karen Newman afirma que:

Durante a Renascença, morangos significavam virtude ou bondade, mas também virtude hipócrita, simbolizada pelo emblema ... de uma víbora escondida sob as folhas do morango. Essa dubiedade é ... apropriada à percepção que Otelo tem de Desdêmona. Quando Otelo a presenteia com o lenço, ele representa sua virtude e seu casto amor, porém, mais tarde, torna-se símbolo e prova de sua impureza. A descrição de Iago de um lenço manchado (spotted) com morangos dá à Otelo um novo

*significado ao lenço - os morangos tornam-se signos da falsidade de Desdêmona.*¹⁵¹

Na chegada à Chipre (II,1) Iago diverte Desdêmona com brincadeiras sensuais, de modo que Shakespeare envenena sutilmente a imagem de Desdêmona, para logo a seguir, discutí-la no diálogo entre Iago e Rodrigo ("Iago: ... não vistas como ela pegava na mão dele? ... Lascívia por esta mão!... Ficaram com os lábios tão próximos que os hálitos se abraçaram! II,2) e entre Iago e Cássio:

Iago: ... Nosso general despediu-nos cedo por amor a sua Desdêmona; ele ainda não teve tempo de passar uma noite com ela que, aliás, é uma pombinha.

Cássio: É uma bela mulher

Iago: Uma boa mulher.

Cássio: Na verdade uma criatura muito delicada

...

Iago: ... Felizes os lençóis do Mouro!

(II,3)

151 Karen Newman, "And wash the ethiop white ; femininity and the monstrous in OTHELLO", in *Shakespeare:OTHELLO, a selection of critical essays*, ed. John Wain, trad. nossa, pp. 217,218

No teceiro ato, a imagem de Desdêmona divide-se em duas aos olhos de Otelo e é essa visão dupla do feminino que enlouquece o herói. Desdêmona, des-demon, a "não demônio"¹⁵² transforma-se na "puta esperta de Veneza", figura demoníaca que ao invés de virtudes possui um corpo (Otelo: "... Deitado com ela,... deitado sobre ela!... Nariz, orelhas, lábios... Será possível?" IV,1). A partir do terceiro ato, palavras como inferno, demônios, danação aparecem com frequência justapostas ao lado de imagens como céu, preces e anjos.:

Otelo: Deixa eu ver a tua mão!... Quente e úmida...Esses sinais indicam que é preciso cercear a liberdade, jejum e orações, muita penitência, mortificações, porque há aqui um demônio que frequentemente costuma rebelar-se.

(III,4)

(...)

(...)que apodreça, que vá para o inferno esta noite!

(IV,1)

152 James Earl Jones, no prefácio de *OTHELLO* (The Everyman Shakespeare, ed. John F. Andrews), p.XV: "Desdemona (whose name means 'disdemon', or the negation of the demoniac) is the real centre of the drama.(...) Desdemona and her spiritual qualities are what OTHELLO is about."

*o próprio diabo ao ver sua aparência
angelical (...) temeria apossar-se de ti, julgando
que és um anjo.* (IV,2)

Desdêmona e Emília são, desde o início, como heroínas de comédia, combinando realismo com romance, humor e afeição. Este equilíbrio saudável entre amor e erotismo é justamente o que não pode ser aceito, pois, segundo Vaughan¹⁵³, "se o marido não pode controlar sua esposa, como poderá controlar suas próprias paixões no patriarcado de sua própria psique?"

153 Vaughan, op. cit., trad. nossa, p. 89.

3.2. As estratégias da trama

Não sou o que sou

Iago, Ato I,1

Segundo Anthony Brennan¹⁵⁴, na tragédia é sempre dado à platéia o conhecimento de coisas que são negadas a outros personagens, de modo que ela compreenda livremente porque a catástrofe deve acontecer. Isso faz com que a platéia tenha a impressão de poder, de a qualquer momento, poder interferir na ação: a tensão experienciada pela platéia pode ser levada ao máximo quando ela sente que os personagens estão emaranhados na trama quando uma simples informação poderia desemaranhá-los. O ônus desse *conhecimento especial* pode ser explorado de várias formas.

Em *OTELLO*, Shakespeare altera de tal modo sua fonte, a novela de Cinthio, a ponto de produzir uma experiência de grande tensão. O dramaturgo alcança seu intento na medida em que distribui de forma estratégica o conhecimento ou a ignorância dos fatos entre seus personagens. Para isso, ele conta com um assistente sagaz: Iago, o *poeta inarticulado* de Carlyle¹⁵⁵; é ele quem escreve e faz representar esta

154 Anthony Brennan, "Iago, the strategist of separation", in *Shakespeare: Othello - a selection of critical essays*, ed. John Wain, trad. nossa, pp. 186-208

tragédia (ele, Iago, que de inarticulado nada tem, muito pelo contrário, pois poderíamos chamá-lo de um não-poeta articulado)¹⁵⁶:

Iago não se contenta apenas em tecer a tragédia, quer também representá-la até o fim, distribuindo papéis a todos que o cercam, e aparecendo nela pessoalmente.

(...) Iago é um encenador infernal, ou melhor ainda, um encenador maquiavélico. As suas razões de ação são ambíguas e disfarçadas; as suas razões intelectuais, claras e precisas. Formula-as nas primeiras cenas, monologando em voz alta:

" Iago: Em nós próprios reside sermos desta ou daquela maneira; o nosso corpo é um jardim, do qual nossa vontade é o jardineiro."
(I,3)

*O Iago demoníaco foi inventado pelos românticos. Iago nada tem de Diabo. É um arrivista contemporâneo, exatamente como Ricardo III.*¹⁵⁷

Não temos nenhum outro acesso ao herói que precisa de nossa ajuda, muito pelo contrário, temos acesso ao vilão que

155 Carlyle apud Jan Kott, *Shakespeare, nosso contemporâneo*, p. 135.

156 Se o poeta é aquele que através da analogia é capaz de unir o que é dípare, o não-poeta seria aquele que através da lógica -ou do cepticismo- estabelece as diferenças.

157 Jan Kott, op. cit. p.135

compartilha seus planos conosco, tornando-nos seus cúmplices involuntários. Ele nos explica porque os personagens cabem com perfeição nos papéis que lhes foram destinados:

Iago: (...) Cássio é um homem de bem. Foi feito para seduzir mulheres. O Mouro é franco e leal por natureza. Será fácil guiá-lo pelo nariz, como se guia um burro pelo cabresto.

(I,1)

ou referindo-se à Desdêmona (II,1)

Iago: (...) Repara com que violência ela primeiro amou o Mouro, somente por suas histórias fantasiosas! Quanto tempo ainda vai amá-lo só por suas palavras? Seus olhos precisam de alimento e que deleite poderá ela ter em contemplar o diabo?

(II,1)

O que torna a figura de Iago estranha (no sentido brechtiano do termo) é sua habilidade em combinar dois papéis bastante familiares para a platéia elisabetana. Um deles é o papel de intermediário, sujeito honesto e amigável que tenta fazer com que o herói veja a verdadeira natureza das coisas, como o Bobo em *LEAR* ou Mercúcio em *ROMEU E JULIETA*. O papel do soldado rude e amigo fiel dissimula sua

demoníaca figura do Vício das moralidades medievais, figura amoral e cínica, cuja função é perverter ou destruir qualquer sinal de virtude. A este respeito, Irving Ribner destaca que:

Como muitos críticos tem apontado, Iago é uma adaptação do Vício das Moralidades da Idade Média. (...) O Vício da peça de moralidade desenvolve um padrão de ação que é facilmente reconhecível. Em geral, aparece logo no início da peça, deixando sua personalidade clara para a platéia, exatamente como Iago faz. Ele quase sempre tem um comparsa ingênuo a quem ele engana e que oferece interlúdios cômicos entre os momentos mais sérios da peça. Está claro que Rodrigo desempenha esta função em OTELO. (...) Um traço bastante comum deste personagem é a máscara, a dissimulação. Depois de deixar clara a sua verdadeira identidade ele finge ser outra coisa: "não sou o que sou". Assim como na moralidade, o homem escolhe o mal achando que escolhe o bem. 158

Fica claro no texto que Iago é herdeiro paródico dos diabos das peças de moralidade e podemos relacionar sua

158 Irving Ribner, "Othello and the pattern of Shakespearean Tragedy", in *Shakespeare: OTHELLO - a selection of critical essays*, ed. John Wain, trad. nossa, pp. 296-298.

obsessão pelo amor de Desdêmona e Otelo, como o fez Ted Hughes¹⁵⁹, com o ciúme de Satã em relação a Adão e Eva no paraíso. Não é mera coincidência que Satã, na forma de serpente, ofereça a Eva a maçã - fruto da árvore do conhecimento dos contrários, da separação; amor é amor, sexo é sexo, branco é diferente de preto, bárbaro é diferente de civilizado.

Mas Shakespeare vai mais longe tornando Otelo impotente em resistir à pragmática lógica das sugetões de Iago. Apesar da identificação entre inteligência sem amor, razão e método científico com a imagem de Satã (haja visto suas inúmeras referências ao inferno) Shakespeare o investe com credenciais teológicas próprias, ou ainda, torna-o um *maquiavel das classes baixas*.

Otelo aceita a versão dos fatos de seu amigo honesto, acreditando que ele o está salvando de um mundo corrupto. Isto porque ele está alienado da complexidade das circunstâncias.

No entanto, esta organização deliberada da peça, realizada pelo co-autor Iago, só é possível graças as mudanças radicais que seu autor, Shakespeare, faz na novela de Cinthio.

159 Ted Hughes, *Shakespeare and the Goddess of Perfect Being*, trad. nossa, p. 230.

A novela contém pouquíssima tensão dramática. Shakespeare altera alguns detalhes, especialmente condensando o tempo das sequências dos eventos, alterando as patentes militares de Otelo e Cássio (simples cabo em Cinthio e tenente em Shakespeare) e desenvolvendo um painel político significativo no qual o Mouro pudesse ser tratado com especial destaque. É de Shakespeare a invenção de um namoro secreto entre Otelo e Desdêmona, assim como a objeção do pai à essa aliança.¹⁶⁰

Na novela italiana o Mouro - que é apenas chamado de Mouro - não tem nenhuma marca de distinção. Shakespeare torna-o descendente de uma raça de reis e homem de grande valor, como mostra a atitude do senado em relação a ele. A esposa do Mouro, de cidadã comum em Cinthio é elevada à Desdêmona, filha do senador. Mas a mudança mais significativa no desenvolvimento da estrutura cênica, como ressalta Brennan¹⁶¹, dá-se nos métodos dramáticos que ele utiliza para desdobrar a função dominante de Iago.

160 Charlotte Lennox, "Shakespeare illustrated" (1753), in *Perspectives on Othello, Shakespeare's Othello*, ed. Jonh F. Andrews, trad. nossa, p. 276. Também na mesma edição, Thomas Rymer(1692) "A short view of tragedy", pp. 270,271.

161 Anthony Brennan, trad. nossa, op. cit.

Vilão convencional na novela italiana, o alferes interage apenas com o Mouro e seus motivos são bastante claros: seu desejo por Desdêmona. Cinthio afasta qualquer ambiguidade que possa turvar seu propósito simplório e didático. Por sua vez, Shakespeare torna-o um grande performer que manipula seus disfarces a cada cena. A peça nem bem começou e ele já mostra-se um para Rodrigo, outro para Brabâncio e ainda outro para Otelo.

Shakespeare desenvolve toda a estrutura cênica em torno da "prestidigitação" de Iago. E suas vítimas, sem excessão, lhe pedem conselhos pois Shakespeare faz da honestidade de Iago um verdadeiro leit-motiv. Aqui o autor conta com sua habilidade em usar o duplo sentido da língua, assim como suas ressonâncias tanto para nobres quanto para plebeus.

Em seu ensaio "Honesty in *Othello*"¹⁶², William Epton analisa o significado ambíguo de *honest* na peça de Shakespeare acompanhando o desenvolvimento da palavra desde seu sentido medieval ("merecedor de honras sociais") até quando passa a ser usado como gíria, em meados de século XIV, significando "um dos nossos". O contraponto entre esses

162 William Epton, "Honest in *Othello*", in *Shakespeare: OTHELLO - A selection of critical essays*, ed. John Wain, pp. 96-120. O autor faz o levantamento numérico que revela a importância na palavra para a estrutura da peça. No primeiro ato, aparece cinco vezes; no segundo, onze; no terceiro vinte e tres; no quarto e quinto, seis ou sete vezes. É interessante observar que é no terceiro ato que a peça atinge seu climax, mais precisamente, na terceira cena.

dois sentidos abre espaço para a ironia, já que a mesma palavra podia significar tanto "fiel às suas intenções" - sejam elas boas ou más - quanto "merecedor de honras sociais". Esse sentido viaja das classes para as classes mais altas durante o século XVII. Shakespeare, um amante das palavras, aproveita-se disso na construção de seu *honest Iago*. Segundo Brennan (op. cit.):

Todos chamam Iago de honesto, uma vez ou outra, mas com Otelo isso torna-se uma obsessão. (...) No momento em que a peça foi escrita, a palavra honest passava por um complicado processo de transformação e seu uso passava a ter, primeiro nas classes baixas e posteriormente nas mais altas, um sentido de culto jovial pela independência. (...) Num certo estágio de seu desenvolvimento, a palavra passou a ter um significado implícito de que homens que aceitam seus desejos, que não vivem por princípios, podem ser chamados de honestos.

Shakespeare é tão cuidadoso em mostrar Iago bom e justo em público (ajuda Cássio na cena da bebedeira, diverte Desdêmona na espera do barco de Otelo) quanto ele o é em mostrá-lo um canalha em particular. Esta é a grande estratégia da peça. Não apenas que todos o considerem honesto, mas que a platéia compreenda porque eles pensam assim. Honesto, sim. Mas em que sentido?

Através do uso da ambiguidade de uma palavra, o autor constrói um de seus melhores personagens e junto com ele um questionamento moral: afinal, onde reside a honestidade, na sinceridade aos próprios sentimentos ou na lealdade aos princípios?

Como grande encenador e ator que é, logo na primeira cena da peça, Iago monta sua primeira esquete (na qual faz o papel de ponto) sob a janela de Brabâncio. Aqui, nas palavras de Brennan, "Rodrigo desconhece seu papel de boneco de ventríloco ... o ventríloco permanece na sombra, deixando à luz seu Boneco de queixo bambo e muitas moedas no bolso"¹⁶³.

Ao contrário de Cinthio (que centra sua narrativa apenas na relação entre o Mouro, o alferes e Desdêmona), Shakespeare estrutura sua peça em torno de seis personagens: Otelo, Desdêmona, Iago, Emília, Cássio e Rodrigo¹⁶⁴. Matematicamente, isso oferece a possibilidade do desenvolvimento de quinze tipos de relações.

Na narrativa de Cinthio, o evento que dá origem ao ciúme do Mouro não é tramado pelo alferes e Cássio cai em desgraça sem precisar de ajuda. Em Shakespeare, enquanto Cássio

163 Anthony Brennan, trad. nossa, op. cit., p. 191

164 Nossa encenação também concentra-se basicamente nestes seis personagens.

representa o papel do bêbado na peça secreta de Iago, ele, o "mago do ardil e das duplicações" assume uma série de papéis desorientadores: o soldado camarada que encoraja Cássio a comemorar o casamento de seu general, o diretor de cena que leva Rodrigo à armadilha da briga e, quando Otelo chega, o único repórter imparcial disponível.

É ele ainda quem aconselha Cássio o melhor caminho para recuperar seu posto. Shakespeare coloca Iago entre Cássio e Desdêmona e faz com que a dama lhe prometa convencer o marido de sua inocência e lealdade. Iago é capaz de manter suas vítimas separadas e de trabalhar isoladamente sobre elas sem nem ao menos ter que ir buscá-las. Elas apenas precisam de ajuda e ele está sempre por perto.

Brennan ainda destaca a importância de Rodrigo, um personagem que é mantido rigidamente separado daqueles em cuja vida ele se envolve:.

É o casamento de Otelo que ele quer ajudar a destruir, a reputação de Cássio que ele destroi, a vida de Cássio que ele tenta tirar, mas afora a primeira cena que abre a peça na qual ele fala com Brabâncio, ele não troca mais que algumas palavras com outros personagens - a não ser Iago.

(...) Em seis de suas cenas ele é deixado a sós com Iago no palco para mais de 350 linhas, o que torna

*a segunda maior interação da peça, próxima apenas daquela entre Otelo e Iago. Ele não dirige uma palavra à Desdêmona, objeto de seu desejo, nem à Otelo, objeto de sua inveja, e apenas uma linha à Cássio, à quem é persuadido a matar.*¹⁶⁵

Não é apenas Rodrigo que se encontra separado daqueles em cujas vidas interfere. Depois do casamento secreto, do qual só ouvimos a narração, Otelo e Desdêmona são mantidos cuidadosa e insistentemente separados. Na cena do senado, o relacionamento entre os dois é discutido sem que haja interação direta entre eles: Otelo dirige-se aos senadores, ao Duque, à Iago; Desdêmona fala com Brabâncio e com o Duque. A exposição de seus casos, como num julgamento, é feita em separado.

Se na novela de Cinthio o casal vive feliz por um bom tempo, em Shakespeare, não chega a ficar claro nem ao menos se eles consumaram o casamento: o chamado do senado interrompe sua primeira noite, em Veneza; não apenas viajam em embarcações diferentes, mas uma tempestade separa as embarcações a caminho de Chipre; a briga de Cássio interrompe a comemoração das bodas... Na narrativa do italiano, o Mouro e Desdêmona navegam juntos, cruzando

165 Anthony Brennan, trad. nossa, op. cit. pp. 191,192

tranquilamente os mares até Chipre. Não há guerras, nem maremotos ou tempestades.

Shakespeare amplia o alcance do conflito fazendo reverberar no âmbito social e político - a guerra com os turcos - e no âmbito cósmico - tempestades e eclipse. O bardo inglês não dá ponto sem nó. Só há duas cenas em que Otelo e Desdêmona estão a sós no palco. A Segunda delas é a cena do assassinato.

Quando Iago diz a seu general que ele não conhece bem a sua esposa, nossa experiência faz com que todos os pontos se encaixem e a sugestão parece plausível. Sobre um campo de imprecisão qualquer ilusão torna-se plausível. E Shakespeare há muito treina sua platéia em considerar a natureza teatral do mundo com seus múltiplos níveis de ilusão.

Iago depara-se com um terreno bem arado para semear a idéia de que representar é uma prática básica dos costumes da sociedade veneziana. Otelo não é veneziano, nem mesmo europeu. Ele ignora totalmente o pensamento e a moral da mulher veneziana; e ele viu Desdêmona enganar o pai - casando-se com ele.

Iago: Conheço a gente da minha terra. Em Veneza, as mulheres não ocultam do céu certos caprichos que jamais ousariam deixar que seus maridos vissem.

Para todas a virtude consiste apenas nisto: não deixes de fazer, mas faça em segredo.

(III,3)

Brennan prossegue afirmando que de todas as estratégias de separação esta é a mais crucial " porque coloca Otelo num terreno onde ele não tem experiência nem conhecimento, onde a verdade que ele procura é por definição ilusória."¹⁶⁶ Como Veneza, Desdêmona é "falsa como a água" (Otelo, V,2).

Para Otelo, Iago, com quem compartilhou campos de batalha, não é um "veneziano astuto" e sim um soldado rude, e portanto distante da corrompida sociedade civil onde tais dotes, com seus complexos códigos de comportamento, tem pouca chance de florescer.

A vantagem de Iago em convencer Otelo de que ele está num mundo de atores traiçoeiros e hábeis é que isso dá a ele a justificativa perfeita para a falta de provas concretas sobre a infidelidade de Desdêmona: a narração de um sonho, uma conversa mal ouvida, a simples menção, ou a visão distante de um lenço bordado com morangos¹⁶⁷. Tudo é armado

166 idem

167 Quando Otelo, pergunta a Desdêmona sobre o lenço, ela insiste no perdão de Cássio e chama a discussão de uma "brincadeira para me afastar de meu pedido". Isso só pode significar que a "atriz" veneziana tem "nervos de aço" e trata-o como um cornudo, justamente quando ele pede a prova que a desmascare.

para que Otelo sinta-se envolvido por um mundo ilusório, de duplicidade fútil e ambiguidades perigosas, desvendado pelo honesto Iago.

Na primeira cena do quarto ato, quando o paralelo entre a ação global e a doméstica é elevado ao paroxismo pela analogia "voltar para Veneza e entregar o governo a Cássio / entregar Desdêmona a Cássio", Otelo deixa claro que está a par de toda a encenação. Referido-se a Desdêmona, usa imagens como lágrimas de crocodilo, diz que ela obediente, que pode representar seu papel com prescrição:

Otelo: Ela pode sair e voltar novamente, e pode chorar, chorar meu senhor! (à Desdêmona) Chora! (à Ludovico) ... viu? É obediente. (à Desdêmona) Isso, continue a derramar lágrimas...

V,1

Nem o governo Veneziano é poupado; toda Veneza é sinônimo de depravação:

Otelo: Então Cássio ocupará o meu lugar. Bem vindos a Chipre, bodes e macacos!

IV,2

Se até então acreditávamos que Otelo estava sendo inteiramente enganados e que as venezianas são puras e castas, a cena entre Desdêmona e Emília re-equilibra a sensação de se trata de um mundo muito mais real do aquele que a visão monocromática de Otelo poderia encher:

Desdêmona: Acredita que haja mulheres capazes de trair seus maridos de modo tão grosseiro?

Emília: Sim, há algumas, não há dúvidas. Saibam os maridos que suas mulheres tem sentidos como eles. Elas vêem, cheiram e tem paladar para o doce e o azedo como os maridos têm. Que fazem eles quando nos trocam por outras? É por prazer? Creio que sim. É a afeição que os leva? É bem possível. É a fragilidade que assim os faz errar? Justamente. Ora bem e nós? Acaso não temos apetites, afeições e fraquezas como os homens?

Desdêmona: Sinceramente, tu trairias? Farias isso ainda que te dessem o mundo inteiro?

Emília: Acho sinceramente que sim. E depois desfaria o que houvesse feito. É claro que não por um anel, nem por uns metros de cambraia, um vestido ou outra ninharia. Mas pelo mundo inteiro? Quem não colocaria uma coroa de chifres no marido para

torná-lo um monarca? Para tanto, arriscaria até o purgatório!

Desdêmona: Farias isso? Por todo o mundo?

Emília: O mundo todo é muita coisa. Preço exorbitante para um vício tão pequeno.

IV,3 (como em nossa adaptação)

Segundo Jan Kott, "Otelo não é obrigado a matar Desdêmona. Se, neste derradeiro e decisivo momento, ele partisse, a peça só poderia ser ainda mais cruel"¹⁶⁸. Para Kott a ação de Otelo tem como objetivo "salvar a ordem moral para que voltem o amor e a fidelidade". Mas o mundo de Otelo já foi corrompido, Iago já nos convenceu de que o mundo está cheio de otários, pronto para serem enganados. O silêncio de Iago equivale a um "como queríamos demonstrar". Mas assumir isso como moral é reconhecer nossa semelhança com Rodrigo. A prontidão em acreditar apenas no universo frio e materialista de Iago torna a platéia repleta de Rodrigos. Na mesma medida, a dignidade trágica do herói precisa ser restaurada. Brennan conclui seu artigo afirmando que,

168 Jan Kott, op. cit., p. 151.

*Rodrigo, com uma vantagem negada à Otelo, vê Iago sem máscara (assim como nós), acredita que ele pode tomar parte numa trama diabólica e mesmo assim permanecer invulnerável a ela, até mesmo disposto a pagar para ser convencido da ingenuidade de Otelo enquanto ignora a própria. (...) Iago separou Otelo dele próprio, de sua mulher e de nós. Quando o enigma de Iago é resolvido, nos reunimos com o Otelo trágico e nobre do primeiro ato.*¹⁶⁹

No entanto, seu discurso final é ambíguo. Nele as duas imagens - do nobre que prestou serviços ao Estado e do turco que ultrajou Veneza - não podem voltar a reunir-se num só corpo. Ele reconhece a diferença, reconhece que sua composição é um amálgma.

Otelo: Uma palavra ou duas antes de irdes. Prestei alguns serviços à república, o que é sabido. Mas sobre isto basta. Peço-vos, por favor, que quando relatardes estes fatos, faleis de mim tal como sou, realmente, sem exagero algum, mas sem malícia. (...) Um homem que amou profundamente, embora sem prudência (...). Contai-lhes isso tudo. E também que em Alepo, certo dia, vendo um turco bater num

169 Anthony Brennan, trad. nossa, op.cit., p.208.

*veneziano e insultar o Estado, eu o agarrei pelo
pescoço e feri-o assim... (apunhála-se). (V,2)*

Seu suicídio tanto pode ser lido como um ato trágico (como Édipo furando os próprios olhos) ou uma indulgência melodramática de alguém incapaz de viver com sua própria sombra. E é isso que importa. Seremos trágicos e melodramáticos, apaixonados e sensuais, românticos e realistas, sonhadores e cépticos. Pois é desse "amálhma impuro"¹⁷⁰ que somos feitos. É sobre isso que fala a peça. O amor é um animal de duas costas.

170 Jorge Coli, "O lenço e o caos", in *Os sentidos da paixão*, Sérgio Cardoso e outros, Funarte, pp. 229-250

3.3. A Tragédia e a Comédia em *OTELO*

A tragédia é a destruição das formas e do nosso apego às formas; a comédia, a alegria inexaurível, selvagem e descuidada da vida invencível. Em consequência tragédia e comédia são termos de um único tema e de uma única experiência mitológicos, que as incluem e que são por elas limitados: a queda e a ascensão, que juntas constituem a totalidade da revelação que é a vida, e que o indivíduo deve conhecer e amar se deseja ser purgado (katarsis = purgatório) do contágio de pecado (desobediência à vontade divina) e da morte (identificação com a forma mortal).

Joseph Campbell

Temas como sexo, amor e ciúme, uma trama repleta de intrigas e decepção, um desfecho manipulado por um vilão esperto e um impacto aparentemente doméstico são características típicas das comédias shakespearianas. E, no entanto, são também as características aparentes de uma de suas maiores tragédias: *OTELO*. 171

171 Susan Snyder, "Othello and the conventions of romantic comedy", in *Perspectives on Othello, Shakespeare's Othello*, ed. John F. Andrews, trad. nossa, pp. 308-310. A autora afirma que as novelas italianas, especialmente as de

A história do nobre Mouro de Veneza está catalogada, fixada e resguardada, ao lado de HAMLET, MACBETH e LEAR, sobre a nobre égide de tragédia.

Numa das primeiras críticas à OTELO de que se tem registro, a de Thomas Rymer, escrita em 1693, esta estranha estrutura trágica é enfaticamente refutada:

(...) nos perguntamos aqui qual o crime que Desdêmona ou seus pais teriam cometido contra a natureza, para que tal julgamento recaísse sobre ela: casar-se com um negro aventureiro, e inocente, ser então assassinada por ele. Qual instrução podemos tirara desta catástrofe? Ou a nossa reflexão deve levar-nos a decadência? Quem poderá voltar para a casa, com a mente tranquila, admirando a beleza da Providência, distinta e verdadeiramente apresentada no Teatro? O que a platéia pode levar consigo, para a sua edificação, desse tipo de poesia? Como pode ela funcionar, a não ser (...) iludindo nossos sentidos, desordenando nossos pensamentos, aturdindo nosso cérebro, pervertendo nossas afeições, (...) corrompendo nossos desejos e enchendo nossa cabeça

Cinthio, serviram de inspiração para muitas comédias de Shakespeare, como *Medida por Medida*, *A décima segunda noite*, *A Megera Domada*, e *o Mercador de Veneza*. É curioso que o autor tenha buscado inspiração nesta mesma fonte para compor OTELO.

com infinitas confusões? (...) Há nesta peça um aspecto burlesco, algum humor e uma vaga esperteza cômica, algumas (...) macaquices para divertir os espectadores; mas a parte trágica não passa de uma farsa sangrenta (grifo nosso)¹⁷², sem sal ou sabor.¹⁷³

Podemos dizer que Rymer está absolutamente correto em suas afirmações, mas são justamente esses "defeitos", essa alteração radical das regras, que torna a peça interessante, única e aberta. E porque não dizer, moderna.

OTELLO nos coloca frente a frente com um problema que não encontramos em nenhuma outra tragédia, ou mesmo, de modo geral, em outras peças de Shakespeare: a impossível dissociação entre o trágico e o cômico.

172 Eric Bentley (in *A experiência viva do teatro*, pp.201-231), opondo farsa à tragédia, afirma que "se a farsa mostra o homem deficiente em intelecto, não o mostra deficiente em vigor nem relutante no emprego da força. O homem diz, a farsa, pode ser ou não dos mais inteligentes animais; mas é certamente um animal e não um dos menos violentos." O autor ainda ressalta o contraste apresentado pela farsa entre máscara e rosto, aparência e realidade e o contínuo desmascaramento por ela operado. Neste sentido, o adjetivo de "bloody Farse" nos oferece boas pistas quanto a natureza híbrida desta tragédia de Shakespeare.

173 Thomas Rymer, trad. nossa, op. cit.

Segundo Snyder¹⁷⁴, esta tragédia é gerada e atinge sua perfeição justamente através desta relação com a comédia de modo que Otelo desenvolve uma visão trágica do amor a partir das conjecturas da comédia romântica até uma visão mais sombria desse conflito.

Tanto a cômica quanto o casamento - matéria primas das tramas cômicas - aparecem em *OTELO* como uma preliminar da tragédia. Os acontecimentos da peça até a reunião de Otelo e Desdêmona (II,1) formam uma perfeita estrutura cômica em miniatura. Vencendo barreiras de cor, idade e status social, Desdêmona foge para casar-se com Otelo. As manipulações do vilão (Iago) e do rival frustrado (Rodrigo) não impedem o encontro do casal na cena do Senado, onde descrevem seu namoro romântico. A proibição do pai é vencida pelo velho e bom Duque e até a própria Natureza (na forma da tempestade que afunda a esquadra turca) vence os inimigos, ajudando o casal a reunir-se. O encontro de Otelo e Desdêmona em Chipre, ao som de trombetas, é a típica cena de final de comédia.

Mas se na comédia o amor apresenta-se como força, em *OTELO* ele torna-se vulnerável (vulnerabilidade esta que é sua própria essência). Enquanto seu amor (e sua visão de mundo) estão imaculados, ele é o nobre Mouro "cujas sólida virtude nem os tiros da desgraça, nem as setas do Destino

podiam ferir ou penetrar" (IV,1). Quando a desconfiança turva-lhe a crença na virtude, "a obra de Otelo não tem mais sentido" (III,3). A vulnerabilidade trágica surge então no exato coração da comédia - no amor.

Em nossa opinião, a resposta emocional à peça está ligada ao duplo e indissociável aspecto do amor: o amor, união sagrada de duas almas e o sexo, união dos corpos. Já no primeiro poema dramático de Shakespeare, *VENUS E ADONIS*, o amor, na figura de Vênus, ao ver-se apartado do sexo (pois Adônix rejeita a deusa, censurando sua indistinção entre amor e luxúria, *love and lust*) é condenado ao sofrimento:

*Uma vez que estais morto, ai, aqui profetizo;
Agora o amor terá por companheiro a dor;
Escoltado será sempre pelo ciúme,
O seu começo doce amado fim terá,
Nunca estável será, ora em cima, ora em baixo,
Seu sofrimento superando o prazer.
(...)*

*Será volúvel, falso e de fraudes repleto,
Brotará, murchará na duração de um sopro;
Seu âmago veneno e o cimo, de doçuras
Saturado, a enganar a vida mais aguda:
Bem débil tornará o corpo mais robusto,
Ao sábio fará mudo e ao tolo dará fala* 175

De forma semelhante, em *OTELO*, o reconhecimento de que amor e sexo, ou num plano metafísico, as aspirações da alma e as necessidades do corpo, habitam o mesmo espaço, é uma revelação intolerável para seu protagonista e desconfortável para a platéia.

Amor e sexo são os pólos opostos da peça aparecendo como ponto central do conflito¹⁷⁶. O propósito e a função de Iago é justamente de inverter esses valores. Para Iago, todos os valores associados ao amor de Otelo - amor cortês - são absolutamente ridículos.

O universo altamente sexualizado que Iago revela ("bode preto e velho cobrindo sua ovelha branca", "tua filha e o mouro estão fazendo agora mesmo um animal de duas costas", etc) é totalmente desconhecido para Otelo:

*Otelo: (...) O céu o testemunha de que não o peço
para contentar os apetites da paixão, tão pouco*

175 Shakespeare, "Venus e Adonis", in *Obras completas*, pp. 766-767

47 Jorge Coli, "O lenço e o caos", in *Os sentidos da paixão*, comenta que Otelo é uma peça vinculada ao sexo: "Ela não é porém vinculada a uma certa 'normalidade' nem, por outro lado, aos desvios francamente caracterizados. Nem sequer essa esxualidade é inteiramente confessa: ela roça zonas sensíveis e semiconscientes, flui por terrenos indefiníveis, rela em pontos nevrálgicos: inter-racialidade, homossexualismo, diferença de idade e cultura, inveja, submissão, poder." pp. 233,234.

para acalmar o fogo dos sentidos, tais ardores se apagaram em mim já na mocidade. (I,3)

Iago sabe que desejos são "um apetite do sangue e uma concessão da vontade"(I,2). Lá onde Otelo vê amor, Iago vê sexo. Ou, segundo Jorge Coli,

O ciúme nasce dessa e de outras coisas, mais ou menos ocultas, mais ou menos veladas. Sua conflagração remexe no lodo fundo e não sabido. OTELO não é um instrumento para se pensar a sexualidade, é um contemplar o surgimento aqui e ali, entre-vistos, entre-sentidos, de fragmentos diversos e inesperados que fazem parte dela, através de nuances, combinações e dosagens, que passam pelo imperceptível 177

Tanto o discurso de Otelo quanto o discurso de Iago, são construídos para cooptar o espectador. Podem eles, ao mesmo tempo, viverem tranquilamente em ambas visões de mundo? É justamente esta tensão que sustenta a estrutura da peça - daí seu constante oscilar entre tragédia e comédia, entre o Fado e a Fortuna¹⁷⁸.

177 Jorge Coli, op. cit. p. 234 O autor ainda acrescenta que em OTELO, o ciúme torna-se uma paixão, agindo como uma força, diferente do século XX, onde o ciúme aparece psicologizado.

Bayle¹⁷⁸ atribui a tensão imposta à estrutura da peça ao fato do amor ser mantido a parte do sexo. Tanto o discurso do amor (Otelo) quanto o discurso do sexo (Iago) são construídos sobre explícita oposição na linguagem (a primeira, elegante, em versos; a segunda, prosa vulgar) e ambos desejam seduzir o espectador. aqui é como se houvesse um monstro habitando o pensamento, horrendo e repugnante demais para mostrar-se e - **importantíssimo** - potencialmente ridículo.

Neste sentido, a pureza heróica e cavalheiresca de Otelo é fundamental, pois se ele fosse capaz de antecipar as insinuações de Iago, elas não teriam a força que o drama pede. Mas afinal, como pode um cornudo transformar-se num herói trágico?¹⁸⁰

178 Segundo Susanne Langer (op. cit.), o ritmo puro da tragédia é o ritmo da vida do indivíduo que cresce, atinge o climax de suas potencialidades e morre. Sua estrutura (e movimento de sua ação) é o Fado - destino de cada um. O ritmo da comédia é o da constante perda e retomada do equilíbrio, de relações que fazem-se e desfazem-se. Sua estrutura é a Fortuna - o Acaso, que é igual para todos. A verdade da tragédia é a solidude e a morte. A verdade da comédia é que o destino é a constante união, a perpetuação da espécie, da vida.

179 John Bayle, "Tragedy and Conciousness", in *Shakespeare and Tragedy*, trad. nossa, p.200,201.

180 Segundo Propp, "nada que seja sublime pode ser ridículo" pois "ridícula é a transgressão disso" (in *Comicidade e riso*, p.59). O comportamento de Otelo deixa de ser sublime, abrindo espaço ao cômico, uma vez que todos sabemos que ele está sendo enganado. Propp acrescenta que "analisando as tramas da comédias é possível estabelecer que o fazer alguém de bobo constitui um dos sustentáculos fundamentais" aliás

Para preencher o requisito trágico de herói, Otelo precisa "crescer mental, emocional ou moralmente, (...) até a completa exaustão de seus poderes, o limite de seu desenvolvimento possível"¹⁸¹. O auto-conhecimento é parte fundamental do processo trágico. Shakespeare trata-o através de uma aparente inversão, através do *engano* (e isso pode ser considerado fundamentalmente um procedimento cômico): o protagonista é obrigado a buscar cada vez ignorância ao invés de conhecimento (o que para o herói trágico significa negar sua essência). Mas esta ignorância também revela sua sabedoria.

As intrigas de Iago obrigam Otelo a contemplar o fato de que seu amor não é um caso privado, parte apenas de sua história pessoal e romântica. Quando ele pensa que Desdêmona deitou-se com outro, sua exclamação é absurda e potencialmente cômica¹⁸²:

frequentemente "encontrado nas comédias de Shakespeare"(op. cit. p.100

181 Susanne Langer, in *Sentimento e forma* p. 371. A autora prossegue afirmando que "essa intensificação (todo o ser concentrado em um objetivo, em uma paixão), é necessária para manter a `forma em suspenso` que é mais importante no drama trágico que no cômico, porque a solução de uma comédia, não assinalando um término absoluto, precisa apenas restaurar um equilíbrio, mas o final trágico precisa recuperar toda a ação para ser o cumprimento visível de um destino que estava implícito no início."

182 Eric Bentley destaca como um dos temas principais da farsa o "zombar do casamento". A este respeito, o autor cita um verbete do *The Oxford Companion to the theatre* que diz: "a palavra farsa aplica-se a uma peça que trata de alguma

Otelo: Mesmo que toda a tropa, incluindo os cabos, tivessem gozado o seu doce corpo, ainda assim eu podia ser feliz, desde que não o soubesse.

. (III,3)

Aqui, Otelo e seu universo de glórias militares, capazes até de transformarem vícios em virtudes ("adeus emplumados guerreiros e grandes guerras, que fazem da ambição uma virtude" III,3) são despidos de qualquer imagem romântica e elevada. Iago o força a enxergar em "trompas, clarins e bandeiras", imagens vulgares de quartel, onde o amor é substituído pelo sexo como um tipo de esporte básico (que não deixa de ser verdade, haja visto a relação de Cássio e Bianca), intriga e luta pelo poder.

O assassinato de Desdêmona é, para Otelo, um ato heróico, pois ele usurpa as funções dos deuses e tenta refazer o mundo. Essa é sua *hybris*¹⁸³. Ele a julga, condena e executa. Mas a vítima é inocente e casta e sua morte, ao

situação absurda, girando habitualmente em torno de relações extra-conjugais". Bentley ressalta que esta "situação absurda" pode gerar enredos trágicos, como o de OTELO. No entanto, a situação em si, não deixa de ser potencialmente cômica. (Bentley, in *A experiência viva do teatro*, pp.206-208.

183 Helen Gardner, "The Noble Moor", in *Perspectives on Othello, Shakespeare's Othello*, ed. John F. Andrews, trad. nossa, pp.298-301

contrário da morte de Ifigênia, não fará soprar os ventos em Áulide.

Uma vez que, na última cena da peça, Otelo recupera o poder de reconhecer os outros pelo que são e pelo que fizeram, ele deve enfrentar-se, vendo quem foi e o que fez. Mas, como já dissemos anteriormente, o desfecho é ambíguo, ficando entre uma morte trágica, sacrificial e um simples ato de auto indulgência, ou punição para quem gostaria de ter sido perfeito. É a nata shakespeariana, sua jóia preciosa: a não exigência de uma moral. Ele faz com que permaneçamos no vácuo, com a exata sensação descrita por Nietzsche de que " o homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem; Uma corda sobre o abismo¹⁸⁴.

A peça esquivava-se de qualquer tentativa de solução. Até mesmo o ciúme como tal não é razão. O ciúme é um caso longo, com regras próprias, é um tópico por demais íntimo para uma tragédia, mesmo que impura.

O que temos em *OTELO* é algo muito mais amplo e elementar: a substituição do simples e público conceito do apetite sexual (basicamente cômico) pelo complexo e privado conceito de amor (basicamente trágico)¹⁸⁵; ou ainda um duelo

184 F.Nietzsche, *Assim falou Zaratrusta* (prefácio), parágrafo 4.

185 John Bayle, trad. nossa, op. cit.

sem vencedores entre a Fortuna (o Destino em sua forma cômica) e o Fado (o Destino em sua forma trágica).

É claro que isso não é algo que a peça mostra (ou faz questão de mostrar), mas é algo que emerge naturalmente das relações, que pulsa através de sua estrutura. A luta entre tragédia e comédia é uma curva ascendente e a cada nova referência de Iago, uma comédia soturna ganha terreno. Com o progresso da ação o sexo ganha usurpa o amor, uma comédia assustadora usurpa a esperança trágica.

A morte de Desdêmona é absoluta e estruturalmente necessária para que se instaure o equilíbrio. Na verdade, os ventos tornam a soprar em Aúlida. A tragédia deve ser restaurada - já que o amor não pode.

Esta fusão perfeita entre tema, enredo e estrutura, faz com que a platéia pulse o tempo todo entre a empatia (trágica) e distanciamento (cômico). Conhecemos a mente de Otelo e também a de Iago. Sabemos tudo que Iago oculta de Otelo, somos seus cúmplices. Somos também testemunhas do amor de Otelo, mas as razões de suas ações (matar Desdêmona e Cássio) pertencem apenas a ele. Não podemos verificar essa necessidade pelo nosso envolvimento¹⁸⁶. Sabemos que ela é

186 John Bayle, op. cit., comenta que conhecemos a necessidade de Hamlet de matar o tio, ou de Macbeth de matar o rei. São necessidades justificáveis e não fruto de um engano, como é o caso de *OTELO*.

fruto de um engano (assim como sabemos que Hero é inocente da acusação de infidelidade na comédia *Muito barulho por nada*)¹⁸⁷. Sua necessidade de cumprir seu Fado trágico é para a platéia a realização de um engodo tipicamente cômico, pois sua ação deixa de ser sublime.¹⁸⁸

Otelo é um herói trágico que cumpre seu destino, que atinge os limites de sua personalidade, expressando-se por completo num ato trágico. Ele é também um herói cômico, que deixa-se confundir, descobrindo no final uma verdade que conhecia no início.

Se o primeiro ato está estruturado como uma miniatura de uma comédia romântica, o último ato retoma as convenções cômicas numa paródia cruel¹⁸⁹. A tragédia termina como começou : na cama, como pede o final de qualquer comédia romântica. Só que aqui ela aparece em *negativo*. No primeiro ato, a cama é o espaço da vida, clandestino, privado, fora das vistas da platéia.; no último ato, ela está no centro do palco, escancarada, pública, mórbida. Se a comédia roubou a linguagem da tragédia, a tragédia apropria-se dos ritos da

187 Propp eleva ao status de princípio o título da comédia de Shakespeare *Muito Barulho por nada*, acrescentado que "ele ocorre quando acontece um clamor extraordinário motivado por causas insignificantes". (Propp, op. cit., p. 147)

188 vide nota 51.

189 Michael Neill, "Umproper beds: race adutery and hideous in Othello", in: *Perspectives on Othello, Shakespeare's Othello*, ed. John F. Andrews, trad. nossa, p. 318.

comédia, devorando-se mutuamente. Observemos o final de *OTELO* e o final de *Sonhos de uma Noite de Verão* e da *Megera Domada*:

Temos em *OTELO*: Desdêmona: *Vem deitar-se, meu senhor?*

(V,2)

Em *Sonhos de uma Noite de Verão*: *Amantes, para o leito; está quase na hora das fadas.* (V, cena única)

Em *A Megera Domada*, Petruchio: *Vamos, Catita, para a cama.* (V,2)

Ou ainda, nas palavras de Bayle:

OTELO é uma tragédia da privacidade, uma frase onde nela própria já se expressa uma incongruência (pois uma tragédia nunca é privada), como a maioria das tragédias de Shakespeare, cujo sucesso só é atingido através do tratamento pouco apropriado da forma. E é essa inadequação que torna o tema perene; a destruição da privacidade é um assunto que combinacom nossa época, assim como qualquer época. Ela nos deixa no caos, e sem amor.¹⁹⁰

190 John Bayle, trad. nossa, op. cit., p. 220.

C A P Í T U L O I V

4.1. Nossa encenação: pressupostos gerais

*Tanta gente canta, tanta gente cala
tantas almas esticadas no curtume
sobre toda estrada, sobre toda a sala
paira monstruosa a sombra do ciúme*

Caetano Veloso, *O Ciúme*.

Otelo

... un bacio...

ancora un bacio!

(levantando-se e olhando o céu)

già la pleiade ardente in mar discende.

Desdêmona

tarda è la notte.

Otelo

vien ... venere splende!

Libreto de Arrigo Boito, da ópera *OTELLO*,
de G. Verdi.

Nossa encenação de OTELO opta por uma re-contextualização mais subjetiva, sem se preocupar em deixar clara nenhuma referência temporal. No entanto, achamos importante manter Veneza e Chipre como local da ação, não por razões de fidelidade geográfica, mas pelo poder simbólico desses dois lugares, como demonstramos nos capítulos anteriores.

As dimensões globais do discurso mantém-se de forma mais sutil do que no texto original, distribuídas entre efeitos de tambores e outros códigos sonoros tipicamente militares (como o toque de alerta da primeira cena e o toque de silêncio na última cena), assim como no figurino masculino (onde todos os homens vestem uniforme militar). Esta opção justifica-se na medida em que o atual "estado de sítio" mundial, não mais polarizado entre capitalismo x comunismo, encontra-se disperso entre uma infinidade de conflitos étnicos que despontam em toda a parte do globo. Em qualquer parte há sempre a tensão iminente de uma guerra invisível ou obscenamente explícita a perscrutar nossos conflitos mais íntimos. E a guerra não deixa de ser também a impossibilidade de convivermos com a diferença.

É justamente esta intimidade, inimiga da diferença, ou antes ainda, a impossibilidade dessa intimidade, que nossa encenação procura enfocar. Este propósito fez com que optássemos por uma polarização no tratamento dos sexos,

potencializada pela militarização do meio. Desta forma, temos como princípio gerador de nosso discurso cênico o discurso marcial (representado pelo meio militar, pelo ritmo trágico da cena e pelo culto à Thanatos), e o discurso marital (representado pelas relações entre homens e mulheres, pelo ritmo cômico e pelo culto a Eros). Neste sentido, as relações entre os homens apresentam-se mais profundas do que qualquer relação homem/mulher.

Nosso treinamento com os atores, durante um longo período, consoante com nossa proposta de encenação, separou homens e mulheres. Tecnicamente, as mulheres treinavam juntas a dança do ventre, com uma professora especializada, e os homens, mandados, no campo, exercitavam-se num treinamento para-militar, com o auxílio de dois tenentes reformados. Além disso, todo o processo de aquecimento, visando improvisações ou ensaios de cena, foi feito em separado, para que o encontro entre atores e atrizes só se desse enquanto ficção.

Por definição, as mulheres estão excluídas da caserna e do campo de batalha. As relações entre os homens são explícitas, extrovertidas, claras. As relações entre homens e mulheres são dissimuladas, silenciosas, furtivas, acontecendo num plano quase irreal. Já as relações entre as mulheres são reduzidas (basicamente apenas à penúltima cena, à conversa entre Emília e Desdêmona). O fato desta ser a

única cena de intimidade entre as mulheres da peça nos ajuda a destacar uma frase que, de certa forma, coloca em cheque a própria encenação:

Emília: O mundo todo é muita coisa...! preço exorbitante para um vício tão pequeno.

Até então, tudo que a encenação faz é potencializar a possível falta cometida por Desdêmona. Tanto Iago como Otelo fazem isso. Por razões amorosas ou sexuais, ambos tem que *destruir*. O primeiro, uma imagem; o segundo, a própria mulher. Seria tudo isso "muita coisa para um vício tão pequeno?"

O tratamento polarizado dos sexos, com sua ênfase no universo masculino, demonstra o medo da sexualidade feminina contido em *OTELO*. Nossa encenação utiliza o feminino como o *outro absoluto*, pertencente "a uma outra espécie". As mulheres aparecem opacas, difusas, ambíguas, difíceis de serem compreendidas; os homens não, são absolutamente explícitos.

Dentro deste universo, nosso Iago apresenta-se como ilusionista, prestidigitador que nada tem de satânico. É apenas um homem vulgar, um *voyer* mesquinho disposto a destruir qualquer traço de intimidade.

Mas a intimidade também é um risco, um espaço delicado, porque é o espaço dessa guerra sutil que é a sedução. Para Iago, uma conquista; para Desdêmona e Cássio, uma condenação.

A questão racial, afora algumas referências no início, em que o negro aparece como um desafio à sexualidade branca, e outra no final, com tons de protesto (vide texto espetacular, item 4.4), manifesta-se de modo difuso, destacando a simbologia da cor como o mergulho na *sombra*. Segundo a terminologia junguiana, a sombra refere-se a

*Tudo que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele, como, por exemplo, os traços de carácter inferiores ou outras tendências incompatíveis.*¹⁹¹

No decorrer da encenação, na medida em que o seu carácter vai se transformando, Otelo tinge-se de preto: primeiro as mãos, depois todo o rosto. Ao tocar Desdêmona, ela também fica *manchada*, ou seja, sua sombra, como a "prostituta, esperta de Veneza".

Enfim, nossa encenação tenta traduzir a dificuldade do convívio com a diferença, seja ela projetada na figura de

191. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, p. 843

outra pessoa (Otelo estrangulando Desdêmona) ou dentro da própria pessoa (Otelo não consegue conviver com seu lado bárbaro; Desdêmona, com a sua sexualidade). Esta é a última imagem: o casal morto na cama reflete a união apaixonada dos opostos que só pode concretizar-se na morte. E é a perda da privacidade, da intimidade, que nos leva a isso, pois a intimidade é a única trégua onde podemos negociar nossas diferenças. Não através do confronto, mas através da sedução.

4.2. O Atletismo Afetivo: uma experiência com os atores

(notas sobre o treinamento desenvolvido com os alunos na terceira etapa dos trabalhos práticos, visando a encenação de *OTELLO*)

Até mesmo a simulação de uma emoção tende a despertá-la em nossa mente. Shakespeare, que devido a seu maravilhoso conhecimento da mente humana deve ser um excelente juiz, diz:

*"Não é monstruoso que esse ator aqui
Numa ficção, num simulacro de paixão,
Possa assim persuadir a própria alma
E por sua obra, fazer com que todo o rosto
empalideça*

*Lágrimas brotem nos olhos, loucura em seu semblante
A voz entrecortar-se, e toda sua natureza adaptar-se
às formas de um pensamento?*

E tudo isso por nada!

Por Hécuba!

*O que significa Hécuba para ele, ou ele para
Hécuba, que assim tenha que chorar os infortúnios
dela?*

(Hamlet, II, 2)

Charles Darwin

Darwin foi um dos primeiros observadores do comportamento humano sob o ponto de vista das ciências naturais, traçando um interessante estudo comparativo entre comportamentos humano e animal. Este estudo está em "*The expression of emotions in man and animals*", de 1872. Nele, Darwin nos diz que "todos os tipos de ações, quando regularmente acompanhadas por um estado de espírito, são imediatamente reconhecidas como **expressivas** (grifo nosso)"¹⁹².

O autor afirma que "com o homem, os órgãos respiratórios são de especial importância para a expressão, não apenas de um modo direto, mas em grau maior, de maneira indireta."¹⁹³ Sobre este mesmo aspecto, em *Um Atletismo Afetivo*, Artaud declara que "a cada sentimento, cada movimento de espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria"¹⁹⁴. Ponderando a importância crucial da respiração no ato da fala, podemos intuir sua influência na emissão de pensamentos, principalmente no que concerne à expressividade emocional contida na materialidade da fala.

192 Charles Darwin, *The expression of emotions in man and animals*, trad. nossa, pp.349,350.

193 Charles Darwin, op. cit., trad. nossa, p. 351.

194 Antonin Artaud, *O Teatro e seu duplo*, p. 162

Darwin ressalta que "jovens e velhos de raças completamente diferentes, tanto homens quanto animais, expressam os mesmos estados de espírito através dos mesmos movimentos"¹⁹⁵. Ao aplicarmos estas observações no campo das artes cênicas, e em especial naquilo que diz respeito ao trabalho do ator, podemos corroborá-las através da declaração de Peter Brook de que, para o teatro:

*O elemento fundamental é o corpo. Em todas as raças do planeta, os corpos são mais ou menos os mesmos; há pequenas diferenças de tamanho e cor, mas essencialmente a cabeça está sobre os ombros, o nariz, olhos, boca, estômago e pés estão nos mesmos lugares. O instrumento do corpo é o mesmo por todo o mundo, o que difere são os estilos e as influências culturais.*¹⁹⁶

É claro que existem diferenças culturais significativas que colaboram para a construção de padrões específicos de comportamento corporal, mas aqui estamos tratando de um campo anterior à cultura, estamos um pouco antes, na sua força geradora, na Natureza.

195 Charles Darwin, op. cit., trad. nossa, p. 365.

196 Peter Brook, *There are no secrets*, trad. nossa, p.17.

O que nos interessa agora é a afirmação de Darwin, contida em nossa epígrafe, ou seja, a capacidade que a *simulação*¹⁹⁷ de uma emoção tem de influir nas manifestações físicas e nas configurações subjetivas dessa mesma emoção.

Para nós, atores ou encenadores, simuladores (de primeira e segunda ordem) por excelência, tais informações são óbvias, mas nem por isso desinteressantes. No caso do presente trabalho, elas se relacionam diretamente com os pressupostos artaudianos que guiaram parte de nossa prática, pois segundo Artaud:

(...) é preciso admitir a existência de uma espécie de musculatura afetiva que corresponda à localização física dos sentimentos.

(...) O ator é um atleta do coração

(...) Para servir-se de sua afetividade, como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, (...) espectro plástico ao qual impõe as formas e as imagens de sua sensibilidade.

(...) Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações.

(...) A crença em uma materialidade fluidica da alma é indispensável à profissão do ator. Saber que

197 Chales Darwin, op. cit., trad. nossa.

*a paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões uma ascendência que amplia nossa soberania.*¹⁹⁸ (*)

Apesar da precisão poética da linguagem de Artaud, colocando em evidência a questão da *materialidade da alma* e das *flutuações plásticas da matéria* (elementos espetaculares de uma encenação), ele oferece apenas vagas pistas. Mas, de um ponto de vista prático e objetivo, por onde começar?

O comportamento do ator em situação de representação não é um comportamento *natural*. De um ponto de vista puramente descritivo, o fenômeno da atuação pode ser caracterizado como:

*(...) uma forma particular de comportamento, produzida voluntariamente pelo ator, a fim de transmitir informações gnósticas e emocionais para uma platéia, através de uma palavra, gesto ou postura, dentro de um quadro artístico (grifo nosso). Esta forma de comportamento é a representação (...) de um comportamento "natural", do qual difere-se através de sua estrutura espaço-temporal e de sua integração fisiológica.*¹⁹⁹

198 Antonin Artaud, o. cit., pp. 162-164.

Na passagem do *real* para o *artístico* (artificial, moldado pela vontade), temos a criação de padrões similares que produzem efeitos similares, sendo que a diferença entre a resposta real e a artística reside na diferença do estímulo que detona esses padrões, assim como os estados psicológicos e subjetivos que os acompanham.

Uma vez que estávamos trabalhando na encenação de um texto quase barroco, no sentido da polarização das emoções envolvidas no jogo dramático, desenvolvemos junto aos atores alguns exercícios que buscavam reproduzir, voluntariamente, as configurações psicofísicas correspondentes a comportamentos emocionais básicos da *vida real*.

Como base deste treinamento, utilizamos o método desenvolvido pelos pesquisadores Susan Bloch, Pedro Orthous e Guy-Santibañez, sistematizado como BOS²⁰⁰. Este método examina a configuração específica de vísceras e músculos que permitem ao observador diferenciar uma emoção particular. Do complexo fisiológico envolvido na configuração de uma emoção, o BOS selecionou os componentes respiratórios,

199 Susana Bloch, Pedro Orthous e Guy Santibañez, "Effector patterns of basic emotions: a psychophysiological method for training actors", in *Acting (re) considered: theories and practices*, ed. P. Zarrilli, trad. nossa, p.197.

200 O nome do método deriva das iniciais dos pesquisadores que o sistematizaram: Bloch, Orthous e Santibañez.

posturais e faciais, pois podem ser voluntariamente controlados, além de suficientes para o reconhecimento da emoção por parte de um observador.

O BOS observa que cada emoção básica²⁰¹, a saber: raiva, erotismo, medo, tristeza, alegria e ternura; pode ser evocada, e portanto *treinada*, através de uma configuração específica composta por:

1. *Padrão respiratório caracterizado pela modulação na amplitude e na frequência.*
2. *Ativação muscular caracterizada pelo conjunto de grupos musculares adutores ou abdutores, definidos numa postura particular.*
3. *Expressão facial caracterizada pela ativação de diferentes grupos musculares do rosto.* 202(*)

Ao lidarmos com *padrões de comportamento* e com *emoções básicas* estamos considerando a existência de invariantes básicas do comportamento emocional, e, na medida em que esta

201 Susan Bloch, etc, op. cit. p.199. Os autores definem *emoções básicas* como certos padrões de comportamentos emocionais inatos, ou manifestados no desenvolvimento pós-natal, manifestados por de homens e animais. São eles: raiva, alegria, ternura, tristeza, medo, eroticidade.

202 idem p. 200

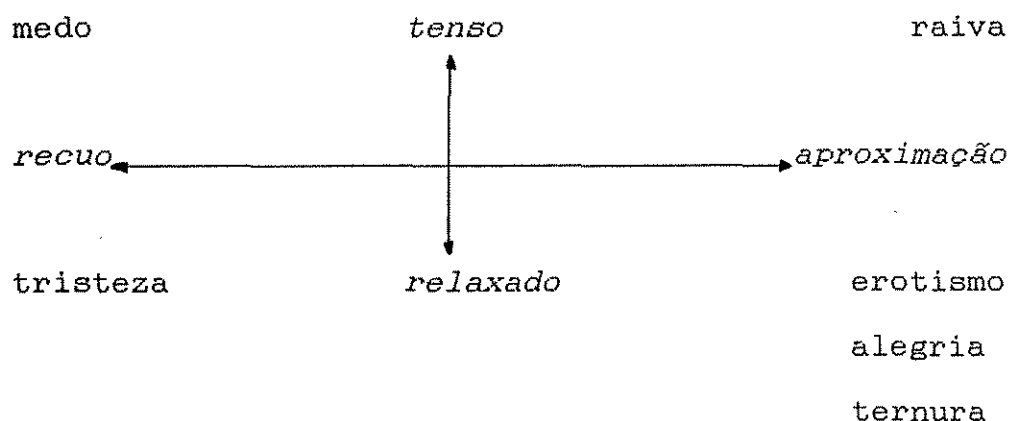
constitui-se num *padrão*, tal padrão pode ser reconhecido pelo observador.

Esta hipótese nos coloca num plano anterior ao *gestus brechtiano*. Num primeiro momento, de consideramos a existência de um *gestus natural* que não leva em conta as componentes culturais e sociais do comportamento, componentes estas que, certamente, modificam os *padrões naturais*. Neste primeiro momento, interessa-nos o gesto enquanto força expressiva pura; num segundo momento (item 3.3), as componentes sociais acoplam-se ao nosso trabalho, através de uma aproximação brechtiana da encenação. De uma maneira esquemática, temos, então:

A. Seis comportamentos emocionais básicos:

- A.a. Alegria (felicidade, prazer, risos).
- A.b. Tristeza (depressão, dor, choro).
- A.c. Medo (ansiedade, paralização ou fuga, pânico).
- A.d. Raiva (agressão, ataque, ódio).
- A.e. Erotismo (sensualidade, luxúria).
- A.f. Ternura (amor filial, maternal, paternal, amizade).

B. As emoções básicas e sua relação com *força* (tensão e relaxamento) e com *espaço* (aproximação e recuo):



C. Relação respiração-postura-face:

C.a. Alegria (riso)

Respiração: inspiração profunda e abrupta
expiração curta e estacato.

Postura: relaxada, especialmente a musculatura
anti-gravitacional.

Face: boca aberta, exposição dos dentes
superiores, sombrancelhas relaxadas.

C.b. Tristeza (choro)

Respiração: inspiração rápida e estacata
expiração profunda ou curta.

Postura: tendência da musculatura anti-gravitacional

a manter-se mais relaxada (especialmente nas expirações),
predominância de flexão do corpo sobre si.

Face: olhos cerrados ou semi-cerrados,
sombrancelhas contraídas, relaxamento das pálpebras e bochechas.

C.c. Medo (ansiedade - basicamente duas reações: ativa e passiva; em geral, afastar-se do estímulo).

Respiração: irregular, expiração incompleta,
às vezes como um ofegar.

Postura: aumento massivo do tonus muscular,
principalmente dos músculos anti-gravitacionais.

Face: aumento do tonus facial,
boca e olhos bem abertos.

C.d. Raiva (agressão)

Respiração: alta frequência e alta amplitude.

Postura: aumento do tonus dos músculos extensores e anti-gravitacionais,
(musculatura relacionada à postura de ataque).

Face: musculatura facial tensa, lábios fortemente apertados, olhos semi-cerrados, devido à contração da musculatura superior das pálpebras.

C.e. Erotismo (atração sexual)

Respiração: aumento da frequência e da amplitude, inspiração através da boca aberta e relaxada.

Postura: corresponde a uma aproximação relaxada, reto abdominal e quadríceps aumentam a atividade tônica, ênfase nos movimentos pélvicos.

Face: musculatura relaxada, olhos fechados ou semi-cerrados, nas mulheres, a cabeça inclina-se para trás, expondo o pescoço.

C.f. Ternura (carinho)

Respiração: baixa frequência, ritmo regular, boca semi-fechada.

Postura: musculatura anti-gravitacional relaxada, tendência à aproximação (o toque suave e a sensibilização das mãos são partes ativas deste padrão).

Face: lábios relaxados, musculatura facial relaxada, olhos abertos e relaxados, cabeça ligeiramente inclinada à lateral.

É claro que isto é apenas um esquema que busca facilitar o treinamento, um ponto de partida, uma vez que, a manifestação de uma emoção envolve inúmeras nuances. Em nosso trabalho prático, este treinamento (quase mecânico e aparentemente redutor), e o estudo das emoções básicas relacionam-se diretamente com o texto em questão. Assim, estabelecemos um paralelo entre este estudo e o procedimento brechtiano de divisão do texto em unidades de ação (o qual detalharemos no item 4.3). Em campos de atuação diferentes, ambos procuram um *mapeamento* das ações que constroem a *fábula* (no sentido brechtiano do termo). O primeiro, de um ponto de vista biológico, psicofísico, buscando o combustível emocional das ações; o segundo (melhor explicitado em nosso próximo item) de uma perspectiva que leva em conta os componentes sociais e culturais que envolvem as ações.

O eixo central de nosso treinamento apóia-se, basicamente, nos diferentes padrões respiratórios, obedecendo à seguinte sequência: adoção de um padrão particular de respiração; acréscimo do padrão postural correspondente; e acréscimo da expressão facial. Para Artaud:

(...) conhecer o segredo do tempo das paixões, dessa espécie de tempo musical que rege seu batimento harmônico. (...) esse tempo pode ser

encontrado nos seis modos de dividir e manter a respiração tal como um elemento precioso (masculin neutro).*

(...) o que a respiração voluntária provoca é uma reaparição espontânea da vida. Como uma voz nos corredores infinitos em cujas margens dormem guerreiros.

(...) a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento.²⁰³

Como ressalta Bloch²⁰⁴, é necessário que esse tipo de treinamento seja feito primeiramente com intensidade máxima, isto é, máxima ativação muscular, ou máximo relaxamento, dependendo do padrão emocional trabalhado.

Dando sequência ao nosso treinamento, passamos a trabalhar as modulações de intensidade. Uma vez que cada um dos seis padrões era experienciado na sua forma pura, isto

203 Antonin Artaud, op. cit., pp 165-167.

204 Susan Bloch, etc, op. cit., trad. nossa, p. 207. Os autores ressaltam que a intensidade com que o exercício é praticado "pode despertar sentimentos subjetivos correspondentes à emoção. Para que isso seja evitado é necessário desenvolver meios de cortar abruptamente o exercício, respirando duas ou mais vezes e executando ações simples com esfregar o rosto, espriguiçar e mudar de posição, assim que é dado sinal para parar."

é, individualmente, buscamos as combinações entre tais padrões. Obtivemos, então, dois eixos de co-variação: intensidade e combinação de padrões básicos.

Utilizamos os padrões respiratórios derivando-os em exercícios de improvisação e criação, de modo que servissem de base tanto para a criação de movimentos e sequências de movimentos quanto para a "lapidação" dos movimentos, num constante fluxo entre conteúdo-forma e forma-conteúdo (pois um não existe sem o outro; ambos não se opõem, mas se completam). Eis alguns exemplos: Desdêmona arrasta um lençol com tristeza; Otelo oferece o lenço a Desdêmona com ternura e erotismo; Otelo examina a mão de Desdêmona com raiva; Iago canta "Nervos de Aço" com indiferença, passando para ironia e concluindo com tristeza desesperada. Posteriormente, essas improvisações eram revistas de acordo com as novas informações fornecidas pelos procedimentos brechtianos de aproximação do texto.

Com o tempo, depurando as modulações e principalmente a transformação do ato de representar (re/apresentar) em interpretação (ato que exige um grau mais apurado de seleção e combinação), o resultado mostrou-se positivo, permitindo que os atores executassem padrões simples e mistos com mais sutileza, sem que perdessem a estrutura particular de cada padrão, e, principalmente, colocando-os a serviço da *fábula* (no sentido brechtiano do termo, como veremos no item 4.3),

e dessa maneira, auxiliando os atores tanto na construção dos personagens quanto na narração da fábula.

Nesse processo de "mão dupla", ou seja, ora as formas despertando conteúdos, ora os conteúdos gerando formas, tomamos consciência da "obsessão física, dos músculos roçados pela afetividade", do "desencadear dessa afetividade potencial, a dar-lhe uma amplitude abafada mas profunda, e uma violência inaudita"²⁰⁵.

205 Antonin Artaud, op. cit, p.168

4.3 Uma ajuda de Brecht

(notas sobre o estudo desenvolvido com os alunos na quarta etapa de nossa pesquisa prática)

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem. E isso qualquer um pode afirmar. Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar. Esta noite, aqui, como se fosse automóvel, um homem será desmontado.

Um Homem é um Homem, B. Brecht (interlúdio)

Em nossa encenação, este trecho da peça de Brecht aparece duas vezes na voz de Iago. Na nossa opinião, Iago é a voz brechtiana dentro do texto de Shakespeare, ou como vimos, co-autor que revela a comédia dentro da tragédia de Shakespeare.

Nas palavras de Walter Benjamin "o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos"²⁰⁶. É esta a função de Iago dentro da peça:

interromper acontecimentos descobrindo condições. A questão que Brecht (e Iago) coloca é como uma pessoa age numa determinada circunstância, sobre determinadas condições.

Benjamin afirma que "Um homem é um homem, um estivador é um mercenário. Ele convive com sua natureza de mercenário como convivera com a sua de estivador"²⁰⁷. O mesmo podemos dizer de Otelo: um nobre guerreiro é um mercenário, o príncipe mouro é um bárbaro; ele convive com ambas naturezas, pois "não se trata de fidelidade à própria essência, e sim da disposição constante em receber uma nova essência"²⁰⁸.

O que assistimos em *OTELO* é justamente o conflito entre a sua natureza antiga (trompas, clarins, bandeiras) e a sua nova essência: "meu próprio nome, ora tão nobre, está agora negro como meu rosto", ou ainda, "cede, ó amor, a tua coroa e o trono erguido no meu coração à tirania do ódio".

Assim como Galy Gay, Otelo é apresentado como aquele que "não bebe, fuma pouco e quase não tem paixões", a ponto de tornar-se irreconhecível aos olhos de Ludovico:

206 Walter Benjamin, "O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht", in *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, p. 81.

207 *idem*.

208 *ibidem*.

Ludovico: *É este o nobre mouro (...) cuja sólida virtude nem os tiros da desgraça, nem as setas do Destino podiam ferir ou penetrar?* (IV,2)

A identificação - total empatia - com o herói faria com que a platéia visse a ação sobre um único ponto de vista. Mas Iago, o estrategista da separação, o mago das duplicações (e por que não dizer, do estranhamento...) rouba a tragicidade do herói, forçando a dialética entre "demonstração do personagem" e "identificação com o personagem", entre *playing* (Iago) e *experiencing* (Otelo).

Se considerarmos Iago um precursor do típico vilão de melodrama vitoriano (uma vez que ambos são metamorfoses do vício das moralidades medievais, como vimos em 2.3.2) podemos considerá-lo também, como o fez Martin Esslin²⁰⁹, um modelo de interpretação brechtiana:

O vilão, assim como era interpretado no melodrama vitoriano, é um exemplo perfeito de um estilo de atuação sem identificação entre ator e personagem, como ele (Brecht) descreve; (...) o público nunca fica na dúvida daquilo que o ator pensa do personagem, nem de que ele sabe que, no final, não levará a melhor, nem de que ele diverte-se com a

209 Martin Esslin, *A choice of evils*, trad. nossa, p. 122.

virtuosidade com a qual retrata a maldade, nem de que ele comporta-se de uma maneira a qual haveria claramente uma alternativa óbvia. E isso aplica-se, de certa forma, à todos os vilões do drama. E Brecht ainda questiona: "por que o principal personagem negativo é tão mais interessante que o herói positivo? por que ele é representado com espírito crítico.

Esslin prossegue afirmando que o teatro de Brecht é um teatro destinado a revelar contradições, adaptando-se à paródia, à caricatura, à denúncia. Isso torna-o "essencialmente um *teatro negativo*. É por esta razão que as peças de Brecht não apresentam heróis positivos"²¹⁰.

Objetivos semelhantes levam a estratégias semelhantes. Não poderíamos dizer que Otelo, Macbeth, Hamlet ou Ricardo são heróis propriamente positivos... Assim como Brecht (e como demosramos, enfaticamente, no capítulo anterior), o teatro de Shakespeare também destina-se a revelar contradições. Mas, se para Shakespeare, o teatro projeta-se no mundo (a concepção d' "*O Teatro de Mundo*" é fundamental para o teatro elisabetano e especialmente para Shakespeare)²¹¹, para Brecht, é o mundo, com todo o

²¹⁰ idem, p. 133.

²¹¹ Shakespeare não escreveu para um mundo medieval para o qual não havia nenhum teatro, nenhuma construção especial

intrincado sistema de forças sociais que o governa, que se projeta em seu teatro. Se Shakespeare teatraliza o mundo, o mundo é teatralizado por Brecht. Eles não são a mesma coisa, mas fazem parte de um mesmo pensamento onde é impossível discernir se estamos dentro ou fora do espelho.

É notório que, no leque das tradições que influenciaram Brecht, a tradição elisabetana desempenha uma influência relevante²¹², o que torna fácil detectar, num texto Shakespeariano, as possibilidades de uma leitura (ou encenação) brechtiana.

Assim como Shakespeare, Brecht compreendia profundamente a intimidade entre texto e cena. Para Brecht, "a língua não era mais um assunto secundário indireto, não mais uma questão de expressão intelectual, mas algo elementar, uma função do corpo (grifo nosso)"²¹³.

para espetáculos. O drama shakespeariano e o tipo de construção teatral pertencem ambos ao mesmo fenômeno: uma visão do teatro como um duplo do mundo. Em *The theatre of the World*, Frances Yates afirma que "o Globe era um teatro mágico, um teatro cósmico, um teatro religioso, desenhado para servir com perfeição às vozes e aos gestos dos atores, enquanto representavam o drama da vida do homem dentro do Teatro do Mundo.(...) Seu teatro foi para Shakespeare um modelo do universo, a idéia do macrocosmo, o mundo-palco no qual o micro-cosmo representa seu papel." Frances Yates, *The Theatre of the World*, trad. nossa, p. 189.

212 Martin Esslin, op. cit., trad. nossa, p.97.

213 idem.

Benjamin²¹⁴ compara as formas do teatro épico de Brecht às do cinema e do rádio: a qualquer momento o espectador pode entrar na sala ou ligar o rádio, porque além de seu valor como um todo, estas formas mantêm seu valor episódico. O teatro faz o mesmo no palco; o teatro elisabetano também. Aliás, a platéia do teatro elisabetano - que era um teatro essencialmente popular - entrava e saía do teatro, mais ou menos, como hoje assistimos a um show de rock. Aqui, torna-se fundamental o conceito brechtiano de *fábula*:

A fábula brechtiana não se apoia numa história contínua e unificada e sim no princípio da descontinuidade: não narra uma história contínua, mas alinha episódios autônomos onde o espectador é convidado a confrontá-los com os processos da realidade aos quais correspondem. Neste sentido, a fábula já não é, como na dramaturgia clássica (isto é, não épica), um conjunto indivisível de episódios vinculados por relações de temporalidade e causalidade, é sim uma estrutura fragmentada. Aí reside (...) a ambiguidade desta noção de Brecht: a fábula deve, por sua vez, "seguir seu curso", reconstruir a lógica narrativa e ser, não obstante, interrompida constantemente ²¹⁵.

214 Walter Benjamin, op. cit., p.83

215 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, p.212.

Já que função e estrutura são interdependentes, um teatro que se pretende tão conciso (onde cada fragmento deve ter valor por si) deve obrigatoriamente ser um teatro que "mantenha uma estreita vigilância sobre seus códigos". O auto-controle do palco, isto é, dos signos contidos na encenação, pede que os atores compreendam esta rede de signos como um meio e não como um fim, ou seja, um código cuja contínua instauração desenvolva-se no decorrer da encenação. Teatro onde não se transmite conhecimento, mas o produz. Enfim, um teatro que celebra todos os meios disponíveis, isto é, a própria linguagem espetacular. Para Brecht, a unidade mínima dessa linguagem é o *gestus*.

*O gestus situa-se entre a ação e o caráter: como ação, mostra o personagem implicado em uma praxis social; como caráter, reúne um conjunto de características próprias dos indivíduos. Manifesta-se tanto no comportamento corporal do ator, como em seu discurso: um texto ou uma música, com efeito, podem ser gestuais quando apresentam um ritmo apropriado ao sentido daquilo que dizem.*²¹⁶

Brecht combina a elaboração gestual do papel com uma cuidadosa elaboração dos contextos emotivos e textuais,

216 idem, p.245.

construídos pelas reações dos demais personagens, de forma que qualquer ato emocional e individual seja resultado deste contexto, criado por todos os elementos de cena, revelando as contradições sociais que afetam o comportamento emocional mais aparentemente individualizado.

O *gestus* é a unidade constitutiva na elaboração física da fábula e a fábula é o coração da encenação²¹⁷. O posicionamento do conjunto no palco e os *gestus* dos atores devem contar a fábula de tal maneira a tornar possível o reconhecimento daquilo que está acontecendo sem que se faça necessário ouvir o texto. As transformações dialéticas contidas na transição de cada unidade devem ser refletidas na ocupação cênica do espaço²¹⁸. Para Brecht:

O estudo do personagem é ao mesmo tempo um estudo da fábula; mais precisamente ele deveria ser primeiramente um estudo da fábula. (...) para isso o ator deve mobilizar os seus conhecimentos do

217 John Rouse, "Brecht and the contradictory actor", in *Acting (re) considered: theories and practices*, ed. P. Zarrilli, trad. nossa, p. 230: "Brecht usa um termo especial para descrever tanto a composição original quanto sua re-composição interpretacional, chamando ambas de *fábula*. Ele também enfatiza o papel predominante da fábula interpretacional na produção de um trabalho."

218 Utilizamos esta idéia para elaborar nossa versão de OTELO. Nela, narrávamos toda a fábula através de uma partitura corporal, sem a utilização da palavra.

*mundo e das pessoas e deve fazer suas perguntas dialeticamente.*²¹⁹

É importante acrescentar ainda que a descoberta da fábula não é para Brecht (nem para nós), como bem afirma Pavis,

(...) descobrir uma história decifrável e inscrita no texto em sua forma definitiva. Na busca da fábula, leitor e diretor expõem seus próprios pontos de vista sobre a realidade que desejam representar...

pois,

*(...) a fábula não é constituída simplesmente por uma história tirada do convívio humano, assim como pode ter ocorrido na realidade; está feita de processos ordenados, de forma que expressem a concepção que tem da sociedade o inventor da fábula.*²²⁰

É do estudo e compreensão dialética da fábula que chega-se aos *gestus*. Primeiro, analisamos as ações para determinar a fábula; a seguir, fragmentamos essas ações em pedaços cada

219 B. Brecht, apud John Rouse, op. cit., trad. nossa, p. 213.

220 Patrice Pavis, op. cit., p. 213; B. Brecht apud Pavis, Suplementos do Pequeno Organon.

vez menores até conseguirmos reduzi-la a uma sentença ou título que contenha essa ação; essa sentença ou título é o *gestus* básico da cena²²¹.

(...) em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano²²².

Brecht sustenta que o movimento dos atores, sua disposição em cena e demais elementos espetaculares devem convergir para este *gestus* básico, com a máxima expressividade possível, elegância e economia de meios. No entanto, é importante lembrar que esta concepção difere do

221 Esse procedimento foi utilizado para obtermos o primeiro roteiro e a primeira partitura gestual de nossa encenação, ainda sem a utilização do texto. Dividia-se em dez unidades: inveja, escândalo, encantamento, guerra, bebedeira, vergonha, ciúme, pesadelo, rejeição e assassinato.

222 Walter Benjamin, op. cit., p. 80.

princípio catártico wagneriano de *obra de arte total*, pois aqui não existe um acúmulo de significados, mas sim um verdadeiro duelo.

Todos os componentes da cena são dialeticamente justapostos, a transição entre as unidades são abruptas e tão significantes quanto as próprias unidades. Vemos então que a dialética opera não apenas num sentido vertical/paradigmático (isto é, dentro de cada episódio, de cada unidade, ou de cada *gestus*) como também na horizontalidade sintagmática da narrativa (ou seja, na sucessão temporal das unidade).

É justamente desta dialética que surge o tão famoso *efeito V* (efeito *Verffremdung*): distanciamento, estranhamento ou ainda des-familiarização. Segundo Brecht²²³, uma des-familiarização é aquilo que, enquanto permite que o objeto seja reconhecido, ao mesmo tempo faz com que ele não pareça nada familiar". O estranhamento introduz o *gestus* como objeto de análise que traz informações, tanto quanto ao caráter do personagem quanto às relações sociais da peça²²⁴.

223 B. Brecht, apud John Rouse, op. cit., trad. nossa, p.234.

224 "Brecht certa vez mencionou a Giorgio Strehler que seu estilo "desfamiliarizado" era muito mais facilmente atingível em comédias, já que a forma cômica tende ela mesma a desfamiliarizar os personagens e eventos. Por esta razão o Ensemble costumava usar um estilo menos elaborado

Mas, se num primeiro momento este estranhamento, esta distância do personagem, é necessária para a compreensão crítica da fábula, num segundo momento, Brecht chega mesmo a sugerir a necessidade de identificação:

*A segunda fase é aquela da identificação com o personagem, a busca da verdade do personagem num sentido subjetivo; você deixa que ele faça o que quer fazer, aos diabos com a crítica, enquanto a sociedade lhe dê o que necessita.*²²⁵

Aqui o ator deve explorar seu personagem com todos os detalhes exigidos pelo mais naturalista dos diretores²²⁶, mas o critério de seleção sobre as descobertas deve ser aquele do comportamento social do personagem.

Só depois desse momento "naturalista" é que entra em ação a fase mais propriamente Brechtiana, a fase antitética²²⁷. Depois de conhecer o personagem "por dentro", gestualmente em suas produções de textos sérios." (John Rouse, op. cit., trad. nossa, p.235).

225 B. Brecht , apud John Rouse, op. cit., trad. nossa, p. 239.

226 Esse processo norteou a segunda fase de nosso trabalho prático, após a criação da partitura gestual. Durante esta segunda fase, estudamos as indicações de Stanislavsky para sua encenação de OTELO, contida em *A Criação do Papel*.

227 Esta terceira fase gerou nossa terceira versão de OTELO, que depois de várias apresentações públicas foi depurando-se

ele é examinado novamente "de fora", do ponto de vista da sociedade, recuperando o estranhamento da fase inicial. Como Brecht aponta com clareza em um dos seus apêndices ao *Organon*:

(...) o objetivo final do ator na performance é o de alcançar a unidade dialética entre a apresentação gestual do personagem em suas relações sociais e uma sustentação emocional realista, conseguida através da identificação.

(...) Cabeças ignorantes interpretam a contradição entre *playing* (demonstração) e *experiencing* (identificação) como se apenas uma das duas aparecesse no trabalho do ator. (...) Na realidade é (...) questão de dois processos rivais que se unem no trabalho do ator. (...) É da luta e da tensão entre esses dois antípodas (...) que o ator extrai o real impacto de sua criação²²⁸.

Peter Brook também afirma que os atores

(...) devem ao mesmo tempo ser os personagens e contadores de história. Contadores de história múltiplos, contadores de história com muitas

até sua forma atual, contida em nossa dissertação na forma de texto espetacular.

228 B. Brecht, apud John Rouse, op. cit., trad. nossa, pp. 240, 241.

*cabeças, pois ao mesmo tempo que representam uma relação íntima entre si eles estão falando diretamente com os espectadores.*²²⁹

Tais considerações deixam claro porque *OTELLO*, peça na qual protagonista e fábula travam um duelo entre essência e contingência, é um campo ideal para compreendermos e aplicarmos os princípios Brechtianos.

²²⁹ Peter Brook, *There are no secrets*, trad. nossa, pp. 33,34.

4.4 O texto espetacular

OTELLO

(adaptação livre do texto de W. Shakespeare)

versão nº 5

Personagens: Otelo (OT)
Desdêmona (DES)
Iago (IA)
Cássio (CAS)
Rodrigo (ROD)
Emília (EM)
Ludovico (LUD)
Homens e mulheres de Veneza e Chipre (H,M)

Espaço cênico: Palco vazio, apenas emoldurado por duas fileiras de seis cadeiras cada, uma em cada lateral, voltadas para o centro do palco. Uma sétima cadeira está colocada no centro/fundo do palco, voltada para a platéia. Também ao fundo, atrás da cadeira do centro, uma estrutura que servirá como sacada da casa de Brabâncio (recuada o suficiente para ficar fora do espaço delimitado pelas fileiras de cadeiras).

Iluminação: Basicamente a iluminação deverá conter três climas: o reflexo da luz na água, a luz de tochas e luz branca direta e bem clara, favorecendo as sombras. A região das cadeiras laterais deverá ser iluminada quase todo o

tempo com reflexos da luz na água. A iluminação feita por tochas deverá ser utilizada quando o espaço assim permitir (pois esta encenação poderá realizar-se tanto em espaço aberto, quanto em espaço fechado). A luz clara e direta ilumina as cena onde contracenam até quatro atores. Também poderá ser usada para destacar o desenho das diagonais. No caso da utilização de espaço externo, ela poderá ser substituída por faróis de carros. Os movimentos de luz não estão descritos no texto, pois não tem uma forma fixa, sendo mais importante os elementos que o compõem: o reflexo da luz na água, a luz imprecisa do fogo e a luz branca e direta.

Climas sonoros: Tambores militares, sons da natureza como vento, mar, tempestade e sons de animais; trechos da ópera OTELO de Verdi; música popular brasileira ("Nervos de Aço", de Lupcínio Rodrigues, "O Ciúme", de Caetano Veloso e "Vozes" de Nana Vasconcelos); músicas folclóricas egípcias ("Wahda we bass", "Malfuf la Westi" e "Roah Albi"); músicas do álbum "Passion" de Peter Gabriel ("The feeling begins", "Before night falls", "Zaar", "Troubled" e "A different drum"); uma valsa de Strauss ("Valsa da Laguna") e a orquestra de Ray Connif tocando "Love is a many splendored thing", de Webster e Fain.

OBS: Todos os atores permanecem em cena a maior parte do tempo. Quando nenhuma ação estiver indicada, eles permanecem sentados, de forma neutra, nas cadeiras. A princípio os

*personagens não são fixos, isto é, são interpretados alternadamente por vários atores. Algumas cenas são executadas por vários atores interpretando o mesmo personagem simultaneamente. No decorrer da encenação, os personagens definem-se através das suas ações (do seu *gestus*), do texto e da qualidade do movimento e não, necessariamente, do atores que os interpretam.*

O. ABERTURA

Primeiro Movimento

Luz tênue, com reflexos de água sobre as cadeiras que ocupam as laterais do palco. Música ("The feeling begins") com nuances étnicas do oriente médio e percussão, volume suave. Os homens, trajam uniformes militares verde oliva, e as mulheres, saias longas em tons de vermelho e um corpete justo, com excessão de uma, a que está sentada na última cadeira da fila da esquerda, que veste um pesado casaco de campanha sobre o corpo nu e um quepe militar. Um homem e três mulheres usam máscaras típicas do carnaval de Veneza; um outro homem, um chapéu de três pontas. Todos estão sentados nas cadeiras: à esquerda três mulheres e dois homens, na cadeira do centro/fundo, um homem, à direita três mulheres e três homens. As mulheres movem-se de modo quase imperceptível, com movimentos lânguidos, suaves, redondos e

sensuais. Os honens, como dois exércitos que à distância medem forças, defendendo seu território e suas fêmeas, executam movimentos espaçados e bruscos, súbitos, ora virando a cabeça para vigiar as mulheres, ora voltando-se para o grupo à sua frente. A respiração e os movimentos dos homens, pouco a pouco, ganham vigor. Nas mulheres, tal crescendo também se dá, contudo, sua respiração e seus movimentos se mantêm lânguidos e sensuais. A música acompanha este crescendo, tanto na estrutura quanto no volume, terminando bruscamente, enquanto os gestos, assim como a respiração, mantêm-se suspensos.

Segundo Movimento

Sentado na cadeira do centro/fundo do palco, um homem canta "Nervos de aço". Durante a canção, a mulher da última cadeira da esquerda, a que veste o pesado casaco de campanha e o quepe, atravessa a cena em diagonal, chorando discretamente.

Terceiro Movimento

Este movimento deve ser executado com muita limpeza e presição gestual e com uma utilização do tempo diferente do real, extremamente sincronizado com o tempo da música ("Malfuf ala westi"). Aqui, os dois "exércitos" (homens e

mulheres que ocupavam as cadeiras), levantam-se, caminham uns contra os outros, ora intensificando uma postura nobre e elegante, ora desfalecendo e arrastando-se como animais. Após cruzarem-se no centro do palco, todos dirigem-se às cadeiras, exceto dois deles, Iago e Rodrigo, que permanecem no centro do palco.

1. INVEJA

ROD: Cala-te! Aborrece-me demais verificar que justamente tu, Iago, que dispunhas a vontade de minha bolsa, soubesses disso tudo.

Iago joga um saco de moedas para Rodrigo que o agarra no ar. Bem ao fundo, Otelo e Cássio caminham um em direção ao outro. Ao encontrarem-se no centro do palco, Otelo cumprimenta Cássio. Esta ação é uma alusão à nomeação de Cássio como tenente de Otelo.

IA: Três grandes da cidade vieram pedir-lhe pessoalmente que fizesse de mim o seu tenente. Tenho plena consciência do que valho. Não mereço posto menor.

Repete-se a mesma cena de Otelo e Cássio no proscênio, bem à frente de Iago e Rodrigo.

ROD: E quem é ele?

IA: Um matemático, um tal Miguel Cássio, um florentino que nunca comandou nenhum soldado num campo de batalha, que conhece tanto de guerra quanto uma fiandeira. Muitas palavras e nenhuma prática, eis em que consiste sua ciência militar! Ao passo que eu - que na presença do Mouro provei o que valia, em Rodes, em Chipre e noutros países, cristãos ou pagãos - tenho que tolerar ser passado para trás por um *(para bruscamente, sustentando o raiva)*... Ora, senhor, julgue você mesmo se tenho razões para ser fiel ao Mouro.

ROD: Eu não ficaria sob suas ordens.

IA: Se eu fosse o Mouro, não queria um Iago sob minhas ordens. Não sou o que sou. Não podemos todos mandar e nem todos os que mandam podem ser fielmente servidos. *(estende a mão para Rodrigo como se pedisse mais moedas)*

ROD: *(joga outro saco de moedas para Iago, e, apaixonado e abestalhado, exclama)* Desdêmona!

IA: *(ri, vai em direção à estrutura no centro/fundo do palco, a janela da casa de Brabâncio)* Vem! Chama o pai dela.

ROD: *(batendo palmas timidamente)* Senhor Brabâncio! Senhor Brabâncio!

IA: *(irritado, intervindo na execussão inábil de Rodrigo)*
Usa a palavra de tal modo que cause Horror, Espanto!

ROD: *(tentando, desajeitadamente, seguir as sugetões de Iago)* Senhor Brabâncio!!!!

IA: *(precipitando-se sobre Rodrigo e segurando-o por trás, fazendo com que ele se mova como um marionete, um boneco de ventríloco)* Brabâncio! Acordai! Despertai!

Iago afasta-se das vistas da janela e continua a "soprar" as frases e as entonações corretas, logo a seguir repetidas por Rodrigo.

IA e ROD: Ladrões! Brabâncio! Despertai! Ladrões, Ladrões!
Cuidai de vossa casa! De vossa filha!

BRAB: *(aparecendo na sacada, sonolento e irritado)* O que está havendo aí?! Qual o motivo dessa gritaria??!!!

IA: Suas portas estão bem fechadas?

BRAB: Por quê? Qual a razão dessa pergunta?

IA: Agora mesmo, neste momento, um bode preto e velho está cobrindo sua ovelha branca!

Neste momento, as mulheres que estavam adormecidas nas cadeiras, acordam subitamente e ficam atentas à cena, tensas e curiosas, porém com economia de gestos.

BRAB: O que? Perderam o juízo?

ROD: Nobre senhor, conheceis a minha voz? Sou Rodrigo!

BRAB: Proibi que rondasses a minha casa. Quantas vezes já te disse - minha filha não é para teu bico!

ROD: Senhor...

BRAB: Estamos em Veneza e minha casa não é uma granja! (*Faz um sinal como se espantasse as mulheres que já iniciaram um discreto "fuxico". Estas imobilizam-se. Brabâncio faz menção de sair e é detido pela fala de Iago*)

IA: Acorda! tua filha e o Mouro estão fazendo agora mesmo um animal de duas costas!

ROD: Tua encantadora filha fugiu para entregar-se aos abraços de um mouro lascivo!

BRA: (*atônito*): Uma vela! Tragam uma vela!

Correndo pelo palco, as mulheres repentem, umas às outras, o pedido de "uma vela!". Otelo, passando por trás das cadeiras da fila da esquerda, aproxima-se de uma mulher, Desdêmona, que permanece sentada. Ela inclina-se para trás e ele abaixa-se para beijá-la. Suas mãos escorregam pelo colo de Desdêmona, até os seios, até as coxas. Esta sequência é realizada super lentamente, devendo durar até o momento em que o alarme tocar. Brabâncio desaparece da sacada por alguns instantes, reaparecendo em seguida.

BRAB: É uma desgraça! ela partiu! *(para Rodrigo)* com o Mouro, disseste? *(para si)* e há quem deseje ser pai! *(para mulheres)* mais tochas! acordem todos os meus parentes! *(para si)* oh, traição do sangue! *(para a platéia)* - Pais, de hoje em diante não confieis mais em vossas filhas!

ROD e IA e mulheres *(gritando a plenos pulmões):* ACORDA, VENEZA!!!!!!

Ao fundo, como uma rotunda que despenkasse, levantando poeira, cai um imenso brasão do Leão de São Marcos, logo à frente da estrutura que serviu de balcão a Brabâncio. Ela irá permanecer quase até o final do espetáculo. O brasão divide-se em três partes que despençam sucessivamente. Soam alarmes militares, soldados cruzam a cena. Otelo interrompe seu "idílio" com Desdêmona e atravessa o palco

apressadamente, abotoando o uniforme, encontrando-se no centro do palco com Cássio.

CAS: O Doge saúda-o, meu general, e pede sua presença imediata no Senado.

OT: Na sua opinião, de que se trata?

CAS: Notícias de Chipre. É urgente. Muitos conselheiros já se encontram reunidos no palácio.

Otelo sai, acompanhado de Cássio.

2. ESCANDALO

MULHERES (*cruzam a cena, ora dirigindo-se umas às outras, ora dirigindo-se diretamente à platéia. Estão descabeladas, algumas trazem as saias enroscadas na cabeça, coxas e bundas de fora. Seus movimentos são espasmódicos, às vezes pornográficos, grotescos. Suavemente entra junto com o texto, a princípio sussurrado e paulatinamente ganhando volume, a música "Vozes". Depois de 25 seg. mixa-se à música o trecho da ópera de Verdi "Giá nella notte densa". Num tempo e qualidade de movimento oposta a das mulheres, ou seja, lenta e "sublime", Otelo e Desdêmona aproximam-se um do outro, vindo cada um de um lado do palco, quase no*

proscênio. Encontram-se no centro, ela atira-se sobre ele e eles saem abraçados, entre beijos vorazes. Notar que isto acontece simultaneamente a fala das mulheres.): Ladrões!? ...com o Mouro? Desdêmona? Enganou o pai. Fugiu? E você não fugiria se tivesse a chance? Ela não está no quarto! Um negro sob os lençóis! No meio da noite? Duro e preto! Preto! Não apenas preto, mas grande e preto! O mercenário? Forte e preto! No meio da noite! Em meio aos lençóis...Onde ela está? Enganou o pai e fugiu! Aos diabos com tudo! Com o preto? Um general? Sob os lençóis...! Onde está o Mouro? Ela casou-se com ele. Fodeu com ele! Puta! Aos diabos com tudo! Foi enfeitiçada! Contra a vontade. Fodeu! Casou? Com quem? O preto? O mercenário entre os lençóis... Otelo? Preto! Onde está Otelo? Vem...! Vem...! Puta! Otelo!. Roubada! Corrompida por feitiços! Puta! Está casado? Com quem? Preto?! Violento nos meus lençóis! A força? Foi magia! Drogas que perturbam o desejo! Virgem e pura...Aos diabos com tudo! Otelo! A Puta de Veneza? O general! Desdêmona! Onde está Otelo? O general! O Mouro! Um negro! Preto! Otelo! Otelo! Puta! Preto! Preto! Otelo! Preto! Puta! Otelo! Preto! Preto! Preto!

Os homens juntam-se na busca, cruzando o palco em todas as direções.

HOMENS: A armada turca dirige-se para Rodas! Cento e sete galeras! Duzentas ! Para Rodas? Não, é Rodas que eles tem em mente. É certo que estão a caminho de Chipre. Chipre está totalmente indefesa! Precisamos encontrar Otelo. Viste o general? O Mouro? Encontrem Otelo!

Pouco a pouco as vozes masculinas predominam, fazendo a cena passar do clima erótico/grotesco de indignação e escárnio, para a busca de Otelo pelos soldados. Os movimentos dos homens tornam-se uma marcha cadenciada, cruzando o palco em formação de pelotão, em várias direções. Uma a uma as mulheres saem, voltando exaustas para suas cadeiras.

OT (*Entra em cena pela diagonal esquerda, à frente, parализando o movimento do pelotão, prestes a avançar em sua direção*): Embainhem suas brilhantes espadas; o orvalho poderia enferrujá-las.

BRAB (*destacando-se do grupo de busca*): Ladrão torpe! Onde escondeste minha filha?, (*agora dirigindo-se à tropa*) Uma donzela tão tímida, de espírito tranquilo, que corava por qualquer motivo! Enamorar-se de um bárbaro, a despeito da natureza, da sua idade, da sua pátria! Julguem vocês se não é evidente que o "general" abusou de sua delicada juventude por meio de feitiços ou drogas que perturbam o desejo!

Durante esta fala de Brabâncio, as mulheres vão se recompondo nas cadeiras, tornando-se pudicas e inocentes como jovens virgens recatadas. Ao final da fala, entra Desdêmona, pela diagonal direita/frente, correndo apressada e assustada em direção a Brabâncio.

DES: Senhor! Sois o dono do meu dever, sendo eu vossa filha, mas foi no gênio de Otelo que vi o seu rosto; e foi às suas honradas e valentes qualidades que consagrei alma e destino. Se os Céus me houvessem feito homem, queria ter nascido Otelo. Eu amei o mouro para viver junto a ele, é o que proclama ao mundo a minha ação violenta! *(ajoelha-se aos pés do pai e este lhe dá as costas)*

OT: Nobres senhores, tirei a filha deste ancião, é verdade, assim como é verdade que a desposei. *(estende a mão à Desdêmona, ajudando-a a levantar-se)*. Eis toda a essência e forma de meu delito; nada mais.

BRAB: É esta a sua opinião? Quanto custa a sua opinião? Eu gostaria de comprá-la.

OT: Minha opinião não está a venda. Pouco posso dizer deste vasto mundo senão o que pertence a feitos de armas e batalhas. Contudo, com a vossa permissão, contarei com que drogas, com que feitiços, com que poderosa magia seduzi Desdêmona.

Durante esta frase, os homens passam a ocupar o lado direito do palco, assumindo todos a mesma qualidade de movimento de Otelo, e preparam-se para iniciar o discurso ao Senado. As mulheres que estavam nas cadeiras da esquerda, passam a representar todas elas Desdêmonas e preparam-se para ouvir a narrativa de Otelo, com movimentos de uma sensualidade quase infantil e incosciente. Elas trazem uma pequena lamparina e sentam-se no chão, de onde escutam maravilhadas a narração das desventuras do Mouro.

3. ENCANTAMENTO

Ao fundo, toca a "Valsa da Laguna", de "Uma noite em Veneza" de Strauss. A fala do personagem Otelo surge agora intercalada entre vários atores. A maneira de dizer o texto vai paulatinamente passando de uma projeção épica -mais impessoal- para um discurso mais íntimo, como se passasse de uma fala dirigida ao Senado a uma fala dirigida à Desdêmona. Acompanhando esta mudança de foco, cada Otelo vai, aos poucos, aproximando-se de uma Desdêmona. Todos os Otelos mantêm o foco em sua Desdêmona mas, vez ou outra, dirigem olhares de desconfiança, um em relação ao outro.)

OT: O seu pai me estimava e com frequência convidava-me a visitá-lo em casa e ali indagava sobre minha vida, ano por

ano: os cercos, as batalhas e os azares da fortuna por que passei.

OT E eu narrava-lhe tudo, desde a infância até o próprio instante em que me pedia a narrativa, e assim o ia entretendo com minhas aventuras de terra e mar.

OT: Contava-lhe como certa vez escapara de encontrar morte certa numa brecha e de outra em que, caindo prisioneiro de insolente inimigo, fui vendido como escravo e em seguida resgatado.

OT: Seguiam-se aventuras de viagem, a descrição de imensidões desertas, de antros, escarpas altas, rochedos e altas montanhas que iam dar no céu. Assim dizia e tudo era verdade.

OT: Tudo isso eu relatava e interessada Desdêmona me ouvia atentamente. Para atender a obrigações caseiras às vezes afastava-se por instantes, mas despachava-as logo e avidamente voltava a devorar minhas palavras.

OT: Notando-lhe isso um dia, num momento oportuno, achei meios de levá-la a pedir de todo o coração que lhe contasse inteira a minha história, de que ela ouvira apenas alguns trechos sem muito segmento.

OT: Eu a atendi e vi que dos seus olhos arrancava muitas e muitas lágrimas sentidas quando lhe referia a amargos transe de minha mocidade.

OT: Ao acabar a narrativa, emocionada, compensou-me com um mundo de suspiros e jurou-me que achara tudo aquilo maravilhoso, muito comovente e imensamente digno de pena.

OT: Disse-me que antes não a tivesse ouvido, embora lamentasse ainda não ter nascido homem para ser igual ao que tais feitos praticara.

OT: Agradeceu-me então e finalmente declarou que se um dia, por acaso, algum amigo meu a pretendesse, eu não teria mais que ensiná-lo a repetir toda minha história para que ele, assim, ganhasse o seu amor.

OT: Tal confissão ouvindo eu falei... Ela me amou pelos perigos que corri e eu a amei pela pena que ela teve. Estes (*todos tiram do bolso um lenço, entregando-os às Desdêmonas*) foram os feitiços que empreguei.

Os casais de Otelos e Desdêmonas começam a valsar até que mistura-se a valsa o som de soldados marchando. Os casais se detém, homens e mulheres separam-se apreensivos, eles, recuando para a direita, e elas, para a esquerda. O som da marcha aumenta, os homens colocam-se em posição de sentido ,

um pouco à frente das cadeiras; as mulheres, que quase alcançaram a extremidade esquerda do palco, precipitam-se na direção dos homens, atirando-se sobre eles, abraçando-os, e depois "escorrendo" pelos seus corpos até deitarem-se aos seus pés.

4. GUERRA COM OS TURCOS

Os homens, à direita do palco, organizam-se num pelotão de combate, tendo a seus pés as mulheres. O som da marcha morre ao longe como se uma tropa se afastasse. Os homens comentam:

H1: *Mais de trinta velas da armada turca, neste instante, dirigem-se, sem rodeios, para Chipre.*

H2: *Ninguém conhece melhor aquela praça que Otelo. Veneza o aclama como chefe de maior confiança. (Assumindo traços de postura apresentados pelo personagem Iago e dirigindo-se diretamente para o ator que primeiro interpretou Otelo) Cumpre, portanto, que se resigne a atenuar o brilho de sua nova fortuna com esta rude e violenta expedição.*

Os homens estendem as mãos para as mulheres, ajudando-as a se levantarem.

OT: *(despedindo-se de Desdêmona)* A tirania do hábito fez da cama de pedra e aço, para mim, um leito de penugens.

Todos os homens despedem-se das mulheres com um beijo.

OT: Honesto Iago, confio-te Desdêmona. Adeus.

H3: Cuidado Mouro, se tens olhos para ver, abre-os bem. Fica alerta! Ela enganou o pai. Pode enganar-te também.

Volta o som do batalhão em marcha. Saem Otelo, H1, H2 e H3, que passam a ocupar o lado esquerdo da cena. Otelo atravessa a cena, seguindo até o fundo do palco, enquanto os três homens, voltados para a platéia e munidos de binóculos, vasculham o mar, movendo apenas o torso, da direita para a esquerda. À direita, as mulheres, como Desdêmonas, seguem, também apenas com um movimento de torso, mantendo o resto do corpo voltado para as cadeiras, o movimento dos homens que se afastam. Paradas elas permanecem, como uma floresta de mulheres. Rodrigo e Iago caminham entre as mulheres. Iago, enquanto fala, brinca com estas estátuas/Desdêmonas, como se estas fossem bonecas.

ROD *(em secreto desespero)*: Iago!

IA: Que dizes tu, nobre coração?

ROD: Que pensas que vou fazer?

IA: Deitar-te na cama e dormir.

ROD *(tentando tirar a camisa e correndo para direita)*: Vou afogar-me, imediatamente. *(como se assustasse com o próprio gesto, breca o movimento)*

IA: Ora Rodrigo... Possuímos razão para acalmar nossos instintos furiosos *(som de trovão, seguido de vento, ondas e tempestade; as mulheres começam a oscilar suavemente)*. Desejos, desejos, desejos. *(Iago brinca com os mulheres com gestos grotescos)*.

ROD: *(jogando outro saco de moedas para IA)* Amor?

IA *(agarrando no ar o saco de moedas)*: É um apetite do sangue e uma concessão da vontade. *(faz sinal com os dedos de que precisa de mais dinheiro para seguir com seus "conselhos")*

ROD: *(Joga mais uma moeda ou um saco)*

IA: Põe dinheiro na bolsa; arranja um disfarce e parte conosco para Chipre. É impossível que Desdêmona sustente por muito tempo seu amor pelo beicudo. Põe dinheiro na bolsa! Um juramento babaca trocado entre um bárbaro errante e uma veneziana astuta não é barreira para meu gênio e toda a tribo do inferno! *(Rodrigo, desesperado, remexe em seus*

bolsos procurando mais moedas) Acalma-te Rodrigo! Esta mulher será tua. Muitas vezes falei e muitas vezes repito: - Odeio o Mouro. Se lhe puseres um par de chifres, para ti será um prazer e para mim um divertimento. Cássio é um homem de bem. Foi feito para seduzir mulheres. O Mouro é franco e leal por natureza; será fácil guiá-lo pelo nariz, como se guia um burro pelo cabresto. *(Iago segura Rodrigo pelo queixo, brinca com ele como se fosse um jovem recruta).* Barriga pra dentro! Peito pra fora! Seja homem, Rodrigo! *(dizendo isso, empurra-o para a esquerda, onde os homens vasculham o "mar". Rodrigo junta-se a eles, na mesma posição e gesto com o binóculo.)*

IA *(dirigindo-se para a platéia):* O senhor William Shakespeare afirma: um homem é um homem. E isso qualquer um pode afirmar. Porém o senhor William Shakespeare consegue também provar que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar. Esta noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem será desmontado, e depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado.

Aumenta o barulho de vento e de mar, Desdêmonas oscilam como se movidas pelo vento. Iago junta-se ao grupo dos homens com binóculo.

H1: Distinguis alguma coisa no mar?

H2: Absolutamente nada. As ondas se encapelam; entre o alto mar e o céu não se percebe nenhuma vela.

H1: O vento falou alto para a terra, me parece. Nunca tão desenfreada tempestade abalou nossas muralhas.

Uma a uma, Desdêmonas abandonam sua posição e correm por todo o palco, procurando no mar algum sinal de Otelo, ou alguém que possa dar-lhes informações. Nesse momento mistura-se ao som de vento e de mar outro trecho da ópera, "Dove guardi splendono". Iago, destaca-se do conjunto, afastando-se em direção ao centro/fundo do palco, subindo na cadeira com seu binóculo, para observar melhor a cena: Desdêmona e Cássio se encontram e conversam. Esta cena é interpretada por três casais:

DES: Cássio! Que novas podes me dar do meu senhor?

CAS: Ainda não chegou e nada sei, a não ser que está bem e que em breve estará aqui.

IA: *(enquanto observa Desd. e Cássio conversando)* Ele a segura pela mão. muito bem! Cochicha-lhe aos ouvidos. Com uma teiazinha tão pequena assim, pretendo pegar uma mosca do tamanho de Cássio. Dirige-lhe sorrisos; mais um pouco e eu te amarrarei com tuas próprias cortesias. Muito bem! Belo beijo! Excelente cortesia!

DES: Ai! Tenho tanto medo! Como se separaram?

CAS: Separou-nos uma grande luta entre o mar e os céus! A armada turca foi à pique, mas o barco de Otelo - espera, escuta!

Soam trombetas e tambores marciais. Todos se afastam para a diagonal esquerda/fundo. Chega Otelo pela diagonal/direita frente.

OT: Minha linda guerreira!

DES *(destacando-se do grupo):* Otelo! *(corre para ele atirando-se em seus braços; ele a carrega no colo, girando-a e colocando-a sobre a cadeira do centro/fundo, como se fosse uma estátua num pedestal)*

OT: Caso viesse sempre depois da tempestade semelhante bonança, podiam soprar os ventos até acordarem a morte!

Desdêmona pula no colo de Otelo. Simultaneamente, todas as mulheres pulam no colo de todos os homens, exceto uma, que neste momento diferencia-se como Emília. Todos saem com suas mulheres, Emília sai só, ficando no palco apenas Iago. Rodrigo entra pela direita, como se ainda observasse com inveja os alegres casais que acabaram de sair.

IA: Preciso dizer-te o seguinte: Desdêmona está apaixonada por Cássio.

ROD: Por ele?

IA: Repara com que violência ela primeiro amou o Mouro, somente por suas histórias fantasiosas! Quanto tempo ainda vai amá-lo só por suas palavras? Seus olhos precisam de alimento, e que deleite poderá ela ter em contemplar o diabo? *(entra música "Before night falls")* Já começa a sentir náuseas pelo negro Otelo e sua própria natureza já a instrui a uma segunda escolha - e quem está tão iminente nos degraus dessa fortuna senão Cássio? *(o ator sentado na primeira cadeira da esquerda levanta-se em posição de sentido, realizando manobras virtuosas com um bastão. Este ator, irá agora interpretar Cássio)*

ROD: Não é possível!

IA: É um insinuante patife, um farejador de ocasiões! Além disso o patife é bonito, novo e tem todos os requisitos que a doidice e a imaginação inexperiente procuram. Um biltre completo, um pestilento que já chamou a atenção da mulherzinha. *(o ator sentado na última cadeira da direita levanta-se. Executa alguns movimentos com um bastão menor, uma bengala de mágico, com os mesmos gestus de Iago)*

ROD: Não posso acreditar em tal coisa, em se tratando dela.

IA: Um pudim celeste! Não viste como ela brincava com as mãos dele?

As mulheres começam a fitar Cássio com movimentos lentos e sutis, retomando a partitura da ABERTURA.

ROD: Vi, mas era por simples cortesia.

Os homens, retomam a partitura gestual da ABERTURA.

IA: Lascívia por esta mão! Ficaram com os lábios tão próximos que os hálitos se abraçaram. Pensamentos torpes, Rodrigo! *(homens e mulheres param bruscamente seus movimentos, voltando à postura neutra)* Se és valente, e dizem que homens baixos, estando apaixonados, adquirem maior galhardia do que lhes é natural, escuta-me! Cássio estará de guarda hoje à noite. Procura uma ocasião para deixá-lo impaciente, desdenha de sua disciplina, sei lá. Provoca-o para que lhe bata.

ROD *(indignado e assustado)*: Bater em mim?

IA: Ele se irrita com facilidade. Se bebe, então... *(Rodrigo começa a ensaiar alguns golpes de boxe, a princípio com timidez e aos poucos ganhando mais confiança)* Disso tirarei motivo suficiente para amotinar Chipre e ninguém há de encontrar sossego enquanto ele não for demitido. Assim,

encurtará a jornada aos seus desejos, afastando esse estorvo chamado Cássio. Confia em mim. Eu cuido do resto. *(saem)*

5. BEBEDEIRA

Música da Abertura da ópera de Verdi. Entra o arauto com tochas, cospe fogo e anuncia:

ARAUTO: É vontade de Otelo, nosso nobre general, que festejem nossa vitória sobre a armada turca com bebidas, danças, fogueiras, ou entregando-se aos divertimentos e prazeres a que estiverem mais inclinados - Porque além da vitória militar, Otelo celebra também seu casamento. Que o Céu abençoe a ilha de Chipre e o nosso nobre general: Otelo!

Todos levantam-se e dão vivas. Introdução do trecho da ópera "Inaffia lúgula! Trinca, tracana". Cássio dirige-se ao centro do palco para montar guarda. Soldados bêbados cruzam a cena. Brincam com a postura impecavelmente correta de Cássio na casa da guarda, dirigindo-se para o fundo da cena, conversando e rindo, comentando entre si a vitória sobre os turcos. As mulheres dão as costas para o centro do palco e tiram o corpete, ficando apenas de sutiã e saia. Entra Iago com duas canecas de vinho.

IA: Boa noite, Tenente! Nosso general despediu-nos cedo por amor à sua Desdêmona; ele ainda não teve tempo de passar uma noite com ela que, aliás, é uma pombinha.

CAS: É uma bela mulher.

IA: Uma boa mulher.

CAS: Na verdade, uma criatura muito delicada.

IA: E que olhos! Um convite à sedução.

CAS: Sim, tentadores. No entanto, ela é muito modesta.

IA: Lábios...

CAS: É na verdade perfeita.

IA: ... felizes os lençóis do Mouro!... Vamos tenente, um trago à saúde do negro Otelo.

CAS: Não esta noite. Tenho a cabeça fraca e desgraçada para beber!

IA: Só uma taça!

CAS (*indeciso*): ... só uma taça!

IA: A saúde de Otelo! (*brindam, Iago dirige-se ao fundo, juntando-se aos soldados*)

Música egípcia, "Wahda we bass", fogos de artifício ao fundo. Também ao fundo forma-se um grupo de mulheres e soldados bêbados que dançam. Cássio, ora se assusta, ora se diverte com a cena. Iago e Rodrigo destacam-se do conjunto. Iago sussura indicações aos ouvidos de Rodrigo, como um treinador de boxe. Este, sempre que possível, depois de treinar golpes de boxe no ar, dá um jeito de esbarrar desajeitadamente em Cássio.

CAS *(desequilibrando com o empurrão de Rodrigo) : Não pensem os senhores que eu estou bêbado...aquele é o meu Alferes....Iago. Esta é a minha mão direita e esta, a minha mão esquerda. Eu não estou bêbado agora, sustento-me em pé, ou numa só...(Rodrigo o empurra. Ele cai, levantando-se imediatamente e agarrando Rodrigo pela camisa. Começam a brigar)*

Eles brigam violentamente e são apartados pelos homens e mulheres que recuam para o fundo do palco, ao som de um alarme. Som de tambores e botas marchando. Entra Otelo.

6. VERGONHA

OT: *Calem este maldito sino! Porque, como e onde nasceu isto? (Cássio, caído de quatro no chão, vomita) Tornamo-nos*

turcos e fazemos nós mesmos o que os céus proibiram aos bárbaros? Que é isto, senhores? Honesto Iago, pareces morto de aflição! Fala! Quem começou isso? (*silêncio constrangedor*) Por sua lealdade a mim, eu te ordeno que fale! (*aos poucos saem os homens e mulheres em direção as cadeiras, onde se recompõem*)

IA: Não sei, amigos todos, ainda há bem pouco tempo na casa da guarda, quando de repente, como se algum planeta tivesse desvairado os homens, começaram a brigar.

OT: Como pode, Miguel Cássio, esquecer os seus deveres?

CAS: Peço-lhe que me perdoe. Não posso falar.

OT: Numa praça de guerra, ainda sobressaltada, os corações dos habitantes ainda cheios de terror, armar uma rixa doméstica e particular, num posto de segurança? É monstruoso! Iago!

IA: Mais não posso dizer. Homens são homens e os melhores algumas vezes se descuidam.

OT: Estimo-te Cássio, mas deixaste para sempre de ser meu oficial.

Otelo e Iago saem, Cássio fica só, de quatro, no centro do palco.

CAS: Bêbado, eu? Reputação, reputação, reputação! Oh, eu perdi a minha reputação! Eu perdi a minha parte imortal e a que me resta me coloca ao lado das bestas. *(gritando)*
IAGO!!!!!!

Trecho da ópera "Non ti crucciar", introdução. Entram três Iagos precedidos por três Desdêmonas, um da esquerda e dois da direita. Iagos estalam a língua, em negativas de desgosto. Conduzem as Desdêmonas em direção a Cássio, como marionetes, na medida em que o texto se desenvolve. O texto é dito pelos três atores que interpretam Iago.

IA (1): És um moralista muito severo! A reputação é um ídolo falso, muitas vezes se adquire sem mérito e se perde sem culpa. Do fundo do meu coração gostaria que isto não tivesse acontecido. Mas aconteceu. Saiba tirar proveito, tenente!

CAS: Ser uma hora um homem sensato, logo depois um tolo e finalmente uma besta! Oh! Extraordinário! Amaldiçoada seja cada taça a mais. Seu conteúdo é cuspe de demônio!

IA (2): Vamos, vamos, o bom vinho é um bom camarada, se sabemos beber. Nosso general demitiu-o num momento de cólera, mais por política do que por outra razão.

IA (3): E tenente, creio que não duvidas que sou teu amigo fiel.

IA (1): Vou dizer o que há de fazer - a mulher de nosso general é agora o general. Fala com ela com franqueza; que ela te ajudará a reconquistar o seu posto.

Saem Iagos, e as três Desdêmonas aproximam-se de Cássio, cada uma ajudando-o a recompor-se.

DESD (1, infantil, ajoelhando-se ao lado de Cássio e levantando-lhe o rosto): Descansa, bom Cássio. Empregarei toda a minha habilidade em seu favor. (levantando-se) Não duvide, Cássio, que hei de conseguir vê-lo novamente com meu marido, tão amigos como antes.

CAS (levantando-se): Generosa senhora, aconteça o que acontecer a Miguel Cássio, ele nunca será outra coisa senão seu servo fiel.

DES (2, repeitosa): Sei e agradeço. Conheço sua fidelidade à Otelo, e conheço bem meu marido. Ele só o conservará afastado de seu posto enquanto a política o exigir.

CAS: Sim, minha senhora. Porém, a tal política pode durar tanto que meu general esqueça da minha afeição e dos meus serviços.

DES (3 *sensual, ajudando-lhe a recompor a roupa e o cabelo*):
Podes ficar tranquilo. Quando faço um voto de amizade,
cumpro-o à risca. Não deixarei descansar meu senhor um só
instante. Alegra-te, Cássio! Tua advogada morrerá antes de
abandonar a tua causa!

*Despedem-se e saem. Entra Iago, que observa o final desta
cena. Otelo cruza pela diagonal da direita/frente,
dirigindo-se ao fundo. É detido pela fala de Iago.*

IA: Isto não me agrada.

OT: Como? O que disseste?

IA: Nada, senhor, ou então...

OT: Não era Cássio aquele que se afastou de minha mulher?

IA: Cássio, meu senhor? não, seguramente não posso acreditar
que ele se furtasse como um criminoso vendo-o chegar.

*Ambos deixam a cena. Retornam quatro Desdêmonas, trazendo
seus Otelos pela mão, em diagonais alternadas. Colocam-se em
fila, voltadas para a platéia. A cena que segue é feita ao
mesmo tempo, pelos três casais, sendo que os textos devem
ser sobrepostos em canon, de modo que, apesar da
sobreposição, possam ser compreendidos. Apesar do texto em
"canon", a partitura gestual é a mesma e deve ser executada
sincronicamente pelos quatro casais.*

DES: Meu bom amor, chama-o de volta.

OT: Mais tarde, agora não, Desdêmona.

DES: Mas será logo?

OT: Logo que possível, já que assim desejas.

DES: Hoje à noite, à ceia?

OT: Não, esta noite não.

DES: Então amanhã cedo, à hora do almoço?

OT: Não estarei em casa, almoçarei com os capitães no forte.

DES: Quando? Amanhã à noite? Ou terça-feira pela manhã? ou à noite? ou quarta-feira cedinho? Por favor, marca uma data, contanto que não passe de três dias. Arrependeu-se, é certo. Aliás, seu erro, segundo o sã juízo, é falta que mal pode ser punida. Quando poderá vir? Dize-me, Otelo. É incompreensível! Miguel Cássio, esse mesmo que se achava contigo quando me fizeste a corte e que, mais de uma vez...

OT: Basta! Pois que venha quando bem entender.

No final do texto, cada Otelo arranca da mão de sua Desdêmona o lenço que ela trazia consigo e atira-o com impaciência ao chão. Desdêmonas e Otelos saem, ficando apenas um Otelo. Entra Iago.

OT: Que miserável que sou! Seja a minha alma condenada se não te amo, e quando deixe de te amar que volte de novo ao caos!

Entra música "Zaar" e junto com ela, Iago.

IA: Isso não me agrada.

OT: Como? O que disseste?

IA: Nada, meu senhor, ou talvez... já não sei. *(saem)*

Entra outra dupla de Otelos e Iagos. Repete este mesmo texto e a mesma marcação, alternando as diagonais. Na terceira repetição, a cena prossegue.

IA: Nobre senhor...

OT: O que queres, Iago?

IA: Cássio...Quando namoravas Desdêmona, Miguel Cássio sabia do teu amor?

OT: Sim, por que perguntas?

IA: Não imaginava que ele soubesse.

OT: Muitas vezes foi o nosso intermediário.

IA: Deveras?

OT: Deveras, sim, deveras! Vês nisso alguma coisa? Ele por acaso não é um sujeito honesto?

IA: Honesto, meu senhor?

OT: Honesto, sim, honesto!

IA: Por tudo que sei dele... é um sujeito honesto....

OT: E que pensas?

IA: O que penso, meu senhor?

OT: "O que penso, meu senhor?", Oh! Pelo céu! Ele me serve de eco! Há pouco me dissestes "Isso não me agrada", que é que não te agrada?

IA: Os homens deviam ser somente o que parecem ou então não parecer o que não fossem.

OT: Há nisto mais alguma coisa. Peço-te que me fales. Exprime teu pior pensamento com tuas piores palavras!

IA: Suplico-lhe, senhor, pois minha suposição pode estar errada. Muitas vezes os meus zelos moldam faltas que não existem. Não conviria nem ao teu sossego, nem ao teu bem, nem à minha honestidade e prudência, deixar-te conhecer meus pensamentos.

OT: Pelo Céu! hei de saber teus pensamentos nem que tenha que arrancá-los do teu cérebro!

7. CIÚME

IA conduz Otelo até a cadeira do centro/fundo, fazendo com que ele se sente. Iago coloca-se atrás da cadeira e alerta Otelo:

IA: Cuidado senhor, o ciúme é um monstro de olhos verdes que zomba do alimento de que vive. Ah! Que danados momentos passa aquele que adora, duvida, suspeita, e contudo, ama profundamente! Vigie a sua mulher; observe-a junto a Cássio; empregue os olhos assim - sem ciúme nem confiança.

Iago indica o espaço à frente da cadeira, liga um gravador que toca "O Ciúme". Otelo assiste ao encontro de Desdêmona e Cássio - a mesma partitura gestual que precede a chegada de Otelo a Chipre - que se repete três vezes. Cada vez a cena é mais lenta e esta alteração na velocidade da cena revela uma sensualidade cada vez maior. Otelo tenta desviar o olhar, mas Iago segura-lhe firmemente a cabeça, obrigando-o a contemplar a cena. Na terceira e última vez os lábios de Desdêmona e Cássio quase se tocam, como se os "hálitos se abraçassem". Mistura-se à canção "O Ciúme" o trecho da ópera

"Ancora um bacio". Otelo interrompe a música, desligando violentamente o gravador. Levanta-se e avança lentamente.

IA: Conheço bem a minha terra. Em Veneza as mulheres não ocultam do céu certos caprichos que não ousariam deixar que seus maridos vissem. Lá a virtude consiste nisto: não deixes de fazer, mas em segredo.

OT: Eu era feliz, mesmo quando todo um acampamento tivesse gozado o seu doce corpo, contanto que eu nada soubesse. Agora, adeus para sempre tranquilidade de espírito! adeus alegria! adeus contentamento! adeus emplumados guerreiros e grandes guerras, que fazem da ambição uma virtude! Adeus! Adeus cavalos, clarins, trompas, tambores, bandeiras! Adeus toda casta de orgulho: as conquistas de Otelo já não tem sentido.

IA: É possível, senhor?

OT: Infame! Dá-me a prova de que minha mulher é uma puta! Fica certo! quero prova evidente (agarrando-o pela garganta), ou pelo mérito de minha alma imortal, melhor teres nascido cão que ter que responder à minha cólera!

IA: Meu nobre senhor!

OT:Dá-me uma prova de tal modo tão certa que não possa haver gancho ou nó em que se prenda a dúvida, ou reza por tua vida! *(atira-o com força ao chão)*

IA: Ó mundo monstruoso! Aprende, aprende, ó mundo, como é perigoso ser honesto e leal. Deveria ser prudente, porque a honestidade é uma tola que estraga tudo aquilo em que se empenha.

OT: Por todo o universo! Eu penso que minha mulher é honesta e penso que não é! Penso que és verdadeiro e penso que não és! Meu próprio nome, ora tão nobre, está agora negro como meu rosto.

IA: Vejo, senhor, que estás devorado pela paixão. Arrependo-me de o ter levado a tanto.

Durante esta cena, uma das mulheres, sentada na cadeira ao fundo, "lava" as mãos prazerosamente com tinta preta, tingindo seus braços de negro até a metade.

8. PESADELO

Iago pega a primeira cadeira da fila da esquerda, coloca-a no centro do proscênio e faz sinal para que Otelo sente-se nela, ocupando ele o mesmo ponto de vista da platéia. Com um

outro sinal, um ator lhe joga a bengala de mágico, que ele agarra no ar. Ao fundo entra Desdêmona - aquela que tem os braços e mãos tingidos de negro, e senta-se na cadeira do centro/fundo de frente para Otelo. Logo a seguir, Iago sinaliza com a bengala para os demais atores que entram pelo fundo do palco. Eles permanecem em pé, no fundo, voltados para Otelo, e, portanto, para a platéia; os homens colocam-se atrás das mulheres. A Desdêmona que está sentada, durante essa cena, olha fixamente para Otelo. Ela, a princípio, mostra com orgulho os braços manchados de preto para Otelo. Iago dirige-se ao fundo, atrás da cadeira do centro e, junto com o trecho da ópera "Era la notte, Cássio dormia" começa a narrar o sonho de Cássio. Aqui o texto de Iago multiplica-se entre os demais atores, que executam a mesma partitura gestual, acariciando suas Desdêmonas.

IA: Dormi ao lado de Cássio uma das noites. Há pessoas de alma tão largada que no sono revelam seus negócios. Cássio é dos tais. Ouvi quando ele murmurava: doce Desdêmona, sejamos cautelosos! e então, pegando e afagando a minha mão, suspirava: doce criatura! e beijava-me com tanto furor como se arrancasse meus lábios pela raiz. Depois passou a perna sobre a minha coxa, dizendo: maldito destino que te deu ao mouro!

Música moura "Roah Albi" mescla-se à ópera de Verdi. Homens e Mulheres avançam fazendo amor pelo chão, em direção a

Otelo. Os homens, apesar de manter sua ação com as mulheres, mantém o foco em Otelo e as mulheres, o foco na platéia. Esta sequência gestual deve ser crua, mais animal do que humana. A Desdêmona que estava sentada na cadeira procura limpar as mãos, cada vez mais desesperada. Atrás dela, Iago, sorrateiramente, puxa-lhe a saia, exibindo suas coxas. Os movimentos desta Desdêmona ficam cada vez mais desesperados, dividindo-se entre limpar as mãos e braços e não permitir que Iago suspenda-lhe a saia. Ela olha para Otelo com desespero e começa a chorar. Na metade de seu trajeto, os homens param e levantam-se, enquanto as mulheres processeguem arrastando-se pelo chão, como se ainda estivessem copulando. Os homens tiram um lenço do bolso com o mesmo gestus de quando haviam preseteado Desdêmona. Todos eles masturbam-se com os lenços, dizendo o seguinte texto:

IA: Isso foi apenas um sonho.

OT: Apenas um sonho. Hei de fazê-la em pedaços!

IA: Viu alguma vez na mão de sua mulher um lenço bordado?

OT: Foi o meu primeiro presente.

IA: Vi hoje Cássio limpar a barba com um lenço bordado.

OT: Se fosse aquele...

IA: Se fosse aquele.

Esse texto se repetirá algumas vezes durante a cena de masturbação com o lenço, cada vez com mais fúria. No final, os homens jogam o lenço nas mulheres que estão deitadas. Logo a seguir, o brasão do Leão de São Marcos despenca no chão, suas três partes caindo com estrondo.

OT (*levantando-se da cadeira*): Surge, negra vingança, dos antros do inferno! Cede, ó amor, a tua coroa e o trono erguido no meu coração à tirania do ódio! Incha meu peito com tua carga de língua de serpentes!

IA: Senhor! Contenha-se!

OT: Sangue! Sangue! Sangue!

IA: Tenha paciência, eu te peço! Ainda pode mudar de idéia.

OT: Nunca, Iago. Por todo o Céu, e com a reverência de um juramento sagrado, aqui empenho minha palavra.

IA: Que as estrelas sejam testemunhas de que, neste lugar, eu, Iago, ponho ao serviço do ultrajado Otelo, a minha inteligência, braço e coração. Ordene e obedecerei, por mais cruel que seja a sua ordem.

OT: Nesses três dias quero que me digam que Miguel Cássio já morreu.

IA: O meu amigo é um homem morto.

OT: Para o inferno essa puta lasciva! Nomeio-o meu tenente.

IA: Eu me declaro vosso por toda a vida.

As mulheres, que até então estavam caídas no chão, pegam o lenço colocando-o sobre os olhos como uma venda. Procuram Otelo como se brincassem de cabra-cega. Cada um que é tocado sai, seguido pelas mulheres até que todos se saem, restando apenas uma mulher que observa o movimento das outras. Ela não tem os olhos vendados, e assim que a última mulher se vai ela nota um lenço caído no chão. Pega o lenço. Entra Iago, surpreendendo-a.

IA: Sozinha, Emília?

EM: Tenho uma coisa para você.

IA: Uma coisa para mim?

EM: Quanto me dá agora por aquele mesmo lenço?

IA: Que lenço?

EM: Que lenço? Ora essa! O primeiro que o Mouro deu a Desdêmona; aquele que a toda hora me pedia que roubasse.

IA: Roubou?

EM: Não, ela o deixou cair por descuido, e por sorte, estando eu ali, apanhei-o. Olhe, aqui está.

IA: *(faz sinal com a mão de pedir)*

EM: Que vai fazer com ele?

IA: *(arranca o lenço da mão de Emília)* Que tens com isso?

EM: Se não for pra coisa de muita importância, me devolva! Pobre senhora! É capaz de endoiecer por causa dele.

IA: Ah, pobrezinha....*(saem)*

Entra Desdêmona de olhos vendados, como se procurasse algo. Entra Otelo e agarra-a subitamente pelo punho, com força. As frases seguintes são ditas como se Otelo "lesse" a mão de Desdêmona, com a violência de quem segue os sulcos da palma com uma navalha.

OT: Dai-me essa mão, está úmida.

DES: Ainda não sentiu a idade, nem conheceu pesares.

OT: Úmida e quente! Esses sinais indicam que é preciso cercear a liberdade, jejum e orações, muita penitência, mortificações, por que há aqui um demônio que frequentemente costuma rebelar-se. É uma boa e generosa mão.

DES: Pode dizê-lo com verdade, porque foi ela que lhe entregou o coração.

9. REJEIÇÃO

Tambores. Pelo fundo do palco entram os homens - Otelos - seguidos pelas mulheres - Desdêmonas -, ainda com as vendas nos olhos. Perfilados no fundo do palco, esse conjunto deve dar a idéia de um pelotão de fuzilamento com suas respectivas vítimas. Os homens avançam, os tambores param, as mulheres avançam e são seguras pelo braço no momento em que ultrapassam os homens. Som de urros de um animal selvagem. As mãos dos homens estão manchadas de negro, fazendo com que as mulheres, quando tocadas, também fiquem manchadas. A partitura gestual da cena, a mesma para cada par, é realizada sincronicamente por todos. O texto é dito ora por um, ora por outro, sendo que as respostas das mulheres - Desdêmonas - não coincidem com a pergunta de seu par.

OT (*segurando Desdêmona pelo braço*): Empresta-me o teu lenço.

DES (*tirando a venda dos olhos*): Ei-lo, meu senhor.

OT: Aquele que vos dei.

DES: Não o tenho aqui.

OT: Não?

DES: Realmente, senhor.

OT: É uma grande falta. Foi dado à minha mãe por uma feiticeira egípcia que podia ler os pensamentos das pessoas. Há magia no seu tecido; os bichos que produziram a seda eram sagrados, e o lenço foi tinto com o sangue de corações virgens.

A cada fala de Otelo, Desdêmona tenta abraçá-lo e é violentamente recusada.

OT: *(segurando-a pelos braços e atirando-a ao chão)* Está perdido? Foi-se? Fala!

DES: Não, por Deus

OT: Que dizes?

DES: *(levantando-se e tentando abraçá-lo)* Não está perdido, mas se estivesse?

OT: Como?

DES: Digo que não está perdido.

OT: Vá buscá-lo, quero vê-lo agora!

DES: Poderia fazê-lo, senhor, mas não agora. Isto é na certa uma brincadeira para me desviar do meu pedido. Peço-lhe que receba Cássio.

OT: O lenço!

DES: Não encontraria um homem mais capaz.

OT: O lenço!

DES: Miguel Cássio...

OT: O lenço!

DES: Um homem que compartilhou contigo tantos perigos...

OT: Deixe-me ver os seus olhos, olhe bem para mim. O que é você?

DES: Sua esposa, meu senhor. Sua fiel e leal esposa.

OT: O Céu bem sabe que é falsa como o inferno. *(atira-a com violência ao chão)*

DES: A quem, meu senhor? Com quem? Como sou falsa? Estou certa que meu nobre esposo me considera honesta.

OT: Oh, sim! Como as moscas nos açougues que copulam em pleno vôo! Mulher pública! Prostituta! Puta!

Três homens saem, ficando outros três. Dois desses homens irão interpretar Otelo, alternando o texto entre eles. As mulheres permanecem caídas no chão.

OT: Meu coração transformou-se em pedra. Bato-lhe e ele fere minha mão... O mundo não possui mais doce criatura. Poderia deitar-se com um imperador e impor-lhe a sua vontade! Quero fazê-la em pedaços. Procura algum veneno, Iago. Esta noite... não discutirei com ela. Temó que sua beleza amorteça minha vontade. Esta noite, Iago.

IA: Não empregue veneno, nobre senhor. Estrangule-a na cama, na mesma que ela contaminou.

Tambores e Clarins. Entram Ludovico e os soldados de Veneza. As mulheres que estavam caídas se recompõem rapidamente.

LUD: Salve, digno general. O Doge e os senadores de Veneza vos saúdam e enviam novas. *(entrega uma carta a Otelo; junto a esta ação entra a música "Troubled")*

DES: E quais são as notícias, senhor Ludovico?

IA: Bem vindo a Chipre!

LUD: E como vai o tenente Cássio?

IA: Vive, senhor.

DES: Senhor, deu-se um infeliz desentendimento entre ele e o meu marido, mas em breve tudo estará bem outra vez.

OT: Está certa disso?

DES: Senhor?

OT: (lendo) Ordenam-me que volte para Veneza e entregue a Cássio o governo.

DES: Fico feliz com isso.

OT: Deveras?

DES: Meu senhor...?

OT: Me diverte vê-la doida...

DES: Por que, Otelo?

OT: Puta! (*Bate - lhe*)

LUD: Senhor, Veneza não acreditaria nisso ainda que eu jurasse tê-lo visto. Peça-lhe perdão, por favor, está chorando.

OT: Se a terra pudesse ser fecundada com lágrimas de mulher, de cada lágrima nasceria um crocodilo. Fora da minha vista! (*saem todas as mulheres; música "A different drum"*)

LUD: É uma senhora obediente, uma boa mulher, suplico-lhe que a chame de volta, senhor.

OT: Desdêmona!

Entram duas mulheres, uma pela direita e outra pela esquerda.

DES: Meu senhor?

OT (*atirando Desdêmona em direção a Ludovico, ao mesmo tempo que o outro Otelo atira também a outra Desdêmona nos braços de Ludovico*): *Aí está ela, disponha... pode pedir.*

LUD: Quem, eu?

OT: Sim, quis que a fizesse voltar, senhor (*puxando-a de volta para si e manipulando-a como uma marionete*), ela pode voltar e sair novamente, e pode chorar, senhor, Chorar, é obediente! (*a Desdêmona*) Chora! (*a Ludovico*) Viu? (*a Desdêmona*) Isso, continue a derramar lágrimas! (*Gritando*) Vai! Mandarei chamá-la dentro em pouco. Fora!

OT: (*dirigindo-se a LUD*) Então Cássio ocupará meu lugar. Eles não querem saber de um general preto andando por aí com uma pombinha branca, subvertendo certas regras.....Bem vindo a Chipre, bodes e macacos! (*sai*)

LUD: É este o nobre Mouro a quem o nosso Senado unanimemente considerava perfeito em tudo? é esta a natureza que a paixão não podia abalar? cuja sólida virtude nem os tiros da desgraça, nem as setas do destino podiam ferir ou penetrar?

IA: É ...um homem é um homem. (saem).

Entra uma mulher pela diagonal esquerda da frente, dirigindo-se apressada para o fundo. Entra Otelo, barrando-lhe a passagem.

OT: Então, Emília, não tem visto nada?

EM: Nem nunca ouvido, nem nunca suspeitado.

OT: Ora Emília! Tem visto Cássio e ela juntos!

EM: Nunca vi mal algum, e nessas ocasiões ouvi cada sílaba que pronunciaram.

OT: Nunca a mandaram sair?

EM: Nunca.

OT: Nem para trazer um leque, as luvas, a sua máscara, nem nada?

EM: Nunca, meu senhor.

OT: É extraordinário!

EM: Atrevo-me a jurar que ela é honesta. Afaste de si este pensamento, engana o seu coração. Se algum desgraçado lhe meteu isso na cabeça, que o céu lhe pague com maldição de serpente!

OT: Ordena-lhe que venha aqui.

(*Desdêmona entra*)

DES: Que manda, meu senhor?

OT: (*a EM*) Exerça o seu ofício, senhora; deixe Macho e Fêmea a sós e feche a porta! Tussa ou faça "hum- hum" se alguém vier. Ao seu posto - vá!

Emília sai. Otelo tenta sentar Desdêmona à força, na cadeira do centro/fundo do palco - a mesma onde antes ele a colocara, na chegada a Chipre, como num pedestal. Ele a agarra pelos cabelos, inclinando sua cabeça para trás:

OT (*beijando-lhe e puxando seu cabelo com violência, sussurando-lhe no ouvido*): Beijar às escondidas... ou ficar nua, uma hora ou mais, na cama, com um amigo, mas sem maldade nenhuma...Ele deitado com ela, ou em cima dela, dentro dela...narizes, orelhas, lábios!... Será possível?!
(*Ele faz com que ela se ajoelhe a seus pés*)

DES: De joelhos eu lhe pergunto o que querem dizer essas palavras? Compreendo que há ódio nelas, mas não compreendo as palavras.

OT (*Levantando-a pelos cabelos e a colocando-a na cadeira, acaricia-lhe os ombros, a nuca e os seios, numa analogia em negativo à partitura de "ESCANDALO", carinho que com a evolução do texto transforma-se em tortura*): Tivesse o Céu

derramado toda sorte de pústulas e vergonhas sobre a minha frente, tivesse ele me afogado em misérias até os lábios, ainda assim eu teria achado em alguma ponta da minha alma uma gota de paciência. Mas... mas aí (*enfiando as mãos no peito de Desdêmona*) onde eu tinha depositado meu coração, onde eu sou obrigado a viver, ser daí expulso ou ter que afogá-lo nesta cisterna imunda para que os sapos copulem e procriem!

DES: Senhor, meu amor é puro e leal

OT: (*ri*)

DES: Que pecado terei cometido inconscientemente?

OT: (*afagando-lhe o rosto*) Foi este esplêndido velino, este formoso livro feito para nele escrever "PUTA?" (*bate-lhe, derrubando-a da cadeira, e sai*).

Sincronicamente à queda de Desdêmona, entram as outras mulheres como se atiradas para dentro da cena. Emília entra a seguir.

EM: Deus do céu! Que suspeitas tem esse homem? Como está, senhora? Minha boa senhora... o que passa com o meu senhor?

DES: Com quem?

EM: Mas...com o meu senhor.

DES: Quem é o teu senhor?

EM: Aquele que também é seu, minha senhora.

Entra IA, apressado e solícito, com sua bengala de mágico, pela direita.

DES: Iago! Eu sou...esse nome?

IA: Que nome, formosa senhora?

EM: Chamou-lhe de prostituta. Um mendigo bêbado não seria tão grosseiro com sua amásia!

IA: Mas por que?

DES: Estou certa que nunca lhe dei motivos para...

IA (ajoelha-se junto a Desdêmona, bate a bengala no chão que se transforma em vários lenços com os quais ele enchuga as lágrimas da moça): Não chore, não chore.

EM: Pobre mulher, deixar de lado casamentos nobres, seu pai, seu país e seus amigos, para ser chamada de prostituta! Isso não é o bastante pra fazer chorar?

IA: Amaldiçoe-o por isso. Mas porque?

EM: Enforcuem -me se algum vilão, algum biltre e bajulador sabujo não inventou essa mentira para alcançar algum favor; enforcuem-me se assim não é!

IA: Ora, não há homem assim!

DES: Se há, que o céu lhe perdoe.

EM: Que uma corda seja o seu perdão e o inferno lhe roa os ossos! Porque haveria de tratá-la assim? Chamar-lhe prostituta! Com quem? Quando? Onde? Quais os indícios? O Mouro anda enganado por algum biltre, algum desprezível patife, um pustulento desavergonhado.

IA: Fale Baixo! (*à Desdêmona*) Peço-lhe que se acalme; é apenas um mau humor; algum negócio de Estado o aflige e por isso ele a maltrata.

Iago beija a mão de Desdêmona e sai.

EM: Não basta um ano ou mais para se conhecer um homem. São só estômago, e nós, o alimento. Comem com sofreguidão e depois vomitam.

DES: Os homens não são Deuses, nem se pode esperar deles a eterna cortesia de um noivado.

EM: Reze aos céus para que sejam os negócios de Estado e não a suspeita ou loucura de ciúmes.

DES: Ai de mim! Nunca, nunca lhe dei motivo algum.

EM: Motivo? Certas almas são ciumentas por que são ciumentas.

DES: Esta noite põe na cama meu vestido de noiva e os lençóis de minhas núpcias. Não te esqueças.

10. ASSASSINATO

Desdêmonas avançam para o proscênio, onde pegam cada uma um lençol branco e voltam para o palco, arrastando atrás de si o lençol. Cantam uma canção suave, a canção do Salgueiro, da ópera de Verdi. Estendem os lençóis no chão, como se forrassem a cama. Segue o texto, dividido entre quatro Desdêmonas e duas Emílias.

DES: Se alguma vez a minha vontade pecou contra o seu amor, ou se meus olhos, ou meus ouvidos, ou quaisquer outros sentidos se deleitaram com outras formas que não as suas, que a alegria me abandone. Não posso pronunciar...puta.

EM: Pus na cama os lençóis que me mandou.

DES: Bem, que loucas somos! Se morrer antes de ti, peço-te que me amortalhes num desses lençóis.

EM: Vamos, vamos, o que estás dizendo!

DES: Minha mãe tinha uma criada chamada Bárbara. Estava enamorada e aquele que ela amava enlouqueceu e a abandonou. Ela cantava uma canção do salgueiro, e morreu assim...cantando. *(Canta)* Esta canção não me sai da cabeça. Ludovico é um homem muito amável. *(Canta mais um trecho da canção)*

EM: É um belo homem.

DESD: Conversa muito bem.

EM: Em Veneza, conheço uma senhora que iria descalça até a Palestina, só para lhe roçar de leve os lábios.

DES: Acredita que haja mulheres capazes de trair seus maridos de modo tão grosseiro?

EM: Sim, há algumas, não há dúvidas. Saibam os maridos que suas mulheres tem sentidos como eles. Elas vêem, cheiram e têm paladar para o doce e o azedo como os maridos têm. Que fazem eles quando nos trocam por outras? é por prazer? creio que sim; é a afeição que os leva? também o creio; é a fragilidade que assim os faz errar? também assim é: e não temos nós afeições, apetites e fraquezas como os homens?

DES: Sinceramente, tu trairias? Farias isso, ainda que te dessem o mundo inteiro?

EM: Acho sinceramente que sim. E depois desfaria o que houvesse feito. É claro que não por um anel, nem por uns metros de cambráia, um vestido ou outra ninharia. Mas pelo mundo inteiro? Quem não colocaria uma coroa de chifres no marido para torná-lo um monarca? Para tanto, arriscaria até o purgatório! E a senhora, não?

DES: Não! por esta luz do Céu!

EM: Não pela luz celeste! poderia fazê-lo no escuro.

DES: Farias isso por todo o mundo?

EM: O mundo todo é muita coisa; preço exorbitante para um vício tão pequeno.

Segue um pouco o trecho da ópera até que elas deitam e dormem. Junto com o trecho "Otelo aparece", da ópera de Verdi, entram um a um os homens, parando ao pé da cama. Todos eles tem o rosto inteiro pintado de preto. A cada Otelo que entra segue-se uma parte do texto.

DES: Quem está aí? Otelo?

OT: Sim, Desdêmona.

DES: Vem deitar-se, meu senhor?

OT: Sim

DES: Assusta-me quando seus olhos se movem desse jeito. Tenho medo.

OT: Doce alma. Toma cuidado, toma cuidado.

DES: Vais me matar?

OT: Sim, vou.

DES: Mata-me amanhã! Deixa-me viver esta noite! Só mais meia hora, só o tempo de...

OT (*este texto é dito pelo Otelo que ocupa o centro do palco. Os outros permanecem estáticos, ao pé da cama*): É tarde. Esta é a causa, minha alma! Esta é a causa! Não a nomearei, castas estrelas. Não quero verter sangue, nem ferir-lhe a epiderme ainda mais branca do que a neve e mais lisa que o alabastro. Apagar a luz, e depois....mais um beijo (*beija-a*), só mais um beijo...fica assim depois de morta... vou matar-te e amar-te depois...só mais um beijo, o último...(pega um travesseiro e cobre-lhe o rosto)

Todos os outros Otelos erguem o braço como se fossem assassiná-la com um punhal. Detêm o gesto em seu climax. Todas as Desdêmonas debatem-se no chão como se estivessem sendo estranguladas. Apenas o Otelo do casal que se encontra no centro do palco, sufoca, literalmente, com um travesseiro, a Desdêmona. As mulheres debatem-se cada vez mais freneticamente, enquanto ouve-se a canção "Love is a many splendored thing". Aos poucos, mistura-se a esta canção a voz do repórter Gil Gomes, que narra um assassinato. e muito lentamente os homens vão desfazendo seus gestos. Finda a música, ouve-se o "toque de silêncio". Os Homens colocam-se em posição de sentido durante o toque. Quando este termina, eles caem desfalecidos sobre as mulheres. Apenas um permanece em pé (o ator que representou Iago a maior parte

do tempo, e o mesmo que no início canta "Nervos de Aço". Dessa vez ele apenas repete a última estrofe da música: "Eu não sei se o que trago no peito é ciúme, despeito, amizade ou horror, eu só sei é que quando eu a vejo me dá um desejo de morte ou de dor". Black-out.

FIM

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os livros talvez não sejam necessários; a princípio bastavam os mitos: podiam encerrar toda uma religião. O povo encontrava-se com a aparência das fábulas, e adorava sem compreender; os sacerdotes atentos, debruçados sobre a profundidade das imagens, penetravam lentamente no íntimo sentido do hieróglifo. Depois quiseram explicar; os livros amplificaram os mitos - mas alguns mitos bastariam.

A. Gide

Sempre que uma peça é encenada, discutida através de críticas e ensaios teóricos, ensinada nas escolas ou lida apenas por prazer no conforto de uma poltrona, seu texto é reescrito. Ao reescrevê-la, cada um traz seu próprio senso de existência e suas experiências. Cada leitura é única, pois resulta de um novo e único conjunto de atividades e valores. A atenção a esta multivalência nos "abrirá" o texto. Como estudiosos e práticos de teatro, é esta a abertura que nos interessa. Então, como "sacerdotes atentos, debruçados sobre a profundidade das imagens", tentamos

decifrá-las, libertá-las, relacioná-las com o nosso tempo e colocá-las novamente em cena para que outros se debrucem sobre elas.

Talvez, com o risco de tornar nossa reflexão inútil, Shakespeare seja um mito que se basta. Para torná-lo vivo teríamos apenas que encená-lo. Mas o desejo fáustico de penetrar "o íntimo sentido dos hieróglifos" nos instiga a mergulhar nos abismos das Formas, em busca de uma Verdade, pois todo fenômeno é o Símbolo de uma Verdade²³⁰.

O teatro é um fenômeno essencialmente dialógico, pois seu compromisso é o de manter o diálogo entre o mito (ou a essência) e a história (ou contingência) ou entre o indivíduo e a sociedade; ao mesmo tempo em que interpreta a sociedade para a platéia, ele deve desafiá-la. Vejo isto também em seu símbolo mais trivial: uma máscara que ri e outra que chora, imagens da Fortuna e do Fado, da pureza e da impureza.

Nenhum teatro é tão exemplar em relação a este equilíbrio quanto o de Shakespeare. Nele, tanto os elementos puros quanto os elementos impuros encontram seu lugar legítimo. Tanto a história, quanto o mito.

230 Andre Gide, "O tratado de Narciso", in *A volta do filho pródigo*, p. 19.

Sempre um conflito entre o móvel e o fixo. Um, exigindo liberdade, e o outro, lealdade; ou ainda, entre a cena e o texto, onde o primeiro pede a ousadia que tudo permite e o segundo a disciplina que diz que "tudo" não é "qualquer coisa". Como situar-se entre "tudo é possível" e "tudo não é qualquer coisa"? Mais uma vez Peter Brook, baseado em Shakespeare, seu grande modelo, nos ilumina:

*A disciplina em si pode ser tanto positiva quanto negativa. Pode fechar todas as portas, negar a liberdade, ou, por outro lado, constituir-se no rigor indispensável, necessário para sair do pântano do "qualquer coisa". É por isso que não há receitas. Ficar muito tempo nas profundezas pode ser tedioso. Ficar muito tempo na superfície logo torna-se banal. Ficar tempo demais nas alturas pode ser intolerável. Nós devemos nos mover o tempo todo.*²³¹

É esta dimensão que confere ao Teatro seu mais alto valor; é esta concepção que nos levou a buscar harmonia entre os acordes "cafonérrimos" de Ray Conniff em "Love is a many splendored thing" e a narração de um crime passionnal na voz bizarra do repórter Gil Gomes; que nos fez buscar em Artaud uma compreensão sagrada do corpo e em Brecht a

231 Peter Brook, *There are no secrets*, trad. nossa, p. 62.

profanização do verbo; que nos fez descobrir a comédia dentro da tragédia de Shakespeare; o distanciamento dentro da identificação; a ousadia da disciplina e a lealdade da traição.

B I B L I O G R A F I A

FONTES UTILIZADAS EM NOSSO ESTUDO SOBRE ENCENAÇÃO

ARTAUD, Antonin, *O Teatro e seu Duplo*, trad. e posfácio de
Teixeira Coelho, Max Limonad, SP, 1984

_____, *Van Gogh, o Suicidado da Sociedade*, trad.

Aníbal Fernandes, Livreiros Editores LTDA, Lisboa, 1987

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola, *Anatomia del Actor*,
trad. Bruno Bert, Editorial Gaceta, México, 1988

BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, trad. Jacob Guinsburg,
Perspectiva, SP, 1981

BENJAMIN, Walter, *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e
Política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, SP,
1993

BENTLEY, Eric, *A Experiência Viva do Teatro*, trad. Alvaro

Cabral, Zahar, RJ, 1967

_____ *O Dramaturgo como Pensador*, trad. Ana Zelma

Campos, Civilização Brasileira, RJ, 1991

BORNHEIM, Gerd, *O Sentido e a Máscara*, Perspectiva, SP, 1975

BRECHT, Bertolt, *Estudos sobre Teatro*, Nova Fronteira, RJ,

1978

BROOK, Peter, *O Teatro e seu Espaço*, trad. Oscar Araripe e

Tessy Calado, Vozes, RJ, 1970

_____ *The Shifting Point*, Cornelia & Michael Bessie

book, NY, 1989

_____ *There are no Secrets*, Methuen Drama, London,

1995

COELHO NETO, J., *Em Cena o Sentido: Semiologia do Teatro*,

Duas Cidades, SP, 1980

_____ *Antonin Artaud*, Brasiliense, SP, 1982

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, trad. Alberto Guzik e Gerson de

Souza, Perspectiva, SP, 1968

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, trad. Antônio

Ramos Rosa, Martins Fontes, SP, s/d

GUINSBURG, Jacob (COELHO NETO, J. e CARDOSO, R.C. org.),

Semiologia do Teatro, Perspectiva, SP, 1978

HUGO, Vitor, *Do Grotesco e do Sublime*, trad. Celia

Berretini, Perspectiva, SP, s/d

INNES, Cristophe, *El Teatro Sagrado: el Ritual y la*

Vanguardia, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura

Económica, México, 1992

JAKOBSON, Roman, *Linguística e Comunicação*, trad. Izidoro

Blikstein e José Paulo Paes, Cultrix, SP, 1977

LANGER, Susanne K., *Sentimento e Forma*, trad. Ana M.

Goldberg e J. Guinsburg, Perspectiva, SP, 1980

NIETZSCHE, Friederich, *Origem da Tragédia*, trad. Alvaro

Ribeiro, Guimarães Editores, Lisboa, 1972

PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia*,

Estética, Semiología, trad. Fernando de Toro, Paidós,

Barcelona, 1990

PAZ, Octavio, *El Signo e el Gabarato*, Joaquim Mortiz,

México, 1984

PLAZA, Júlio, *Tradução Intersemiótica*, Perspectiva, SP, 1987

PEIXOTO, Fernando, *Brecht, vida e obra*, José Álvaro Ed., RJ,

1968

ROSENFELD, Anatol, *Texto e Contexto*, Perspectiva, SP, 1976

_____ *O Teatro Épico*, Perspectiva, SP, 1985

_____ *Prismas do Tetaro*, Perspectiva, SP, 1993

ROUBINE, Jean- Jacques, *A Linguagem da encenação Tetral*,

1880/1980, trad. Yan Michalski, Zahar, RJ, 1982

ROYAL NATIONAL THEATRE, *Platform Papers*, nº 1,

"Translation", London, 1992

_____ *Platform Papers*, nº 6, "Peter Brook",

London, 1994

SANCHEZ, José A., *Dramaturgia de la Imagen*, ediciones de la

Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1994

SOURIAU, Etienne, *As duzentas mil Situações Dramáticas*,

trad. Maria Lúcia Pereira, Ática, SP, 1993

VIRMAUX, Alain, *Artaud e o Teatro*, trad. Carlos Eugênio

Marcondes de Moura, Perspectiva, SP, 1978

WERKWERTH, Manfred, *Diálogo sobre Encenação*, trad. Reinaldo

Mestrinel, Hucitec, SP, 1984

FONTES UTILIZADAS EM NOSSO ESTUDO SOBRE *OTELLO*

BAYLE, John, *Shakespeare and Tragedy*, Routledge and Kegan Paul, London, 1982

BOITO, Arrigo, *Otello*, libreto da Ópera de Giuseppe Verdi (encarte do CD), London- Polygram, RJ, 1991

BRECHT, Bertholt, *Na Selva das Cidades*, Teatro Completo, vol.2, Paz e Terra, RJ, 1987

_____ *Um homem é um homem*, Teatro Completo, vol.2, Paz e Terra, RJ, 1987

ELSON, John, (ed.), *Is Shakespeare still our contemporary?*, Routledge, London, 1992

FRYE, Northrop, *Sobre Shakespeare*, trad. Simone Lopes de Mello, Edusp, SP, 1992

FUNARTE, *Os Sentidos da Paixão*, Funarte/Companhia das Letras, SP, 1987

HELIODORA, Barbara, *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare*, Paz e Terra, RJ, 1978

HUGHES, Ted, *Shakespeare and the Goddess of Perfect Being*,

Faber and Faber, London, 1993

KOTT, Jan, *Shakespeare, nosso contemporâneo*, Portugalía,

Lisboa, s/d

LINGS, Martin, *The Secret of Shakespeare*, The Aquarian

Press, Kent, 1984

PROPP, Vladimir, *Comicidade e Riso*, trad. Aurora Bernardine

e Homero de Andrade, Ática, SP, 1992

SALKELD, Duncan, *Madness and drama in the Age of*

Shakespeare, Manchester University Press, Manchester,

1994

SHAKESPEARE, William, *Otelo, o Mouro de Veneza*, trad.

Onestaldo de Pennafort, Civilização Brasileira, RJ, 1956

_____ *Otelo*, trad. Carlos Alberto Nunes,

Ediouro, RJ, s/d

_____ *Obra Completa*, vol.I e III, trad. F.

Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, Nova

Aguilar, RJ, 1995

_____ *Otelo*, edição bilíngue trad., Rei D.

Luís de Bragança, Europa-América, Lisboa, s/d

_____ *Othello*, First Foglio and First

Quarto, Everyman, London, 1995

SCOTT, Michael, *Shakespeare and the Modern Dramatist*,

Macmillan Press, London, 1993

VAUGHAN, Virginia Mason, *Othello, a Contextual History*,

Cambridge University Press, Cambridge, 1994

WAIN, John, (ed.), *Shakespeare: Othello, a selection of*

critical essays, Macmillan, London, 1994

YATES, Frances, *Theatre of the World*, Routledge and Kegan

Paul, London, 1978

FONTES UTILIZADAS EM NOSSO ESTUDO SOBRE INTERPRETAÇÃO

- ARTAUD, Antonin, *O Teatro e seu Duplo*, trad. Teixeira
Coelho, Max Limonad, SP, 1984
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola, *Anatomia del Actor*,
trad. Bruno Bert, Gaceta, Mexico, 1988
- BRECHT, Bertolt, *Estudos sobre Teatro*, Nova Fronteira, RJ,
1978
- BROOK, Peter, *There are no Secrets*, Methuen Drama, London,
1995
- DARWIN, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and
Animals*, Chicago University Press, Chicago, 1965
- MITTER, Shomit, *Systems of Rehearsal*, Routledge, London, 1993
- STANISLAVSKI, Constantin, *A Criação de um Papel*, trad.
Pontes de Paula Lima, Civilização Brasileira, RJ, 1984
- ZARRILLI, Phillip (ed.), *Acting (Re) Considered, Theories
and Practices*, Routledge, London, 1995

OUTRAS FONTES

CAMPBELL, Joseph, *O Herói de Mil Faces*, trad. Adail Ubirajara

Sobral, Cultrix/Pensamento, SP, 1990

_____, *O Poder do Mito*, trad. Carlos Felipe

Moisés, Palas Athena, SP, 1991

_____, *A Imagem Mítica*, trad. Maria Kenney e

Gibert E.A. Adams, Papyrus Ed., Campinas, 1994

CHEVALIER, Jean e GHERRBRANT, Alain *Dicionário dos*

Símbolos, trad. Vera Costa e Silva e outros, José

Olympio, RJ, 1989

ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, trad. Pola Civelli,

Perspectiva, SP, 1972

FORDHAM, Frieda, *Introdução à psicologia de Jung*, trad.

Artur Parreira, EDUSP, SP, 1978

JUNG, Carl Gustav (org), *O Homem e seus Símbolos*, trad.

Maria Lúcia Pinho, Nova Fronteira, RJ, 1988

O'FLAHERTY, Wendy Doniger, *Women, Androgynes, and Other*

VÍDEOS

BBC TELEVISION PRODUCTION, *Othello*, Produção de J. Miller,

com Anthony Hopkins, Bob Hoskins e Penelope Wilton

ZEFFIRELLI, Franco, *Otello*, da Ópera de Giuseppe Verdi,

Golan-Globus Production, com Plácido Domingo, Katia

Ricciarelli, Justino Diaz, Orquestra e coro do Scala de

Milão.

WELLES, Orson, *The tragedy of Othello, the Moor of Venice*,

World Entertainment Inc., com Orson Welles, Suzanne

Cloutier e MacLiammoir, 1947/49

Fotos: Tika Tiritilli

