

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte
Mestrado

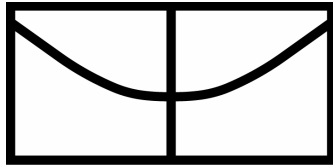
Lugares de Fala e Escuta no Teatro de William Shakespeare:
Ressonâncias de um Percurso Feminino.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Mestre em Arte. Área de Concentração: Processos Compositivos para a Cena

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Adriana Davini

Ana Terra Leme da Silva

BRASÍLIA 2009



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte
Mestrado

Lugares de Fala e Escuta no Teatro de William Shakespeare:
Ressonâncias de um Percurso Feminino.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Mestre em Arte. Área de Concentração: Processos Compositivos para a Cena

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Adriana Davini

Ana Terra Leme da Silva

BRASÍLIA 2009

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Silvia Adriana Davini (Orientadora – Ida/UnB)

Profa. Dra. Soraia Maria Silva (Membro Efetivo – Ida/UnB)

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta (Membro Efetivo – EBA/UFMG)

AGRADECIMENTOS

Ao Povo Brasileiro que através da CAPES financiou e possibilitou um ano dos meus estudos neste mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arte pela compreensão frente às dificuldades encontradas ao percorrer o caminho que me levou a apresentar o trabalho concluído.

À minha orientadora, argentina, cantora e migrante, pois sem ela essa empreitada teria sido impossível.

Ao diretor e professor Laurent Berger pela disponibilidade em compartilhar seu conhecimento sobre Shakespeare.

Ao atual Governo Argentino pela manutenção da infra-estrutura estatal de cultura que permite a cidadãos argentinos, irmãos da Pátria-Grande e demais cidadãos do mundo, o acesso a um circuito teatral de ampla produção, a custos modestos.

Ao Centro Cultural General San Martin, de Buenos Aires, aos organizadores do Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires e à disponibilidade dos artistas para com eles trabalhar.

Às comunidades quilombolas goianas Pombal e Kalunga na época de minha graduação, porque foi no processo de me dispor a aprender sobre performance e sobre a vida com as tradições afro-brasileiras que eu comecei a formar uma escuta que me possibilitou estudar Shakespeare nessa etapa. Agradeço a Paula Cristina Vilas por ter coordenado o processo e possibilitado a vivência.

À D'alma Reparações S/A, por iniciar sua atuação internacional em processos de devir mulher.

A meus pais, pela bolsa familiar, por bancar meus anos de estudo da língua inglesa e por favorecer meu amor pela língua castelhana. Ao afeto e aos esforços aí embutidos.

A Marili, Mafra e aos amigos italianos de Milão pela *borsa di studio*, e pelo carinho além mar.

A meus irmãos pela presença nas horas de aperto, pelo suor compartilhado e pelos ouvidos para as histórias que eu contava.

A *mi pareja*, Marcelo Fabián Martínez, por sua paciência taurina, por sua presença amorosa e sua escuta sensível.

À minha madrinha, sempre.

À minha amiga Ana Cristina Gonçalves dos Santos, por seu apoio chegando a compartilhar seu lar comigo quando necessitei nessa jornada.

A Cristina Alejandra Basile por compartilhar seu amor por Shakespeare.

A meus amigos Daniel Castro Dória e Marielle Costa pelo apoio para a conclusão.

Ao grupo de reflexão comunitário Buenos Aires-Brasília pelos aprendizados em relação ao valor da palavra dita.

Às minhas companheiras de trabalho corporal, e amigas do *té-cena* pelas conversas e pelo afeto.

A Tereza di Martino pelo ateliê de tecelagem e pelo jardim.

A Carlos Alonso e Laura, ao jardim de Ezeiza.

A Liber.

Meu agradecimento final é para Dona Maria Cristina Moreno por ser um pólo magnético que orienta nossas almas e espíritos, nos colocando em sintonia para a transmutação que necessitamos produzir. Agradeço a sua paciência, ao seu amor e seu exemplo de que é possível fazer real os horizontes de possibilidade.

Dedico esse trabalho a todas aquelas
que têm o firme propósito de se fazerem Mulheres
e trabalham arduamente para isso.

Àquelas que buscam produzir em si mesmas
o ouvido atento, a ação concreta e a palavra justa
na aprendizagem de Amar.

RESUMO

A presente dissertação investiga três personagens femininas de Shakespeare, aplicando princípios da abordagem *lugar de fala*, proposta pela Prof. Dra. Silvia Davini. Essa investigação pretende levantar subsídios para futuras performances que considerem a esfera acústica e simbólica da palavra, como um ponto de partida para a atuação. As três personagens estão organizadas, considerando o drama do qual fazem parte, num percurso que parte de uma máxima impossibilidade feminina e vai em direção a uma máxima possibilidade feminina. Tal percurso acompanha a cronologia das obras e as personagens são: Lavinia, de *Tito Andrônico*; Rosalinda, de *Como Gostais* e Marina, de *Péricles, Príncipe de Tiro*. Para essa investigação foram realizadas três frentes de trabalho em simultâneo: o estudo da arquitetura das personagens em relação à obra a qual pertencem; exercícios de fala com trechos dos textos das personagens (CD de áudio em anexo) e uma imersão como espectadora em montagens teatrais na cidade de Buenos Aires. A produção de Peter Hall e Cicely Berry contribuiu especialmente no desenrolar desse trabalho. Por serem diretores e preparadores vocais shakespearianos, suas experiências trouxeram dados formais do texto que se revelaram úteis à atuação. A interação das três frentes de trabalho permitiu gerar reflexões sobre a relação entre a forma dos textos das personagens e os respectivos perfis femininos apresentados por elas. Dessa forma, através de princípios do *lugar de fala*, se levantam pontos de partida para atuação alternativos à freqüente subalternização da palavra dita no meio teatral contemporâneo.

Palavras Chave: Teatro; Shakespeare; Lugar de Fala; Percurso Feminino.

ABSTRACT

The thesis investigates three female characters of Shakespeare by applying principles of the *speech's place approach*, proposed by PhD. Silvia Adriana Davini. This research aims to raise sources for future performances that consider acoustic and symbolic dimension of the word as a starting point for acting. The three characters are organized in a feminine journey considering the drama that each one of them belongs. It has to be said that the journey begins in a feminine maximum impossibility and goes to a feminine maximum possibility, following the chronology of the works. The characters are: Lavinia, from *Titus Andronicus*; Rosalind, from *As You Like It* and Marina, from *Pericles, Prince of Tire*. The research demanded the accomplishment of three work fronts simultaneously: the study of the characters' architecture in relation to the work it emerges; speech exercises with excerpts of the studied texts (audio CD attached) and a immersion as a spectator in theater performances in the city of Buenos Aires. It was especially valuable to this research, the production of Peter Hall and Cicely Berry. Being directors and Shakespearean speech coaches, their experiences have brought text formal data valuable to performance. The interaction of these three work fronts has allowed thinking about the relationship between the texts' form and the respective female profiles presented by them. Thus, through the principles of *speech's place approach*, one can rise starting points for action alternative to the frequent subordinate treatment applied to speech in contemporary theatre.

Key Words: Theatre; Shakespeare; Speech's place approach; Femenine Journey.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I – MARCO CONCEITUAL E PERSPECTIVAS HISTÓRICAS.....	17
CAPÍTULO 1. Shakespeare: Um Teatro Onde é Necessário Ouvir.....	17
CAPÍTULO 2. <i>Lugar de Fala</i> : Uma Possibilidade de Aprendizado para Atores	25
Sentir Direito é Falar Direito?	32
CAPÍTULO 3. Perspectivas Históricas: Algumas Características da Produção Teatral de Shakespeare	37
Cronologia das Obras Referentes ao Percurso Feminino	41
CAPÍTULO 4. O Texto Shakespeareano: O Pentâmetro Iâmbico	47
Algumas Variações Possíveis do Pentâmetro Iâmbico Encontradas nas Obras de Shakespeare	52
PARTE II – LUGARES DE FALA E ESCUTA NUM PERCURSO COM TRÊS PERSONAGENS FEMININAS	58
CAPÍTULO 5. Lavinia: O Compasso de uma Máxima Impossibilidade Feminina	58
Lavinia pela Boca dos Personagens Masculinos	61
A Mutilação do Verso de Lavinia.....	67
CAPÍTULO 6. Rosalinda: O Encontro com o Travestismo entre a Prosa e o Verso	73
Como Gostais que Fale Rosalinda?	81
CAPÍTULO 7. Marina: Um Horizonte de Possibilidade Feminina.....	91
CONCLUSÕES.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS CONSULTADAS	120
ANEXOS.....	CXXI
ANEXO 1. Lavinia Quadro 1. Ato II Cena III. Tradução em Português	CXXI
ANEXO 2. Lavinia Quadro 2. Ato II Cena III. Texto Original.....	CXXII

ANEXO 3. Lavínia Quadro 3. Ato II Cena III. Texto Original.....	CXXIII
ANEXO 4. Lavínia Quadro 4. Ato II Cena III. Tradução em Português.....	CXXIV
ANEXO 5. Lavínia Quadro 5. Ato II Cena III. Tradução em Português.....	CXXVI
ANEXO 6. Quadro Comparativo das Obras Teatrais Shakespeareanas quanto à Utilização do Verso e da Prosa. Fonte: Stanley Wells Dictionary	CXXVII
ANEXO 7. Conjunto de Quadros sobre a Utilização de Prosa, Verso e Canção em <i>Como Gostais</i>	CXXVIII
ANEXO 8. Rosalinda Quadro 1. Ato I Cena III. Tradução em Português.....	CXXXI
ANEXO 9. Rosalinda Quadro 2. Ato IV Cena I. Tradução em Português.....	CXXXII
ANEXO 10. Rosalinda Quadro 3. Ato IV Cena I. Tradução em Português.....	CXXXIII
ANEXO 11. Marina Quadro 1. Ato IV Cena 6. Tradução em Português	CXXXIV
ANEXO 12. Marina Quadro 2. Ato IV Cena 6. Tradução em Português	CXXXV
ANEXO 13. Marina Quadro 3. Ato IV Cena 6. Tradução em Português	CXXXVI
ANEXO 14. Referências dos Espetáculos Assistidos no Marco dessa Investigação	CXXXVIII
ANEXO 15. CD de Áudio com Exercícios com Techos dos Textos das Personagens em Inglês e Algumas Traduções em Português e Castelhana.....	CXL

INTRODUÇÃO

Nesse trabalho, escolhi investigar uma etapa do trabalho de atuação, prévia à cena, com foco nas possibilidades oferecidas pela palavra a ser atualizada em performance, no que se refere a sua materialidade sonora e aos sentidos que apresenta. Selecionei três personagens femininas da obra de William Shakespeare para realizar essa investigação, e optei por adotar princípios da abordagem que trata o personagem como um *lugar de fala*, proposta pela Profa. Dra. Silvia Adriana Davini. Essa abordagem me permitiu tomar contato com as personagens diretamente a partir de seus textos, concentrando-me na experiência de lê-los, dizê-los e ouvi-los a fim de construir uma base que possa oferecer subsídios para futuras performances.

O *lugar de fala*, como veremos mais adiante, leva em conta não só o que se diz no texto, mas o *como* se pode dizer esse texto, e a princípio, oferece uma aplicabilidade a textos teatrais de distintas correntes estéticas e históricas, com distintas definições de personagem. Meu objetivo principal nessa dissertação é indagar, a partir do meu lugar de atriz, sobre a possibilidade de aplicação dessa abordagem no caso shakespeariano, levantando reflexões que ressoam desse processo conduzidas pela experiência da performance de dizer esses textos, assim como da escuta que ela implica. Dessa forma, sigo a pista de que o aprendizado técnico necessário à atualização do texto shakespeariano em performance, nos permite contactar questões simbólicas trazidas pelos personagens presentes na própria arquitetura de seu texto.

Para isso selecionei três personagens femininas e organizei o material levantado na forma de um percurso, levando em conta dois fatores fundamentais: a cronologia das obras e as representações do universo feminino trazidas pelas personagens. Entrelaçando esses dois fatores, tomei como ponto de partida uma representação de uma máxima impossibilidade de produção feminina e, como um horizonte inspirador, uma representação de uma máxima possibilidade de produção feminina. Sobre as questões levantadas acerca do universo feminino, optei por centrar-me no que minha escuta de atriz podia encontrar no texto e às reflexões surgidas nas aulas e nos ateliês expressivos ministrados por Maria Cristina Moreno, no Espaço de Cultura Argentina Americana que frequentei na primeira etapa desse processo.

Para o início do percurso feminino escolhi Lavínia de *Tito Andrônico*, primeira tragédia a tomar forma no conjunto da obra de Shakespeare. Para o desenvolvimento desse percurso escolhi Rosalinda de *Como Gostais*, comédia pouco anterior à versão definitiva de Hamlet, e que apresenta uma das personagens femininas jovens de maior envergadura no conjunto da obra shakespeariana. Para a conclusão desse percurso, Marina de *Péricles, Príncipe de Tiro*, obra na qual Shakespeare provavelmente tenha investigado e experimentado grande parte dos materiais cênicos e dramáticos que aplicaria em suas obras finais.

Ao organizar esse percurso se torna claro como a cronologia das obras se vincula com o amadurecimento de Shakespeare como autor teatral. Além disso, estudar em sequência Lavínia, Rosalinda e Marina, me permitiu trilhar um percurso que considero representativo de como o perfil das personagens femininas foi se transformando cênica e conceitualmente ao longo da obra shakespeariana.

Para auxiliar na leitura dessas personagens, recorri aos estudos de Peter Hall e Cicely Berry sobre as especificidades do texto de Shakespeare, escrito em pentâmetros iâmbicos e em prosa. Os casos apresentados por esses autores me incentivaram a seguir com esse percurso, pois me pareceu possível encontrar nessas três personagens femininas momentos chave de cada uma delas, onde seus perfis se plasmam na arquitetura de seus textos. Ou seja, não apenas em um possível 'significado' do que dizem e do que é dito sobre elas por outros personagens, mas se plasmam na própria forma definida pelo autor para esses textos. Esse estudo me parece interessante como subsídio para posteriores decisões a respeito de uma abordagem da cena que leve em conta o valor do material sonoro impregnado nessas obras, à espera de ser atualizado em performance.

Nesse sentido, realizei algumas gravações em áudio de trechos desses textos, buscando possibilidades de dizê-los na língua original e em traduções disponíveis. Assim, realizei uma incursão na experiência de dizer um texto composto em pentâmetro iâmbico para fins de estudo, para indagar como atriz, se algo de sua musicalidade pode ser atualizada em traduções para o português e o castelhano, pensando na performance contemporânea das peças em questão. Essas gravações se encontram no CD apresentado no anexo 15.

Parece-me necessário esclarecer que não se trata de um exercício de imitação de atores ingleses performando Shakespeare, mas de me colocar em situação de performance para dizer esses textos e levantar dados dessa experiência. Os cantores, em geral, têm a experiência de cantar em outras línguas, e incorporam essa habilidade em seus recursos,

entretanto, os atores nem sempre tem essa experiência. Seria produtivo esse intento de trabalho com o texto para a atuação? É possível que ele contribua para a performance de textos em português? Deixo essas perguntas para indagar ao longo dessa investigação, buscando contribuir para o estudo de atores e atrizes que, como eu, não tem o inglês como língua mãe, mas se interessam pela obra de Shakespeare e buscam encontrar possibilidades para sua performance.

Para iniciar esse processo, a leitura foi o primeiro passo, e com ela o trabalho de ir compreendendo como se organizam as personagens, atentando-me para a esfera acústica proposta no texto. Nesse trabalho, o ritmo do texto se constituiu num dos parâmetros fundamentais com o qual trabalhei, buscando compreender sua relação com a definição dos personagens e das linhas de ação das quais fazem parte.

Fez-se necessário aliar esse processo a uma imersão na audiência de performances teatrais e cinematográficas de obras shakespearianas, a fim de poder ouvir como se estava trabalhando o texto numa perspectiva contemporânea. Decidi realizar essa imersão em Buenos Aires, capital argentina, cidade na qual se apresenta uma alta densidade de produções de alto nível de peças de Shakespeare, em montagens nacionais e internacionais. Dessa forma haveria a possibilidades de ouvir esses textos em performances em outra língua, numa ampla gama de montagens teatrais indo, desde as que procuraram se manter fiéis a traduções de obras de Shakespeare; até performances que as tomaram apenas como ponto de partida. Além disso, essa imersão em Buenos Aires permitia o contato com especialistas, como o diretor e professor francês Laurent Berger, que vem se dedicando a estudar as tendências das performances shakespearianas realizadas na Europa, no séc XX; e Maria Cristina Moreno, professora de arte dramática e trabalhadora corporal argentina, com quem desenvolvi reflexões definidoras para a organização do percurso feminino aqui apresentado.

Dentre as montagens argentinas destaco, no marco desse trabalho, a performance *A Violação de Lucrecia*, de Monica Maffia; *Rei Lear*, de Jorge Lavelli e *Otelo, Campeão Mundial da Derrota*, de Alberto Ajaka. Por fim, destaco a montagem de *The Twelfth Night*, com atores russos, da companhia teatral The Tchekov Festival, dirigidos por Declan Donelan, diretor da companhia inglesa Cheek by Jawl; e *Ensaio.Hamlet*, da Companhia dos Atores, obra brasileira a cargo do diretor Henrique Diaz.

Além das obras teatrais assistidas ao vivo, contribuíram nesse processo, registros em vídeo de montagens históricas como *O Rei Lear* e *A Tempestade*, de Giorgio Strehler, da década de 1980, e da última montagem de *Hamlet*, de Peter Brook, de 2001. Por fim,

algumas obras de Shakespeare adaptadas para o cinema foram também de grande interesse, como o *Hamlet* de Lawrence Olivier, realizado em 1948, e alguns filmes mais recentes da produção de Kenneth Branagh, tais como: *Muito Barulho por Nada*, da década de 1990, *Como Gostais*, de 2006, e uma fantasia musical sobre *Trabalhos de Amor Perdidos*, de 2007.

Com relação ao estudo específico das personagens selecionadas para esta investigação, no que diz respeito à reflexão sobre Rosalinda foi de grande utilidade: a já referida versão cinematográfica de *Como Gostais*; a adaptação para o cinema de *Noite de Reis*, de Trevor Nunn, realizado em 1996; e uma adaptação de *Como Gostais* realizada pela BBC na década de 1960 destinada à televisão inglesa.

Para investigar o caso de Lavínia recorri a *Titus*, filme de Julie Taymor, realizado em 1999 e, por fim, para o caso de Marina, não pude contar com nenhuma adaptação para o cinema a fins de estudo, apenas trechos de uma adaptação de *Péricles, Príncipe de Tiro*, para a televisão realizada pela BBC, na década de 1960, em função da escassez de montagens e adaptações dessa obra de Shakespeare.

Tanto as obras teatrais assistidas, como as filmagens e adaptações para o cinema constituíram um material auxiliar no exercício de estudar os textos de cada uma das personagens no percurso organizado para essa dissertação. Ou seja, foram úteis como parâmetros de comparação, como exemplos históricos e como disparadores para a reflexão acerca da difícil arte de dizer estes textos, do lugar da palavra em cena no teatro contemporâneo, e dos desafios que colocam as tecnologias utilizadas no cinema incorporadas pelo teatro, como por exemplo, a amplificação da voz.

Organizei então, a presente dissertação, em duas partes: o marco conceitual e perspectivas históricas, e o percurso com as personagens femininas propriamente dito. O primeiro capítulo trata da necessidade de nos disponibilizarmos para ouvir o texto shakespeariano marcado pelos pentâmetros iâmbicos. Cito exemplos de *Henrique V*, *Hamlet*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta* para mostrar em que nível se dá a vinculação da palavra com a performance nesses casos, e dessa forma, como podem auxiliar princípios da abordagem de *lugar de fala* proposto por Davini a atores e diretores que se deparem com esses desafios.

No segundo capítulo, apresento a abordagem do *lugar de fala*, propriamente dita, a fim de identificar seus princípios e as dificuldades que propõe superar, ao se levar em consideração o panorama teatral contemporâneo no qual a palavra em cena se encontra num lugar freqüentemente subalternizado. O *lugar de fala* toma a palavra como um ponto

de partida para performance da cena, e aqui a utilizarei no estudo do percurso com as três personagens femininas desenvolvido na segunda parte.

No terceiro capítulo, apresento uma breve incursão na produção teatral de Shakespeare destacando algumas características dramáticas com o auxílio do material levantado por Borie, em sua compilação sobre estética teatral. Ainda no mesmo capítulo, organizo uma cronologia das obras selecionadas para essa investigação, analisando o lugar que ocupam no amadurecimento do ofício de dramaturgo de Shakespeare, com o auxílio dos estudos shakespearianos de Harold Bloom, Ian Kott e Bárbara Heliadora, a fim de levantar subsídios para a segunda parte da dissertação.

No quarto capítulo, apresento a lógica do pentâmetro iâmbico, fundamental para o estudo do texto shakespeariano em inglês, e sua vinculação com os estados atravessados por seus personagens. Para isso, recorro aos estudos específicos dos diretores da Royal Shakespeare Company, Cicely Berry e Peter Hall sobre esse tema.

Na segunda parte da dissertação, apresento os estudos propriamente ditos das personagens Lavínia, Rosalinda e Marina, tomando como ponto de partida a possibilidade de começar a pensá-los como um *lugar de fala*. Aplico princípios dessa abordagem realizando uma leitura próxima, orientada por uma escuta dos textos dessas personagens da forma mais acurada da qual fui capaz. A partir dessa escuta, fui realizando em simultâneo a experiência de ir dizendo esses textos, da qual apresento trechos de gravações em áudio. Além dos textos originais em inglês, apresento gravações em português e castelhano, a fim de levantar algumas dificuldades e buscar saídas para a performance do texto nessas línguas.

Ao longo dessa segunda parte, procuro mostrar a relevância de uma abordagem que tenha como ponto de partida a palavra para se trabalhar um texto de Shakespeare. Nesse processo pude ir tecendo algumas reflexões que apresento organizadas num percurso feminino, respeitando a cronologia das obras e a configuração de um horizonte de possibilidade feminina.

Fazendo os textos ressoarem nesse percurso, apresento casos específicos de cada uma das personagens onde a própria arquitetura do texto indica pontos nevrálgicos das linhas de ação delas. Associada aos exercícios gravados, levanto algumas dificuldades específicas de se dizer esses textos, assim como a necessidade de superá-las para que haja uma atualização em performance eficaz. Dessa forma, dedico os três primeiros capítulos da segunda parte a cada uma das personagens, analisando suas cadências, seus ritmos, suas transições entre verso e prosa (quando ocorrem); e vinculo esses movimentos com

transformações emblemáticas encontradas em cenas chave.

Nessa cadeia de ressonâncias, procuro levantar subsídios que possam ser úteis a futuras performances no que diz respeito à atuação construída a partir da palavra. Nesse sentido, faço algumas pontes com a experiência de ter gravado em áudio alguns trechos dos textos de cada uma das personagens, onde se pode acompanhar os ritmos e as suas variações que incidem diretamente na definição da ação dramática. Dessa forma, esse trabalho tem o propósito de servir como material de consulta para atores e atrizes interessados nas personagens de Shakespeare, seja para realizar seus próprios exercícios de escuta e de fala, seja para avançar com esses em direção à cena.

PARTE I - MARCO CONCEITUAL E PERSPECTIVAS HISTÓRICAS.

CAPÍTULO 1. Shakespeare: Um Teatro Onde é Necessário Ouvir.

Pode parecer algo pouco crível para um espectador do séc XXI, mas na Inglaterra elisabetana, um convite para ir ao teatro não era feito com a pergunta “– Vamos ver uma peça?” e sim com, “– Vamos ouvir uma peça?”. A expressão comum utilizada naquele contexto, segundo a crítica brasileira Bárbara Heliadora era *to hear a play* (Heliadora, 1997, p.255). Podemos inferir então que, a experiência de espectador estaria especialmente vinculada à experiência de ouvir, no que diz respeito ao auditivo e à produção de sentidos a partir dele. No mesmo sentido, Marvin Carlson registra uma afirmação de Aurelian Lugné-Poe, no início do séc XX, na qual dizia “todas as classes da sociedade elisabetana aceitavam o palco despojado de Shakespeare, com o cenário pintado pelas palavras do poeta” (Carlson, 1997, p.285).

Esses dados já sugerem a relevância da esfera acústica no teatro elisabetano. Segundo a enciclopédia Ilustrada, os espaços onde se apresentavam as peças traziam um palco com uma espécie de sacada ao fundo, onde os músicos podiam tocar em suas laterais, e na parte central, eram realizadas as cenas consideradas elevadas, por exemplo, uma cena de amor ou a aparição de um rei. O teatro era ao ar livre e as peças se iniciavam à tarde e terminavam antes de anoitecer. Havia um teatro, pelo menos, em Londres, iluminado com velas, mas em geral as apresentações se davam com luz natural. Não havia cenografias específicas para cada obra e segundo Dario Fo, há alguns registros de investimentos considerados caros para a época, para a compra de figurinos para alguns personagens nas épocas de abundância, que eram raras. Ainda segundo Fo, a platéia se organizava conforme sua posição social: a ralé próxima do palco, ao ar livre, e a nobreza afastada, sentada nos camarotes cobertos acomodados nas paredes que circundavam o palco e davam os limites do teatro. (Fo, 2000, p.78 e 162) (Ilustrada, 1927, p. 375 e 376).

Ou seja, no despojado palco elisabetano, a palavra dita e a música eram um material de grande relevância para a realização da cena. As mudanças de humor, as discordâncias, os embates, os conflitos podiam aparecer em mudanças rítmicas das falas dos personagens, em arcos de tensão formados com o som das palavras, em cortes abruptos em meio a versos com métrica regular. Os duelos de esgrima podiam acontecer com espadas ou serem

sustentados vocalmente, ou ainda, um texto recheado de consoantes percutivas podia trazer percursos difíceis, galopes longínquos.

Freqüentemente, a passagem do tempo, as mudanças de espaço, ou cenas de tempestades, terremotos ou batalhas com exércitos eram, muitas vezes, narradas pelos personagens. Um exemplo conhecido é coro de *Henrique V*, que se dirige à platéia abertamente, fazendo um apelo à sua imaginação e preparando-a para a peça que se inicia:

[...] can this cockpit hold
The vasty fields of France? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
O, pardon! since a crooked figure may
Attest in little place a million;
And let us, ciphers to this great accompt,
On your imaginary forces work.
Suppose within the girdle of these walls
Are now confined two mighty monarchies,
Whose high upreared and abutting fronts
The perilous narrow ocean parts asunder:
Piece out our imperfections with your thoughts;
Into a thousand parts divide on man,
And make imaginary puissance;
Think when we talk of horses, that you see them
Printing their proud hoofs i' the receiving earth;
For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there; jumping o'er times,
Turning the accomplishment of many years
Into an hour-glass: for the which supply,
Admit me Chorus to this history;
Who prologue-like your humble patience pray,
Gently to hear, kindly to judge, our play (Shakespeare, 1954, p.212)¹.

¹ [...] Pode esta arena conter
Os vastos campos da França? Podemos nós amontoar
Dentro deste cercado todos os capacetes
Que até o ar assustaram em Azincourt?
Oh, perdoai! Dado que uma figura errada pode,
Em pouco espaço, testemunhar por um milhão,
Deixai que nós, cifras desta enorme conta,
Trabalhemos a força da vossa imaginação.
Suponde que, entre esta cintura de muralhas,
Estão agora confinadas duas poderosas monarquias
Cujas frentes alevantadas e contíguas
O perigoso e estreito oceano separa e divide.
Completai as nossas imperfeições com os vossos pensamentos:
Em mil partes dividi um homem
E criai uma potência imaginária;
Pensai, quando falamos de cavalos, que os vedes
Imprimindo os seus altivos cascos na terra acolhedora:
Pois os vossos pensamentos devem agora ornar os nossos reis,
Levá-los aqui e acolá, saltando sobre os tempos,
Mudando as acções de muitos anos
Numa hora de ampulheta; para tal serviço
Admiti-me como Coro desta história;
O qual, à laia de prólogo, pede à vossa caridosa paciência

Nessa passagem, cujo caráter é de invocação, o coro estabelece um contrato necessário com a platéia para que a ação aconteça no palco, e o pedido para ser ouvido arremata esse contrato. O coro não descreve para a platéia, de maneira simplesmente informativa, o que há e haverá em cima do palco. Ele cria com a palavra o que passa a existir no momento em que profere aquelas palavras, numa constante interação com a platéia. Como podemos dizer esse texto de maneira que possamos criar esse cenário? Perguntas como essa nos acompanharão durante toda essa dissertação.

Outro exemplo que destacaria, no qual é utilizada a narração de um fato em lugar de mostrá-lo em cena, é o da morte de Ofélia, em *Hamlet*. Nele não há um apelo direto à platéia, como acontece no coro mencionado acima, embora esteja presente um apelo implícito à imaginação da audiência quando são evocadas as paisagens por onde caminha Ofélia e sua queda no rio. No entanto, me parece um dos pontos mais interessantes dessa passagem, o fato de que a morte acontece em cena com a ausência física da jovem. Ofélia morre longe dos olhos do público, mas perto de seus ouvidos, nas palavras da rainha Gertrude:

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes;
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death (Shakespeare, 2000, p. 163)².

Que oiça com mansidão e julgue com bondade a nossa peça (Shakespeare *em* Borie, 1996, p.72).

² A RAINHA: Um salgueiro reflete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de rainúnculas, margaridas, urtigas e de flores de púrpura, alongadas, a que os nossos campônios chamam nome bem grosseiro, e as nossas jovens "dedos de defunto". Ao tentar pendurar suas coroas nos galhos inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele elemento. Muito tempo, porém, não demorou, sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que de seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta (Shakespeare em português disponível na Biblioteca Digital do portal de Domínio Público do Governo Federal Brasileiro. <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>).

Sem dúvida, era necessário e continua sendo, uma rainha Gertrude que seja capaz de performar esse texto de maneira eficaz, para que possamos acompanhar todo o caminho de Ofélia até sua morte. Shakespeare foi desenvolvendo seu ofício investigando diversos caminhos aos nossos ouvidos. Uma tarefa árdua, mas que lhe dava profundo valor, se considerarmos as pistas que vamos encontrando em sua obra. Talvez não seja casual que na mesma obra, o rei Hamlet, o soberano legítimo da Dinamarca, é assassinado pelo irmão com um veneno despejado em seus ouvidos.

Camile Paglia escreve sobre essa passagem, tomando-a como um poema e afirma que: “A escuta é o meio do primeiro choque, mas a saga se desdobra e o visual e o tátil tomam conta do texto. As palavras parecem agudas, insinuantes, invasivas, enquanto somos apresentados cada vez mais perto à cena grotesca” (Paglia, 2005, p.16). Não posso afirmar exatamente como é a experiência de leitura de Paglia, mas aqui tomo sua voz de espectadora frente à cena do assassinato.

O espectro do rei revela ao príncipe Hamlet, na madrugada gelada do castelo de Elsinore, a verdade sobre sua morte, narrando detalhadamente a traição de seu irmão. Se nos atentamos ao texto em inglês podemos ouvir como o relato da traição traz o movimento do veneno se espalhando crepitante no corpo do rei e contaminando seu sangue. Destaco abaixo em azul, os termos que se referem ao corpo do rei, aos ouvidos da Dinamarca, e em vermelho, os termos que se referem ao veneno:

[...]
Brief let me be. Sleeping within my orchard,
My custom always of the afternoon,
Upon my secure hour thy uncle stole,
With juice of **cursed** hebona in a vial,
And in **the porches of my ears** did pour
The **leperous distilment**; whose effect
Holds such an enmity with **blood of man**
That **swift as quicksilver it courses through**
The **natural gates and alleys of the body**,
And with a **sudden vigour doth posset**
And curd, like eager droppings into milk,
The thin and wholesome blood: so did it mine;
And a most instant tetter bark'd about,
Most lazar-like, with vile and loathsome crust,
All my smooth body.³ [...] (Shakespeare, 2000, p.77).

³ [...] Serei breve. Ao achar-me adormecido no meu jardim, na sexta cotidiana, teu tio se esgueirou por minhas horas de sossego, munido de um frasquinho de meimandro e no ouvido despejou-me o líquido leproso, cujo efeito de tal modo se opõe ao sangue humano, que corre pelas portas e caminhos do corpo, tão veloz como o mercúrio, fazendo coagular com vigor súbito o sangue puro e fino, como o leite quando o ácido o conturba. Assim, comigo: no mesmo instante impingens me nasceram, qual se eu fosse outro Lázaro, nojentas, pelo corpo macio (Shakespeare em português disponível na Biblioteca Digital do portal de Domínio Público do Governo Federal Brasileiro. <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>).

As consoantes que ajudam a definir o corpo são suaves, líquidas, ao passo que as do veneno e de seus efeitos no corpo do rei são percutivas, eruptivas, talvez, como as feridas que vão formando uma crosta sobre o corpo suave do rei. Paglia fala de como os “ritmos percutivos capturam o colapso do rei com tumores crescendo como bolhas e cogumelos como num queijo cottage” e mais adiante como a “passagem explora uma concretude sensual da linguagem para ativar nosso horror atávico à morte e à decadência. Entramos na espiral de uma saraivada de consoantes em staccato que nos fazem ouvir o craquelado das erupções da vítima” (Paglia, 2000, p.17).

Esse movimento pode ser ouvido na filmagem da última encenação de Peter Brook de *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, onde o ator Jeffery Kissoon foi capaz de tornar esses fonemas audíveis, trazendo à cena os sentidos que estão aí guardados. Não há uma separação tão contrastada entre a aspereza do veneno e a suavidade do corpo como marcamos acima, mas, seguindo a trilha percutiva das consoantes, Kissoon logrou construir uma gradação em sua fala, com cada um dos efeitos do veneno se potencializando a cada nova menção a ele, num *crescendo* de intensidade sonora e emotiva. Por fim, a cena se completa com a escuta comovida do Hamlet de Adrian Lester, e com um pedal dado por um instrumento de corda tocado por um músico, em simultâneo com a fala do rei. O som do instrumento acompanha o *crescendo* da fala do rei, o que amplia a potência dramática da cena até o momento que beira o insuportável para Hamlet.

Shakespeare vai criando imagens acústicas em todas as suas obras e as quatro grandes tragédias, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Antonio e Cleópatra* constituem um momento de refinamento dessa capacidade. Com mais de cinquenta anos de dedicação ao repertório shakespeariano, o diretor inglês Peter Hall afirma: “Cada página de Shakespeare demonstra que ele tinha um ouvido supremamente bem sintonizado e que a música da linha forma uma única coisa com seu sentido. A onomatopéia – uma palavra que faz um som similar ao seu significado – infiltra tanto a aliteração como a assonância. O som é afim ao que descreve” (Hall, 2003, p.50).

Destaco duas passagens das bruxas de *Macbeth* por considerá-las bons exemplos da afirmação de Hall. Com as bruxas de *Macbeth*, me parece que podemos começar a aprender como a palavra dita pode plasmar uma ação importante de um personagem ou mesmo um objeto em cena. Um dos refrões de *Macbeth* que sintetiza o caos que se instala com a morte do rei Duncan é dito pelas *weird sisters*, essas irmãs bizarras, na cena de

abertura da peça: “fair is foul and foul is fair, \ hover through the fog and filthy air⁴”. Se dissermos essas palavras em voz alta, imediatamente percebemos que todas as palavras têm fonemas com som de ar expirado: f, th, h. As exceções são *and*, que é maleável e se adequa ao conjunto, e *is* que traz o ‘s’ sibilante que também pode ser identificado com o movimento do ar. Pois bem, as bruxas aparecem e desaparecem como por encanto, são aparições fantasmagóricas. Quantas histórias de bruxas voando pelos ares existem? Na cena III do Ato I, as bruxas fazem sua profecia a Banquo e a Macbeth, e desaparecem imediatamente. Banquo as define como “bolhas da terra e da água” e quando pergunta a Macbeth para onde se dirigiram as bruxas, em que lugar se dissolveram, Macbeth responde: “Into the air: and what seem’d corporal,\ melted, as breath into the wind.\ Would they had stay’d⁵”. As bruxas se foram, dissolvidas como respiração no vento, movimento repetido em cada uma das palavras ditas pelas próprias bruxas, antes da entrada de Macbeth e Banquo.

Há também o caldeirão dessas irmãs: “Double, double, toil and trouble \ Fire, burn and cauldron bubble” – dizem elas mais adiante na cena I do Ato IV, quando Macbeth já está metido literalmente num caldo grosso, sendo responsável por uma sucessão de assassinatos e tendo alucinações com os fantasmas daqueles a quem matou. Ele vai pedir ajuda às bruxas que estão fazendo seus conjuros ao redor de um caldeirão, nomeando uma grande quantidade de ingredientes assustadores necessários às suas poções. Além dos ingredientes, o fogo e as borbulhas do caldeirão também são nomeados. Se dissermos em voz alta podemos acompanhar o movimento das borbulhas de um caldeirão fumegante com as consoantes de “*double, double, toil and trouble*”. Com um pouco mais de imaginação avançamos e podemos ouvir uma labareda que oscila e volta com “*fire*”, e um pequeno estouro, ou algum novo ingrediente que cai na água fervendo do caldeirão com “*burn*”. Para terminar, temos um caldeirão mais borbulhante que nunca com “*cauldron, bubble*” e, mais borbulhante ainda, a cada vez que se repete a estrofe. Fará alguma falta, nesse caso, um caldeirão cenográfico em cena para materializar o caldeirão das bruxas, com um texto que oferece tantas possibilidades de construí-lo vocalmente? Talvez necessitemos ir aprendendo a ouvir e a dizer esses textos, para que possamos tecer nossas próprias guias para a atuação.

⁴ “O Bem, o Mal – é tudo igual. Depressa, na névoa no ar sujo sumamos”! (Tradução de Manuel Bandeira. Shakespeare, 1997, p.9).

⁵ “Macbeth: No ar; e o que corporal nos parecia se dissipou como o hálito no vento. Prouvera a Deus tivessem demorado”! (Tradução de Manuel Bandeira. Shakespeare, 1997, p.15).

Nesse sentido, vimos anteriormente como Camilie Paglia recorre ao recurso da leitura próxima, o chamado *close reading*, para analisar a passagem do envenenamento do rei em *Hamlet*. Esse recurso é utilizado freqüentemente como uma forma de estudo literário: uma imersão na obra que permite um estudo microscópico da mesma. Entretanto, esse recurso não é exclusivo da literatura. Aqueles que já tivemos experiência de atuação conhecemos como o estudo do texto de uma obra já escrita é importante para a performance de um personagem. A execução de uma obra musical ou coreográfica exige a mesma precisão milimétrica para que a obra seja realizada com eficácia, e seja *esta* obra e não *outra*. Assim, no percurso dessa dissertação, ao estudar as personagens femininas, às quais me dedicarei na segunda parte desse trabalho, fui percebendo que há uma especificidade na experiência de leitura de um ator ou de uma atriz e que, a meu ver, merece ser reivindicada.

Conheço a experiência de leitura sem que o som esteja diretamente envolvido e me parece poder ser de grande potência. Por exemplo, conheço a reação corporal que pode provocar uma leitura de um poema concreto que privilegia a forma das palavras escritas dispostas no papel. Ou mesmo, quem de nós, amigos dos romances, não sentimos mais de uma vez o coração disparado e a respiração ofegante nos momentos prévios à revelação de um mistério que nos acompanhava desde a primeira página do livro, e nossos olhos percorriam as letras com uma velocidade muito maior do que poderíamos dizê-las?

Entretanto, ao ler como atriz, se faz presente imediatamente em minha ação, o apelo de dar voz a aquele poema, trecho em prosa ou discurso de um personagem, que dirá se me deparo com o texto de grandes autores teatrais como Brecht, Tchecov, Ibsen, ou Shakespeare. Nesse tipo de leitura, a musicalidade, os ritmos, as pausas, as velocidades dos textos, todos esses elementos juntos pedem para serem ditos e ouvidos. Essa experiência pode ser compartilhada por alguém que estude literatura, mas quando se chega o momento de dar voz a esses textos, o conhecimento específico do teatro se faz presente e muito provavelmente esses textos vão soar de maneiras diferentes. O conhecimento específico da literatura permite determinados vãos, os conhecimentos do teatro permitem outros, o que não impede que se dêem as mãos em várias instâncias.

Talvez o som ajude a trazer a experiência da cena a partir do texto escrito como uma espécie de chave-mestra. Ao dizer as palavras das personagens a viva voz, começam a emergir emoções possíveis, os conflitos começam a ser animados, aparecem os desafios, as primeiras ações, e em simultâneo investigamos ritmos, cadências, modulações, silêncios.

Penso que quando um ator lê, está presente em sua leitura um impulso em direção a

palavra dita que já traz consigo questões próprias do ofício: como dizer essa fala se eu fosse essa personagem? Como dizê-la para que o público compreenda? Como posso estabelecer um vínculo com ele, captar sua atenção, fazer-me presente? Que ritmos essa fala exige de mim para que o personagem se atualize? Que registros vocais se adéquam a cada um dos momentos dessa fala? Que posturas corporais aparecem nesse exercício? Que ressonâncias simbólicas a partir da forma do texto vão surgindo dessa leitura? São elas produtivas para a realização da performance dessas personagens? Ou seja, a própria leitura já se torna impregnada da experiência de estar em cena, e o caso específico de um texto shakespeariano oferece inúmeras possibilidades para essa leitura.

Assim, a abordagem proposta por Silvia Davini de pensar um personagem como um lugar de fala parece oferecer possibilidades para se atualizar em cena essas personagens shakespearianas, pois lida com o exercício de dizer o texto como um ponto de partida para a atuação e para o desenho da própria cena, como veremos no capítulo seguinte. Mas antes, se faz necessário levantar alguns indícios do lugar que foi ocupando a palavra em cena num passado recente do fazer teatral europeu, para que possamos compreender algumas das razões dessa proposta de abordagem no teatro contemporâneo.

CAPÍTULO 2. *Lugar de Fala: Uma Possibilidade de Aprendizado para Atores.*

Em 1765, aproximadamente cento e cinquenta anos depois da morte de Shakespeare, Samuel Johnson, deixou registrado em *Prefácio a Shakespeare*, a seguinte afirmação sobre a experiência da platéia: “Eles vão ali para ouvir um certo número de versos recitados com gestos apropriados e uma modulação elegante” (Johnson em Borie, 1996, p.209). Essa afirmação parece indicar uma continuidade da tradição de ‘escutar’ uma peça e essa atenção parece ter extrapolado os limites da Inglaterra, ainda que seja atestada pela dificuldade em construí-la. Alguns anos depois de Johnson, o alemão Friedrich Schiller, trabalhando com Goethe no Teatro de Weimar, registrava seu descontentamento com os atores:

A declamação é sempre o primeiro escolho onde falham a maioria dos nossos actores, e a declamação forma os dois terços da ilusão da cena. O caminho do ouvido é o mais praticável e o mais curto para chegar ao coração. A música domesticou o selvagem conquistador de Bagdad, e alguns Mengs e o Coreggio teriam aí esgotado em vão todo o seu talento de pintores. Da mesma maneira é-nos mais fácil fechar os nossos olhos que alguém fere, do que encher de algodão os nossos ouvidos maltratados (Schiller em Borie, 1996, p.234).

Schiller registra esse desabafo em 1781. Preocupado com a *ilusão* da cena, ele associa um valor fundamental à declamação – uma forma de produção vocal – e coloca o caminho do ouvido como uma via régia de acesso ao coração. Frente a isso, se depara com uma grande dificuldade dos atores, dificuldade essa que se faz presente no século XXI, para além das fronteiras europeias, ainda que os estilos vocais tenham se transformado, e com eles as preocupações com a cena. Ao que parece, essa via régia continua esperando que possamos resolver nossas dificuldades na performance, técnicas, simbólicas e conceituais, para poder transitar por ela. Sobre os contornos que essa questão vai tomando na contemporaneidade, recorro ao argumento de Davini, a respeito do lugar da voz e da palavra em cena:

Nas últimas décadas tem crescido na produção teatral a tendência de privilegiar o visual como única instância de materialização do universo semântico. O textual (considerado como tal o texto de autor e sua performance), visto como sistema codificador de sentidos abstratos, foi perdendo seu caráter material e corporal, característico de outros momentos na história no teatro ocidental. Assim, a palavra dita, enquadrada dentro do fugaz âmbito sonoro, tende a ser hoje subordinada automaticamente àqueles sistemas de códigos semânticos abstratos. Na produção cênica contemporânea há uma ênfase no corporal e espacial, enfim visual, que pressupõe uma percepção da palavra como estritamente vinculada ao logos. Desse modo, a voz, quando aparece em cena, o faz com um acento nas qualidades tímbricas e materiais, restringindo o espaço da palavra que, presa a estilos pré-fixados em performance, perde seu caráter dinâmico[...] (Davini, 1998, p.37).

Essa desvalorização da palavra dita atravessou o século XX e se estende ao século XXI, e aqui nos deparamos com um problema ao abordar as obras de Shakespeare. Como começamos a ver no capítulo anterior, a palavra em performance, ainda que não seja o único, pode se constituir num material chave para o trabalho de atuação e um ponto de partida para a composição da cena. Mas se essa desvalorização impera, o que seria um caminho possível se torna inviável. Nesse sentido, trago uma experiência como espectadora que me parece ser representativa dessa questão.

Para poder avançar nas reflexões que foram surgindo nessa investigação se fez necessário, realizar uma experiência de espectadora sistematicamente. Realizei uma pequena imersão nos espetáculos teatrais que se realizaram em Buenos Aires, capital argentina num período total de dois meses distribuídos nos anos de 2007 e 2008. Escolhi essa cidade em função da variedade e qualidade de encenações de teatro clássico, e da possibilidade de tomar contato com encenações em língua castelhana. Como estava estudando os textos originais em inglês me interessou, desde o início da investigação, acompanhar os movimentos que sofria o texto nas traduções para o português e castelhano e como isso afetava a cena.

Assisti então, no marco dessa investigação, a uma montagem de *Rei Lear*, dirigida por Jorge Lavelli, diretor argentino de ampla produção, hoje radicado na França. A obra, falada em castelhano, contava com uma atriz fazendo Cordélia que se enfrentou com uma séria disfonia para a função da noite na qual eu fazia parte da platéia. Para resolver esse problema emergencial, houve um pedido de desculpas prévio aos espectadores, e se recorreu a amplificação sonora de um microfone para a performance da atriz. Ainda que valioso, o pedido de desculpas à audiência, a amplificação não resolvia a disfonia da atriz: a amplificava.

Além do episódio da disfonia, essa montagem falada em castelhano trouxe para mim, a dificuldade de se montar um texto clássico, e atualizar a potência da tragédia na cena contemporânea, algo que vinculei também com o lugar que a palavra vem ocupando no palco. Por exemplo, um desafio presente nessa obra era o *como* lidar com um estilo de fala recitativo, o qual se habilita no teatro contemporâneo, em se tratando de textos shakespearianos. O ator responsável pelo personagem Kent, para mencionar um caso específico dessa montagem, optou por atuar seu texto com uma cadência de tal modo uniforme, que acabou por tornar previsível de que maneira realizaria suas ações e dizeres seguintes. Em se tratando de uma obra falada em castelhano, numa montagem portenha,

pude identificar também, o *sobrecódigo europeu* definido por Davini, presente no trabalho vocal do elenco como um todo. Trata-se de uma categoria proposta por Silvia Davini para dar conta de “padrões de produção vocal eficazes até a década de 1950, mas que começaram a se repetir a si mesmos sem grandes preocupações em relação às demandas da performance contemporânea⁶” (Davini, 2000, p.276).

Outra direção apontava a proposta de solilóquio de Mónica Maffía para o poema *A Violação de Lucrecia*, de Shakespeare. Pude ouvir, na prática, questões apontadas por Davini em relação às dificuldades e possibilidades de se atualizar poesia em cena, além de oferecer um exemplo de um estilo vocal complementar ao mencionado *sobrecódigo europeu*. Maffía apresentava um estilo vocal comum no circuito teatral alternativo de Buenos Aires, a chamada *decodificação capitalista*, categorizado também por Davini. Esse estilo de produção vocal se caracteriza por um baixo tônus muscular, onde o performer emprega em cena, um tônus corporal como se estivesse utilizando amplificações sonoras ou intervenções de vídeo. Produz-se então, uma cena sem a presença desses equipamentos, mas permanece o registro corporal do performer intervisto por elas. A *decodificação capitalista* se refere então, à “permanente ação de modelos midiáticos” que se fazem presentes no corpo do performer (Davini, 2000, p.276).

Ainda que essas categorias propostas por Davini se refiram especificamente à cena portenha, a experiência de ouvi-las resultou necessária para começar a abrir meu panorama de escuta teatral, e me questionar a mim mesma, ao trabalhar em português, inglês e castelhano, quais os ranços e fixações que eu trazia para começar a trabalhar um texto. Nesse sentido, a experiência foi válida tanto para disparar reflexões, como no exercício prático de começar a dizer os textos das personagens que escolhi.

Assim, fui tomando os dados que iam me fornecendo as encenações, não como algo circunstancial, mas como amostras do fazeres teatrais contemporâneos, nos quais os temas vinculados à palavra dita estão sempre interferindo diretamente na cena, apesar de serem freqüentemente tomados como menores. Como proceder quando nos deparamos com o desafio de uma performance de um personagem shakespeariano onde a palavra vai se revelando fundamental? Por exemplo, quando Romeu e Julieta se encontram pela primeira vez, na cena V do Ato I de sua tragédia, seu encontro está plasmado num soneto, forma

⁶ Essa categoria foi proposta pela autora durante sua investigação sobre a vocalidade dos atores nos palcos de Buenos Aires, na década de 1990 e caracteriza especialmente a produção vocal de algumas gerações de atores portenhos formados por atores espanhóis. Seu representante ícone, segundo Davini é o ator Alfredo Alcón. (Davini, 2000, p.276).

poética que Shakespeare investigou e aprimorou ao longo de sua vida:

ROMEO: [To JULIET] If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle fine is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.
JULIET: Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.
ROMEO: Have not saints lips, and holy palmers too?
JULIET: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
ROMEO: O, then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.
JULIET: Saints do not move, though grant for prayers' sake.
ROMEO: Then move not, while my prayer's effect I take⁷ (Shakespeare, 1999, p.249).

Os jovens enamorados, vão se alternando para dizer os versos que cabem ora a um, ora a outro, e nesse jogo compõem uma terceira coisa com seu encontro: o seu vínculo, o seu soneto. Davini, em seu artigo *O Beijo de Romeu e Julieta*, se dedica especialmente a esse soneto definindo claramente sua posição acerca da palavra em cena, posição essa fundamental para compreender a razão de propor uma abordagem que considere os personagens como *lugares de fala*.

Nos textos shakespearianos, a palavra não vem substituir nada, ela é o material a partir do qual se modelam a peça e as personagens. Desde o momento que Romeu e Julieta se vêm pela primeira vez, se falam compartilhando uma mesma forma; assim, desde esse mesmo instante, eles 'são um'. Se bem que as falas deles sejam acompanhadas por ações visuais, a existência da cena se dá nos diversos planos de significação que as falas atualizam. Neste caso, as palavras antecipam em tudo a tragédia, contribuindo assim para uma imediata definição do destino dos protagonistas (Davini, 2007, p.153).

Davini nos convida a partirmos do texto, pois há uma potência talvez desconhecida para nós, aprendizes, no som dessas palavras, no impacto dela sobre nossos corpos e sobre

⁷ Romeu: (*a Julieta*) – Se minha mão profana o relicário,
em remissão aceito a penitência:
meu lábio, peregrino solitário,
demonstrará, com sobra, reverência.
Julieta: Ofendeis vossa mão, bom peregrino,
que se mostrou devota e reverente.
Nas mãos dos santos pega o paladino.
Esse é o beijo mais santo e conveniente.
Romeu: Os santos e os devotos não têm boca?
Julieta: Sim, peregrino, só para as orações.
Romeu: Deixai, então, ó santa! que esta boca
mostre o caminho certo aos corações.
Julieta: Sem se mexer, o santo exalça o voto.
Romeu: Então fica quietinha: eis o devoto.
(...). (*Beija-a*)
(Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1966, 28).

os corpos daqueles que nos ouvem e assistem. Ela defende veementemente a necessidade do soneto de Romeu e Julieta soar de forma eficaz em cena, e que o desafio em termos de atuação “se dá em que a união do casal somente se realizará no presente da performance quando a voz de um entrar em solução de continuidade com a voz do outro, apresentando as velocidades e os ritmos de cada personagem integrados numa forma única” (Davini, 2007, p.154).

Nessa perspectiva, a forma aparece não como convenção nem como continente do sentido, mas como sentido em si mesma. Ao adotar essa linha, Davini se coloca de acordo com a linha proposta por Peter Szondi que define forma como *sentido precipitado*. Surge então, segundo ela, uma “demanda para os atores: fazer possível que as audiências ouçam a forma, de modo que o sentido completo do texto se realize” (Davini, 2007, p.154).

Ao seguir nesse caminho, Davini propõe então, a abordagem do *lugar de fala*. A partir dessa perspectiva, as personagens em situação de performance “são e existem, não somente pelo que dizem, senão por *como* dizem o que dizem, desafiando a quem atua a produzir novos estilos de fala em performance, e colocando a peça em um lugar de fronteira em relação aos gêneros consolidados na cena contemporânea” (Davini, s/r, p.12).

Nessa abordagem, os personagens são pensados como “regiões de palavras [...] nas quais deslizam uma sequência de modos discursivos. Nesta configuração peculiar de personagem, voz e palavra funcionam como um contínuo onde ritmos, giros e modos de linguagem ressoam amalgamados com a música, [...] determinando o espaço e o tempo cênicos, a situação” (Davini, s/r, p.13).

Frente às possibilidades oferecidas pelo teatro, podemos nos surpreender com a frequência com a qual a palavra é tomada como algo periférico em uma encenação. Laurent Berger em seminário oferecido em março de 2007 e março de 2008, no Centro Cultural General San Martín, em Buenos Aires, corroborou esse perfil da cena contemporânea. Ele identificou uma tendência presente em encenações européias de Shakespeare ao longo do século XX e assim a colocou: “Se escolhe um passado mais recente do que a obra traz originalmente e se orienta a encenação nesse sentido, para que seja estreitada a distância da platéia com ela. Há muito em Shakespeare que não pode mais ser apreendido, e uma possibilidade para que possamos nos aproximar dele é a adaptação para um passado recente” (livre tradução de citação em aula).

Como diretor, Berger reconhece que o trabalho com a palavra é imprescindível, quando temos a tarefa de encenar Shakespeare. Entretanto, ele mesmo como professor propõe exercícios de ‘atualização a passados recentes’, como uma etapa necessária para se

abordar uma obra shakespeareana. Na época do seminário, fiz um exercício nesse sentido com *Péricles, Príncipe de Tiro*, obra que conheci nesta ocasião⁸. Entretanto, finda a tarefa, me pareceu que havia sido válido como um exercício de imaginação, mas eu continuava com os mesmos problemas para encená-la que antes, ainda que com outra roupagem.

A partir dessa experiência, comecei a ver a frequência com que essa opção é tomada e como ela serve, muitas vezes, de justificativa para cortes na obra original. Assisti, por exemplo, uma montagem de Alberto Ajaka, ator e diretor formado pelo diretor Ricardo Bartís, chamada *Otelo, campeón mundial de la derrota*. Nessa encenação, Otelo era um boxeador suburbano com uma carreira complicada e Desdêmona uma moça alemã fanática por luta livre. Essa montagem trazia atuações, a meu ver, eficazes, com mais fluidez e flexibilidade se comparadas com as opções tomadas na encenação de *Rei Lear*, que havia visto anteriormente.

Entretanto trazia também, vários cortes na obra e os trechos do texto original se mesclavam com improvisações dos atores. Reconheci esse caminho como uma decisão estética do diretor, e a pergunta que me surgiu saindo do espetáculo era: estaria vinculada essa atuação que eu reconhecia como mais fluida, com os cortes e alterações no texto? Seria uma necessidade fazer cortes e alterações para que a obra de Shakespeare possa ser atualizada em cena, considerando que está sendo encenada em outra língua, em outro tempo e outro espaço que não a Inglaterra elisabetana? Como procedemos então, depois que tomamos contato com o todo o material que o próprio texto oferece em seu *sentido sedimentado*, tomando a proposta de Szondi? E finalmente, o que eu estava vendo e ouvindo como espectadora era *Otelo*, ou uma obra muito interessante, porém outra?

O tema das adaptações é recorrente quando estudamos textos de teatro clássicos. Se é válido o conhecido trocadilho italiano ‘*traduttore, tradittore*’, que lugar restará ao adaptador nessa seqüência? Sem pretensão alguma de entrar profundamente nesse dilema, minha opção é a de trabalhar pensando em encenações sem cortes e buscar as melhores traduções possíveis, conhecendo o texto original.

Quanto à tendência das adaptações que mantêm o texto original, mas o situam num ‘passado mais recente’, me parece interessante mencionar que é uma opção vastamente utilizada pela própria Royal Shakespeare Company, companhia inglesa que se dedica historicamente ao repertório shakespeareano. Nessa lógica, *Muito Barulho por Nada* já foi situada em Cuba, dos anos 50, *A Tempestade* ganhou contornos da cultura Inuit, no Alaska

⁸ Sou grata ao professor Berger por haver me apresentado a personagem Marina. A obra não me havia chamado a atenção até que o professor insistiu em narrar em classe, o percurso da jovem.

e *Romeu e Julieta* foram várias vezes, diretamente, nossos contemporâneos; como se pode levantar acessando a página na internet da companhia⁹. Esse posicionamento gerou várias adaptações para o cinema, realizadas por atores formados na RSC, que seguem a mesma linha. Por exemplo, todas as adaptações de Kenneth Brannagh para o cinema, estudadas nessa dissertação, recorrem a esse artifício. Dentre eles podemos citar sua versão de *Como Gostais*, situada no século XIX, numa espécie de Europa profundamente japoneizada.

Entretanto, é interessante lembrar que Brannagh, assim como vários atores que passaram pela companhia, dominam com profunda eficiência as possibilidades de se dizer um texto shakespeariano. Destaco como um exemplo memorável, sua contracena com Emma Thompson, profissional da mesma estatura que ele, em *Muito Barulho por Nada*, onde fizeram o duo de personagens Benedick e Beatrice. Já em *Como Gostais*, mesmo com todo o aparato adaptativo, Bryce Dallas Howard encarregada de Rosalinda, menos experiente em teatro shakespeariano que o casal, não consegue uma eficácia semelhante. Problemas com o ritmo do texto, por exemplo, os quais também incorro diversas vezes, aparecem quando nos falta um trabalho específico nesse sentido, e a adaptação proposta não pôde ajudá-la a resolver esse tema.

Qualquer das personagens shakespearianas selecionadas para essa investigação oferece abundância e contundência no que se refere às possibilidades oferecidas pela palavra. Sendo assim, prefiro correr o risco de cometer erros indo nessa direção, do que me desviar dela e não enfrentar-me diretamente com esse problema para buscar possibilidades de superá-los. Nesse sentido, nos deparamos com o ritmo como um fator fundamental desses textos, dado pelos jogos de perguntas e respostas entre os personagens, pela interação entre os personagens, pela forma do texto em prosa ou versos iâmbicos, entre outros fatores. Essas variações levam sonoramente a cena para lugares distintos, contribuindo para que aflorem os conflitos ou as transformações nas emoções apresentadas pelas personagens. Por fim, a presença dos silêncios indicadas no próprio texto, se transformam num valioso elemento cênico, uma vez que toda essa teia sonora já está urdida e nos cabe a tarefa de fazê-la presente em cena.

⁹ Endereço eletrônico da companhia: www.rsc.org.uk

Sentir Direito é Falar Direito?

Outro fator a ser levado em conta, ao nos depararmos com performances contemporâneas de personagens shakespearianos, é a busca de alternativas a uma noção psicológica de personagem freqüentemente tomada como paradigma, depois da consagração do método proposto por Konstantin Stanislavski, no século passado. Quanto a isso, parece-me necessário situar alguns pontos.

Em primeiro lugar, reconheço na sistematização do mestre de teatro russo um valor inestimável e uma contribuição concreta para a formação de atores, vindo de alguém que alcançou o virtuosismo desse ofício. Ao mesmo tempo, me parece conveniente recordar que o próprio Stanislavski se propôs, em vida, a montar *Otelo* em dois momentos distintos de sua vida e, ao fazer uma auto-crítica dessas montagens, afirma ter fracassado. Em nenhuma das duas encenações logrou o que buscava e deixou registrada essa frustração em seus diários e anotações, aos quais se pode ter acesso a trechos através de referências em trabalhos de seus discípulos, e no documentário *Stanislavski* co-produzido pelas televisões russa e francesa, na década de 1980¹⁰.

Além disso, como se sabe também por seus discípulos, por exemplo Maria Knébel, o chamado Método cruzou o oceano e foi a base de uma das escolas de atuação mais relevantes do mundo da indústria cinematográfica: o *Actor's Studio*. Essa escola marca a produção de cinema estadunidense do século passado e avança sobre o séc XXI. Na interface que se estabelece entre cinema e teatro no contexto contemporâneo, vimos com Davini, como isso interfere não só nas linhas de atuação seguidas pelos performers, mas nos seus estilos vocais, como mostra a categoria da *decodificação capitalista* anteriormente citada. Por sua vez, Peter Hall, diretor da Royal Shakespeare Company trata de algumas conseqüências prejudiciais dessa aplicação do 'método' ao cinema e que retorna ao teatro, incidindo em várias performances contemporâneas:

No drama naturalista, o sentimento é freqüentemente mais importante que a forma. Desafortunadamente, cem anos de Stanislavsky e a elaboração de suas técnicas de atuação até chegar no Método Americano resultaram em muitos atores falantes do inglês uma crença de que se eles sentem direito, eles vão falar direito. Se a emoção está presente, eles crêem que os versos brancos de Shakespeare ou as longas sentenças antitéticas de Tennessee

¹⁰ **Stanislavski**. Documentário. França e Rússia : La SEPT Unité de Programmes, L'Union des Gens du Theatre de Russie, System TV, s/r.
KNÉBEL, María. **El Último Stanislavsky: Análisis Activo de la Obra y el Papel**. Colección Arte. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

Willians ou as pausas precisas de Beckett os seguirão automaticamente. Eles não vão. O texto de Shakespeare [e os demais] é um conjunto complexo que demanda ser lido como uma peça de música, aprendido como os passos de uma dança ou praticado como o movimento de um duelo. A forma do texto é seu resultado final e quando o ator supre sua demanda, ele pode estar bastante próximo do que Shakespeare ouviu. Entretanto, o ator precisa fazer seus sentimentos parecerem espontâneos como o cantor com suas notas ou o bailarino com seus passos. Ele precisa se ‘apropriar da fala’, para utilizar um clichê utilizado em todas as formas da arte da performance, para dizer o momento no qual um artista alcança liberdade e parece estar inventando o que apresenta, como ele o apresenta (Hall, p.18, 2003).

Hall coloca aqui a constante tensão vivida na atuação entre o ensaio exaustivo da partitura da cena, e a sua apresentação ao público como algo criado no *aqui e agora* da performance. A ilusão gerada pela máxima ‘sentir direito no ensaio = falar direito na cena’, parece-me contribuir para a subalternização do lugar da palavra, como diagnosticada por Davini na cena contemporânea.

O diretor inglês apresenta outro dado a partir de sua experiência que se revela interessante para essa investigação. Hall traz uma anedota do processo de direção de uma montagem de *O Mercador de Veneza*, com o ator Dustin Hoffman fazendo o papel de Shylock. Segundo Hall: “ele tentou, grande ator que é, se contactar com os sentimentos do personagem através da improvisação. É uma técnica comum e altamente valorizada entre atores modernos. [...]. Ele tentou fazer Shakespeare se encaixar com o *Método*”. Ao se recordar das improvisações de Hoffman, o diretor diz que era realmente:

[...] maravilhoso assistir às improvisações porque elas eram muito vivas. Mas não eram Shakespeare. Eu estava educadamente desencorajando-o porque eu era inteiramente cético sobre onde esse exercício nos levaria. Dustin podia criar (de fato, rapidamente ele fez) um Shylock moderno e fascinante, mas ele tinha finalmente que voltar ao texto de Shakespeare. Poderia aquele homem de negócios contemporâneo, delicioso judeu cheio de espírito, querer dizer alguma vez as palavras de Shakespeare, que são uma fusão do Antigo Testamento Inglês e do discurso elisabetano coloquial? Eu pensava que não. Enquanto as improvisações de Dustin pudessem ser úteis para desenhar sua vida interna, elas seriam de muito pouca utilidade para dizer o Shylock.

Uma manhã, Dustin chegou exausto: ele confessou que quase não havia dormido. Ele esteve trabalhando e se preocupando toda noite, tomando as pistas que eu lhe havia dado e tentando combiná-las com o discurso improvisado. Depois disso ele tinha realmente chegado a uma conclusão. ‘Não se pode improvisar essa merda’, ele anunciou. Eu concordei: ‘primeiro vem a forma e depois vem o sentimento’, eu disse tentando guardar para mim a nota de triunfo da minha voz. [...]

[Hoffman] se converteu ao método de Shakespeare. Ele trabalhou constantemente sobre a forma do texto, deixando que ela guiasse seus sentimentos e todas as contradições e complexidades que ele precisava compartilhar com a audiência. Quando chegou o período de se apresentar em Nova York, ele estava dizendo o Shylock de maneira imaculada. Ao mesmo tempo, ele *era* Shylock, aparentemente falando espontaneamente. Não havia nada imposto, nada abstrato ou mecânico em seu discurso. Ele não estava repetindo aquilo, ele estava cunhando o texto no momento em que ele dizia. Era surpreendente porque era arrepiantemente vivo. A cena era *dele*, e sobretudo, sem dúvida alguma, era de Shakespeare (Hall, p. 17, 2003).

Esse episódio vivido por Hoffman e narrado por Hall me parece emblemático dos embates contemporâneos entre propostas de Stanislavski e muitas tentativas de encenação do teatro de Shakespeare. É provável que o texto shakespeariano revele limitações do método proposto pelo mestre de teatro russo? É possível que as proposições de Stanislavski se adéquem melhor a textos de corte naturalista, característica essa não encontrada em Shakespeare? O que haverá proposto Stanislavski em seu ofício diário e quais mudanças e/ou distorções foram realizadas posteriormente pelos “stanislavskianos”?

Se por um lado se travam batalhas entre o método de Stanislavski e encenações shakespearianas, por outro, não nos esqueçamos que a produção do mestre russo foi heterogênea, esteve em movimento e sofreu revisões por ele mesmo. Lembremos, por exemplo, que o próprio Stanislavski trabalhou arduamente sobre o que chamava de *tempo-ritmo*, ressaltando suas propriedades. Knébel transcreve algumas palavras dele a respeito do *tempo-ritmo*:

Estudem o que lhes digo e valorizem o que descobrimos, já que tem uma importância excepcional. Falo da influência direta, muitas vezes mecânica, por meio do tempo e do ritmo sobre o nosso manhoso, voluntarioso, desobediente e asustadiço sentimento. Esse sentimento ao qual não se pode ordenar nada sem afugentá-lo ao tentar apenas conduzi-lo, e que se oculta no lugar mais secreto, onde se torna inalcançável; esse sentimento sobre o qual até o dia de hoje não havíamos podido influir senão de maneira indireta, através de enganos. Agora, de repente encontramos uma entrada direta!!!
[...] Isto é um grande descobrimento! E se isto é assim, então o tempo e o ritmo corretos de uma obra teatral ou de seus personagens podem por si mesmos abarcar o sentimento do artista de forma intuitiva, subconsciente e às vezes mecânica, e provocar nele uma correta penetração (Stanislavski em Knébel, 2007, p.76).

Creio que Hall, estaria de acordo com essa afirmação de Stanislavski, e aqui nos encontramos com duas questões importantes para essa investigação. A primeira é o ritmo: o que se entende por ritmo quando o mencionamos? A partir de uma perspectiva musical, Williams afirma que “dá-se o nome de ritmo às relações entre duração e acentuação dos sons¹¹” (Williams, s/r, p.5). Saitta, por sua vez, se aprofunda nessa questão e propõe:

Definimos ritmo como aquele fenômeno que a consciência reconhece como uma formalização através da matéria cujos conteúdos específicos dependem de uma ordem particular do movimento no devir de um tempo. Cada instante deste processo é um ato único, irreversível e sua imagem se faz presente por operações de organização que se estabelecem através da memória.
Para simplificar, poderíamos definir ritmo como uma sucessão de fenômenos acentuais, ou também como uma relação de entradas.
[...]
Se desde esse ponto de vista analítico é possível isolar o ritmo dos demais parâmetros musicais, em realidade, ele participa e interage com esses parâmetros. De qualquer forma, assim como se estuda harmonia, contraponto, etc, também se pode estudar a organização rítmica.

¹¹ Livre tradução.

Cada parte de uma obra determinada por suas variáveis de textura tem um critério de organização rítmica observável. Por isso, é possível encontrar em uma obra mais de um critério rítmico¹² (Saitta, 2002, p.7).

A partir dessas definições musicais, pensemos como trabalhamos na prática com esse parâmetro no terreno teatral. Por exemplo, no teatro é uma tarefa constante pensar e definir a relação e duração entre as entradas e saídas de cada personagem em uma encenação. É preciso, também, organizar as cenas com sequências de numerosas ações e temperá-las alquimicamente com aquelas de duração mais curta. Muitas vezes, interferimos no pulso que orienta o ritmo do espetáculo quando queremos gerar o efeito de que algo se desenvolve mais agilmente ou se arrasta penosamente. Quantas vezes não modificamos o andamento das cenas conforme a interação com o público (para o deleite ou horror do diretor...)?

Assim como trabalhamos o ritmo de uma encenação como um todo, podemos trabalhá-lo microscopicamente no texto de cada personagem. Shakespeare por exemplo, utilizava em sua obra poética e dramática versos em pentâmetros iâmbicos, como veremos no capítulo 4. Ou seja, há um critério rítmico que organiza sua obra e a partir dele se constróem as variações. Sendo assim, inclino-me a pensar a obra como uma partitura musical a ser decifrada, aliando os conhecimentos específicos do teatro. Como entrevemos com Stanislavski, o *tempo-ritmo* da obra se revela como uma guia, uma contenção, um meio de acessar os personagens sem subterfúgios.

Esse é outro ponto importante: a necessidade de uma abordagem que possa trazer um caminho mais direto ao personagem. Muitas abordagens primam tanto pelos subterfúgios para se acessar o personagem, que é comum a pergunta entre os espectadores no fim do espetáculo, “mas o que é que assistimos, mesmo: Hamlet ou a história de um beltrano?”. Como uma alternativa em sintonia com a necessidade de se acessar o personagem sem entrar em labirintos psicologicistas nos quais muitas vezes nos perdemos, Davini, por sua vez, propõe uma abordagem que considera os personagens como *lugares de fala*, encontrando no trabalho com a palavra dita um ponto de partida.

Uma das características dessa abordagem, segundo a autora, é a versatilidade de sua aplicação. Segundo Davini, a abordagem pode ser aplicada a obras de teatro independentemente de seu estilo estético. Essa é uma variável importante, pois como mencionou Hall, há outros autores de grande porte que apresentam demandas específicas na forma de seus textos, além de Shakespeare.

¹² Livre tradução.

Ao propor essa abordagem, Davini trabalha intensamente na instância do treinamento vocal pois, entende que: “é preciso definir [...] uma estratégia de treinamento capaz de flexibilizar o corpo do ator no sentido de torná-lo apto para produzir voz e palavra, não exclusivamente dentro dos cânones dos estilos teatrais consolidados, mas abrindo espaço para a configuração de novos lugares de vocalidade em performance” (Davini, 2002, p.63).

Ou seja, o trabalho vocal é compreendido como uma instância criativa, e o lugar de fala vai ganhando corpo a partir dele. Ainda que não estudemos propostas específicas de treinamento elaboradas por Davini nessa dissertação, ressalto essa proposição da autora de reconhecer como criativa, a senda das possibilidades oferecidas pela produção vocal. Frente ao seu diagnóstico de uma certa surdez transversal presente no teatro contemporâneo, começar a pensar os personagens como *lugares de fala* faz com que a palavra dita e ouvida deixe de ser relegada a um nível acessório, e se torne um ponto de partida para a atuação e para a própria composição da cena. Ao longo dessa dissertação, tomaremos contato com a importância da atualização da esfera acústica desses textos na cena, esfera para a qual nos mostramos muito menos sensíveis do que imaginamos. Para seguir pensando nessa direção, vejamos agora, algumas características dramáticas da obra Shakespeare e situemo-nos na cronologia das obras selecionadas para essa investigação, pois serão subsídios necessários a essa discussão.

CAPÍTULO 3. Perspectivas Históricas: Algumas Características da Produção Teatral de Shakespeare

Para estudar a esfera acústica das obras as quais nos propomos nessa dissertação é necessário tomarmos contato com algumas questões de ordem dramaturgica e de sua conexão com o período histórico no qual foram produzidas. Ao estudarmos a obra shakespeareana, se percebe imediatamente a multiplicidade de linhas de ação com a qual o autor trabalha em uma mesma obra. Isso pode parecer corriqueiro para um espectador do século XXI, habituado simultaneamente à linguagem teatral e à cinematográfica, por exemplo.

Entretanto, recordemos que a Inglaterra Elizabetana está localizada no período do Renascimento, e nele houve uma busca por princípios e valores da Antigüidade. No caso do teatro, foi nesse período que a *Poética* de Aristóteles começou a ocupar o lugar que ocupa no Ocidente. Segundo Borie, “[...] a *Poética* foi pouco conhecida durante a Idade Média. [...] A primeira impressão latina foi impressa em finais do século XV. Mas a partir do Renascimento a sua influência tornou-se decisiva e domina a reflexão sobre o teatro no Ocidente” (Borie, 1997, p.19).

Dentre as tantas questões que a *Poética* apresenta em seu corpo, destaco a unidade de ação, tempo e espaço, como princípio de composição teatral. Recordar esse dado, me parece interessante para não naturalizarmos a dramaturgia shakespeareana. Assim como vários de seus colegas de ofício ingleses, ele compôs suas obras independentemente da adoção delas, num período em que ela começava a ser colocada num lugar de referência ou mesmo de normativa. Shakespeare, seguindo seu próprio caminho, se tornou um expoente entre autores que se dedicaram a arquitetar linhas múltiplas de ação numa mesma obra. Essa questão atravessa as três obras às quais estudaremos mais detidamente nessa dissertação, entretanto cito o exemplo de *Cimbelino*, obra da maturidade de Shakespeare, e que traz um paroxismo dessa investigação dramaturgica: a cena final, com mais de uma dezena de personagens em cena, traz vinte e quatro desenlaces para concluir todas as linhas de ação desenvolvidas na obra.

Trago essa questão porque, ao estudar as falas das personagens às quais me dedicarei, se mostrou necessário vincular com suas próprias linhas de ação e deparar-me com a multiplicidade dessas linhas, se tornou parte do trabalho. Nesse sentido, em nenhuma das obras que estudarei mais detidamente, Shakespeare acatou as três unidades

como um princípio em sua composição. Isso se aplica a *Tito Andrônico*, sua primeira tragédia; a *Como Gostais*, escrita provavelmente um pouco antes de *Hamlet* e *Pércles*, *Príncipe de Tiro*, obra de seu período final.

Outro ponto a ser considerado, para o estudo das obras no percurso proposto por essa dissertação, é o fato de Shakespeare ter ofício de ator além dos ofícios de dramaturgo e poeta. Bloom ressalta para o próprio meio da literatura o saber teatral de Shakespeare: “Estamos talvez atentos demais às metáforas teatrais de Shakespeare do que à sua franca auto-consciência como ator-dramaturgo”. Ou seja, estamos diante de um homem de teatro que escrevia enquanto ensaiava e vice-versa (Bloom, 2001, p.27).

Nesse sentido, Shakespeare lidava na Inglaterra com uma situação similar a de Molière, na França de Luís XIV. Os dois fizeram suas obras dramáticas sendo atores, e no caso de Shakespeare, também a obra poética. Lidavam com o estigma desse ofício, muitas vezes se confundindo com a mendicância ou com as más índoles, mas cada um a seu modo, foi capaz de produzir dramaturgias com a experiência da cena - tátil, sonora, visual - impregnada em suas palavras. Cada um deles, em terras distintas e inimigas por muitos períodos, levou seu tempo e percorreu caminhos próprios em seu amadurecimento artístico, mas seguramente compartilhavam essa ‘franca consciência de ator-dramaturgo’. Ao comparar Shakespeare e Molière, Bloom coloca: “Talvez Molière seja o duplo de Shakespeare em temperamento e gênio cômico, mas Shakespeare era, profissionalmente, um ator menor e Molière era um ator de grande talento e, apesar de seu Don Juan, Molière evitou a tragédia do mesmo modo que Racine evitou a comédia. Shakespeare permanece, portanto estranhamente solitário entre os grandes escritores [...]” (Bloom, 1995, p.66).

Outros dois pontos interessantes para se levar em conta, dentro dessa perspectiva histórica são o status do ofício de ator no Renascimento e o controle da censura. Jean Jacques Rousseau escreveu a respeito do estatuto dos atores atestando o que se pensava na época: “conjuro a todo homem sincero a que diga se não vê nesse tráfico de si mesmo uma mescla de baixeza, falsidade, ridículo orgulho e indigna vilania que lhe faz apto para encarnar personagens de qualquer espécie, fora o mais nobre de todos: o homem que o ator abandona” (Rousseau em Castellón, 1982, p.17).

Para Rousseau, parece ser impossível que algo de caráter elevado seja representado no teatro. Bloom especifica que “na Inglaterra elisabetana, o estatuto pessoal dos atores era similar ao dos mendigos e gentes da ralé, coisa que sem dúvida preocupava Shakespeare, que trabalhou esforçadamente para poder regressar a Stratford como um cavalheiro” (Bloom, 1995, p.55). Talvez, por aspirar a outro status, como supõe o crítico, Shakespeare

desse mais valor ao poema *A Violação de Lucrecia* que à peça *Rei Lear*, “um juízo que permanece escandalosamente único” até os dias de hoje (Bloom, 2001, p.29).

Mas o estigma da profissão de ator não interveio apenas na estima de Shakespeare por uma ou outra obra de sua autoria. Aliada à necessidade do aval e do sustento da nobreza para realizar suas atividades, Shakespeare e as companhias das quais participava conviviam com a vigilância. A vinculação com a nobreza funcionava como uma possibilidade de manutenção, mas ao mesmo tempo como uma entidade reguladora, algo que Molière conhecia bem na corte francesa. Molière escreveu várias versões do *Tartufo*, pois foi censurado uma e outra vez, ao colocar em cena um personagem tão comum na sociedade da época, um moralista hipócrita, sem nenhum distanciamento de tempo ou de espaço (Castellón *em* Molière, 1982, p.33). Segundo Bloom, Shakespeare adotava outros caminhos:

Demasiado circunspecto para situar uma obra na Inglaterra ou na Escócia Jacobinas: *Rei Lear* e *Macbeth* olham de relance a James I, enquanto que *Marco Antônio* e *Cleópatra* evita toda semelhança por demais estreita com a corte bastante duvidosa de James I. A morte de Christopher Marlowe foi uma lição que Shakespeare nunca esqueceu, enquanto que a tortura de Thomas Kyd e a prisão de Ben Jonson sem dúvida sempre rondaram sua consciência (Bloom, 2001, p.721).

Ainda segundo Bloom, o assassinato de Christopher Marlowe havia sido inspirado pelo governo, assim como a morte prematura de Thomas Kyd se deu em consequência da tortura sofrida por ele nas mãos do mesmo governo. Quanto a Ben Jonson, quando saiu da prisão, saiu marcado a fogo (Bloom, p.79, 1995).

Shakespeare lidava com a concretude de eventos como esses, entre tantos outros, em seu ofício teatral. Curiosamente, as três obras que estudaremos nessa dissertação são situadas em lugares distantes da Inglaterra. *Tito Andrônico* se dá no império romano, aliando distanciamento de tempo e de lugar; *Como Gostais*, se desenrola entre um ducado indefinido e a floresta de Ardenas, localizada, talvez, nas fronteiras da França com a Bélgica. As linhas de ação de *Péricles*, por fim, se dão em seis cidades distintas da costa grega mediterrânea e em mar aberto. Para concluir esse ponto, um caso que pode apresentar características distintas é o caso das peças históricas de Shakespeare, que fazem uma genealogia teatral do reino de Elizabeth I, cruzando dados históricos e fictícios. Entretanto, não discorreremos sobre esse caso nessa dissertação.

No que diz respeito aos temas e enredos trabalhados por Shakespeare, há registros de que ele compunha suas obras tendo por base histórias conhecidas, algumas de domínio público, outras conhecidas de circulação por um extrato social restrito através de livros.

Nessa alquimia, entravam também as *Crônicas* de Holinshed trazendo algumas crônicas históricas ocorridas em tempos não tão longínquos e *As Metamorfoses* de Ovídio, com seus poemas embebidos em motes míticos da Antiguidade. Em *Tito Andrônico* veremos uma citação literal e teatral de *As Metamorfoses*, e em *Péricles*, uma narrativa conhecida na época elizabetana trazida à cena.

No que diz respeito, à definição de personagens, Bloom faz uma proposição a partir de seu lugar de crítico literário e aficionado por Shakespeare. Recorro a Bloom, por sua erudição em relação à obra shakespeariana, apesar do alinhamento ideológico na qual enquadra sua produção e está expressa em obras como *O Cânone Ocidental* e em *Shakespeare, A Invenção do Humano*. Não terei a possibilidade de discutir o etnocentrismo que se encontra nessas obras nessa dissertação, pois não é meu objeto específico, apesar de meu interesse pelo tema. Registro apenas, que recorro à produção de Bloom pelos dados que esse estudioso traz a respeito do texto shakespeariano. Algumas vezes o sigo como uma aprendiz que lê um guia de leitura escrito por um catedrático, em outras discordo considerando meu lugar de atriz e aprendiz de teatro. Uma das afirmações de Bloom que tomo como um dado levantado por um profundo conhecedor da literatura ocidental é a distinção de Shakespeare em relação a outros autores, por como compõe seus personagens:

Antes de Shakespeare, o personagem literário muda pouco; se representa às mulheres e aos homens envelhecendo e morrendo, mas não mudando porque sua relação consigo mesmos – mais que com os deuses – tenha mudado. Em Shakespeare, os personagens se desenvolvem mais que se abrem num leque, e se desenvolvem porque concebem de novo a si mesmos. Às vezes, isso acontece porque se escutam falar a si mesmos ou mutuamente. Espiar-se a si mesmos falando é seu caminho real para a individuação e nenhum outro escritor, antes ou depois de Shakespeare, conseguiu lograr tão bem o quase milagre de criar vozes extremamente diferentes, ainda que sejam coerentes consigo mesmas, para os seus cento e tantos personagens principais e seus outros centos de personagens menores claramente distinguíveis (Bloom, 2001, p.17).

Reconheço como produtiva a concepção de personagens em transformação em relação a si mesmos, pensando no desafio do trabalho de atuação. Especialmente, porque aparece como central para o personagem, o papel de escutar a si mesmos e aos outros em seu processo de transformação, assim como a presença de vozes extremamente diferentes e ao mesmo tempo coerentes num mesmo personagem. Essa noção será central no percurso desenvolvido na segunda parte dessa dissertação, e para o ordenamento desse percurso adoto a cronologia apresentada por Bloom, pois ressalta elementos que foram sendo aprimorados a cada nova obra, sejam poemas longos, sonetos ou peças teatrais.

Cronologia das Obras Referentes ao Percurso Feminino

Tito Andrônico foi composta provavelmente por volta dos anos 1593 e 1594, quando Shakespeare completava seus trinta anos. Segundo a cronologia proposta por Bloom, quando Shakespeare se dedicava a compor *Tito Andrônico*, já havia feito suas primeiras incursões pelas peças históricas. No terreno da tragédia, já havia feito uma primeira versão de *Hamlet* e, no terreno da comédia, havia escrito *Os Dois Cavalheiros de Verona* e a *A Comédia dos Erros*. Entre as obras poéticas já havia composto seus primeiros sonetos e o poema longo *Vênus e Adônis*. Por fim, em simultâneo com *Tito Andrônico*, Shakespeare estava trabalhando possivelmente com o poema *A Violação de Lucrecia*, onde se reconhecem pontos de contato com o desenvolvimento da personagem Lavínia. Além dessa tragédia, estava trabalhando na comédia que vários autores, além de Bloom, consideram ser a comédia que marca o início de quando Shakespeare começa a ser de fato, Shakespeare: *Trabalhos de Amor Perdidos*. Ou seja, trago esses dados para nos aproximarmos da abundância criadora de Shakespeare já nos primeiros anos como autor.

A linha de ação de *Tito Andrônico* se define já na primeira cena do primeiro ato. O que seria a chegada triunfal de um general vencedor se transforma numa vingança voraz contra ele e sua família, alimentada, por um lado, por alguns de seus prisioneiros de guerra e, por outro, por uma disputa fratricida pelo trono de Roma entre os dois príncipes herdeiros. Essa vingança se desdobra em vários revides, formando uma cadeia de violência que deixa apenas dois sobreviventes na cena final. Nessa cadeia, a vida dos Andrônicos se torna uma sucessão de desgraças, equivalentes àquelas causadas pelas próprias mãos de Tito no campo de batalha. Dramaturgicamente, a linha de ação principal se divide em linhas menores que se desenvolvem simultaneamente, em períodos maiores que um dia e são situadas em distintos espaços geográficos, fato que nos reafirma o caminho escolhido por Shakespeare em relação às três unidades, sintetizadas por Aristóteles em sua Poética.

Quanto a Lavínia, personagem selecionada para estudo nessa obra, é necessário dizer que ela está longe de ser a personagem principal da obra. Entretanto, ela é tratada pelos outros personagens como uma peça chave na vingança contra seu pai, Tito Andrônico, e no marco dessa vingança é mutilada e violada. Na segunda parte dessa dissertação, procuraremos rastrear como vai se configurando o lugar de Lavínia nessa peça. Veremos e procuraremos ouvir como sua fragilidade frente aos outros personagens pode ser levantada com seu texto nos seus silêncios, nas ausências de definições sobre si mesma,

na vinculação entre as variações métricas de suas falas com a violência que sofre.

Para completar esse perfil feminino trazido por Lavinia, comentaremos alguns discursos de personagens masculinos sobre ela, onde Lavinia é definida por eles, fazendo um contraponto útil para compreender sua configuração na peça. Essas definições remetem a um perfil feminino constantemente moldado por mãos de personagens masculinos predadores, que não deixam a Lavinia outra possibilidade que habitar lugares onde estão vetadas sua voz e sua ação.

Sobre *Tito Andrônico* como tragédia, é necessário ter presente que ela foi a primeira de Shakespeare a tomar uma forma final, contando assim, com as tentativas e erros do autor em sua etapa inicial de produção. Edward Sanders, estudioso da literatura inglesa, afirma tornar-se “cada vez mais evidente que as primeiras tragédias e peças históricas de Shakespeare existiram e continuam a existir em uma relação simbiótica com àquelas de seus contemporâneos”, como Thomas Kyd e Christopher Marlowe. Para Sanders pode-se encontrar nessa obra uma réplica dos dramas de vingança de Kyd que tanto estimulavam o apetite do público elisabetano, assim como ecos de personagens masculinos de Marlowe, como Tamburlaine e Barrabás (Sanders, p. 150, 1996).

Para Bloom, essa vinculação com seus colegas autores contemporâneos gerou em Shakespeare uma necessidade de buscar um caminho próprio e no caso de *Tito Andrônico*, “o jovem Shakespeare que saía da composição de *Ricardo III*, se rebelava talvez, contra a influência, todavia angustiante de Marlowe, tentando uma paródia desse autor e uma espécie de terapia de choque para ele mesmo e para seu público”. Considerando essa hipótese de exorcismo, Bloom não deixa de reconhecer sobre Marlowe que ele “inventou tudo o que é essencial à arte de Shakespeare exceto a representação do humano”, pois “não há nem pode haver nenhuma distinção entre seus personagens” (Bloom, 2001, p.97).

Bárbara Heliadora, crítica e professora de arte dramática brasileira, considera essa tragédia como confusa e insatisfatória, um retrocesso em relação a um ponto anteriormente alcançado por Shakespeare com *A Comédia dos Erros*, onde as confusões dos dois pares de gêmeos foram crescendo em complexidade e não em complicação, como afirma ter ocorrido com as linhas de ação em *Tito Andrônico*. Para ela, é possível que Shakespeare em *Tito Andrônico* estivesse “um pouco preocupado demais em mostrar que podia ser tão erudito quanto seus colegas que haviam freqüentado Oxford ou Cambridge, mas o resultado é só uma incidência atípica e gratuita de frases em latim” (Heliadora, 1998, p.24). Entretanto, Heliadora recorre a uma proposição de J.C. Maxwell, a respeito da peça, considerada por ela ‘notável’. Trata-se de uma comparação feita pelo autor entre *Tito*

Andrônico e Romeu e Julieta na qual afirma:

Sob quase todos os aspectos, *Romeu e Julieta* é uma peça vastamente superior ao *Tito*; porém pode-se sustentar que, estritamente falando, o *Tito* é mais *promissor*. Pode-se conceber do autor de *Romeu e Julieta* que ele tivesse chegado, com essa peça, ao máximo até onde poderia ir na tragédia – e na verdade o desenvolvimento trágico de Shakespeare não se concretiza pelo caminho de *Romeu e Julieta* – mas é óbvio que o autor do *Tito* está *a caminho de alguma coisa*, muito embora ainda não estivesse certo que ele conseguiria ficar longe do melodrama episódico e violento, por um lado, e da narrativa em diálogo exageradamente ovidiano, por outro (Maxwell em Heliadora, 1998, p. 24).

Apesar dos problemas da obra, essa fagulha promissora presente nela e o ‘estar a caminho’ de algo que virá a tornar-se o próprio conjunto da obra de Shakespeare, formam um dos elementos que contribuíram para selecionar a personagem Lavínia e situá-la como o começo do percurso com as personagens femininas a ser realizado nessa investigação.

A segunda peça a ser estudada nessa dissertação, *Como Gostais*, foi composta provavelmente em 1599, um pouco antes da versão definitiva de *Hamlet* e da comédia *Noite de Reis*, compostas entre 1600 e 1601. Shakespeare já havia feito *Trabalhos de Amor Perdidos* no ano posterior a *Tito Andrônico* e a essa altura, já havia se dedicado, entre 1595 e 1598, a *Romeu e Julieta*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *O Mercador de Veneza*, às duas partes de *Henrique IV*, e a *Muito Barulho por Nada*, entre outras. Segundo Bloom,

Como Gostais de título tão exato, está tão situada num reino de bondade possível como *Rei Lear* e *Macbeth* estão em infernos terrenos. De todas as heroínas cômicas de Shakespeare, Rosalinda é a mais dotada, tão notável a seu modo, como o são Falstaff e Hamlet nos seus respectivos modos. Shakespeare foi tão sutil e tão cuidadoso ao escrever o papel de Rosalinda, que nunca nos despertaremos de todo para ver quão única é entre todos os engenhos heróicos dele [...] (Bloom, 2001, p.221).

Como Gostais tem a linha de ação principal conduzida em maior parte por Rosalinda e não há grandes complicações com multiplicidades de ações nessa obra, mas um desenvolvimento virtuoso do mote do travestismo. Ele é levado ao paroxismo com Rosalinda, onde Shakespeare faz uma peça de teatro, jogando constantemente com o próprio fazer teatral. Quando é banida de seu reino por um tio usurpador, Rosalinda se disfarça de varão para enfrentar o exílio imposto, em companhia de Célia, sua prima, e do bobo da corte. Os três, animados por Célia, vão para a floresta de Ardenas, essa floresta que, segundo o estudioso Ian Kott, é “o lugar onde todos os sonhos se encontram. É um sonho e o despertar de um sonho” (Kott, 2003, p.258).

Rosalinda, uma vez travestida, passa a se chamar Ganimedes e usufrui de algumas liberdades oferecidas pelas calças e pelo gibão. Quando encontra seu enamorado Orlando na floresta, ela decide não revelar sua verdadeira identidade e aproveita a situação para testar até que ponto o jovem está realmente enamorado por ‘uma certa’ Rosalinda.

Ganimedes propõe a Orlando uma cura da qual ele jura resistir, pois não lhe interessa ser curado da febre do amor. A proposta de Ganimedes é que Orlando venha à sua cabana todos os dias e faça a corte a ele, como se estivesse fazendo à Rosalinda. Orlando aceita para provar que seu amor é verdadeiro. Ou seja, Rosalinda disfarçada de Ganimedes, se faz de Rosalinda para Orlando. Mas no teatro elisabetano as mulheres eram proibidas de trabalharem como atrizes, e os papéis femininos eram representados por atores varões, o que acarreta um plano mais de disfarce nessa brincadeira com Orlando.

Cleise Furtado Mendes, em seu artigo *Travestimento e Comicidade* mostra que “o travestimento, enquanto técnica dramática e teatral, seria [...] um caso particular do *disfarce* – recurso por sua vez circunscrito às leis de uma das grandes estratégias cômicas: o *deslocamento*”. Ela mostra como o recurso do deslocamento pode ser utilizado na tragédia, caso que não nos interessa especificamente nesse trabalho, mas enfatiza algo relevante para este estudo: ela mostra que não há uma simples troca de signos nesse deslocamento. No caso do travestimento, a simetria se embaralha quando consideramos “as condições de recepção e os pactos implícitos à ‘entrada’ do espectador no jogo cênico” (Mendes, s/r, p, 1).

Recorrerei a algumas considerações de Mendes a respeito do travestimento para a realização do percurso feminino na segunda parte desse trabalho, pois a autora auxilia no processo de conectar a razão do disfarce com a necessidade de proteção das donzelas, frente à ausência de um pai ou irmão. Se com Lavínia, o assassinato de seu marido a levou a um final funesto retratado de tragédia; Rosalinda, numa comédia, recorre ao travestimento como saída a esse lugar vulnerável. Ou seja, o que deveria em tragédia para Lavínia, para Rosalinda devém em quiproquós que ela mesma desfruta, sendo capaz de criar volteios que transformam as surpresas as quais encontra em novas instâncias de jogo, investindo nesse movimento até que o travestimento se torna insustentável.

Quando a analisarmos mais especificamente, veremos como seus modos de discurso se vinculam estreitamente com seu travestimento. Rosalinda pode não mudar de voz quando se disfarça, mas transforma constantemente seu modo de fala segundo quem está diante dela, o que inclui variações constantes entre prosa e verso. Com ela, nos deparamos com uma das grandes personagens shakespearianas, com uma gama tal de engenhos e recursos que dispõe quando está travestida que, ao final da obra, quando ela se revela como jovem donzela, nos deixa a leitores e espectadores com saudades de suas andanças pela floresta de Ardenas, como Ganimedes.

Provavelmente, pelo próprio limite da época, não tenha restado a Shakespeare uma

alternativa que trazê-la de volta para o mundo onde reina uma conduta feminina da qual a moça havia buscado sair, ainda que temporariamente. Rosalinda, por fim, se despede de nós no epílogo da obra, falando como o ator que a representava na época elisabetana. Com a ambigüidade do travestismo ela pode caminhar até certo ponto nesse percurso rumo a uma máxima possibilidade feminina.

O passo seguinte desse percurso é a personagem Marina, de *Péricles, Príncipe de Tiro*, última obra que estudaremos nessa investigação, e obra do período final da produção de Shakespeare, onde o autor experimenta recursos e motes que empregará em *Cimbelino*, *Conto de Inverno* e a *Tempestade*. Bloom afirma que *Péricles* foi escrito provavelmente no inverno de 1607-8 e que contou com a colaboração de George Wilkins, o qual se ocupou dos primeiros atos. Para Bloom, Wilkins era um escritor menor e “um indivíduo pouco apetecível” por ser um negociante de prostitutas “ocupação muito adequada para um co-autor de *Péricles*, ainda que as soberbas cenas do bordel sejam obra de Shakespeare” (Bloom, 2001, p.599).

As cenas, às quais se referem Bloom, são as cenas finais da obra e são justamente as cenas nas quais aparece o desenvolvimento da personagem Marina. Trata-se de uma jovem, filha do príncipe Péricles, que seqüestrada à traição é vendida a um bordel. Uma vez presa nesse lugar, ela faz um pedido à deusa Diana, fazendo o propósito de sair daquele lugar nauseabundo não só donzela – estado no qual entrou – mas com saúde, ou seja, sem deixar que sua integridade seja corrompida. Acompanharemos, no fim dessa dissertação, como Marina cumpre esse propósito, respondendo a essa situação de perigo protegendo a si mesma, argumentando com os clientes do local e conseguindo convencer os personagens masculinos que ali entram para deflorar donzelas que freqüentar um bordel, não serve nem a eles, nem às jovens que ali estão. Ela consegue, por fim, sair sã e salva, sem travestismo algum, nem qualquer uso de violência e logra comover o governador do lugar, gerando nele uma profunda transformação: Lisímaco passa de freguês número um do estabelecimento, a pretendente de Marina.

Marina apresenta grande flexibilidade em seu texto, navegando pelo verso e pela prosa de uma maneira característica do Shakespeare autor das últimas obras. Veremos no percurso apresentado na segunda parte, como o poder de argumentação e convencimento de Marina se vincula com a forma e as variações métricas em seus discursos. Como Lavinia, Marina também não é a protagonista dessa obra, mas sua presença é indispensável para a resolução da obra, pois sem ela, a principal linha de ação da peça não encontra resolução. Sobre esse ponto é importante lembrar que a peça se abre com Péricles

desvendando um incesto entre um rei poderoso e perverso e sua filha, e termina com o encontro entre Péricles e Marina, onde num primeiro momento, os dois desconhecem seu parentesco, ou seja, o risco do incesto se faz presente novamente. Entretanto, Marina sem se diminuir frente ao príncipe, sem se ocultar, nem mentir sobre sua procedência ou sua sorte, é capaz de se apresenta como *Marina*. Péricles por sua vez, é capaz de vê-la e ouvi-la e ao se comover com ela, ocorre o reconhecimento entre pai e filha.

Sobre o enredo de *Péricles*, me parece importante ressaltar que as peripécias do príncipe Péricles e de sua família circulavam pela Inglaterra Elisabetana, como muitas das histórias transformadas por Shakespeare em obras teatrais. No entanto, ele transformou essa conhecida história numa investigação de seus próprios recursos dramáticos. As cenas de *Péricles* são episódicas, relances de acontecimentos. Como coloca Bloom: “De maneira estranhíssima [a obra] tem apenas uma continuidade esporádica: são apresentados episódios das vidas de Péricles, de sua esposa Thaisa e de sua filha Marina. Os episódios não geram, necessariamente, uns aos outros, como sucederia na história, na tragédia e na comédia, mas Shakespeare havia esgotado esses modos” (Bloom, 2001, p.599). Quanto às cenas seguramente escritas por Shakespeare, Bloom as coloca entre as mais avançadas de sua obra e os três atos finais que as contém, como:

seu experimento teatral mais radical desde o Hamlet maduro de 1600-1601[...] Como observou M.C. Bradbrook, Péricles é ‘meio espetáculo e meio visão’. É uma fórmula muito problemática e Shakespeare assumiu um risco grande com essa obra. Mas que lhe faltava realizar? Havia feito reviver a tragédia européia e aperfeiçoado vastamente a comédia e a crônica dramática. O que lhe faltava era a visão, temperada pelas necessidades da representação cênica. Foram muito além de *Péricles* os idílios que o seguiram, mas essa obra foi a escola onde aprendeu sua arte final (Bloom, 2001, p. 600 e 608).

Na segunda parte dessa dissertação realizaremos um percurso com essas três personagens femininas estudando exemplos de discursos de cada uma delas. Passaremos agora a uma etapa necessária a essa investigação: o estudo do pentâmetro iâmbico e de suas variações. Decidi para isso, estudar exemplos levantados e trabalhados por dois profissionais de teatro que desenvolveram a maior parte de suas atividades no século XX, mas que continuam trabalhando nesse começo de século XXI. Trata-se de Cicely Berry, treinadora vocal e Peter Hall diretor teatral, ambos realizando suas atividades na Royal Shakespeare Company.

CAPÍTULO 4. O Texto Shakespereano: O Pentâmetro Iâmbico.

Dentre os profissionais de teatro que se ocupam de encenações contemporâneas de Shakespeare e que se debruçam sobre os desafios de trabalhar com seu texto está Peter Hall, um dos diretores ingleses da Royal Company Shakespeare que realiza seu trabalho desde a década de 1960. Em seu livro *Advice to the Players* ele encoraja quem se dispõe a aprender a atuar Shakespeare dizendo que “falar o verso e a prosa shakespeareana é uma técnica facilmente aprendida. Leva três dias aproximadamente para um ator se familiarizar com o que ele precisa buscar e leva algumas semanas mais para ele sentir-se cômodo nessa técnica” (Hall, 2003, p.13). Destaco essa afirmação por encontrar em Hall alguém disponível a ensinar seus conhecimentos enfatizando o caminho da possibilidade, em lugar de colocar o exercício de falar o texto shakespereano num lugar inacessível.

Hall se apresenta como um diretor que vem trabalhando com obras shakespereanas há cinquenta anos, e ressalta que o material organizado e recopilado ao longo de seu livro, não se trata de uma apresentação de técnicas de sua autoria para falar Shakespeare e, sim, uma síntese do que lhe foram ensinando diretores e atores ao longo de sua carreira. Hall afirma que vários de seus professores consideravam o que ensinavam como algo explícito, sem necessidade de explicação. O diretor por sua vez, em sua experiência no teatro, defende que esse conhecimento precisa sim, ser recordado, reunido e explicado para que possa servir a futuras gerações de atores e diretores.

Nesse sentido, Hall se dirige especialmente aos atores iniciantes e afirma que para lidar com a obra de Shakespeare “desmistificação e prática são, como sempre, o que mais se precisa”. Como conhecedor das exigências formais que o texto coloca, Hall não as simplifica para os atores, nem para os iniciantes, mas apresenta propostas para que se possam realizá-las em cena. Para isso, parte de como Shakespeare escreveu suas obras de teatro: (Hall, 2003, p.13)

Shakespeare escreve em verso branco usando uma linha sem rima de dez sílabas, feita de cinco pés iâmbicos:

‘di-DUM di-DUM di-DUM di-DUM di-DUM’

Isso é uma linha de verso branco – é chamado de verso branco porque não rima com suas linhas adjacentes.

Para Shakespeare isso representa a fala da vida de todo dia. É fluido, informativo e geralmente despretensioso. Sua simplicidade e direcionalidade fazem com que seja paradoxalmente mais transparente e coloquial que a prosa shakespereana. É certamente mais flexível, afinal, é desenhado para ser assim. A medida iâmbica, ou pé, é ‘di-Dum’. Cinco desses pés fazem um pentâmetro iâmbico. Nos discursos em inglês ordinário há cinco batidas, ou algo próximo a isso, para cada frase falada. Talvez essa seja a razão de

porque a tendência comum dos versos em inglês, e da poesia dramática em inglês, seja o verso iâmbico de cinco batidas. O discurso em francês, ao contrário, geralmente tem seis batidas e essa é a estrutura básica da forma mais comum dos versos franceses – o Alexandrino. Entretanto, complexas no ritmo ou modeladas com o imaginário, as linhas iâmbicas de Shakespeare nunca estão longe dos ritmos da fala ordinária em inglês. É por isso que ela ainda pode soar tão natural (Hall, 2003, p.15).

Hall aponta que considerando todas as diferenças entre o inglês da época elisabetana e o inglês que se fala hoje – na Inglaterra, supõe-se – ainda é possível encontrar no ritmo da fala cotidiana uma forte conexão entre eles. Se Shakespeare ao escrever em pentâmetros iâmbicos, realmente buscava se aproximar de uma coloquialidade da fala de sua época, não me parece um dado tão relevante para esse estudo, quanto o fato de que seus textos estejam escritos com esse ritmo, pois isso é suficiente para implicar uma decisão estética na composição das falas de seus personagens, assim como para definir a esfera acústica de suas obras. Estudar a mecânica do pentâmetro iâmbico em inglês não nos permitirá, necessariamente, atuar personagens shakespearianos ou resolver encenações contemporâneas de suas obras, mas pode contribuir para uma aproximação de uma obra a ser encenada.

No caso específico do trabalho de atuação, penso que esse estudo pode contribuir para que atores e atrizes comecem a encontrar a musicalidade dos personagens que vão atuar. Considero relevante indagar como se configura seu ritmo, sua forma, suas variações, e como essa musicalidade se vincula estreitamente com os estados e emoções propostos pelos personagens. Assim, podemos ir a uma tradução em português ou em castelhano munidos de dados que podem ser perdidos pela tradução, mas que podemos buscar recuperá-los no processo de atuação, cuja esfera acústica é de importância crucial.

Sendo assim, é necessário reconhecer algumas características do texto shakespeariano. Os versos brancos, por exemplo, sem rimas no final de cada verso, são maioria absoluta no conjunto de sua obra. Entretanto, também podemos encontrar versos rimados combinados com versos brancos, como em *Trabalhos de Amor Perdidos*; e prosa combinada com versos brancos, como em *Como Gostais*. Quanto à combinação de verso e prosa nas obras shakespearianas que estudarei nessa investigação, apresento um quadro informativo¹³:

¹³ Esse quadro foi feito a partir de um quadro mais amplo apresentado e analisado pelo professor Laurent Berger no seminário teórico prático *Puesta en escena de Shakespeare en Europa: teoría y práctica*, realizado no Centro Cultural General San Martín, em Buenos Aires, Argentina, em agosto de 2007.

Fonte Stanley Wells Dictionary

		Linhas	Verso	Prosa	Verso%	Prosa %
Titus Andronicus	TA	2 538	2 502	36	98,6	1,4
As You Like It	AYL	2 810	1 225	1 585	43,6	56,4
Pericles	PER	2 459	2 051	408	83,4	16,6
Total de linhas da obra completa de Shakespeare		109009	82253	26 756	75,5	24,5

Com esse pequeno quadro podemos ter noção do volume da obra teatral shakespeariana e da proporção de três para um, entre verso e prosa em sua produção. Mesmo sendo essa a proporção, Shakespeare navega por combinações entre versos em pentâmetros iâmbicos, e me pergunto se essa prosa não estaria também significativamente modificada pela incursão na poesia distanciando-se da coloquialidade proposta por Hall. A cadência do pentâmetro, com seus impulsos e acentos vai sendo trabalhada pelo autor ao longo de cada peça, seja como um investigador no início de sua jornada, como nas primeiras obras; seja na madurez do ofício, com as grandes tragédias; seja quando se arrisca nos experimentos teatrais com seus romances finais. Parece-me que a métrica dos versos shakespearianos se constitui num material disponível para o trabalho de atuação e direção e num desafio para a performance, independentemente de estar ou não ligado a uma coloquialidade da fala. Desvendar essa métrica, investigar as alternâncias entre verso e prosa, combinar essas investigações com o estudo do que dizem as personagens em suas linhas de ação, parece-me resultar produtivo para começarmos a ler o personagem pensando no trabalho de atuação.

Cicely Berry, diretora e preparadora vocal da Royal Company Shakespeare, sintetiza em *The Text and The Actor*, a forma básica do pentâmetro iâmbico e como ela se conecta com os estados dos personagens:

[...] cinco batidas fortes, dez sílabas por linha, com, geralmente, alguma interrupção ou pausa na mesma linha. É sobre essa forma básica que as variações são feitas, variações que sempre estão conectadas com o estado do personagem e é, portanto, importante que nós tenhamos o som da batida regular dentro de nós, assim podemos captar imediatamente suas irregularidades (Berry, 1992, p.59).

Um exemplo útil, dentre os tantos possíveis, para compreender como se organiza o pentâmetro iâmbico pode ser encontrado na abertura de *Romeu e Julieta*, no soneto que funciona como prólogo. Berry o comenta em seu livro, sinalizando sua métrica e

destacando as possíveis *ceasuras*, as pausas que podemos encontrar em cada um dos versos. O transcrevo aqui acentuando seus acentos em letras maiúsculas, notação que Peter Hall utiliza em seu livro:

Two HOUSEholds, BOTH aLIKE in DIGniTY,
In FAIR VeRONa, WHERE we LAY our SCENE,
From ANcient GRUDGE break TO new MUtiNY,
Where CIVil BLOOD makes CIVil HANDS unCLEAN.

From FORTH the FAtal LOINS of THESE two FOES
A PAIR of STAR-cross'd LOvers TAKE their LIFE;
Whose MISadVENTured Piteous OverTHROWS
Doth WITH their DEATH buRY their PArents' STRIFE.

The FEARful PASSage OF their DEATH-mark'd LOVE,
And THE conTInuance OF their PArents' RAGE,
Which, BUT their CHILdren's END, nought COULD reMOVE,

Is NOW the TWO hours' TRAffic OF our STAGE;
The WHICH if YOU with PATient EARS atTEND,
What HERE shall MISS, our TOIL shall STRIVE to MEND¹⁴ (Shakespeare, 1999,
p.245).

Esse exemplo é interessante, porque além de trazer a métrica do pentâmetro iâmbico regular, com suas sílabas fortes e fracas, está organizado como um soneto, forma poética na qual Shakespeare investiu enormemente. Ou seja, os atores que se dispõem a trabalhar com esse prólogo precisam lidar não só com a musicalidade do pentâmetro iâmbico, mas com a do próprio soneto com seus grupos de versos rimados, para atualizá-lo em cena.

As *ceasuras*, como estão marcadas nessa passagem, não indicam necessariamente uma pausa, mas constituem mais um ponto de apoio ao qual podemos recorrer no desafio de dizê-lo. Para Berry, as pausas que podem ser encontradas no texto, não são pontos de chegada e sim, lugares onde se pode tomar impulso para continuar:

Talvez a coisa mais útil para estar atento é essa: há em Shakespeare uma energia que corre pelo texto que não é uma energia naturalista, é uma energia que impele uma palavra para o

¹⁴ Coro: Duas casas, iguais em dignidade –

na formosa Verona vos dirão –

reativaram antiga inimizade,

manchando mãos fraternas sangue irmão.

Do fatal seio desses dois rivais

um par nasceu de amantes desditosos,

que em sua sepultura o ódio dos pais

depuseram, na morte venturosos.

Os lances desses amor fadado à morte

e a obstinação dos pais sempre exaltados

que teve fim naquela triste sorte

em duas horas vereis representados.

Se emprestardes a tudo ouvido atento,

Supriremos as faltas a contento (Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1966, p. 6).

texto, uma linha para o texto, um pensamento para o texto, uma fala para o texto, uma cena para o texto. Eu diria que realmente não há um ponto final até o fim da peça; apenas lugares onde o pensamento e a ação fazem pausas e mudam de direção. Essa é a ação do texto e ela informa o estilo da fala (Berry, 1992, p.82).

Procuraremos, com uma leitura e escuta próxima ao texto, ir desvendando esse mapa que Shakespeare nos apresenta. Quanto a essa energia em movimento e essa ausência de ponto final, às quais se refere Berry, elas são trabalhadas de forma semelhante por Hall. Nas ocasiões em que as *ceasuras* vêm marcadas nos textos com um ponto final ou um ponto e vírgula, os dois autores, as reconhecem como indicadoras de uma mudança de pensamento, ou uma mudança de tom do discurso dos personagens. Mas não são as *ceasuras* as únicas que podem marcar pausas. Hall, por exemplo, dá especial atenção a uma pausa que considera primordial, a pausa possível dos finais dos versos:

O fim de cada linha é em realidade uma pontuação mais crucial do que a própria pontuação comum. Se ele não é observado, a audiência recebe muita informação e ela é incapaz de tomá-la. Por essa razão, o fim da linha precisa ser suavemente marcado, de um modo parecido a um pianista que usa o pedal de legato para dar forma ao final de uma frase e anunciar o começo do texto. É uma lástima que em termos retóricos o final da linha é conhecido como um ponto final porque ele devia ser, sempre que possível, uma não parada. Ele é mais um ponto de seguida, uma hesitação energética que sintetiza a força para definir e proceder com a próxima linha. Ele não pára, ele energiza. O ator hesita para poder continuar (Hall, p. 28, 2003).

Como atriz reconheço que não seria capaz de atuar um texto em verso acentuando todos os seus finais, do começo ao fim, e torná-lo algo interessante de ser ouvido. Ao mesmo tempo, gostaria de aprender a realizar esses pontos de hesitação que trazem um impulso, uma energia necessária, senão para o próximo verso, especificamente; necessária para a próxima palavra, para o próximo pensamento.

Além das indicações rítmicas e das pausas, se pode encontrar indicações nas peças quanto ao andamento do texto. Por exemplo, se prestarmos atenção uma vez mais ao soneto do prólogo de *Romeu e Julieta*, podemos identificar várias linhas formadas por monossílabos ao longo do soneto. O último verso, em específico, é todo formado por monossílabos: “What here shall miss, our toil shall strive to mend”. Hall destaca que “em qualquer página de Shakespeare, de qualquer período, vinte e cinco por cento dos versos são feitos de monossílabos”. A hipótese dele para essa decisão do dramaturgo é a de que Shakespeare escutava essas linhas numa forma específica. Se ao dizê-las, seguirmos o mesmo andamento dos versos formados por polissílabos, “a linha se torna incompreensível”. Isso pode indicar que versos como esses podem necessitar serem ditos em um andamento mais lento em relação aos outros. Ou seja, “Shakespeare nos diz quando

ir depressa e quando ir devagar” (Hall, p.35, 2003).

Começar a compreender a métrica do pentâmetro iâmbico e como ele se comporta é algo que demanda um certo esforço, mas a razão principal, como coloca Berry, não é nos tornarmos:

pedantes com tudo isso, mas temos que convir que é necessário honrar a formalidade do ritmo ou então, a intensidade particular do pensamento não será completamente alcançada. Nós precisamos saber a matemática das linhas para assim poder sintonizar-nos com a qualidade do pensamento (Berry, 1992, p.65).

Na senda de Peter Szondi, Davini nos coloca a relevância dessa tarefa mais radicalmente, pois se forma pode ser compreendida como sentido sedimentado, o encontro de Romeu e Julieta plasmado num soneto, por exemplo, traz à performance o desafio de atualizá-lo em cena, para que esse encontro aconteça de fato. Assim, pretendo seguir animada por esse sentido para investigar as variações que Shakespeare faz com os pentâmetros iâmbicos e dedicar-me a escutar o que essas variações dizem das personagens e de suas ações nesses momentos.

Algumas Variações Possíveis do Pentâmetro Iâmbico Encontradas nas Obras de Shakespeare

Depois de discorrer sobre algumas características básicas do pentâmetro iâmbico, seguirei com o diálogo entre Berry e Hall, para identificar algumas das irregularidades mais recorrentes na obra de Shakespeare, pois serão úteis na análise das personagens Lavínia, Rosalinda e Marina.

Shakespeare dominava profundamente a versificação em pentâmetros iâmbicos. A hipótese de Bertolt Brecht é a de que ele ia fazendo e corrigindo a métrica durante os ensaios, ou seja, na base do que ouvia dos atores. Quanto mais madura a obra de Shakespeare, mais liberdade encontramos na versificação e mais perspicazes se tornam as irregularidades. A esse respeito, coloca Hall: (Brecht, 1978, p.134)

Todo o tempo, através de inversões ou deliberadamente escansões equivocadas ou ainda por acréscimo de sílabas extras que somente podem ser escandidas se as elidimos, Shakespeare está preservando a tensão entre a coloquialidade de seu verso e a regularidade da batida iâmbica. [...] é como um grande concerto de jazz. Não se deve escorregar totalmente para fora do ritmo, mas se deve desafiar-lo sempre. É perigoso, expressivo e inesperado. Ritmos regulares em verso se tornam previsíveis e podem solapar a atenção da audiência. Shakespeare leva isso amplamente em conta. Há um sentido de alerta no uso que faz das irregularidades. Um diretor de cinema conta suas histórias e capta nossa atenção mudando as tomadas, fazendo cortes de uma imagem para outra. Shakespeare usa as irregularidades de uma maneira muito próxima (Hall, 2003, p.26).

Berry e Hall citam e trabalham, em seus livros, numerosos exemplos da obra de Shakespeare mostrando como funciona a métrica dos versos e como ela se vincula diretamente com os estados dos personagens. Eles falam a partir de suas experiências no teatro e nos ajudam a ir detectando essas variações.

A primeira variação possível com o pentâmetro iâmbico que destacaria é a inversão dos acentos formando um *trochee*, um verso com acento trocado. A batida que passamos a escutar nessa inversão é, então: ‘DI-dum DI-dum DI-dum DI-dum DI-dum’, considerando que o acento mais forte começa na primeira sílaba, e não na segunda (Hall, 2003, p.16).

Supõe-se que a batida do pentâmetro iâmbico, para os atores e a audiência elisabetana, era algo facilmente detectável. Nas palavras de Berry, a batida é “absolutamente firme e com algo concretamente excitante sobre o seu pulso”, ou seja, “quando o ritmo se quebra ou salta de alguma forma, isso significa que tem alguma coisa dramática acontecendo, que pode ser tanto na ação da peça como no sentimento ou comportamento do personagem” (Berry, 1992, p.53).

Em sintonia com Berry, Hall cita o caso de *Rei Lear*, quando o rei já enloquecido em sua agonia diz: “Never, never, never, never, never”. Esse verso, um dos poucos que Shakespeare inverte completamente, traz exatamente o contrário do que se espera ritmicamente. A palavra *never*, em inglês, como *nunca*, em português, traz o acento forte na primeira sílaba, e não na segunda. Ou seja, o que se esperaria da pronúncia desse verso segundo a métrica do pentâmetro iâmbico original seria: “NeVER, NeVER, NeVER, NeVER, NeVER” (Hall, 2003, p.27). Mas, o que Hall argumenta é que Shakespeare nesse momento não estava interessado em transformar essas palavras em oxítonas e sim, pontuar um momento de terrível agonia invertendo a métrica. Evidentemente, essa irregularidade da métrica só se percebe e ganha importância, se a batida regular esteve presente durante a peça. Nesse sentido, Berry afirma uma vez mais que:

A audiência elisabetana devia estar tão sintonizada com esse pulso que ela podia captar imediatamente a natureza dramática da peça por como a batida estava se comportando. [...] Eu suponho que a resposta deles à batida devia ser instintiva como a de uma audiência moderna escutando Rock, Reagge ou Jazz: sabemos quando ela é consistente com a mensagem, encontramos frequentemente por onde o ritmo vai, e sabemos quando ele não foi mantido. Quanto mais sintonizadas as pessoas estão, mais percebem diferenças acuradas. Para a audiência elisabetana a batida continha a tensão e a atenção (Berry, 1992, p.53).

Uma segunda variação relevante para as análises das personagens diz respeito a seus finais. Há dois tipos de finais nos versos em pentâmetro iâmbico, o primeiro é

chamado de *final masculino* cuja última sílaba é acentuada. Um verso com um final masculino tem as dez sílabas com cinco pés regulares. A outra possibilidade é o *final feminino*, onde uma sílaba fraca é acrescentada ao verso de dez sílabas. Um célebre exemplo trabalhado, tanto por Berry, como por Hall é o solilóquio mais famoso de Hamlet, do qual transcrevemos uma parte destacando a métrica:

HAMLET:

To BE, or NOT to BE: that IS the QUESTion:
WheTHER 'tis NObler IN the MIND to Suffer
The SLINGS and Arrows OF ouTRAgeous FORTune,
Or TO take ARMS aGAINST a SEA of TROUBles,
And BY opPOSing END them? To DIE: to SLEEP;
No MOre; and BY a SLEEP to SAY we END
The HEART-ache AND the THOUsand NATural SHOCKS
That FLESH is HEIR to, 'TIS a CONsumMAtion
DeVOUtly TO be WISH'd. To DIE, to SLEEP;
To SLEEP: perCHANce to DREAM: ay, THERE's the RUB¹⁵;
[...] (Shakespeare, 2000, p. 35).

Acredito que haja mais elementos nessas linhas sobre a psique humana, do que possamos escrever sobre elas. No entanto, prestar atenção à métrica e às suas variações pode oferecer um ponto de partida pensando no trabalho de ator. *To be or not to be that is the question*: Os seguintes três versos do solilóquio seguem a mesma suspensão desse dilema de Hamlet. As sílabas fracas extras deixam os finais mais próximos do silêncio, como se Hamlet buscasse encontrar uma resposta. A resposta parece vir momentaneamente – To die, to sleep – e Hamlet diz: “no more”. “Não mais” para uma morte, para um sono que parece suspender a angústia dele frente a tantas dificuldades, “Não mais”, para os finais femininos do solilóquio. A resposta do que fará Hamlet não vêm. Ele a investiga, duvida, pensa na morte, mas a morte não se concretiza. Tudo está suspenso e Hamlet sempre está mais próximo do silêncio.

Esse solilóquio se estende por muitos versos mais, mas chamo a atenção para a concentração de seu dilema presente nesses primeiros versos, pois quando chegamos no quinto verso nos encontramos com *And by opposing end them? To die, to sleep*. Não só os finais femininos terminam, como aparece também outra irregularidade: marcando o fim da pergunta e o início da resposta, estão duas sílabas fracas seguidas. Essa sutil irregularidade

¹⁵ Hamlet: Ser ou não ser... Eis a questão. Que é mais nobre para a alma: suportar os dardos e arremessos do fado sempre adverso, ou armar-se contra um mar de desventuras e dar-lhes fim tentando resistir-lhes? Morrer... dormir... mais nada... Imaginar que um sono põe remate aos sofrimentos do coração e aos golpes infinitos que constituem a natural herança da carne, é solução para almejar-se. Morrer..., dormir... dormir... Talvez sonhar... É aí que bate o ponto (Shakespeare em português disponível na Biblioteca Digital do portal de Domínio Público do Governo Federal Brasileiro. <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>).

se soma ao início dos finais masculinos que serão utilizados dali por diante, onde Hamlet começa a se tornar mais assertivo em suas dúvidas.

Outro caso emblemático de variação da métrica, trabalhado por Berry, é a terceira cena do Ato III, de *Otelo*. Nessa cena, Otelo já pisou na rede armada por Iago e dá ouvidos ao falso amigo na investida direta que ele faz contra Cássio e, por tabela, contra Desdêmona. Berry destaca como Shakespeare combina as variações de ritmo dos versos, com versos compartilhados entre os dois personagens, nas chamadas *split lines* ou linhas divididas. Como vimos anteriormente, cada verso ou cada linha de um pentâmetro iâmbico, tem dez sílabas com cinco acentos ou batidas fortes. Algumas vezes, podemos encontrar personagens cujas falas se completam formando um único pentâmetro iâmbico: essas são as linhas divididas.

Outro caso possível é o de personagens que falam *linhas curtas*, versos com menos sílabas que não completam os cinco pés do pentâmetro, mas dentro da lógica oferecida pela métrica, deixam espaço para uma ação ou silêncio necessário para a cena. Transcrevo abaixo a cena entre Iago e Otelo:

IAGO: [...]but I am MUch to BLAMe;
I HUMbly DO beSEECH you OF your PARDon
For TOO much LOVing YOU.
OTHELLO: I am BOUND to THEE for Ever.
IAGO: I SEE this HATH a LITtle DASH'd your SPIrits.
OTHELLO: NOT a JOT, NOT a JOT.
IAGO: In FAITH, I FEAR it HAS.
I HOpe you WILL conSIDer WHAt is sPOke
Comes FROM my LOVe. But I do SEE you're MOVed:
I AM to PRAY you NOT to STRAIN my SPEECH
To GROSSer Issues NOR to LARger REAch
Than TO susPICion.
OTHELLO: I will not.
IAGO: Should YOU do SO, my LORD,
My sPEEch should FALL inTO such VILe sucCESS
wchich MY thoughts AIM not AT. CasSIO'S my WORTthy FRIEND.
My LORD, I SEE you're MOVed.
OTHELLO: No, NOT much MOVed:
I DO not THINK but DESdeMONa's HOnest.
IAGO: Long LIVE she SO! and LONG live YOU to THINK so¹⁶!

¹⁶ Iago: [...]

Mas eu estou fazendo muito mal,
E humildemente peço-vos perdão...
É esta excessiva estima que vos tenho!
Otelo: Eu te serei sempre reconhecido.
Iago: Mas noto que isto vos turbou um pouco...
Otelo: Qual o quê, qual o quê.
Iago: Pois temo bem que sim.

[...](Shakespeare, 1995, p. 89).

Nessa complexa passagem podemos identificar algumas variações na métrica que plasmam o próprio conflito da cena. Berry coloca que “percebemos como Iago manipula Otelo, por como ele manipula o ritmo” (Berry, 1996, p.69). Se nos atentarmos aos versos desse diálogo, podemos reconhecer que Iago fala na cadência do pentâmetro iâmbico regular, mas Otelo em suas primeiras respostas, não responde com a mesma cadência.

A primeira resposta tem um pé a menos e só faz sentido se a dissermos como um verso trocado (I am BOUND to THEE for Ever). A segunda também pede para ser dita mais na forma trocada que na forma de um pentâmetro clássico, com uma especificidade em relação ao primeiro: para que o ritmo não se quebre, uma possibilidade é realizar um pequeno silêncio, talvez uma respiração, onde está a vírgula (NOT a JOT, NOT a JOT). Esse caso é parecido com a linha de Hamlet que analisamos acima, com a diferença que aqui são dois acentos que se seguem. A terceira resposta de Otelo é a menor de todas: pode ser um pentâmetro com um único pé ou um verso trocado com dois pés (i WILL not ou I will NOT).

O que está acontecendo nessa cena? Iago está colocando todo seu cinismo para atizar a desconfiança de Otelo em relação aos sentimentos de sua mulher, Desdêmona, em relação ao jovem Cássio, subordinado de Otelo no batalhão. Otelo resiste como pode, mas já foi picado pela língua difamadora de Iago e vai cedendo às suas suspeitas. Nesses três versos destacados acima, o silêncio de Otelo vai aumentando progressivamente e quanto mais ele se cala, mais dá espaço à língua de Iago. Iago também tem seus momentos de silêncio, talvez para deixar Otelo com mais dúvidas ainda. Mas, em geral, suas falas são diabolicamente flexíveis: elas podem deixar espaço para um silêncio de Otelo, mas, em algumas falas, podem se metamorfosear formando uma única linha com Otelo. Seguramente, Iago quer que Otelo compartilhe com ele o pensamento de que Desdêmona é infiel e que Cássio é um traidor. Iago persiste em seu plano e na métrica com que se expressa. Berry destaca que “é interessante como Iago persiste e a cada momento trata de

No entanto, ousou esperar que haveis de compreender
Que, se falei, foi só por amizade...
Vossa perturbação é bem visível!
Não empresteis a nada do que eu disse
Pior sentido, nem maior alcance
Além do que merece uma simples suspeita.
Otelo: Não. De certo que não (Tradução: Onestaldo de Pennafort, Shakespeare, 1995, p.117).

trazer Otelo para uma batida ímpar”. Uma verdadeira queda de braço que Otelo perde ao final. (Berry, 1996, p.69)

Há por fim, outro caso de variação métrica, como aquela na qual Shakespeare acrescenta deliberadamente mais sílabas ou pés na fala de um personagem falastrão. Berry mostra como Ulisses de *Tróilo e Créssida* é um bom representante disso:

ULYSSES: [...]
Or like a gallant horse fall'n in first rank,
Lie there for pavement to the abject rear,
O'er-RUN and TRAMpled ON: then WHAT they DO in PREsent,
[...] (Shakespeare, 1999, p. 718).

O herói, famoso por suas artimanhas, por seu poder de convencimento, não fala deliberadamente em prosa com seus períodos mais longos e muitas vezes mais didáticos. Ele mantém a lógica do pentâmetro e com habilidade insere nos próprios versos, o que necessita para fazer valer seu argumento. Com base nesses exemplos, indagaremos passagens emblemáticas das três personagens de nosso percurso, onde estejam plasmadas em seu texto características relevantes de cada uma ou momentos de transformação cruciais para o desenvolvimento da linha de ação. Passemos agora, à segunda parte da dissertação onde realizaremos o percurso partindo de uma máxima impossibilidade e indo em direção a uma máxima possibilidade.

PARTE II – LUGARES DE FALA E ESCUTA NUM PERCURSO COM TRÊS PERSONAGENS FEMININAS DE SHAKESPEARE.

CAPÍTULO 5. Lavínia: O Compasso de uma Máxima Impossibilidade Feminina.

Vimos anteriormente que *Tito Andrônico* é considerada a primeira tragédia de Shakespeare. Para Jan Kott,

Se *Tito Andrônico* tivesse seis atos, Shakespeare teria pego os espectadores das primeiras filas da platéia e os teria feito perecer em cruéis sofrimentos, porque no palco ninguém, exceto Lúcio, permanece vivo. Antes ainda de levantar-se a cortina no primeiro ato, 22 filhos de Tito já morreram. E assim prossegue até baixar a cortina, até o massacre geral do final do quinto ato. Há nessa peça 35 cadáveres, sem contar soldados, servidores e personagens secundários. Dez grandes assassinatos, pelo menos, são cometidos sob os olhos dos espectadores. [...] Comparado a esse drama do Renascimento, o romance *noir* norte-americano parece um idílio cor-de-rosa (Kott, 2003, p.301).

Esse é o meio ao qual Lavínia pertence e se analisamos as linhas de ação da obra, encontramos o seu corpo como um dos lugares onde essa crueldade se impõe. Lavínia não é uma protagonista, mas ao acompanharmos suas falas, é possível perceber como se arma a voraz cadeia de vinganças motivadas por uma disputa de poder que funciona como uma espécie de motor sinistro da obra. Ao analisarmos as falas de Lavínia, podemos perceber que elas sempre se remetem aos personagens que manifestam a imposição dessa cadeia sobre ela, de forma implícita ou concreta.

O primeiro personagem dessa lista seria o próprio Tito, progenitor e general. Lavínia é mencionada na obra antes de ter a palavra, mas sua primeira aparição se faz secundando um parlamento de Tito ao som de trombetas cerimoniais, quando ele se despede dos filhos mortos em batalha, ao lado da tumba recém aberta. Nessa passagem ela o saúda solenemente:

LAVINIA¹⁷
In PEACE and HONour LIVE Lord TITus LONG;
My NOble LORD and FATHER, LIVE in FAME!
Lo, AT this TOMB my TRIBuTARY TEARS
I RENDer, FOR my BRETHren's OBseQUIES;
And AT thy FEET I KNEEL, with TEARS of JOY,
Shed ON the EARTH, for THY reTURN to ROME:
O, BLESS me HERE with THY vicTORious HAND,
Whose FORTunes ROME's best CITIZENS apPLAUD!

TITUS ANDRONICUS
Kind ROME, that HAST thus LOVingLY reSERVED

¹⁷ Optei por colocar em negrito além de por em maiúscula, as palavras que são acentuadas no pentâmetro e estão ao lado de outras que, por regra gramatical, se escrevem em maiúscula, mas não correspondem ao pé do verso. Ex.: 'I' no quinto verso, e 'O', no sétimo verso dessa passagem.

The CORdial OF mine AGE to GLAD my HEART!
LaVINia, LIVE; out.LIVE thy FATHER's DAYS,
And FAME's eTERnal DATE, for VIRtue's PRAISE!¹⁸ (Shakespeare, 1999, p.140).

Ao dizer esse texto, se colocamos o foco em seu ritmo, o primeiro dado que se pode levantar a partir da escuta é o fato de ambos personagens obedecerem à métrica do pentâmetro iâmbico regular. A cadência regular do pentâmetro contém toda essa obra feita em verso e Lavínia se insere nessa lógica, sem apresentar dissonâncias. Apenas em um momento chave, o qual estudaremos no fim desse capítulo, ela recorre a variações na cadência do verso. Entretanto, em nenhum momento ela apresenta um corte com o verso ou uma modulação para a prosa, por exemplo, possibilidades que acompanharemos com Rosalinda e Marina nos capítulos seguintes.

Parece-me interessante detectar a regularidade rítmica de Lavínia, não só para termos presente como Shakespeare a trabalhou nessa obra do início da sua produção, mas para pensá-la seguindo a trilha de Szondi, onde forma é sentido sedimentado, como apresentado na primeira parte do trabalho. Dessa forma, podemos indagar a respeito da esfera simbólica que se pode identificar envolvendo toda a obra. Para isso, algumas referências ao início da cena de abertura podem ser produtivos, pois possibilitam a realização de conexões entre esses dois fatores.

A cena I do Ato I se abre com a disputa pelo trono de Roma entre Saturnino, o primeiro na linha de sucessão, e Bassiano, o irmão menor. Em meio a essa ação, retorna da guerra o general Tito Andrônico, oficial famoso por sua bravura que traz em seu séquito, além de seus soldados e filhos mortos, prisioneiros godos dentre os quais se escolhe um primogênito para ser sacrificado em honra aos deuses romanos.

Esse panorama é apresentado em pentâmetros iâmbicos regulares, num estilo grandiloquente que Shakespeare irá polindo nas obras seguintes. Mais precisamente, temos já no primeiro diálogo da peça, a apresentação de um terreno de atroz disputa e de vingança legitimada em seu nome, e essa situação é apresentada com uma determinada

¹⁸ (Todas as traduções para o português apresentadas nesse capítulo provém de *Tito Andrônico* em português disponível na Biblioteca Digital do portal de Domínio Público do Governo Federal Brasileiro. O endereço eletrônico é <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>. Para facilitar a notação coloquei apenas o número de página no fim da citação).

LAVÍNIA - Em paz e honra viva o senhor Tito! Viva com glória meu senhor e pai! Vê como a este sepulcro trago as minhas lágrimas tributárias, para os ritos fúnebres de meus manos, e com lágrimas de júbilo a teus pés ora me ajoelho, por haveres voltado. Oh! abençoa-me com tua mão guerreira, cuja sorte os melhores romanos enaltecem.

TITO - Ó boa Roma, que me preservaste com carinho o remédio da velhice, para alegria ao coração trazer-me! Que à glória de teu pai, e à senectude sobrevivias, Lavínia, com virtude. (p.5).

forma sonora, como mencionamos anteriormente. Lavínia está inscrita nessa situação e se pode acompanhar na peça, como seus discursos estão escritos rigorosamente com a mesma lógica sonora na qual esse panorama é descrito. Nenhum personagem em *Tito Andrônico* desafia essa lógica, assim como nenhum personagem dissente da cadeia de vinganças que se coloca em ação. Lavínia por sua vez, não apresenta nenhuma dissonância a esse panorama que se estabelece, apesar dele avançar sobre ela de forma absolutamente cruel.

Entretanto, na produção cinematográfica *Titus* de Julie Taymor, Laura Fraser, atriz que dá voz a Lavínia nessa obra, não traz essa cadência como um fio condutor para sua performance. Sua linha de atuação não leva em conta o valor do texto como por exemplo, a Tamora, de Jessica Lange. Talvez, uma possibilidade sonora para Lavínia nessa filmagem fosse seguir alguns elementos sonoros das falas do Tito, de Anthony Hopkins. O ator faz desenhos sonoros com o texto de Tito que o atualizam com potência e me pergunto como seria a Lavínia de Fraser com alguns desses desenhos aplicados à cadência que o seu próprio texto oferece. Talvez esse recurso permitisse lograr em cena a trágica consonância de Lavínia com seu progenitor.

Essa primeira fala dela, mesmo curta, traz uma alta concentração de ironia trágica se consideramos o que acontece a ela e a Tito, no desenrolar da obra. No que se refere a Lavínia, a moça será assassinada pela mesma mão que ela pede que a abençoe, mas antes, será violada pelos filhos da principal inimiga de Tito, e terá sua língua e suas mãos cortadas. A razão disso, segundo seus algozes é para que não possa revelar seus nomes.

Seguindo a mesma clave de leitura, estar em consonância com essa lei de disputa e vingança entre homens, deixa Lavínia confinada a um lugar, onde discordâncias são impossíveis, onde os silêncios são impostos e não há nenhum esboço de autonomia de sua figura, algo que podemos ir tomando contato à medida que avançamos em suas falas. Por exemplo, a segunda fala de Lavínia é sua resposta a uma proposta de casamento para selar uma aliança entre o general Tito e o novo rei, Saturnino. Quando este pergunta se esse casamento a desagradaria, Lavínia responde em nada mais que dois versos:

LAVÍNIA:

Not I, my LORD; sith TRUE noBILitY

WarRANTS these WORDS in PRINCEly COURteSY¹⁹ (Shakespeare, 1999, p.142).

Uma resposta curta, metricamente impecável no que se refere à regularidade, e sem nenhum sinal de discordância com a diretriz estabelecida por seu progenitor. Em função

¹⁹ (Fonte explicitada na nota anterior) LAVÍNIA – Não, senhor, pois uma real nobreza vos garante as palavras, é certeza. (p.7).

desse perfil que Lavinia assume na obra, resulta produtivo analisar algumas falas dos personagens masculinos sobre ela a fim de caracterizá-la melhor.

Lavinia pela Boca dos Personagens Masculinos

Se voltarmos à linha dramática traçada pela disputa entre os herdeiros do trono romano, antes de ter sido prometida ao rei, Lavinia havia sido prometida a Bassiano, irmão mais novo do referido. Quando Tito vai entregar a mão da jovem ao rei em função do novo acordo, o antigo pretendente se manifesta:

BASSIANUS:

Lord TITUS, BY your LEAVE, this MAID is MINE.

*Seizing LAVINIA*²⁰ (Shakespeare, 1999, p.142).

Com essas palavras, Bassiano faz valer seu direito sobre Lavinia, onde *maid e mine* tem uma sonoridade próxima e se amalgamam na musicalidade do verso. Esse verso por sua vez, é arrematado com Lavinia sendo agarrada em silêncio, sem um sim, nem um não a tudo o que está acontecendo. A moça fica calada e seguirá calada durante toda a cena, assistindo o embate que se dará entre seu pai e seus irmãos, onde ela é nada mais que uma das peças no negócio das alianças políticas. Ou seja, sonora e conceitualmente Lavinia se manifesta, até o presente momento, de duas maneiras: seguindo a cadência do pentâmetro regular, como a um *status quo* vigente, ou permanecendo em silêncio.

Esse verso de Bassiano me parece representativo do que acontece a Lavinia, onde uma tradução possível é “Senhor Tito, com vossa permissão, essa donzela é minha”. Se voltarmos ao texto original, fica claro no argumento e na métrica seguidas por Bassiano, que *maid* não pode vir sem *mine*. Ou seja, nessa situação as donzelas ou são de seus pais, ou são de seus maridos e isso é algo concreto na linha dramática trilhada por Lavinia.

Encontro nesse verso o pronunciamento de uma espécie de lei, na qual o conceito se plasma sonoramente na musicalidade do pentâmetro iâmbico. Os acentos são emblemáticos: quatro acentos dos cinco que existem, estão no nome do pai, *Titus*; em *leave*, ou seja, permissão; e os dois últimos estão em *maid e mine*; donzela e minha. Todas são palavras chaves da lógica na qual Lavinia está inserida.

Soma-se a isso o que aprendemos com Berry e Hall a respeito dos monossílabos em

²⁰ (Idem) BASSIANO - Senhor Tito, com vossa permissão, esta donzela é minha. (*Apodera-se de Lavinia.*) (p.7)

Shakespeare e temos outro dado que contribui para tecer nossa escuta. Os monossílabos, em geral, exigem um *staccato* ou um tempo maior para dizê-los, e isso faz com que ganhem relevo em comparação com outros versos. Esse verso não é dito por Lavinia, mas é um verso que se refere diretamente a ela; é um verso que ganha destaque no momento em que é dito em função dos monossílabos; e não podemos nos esquecer que ela está presente em cena com seu silêncio frente a esse pronunciamento, sendo agarrada sem se manifestar.

Lavinia em sua passividade nos traz uma especificidade: em outras personagens da obra de Shakespeare, como Rosalinda, por exemplo, podemos encontrar uma profusão de momentos chaves ditos por elas mesmas e com diferentes modulações sonoras. Lavinia, por sua vez, apresenta um alinhamento métrico incondicional, e chama a atenção tanto por seus silêncios, como pela quantidade de vezes nas quais os personagens masculinos se referem a ela e o *como* o fazem.

Ou seja, Lavinia é mais *dita* do que diz, e ao não dizer, os outros estão dizendo por ela. Lavinia não diz quem é, o que quer ou o que vai fazer. Lavinia, por ela mesma, em nenhum momento da obra se auto-define, algo que também chama a atenção na obra de Shakespeare, onde, como aprendemos com Bloom, os personagens sofrem de uma espécie de compulsão por contar-se, dizer-se, sejam eles heróis ou vilões. Ao ser definida pelos personagens masculinos que a rodeiam, trago aqui outro fator que me parece contribuir para delinear Lavinia: as modificações radicais que sofrem seus atributos nessas falas.

Por exemplo, depois do embate pela mão de Lavinia, Saturnino acaba rejeitando a moça, rejeição essa que se configura mais como uma afronta a Tito do que a ela mesma. Quando consultamos o texto original encontramos que Lavinia não aparece definida como *maid*, ou *mistress*, ou algum nome equivalente à donzela, no inglês elisabetano. Aparece o termo *changing piece*:

SATURNINUS

But go thy ways; go, give that changing piece

To him that flourish'd for her with his sword²¹(Shakespeare, 1999, p.142).

O escárnio de Saturnino é taxativo em relação à Lavinia. *Changing piece* pode ser traduzido como algo volúvel, ou seja, aqui, ela não recebe nenhum nome que a defina nem como pessoa, que dirá como mulher, com algum valor positivo. Muito diferente havia sido a definição inicial que Saturnino fez dela, pouco depois de ter sido feito rei com o intermédio de Tito:

²¹ (Idem) SATURNINO - Prossegue assim em teu caminho; entrega essa volúvel ao que a espada por ele maneja (p.8).

SATURNINUS

Lavinia will I make my empress,
Rome's royal mistress, mistress of my heart,
And in the sacred Pantheon her espouse²² (Shakespeare, 1999, p.141).

Empress, royal mistress, mistress of my heart, spouse: essas foram as palavras empregadas por Saturnino alguns momentos antes, quando pretendia selar sua aliança com os Andrônicos. Tudo mudou quando o irmão a tomou para si: ela se tornou, então, uma *changing piece*. Os atributos de Lavinia vão mudando conforme o uso que destinam a ela. Bassiano mesmo, na abertura da peça havia se referido a Lavinia como ‘*Gracious Lavinia, Rome's rich ornament*’ alguém que pensava tornar a sua rainha quando ele fosse rei. Não conseguiu ser rei, mas também não deixou a rainha para o irmão: foi-se embora com a moça e não sabemos se isso era realmente o que ela queria, pois não há nenhuma palavra dela sobre isso. Mais adiante, estudaremos uma cena na qual, Lavinia ocupando o lugar de esposa de Bassiano, encarna esse atributo de ‘ornamento’.

Antes disso, outra cena é relevante no levantamento do perfil de Lavinia. Na primeira cena do segundo ato, Lavinia não está presente em cena fisicamente, mas se falará dela durante todo esse momento. Demétrio e Quiron, filhos de Tamora, ex-prisioneira de Tito, quase chegam às vias de fato por uma disputa entre eles para decidir quem ficaria com a moça – a mesma que recém havia sido tomada por Bassiano. Ao responder a um terceiro personagem o porquê dos dois andarem tão impressionados com a jovem, Demétrio responde:

DEMETRIUS

Why makest thou it so strange?
She is a woman, therefore may be woo'd;
She is a woman, therefore may be won;
She is Lavinia, therefore must be loved.
*What, man! more water glideth by the mill
Than wots the miller of; and easy it is
Of a cut loaf to steal a shive, we know:
Though Bassianus be the emperor's brother.
Better than he have worn Vulcan's badge (grifo meu)²³ (Shakespeare, 1999, p.145)*

Nas palavras de Demétrio, encontramos como Lavinia, por ser mulher, deve ser cortejada e conquistada. Quanto ao amor aqui referido, mais irônico não poderia ser, pois a

²² (Idem) SATURNINO - [...] de Lavinia farei minha consorte, imperatriz de Roma, de meu peito dominadora, e no Panteão sagrado prometo desposá-la (p.6).

²³ (Idem) DEMÉTRIO - Que te causa esse espanto? Ela é mulher; pode ser cortejada. Ela é mulher; pode ser conquistada. Ela é Lavinia; poderá ser amada. Ora, homem! Ora! Muito mais água passa pelo moinho do que o moleiro pensa, e é muito fácil - sabe-lo bem - tirar uma fatia de um pão antes cortado. Embora seja Bassiano irmão do rei, gente mais alta já tem usado o enfeite de Vulcano. (p.13).

conclusão da discussão é que passa mais água no moinho do que o moleiro se apercebe e, de um pão já antes cortado, é mais fácil tirar outra fatia. Lavínia aqui, já não é donzela, como a reclamou Bassiano; nem candidata a imperatriz, como alguma vez chegou a ser para Saturnino. Vimos como Lavínia se tornou uma coisa volúvel para o rei, e agora, nas palavras de Demétrio e Quiron, se transformou uma vez mais: num pão cortado.

A solução para o conflito entre os irmãos é proposto por Aaron, o terceiro personagem que presencia a disputa: que violem Lavínia juntos e assim, se acaba com a pendenga. Não há como saber se essa proposta seria aceita por Saturnino e Bassiano para selar a paz entre eles, pois esse momento não acontece. Mas Demétrio e Quiron não se opõem, ao contrário, aceitam imediatamente e aí mesmo, começam a arquitetar o plano com Aaron para lográ-lo.

Lavínia não está presente fisicamente em cena, mas se faz presente pelas bocas de Aaron, Demétrio e Quiron. Os três arquitetam, em cena, o plano para sua violação, passo a passo, detalhe por detalhe. Eles começam a falar de uma caçada no dia seguinte, numa floresta soturna, com rincões apartados e ermos. Lavínia começa a encarnar outro atributo – o de presa da caçada – e Aaron arremata esse atributo recomendando aos dois irmãos: “*And strike her home by force, if not by words*²⁴”.

Na época elizabetana, se utilizava *home*, também, para dizer coisas diferentes de lar. Segundo Onions em seu glossário, *home* podia ser utilizada com *strike*, como é o caso desse verso, para nomear um objetivo a ser alcançado e ao mesmo tempo, tocar ou penetrar algo profundamente. Com esse dado trazido por Onions, vemos que nem sempre Shakespeare recorria a metáforas para não nomear diretamente alguma ação. (Onions, 1969, p.108).

Se por decoro, Shakespeare não colocou em cena a violação de Lavínia, ele encontrou recursos cênicos para fazê-la presente em várias etapas. Uma delas é a narração prévia do plano a qual recém acompanhamos. Outra etapa, que estudaremos mais adiante em função de ser essa uma cena chave para Lavínia, é o encontro com seus algozes e suas súplicas desesperadas até ser arrastada para fora da cena. Mas há ainda uma terceira etapa, e essa se dá quando Marco, tio da moça, a encontra depois da violação e mutilação terem sido concretizadas. Numa longa fala da cena IV do Ato II, Marco descreve o estado em que se encontra Lavínia:

²⁴ E atinja seu alvo pela força, se não puder com palavras. (Livre tradução).

MARCUS

Who is this? my niece, that flies away so fast!
Cousin, a word; where is your husband?
If I do dream, would all my wealth would wake me!
If I do wake, some planet strike me down,
That I may slumber in eternal sleep!
Speak, gentle niece, what stern ungentle hands
Have lopp'd and hew'd and made thy body bare
Of her two branches, those sweet ornaments,
Whose circling shadows kings have sought to sleep in,
And might not gain so great a happiness
As have thy love? Why dost not speak to me?
Alas, a crimson river of warm blood,
Like to a bubbling fountain stirr'd with wind,
Doth rise and fall between thy rosed lips,
Coming and going with thy honey breath.
But, sure, some Tereus hath deflowered thee,
And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.
Ah, now thou turn'st away thy face for shame!
And, notwithstanding all this loss of blood,
As from a conduit with three issuing spouts,
Yet do thy cheeks look red as Titan's face
Blushing to be encountered with a cloud.
Shall I speak for thee? shall I say 'tis so?
O, that I knew thy heart; and knew the beast,
That I might rail at him, to ease my mind!
[...]
Come, let us go, and make thy father blind;
For such a sight will blind a father's eye:
One hour's storm will drown the fragrant meads;
What will whole months of tears thy father's eyes?
Do not draw back, for we will mourn with thee
O, could our mourning ease thy misery!²⁵ (Shakespeare, 1999, p.149).

Essa imagem brutal e estarrecedora traz o lugar que foi se configurando para Lavínia, desde o seu ajoelhamento solene na beira da tumba de seus irmãos, pedindo a benção de seu pai. Talvez uma das coisas mais insuportáveis da linha dramática de Lavínia é que ela não morre depois dessa aparição. A partir da cena IV do Ato II, Lavínia perambulará muda, sem mãos e mergulhada em agonia até o final da obra. A violação que

²⁵ (idem) MARCO - Quem é? Minha sobrinha, que se escapa tão velozmente? Prima, uma palavra. Onde está vosso esposo? Se isto é sonho, que meus bens todos possam despertar-me. Se estou desperto, venha algum planeta por terra derrubar-me, porque possa dormir o sono eterno. Fala, meiga sobrinha, que impiedosas mãos e bárbaras te mutilaram desse modo e o corpo te deixaram privado dos dois galhos, esses doces ornatos, cuja fronde sombrosa os próprios reis se disputavam, para nela dormir, sem que pudessem jamais a dita obter incalculável de conquistar-te o amor? Por que não falas?

Oh dor! Um rio carmesim de sangue quente, como fonte revolta pelo vento, se eleva e cai entre os teus lábios róseos, sumindo e aparecendo com teu hálito. Algum Tereu, decerto, violentou-te, e, para que não fosse descoberto, a língua te cortou. Viras o rosto - ah! - de vergonha, e não obstante teres perdido tanto sangue, que despejas como fonte com bocas três abertas, incendem-se e as faces como o rosto do Titã, quando encontra alguma nuvem. Devo falar por ti? Foi isso mesmo? Oh! se o teu coração eu conhecesse e soubesse quem foi o miserável e o amaldiçoasse, para meu alívio! [...]

Vamos logo deixar teu pai sem vista, porque um quadro como este deixa cego qualquer pai. Uma hora de tormenta alaga os prados mais fragrantes. Que não farão dos olhos de teu pai meses e anos só de prantos? Vem, não me fujas; chorarei contigo. Fosse meu choro à tua dor abrigo!

sofreu será pivô para nova vingança – que não sabemos ao certo como ela se sentiu, pois não há registro na obra – e essa cadeia infernal só terá fim com a morte de todos, incluindo a sua.

O último momento no qual aparece Lavinia é o jantar a “La Medéia” de Eurípedes, feito por Tito para se vingar de seus inimigos. Depois de fazer Tamora comer um pastel de carne feito com seus próprios filhos, Tito começa a revelar suas intenções vingativas fazendo uma pergunta capiciosa ao rei presente:

TITUS ANDRONICUS

[...]

My lord the emperor, resolve me this:
Was it well done of rash Virginius
To slay his daughter with his own right hand,
Because she was enforced, stain'd, and deflower'd?

SATURNINUS

It was, Andronicus.

TITUS ANDRONICUS

Your reason, mighty lord?

SATURNINUS

Because the girl should not survive her shame,
And by her presence still renew his sorrows.

TITUS ANDRONICUS

A reason mighty, strong, and effectual;
A pattern, precedent, and lively warrant,
For me, most wretched, to perform the like.
Die, die, Lavinia, and thy shame with thee;
Kills LAVINIA

And, with thy shame, thy father's sorrow die!²⁶ (Shakespeare, 1999, p.164).

E assim, por fim, morre Lavinia, com um epitáfio dado por seu progenitor: “*Die, die, Lavinia, and thy shame with thee; \Kills LAVINIA \And, with thy shame, thy father's sorrow die!*”. Até o final da obra, Lavinia não tem importância em si mesma. Na perspectiva desse epitáfio, a jovem é responsável pela vergonha que carrega. Além disso, ofende o seu pai com essa vergonha, que por sua vez, a prefere morta, encarregando-se ele mesmo de matá-la. Ou seja, a última ação de Lavinia é ser morta por aquele ao qual pediu benção no início da obra.

²⁶ TITO: [...] Meu nobre imperador, resolvi-me isto: Teria procedido com acerto o impetuoso Virgínio, ao dar a morte com a própria mão à filha, por ter sido manchada, desonrada e deflorada?

SATURNININO - Sim, Andrônico, com acerto.

TITO - E as vossas razões, grande senhor?

SATURNININO - E que a donzela sobreviver não deveria à própria desonra nem as dores reavivar-lhe.

TITO - Forte razão, possante e decisiva. Exemplo, precedente, penhor vivo para que eu, infeliz, o mesmo faça. Morre, morre, Lavinia, e o teu opróbrio, com ele morre o opróbrio de teu pai. (*Mata Lavinia.*)

Aqui se fecha um ciclo funesto: a primeira ação de Lavinia foi se ajoelhar frente a seu progenitor à beira da cova dos Andrônicos, a última ação, ser morta por ele mesmo. Nesse sentido, Lavinia existe dentro de uma moldura dada por Tito, é confinada a este espaço e está impossibilitada de transcendê-lo.

Para concluir essa leitura de Lavinia, parece-me importante analisar a cena III do Ato II, onde podemos ver e ouvir como todo esse confinamento e a brutalidade que ele materializa se impõem na forma de alguns de seus versos.

A Mutilação no Verso de Lavinia

Nesse terrível compasso, Lavinia assume ainda outro papel entre o silêncio imposto e a consonância com o pentâmetro regular: o de eco do marido. Essa é uma leitura possível de trechos da cena III do Ato II, de onde apresento alguns quadros de estudo, para analisá-la mais detidamente. Quando chega o funesto momento da caçada, Lavinia e Bassiano se encontram com Tamora e seu amante Aaron, num rincão apartado. Apresento aqui o primeiro quadro de análise:

Lavinia Quadro 1. ATO II Cena III. (II . iii . 55-88).

Ações Principais e análise dos versos de Lavinia	Texto Original
<p>Ação: Bassiano e Lavinia afrontam Tamora por ela ter um caso com Aaron, o mouro.</p> <p>Análise dos versos: Pentâmetros iâmbicos regulares. Respostas irônicas de Lavinia. Há um certo equilíbrio entre a quantidade de versos ditos por Tamora, por Bassiano e por Lavinia nessa passagem. Lavinia tem o maior conjunto de suas falas até o momento. Uma possibilidade de leitura é a que o casal, enquanto casal, consegue fazer frente a Tamora momentaneamente, limitando o espaço de fala da rainha.</p>	<p>[...] <i>Enter BASSIANUS and LAVINIA</i> BASSIANUS Who have we here? Rome's royal empress, Unfurnish'd of her well-beseeming troop? Or is it Dian, habited like her, Who hath abandoned her holy groves To see the general hunting in this forest? TAMORA Saucy controller of our private steps! Had I the power that some say Diana had, Thy temples should be planted presently With horns, as was Actaeon's; and the hounds Should drive upon thy new-transformed limbs, Unmannerly intruder as thou art! LAVINIA <i>UnDER your PAtiENce, GENTLE emPRESS,</i> <i>'Tis THOUGHT you HAVE a GOODly GIFT in</i> <i>[HORning;</i> <i>And TO be DOUBTed THAT your MOOR and YOU</i> <i>Are SINGLed FORTH to TRY exPERiMENTS:</i> <i>Jove SHIELD your HUSband FROM his HOUNDS to-</i> <i>[DAY!</i> <i>'Tis PIty THEY should TAKE him FOR a STAG.</i></p>

	<p>BASSIANUS Believe me, queen, your swarth Cimmerian Doth make your honour of his body's hue, Spotted, detested, and abominable. Why are you sequester'd from all your train, Dismounted from your snow-white goodly steed. And wander'd hither to an obscure plot, Accompanied but with a barbarous Moor, If foul desire had not conducted you?</p> <p>LAVINIA And, being intercepted in your sport, Great reason that my noble lord be rated For sauciness. I pray you, let us hence, And let her joy her raven-colour'd love; This valley fits the purpose passing well.</p> <p>BASSIANUS The king my brother shall have note of this.</p> <p>LAVINIA Ay, for these slips have made him noted long: Good king, to be so mightily abused!</p> <p>TAMORA Why have I patience to endure all this?</p>
--	--

Lavinia começa a falar depois de Bassiano tomar a dianteira nas acusações contra Tamora. Seu posicionamento está implacavelmente alinhado com o do marido. É a primeira vez, inclusive, que Lavinia se mostra acusando alguém, ou seja, chama a atenção, como Lavinia fala uma vez casada: ela se adere à figura de Bassiano e entre os dois não há nenhuma discordância, sequer ponderação por parte de Lavinia, a nada do que diz Bassiano. Não seria esse posicionamento semelhante ao de Lavinia em relação ao seu progenitor anteriormente? Essa aderência à figura de Bassiano não funcionariam de maneira conseqüente e complementar a seus silêncios anteriores? Outra vez encontramos Lavinia sem uma definição em si mesma. Se antes ela seguia estritamente a pauta dada por seu pai, agora passa a funcionar como uma espécie de eco de Bassiano, que não faz nada mais que reiterar ou ratificar o texto do marido. Seria essa a concretização do ‘adorno’, do ‘ornamento precioso’, daquela definição dada por Bassiano anteriormente?

Outro aspecto que me parece relevante, é o fato do único momento de investida de Lavinia contra alguém, ser contra outra mulher. Ela está acompanhada do marido e Tamora, mesmo sendo rainha, está só nesse momento, apartada num rincão da floresta e pêga em flagrante num encontro clandestino com seu amante. Ou seja, Tamora está em clara desvantagem.

Se considerarmos a quantidade de versos de cada um dos personagens nesse momento, a proporção do casal em relação à Tamora é praticamente de dois para um. Ou

seja, o espaço sonoro ocupado por Lavínia e Bassiano é quase o dobro do ocupado por Tamora. A Rainha se deixa acuar momentaneamente pelas palavras do casal, como acuada está na floresta. Entretanto, a situação muda quando entram em cena Demétrio e Quiron, e Tamora desdobra um parlamento de 25 versos pedindo vingança ao maltrato recebido pelo casal. O casal ouve tudo em silêncio e Demétrio e Quiron, respondem cada um com um verso, assassinando Bassiano ali mesmo, como podemos acompanhar no quadro 2, em anexo.

Nesse giro, Lavínia se vê só diante do trio de inimigos de seu progenitor, e o público tem a terrível certeza, frente ao assassinato de Bassiano, que Demétrio e Quiron cumprem as promessas que fazem. No quadro 3, em anexo, acompanhamos o início do desespero de Lavínia frente ao perigo do qual não vê saída, pois a própria Tamora se alinha com a sua violação. O desespero de Lavínia vai subindo de tom e ela começa a suplicar misericórdia a seus algozes. No quadro 4, a seguir, divido essa súplica em três degraus, organizados numa gradação. Aqui, Lavínia pela primeira vez varia a forma de seus versos, num momento de terrível intensidade dramática:

Lavínia. Quadro 3. ATO II Cena III. (II .ii . 136-222)

Ações Principais e análise dos versos de Lavínia	Texto Original
<p>Ações: Lavínia inicia suas súplicas a seus algozes. Tenta uma vez mais apelar a Tamora, sem sucesso. Dirige-se depois a Demétrio e Quiron, também sem sucesso. Esboça uma argumentação, mas termina suplicando já nem por ternura ou bondade, mas por piedade.</p> <p>Análise dos versos: Versos regulares mantendo a mesma cadência implacavelmente.</p> <p>9º. e 12º. versos: <i> finais femininos</i>. Uma sílaba fraca final sobressalente. Os rogos não são assertivos, se prolongam como súplicas pedindo uma resposta favorável.</p> <p>Último verso: o parlamento se encerra com a palavra <i>pitiful</i>, concentrando dois pés do pentâmetro. É a única palavra dessa última fala na qual acontece isso.</p>	<p>LAVINIA O TAmoRA! thou BEAR 'st a WOmAn's FACE,-- TAMORA I will not hear her speak; away with her! LAVINIA Sweet LORDS, enTREAT her HEAR me BUT a WORD.</p> <p>DEMETRIUS Listen, fair madam: let it be your glory To see her tears; but be your heart to them As unrelenting flint to drops of rain.</p> <p>LAVINIA When DID the TIGer's YOUNG ones TEACH the DAM? O, DO not LEARN her WRATH; she TAUGHT it THEE; The MILK thou SUCK'DST from HER did TURN to MARble; Even AT thy TEAT thou HADST thy TYraNNY. Yet EVERY MOther BREEDS not SONS aLIKE: To CHIRON Do THOU enTREAT her SHOW a WOmAn Pity.</p> <p>CHIRON What, wouldst thou have me prove myself a bastard? LAVINIA 'Tis TRUE; the RAVen DOTH not HATCH a LARK: Yet HAVE I HEARD,--O, COULD I FIND it NOW!-- The LIon MOVED with Pity DID enDURE To HAVE his PRINCEly PAWS pared ALL aWAY: Some SAY that RAVens FOSTer FORlorn CHILdren,</p>

	<p>The WHILST their OWN birds FAMish IN their NESTS: O, BE to ME, though THY hard HEART say NO, NoTHING so KIND, but SOMETHing PItiFUL!</p>
<p>Ações: Tamora insiste em desconhecer a piedade e ignora os apelos de Lavínia a que se reconheça feminina. Lavínia apela especialmente a que a rainha abra seus ouvidos surdos, mas suas súplicas continuam sendo em vão. Na última fala de Tamora fica claro que, o apoio à violência contra Lavínia se trata de uma questão de vingança contra Tito.</p> <p>Análise dos versos: 2º verso: presença de <i>final feminino</i>. Lavínia recorre a novos pedidos utilizando verso com sílabas extras.</p>	<p>TAMORA I know not what it means; away with her!</p> <p>LAVINIA O, LET me TEACH thee! FOR my FATHER's SAKE, That GAVE thee LIFE, when WELL he MIGHT have SLAIN thee, Be NOT obDUrate, Open THY deaf EARS.</p> <p>TAMORA Hadst thou in person ne'er offended me, Even for his sake am I pitiless. Remember, boys, I pour'd forth tears in vain, To save your brother from the sacrifice; But fierce Andronicus would not relent; Therefore, away with her, and use her as you will, The WORSE to HER, the BETTER LOVED of ME.</p>
<p>Ações: Lavínia começa a suplicar desesperadamente a Tamora que a poupe da violação, pedindo para isso uma morte imediata. Tamora recusa uma vez mais e Demétrio manda Lavínia se calar.</p> <p>Análise dos versos: Versos regulares. Destacam-se em meio a eles, os dois últimos versos com <i> finais femininos</i>. Lavínia recorre a novas súplicas utilizando verso com sílabas extras.</p>	<p>LAVINIA O TAMoRA, be CALL'D a GENTle QUEEN, And WITH thine OWN hands KILL me IN this PLACE! For 'TIS not LIFE that I have BEGG'D so LONG; Poor I was SLAIN when BAssiAnus DIED.</p> <p>TAMORA What begg'st thou, then? fond woman, let me go.</p> <p>LAVINIA 'Tis PREsent DEATH I BEG; and ONE thing MORE That WOManHOOD deNIES my TONGUE to TELL: O, KEEP me FROM their WORSE than KILLing LUST, And TUMble ME inTO some LOATHsome PIT, Where NEVer MAN's eye MAY beHOLD my BOdy: Do THIS, and BE a CHARiTABLE MURDerer.</p> <p>TAMORA So should I rob my sweet sons of their fee: No, let them satisfy their lust on thee.</p> <p>DEMETRIUS AWAY! for THOU hast STAY'd us HERE too LONG.</p>

Lavínia, que falou pouco em toda a obra, começa a lançar versos desesperados e todos os seus pedidos são em vão. Todos os seus apelos, que culminam numa súplica por uma morte rápida seguem implacavelmente uma métrica regular, com exceção dos dois versos finais, com *finais femininos* (ironia?), onde uma sílaba mais fraca prolonga seus

pedidos. Sutil diferença, contudo presente, talvez, como um último recurso para alguém que não é ouvida. Lavínia ocupa duas sílabas fracas a mais de espaço em suas súplicas, em relação a todas as suas falas anteriores e se anima por dois versos mais a ocupar esse espaço, até então inédito. Entretanto, essa última tentativa parece funcionar como uma gota de água que faz transbordar o vaso e sua última fala varia de outra forma, por imposição da violência, como veremos no quadro 4, a seguir:

Lavínia. Quadro 4. ATO II Cena III. (II . iii . 223-232).

Ações Principais e análise dos versos de Lavínia	Texto Original
<p>Ações: Lavínia chocada com a falta de piedade e de feminilidade em Tamora é agarrada por Chiron, que a arrasta para fora de cena.</p> <p>Análise dos versos: Última fala de Lavínia nessa cena e na peça inteira. Seu último verso tem apenas dois pés. Quiron a agarra e interrompe sua fala. Os próximos versos de Quiron não só tem os cinco pés, como trazem sílabas extras.</p>	<p>LAVINIA No GRACe? no WOmAnHOOD? Ah, BEAStly CREature! The BLOT and ENEMy TO our GENERal NAME! ConFUsion FALL--</p> <p>CHIRON Nay, THEN I'll STOP your MOUTH. Bring THOU her HUSband: This IS the HOLE where AAron BID us HIDE him. <i>DEMETRIUS throws the body of BASSIANUS into the pit; then exeunt DEMETRIUS and CHIRON, dragging off LAVINIA</i></p>
<p>Ações: Tamora se despede deixando a cena.</p>	<p>TAMORA Farewell, my sons: see that you make her sure. Ne'er let my heart know merry cheer indeed, Till all the Andronici be made away. Now will I hence to seek my lovely Moor, And let my spleenful sons this trull deflow'r. Exit [...]</p>

A última fala de Lavínia tem três versos, dos quais, os dois primeiros seguem em sua tentativa desesperada de ser ouvida; e o último, tem apenas dois pés, como o que restou a ela depois da violação. Quiron é o agente da violência, preparada desde a primeira cena, que interrompe sua fala e corta seu verso. Uma vez mais, não há espaço para ela. Ironicamente, enquanto Lavínia tem o verso cortado, Quiron acrescenta uma sílaba extra a seus próprios versos. Seguindo a mesma linha de pensamento de que se pode construir espaço cênico com a palavra dita, temos aqui um contraste entre o espaço cada vez mais diminuto, cada vez mais próprio de uma presa deixado a Lavínia, e o avanço do espaço da violência sobre ela. Essa violência avança sobre ela em todos os sentidos: Quiron a agarra fisicamente, a amordaça, corta seu verso e junto com Demétrio, a arrastam para fora de cena.

Sua volta já sabemos como é: estarecedora e descrita não por ela mesma, mas pelas palavras de Marco. Entretanto, em vez de parar nossa reflexão com Lavínia, sigamos com os pés que lhe restam, num percurso em busca de horizontes onde as personagens femininas possam se colocar e produzir, com as mãos e a língua que foram cortadas de Lavínia.

CAPÍTULO 6. Rosalinda: O Encontro com Travestismo entre a Prosa e o Verso

Depois de percorrer uma dobra tão dolorosa do leque de personagens femininos entalhados por Shakespeare, encontrar Rosalinda, em *Como Gostais*, traz um alento importante para seguir nesse percurso. Segundo Bloom:

Não se pode ter um paraíso terrenal e ao mesmo tempo uma comédia que funcione, mas *Como Gostais* se aproxima disso como nada mais. O velho Adam (Shakespeare²⁷) tem quase oitenta anos, e nada se diz sobre sua Eva (ou qualquer outra). Estamos em um mundo laico; se muito, um mundo por onde corre o dinheiro, mas esse mundo tem uma mulher mais além de Eva, a sublime Rosalinda. Eva, a mãe de toda vida é celebrada por sua vitalidade e beleza e nem sempre por seu intelecto. A exuberante Rosalinda é vital e bela, em espírito, corpo e intelecto. (Bloom, 2001, p.223).

Se com Lavínia nos deparamos com impossibilidades femininas num nível extremo; Rosalinda traz cor, engenho e a transformação de um exílio que lhe foi imposto, numa possibilidade de experimentar momentos de liberdade, onde a diversão se faz presente. Aos silêncios de Lavínia, Rosalinda oferece uma incontestável habilidade com a palavra que combina não só abundância, mas uma notável flexibilidade nas transições entre prosa e verso. Considero essa flexibilidade um fator chave a ser estudado para começar a pensar Rosalinda como um *lugar de fala*, por ser um elemento formador do texto que traz implicações sonoras e, portanto, conceituais para a configuração dessa personagem.

Além disso, essa indagação me parece relevante considerando o caso de traduções para o português e castelhano, onde essas transições são, em geral, um dos primeiros fatores a desaparecer. Um exemplo disso é a edição em castelhano *Como Gustéis* publicada, em 2003, pela editora espanhola RBA. Essa tradução optou por trazer todo o texto em prosa privilegiando, talvez, a esfera do significado do texto, mas pensando numa possível performance, considero que tal opção empobrece Rosalinda como personagem, pois homogeneiza seu texto, dissolvendo as variações de ritmo e andamento que a versão original oferece.

Já a tradução para o português de Carlos Alberto Nunes, encontra meios de preservar essas transições, oferecendo um texto que considero permitir maior eficiência numa performance, considerando os exercícios de se dizer trechos dos textos apresentados no CD de áudio, em anexo. Nunes consegue definir as transições, ainda que a métrica não

²⁷ Bloom faz referência aqui à hipótese de que o personagem Adam fosse representado pelo próprio Shakespeare.

seja a mesma, e no minucioso resultado de seu trabalho é possível acompanhar os movimentos dramáticos trazidos por essas mesmas transições.

Nos exercícios de se dizer o texto em inglês, duas produções áudio-visuais foram úteis como material de estudo. A primeira foi a atuação de Helen Mirren fazendo Rosalinda, em uma filmagem para a televisão de *Como Gostais*, produzido pela BBC, em 1984. Mesmo que essa performance não conte com a experiência desenvolvida pela atriz posteriormente, é possível ouvir a diferenciação entre prosa e verso em algumas passagens do texto, de uma maneira que contribui à sua atuação. Embora se trate de um trabalho menos consistente em relação à palavra do que em produções de sua fase madura, cito essa performance de Mirren por ter servido de parâmetro para levantar dificuldades e algumas pistas nos exercícios que procurei desenvolver, apresentados em anexo.

A segunda foi a atuação de Bryce Dallas Howard fazendo o papel de Rosalinda em produção posterior para o cinema²⁸. Essa produção foi interessante como um contra ponto, pois é um exemplo de uma performance que praticamente não leva em consideração essas diferenciações sonoras entre prosa e verso, nem um cuidado específico com o texto. Nesse sentido o trabalho da atriz se diferencia de seu colega de filmagem Adrian Lester, por exemplo, que dá brilho ao personagem secundário Oliver, trabalhando primorosamente o texto. A meu ver, o ritmo de Rosalinda nessa produção é construído mais pelo aparato cinematográfico – especialmente a definição de planos e cortes – do que pelo ritmo do seu próprio texto. Começamos então a investigar algumas das falas que considero representativas da personagem que estudaremos nesse capítulo.

Rosalinda é mencionada na obra antes de entrar em cena – assim como aconteceu com Lavínia – ou melhor, Rosalinda se faz presente em cena pela primeira vez, através da boca de outros personagens. Esse recurso permite ao público localizá-la com alguns dados fundamentais, por exemplo, ser ela filha do duque do lugar expulso por um irmão usurpador, e que sua permanência na corte se deve ao amor que a prima lhe tem. Ou seja, estamos diante de uma espécie de refugiada, que parte, no início da obra, de uma posição precária e instável, à diferença de Lavínia que começou sua peça como candidata à imperatriz. A primeira fala de Rosalinda não é para louvar o pai como o fez Lavínia, mas para chorar sua ausência, o que podemos encontrar na cena II do Ato I. Ela aparece triste, e manifesta seus pesares em prosa, para sua fiel confidente:

²⁸ Adaptação para o cinema de *As You Like It*, dirigida por Kenneth Branagh e produzida por HBO Films e The Shakespeare Film Company, em 2006.

CELIA

I pray thee, Rosalind, sweet my coz, be merry.

ROSALIND

Dear Celia, I show more mirth than I am mistress of; and would you yet I were merrier? Unless you could teach me to forget a banished father, you must not learn me how to remember any extraordinary pleasure

CELIA

Herein I see thou lovest me not with the full weight that I love thee. If my uncle, thy banished father, had banished thy uncle, the duke my father, so thou hadst been still with me, I could have taught my love to take thy father for mine: so wouldst thou, if the truth of thy love to me were so righteously tempered as mine is to thee²⁹ (Shakespeare, 1994, p.28).

O primeiro ponto que destacaria, além do diálogo ser feito em prosa, é o fato de Rosalinda ter uma confidente. Célia como personagem, permitirá à jovem expressar suas confissões mais íntimas, suas dúvidas mais profundas, suas incertezas mais tolas. Em nosso percurso iniciado com Lavínia, não existia até então um espaço de diálogo, menos ainda com uma interlocução feminina; mas Rosalinda encontra quem a ouça e com isso pode dizer. Diferentemente de Lavínia, vamos encontrar questões relevantes para Rosalinda enunciadas por ela mesma, em diálogo com sua fiel confidente. Podemos acompanhar também, como desse espaço surgem decisões frente aos conflitos com os quais se deparam, ou simplesmente a possibilidade de fruir de uma situação, como se dará quando as duas recorrerem ao disfarce.

Além disso, à medida que esse espaço de intimidade começa a se desenhar, começam a aparecer dissonâncias com as leis sociais estabelecidas, haja vista a referência jocosa à usurpação do trono feita por Célia. Ao lado dessas amigas, Lavínia aparece impreterivelmente só, ocupando um lugar funcional àquela perversa máquina de vinganças. Rosalinda se depara com alguma máquina similar? Como age frente a ela? Deixemos essas perguntas irem alimentando nossas indagações.

Atentemo-nos ao fato das duas jovens estarem falando em prosa. Em geral, nas tragédias, os personagens nobres se expressam em verso, algo que toma outra forma nas comédias, onde a prosa ganha um espaço maior podendo incluir os nobres³⁰. No caso dessa cena em específico, uma possibilidade de leitura é considerar que a própria forma do texto

²⁹ Célia: Rosalinda, meiga priminha, por obséquio, fica alegre.

Rosalinda: Querida Célia, demonstro muito mais alegria do que a que me vai na alma, e desejais que eu me mostre mais alegre ainda? Sem que me ensineis a esquecer-me de meu pai banido, não podereis fazer-me lembrada de nenhum prazer extraordinário.

Célia: Donde concluo que não me amas com todo o ardor com que eu te amo. Se o meu tio, teu pai banido, houvesse banido teu tio, o duque meu pai, com tal que houvesse ficado comigo, eu ensinaria o coração a considerar teu pai como sendo o meu, que é o que devias fazer, se a verdade do teu amor fosse de têmpera igual à da afeição que eu te consagro. (Shakespeare, 1992, p.367. Tradução de Carlos Alberto Nunes)

³⁰ A comédia *Noite de Reis*, escrita depois de *Como Gostais* é um bom exemplo disso. Apresento no ANEXO 6, uma tabela onde se apresenta um estudo da proporção entre prosa e verso em cada uma das peças teatrais shakespearianas.

contribui para construir esse espaço íntimo das duas personagens. Sigo essa linha de pensamento, acompanhando os estudos de Berry e Hall acerca do código shakespeariano apresentado no marco conceitual, e a já citada consideração de Davini, na qual a palavra “não vem substituir nada, ela é o material a partir do qual se modelam a peça e as personagens” (Davini, 2007, p.153).

Nesse sentido, recordemos que o primeiro personagem a falar em verso na obra é o duque usurpador. Ele recorre a essa forma quando faz uma aparição pública, na cena II do Ato I, ao inquirir o jovem Orlando vencedor de uma luta com o desafiante oficial do ducado. Rosalinda se enamora de Orlando nesse preciso momento, e quando se aproxima para falar com ele, o faz em verso. Uma leitura possível é a que propõe Berry em relação ao soneto de Romeu e Julieta, anteriormente apresentado, onde a transição para o verso traz uma maior intensidade dramática para a cena (Berry, 1992).

Entretanto, a leitura que faço está mais em consonância com o que propõe Davini sobre a mesma questão. Não ignoro o toque de lirismo – nesse caso com algo de jocoso – da cena de encontro desses dois enamorados, mas me parece que essa transição nos leva diretamente ao fluxo das linhas de ação da obra. Minha leitura é de que a autoridade do duque se impõe quando ele fala em verso, indicando a clave com a qual os seus súditos devem se comunicar. Ele gera um fluxo de movimento nos outros personagens sem a declaração de uma ordem explícita: ele muda o tom e os outros se afinam à circunstância, uma vez que ele está presente. Essa modulação entre prosa e verso pode ser acompanhada no conjunto de quadros apresentados no Anexo 7, no final dessa dissertação.

Uma situação similar pode ser encontrada na cena III, do Ato I. Célia detecta o enamoramento de Rosalinda por Orlando e se estabelece novamente uma situação de intimidade entre as duas jovens, marcado pela prosa. Esse momento é interrompido bruscamente com a entrada do duque usurpador que decreta a expulsão de Rosalinda do reino, em verso. A jovem, por sua vez, responde imediatamente se defendendo também em verso. Sendo assim, é possível ouvir um deslocamento sonoro, um sinal de diferenciação semelhante ao da primeira entrada do duque. Transcrevo abaixo um trecho onde se pode acompanhar essa transição, identificando os três momentos acima citados e destacando a métrica do pentâmetro, quando ele ocorre. Apresento no Anexo 8, a tabela traduzida ao português:

Cena III, Ato I

<p>Diálogo de Rosalinda e Célia. Momento de Confidências. Espaço Íntimo. PROSA</p>	<p>CELIA Come, come, wrestle with thy affections. ROSALIND O, they take the part of a better wrestler than myself! CELIA O, a good wish upon you! you will try in time, in despite of a fall. But, turning these jests out of service, let us talk in good earnest: is it possible, on such a sudden, you should fall into so strong a liking with old Sir Rowland's youngest son? ROSALIND The duke my father loved his father dearly. CELIA Doth it therefore ensue that you should love his son dearly? By this kind of chase, I should hate him, for my father hated his father dearly; yet I hate not Orlando. CELIA Why should I not? Doth he not deserve well? ROSALIND Let me love him for that, and do you love him because I do. Look, here comes the duke. CELIA With his eyes full of anger.</p>
<p>Entrada do Duque Decreto do Exílio VERSO</p>	<p><i>Enter DUKE FREDERICK, with Lords</i> DUKE FREDERICK MisTRESS, disPATCH you WITH your SAFEst HASTE And GET you FROM our COURT.</p>
<p>Rosalinda começa a argumentar e se defender. VERSO</p>	<p>ROSALIND Me, UNcle? DUKE FREDERICK You, COUSin WiTHIN these TEN days IF that THOU be'st FOUND So NEAR our PUBLIC COURT as TWENTY MILES, Thou DIEst for IT. ROSALIND I DO beSEECH your GRACE, Let ME the KNOWledge OF my FAULT bear WITH me: If WITH mySELF I HOLD inTELLiGENCE Or HAVE acQUAINTance WITH mine OWN desires, If THAT I DO not DREAM or BE not FRANtic,-- As I do TRUST I AM not--THEN, dear UNcle, NEver so MUCH as IN a THOUGHT unBORN Did I ofFEND your HIGHness (Shakespeare, 1994, 37-38).</p>

Essa passagem me parece emblemática dos trânsitos entre prosa e verso para Rosalinda, pois é um exemplo que nos permite ir detectando os ‘modos de discurso’ dessa personagem, a forma como vai se configurando as ‘regiões de palavras’ pela qual transita, utilizando os termos propostos por Davini, apresentado na primeira parte dessa dissertação (Davini, s/r, p.13).

Um momento de confidências íntimas é arrebatado por uma decisão intempestiva de um decreto de exílio. A transição entre prosa e verso nos leva a uma reviravolta

dramática, e o ritmo do texto se altera. Fui percebendo essas variações rítmicas à medida que ia lendo uma e outra vez, e fazendo o exercício de dizer os diálogos de Rosalinda. Como atualizar essas diferenças rítmicas em performance? Sem dúvida com um treinamento específico para isso, mas levando em conta a abordagem do *lugar de fala*, nos encontramos com que a própria forma do texto aponta caminhos a seguir.

Nos exercícios que realizei, os momentos nos quais consegui atualizar essa diferenciação entre prosa e verso, me fizeram transitar por diferentes regiões sonoras e assim, Rosalinda começou a aparecer com um colorido peculiar. Entretanto, as dificuldades também se fizeram presentes, pois os textos em inglês são difíceis de serem ditos com agilidade e precisão. É difícil tornar próprio o vocabulário da personagem e exige trabalho atualizar essas diferenças em seus modos de discurso que considero tão importantes para sua configuração. Mesmo assim, me parece ter resultado produtiva a experiência, pois considero ter auxiliado nos exercícios com as traduções, especialmente na articulação das palavras e nos desenhos musicais das frases. No caso da tradução em castelhano feita inteiramente em prosa, percebi, por exemplo, que essa incursão pelo texto em inglês permitia, em alguns momentos, que eu fizesse variações sonoras referentes aos momentos originalmente em verso.

Se voltarmos ao nosso exame de ressonâncias da cena, encontramos o seguinte quadro: após o banimento de Rosalinda, as duas jovens se vêem a sós novamente e reiteram sua aliança feminina, em verso, na qual Célia assume o exílio junto à prima. Até então, falar em verso num espaço íntimo é algo inédito entre elas. Talvez, a invasão do duque com seu decreto de exílio já tenha empurrado as falas de Célia e Rosalinda para outro lugar. O que era um recinto íntimo já se tornou um lugar alheio e frente aos perigos do exílio, Célia sugere o disfarce e Rosalinda opta pelo travestimento. Sobre o travestimento utilizado como recurso, afirma Cleise Furtado Mendes:

O recurso do travestimento ocorre em sete das doze comédias de Shakespeare. Em cinco delas, nada menos que sete mulheres adotam trajes masculinos, e as motivações iniciais, com variação pouco significativa, são nuances de um tópico romanesco já antigo no século XVI, que percorre os enredos rocambolosos das histórias de cavalaria: a proteção da mulher. Uma jovem lança mão do disfarce masculino em geral após um infortúnio que causa a perda do pai e dos irmãos (Mendes, s/r, p.4).

Acompanhamos na primeira fala de Rosalinda a tristeza por seu pai banido, e Mendes nos ajuda a ver como se apresenta nessa peça, a necessidade de uma presença masculina para que se realize a proteção da honra e do corpo femininos. Com Lavínia, no capítulo anterior, acompanhamos os desdobramentos funestos de um quadro similar em

uma tragédia. Rosalinda por sua vez, em uma comédia e com o auxílio de Célia, encontra uma brecha no sistema no qual está inserida. O ducado onde vive não é aquele deserto de tigres no qual Lavínia foi destroçada de forma brutal, mas ainda ronda a ameaça da violência. O ducado ainda está distante da promessa bucólica da floresta de Ardenas, lugar para onde se dirigirão as duas jovens.

Quanto a essa floresta, para Rosalinda ela será muito distinta da floresta romana, erma e sombria, na qual padeceu Lavínia. A floresta de Ardenas será o palco onde Rosalinda dará corpo a Ganimedes e Célia a Aliena, seus personagens transitórios no período em que assumem o disfarce. Ali, ela poderá usufruir de algumas benesses de se vestir com calças e com gibão, e desfrutará de cada brincadeira e quiproquó que ocasionará. Entretanto, Rosalinda também encontra um limite nas Ardenas: ela transita pela floresta como Ganimedes, como um jovem mancebo e não como uma mulher. O único momento em que ela se apresenta como Rosalinda nesse lugar – sem a proteção de um jogo teatral, como veremos mais adiante – é no momento em que comparece a seu próprio casamento, sendo já noiva e filha. Noiva de Orlando, do qual ela já havia conseguido sua palavra de honra que ele se tornaria seu marido, e filha do duque desterrado, o qual se faz presente também no momento do casamento. Ou seja, Rosalinda se apresenta como mulher a todos os personagens da obra, no espaço da floresta, quando a presença de um marido e de um pai assim a permitem.

Mas além do tópico romanesco definido por Mendes e do horizonte da época quanto à conduta feminina, há ainda outra questão a ser considerada no travestismo de Rosalinda. Se pensarmos no teatro elisabetano, nos recordaremos que todos os papéis femininos eram feitos por atores varões, ou seja, o recurso do travestismo aplicado à cena nos remete ao próprio jogo teatral daquela época. Sobre isso, afirma Mendes:

Como se sabe, na época de Shakespeare as mulheres eram proibidas de subir ao palco, sendo os papéis femininos interpretados por homens. O que faz o dramaturgo, no caso, o comediógrafo? Dribla essa limitação cultural de modo engenhoso, como se piscasse o olho para o espectador, convidando-o não a esquecer da diferença, ou ‘suspender sua descrença’, mas admirar-lhe a mestria em manipular os dados que rolam incessantemente em cena, no vai-e-vem entre ilusão e distanciamento. Ao invés de negar o artifício, trata-se de multiplicar as máscaras. Shakespeare utiliza o travestimento das personagens femininas como um dispositivo para essa multiplicação, montando jogo sobre jogo e fazendo operarem juntas a realidade física da atuação e a realidade imaginária da fábula. Logo nas primeiras cenas uma jovem decide disfarçar-se como homem, e a revelação do disfarce em geral ocorre apenas no último ato, valendo essa ‘transformação’ como um poderoso ‘efeito especial’ da cena elisabetana. Assim, o espectador tem diante dele, durante quase toda a encenação, um jovem ator que interpreta uma mulher que finge ser um rapaz (Mendes, s/r, p.4).

Rosalinda agrega ainda um nível mais nessa elaborada arquitetura teatral. Quando disfarçada de Ganimedes, ela se encontra com Orlando na floresta e lhe propõe que venha fazer a corte a ele (que o jovem não sabe que é *ela* disfarçada), pois essa seria a suposta cura para a febre de amor que Orlando anda dizendo sofrer por uma certa Rosalinda. Orlando consente e nesse engenhoso artil, Rosalinda, que naquela época era performada por um ator, depois de estar travestida de Ganimedes, faz de conta que é Rosalinda para o moço ir praticando seu cortejo.

Nesse caso, Mendes mostra em sua afirmação, como o travestismo não é um adorno pitoresco para a obra, mas um dispositivo que coloca a operarem juntas as acima citadas, ‘realidade física da atuação’ e ‘realidade imaginária da fábula’. Acionado esse dispositivo, a meu ver, Rosalinda entra num terreno onde a ambigüidade é o piso, uma espécie de plano no qual se desloca constantemente. Estão combinadas aí, a multiplicação dos níveis de disfarce e a dosagem diferenciada da informação sobre esse disfarce, aos outros personagens da obra. A platéia sabe de cada passo dado por Rosalinda, mas, entre os personagens, os únicos cúmplices de seu travestimento são Célia e o bobo Touchstone que as acompanha na jornada. Isso acarreta inúmeras situações cômicas, mas Rosalinda não tem por função sustentar a comicidade da obra. Nesse sentido, afirma Mendes:

[...] esse tipo de comédia exige uma dupla intriga – de modo a conciliar o enredo amoroso e a linha farsesca – tais heroínas travestidas são antes de tudo protagonistas de uma trama romanesca. Não lhes compete sustentar o veio da comicidade; para isso lá estão os bufões, oficiais ou não, e toda uma galeria de criados. O travestimento não tem a função de torná-las ridículas, nem mesmo risíveis, no sentido estrito de objeto do riso, aquele *do qual* se ri. Ao contrário, elas são ironistas, produtoras de chistes, no mínimo de jogos de palavras que manipulam vários graus de informação, surgidos da situação ambígua em que se encontram, em que escolheram se encontrar; as falas de duplo sentido são dirigidas sobretudo ao espectador, pois só ele (ou raramente uma amiga fiel que acompanha a jovem disfarçada) está informada do embuste. É na cumplicidade com o espectador que ganham sentido as frases aparentemente loucas de Rosalinda [...] (Mendes, s/r, p. 6).

Seguindo esse veio ironista, de manipulação de vários graus de informação, Rosalinda vai caminhando nesse piso ambíguo dado pelo travestismo. Estabelece-se então, um constante jogo de esconde-revela conforme vão ocorrendo os encontros com os outros personagens, diante dos olhos e ouvidos da platéia que conta com todos os dados fornecidos sobre a moça desde o início da obra.

Para alguns personagens, ela oculta que é mulher; para outros, flerta com a possibilidade de sê-lo; com outros ainda, utiliza seus conhecimentos femininos para ajudá-los a serem varões, sem contar que de fato é mulher. Chega, inclusive, a cometer infidências contra seu próprio sexo, o que reafirma sua ambigüidade. Nesse jogo, quem sabe o que pensa Rosalinda? Quem sabe o que ela quer? Se com Lavínia não temos uma

palavra sequer sobre isso, com Rosalinda podemos nos surpreender com os múltiplos sentidos de suas falas, cujas formas variam.

“Como são as falas de Rosalinda, em verso ou em prosa”? – Poderíamos nos perguntar, ou ainda: – “Como são as falas de Rosalinda em relação a cada um dos personagens em verso ou em prosa”? Ao fazer alguns quadros de estudo percebi que é uma tarefa inglória tentar encontrar um padrão para a forma de seus diálogos ou para suas variações. Ao procurar pensar no sentido apontado pelo *lugar de fala*, comecei a me perguntar se esse mesmo movimento entre prosa e verso não contribuiria para trazer para a cena a ambigüidade e o próprio travestismo de Rosalinda. A partir disso, comecei a me perguntar se *como gostais* não seria um corolário para Rosalinda materializado no seu próprio texto: “como gostais que eu fale?” – parece perguntar a moça a seus interlocutores e à platéia que a assiste – “em prosa? Em verso? Narrando? Seduzindo? Brincando?”.

Enfim, a meu ver, o *lugar de fala* resulta especialmente produtivo para abordar essa personagem, pois próprio movimento do texto se mostra um ponto de partida precioso para a atualização de Rosalinda em cena em toda sua complexidade: múltipla, ambígua, sagaz, engenhosa, mostrando-se de diferentes formas a cada um de seus interlocutores. Aceitando essa hipótese, nos deparamos outra vez mais com a necessidade de aprender a dizer esses textos atualizando em cena sua musicalidade, suas variações rítmicas, suas dissonâncias. Se não, onde estará Rosalinda na cena? Sigamos então, com nosso exercício de escuta de outros trechos de suas falas onde podemos acompanhar as transições entre prosa e verso e algumas das ambigüidades que fazem parte de Rosalinda.

Como Gostais que Fale Rosalinda?

A chegada na floresta dos nossos três queridos fugitivos do ducado é marcado pela prosa. Rosalinda travestida, Célia disfarçada e o bobo Touchstone chegam à floresta reclamando da longa viagem, entretanto quando avistam um pastor, Rosalinda se aproxima dele falando em verso. Nesse movimento, consegue fechar um negócio com a ajuda do pastor e compra uma morada, com pastos e rebanho resolvendo sua estadia na floresta.

A próxima aparição de Rosalinda também é em verso, ainda que tenha uma forma diferente da aparição anterior. Na floresta de Ardenas, Rosalinda não volta a se encontrar imediatamente com Orlando. Ela tem a notícia de que ele está por ali porque o jovem enamorado atormenta as árvores pendurando nos galhos, seus poemas dedicados a

Rosalinda. Mas Orlando não é um poeta da Arcádia, como poderia sugerir o ambiente bucólico da floresta. Ele é um péssimo poeta que escreve poemas tão cheios de boas intenções, como de erros métricos e de clichês nas rimas. São versos muitas vezes coxos, de uma sonoridade medíocre aos quais Rosalinda se dá ao luxo de avaliar. A única maneira de escutar Rosalinda falando um texto que não sejam pentâmetros iâmbicos ou uma prosa afiada, é lendo um poema romântico de Orlando:

ROSALIND

*From the east to western Ind,
No jewel is like Rosalind.
Her worth, being mounted on the wind,
Through all the world bears Rosalind.
All the pictures fairest lined
Are but black to Rosalind.
Let no fair be kept in mind
But the fair of Rosalind*³¹ (Shakespeare, 1994, p. 63).

O primeiro encontro dos dois enamorados, ainda no ducado, foi selado pelo verso iâmbico. Orlando poucas vezes transita entre o verso e a prosa, mas nesse escasso movimento “comete” esse poema com sua forma peculiar. Entretanto, a agilidade de Rosalinda em se movimentar entre o verso e a prosa, não a faz desistir de seu enamoramento. Quando Rosalinda diz esse poema, ouvimos algo distinto do que ela já falou anteriormente. Terá Rosalinda que abrir-se para essa nova região sonora que se apresenta – assim como para o amor de Orlando tal como é – ou terá que ensinar o moço a transitar por regiões da prosa e do verso iâmbico, pouco conhecidos por ele? Orlando demonstra boa vontade em aprender com Rosalinda.

A leitura desse poema atrai a atenção de Touchstone que pergunta à moça onde ela encontrou um poema tão ruim. Rosalinda responde enfrentando o bobo com trocadilhos em prosa que poderiam ruborizar as donzelas (como ela?) presentes na platéia elisabetana:

ROSALIND

Peace, you dull fool! I found them on a tree.

TOUCHSTONE

Truly, the tree yields bad fruit.

ROSALIND

³¹Rosalinda: do mundo a jóia mais linda
é sem favor Rosalinda.

De nada o mundo prescindia

Para cantar Rosalinda.

O poeta aos altos se guinda

No louvor de Rosalinda

Do belo a idéia não finda

Nos olhos de Rosalinda (Tradução: Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1992, p.383).

I'll graff it with you, and then I shall graff it with a medlar: then it will be the earliest fruit i' the country; for you'll be rotten ere you be half ripe, and that's the right virtue of the medlar
TOUCHSTONE
You have said; but whether wisely or no, let the forest judge³² (Shakespeare, 1994, p. 63).

Com o auxílio de Bloom podemos compreender o que esse trocadilho trazia na época elisabetana:

Sobre a nêspêra [*medlar*], podre ao amadurecer, pensava-se popularmente que era parecida aos genitais femininos, e assim, *meddle*, manusear ou meter-se, palavra que evoca a *medlar*, nêspêra, significa realizar o ato sexual. Mercucio [em Romeu e Julieta] cita com regozijo um nome popular da nêspêra, *open-arse*, literalmente, 'bunda aberta'; assim como era a pêra *poperin*, que por sua vez é um jogo de palavras com *pop-her-in*, 'se meta nela', e de uma pêra francesa, a *poperingle* (chamada assim por um povoado perto de Ypres) (Bloom, 2001, p.115).

Se foi sábio ou não o trocadilho de Rosalinda, a floresta o julgará, diz Touchstone. A moça, para defender o poema ruim de Orlando, salta para a prosa num duelo que traz um trocadilho depreciativo, corrente na época, em relação às mulheres. Entretanto, o mesmo Shakespeare que coloca Rosalinda travestida fazendo esse trocadilho, coloca mais adiante Célia – a amiga que não compartilha os mesmos benefícios do travestimento – reclamando da moça da forma como anda se referindo às mulheres. No fim da cena I do Ato IV, Célia encara a prima em prosa, questionando-a:

CELIA

You have simply misused our sex in your love-prate: we must have your doublet and hose plucked over your head, and show the world what the bird hath done to her own nest³³ (Shakespeare, 1994, p. 88).

Mas se a ameaça de Célia fosse realmente cumprida em cena, naquela época, encontraríamos o corpo de um ator e não de uma atriz! Uma vez mais nos encontramos no redemoinho de ambigüidades trazido pelo travestimento que vai se multiplicando ao longo da obra, e que Rosalinda vai dando mostras de desfrutá-lo com folga. Segundo Mendes:

Uma vez protegida pela aparência masculina, o que faz a heroína? Realiza alguma proeza romanesca, decide impasses mortais, luta por seu amor, repara injustiças? Não. Ela única e exclusivamente *se diverte*. Ela se diverte como nunca poderia fazê-lo na condição de virgem e nobre, na condição de mulher 'séria' dentro daquele quadro de referências culturais. E o principal alvo de suas brincadeiras é justamente seu amado e amante Orlando (Mendes, s/r, p.5).

³² Rosalinda: Quito, bobo néscio! Encontrei-os numa árvore.

Toque: Ruim fruto, em verdade, dá essa árvore.

Rosalinda: Vou exertar-te neles e depois numa nespereira, para termos os mais precoces frutos da região, pois apodreceréis antes de amadurecer, tal como acontece com as nêspêras.

Toque: Vós o dissestes; mas se com discrição ou sem ela, que a floresta o julgue (Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1992, p.383).

³³ Célia: Maltrataste belamente o nosso sexo, com vossa tagarelice sobre o amor. Merecerias que te arrancássemos as calças e o gibão, para mostrar ao mundo o que o pássaro fez no próprio ninho (Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1992, p. 394).

Talvez, essa seja uma das razões pela qual Rosalinda não se revela de imediato a Orlando quando se reencontram na floresta. Por que perderia a oportunidade de usufruir alguns momentos de liberdade que de outra forma lhe são vetados? Para desfrutar dessa diversão, parece-me que o encontro dela com o bobo Touchstone ainda no palácio lhe trouxe uma lição que aplicou posteriormente: fazer um juramento por algo que não existe, ajuda a escapar do perjúrio.

ROSALIND

Where learned you that oath, fool?

TOUCHSTONE

Of a certain knight that swore by his honour they were good pancakes and swore by his honour the mustard was naught: now I'll stand to it, the pancakes were naught and the mustard was good, and yet was not the knight forsworn.

CELIA

How prove you that, in the great heap of your knowledge?

ROSALIND

Ay, marry, now unmuzzle your wisdom.

TOUCHSTONE

Stand you both forth now: stroke your chins, and swear by your beards that I am a knave.

CELIA

By our beards, if we had them, thou art.

TOUCHSTONE

By my knavery, if I had it, then I were; but if you swear by that that is not, you are not forsworn: no more was this knight swearing by his honour, for he never had any; or if he had, he had sworn it away before ever he saw those pancakes or that mustard³⁴ (Shakespeare, 1994, p.60).

A lição de juramentos do bobo se remete à ‘realidade física da atuação’ sem se esquecer da ‘realidade imaginária da fábula’, como as definiu Mendes. O bobo faz as duas jovens jurarem por suas barbas. Célia e Rosalinda enquanto personagens não as têm, mas os atores que as representavam naquela época, poderiam ter. Então, o juramento tem validade ou não? Quem responde: o ator ou a personagem? É juramento ou é brincadeira? Vejo essa ‘lição’ do bobo como uma referência ao próprio jogo teatral que se desenrola e um anúncio do travestimento que se multiplicará nas cenas seguintes, onde operam juntos esses dois níveis de realidade. Rosalinda acabará encontrando a graça de jogar com esses

³⁴ Rosalinda: Com quem aprendeste esse juramento tonto?

Toque: Com um certo cavalheiro que jurava pela honra que as tortas estavam boas, e pela honra jurava que a mostarda não prestava. Agora, eu afirmo que as tortas de nada valem e que a mostarda era boa, sem que com isso fique perjuro o cavalheiro.

Célia: Como provarás semelhante coisa com todo o fardo de teus conhecimentos?

Rosalinda: Vamos lá; tira a mordaca de tua sabedoria.

Toque: Adiantai-vos um pouco, pegai no queixo e jurai por vossas barbas que eu sou um maroto.

Célia: Por nossas barbas, se as tivéssemos, é o que tu és.

Toque: Por minha maroteira, se a tivesse, é o que eu seria; mas quando jurais pelo que não existe, não perjurais; foi o que se deu com o cavalheiro, ao jurar por sua honra, que é o que ele nunca teve; ou, se a tivesse possuído algum dia, já a teria gasto em juramentos, muito antes de ter visto aquelas tortas e a mostarda (Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1992, p. 367).

‘juramentos que não são perigosos’, justamente no seu encontro com Orlando na cena I do ato IV, levando o recurso do travestismo ao paroxismo.

Nessa cena Rosalinda fala em prosa, e como a sedução a seu amado não deixa de fazer parte desse jogo, ouço sua língua se movimentar como uma encantadora de serpentes. Ou melhor, a meu ver, a personagem nos obriga a nós atrizes a aprender esse movimento para poder atualizar seu texto em cena. Apresento abaixo um quadro com uma passagem do texto onde se podem encontrar essas características. No anexo, apresento o quadro com a tradução para o português:

Cena I, Ato IV

<p>Rosalinda começa com sua argumentação que trata de desencantar Orlando em relação às mulheres.</p> <p>Destacando as consoantes desse trecho da fala de Rosalinda constatamos a presença de uma combinação de “s” e consoantes líquidas.</p> <p>Ao escutarmos esse texto podemos escutar Rosalinda como, por exemplo, uma encantadora de serpentes, nesse momento em que inicia seu jogo com Orlando.</p> <p>Primeira vez nessa cena que Rosalinda brinca com Orlando declarando-se como Rosalinda. Construção de ironia com a platéia?</p> <p>Intervenção de Célia que serve a Rosalinda para mudar de atitude em relação a Orlando</p>	<p>ROSALIND Nay, an you be so tardy, come no more in my sight: I had as lief be wooed of a snail.</p> <p>ORLANDO Of a snail?</p> <p>ROSALIND Ay, of a snail; for though he comes slowly, he carries his house on his head; a better jointure, I think, than you make a woman: besides he brings his destiny with him.</p> <p>ORLANDO What's that?</p> <p>ROSALIND Why, horns, which such as you are fain to be beholding to your wives for: but he comes armed in his fortune and prevents the slander of his wife.</p> <p>ORLANDO Virtue is no horn-maker; and my Rosalind is virtuous.</p> <p>ROSALIND And I am your Rosalind.</p> <p>CELIA It pleases him to call you so; but he hath a Rosalind of a better leer than you.</p>
<p>Mudança temporária de humor de Rosalinda em relação a Orlando. Outra vez, jogo irônico: ‘if I were your Rosalind...’</p>	<p>ROSALIND Come, woo me, woo me, for now I am in a holiday humour and like enough to consent. What would you say to me now, an I were your very very Rosalind?</p> <p>ORLANDO I would kiss before I spoke.</p> <p>ROSALIND Nay, you were better speak first, and when you were gravelled for lack of matter, you might take occasion to kiss. Very good orators, when they are out, they will spit; and for lovers lacking—God warn us!—matter, the cleanliest shift is to kiss.</p> <p>ORLANDO How if the kiss be denied?</p>

	<p>ROSALIND Then she puts you to entreaty, and there begins new matter. (Shakespeare, 1994, p.85).</p>
--	---

O nível de elaboração do texto de Rosalinda nessa cena é altíssimo. A utilização de consoantes líquidas, a construção de aliterações, os trocadilhos com palavras e argumentos marcam essa pequena passagem e vão definindo um modo de discurso. Ninguém na obra fala como Rosalinda, nem em abundância, nem com arabescos sonoros similares, nem com tantos sentidos. Diz querer curar Orlando de sua febre de amor e nessa promessa ambígua o seduz. Ao mesmo tempo, sua promessa não deixa de ser verdade, desde que ela mesma seja a cura. Sem deixar de seduzir o moço, navega entre a ambigüidade e a ironia, e descreve devires femininos inconstantes, patéticos, onde as donzelas se transformam em megeras, enquanto trata de ir encantando o moço:

<p>Linhas melódicas com as vogais.</p> <p>Jogos sonoros com as palavras: - <i>men when woo wed</i> - <i>maids May when wives</i></p>	<p>ROSALIND Say 'a day,' without the 'ever.' No, no, Orlando; <i>men are April when they woo, December when they wed: maids are May when they are maids, but the sky changes when they are wives.</i> I will be more jealous of thee than a Barbary cock-pigeon over his hen, more clamorous than a parrot against rain, more new-fangled than an ape, more giddy in my desires than a monkey: I will weep for nothing, like Diana in the fountain, and I will do that when you are disposed to be merry; I will laugh like a hyen, and that when thou art inclined to sleep.</p> <p>ORLANDO But will my Rosalind do so? (Shakespeare, 1994, p.87).</p>
--	---

Rosalinda serpenteia no ouvido de Orlando esses devires femininos assustadores, aparentemente desconhecidos por ele, mas a meu ver, o envolve nos arcos de palavra que forma com seu texto. Talvez vá descobrindo com ele até que ponto podem se agüentar na instância do cortejo, onde ela toma a dianteira, e assim ir acalentado o momento da revelação. O refinamento sonoro do texto se mantém quando aparecem ironias em relação a uma pouca astúcia masculina, frente a um sagaz engenho feminino, como podemos acompanhar na passagem seguinte:

ROSALIND
By my life, she will do as I do.

ORLANDO
O, but she is wise.

ROSALIND
Or else she could not have the wit to do this: the wiser, the waywarder: make the doors upon a woman's wit and it will out at the casement; shut that and 'twill out at the key-hole; stop that, 'twill fly with the smoke out at the chimney.

ORLANDO

A man that had a wife with such a wit, he might say 'Wit, whither wilt?'

ROSALIND

Nay, you might keep that check for it till you met your wife's wit going to your neighbour's bed.

ORLANDO

And what wit could wit have to excuse that?

ROSALIND

Marry, to say she came to seek you there. You shall never take her without her answer, unless you take her without her tongue. O, that woman that cannot make her fault her husband's occasion, let her never nurse her child herself, for she will breed it like a fool³⁵! (Shakespeare, 1994, p.87).

Ao pensarmos em nosso percurso, iniciado no capítulo anterior, Rosalinda enuncia com graça o que seria a perspicácia feminina, ou o espírito feminino, cujo movimento encontra brechas nos obstáculos e é capaz de superar barreiras. Como a ambigüidade nunca a abandona, esse movimento termina associado a uma pasmaceira masculina. Posso não estar de acordo com essa credulidade masculina ou com o uso que Rosalinda faz dela, mas me parece interessante como a personagem descreve um movimento feminino: aquele que sempre encontra uma saída – pela janela, pelo buraco da fechadura ou mesmo pela chaminé – frente a um obstáculo. Com essa descrição vamos avançando pouco a pouco em nosso percurso rumo a uma máxima possibilidade feminina.

Nesse sentido, Rosalinda traz a possibilidade da fruição e de experimentar momentos de liberdade até então desconhecidos. Entretanto, há limites que ela não pode transgredir. Se para Lavínia suas ações estavam confinadas ao espaço demarcado por Tito, a moldura da liberdade de Rosalinda é seu travestismo. Nele, ela fala com cada qual, segundo uma forma que lhe permita desfrutar. Pode ser em verso, pode ser prosa, pode ser modulando de um para outro na mesma fala; o que lhe importa é desfrutar desse momento, inclusive, quando ele traz desdobramentos inesperados como o caso do enamoramento da pastora Phebe. Entre um encontro e outro com Orlando tecido em prosa, Rosalinda se

³⁵ Rosalinda: Por minha vida; ela fará justamente como eu.

Orlando: Mas ela é sensata.

Rosalinda: sem o que não teria espírito para tanto; quanto mais sensata mais voluntariosa. Fechai as portas ao espírito feminino, e ele escapará pela janela; fechai esta, e ele sairá pelo buraco da fechadura; entupi o buraco, e ele fugirá com a fumaça pela chaminé.

Orlando: O indivíduo que tivesse uma mulher de semelhante espírito, poderia perguntar: 'Espírito, para onde vais'?

Rosalinda: Poderíeis deixar essa interpelação para quando vísseis o espírito de vossa mulher no ponto de ir para o leito do vizinho.

Orlando: E que espírito teria espírito para justificar-se?

Rosalinda: Ora diria que tinha ido procurar-vos lá, jamais apanharíeis sem resposta a menos que a apanhásseis sem língua. Oh! A mulher que não sabe por a culpa no marido por suas próprias faltas, não deve amamentar o filho, pela certeza de criar um palerma (Tradução: Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1992, p.393).

encontra com uma pastora que maltrata um pretendente enamorado. Ao intervir, em verso, frente ao que vê, consegue uma enamorada:

ROSALIND

And why, I pray you? Who might be your mother,
That you insult, exult, and all at once,
Over the wretched? What though you have no beauty,--
As, by my faith, I see no more in you
Than without candle may go dark to bed--
Must you be therefore proud and pitiless?
Why, what means this? Why do you look on me?
[...]

Why look you so upon me?

PHEBE

For no ill will I bear you.

ROSALIND

I pray you, do not fall in love with me,
For I am falser than vows made in wine:
Besides, I like you not. If you will know my house,
'Tis at the tuft of olives here hard by
Will you go, sister? Shepherd, ply her hard.
Come, sister. Shepherdess, look on him better,
And be not proud: though all the world could see,
None could be so abused in sight as he³⁶ (Shakespeare, 1994, p.67).

Febe recebe uma fala em verso de Rosalinda e lhe devolve um enamoramento imediato, num desdobramento perigoso para a moral elisabetana. Mas Rosalinda não desiste de seu travestimento nesse instante, ao contrário, dá esperanças à pastora! Rosalinda só dá fim ao jogo quando a situação se torna insustentável, e Orlando lhe dá a deixa de que não pode seguir com a brincadeira:

³⁶ Rosalinda (*avançando*): Por quê? Pergunto; quem foi vossa mãe, para insultardes tanto e com requintes a esse infeliz? Se vos falece toda beleza – que só vejo o necessário para ir deitar-se a noite sem candeia – há razão para serdes insensível e orgulhosa? Mas que é que estais pensando? Por que me olhais assim?

[...]

Por que me olhais desse jeito?

Febe: Não há de ser por ódio.

Rosalinda: Não vos apaixonéis por mim, vos peço, que eu sou mais falsa do que juramentos formulados no vinho, sobre serdes-me intolerável. Procurais meu pouso?

Fica bem perto: é ali nas oliveiras.

Vamos mana? Pastor sede mais áspero.

Vamos mana? Pastora mais carinho;

O orgulho abandonai, pois muito embora

vos veja o mundo inteiro, este pastor

na miopia revela um grande amor.

[...](Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1992, p.390).

ROSALIND

Why then, to-morrow I cannot serve your turn for Rosalind?

ORLANDO

I can live no longer by thinking.

ROSALIND

I will weary you then no longer with idle talking³⁷ (Shakespeare, 1994, p.99).

Orlando não pode seguir com as imaginações, com os pensamentos que não se concretizam a respeito de sua amada, e Rosalinda frente a isso propõe imediatamente terminar com o palavrório. Aqui chegamos a um duplo apelo à resolução do travestismo. Por mais que Rosalinda se divirta com o enamoramento de Febe, não é possível sustentá-lo por mais que alguns momentos na cena elisabetana. Rosalinda então, produz não só o próprio casamento, mas o de Febe com o seu pretendente. Assim, ela reconduz o engano ocasionado à ordem antes estabelecida. Segundo Mendes:

O travestismo de Rosalinda e outras virgens andróginas das comédias de Shakespeare têm uma qualidade apolínea, iluminadora, redentora. As cenas de mais forte teor cômico-desestabilizador surgem quando a brincadeira do disfarce funciona como atrativo sexual e o jogo aproxima-se perigosamente de desdobramentos proibidos [...]. Mas o travesti renascentista reconduz seu iludido admirador à razão e à integração social. [...] Um astucioso jogo de palavras (Rosalinda enganando e desenganando a pastora Febe, que se apaixona pelo falso pastor Ganimedes) desvia os impulsos homoeróticos para o final feliz de um casamento padrão (Mendes, s/r, p.6).

Por fim, se faz o casamento de Rosalinda com Orlando e quando ela se revela no momento de suas núpcias como mulher, Febe não tem como recusar seu antigo pretendente, que até então havia sido sistematicamente preterido. A revelação é feita em verso, e Rosalinda se apresenta como noiva e filha:

ROSALIND

[To DUKE SENIOR] To you I give myself, for I am yours.

To *ORLANDO*

To you I give myself, for I am yours.

DUKE SENIOR

If there be truth in sight, you are my daughter.

ORLANDO

If there be truth in sight, you are my Rosalind.

PHEBE

If sight and shape be true,

Why then, my love adieu!

ROSALIND

I'll have no father, if you be not he:

I'll have no husband, if you be not he:

Nor ne'er wed woman, if you be not she³⁸ (Shakespeare, 1994, p. 106).

³⁷ Rosalinda: Ora essa! Amanhã não poderei fazer as vezes de Rosalinda?

Orlando: Não me é possível continuar a viver só de fantasias.

Rosalinda: Nesse caso não continuarei a fatigar-vos com conversas ociosas (Shakespeare, 1992, 399).

³⁸ Rosalinda (*ao Duque sênior*): a vós me entrego, porque vossa eu sou.

(*A Orlando*) a vós me entrego, porque vossa eu sou.

De volta aos pentâmetros iâmbicos, Rosalinda se entrega a seu pai e a seu recém-marido em versos sintéticos como num movimento de contração depois de todos os arabescos desenhados com suas palavras. Sua última aparição se dá na forma de um epílogo em prosa, onde fala ora como a heroína da peça que recém termina, ora como o ator que a performava e aqui nos despedimos de Rosalinda. Com Ganimedes desfrutamos de sua astúcia e inteligência, mas toda a intensidade delas só pôde ser desdobrada dentro da moldura do travestismo. Seria possível avançar para além de Rosalinda buscando horizontes de possibilidade feminina na obra de Shakespeare? Parece-me que sim, e escolho Marina como nosso próximo passo.

Duque Sênior: Se a vista não me ilude, és minha filha.

Orlando: Se estou certo, és minha Rosalinda.

Febe: Se a vista se ao Fado,
adeus meu sonho dourado!

Rosalinda: (*ao Duque sênior*) Outro pai não desejo, a não ser vós

(*a Orlando*) Outro esposo não quero, a não ser vós

(*a Febe*) Se alguém for minha esposa, há de ser vós (Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1992, p.402).

CAPÍTULO 7. Marina: Um Horizonte de Possibilidade Feminina.

MARINA

Is this wind westerly that blows?

LEONINE

South-west.

MARINA

When I was born, the wind was north³⁹.

Depois de nos encontrarmos com o travestismo de Rosalinda, chegamos a Marina, nossa última parada em nosso percurso feminino. Não encontramos Marina em uma tragédia, ou em uma comédia, mas entre as últimas histórias cavaleirescas de Shakespeare, onde uma jovem também precisa encontrar seus próprios recursos para enfrentar suas adversidades. Ela sofre com perigos similares aos de Lavínia, mas não recorre em nenhum momento ao artifício do travestimento feito por Rosalinda, encontrando saídas em sintonia com uma máxima possibilidade de realização feminina.

Marina, como vimos no marco conceitual, não é uma protagonista, mas uma personagem decisiva para a resolução da principal linha de ação desenvolvida na obra. Sendo assim, é necessário ter presente alguns dados dessa linha de ação. A obra se inicia com Péricles, príncipe de Tiro, se apresentando como pretendente da filha do rei Antíoco, o poderoso rei da Antioquia. Para conseguir a mão da moça, Péricles precisa acertar um enigma colocado pelo rei, sob pena de morte no caso de falha. O príncipe encontra a resposta, mas antes de dizê-la percebe que ela revela o incesto oculto que o rei mantém com a filha. Péricles se vê então, presa de uma armadilha fatal: se não diz a resposta, morre; se a pronuncia, declara frente ao rei que conhece seu crime o que também acarretaria sua morte. Entretanto, o jovem consegue se evadir do dilema dando a entender ao rei que sabe a verdadeira resposta sem pronunciá-la. Péricles consegue fugir da Antioquia e a partir daí, inicia uma longa jornada para fugir do alcance do rei, onde o mar, quase sempre tormentoso, o coloca diante de inúmeras provas.

Nessa verdadeira peregrinação que se abre para o jovem, volta a se repetir a situação cavaleiresca de se apresentar diante de um rei para pedir a mão de uma donzela. Entretanto, dessa vez na desconhecida cidade de Pentápolis, onde o rei é justo e a donzela virtuosa. O casamento de Péricles se faz prontamente e na noite de núpcias concebem um bebê. Tudo parece se encaminhar para uma resolução da obra, pois passado algum tempo, também chega a notícia de que o rei ameaçador morreu fulminado por um raio, fato

³⁹ Marina: É o vento oeste que sopra?

Leonino: Sudoeste.

Marina: Quando eu nasci, era o vento norte (livre tradução).

tomado por todos como justiça divina. Dadas as condições para que Péricles retorne a sua casa de braços dados com a rainha prestes a dar a luz, se empreende nova viagem. Mas uma nova reviravolta acontece, e aqui nos encontramos com Marina.

É interessante notar que quando procuramos contar a história da obra, aparece seu tom de romance e às vezes pode dar a impressão de não ser uma obra teatral. Talvez permaneçam os ecos de relatos da tradição oral que circulavam na época elisabetana sobre um príncipe que enfrenta diversas peripécias até se reencontrar com sua família. Entretanto, Bloom compartilha um testemunho como espectador e afirma:

A má direção e a má atuação me converteram ao partido de Charles Lamb, é melhor - ah! - especialmente agora, ler Shakespeare que vê-lo disfarçado e deformado. Péricles é a exceção; é a única obra de teatro de Shakespeare que prefiro voltar a ver que reler, e não somente pelo texto ter sido danificado pela transmissão. Talvez, porque renunciou a compor os dois primeiros atos, Shakespeare compensou isso fazendo dos três últimos atos seu experimento teatral mais radical desde o Hamlet maduro de 1600-1601 (Bloom, 2000, p.600).

Bloom faz referência à possibilidade de Shakespeare ter compartilhado a autoria dos primeiros atos da peça com George Wilkins, um negociante de prostitutas considerado um escritor inepto; assim como às várias transcrições não autorizadas por Shakespeare dessa obra que são, justamente, a base de todas as edições que nos chegaram atualmente.

Quanto a isso, ainda que não haja o mesmo nível de fidelidade no texto como no caso das personagens anteriores, me pareceu produtivo incluir a obra no percurso, aplicando princípios da abordagem do *lugar de fala*, pois apesar de todas as interferências que possa ter sofrido nas transcrições que chegaram até nós, ainda é possível identificar movimentos sonoros no texto e seus ecos dramáticos na cena, para além dessas possíveis interferências. Além do mais, sendo catedrático de literatura, Bloom reconhece a contundência cênica dessa obra – algo bastante raro – assim como o nível de experimentação teatral que Shakespeare realizou com ela. Frente a isso, considero essa peça como uma doce enfeitada, a qual escolho incluir nesse estudo, pois entre suas pérolas está, a meu ver, o perfil feminino trazido por Marina.

Marina tem sua primeira aparição na obra como um bebê, e quando se referem a ela está no colo de Licórida, sua ama de leite. Ela nasce no meio das águas: num barco em alto-mar, em meio a uma tempestade e seu nascimento é marcado pela trágica notícia da morte de sua mãe. Quando Licórida vai até o convés do navio apresentar o bebê ao pai, o encontra pedindo aos deuses que a tempestade se amaine:

Enter LYCHORIDA, with an Infant
Now, Lychorida!

LYCHORIDA

Here is a thing too young for such a place,
Who, if it had conceit, would die, as I
Am like to do: take in your arms this piece
Of your dead queen.

[...]

PERICLES

Now, mild may be thy life!
For a more blustrous birth had never babe:
Quiet and gentle thy conditions! for
Thou art the rudeliest welcome to this world
That ever was prince's child. Happy what follows!
Thou hast as chiding a nativity
As fire, air, water, earth, and heaven can make,
To herald thee from the womb: even at the first
Thy loss is more than can thy portage quit,
With all thou canst find here. Now, the good gods
Throw their best eyes upon't!⁴⁰ (Shakespeare, 1999, p. 1047).

Marina é a única personagem de nosso percurso que entra em cena pela primeira vez no colo de uma mulher. A jovem mãe é dada como morta nesse instante, e Licórida será a ama-de-leite e mãe de criação dessa menina que nasce com todos os elementos da Natureza alinhados. Na época elisabetana se concebiam cinco elementos: fogo, ar, água, terra e éter, sendo este último a matéria dos céus que constrói a própria vida (Tillyard, 1984).

Tamanha conjunção anuncia a chegada de Marina, que recebe a benção de Péricles naquele mesmo instante. Essa benção dita em verso, não é aquele pedido de glórias feito por Tito para receber Lavínia, e que se revela ironicamente trágico posteriormente. Rosalinda por sua vez, não recebeu uma benção do duque legítimo em cena, mas ingressou na obra entristecida pelo seu banimento, algo que Péricles chega a conhecer na sua impossibilidade de retornar a casa.

⁴⁰ Licórida: He aqui algo demasiado joven para este trance,
y si tuviera raciocínio querría morir
igual que yo. Alzad en brazos esta parte
de vuestra reina muerta.

[...]

Péricles: ¡Que tengas dulce vida,
pues nunca ha habido parto más desasosegado!
¡Que sea tu temple amable y dócil! Tuya ha sido
la más brusca bienvenida que, a este mundo,
jamás tuvo hijo de príncipe. ¡Feliz sea el resto!
Tu nacimiento ha sido tan ruidoso como agua,
fuego, tierra y aire [y éter] podían anunciar
que saldrías del vientre. ¡Pobre pizca de mundo!
Desde el principio ya has perdido más de cuanto
vayas a cosechar, por buena que sea tu estrella.
¡Que los dioses te amparem con su mejor mirada! (Tradução de Andrés Ehrenhaus, Shakespeare, 1999, p. 76)

A próxima aparição de Marina será anunciada pelo narrador da peça. Shakespeare coloca nessa obra, um narrador de nome John Gower, inspiração direta de um poeta do século XIV de mesmo nome. Segundo Andrés Ehrenhaus, tradutor de *Péricles* para o castelhano, esse poeta se baseou num texto latino do cronista medieval Godofredo de Viterbo e escreveu *Confessio Amantis*, fonte de grande parte da peça, para Shakespeare. Afirma Ehrenhaus:

Se por um lado a presença de Gower no papel do coro constitua um reconhecimento explícito de sua influência, também permite oferecer uma referência histórica e literária menos distante e difusa, talvez como uma espécie de garantia poética de seriedade. [...] Gower é, além disso, um elemento distanciador que, um pouco a maneira de brechtiana, recorda convenientemente ao público quais são as regras e as convenções que deve aceitar para não assistir à representação em brancas nuvens. Exige atenção da platéia e também vôo imaginativo (pois muitos quadros, impossíveis de se desdobrar em cena, estão apenas sugeridos) convidado-a a refletir sobre o apresentado. Para reforçar o ancoramento na tradição, Gower se dirige aos espectadores em inglês antigo em pareados octossilábicos, uma métrica que ao público elisabetano devia soar arcaico⁴¹ (Shakespeare, 1999, p.11).

Discutiria com Ehrenhaus, que Shakespeare não colocou Gower à maneira brechtiana, mas sim que Bertolt Brecht aprendeu muito com Shakespeare do recurso do distanciamento, dedicando-se a investigá-lo profundamente no século XX. No que se refere à esfera acústica do texto, destaco como o autor coloca as descrições de Gower, como uma espécie de subterfúgio para algo que não pode ser colocado em cena. Considerando ser essa uma das últimas obras de Shakespeare, posterior a todas as suas comédias e grandes tragédias, parece-me difícil que Shakespeare recuasse frente à cena. Além disso, volto a citar Davini quando afirma que “nos textos shakespearianos, a palavra não vem substituir nada, ela é o material a partir do qual se modelam a peça e as personagens” (Davini, 2007, p.153) (Brecht, 1978).

Ao levar em conta essas considerações, assim como a colocação de Bloom apresentanda anteriormente, prefiro situar a apresentação de Marina pelo coro de Gower distante de um arremedo, e mais próxima de uma decisão estética. Apesar de todas as incertezas que rondam essa obra, destaco como o próprio Ehrenhaus nos traz o dado da sonoridade específica da fala de Gower. Ao estudar as falas de Marina em relação aos outros personagens é possível perceber as suas especificidades e sua dinâmica que também a faz transitar entre a prosa e o verso iâmbico. Com esses dois personagens, apenas, já temos três regiões sonoras distintas que se configuram, cujo estudo me parece produtivo, segundo a abordagem do *lugar de fala*. Por exemplo, antes da primeira aparição de Marina jovem, Gower faz um breve relato sobre ela, apresentando-a com seus versos octassílabos:

⁴¹ Livre tradução

GOWER

Imagine Pericles arrived at Tyre,
Welcomed and settled to his own desire.
His woeful queen we leave at Ephesus,
Unto Diana there a votaress.
Now to Marina bend your mind,
Whom our fast-growing scene must find
At Tarsus, and by Cleon train'd
In music, letters; who hath gain'd
Of education all the grace,
Which makes her both the heart and place
Of general wonder. But, alack,
That monster envy, oft the wrack
Of earned praise, Marina's life
Seeks to take off by treason's knife⁴² (Shakespeare, 1999, p. 1049).

Gower constrói a credibilidade do relato com o selo do som dos pareados. Toda vez que o coro aparece traz algumas informação desconhecida da platéia, assim como um comentário ou uma reflexão ética ou moral. Na tradução para o português, Nunes privilegia a sonoridade dos pareados buscando rimas possíveis. Entretanto, no caso da referência sobre Thaisa, mãe de Marina, a decisão pela rima acarretou prejuízo na informação. Numa livre tradução, passamos de algo semelhante a “sua louvável rainha nós deixamos em Éfeso\ como devota de Diana”; a abaixo citada “Ficou em Éfeso a rainha\ levando vida bem mesquinha”. Impasses como esse são difíceis de resolver e várias vezes o tradutor precisa optar pelo sentido em lugar da sonoridade ou vice-versa.

Faço referência a essa passagem sobre Thaisa por essa informação se vincular com a ação dramática de Marina, como veremos mais adiante. A jovem mãe dada como morta no momento do parto, em realidade sofreu uma espécie de catalepsia, apresentada na cena II do Ato III. Os marinheiros do barco no momento do nascimento de Marina, exigiram que Péricles atirasse o corpo da rainha ao mar para aplacar a tempestade. Colocada num

⁴² *Entra Gower*

Péricles volta para o Estado;
Tiro lhe chama o rei amado.
Ficou em Éfeso a rainha,
levando vida bem mesquinha.
Imaginai ora Marina
que nossa cena pequenina
coloca em Tarso, onde educada
foi por Cleão como uma fada.
Como letrada e musicista,
da educação toda a conquista
ela alcançou. Toda a cidade
a adora como a uma deidade.
Mas, oh tristeza! A inveja escura,
que da excelência jamais cura,
visa com a faca da traição
da bela criança o coração (Tradução de Carlos Alberto Nunes, Shakespeare, 1966, p.231).

féretro sumamente bem calafetado, Thaisa foi levada pelas ondas vestindo suas jóias de rainha e uma carta de Péricles, desolado, pedindo para que aquele que encontrasse o féretro, sepultasse o seu amor. O mar leva Thaisa a bom porto, e chegando a uma ilha é encontrada por um médico que a faz voltar a vida com o calor do fogo e com o som de música. Ao voltar a si, entende que sua família pensa que está morta e sem esperanças de voltar a vê-los, se consagra à deusa Diana dirigindo-se para Éfeso.

Assim como a trajetória de Péricles é importante para compreender a sequência de ações de Marina, a de Thaisa também o é, como se revelará no fim da obra. Uma vez apresentada a traição que aguarda Marina, a jovem entra em cena, com seus catorze anos, com um cesto de flores nas mãos, triste pela morte de Licórida:

Enter MARINA, with a basket of flowers

MARINA

No, I will rob Tellus of her weed,
To strew thy green with flowers: the yellows, blues,
The purple violets, and marigolds,
Shall as a carpet hang upon thy grave,
While summer-days do last. Ay me! poor maid,
Born in a tempest, when my mother died,
This world to me is like a lasting storm,
Whirring me from my friends⁴³ (Shakespeare, 1999, p.1050).

Lavinia quando entrou em cena pela primeira vez, levou lágrimas – tributárias e de alegria pelo retorno de Tito – à tumba de seus irmãos. Marina não deixa de estar triste, mas traz flores em suas mãos e mostra, em verso, sua intenção de multiplicá-las num tapete que forre o chão que cobre a sepultura da ama-de-leite. No entanto, a madrasta Dioniza, invejosa da beleza da jovem, ordena sorrateiramente a um laçao que mate Marina. Tal plano se aproveita da tristeza da moça, pois a madrasta lhe diz que vá se distrair de seus sofrimentos na beira da praia, com a companhia de Leonino, o laçao que aceitou a terrível incumbência.

⁴³ (*Entra Marina com um cesto de flores nas mãos*)

Marina: De Telo vou tirar ora os enfeites,
para juncar de flores o teu leito.
as flores amarelas, azuladas,
os crisantos, as púrpuras violetas
virão atapetar-te a sepultura
nestes dias de estio. Oh! Triste fado
por sorte me tocou. A luz primeira
vi uma tempestade em que privada
de minha mãe fiquei. Qual permanente
furacão é este mundo, que me arrasta
para longe dos meus (Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1966).

A moça aceita o passeio, mas não se distrai da dor que sente, nem se afasta de si mesma, pois começa a contar, em verso, a história de seu nascimento como Ihe contava Licórida. Leonino a interrompe dizendo que a vai matar, e Marina desesperada começa pedir que ele reconsidere sua decisão. Toda esse cena se desenvolve em verso e Leonino daria cabo à sua missão, se não fosse por um grupo de piratas que surgem inesperadamente na praia e seqüestram Marina, com escassas palavras em prosa. Se compararmos essa situação com aquela enfrentada por Lavínia no terrível encontro na floresta com Tamora e seus filhos, encontramos um mote semelhante. Leonino não executa o assassinato, porque o bando de piratas chega antes. Mesmo assim, outro risco se abre, pois os piratas vem acompanhados de sua conhecida fama de violadores:

LEONINE

These roguing thieves serve the great pirate Valdes;
And they have seized Marina. Let her go:
There's no hope she will return. I'll swear
she's dead,
And thrown into the sea. But I'll see further:
Perhaps they will but please themselves upon her,
Not carry her aboard. If she remain,
Whom they have ravish'd must by me be slain⁴⁴ (Shakespeare, 1999, p. 1051).

Mas nem o assassinato, nem a violação ocorrem porque os piratas decidem vender a donzela a um bordel na cidade de Mitilene. Como as virgens alcançam melhor preço, nenhum dos piratas toca em Marina e a moça é vendida por mil escudos. Essa reviravolta na linha de ação de Marina a coloca diante da cafetina do bordel que começa a tentar convencê-la de que a prostituição é um meio de vida recompensador. Aqui encontramos outra semelhança com o caso de Lavínia. Tamora se mostrou incomovível aos apelos da jovem romana e as últimas palavras de Lavínia foram dedicadas a mostrar como Tamora ofende o nome ‘mulher’, ao pactuar com seus algozes, nome que a princípio as duas levavam em comum. Ou seja, Tamora deixa de ser mulher naquele momento através da perspectiva de Lavínia. Sua constatação foi brutalmente interrompida por Demétrio e já

⁴⁴ Leonino: Estes ladrões são homens do famoso pirata Valdes. Podem carregá-la. Esperança não há de que ela volte. Vou jurar que a matei e, após, o corpo joguei ao mar. Mas vou certificar-me. quem sabe se depois de se saciarem, a deixam, sem levá-la para bordo. Nesse caso, a que houver sido violada, por mim será de pronto, assassinada (Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1966, p.238).

sabemos como terminou este drama. Marina por sua vez, frente à aliciadora Cafetina a questiona:

MARINA

Are YOU a WOman?

BAWD

What would you have me be, an I be not a woman?

MARINA

An HOnest WOman, or NOT a WOman.

BAWD

Marry, whip thee, gosling: I think I shall have something to do with you. Come, you're a young foolish sapling, *and must be bow'd as I would have you*⁴⁵ (Shakespeare, 1999, p, 1052).

Para Marina a questão é ser uma mulher honrada, ou ser nenhuma. Já a Cafetina, *bawd* em inglês, quer moldá-la, curvâ-la como a um arco, *bowd*, na mesma língua. Com o trocadilho posto, a Cafetina quer fazer de Marina uma igual. Aquela que é mais velha e conhece o que é ser curvada, se encarrega de fazer o mesmo com a jovem que se apresenta diante dela.

Quanto à forma do texto, encontramos uma Marina sintética em seu diálogos quando é levada ao bordel. Com Rosalinda, era possível identificar claramente os trânsitos entre prosa e verso feitos por ela, pelos arabescos de palavras que desenhava. Marina por sua vez, tem várias falas como as acima citadas, com menos pés que os cinco do pentâmetro iâmbico. Ainda que em várias falas o ritmo iâmbico se mantenha, há algumas que podem ser tomadas por prosa. Frente à intimidação do bordel, ela parece optar pela concentração. Se compararmos com suas súplicas à Leonino, onde os seus versos foram vários e sua argumentação abundante, Marina aparece aqui com poucas palavras, falando apenas o imprescindível, como Tateando o terreno no qual pisa. Afinal, os pólos de conflito estão desenhados com muita clareza e ela está em clara desvantagem.

A Cafetina segue essa cena II do Ato IV falando em prosa com seu laçao Boulton (outro participante para o jogo sonoro claramente alinhado com a cafetina: bow, bawd, bould), onde ouvimos os anúncios que ele fez no mercado sobre Marina. Frente a isso, Marina faz um pedido, em verso, à deusa Diana que a ajude em seu propósito de sair daquele lugar pestilento, sã e salva.

⁴⁵ Marina: Sois mulher?

Alcoviteira: A não ser mulher, que quereríeis que eu fôsse?

Marina: A não ser mulher honesta, não devíeis ser mulher.

Alcoviteira: Com a breca, estais precisando de chicote; já estou vendo que ireis dar-me trabalho. Vamos, não passais de uma plantazinha tola, que precisa ser dobrada a meu talante (Tradução: Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1966, p.240).

MARINA

If fires be hot, knives sharp, or waters deep,
Untied I still my virgin knot will keep.
Diana, aid my purpose!⁴⁶ (Shakespeare, 1999, p.1053).

O pedido aqui vai além de suas frases curtas, e é feito diante dos outros dois personagens, o que pode se destacar da seqüência de frases curtas anteriormente ditas e anunciar a contudência da qual a moça é capaz. Marina continua sendo sintética e perto de Rosalinda, não há nada em sua fala parecido aos arabescos da engenhosa jovem na floresta de Ardenas. No entanto, esse mesmo poder de síntese, essa concentração de palavras aliada à definição de um propósito a ser realizado, pode aparecer como uma característica das falas de Marina.

Essa concentração se combina ao alinhamento com a deusa Diana, norteando seus argumentos e suas ações. O vento norte que soprou no nascimento de Marina, parece soprar, agora, por sua própria vontade e por seu próprio esforço, dentro das paredes do bordel, trazendo um pouco de ar fresco dentro daquele antro irrespirável. Ao definir sua bússola, seus argumentos ganham corpo e os clientes assíduos do bordel começam a desistir de freqüentar o lugar pelo que ouvem da moça:

First Gentleman

Did you ever hear the like?

Second Gentleman

No, nor never shall do in such a place as this, she being once gone.

First Gentleman

But to have divinity preached there! did you ever dream of such a thing?

Second Gentleman

No, no. Come, I am for no more bawdy-houses: shall's go hear the vestals sing?

First Gentleman

I'll do any thing now that is virtuous; but I am out of the road of rutting for ever!⁴⁷(Shakespeare, 1999, p.1054).

Não seria esse o sonho de Lavínia, encontrar ouvidos às suas súplicas? Sem dúvida, os personagens masculinos que entraram no bordel tiveram alguma abertura para ouvir

⁴⁶ Marina: Se houver fogo, água funda ou faca afiada, minha pureza ficará guardada.

Diana, ajuda-me o plano! (Tradução: Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1966, p.242).

⁴⁷ Primeiro gentil-homem: Já ouvistes falar em coisa assim?

Segundo gentil-homem: Não nem nunca mais tornarei a ouvir, num lugar como este, uma vez que ela vá embora.

Ouvir um sermão num lugar como este! Já sonhastes alguma vez com semelhante coisa?

Não, não. Vamos; já não sou homem de bordel. Vamos ouvir as vestais cantar?

De agora em diante farei tudo o que for virtuoso, deixando para sempre a estrada da perdição. (Tradução: Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1966, p. 248).

Marina, algo que Demétrio e Chiron não tiveram diante de Lavínia. Mas isso não quer dizer que a tarefa de Marina foi simples. Em sua contracenagem com Lisímaco, na cena IV do Ato IV, o governador do local entra em cena como se chutasse a porta do bordel, perguntando em prosa qual o preço do dia para a dúzia de virgens disponíveis. Na continuação dessa cena, podemos acompanhar a movimentação no texto de Marina que combinará verso e prosa, e a transformação de Lisímaco no diálogo com ela. Apresento abaixo um quadro de análise desse movimento e no Anexo 11, a tradução para o português:

Ato IV Cena 6.

<p>Aproximação de Lisímaco.</p> <p>Prosa</p>	<p>[...]</p> <p>LYSIMACHUS Now, pretty one, how long have you been at this trade?</p> <p>MARINA What trade, sir?</p> <p>LYSIMACHUS Why, I cannot name't but I shall offend.</p> <p>MARINA I cannot be offended with my trade. Please you to name it.</p> <p>LYSIMACHUS How long have you been of this profession?</p> <p>MARINA E'er since I can remember.</p> <p>LYSIMACHUS Did you go to 't so young? Were you a gamester at five or at seven?</p> <p>MARINA Earlier too, sir, if now I be one.</p> <p>LYSIMACHUS Why, the house you dwell in proclaims you to be a creature of sale.</p> <p>MARINA Do you know this house to be a place of such resort, and will come into 't? I hear say you are of honourable parts, and are the governor of this place.</p> <p>LYSIMACHUS Why, hath your principal made known unto you who I am?</p> <p>MARINA Who is my principal?</p>
<p>Aproximação mais direta de Lisímaco e risco declarado para Marina.</p> <p>Prosa</p>	<p>LYSIMACHUS Why, your herb-woman; she that sets seeds and roots of shame and iniquity. O, you have heard something of my power, and so stand aloof for more serious wooing. But I protest to thee, pretty one, my authority shall not see thee, or else look friendly upon thee. Come, bring me to some private place: come, come.</p>
<p>Resposta de Marina frente ao risco.</p> <p>Verso 1º: pentâmetro iâmbico regular. 2º: pentâmetro iâmbico irregular, enfatizando a ação benéfica que ela quer que Lisímaco faça.</p>	<p>MARINA If YOU were BORN to HOnour, SHOW it NOW; If PUT upon YOU, MAKE the JUDGMENT GOOD</p>

3°: pentâmetro iâmbico cortado pela metade.	That THOUGHT you WORTHY of it.
---	--------------------------------

Se acompanharmos o desenvolvimento desse diálogo, podemos encontrar que Marina seguiu com suas falas concisas, utilizando-se, inclusive, da prosa com Lisímaco até o momento da investida mais enfática do governador. Quando a moça se vê sem saída, ela recorre ao verso para realizar sua argumentação e no seu último verso, podemos encontrar um pequeno espaço deixado por Marina a seu interlocutor. O verso tem apenas dois ou talvez três pés, o suficiente para deixar um pequeno silêncio para a surpresa de Lisímaco. Assombrado, o moço é quem lhe pede, agora, que siga na sua colocação, respondendo ele em verso. Apresento no Anexo 12, o quadro com tradução em português:

Ato IV Cena 6.

<p>Pedido de Lisímaco para que ela siga sua fala, que não a interrompa.</p> <p>Verso Pentâmetro iâmbico regular incompleto. Falta um dos pés.</p>	<p>LYSIMACHUS How's THIS? how's THIS? Some MORE; be SAGE.</p>
<p>Marina atende o pedido de Lisímaco.</p> <p>Verso 1° verso: traz o último pé do verso de Lisímaco.</p> <p>Versos com finais femininos??</p>	<p>MARINA For ME, That AM a MAID, though MOST unGENTle FORTune Have PLACed ME in this STY, where, SINce I CAME, DiSEASES have BEEN sold DEARER than PHYsic, O, THAT the GODS Would SET me FREE from THIS unHallow'd PLAcE, Though THEY did CHANGE me TO the MEANest BIRD That FLIES i' the PURer AIR!</p>
<p>Resposta de Lisímaco frente ao apelo de Marina.</p> <p>Verso 1° verso: traz os dois últimos pés do verso final de Marina. 2° verso: pentâmetro iâmbico regular 3° verso: metade do pentâmetro? Possivelmente para coincidir com os cortes seguintes 4° verso: pentâmetro iâmbico regular 5° verso: pentâmetro iâmbico irregular</p> <p>6° verso: metade do pentâmetro?</p>	<p>LYSIMACHUS I DID not THINK Thou COULDST have SPOKE so WELL; ne'er DREAM'D [thou COULDST. Had I brought Hlther a coRRUPted MIND, Thy SPEECH had ALTER'D it. HOLD, here's GOLD for [THEE: PerSEver in THAT CLEAR WAY thou GOEST, And][AND the GODS strengthen THEE!</p>
<p>Resposta de Marina Verso.</p>	

Metade do pentâmetro. Completa os dois pés que faltam do verso anterior de Lisímaco.	MARINA The GOOD gods preSERVE YOU!
Promessa de Lisímaco Verso	LYSIMACHUS For ME, be YOU thoughten That I came WITH no ILL intent; FOR to ME The VErY DOORS and WINdows SAavour VILEly. FARE thee WELL. Thou ART a PIECE of VIRTUE, and I DOUBT not BUT thy TRAINing HATH been NOBLE. Hold, HERE's more GOLD for THEE. A CURSE upon HIM, die HE like a THIEF, That ROBS thee OF thy GOODness! If thou dost Hear from me, it shall be for thy good.

A leitura que faço dessa passagem é a de que Marina e Lisímaco começam a formar um duo nesse momento. Lisímaco ao pedir que ela continue falando, diz um verso com quatro pés deixando assim, um pequeno espaço para que a moça entre em sua fala. Ela por sua vez, coloca suavemente o último pé no verso de Lisímaco e segue na sua argumentação em pentâmetros iâmbicos. Tanto um quanto outro, deixam pequenos espaços em alguns de seus versos que se seguem depois desse momento. Possivelmente, deixem assim, lugar às respirações, às pequenas hesitações desse encontro que vai se transmutando de uma quase defloração a um reconhecimento inesperado de Lisímaco do valor de Marina. Nesse movimento podemos encontrar um par que começa a surgir para Marina, ao mesmo tempo em que ele se revela capaz de se transformar.

Pudemos ver com o auxílio de Davini no Capítulo 2, como o soneto compartilhado por Romeu e Julieta plasmava o próprio encontro de amor dos enamorados, assim como vários desafios para se dizê-lo a fim de atualizá-lo em performance. Nesse encontro entre Marina e Lisímaco, me parece que a dinâmica é semelhante. Marina consegue comover Lisímaco e ele passa a falar em verso, compartilhando a forma do pentâmetro iâmbico com ela.

Rosalinda, em suas brincadeiras com Orlando, conseguiu seduzí-lo e ensiná-lo sobre vários quesitos do cortejo e da vida desconhecidos pelo jovem, entretanto Orlando nunca chegou a transformar a sua fala num diálogo com Rosalinda. Isso não significa que para que se constitua um casal na obra shakespeariana, seja necessário que os dois personagens falem da mesma forma, ou compartilhem impreterivelmente uma mesma forma. O encontro de Rosalinda e Orlando contou com suas especificidades e se em *Como Gostais*, o travestismo era uma questão importante além do recurso teatral empregado, em

Péricles, me parece ser importante a questão do reconhecimento de quem se é, e da possibilidade da transformação pessoal.

Péricles em sua jornada se depara uma e outra vez com essa questão, assim como Thaisa em seu inesperado sacerdócio, e também Lisímaco em seu encontro com Marina. A moça também passa por transformações frente as situações com as quais se depara, mas arrisco-me a dizer que suas transformações são mais para proteger quem ela é, ao passo que os outros personagens vão em busca de quem são. Parece-me que Marina se torna uma sacerdotisa de Diana por suas ações na vida mundana. Ela não está apartada do mundo como Thaisa, que se consagrou oficialmente à deusa e vive reclusa. Marina coloca em prática os ensinamentos que recebeu em sua educação e sua retidão ética - seu norte dado por Diana - multiplica simbolicamente as flores que trazia em suas mãos no início da obra, onde quer que ela se encontre. Ela não apenas se protege e cuida de si mesma, ela gera transformações naqueles que a ouvem. Por um lado, ela não pode frear os acontecimentos: é ameaçada, traída, quase assassinada, seqüestrada, vendida, como em uma tormenta sem fim que marcou seu nascimento. Contudo, com sua concentração, ela consegue proteger sua integridade sem se deixar violentar, nem corromper, seja no plano físico, seja no plano simbólico.

Marina traz em nosso percurso, a possibilidade de gerar comoção nos personagens masculinos – como aconteceu com Lisímaco – e mesmo quando o personagem não está disposto a ouvi-la, ela dispõe de recursos para convencê-lo com argumentos, propostas e mesmo dinheiro conseguido com seu trabalho. Depois de quase levar o bordel à falência, a Cafetina manda seu laçao Boulton violentar a moça e deixá-la com sífilis, para dobrar de vez seu caráter. A disposição de Boulton não é a mesma de Lisímaco, mas a moça consegue se manter em seu lugar e argumenta encontrando uma saída. Nesse diálogo podemos acompanhar como Marina argumenta em verso, frente a investida em prosa de Boulton, desenhando-se sonoramente esses dois pólos em conflito. Apresento abaixo um quadro de estudo e no Anexo 13 a tradução para o português:

ATO IV Cena 6. Versos: 153-172

<p>Ameaça de Boulton Falas sintéticas de Marina Pode ser verso, pode ser prosa.</p>	<p>BOULT Come, mistress; come your ways with me. MARINA Whither wilt thou have me? BOULT To take from you the jewel you hold so dear. MARINA Prithee, tell me one thing first. MARINA</p>
--	--

	<p>What canst thou wish thine enemy to be? BOULT Why, I could wish him to be my master, or rather, my mistress.</p>
<p>Argumentação de Marina. VERSO</p>	<p>MARINA Neither of these are so bad as thou art, Since they do better thee in their command. Thou hold'st a place, for which the pained'st fiend Of hell would not in reputation change: Thou art the damned doorkeeper to every Coistrel that comes inquiring for his Tib; To the choleric fisting of every rogue Thy ear is liable; thy food is such As hath been belch'd on by infected lungs.</p>
<p>Boult tenta argumentar ao replicar. PROSA</p>	<p>BOULT What would you have me do? go to the wars, would you? where a man may serve seven years for the loss of a leg, and have not money enough in the end to buy him a wooden one?</p>
<p>Argumentação final de Marina. VERSO</p>	<p>MARINA Do any thing but this thou doest. Empty Old receptacles, or common shores, of filth; Serve by indenture to the common hangman: Any of these ways are yet better than this; For what thou professest, a baboon, could he speak, Would own a name too dear. O, that the gods Would safely deliver me from this place! Here, here's gold for thee. If that thy master would gain by thee, Proclaim that I can sing, weave, sew, and dance, With other virtues, which I'll keep from boast: And I will undertake all these to teach. I doubt not but this populous city will Yield many scholars.</p>
<p>Convencimento de Boult Marina continua falando em verso, Boult segue falando em prosa.</p>	<p>BOULT But can you teach all this you speak of? MARINA Prove that I cannot, take me home again, And prostitute me to the basest groom That doth frequent your house. BOULT Well, I will see what I can do for thee: if I can place thee, I will. MARINA But amongst honest women. [...]</p>

Há várias possibilidades de ler essa cena. Para mim, faz parte do esforço de Marina sustentar o verso com o qual fala, da mesma maneira com a que sustenta seus argumentos. Boult não tem qualquer interesse em deixar de ser o miserável que é, mas Marina consegue outra vez se proteger. Argumenta frontalmente, fala duramente, o faz reconhecer sua vileza, emprega o ouro que recebeu no momento exato e logra sair do bordel com saúde, como ela almejava. Gower depois nos contará como ela trabalhando como tutora de outras

jovens da cidade, ensinando a cantar, costurar, bordar, entre outras habilidades, entregará todo o dinheiro que recebe à Cafetina do bordel.

Marina parece ter feito tudo o que podia por si mesma, e agora em Mitilene, ensina a outras jovens suas habilidades. Estariam incluídas aí suas habilidades de Sherazade? A última missão de Marina é colocar-se diante de seu pai, e fazer sua parte para promover o reconhecimento entre ambos. Com a armação feita por Dioniza, Péricles deu a filha por morta e caiu num profundo abatimento, deixando de falar com quem é que seja. Mas na festa em honra a Netuno, os barcos de toda a região, com suas autoridades, se dirigem a Mitilene para fazer suas obrigações, e pelas mãos de Lisímaco Marina sobe ao barco onde provavelmente nasceu. A notícia do estado do príncipe de Tiro chega aos ouvidos do governador e ele pensa não haver melhor indicação nesse caso do que o príncipe escutar aquela jovem sábia encontrada no bordel.

Dessa forma, Marina e Péricles se vêem diante um do outro sem saber quem são. O príncipe catorze anos mais velho, levando vida de viúvo, tem diante de si uma donzela radiante de muita semelhança com sua jovem esposa, levada pelo mar. O mote do incesto volta a se apresentar, como na primeira cena do Ato I, e Péricles corre o risco de se tornar como Antíoco, aquele de quem fugiu durante toda a obra. Marina por sua vez, segue o mesmo compasso que veio seguindo anteriormente, e atende o pedido feito por Lisímaco, que desde aquele encontro só se manifesta a ela, em verso:

LYSIMACHUS

Fair one, all goodness that consists in bounty
Expect even here, where is a kingly patient:
If that thy prosperous and artificial feat
Can draw him but to answer thee in aught,
Thy sacred physic shall receive such pay
As thy desires can wish.

MARINA

Sir, I will use
My utmost skill in his recovery, Provided
That none but I and my companion maid
Be suffer'd to come near him.

LYSIMACHUS

Come, let us leave her;
And the gods make her prosperous!
MARINA sings (Shakespeare, 1999, p. 1056).

Então, Marina canta. Que melodias cantará nesse momento? Talvez, a única superação possível para a concentração de seu texto seja um canto que abre as portas para a cura. Pensando nas superações apresentadas nesse percurso feminino, aos arabescos de palavras de Rosalinda, Marina traz a concentração, ao seu travestismo, o apresentar-se

sempre como mulher; à mutilação de Lavínia, Marina traz flores nas mãos, a comoção dos que ouvem suas palavras, e o canto com sua voz, em sintonia com a sanção. Quando Péricles começa a ouvi-la pergunta intrigado:

PERICLES

[...] Pray you, turn your eyes upon me.
You are like something that--What country-woman?
Here of these shores?

MARINA

No, nor of any shores:
Yet *I was mortally brought forth, and am*
*No other than I appear*⁴⁸.

Encontro nessa fala um princípio régio para Marina, enunciado por ela mesma: não sou outra mais do que pareço. Péricles ao poder ouvir Marina, pôde ouvir a música das esferas, e finalmente aí, parece ter se resolvido verdadeiramente o enigma apresentado no início da obra, o singelo reconhecimento entre um pai e uma filha. Um reconhecimento que tira Péricles de seu estado de profunda tristeza e desesperança e se multiplica em novos reconhecimentos. A deusa Diana se encarrega de promover o reencontro com Thaisa, e dadas as condições, Lisímaco se apresenta como pretendente de Marina.

A moça, com seu vento norte a reger sua fala, seu verso e seu canto, seguiu seu caminho multiplicando as flores que ofereceu a Licórida em sua entrada. Com suas flores chegamos ao final desse percurso, o qual gostaria de concluir com uma síntese: com Lavínia ouvimos o compasso de uma personagem feminina que não pôde ser; com Rosalinda, ouvimos os trânsitos entre verso e prosa de uma personagem que nem sempre foi o que parecia; com Marina, ser e parecer são uma única coisa e seu verso e seu canto se colocam alinhados com a esfera divina. Talvez, com o horizonte simbólico e humano que nos coloca Marina, podemos nos esforçar para nos tornarmos as mulheres que necessitamos, e que necessitam aqueles que se esforçam para se tornar varões ao nosso lado.

⁴⁸ Péricles: Por obséquo, olhai-me. Com alguém precei-vos... Em que Terra nascestes? Sois acaso destas margens?

Marina: Não, de margem nenhuma. No entanto, nasci como mortal e não sou outra, senão o que pareço (Tradução de Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1966, p.260).

CONCLUSÕES

Aqui chegamos ao fim dessa instância de trabalho. Parece-me ter resultado produtivo haver investigado essa etapa do trabalho de atuação, prévia à cena, procurando abordar os personagens como *lugares de fala*. Ao trabalhar com essa abordagem, dediquei-me a seus princípios, pois ela se desdobra em períodos de treinamentos específicos com a palavra dita, aos quais não me dediquei profundamente.

Considero ter auxiliado nessa abordagem, a pequena imersão nos espetáculos teatrais realizada em Buenos Aires, pois com ela foi possível ter contato com amostras do panorama teatral contemporâneo e ratificar o diagnóstico feito por Davini anteriormente, no que diz respeito à produção vocal. O fato da cidade oferecer abundância e qualidade nas produções teatrais que lidam com textos clássicos foi fundamental para a investigação, permitindo estabelecer parâmetros de comparação, identificar dificuldades compartilhadas e subsídios para a aprendizagem.

Nesse sentido, os seminários sobre Shakespeare dados por Laurent Berger foram produtivos para o levantamento de dados históricos e da arquitetura teatral com a qual lidava Shakespeare em suas obras, trabalhadas na primeira parte da dissertação. Considero que essa experiência alimentou minha formação como atriz, e aproveito o ensejo para dizer que todas as questões levantadas sobre os espetáculos dizem respeito a dificuldades que também busco superar como atriz. A modo de conclusão, apresento um quadro síntese de cada personagem pensando-o como *lugar de fala*, levando em conta o percurso feminino transcorrido:

Lugar de Fala: Lavinia

Forma	Variações	Atributos
Pentâmetro Iâmbico Regular	Constância métrica mantida alternada com seus silêncios. Linha curta, interrompida, no momento da violação e mutilação física de Lavinia.	-Alinhamento com o status vigente. -Lugar de peça e presa na cadeia de vinganças. -Dependência, passividade em relação a personagens masculinos predadores. -Consonância e silêncio que levam ao eco. -Indefinição sobre si mesma. Ao não dizer os outros dizem por ela. Variação dos seus qualificativos: - Candidata a Imperatriz, - Ornamento de Roma - Alguém para ser esposa - Alguém a ser conquistada - Meio para se atingir a Tito Andrônico. - ‘Pão cortado’. Algo que sofreu perda de valor após ter perdido a virgindade. - Alguém a ser violada - Lugar onde se pode saciar a luxúria, a lascívia. - Detentora da vergonha do progenitor. Se ela morre a vergonha morre com ela. Exceção. Espanto e maldição interrompida deixada a Tamora em sua fala final. Momento de reação. Pergunta: Quem é mulher?

Lugar de Fala : Rosalinda

Forma	Variações	Atributos
Prosa	Métrica do verso mais flexível.	-Rosalinda tem uma confidente. Ao ter quem a ouça ela pode dizer.
Verso em pentâmetro iâmbico	Trânsito entre prosa e verso conforme a situação e\ou personagens.	(Diz quando está triste, quando quer se distrair, quando está enamorada, quando sofre de amores, etc.)
Pequena passagem em verso de sete e oito sílabas	Trânsito contribui para a configuração do disfarce ao qual se propõe: o travestismo.	-Nível de agência. Engenho
	Rosalinda encontra sua máxima expansão travestida e isso se nota nos arabescos de palavras que profere quando fala como Ganimedes.	-Dissonâncias com o status vigente (Contrargumenta quando é banida, ainda que sem sucesso)
	Abundância e refinamento nas aliterações e jogos de palavras	Recorre ao travestismo por proteção e a encontra a fruição:
	No momento da revelação de que é mulher, há uma contração e conclusão dessa prévia expansão.	-Manipulação dos Níveis de Informação. (A audiência\Célia\Touchstone\ Orlando, Silvio, Phebe)
	Não se encerra a ambigüidade.	-Referência ao jogo teatral elisabetano. Segundo Mendes: efeito especial. Dispositivo onde “ <i>realidade física da atuação e realidade imaginária da fábula</i> ” atuam juntas
	Como Gostais que fale Rosalinda?	-Ambigüidade. Piso no qual se desloca. O que pensa Rosalinda? O que quer? Os arabescos se vinculam ao múltiplos sentidos e à manipulação dos níveis de informação. (Sedução. Infidências contra o próprio sexo)
		Dilema: Mulher X Liberdade é apresentado e permanece em aberto.

Lugar de Fala: Marina

Forma	Variações	Atributos
Pentâmetro Iâmbico Prosa.	Trânsito entre prosa e verso.	-Entra em cena com flores nas mãos. Multiplica simbolicamente essas flores por onde pass.
Gower fala sobre ela em octâmetros	Métrica mais flexível ainda. Período final da obra de Shakespeare. Concentração de propósito e de palavras. Seu texto se concentra no ambiente do bordel. Fala o indispensável. Não se sabe se é prosa ou verso. Propicia transformação. No diálogo com ela, Lisímaco transforma seu texto de prosa para verso.	-Conexão com a deusa Diana. -Propósito para sair do bordel não só virgem, mas com saúde. -Marina diz apesar de que não estejam dispostos a ouvi-la e logra convencer seus interlocutores masculinos argumentando. -É capaz de proteger a si mesma sem se travestir. -Utiliza seus recursos e saberes sem se distrair de seu propósito. -Marina canta. Seu canto e sua palavra estão vinculados à superação, à transformação, à comoção, à resolução. Proposição: ser e parecer são uma coisa só, estando alinhada com a esfera divina.

Pensei esses quadros organizando-os nas três colunas que foram norteando as reflexões ao longo desse percurso feminino: a forma do texto, as variações que ele apresenta e os atributos das personagens em cada obra. Com a contribuição de Berry e Hall a respeito das especificidades do texto shakespeariano, foi possível levantar o ritmo iâmbico e mapear variações entre prosa e verso nas falas das personagens, um fator que nos levou a indagar sobre a arquitetura das personagens. Com o *lugar de fala* pudemos nos debruçar em alguns momentos-chave dessas personagens e colocar uma lente sobre eles, ou melhor, um microfone. Nessa escuta ampliada, milimétrica, encontramos que a leitura encarada como performance, aliada aos exercícios de fala aos quais nos propusemos realizar, nos foram guiando a alguns arcos de sustentação dessa arquitetura.

Ao trabalhar nessa investigação a partir de minhas incursões pelo ofício teatral, tratei a leitura como um ler-dizer-ouvir em ação. As cenas realizadas por outros atores às quais pude assistir na imersão como espectadora no teatro portenho, ou em gravações de vídeo e áudio foram formando e ampliando minha escuta. Quando uma escuta vai se ampliando, os parâmetros de comparação e de realização vão se transformando e\ou refinando. Quem ouve melhor, tem mais condições de dizer melhor. Uma premissa singela, mas que precisa ser construída seja para estar em cena, seja para propiciar uma experiência pedagógica.

Esse processo de *escuta ressoante*, como propôs Davini ao orientar-me, foi gerando reflexões ao longo do trabalho às quais apresentei organizadas na forma do percurso feminino trilhado. Seguramente se estivéssemos na área da literatura nos atermos a outras indagações ou poderíamos entrar em outras questões formais as quais não desenvolvemos nessa dissertação. Deixamos aqui algumas reflexões a partir do teatro, da experiência da cena reconhecendo-a como propositora de conhecimento, assim como reconhecemos contribuições oferecidas pela área da literatura, por sua experiência específica.

Quanto aos registros dos exercícios de fala, parece-me que valem como primeiros exercícios: alguns como primeiras leituras, outros como primeiras falas. Foram companheiros de jornada e o mais importante deles, no meu entender, é reconhecer a exigência do trabalho necessário para fazê-los soar de forma eficaz, algo que apenas dei os primeiros passos. Resgato o seu fim de estudo e de experimentação a exemplo dos cantores que conhecem o treino em outras línguas em função do repertório que escolhem. Dizer os textos em inglês não se tratou de uma tentativa de imitação de atores ingleses em performance, mas de colocar-me nessa situação de ler-dizer-ouvir e deixar meu corpo ser atravessado por ela. Assim, essa leitura performática, foi trazendo a musicalidade desses

textos, os universos de fonemas, entonação e articulação das palavras, em inglês, castelhano e português. Experimentar dizer o mesmo texto em traduções diferentes, me parece poder auxiliar no exercício criativo para a atuação e ajuda a levantar possibilidades sonoras antes impensadas.

Além disso, ao procurar experimentar as cadências distintas de cada personagem, me deparei com vários momentos no qual a minha primeira ação foi a de uniformizá-las, sinalizando uma dificuldade a ser superada. Outra questão que pude perceber na prática é o trabalho que exige conseguir manter a cadência do ritmo em inglês, e sobre ela encontrar variações possíveis. Entretanto, mesmo sendo exercícios iniciais, quando voltava ao texto em português, notava pequenos avanços. Às vezes voltava com mais articulação, às vezes com mais impulso, às vezes com uma cadência impregnada que trazia um colorido particular. Nas melhores passagens que pude fazer de cada uma das personagens, os desenhos da prosa, a cadência dos versos ou as transições entre elas acendiam pequenas chispas das emoções que elas poderiam trazer naquelas passagens.

Quanto à perspectiva simbólica do percurso feminino apresentado, agradeço a inspiração das aulas, reflexões e ateliês acerca do universo feminino ministradas por Maria Cristina Moreno, realizadas no Espaço de Cultura Argentina Americana, em Buenos Aires. Como sua prática ao ser professora e trabalhadora corporal está orientada pela possibilidade, me interessou profundamente procurar pensar que horizontes para a produção feminina eu poderia encontrar em Shakespeare. Resultou-me sumamente gratificante encontrar nessa pequena amostra da obra shakespeariana, uma simultaneidade entre a transformação do perfil das personagens femininas para uma configuração mais ativa e resolutiva, e o amadurecimento de Shakespeare como poeta e dramaturgo.

Claro está, que é possível fazer vários recortes diferentes na obra do dramaturgo, mas ao transitar por esse percurso que parte de uma máxima impossibilidade feminina e caminha a uma máxima possibilidade feminina, encontro no teatro um horizonte ético plasmado em Marina, um *teatro-mundi* onde personagens femininas podem ocupar lugares agentes, solidários, superadores de si mesmos, comovedores pelas possibilidades que sugerem. Que teatro necessitamos hoje, em 2009, quando o planeta não pode mais com nosso consumo abusivo e “feminicídio” passou a ser uma palavra corriqueira nos meios de comunicação? Várias podem ser as respostas, e minhas tentativas se animam conceitualmente a partir desse percurso em direção à possibilidade.

Nesse sentido, fomos acompanhando ao longo da segunda parte desta dissertação como a forma dos textos traz em si mesma os atributos das personagens e como pode ser

útil pensá-los como *lugares de fala* para acessar essa possibilidade oferecida à atuação. No caso de Lavínia, seu perfil plasma o que chamamos de uma máxima impossibilidade feminina e atravessamos com ela aquela sucessão de submetimentos e crueldades que a avassalam na obra.

Quanto à forma do texto, acompanhamos como esteve rigorosamente de acordo com a lógica sonora da cadeia de vinganças da qual ela se torna presa: não há qualquer dissonância, apenas cerceamento, silenciamento e invasão. A mutilação física aparece plasmada sonoramente em seu último verso quando é arrastada para fora de cena. Entretanto, sua mutilação simbólica foi aparecendo ao longo da obra em três fatores fundamentais: a forma de seus silêncios, a aderência à figura de seu marido como uma espécie de eco e as variações de seus atributos quando caracterizada pelos personagens masculinos.

Lavínia em seu último verso, o qual acompanhamos detalhadamente no Capítulo 5, nos deixa uma pergunta: quem é mulher? *Tito Andrônico* como obra, oferece Lavínia como resposta e Tamora como o revés da mesma moeda. Emerge, por um lado, um perfil feminino que nada pode realizar, dizer ou definir; não goza de relevância por si mesma, e seu corpo é tido como campo de batalha para disputas de poder travadas por seu progenitor. Por outro lado, Tamora aparece como o duplo oposto e complementar: aquela que é incomovível, que decide se desidentificar com a jovem e corrobora para que sejam travadas as disputas de poder em Lavínia, ou seja, é cúmplice de sua violação. Tendo em vista o percurso feminino que nos propusemos, essas são as respostas oferecidas por essa obra: a vítima ou a algoz.

Já Rosalinda com seus arabescos de palavras, oferece outras saídas e possibilidades de produção feminina, ainda que parciais. Ela se mostra como um dos personagens mais trabalhados por Shakespeare e seu texto apresenta constantes transições entre prosa e verso. Ela pertence a uma fase madura do autor quando esse já dá cátedra de teatro nos jogos teatrais que propõe a partir de seu travestismo. Nessa questão, nos auxiliou Mendes ao estudar o travestismo como recurso teatral onde operam juntas duas realidades ‘a realidade física da atuação’ e a ‘realidade imaginária da fábula’ (Mendes, s/r, p.8).

Essas modulações constantes entre prosa e verso se vinculam com as situações e personagens com as quais Rosalinda se depara. O estudo dessas transições se revela como um caminho direto para acessar o travestismo da moça e *como gostais* se revela um corolário para ela, materializado em seu próprio texto: como gostais que eu fale? Em prosa, em verso? O que gostais de ouvir?

Depois de tanto se espraiair travestida, sua revelação como mulher a devolve a seu status feminino da época, e seu texto se contrai após a radiante expansão que sofre nos momentos do travestimento. Com ela, nos deparamos com a possibilidade de experimentar situações inusitadas para uma mulher elisabetana. Se Lavínia, nos deixa a pergunta “quem é mulher?”, Rosalinda deixa em seu lugar um dilema a ser resolvido: como ser mulher e ser livre? Ou pelo menos: como ser mulher e ser autônoma? A resposta deixada por *Como Gostais* é a de que “mulher” e “autonomia” são compatíveis temporariamente, mas apenas ocultas sob o véu do travestimento.

Marina é aquela que propõe uma resolução nesse breve percurso. Pertence à etapa mais madura de Shakespeare e concentração pode ser sua palavra-chave: concentração no propósito que a guia, concentração nas palavras que pronuncia. Ela não traz os arabescos de palavras elaborados por Rosalinda, nem recorre ao travestismo para se proteger de perigos semelhantes aos sofridos por Lavínia. Ela fala o indispensável e suas palavras adquirem contundência nessa economia. Quando necessita argumentar, o faz em verso e é capaz de comover personagens masculinos da obra com sua palavra. Recordemos do encontro com Lisímaco, onde a transformação na atitude do moço pôde ser encontrada na transformação da forma de seu texto, gerada na contracena com Marina.

À pergunta de Lavínia e ao dilema de Rosalinda, Marina responde com um horizonte de produção feminina alinhada com a esfera divina. Ser e parecer são uma coisa só para ela, num paradoxo com a própria arte dramática. Se o teatro inspira a vida e é inspirado por ela, a personagem encarna a possibilidade de comoção junto com seus companheiros de jornada, mais afins ou adversos, na eterna peregrinação em busca de nós mesmos. Encontro na caudalosa obra de Shakespeare, esse horizonte ético a ser construído além do palco: sair em busca de transformar *ser* e *parecer* em algo integrado, gerando beleza nesse fazer, tornando uno palavra e gesto, aliando pensar, sentir e fazer. Longe de uma “moral de história” rasa, Shakespeare nos coloca diante de questões filosóficas onde a pergunta “quem somos?” aparece reiteradas vezes, de distintas formas e suas obras sempre nos convidam a entrar nesse jogo, pensando, fazendo, trabalhando, vivendo.

Assim, de mãos dadas com essas personagens femininas e procurando poder pensá-las como *lugares de fala*, deixo a proposição de pensarmos quais seriam nossos próprios *lugares de fala* no teatro contemporâneo e nas vidas que optamos seguir. Parece-me que essas personagens entalhadas na época elisabetana continuam a nos dizer sobre devires femininos que precisamos seguir pensando. Haver podido ingressar nessa jornada simbólica de um percurso feminino direcionado à possibilidade, onde podemos ler uma

verdadeira transmutação colocada pelo poeta, me parece inspirador e necessário não só para minha formação como atriz, mas para minha formação como mulher. Nesse sentido, concludo essa dissertação dizendo: Basta de Lavinismos. Cuidado com nossas Rosalindezes. A Marinar-nos...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUDEN, W.H, **El Mundo de Shakespeare**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.
- BANU, Georges. **Peter Brook: Hacia un teatro primero**. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006.
- BERRY, Cicely. **The Actor and the Text**. New York : Applause Theatre Books, 1992.
- BLANC, Natalia. *Diálogo Silvia Davni Existe una tendencia a despreciar al espectador* em **Diario La Nación**, Suplemento ADN Cultura, pp 28-29, Buenos Aires, Sábado 22 de março de 2008.
Link:http://adncultura.lanacion.com.ar/Nota.asp?nota_id=996746&high=silvia
- BLOOM, Harold. Shakespeare: **La Invención del Humano**. Bogotá : Grupo Editorial Norma, 2001.
- BORIE, Monique e outros. **Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BRECHT, Bertolt. **Estudios sobre Teatro**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1978.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.
- DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo**. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales. Buenos Aires: EdUNQ, 2007. ISBN 978-987-558-127-2.
- _____ *El Hecho: música extendida en control de los parámetros y magnitudes de la escena*. (s/r).
- _____ *O Beijo de Romeu e Julieta em Tempo e Performance*. Org: Medeiros, M.B. Monteiro, M. Matsumoto, R. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da UnB, 2007.
- _____ **O Corpo Ressoante**. [http://silviadavini.blogspot.com/search/label/O Corpo Ressoante](http://silviadavini.blogspot.com/search/label/O%20Corpo%20Ressoante).
- _____ *O Jogo da Palavra em Humanidades-Teatro*. Nº 44 -, pp. 37-44, Ed. UnB, Brasília, 1998.
- _____ *O Tempo – A Condensação*. **Arte & Conhecimento** -Nº 04. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, septiembre de 2005.

- _____ *Vocalidade e Cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto - Nº 44*, Rio de Janeiro, Rioarte, 2002.
- _____ **Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: na Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the 1990s.** Tese de PhD em Teatro, Junho de 2000, University of London, Senate House.
- DONNELLAN, Declan. **El Actor y la Diana**. Madrid : Editorial Fundamentos. Colección Arte, 2004.
- DUBATTI, Jorge (Org.). **Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina: Testimonios y lecturas de teatro comparado**. Buenos Aires: Centro Cultural Rector Ricardo Rojas e Oficina de Publicaciones del C.B.C. / UBA, 1996
- ELIOT, T.S. **Poesía y Drama**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1952.
- FO, Dario. RAME, Franca (Org). **Manual Mínimo do Ator**. 2º ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- FURTADO, Jorge. **Trabalhos de Amor Perdidos**. Coleção Devorando Shakespeare. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- HALL, Peter. **Shakespeare's Advice to the Players**. Theatre Communications Group: New York, 2003.
- HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- HOENSELAARS, Tom. **Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad**. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- KNÉBEL, María. **El Último Stanislavsky: Análisis Activo de la Obra y el Papel**. Colección Arte. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.
- KOTT, Ian. **Shakespeare Nosso Contemporâneo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo : Cosac y Naif, 2003.
- MAGALDI, Sábado. **O Texto no Teatro**. Estudos. 2º ed. São Paulo : Editora Perspectiva S.A., 1999.
- MATTOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MENDES, Cleise Furtado. *Travestimento e Comicidade em s/r*. Artigo.
- POQUELIN, Jean Baptiste / Molière. **El Avaro**. Traducción: Carmelo Sánchez Castro. Madrid: Ediciones Busma, 1982.
- _____ **Tartufo**. Traducción: Carmelo Sánchez Castro. Madrid: Ediciones Busma, 1982.

- RACINE, Jean. **Fedra / Andrômaca**. Biblioteca Básica Universal. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1982.
- SAITTA, Carmelo. **El Ritmo Musical**. Buenos Aires: Saitta Publicaciones Musicales, 2002.
- SANDERS, Andrew. **The Short Oxford History of English Literature**. Revised Edition. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- SHAKESPEARE, William. **As You Like It**. England : Penguin Popular Classics, 1994.
- _____ **Cimbelino**. Tradução: César Aira. Coleção Shakespeare por Escritores. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- _____ **Cimbelino e Péricles**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Edições de Ouro. Rio de Janeiro, 1966.
- _____ **Como Gustéis**. Obra Completa. Barcelona: RBA Coleccionables, S.A., 2003.
- _____ **Hamlet**. Longman Literature Shakespeare. 9º ed. England: Longman Group UK Limited, 2000.
- _____ **Macbeth**. Tradução Manuel Bandeira. Editora Paz e Terra. São Paulo. 1997
- _____ **Macbeth**. England : Penguin Popular Classics, 1994.
- _____ **Noite de Reis ou O que quiserem**. Edição Bilíngue. Tradução: Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1990.
- _____ **Otelo**. Edição Bilíngue. Tradução: Onestaldo de Pennafort. 4º ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- _____ **Pericles, Príncipe de Tiro**. Tradução: Andrés Ehrenhaus. Coleção Shakespeare por Escritores. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999.
- _____ **Pericles**. Obra Completa. Barcelona: RBA Coleccionables, S.A., 2003.
- _____ **Poesia Completa**. Edição Bilíngue. Barcelona: Ediciones 29, 1997.
- _____ **Romeu e Julieta e Tito Andrônico**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Edições de Ouro. Rio de Janeiro, 1966.
- _____ **Romeu e Julieta, Tito Andrônico**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 2º Ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/r.
- _____ **Teatro Completo de Shakespeare: comédias**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- _____ **The Complete Works of William Shakespeare**. London : Wordsworth Editions Limited, 1996.
- _____ **Tito Andrônico**. Obra Completa. Barcelona: RBA Coleccionables, S.A., 2003.
- STANISLAVSKI, Konstantin. **My life in Art**. England : Methuen Publishing Ltd, 1980.

- _____ **A Criação de Um Papel**. 6° ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____ e RUMYANTSEV, Pavel. **Stanislavski on Opera**. USA: Routledge, 1998.
- TIFANY, Grace. **Erotic Beasts and Social Monsters in Shakespeare**. University of Delaware Press, 1995.
- TILLYARD, E. M. W. **La Cosmovisión Isabelina**. Breviarios. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- ONIONS, C.T. **A Shakespeare Glossary**. 2° ed. London: Oxford University Press, 1969.
- PAGLIA, Camilla. **Break, Blow, Burn**. New Cork: Vintage Books, 2005. [pp. VII – 19].
- WILLIAMS, Alberto. **Teoría de la Música**. Buenos Aires: Editorial La Quena, s/r.
- YATES, Frances A. **La Filosofía Oculta en la Época Isabelina**. Literatura. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A, 2000.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS CONSULTADAS

Documentários:

Stanislavski. Documentário. França e Rússia : La SEPT Unité de Programmes, L'Union des Gens du Theatre de Russie, System TV, s/r.

Adaptações de Peças de Shakespeare para o cinema:

BRANAGH, Kenneth. **As You Like IT.** The Shakespeare Film Company, HBO, 2006.

_____ **Love's Labour's Lost** : a romantic musical comedy. The Shakespeare Film Company, Arts Council of England, 2000.

NUNN, Trevor. **Twelfth Night.** England : BBC Films, Circus Films, Fine Line Features, Summit Entertainment, 1996.

OLIVIER, Lawrence. **The Tragedy of Hamlet.** England: Classical Collection, The Rank, 1996.

TAMOR, Julie. **Titus Andronicus.** Fox Searchlight Pictures, Clear Blue Sky Productions, 1999.

Filmagens de Encenações de Peças de Shakespeare:

BROOK, Peter. **The Tragedy of Hamlet.** BBC, ARTE France, NHK Japan, AGAT Films. Filmado no Théâtre des Bouffes du Nord, 2000.

STREHLER, Giorgio. **La Tempesta.** La Rai radiotelevisione italiana e Piccolo Teatro de Milano. Encenação filmada e transmitida pela televisão italiana em 1975.

_____ **Re Lear.** La Rai radiotelevisione italiana e Piccolo Teatro de Milano. Encenação filmada e transmitida pela televisão italiana em 1972.

ANEXOS

ANEXO 1

Lavínia Quadro 1. ATO II Cena III. (II . iii . 55-88). Tradução em Português

Ações Principais e análise dos versos de Lavínia	Texto Original
<p>Ação: Bassiano e Lavínia afrontam Tamora por ela ter um caso com Aaron, o mouro.</p> <p>Análise dos versos: Pentâmetros iâmbicos regulares. Respostas irônicas de Lavínia. Há um certo equilíbrio entre a quantidade de versos ditos por Tamora, por Bassiano e por Lavínia nessa passagem. Lavínia tem o maior conjunto de suas falas até o momento. Uma possibilidade de leitura é a que o casal, enquanto casal, consegue fazer frente a Tamora momentaneamente, limitando o espaço de fala da rainha.</p>	<p>[...] <i>(Entram BASSIANO e LAVÍNIA)</i></p> <p>BASSIANO Oh! O que vemos? De Roma a alta rainha, separada de seu brilhante séquito? Ou sera Dianacom a aparência dela, que seus bisques sagrados abandona para ver a caçada na floresta?</p> <p>TAMORA Atrevido censor de nossos passos particulares, se eu tivesse a força que a Diana todos dão, desde este instante com os cornos de Actéone ficaras, e os cachorros a forma trasmudada te dilacerariam, insolente, intrometido que és.</p> <p>LAVINIA Com vossa graça, gentil Imperatriz, mas todos dizem que em material de cornos sois sabida, sendo de crer que vós e o vosso mouro vos apartastes dos demais apenas para tentar a prova. Ampare Jove dos cães vosso marido neste dia, que poderão tomá-lo por um gamo.</p> <p>BASSIANO Rainha, podeis crer, vosso noturno cimeriano vossa honra deixa escura como a epiderme dele: detestada, manchada, abominável. Por que causa vos encontraríeis do séquito afastada? Por que deixastes vosso bom cavalo branco de neve e viestes esconder-vos neste recant obscure, pelo bárbaro mouro seguida, se não vos houvesse trazido algum desejo obscene e torpe?</p> <p>LAVINIA E tendo sido perturbada em vosso divertimento, é justo que meu nobre senhor seja acoimado de impudente. Por favor, vamos logo, concedamos-lhe os prazeres do amor da cor de corvo. este vale é mui próprio para o feito.</p> <p>BASSIANUS O rei meu mano, vai saber de tudo.</p> <p>LAVINIA Apontado já foi por essas coisas. Bom rei, como tens sido ludibriado!</p> <p>TAMORA Como tenho paciência para tanto?</p>

ANEXO 2

Lavinia. Quadro 2. ATO II Cena III.

Ações Principais e análise dos versos de Lavinia	Texto Original
<p>Ações Principais: Entram os filhos de Tamora e a rainha conta como se sentiu ultrajada pela empáfia do casal. Tamora pede aos filhos que a vinguem e seus filhos encontram no pedido da mãe uma razão a mais para levarem a diante o crime que já tinham em mente. Demétrio e Quiron matam Bassânio.</p> <p>Análise dos versos: Não há nenhuma fala de Lavinia. Tamora diz uma grande fala longa de 25 versos.</p>	<p><i>Enter DEMETRIUS and CHIRON</i></p> <p>DEMETRIUS</p> <p><i>How now, dear sovereign, and our gracious mother!</i> Why doth your highness look so pale and wan?</p> <p>TAMORA</p> <p>Have I not reason, think you, to look pale? These two have 'ticed me hither to this place: A barren detested vale, you see it is; The trees, though summer, yet forlorn and lean, O'ercome with moss and baleful mistletoe: Here never shines the sun; here nothing breeds, Unless the nightly owl or fatal raven: And when they show'd me this abhorred pit, They told me, here, at dead time of the night, A thousand fiends, a thousand hissing snakes, Ten thousand swelling toads, as many urchins, Would make such fearful and confused cries As any mortal body hearing it Should straight fall mad, or else die suddenly. No sooner had they told this hellish tale, But straight they told me they would bind me here Unto the body of a dismal yew, And leave me to this miserable death: And then they call'd me foul adulteress, Lascivious Goth, and all the bitterest terms That ever ear did hear to such effect: And, had you not by wondrous fortune come, This vengeance on me had they executed. Revenge it, as you love your mother's life, Or be ye not henceforth call'd my children.</p> <p>DEMETRIUS</p> <p>This is a witness that I am thy son. <i>Stabs BASSIANUS</i></p> <p>CHIRON</p> <p>And this for me, struck home to show my strength. <i>Also stabs BASSIANUS, who dies</i></p>

ANEXO 3

Lavínia. Quadro 3. ATO II Cena III.

Ações Principais e análise dos versos de Lavínia	Texto Original
<p>Ação: Lavínia se desespera. Tamora quer ela mesma matar Lavínia, mas seus filhos a convencem de que será pior para Lavínia se eles a violam antes. Tamora concorda e seus filhos dizem que já sabem o que fazer depois com Lavínia.</p> <p>Análise: Lavínia fala apenas no começo desse momento, num apelo desesperado. Na maior parte desse momento, ela escuta o que será seu futuro imediato.</p>	<p>LAVINIA Ay, COME, SeMiraMIS, nay, BARbaROUS TAmoRA, For NO name FITS thy NATure BUT thy OWN!</p> <p>TAMORA Give me thy poniard; you shall know, my boys Your mother's hand shall right your mother's wrong.</p> <p>DEMETRIUS Stay, madam; here is more belongs to her; First thrash the corn, then after burn the straw: This minion stood upon her chastity, Upon her nuptial vow, her loyalty, And with that painted hope braves your mightiness: And shall she carry this unto her grave?</p> <p>CHIRON An if she do, I would I were an eunuch. Drag hence her husband to some secret hole, And make his dead trunk pillow to our lust.</p> <p>TAMORA But when ye have the honey ye desire, Let not this wasp outlive, us both to sting.</p> <p>CHIRON I warrant you, madam, we will make that sure. Come, mistress, now perforce we will enjoy That nice-preserved honesty of yours.</p>

ANEXO 4

Lavínia. Quadro 4. ATO II Cena III. (II .ii . 136-222)

Ações Principais e análise dos versos de Lavínia	Texto Original
<p>Ações: Lavínia inicia suas súplicas a seus algozes. Tenta uma vez mais apelar a Tamora, sem sucesso. Dirige-se depois a Demétrio e Quiron, também sem sucesso. Esboça uma argumentação, mas termina suplicando já nem por ternura ou bondade, mas por piedade.</p> <p>Análise dos versos: Versos regulares mantendo a mesma cadência implacavelmente.</p> <p>9º. e 12º. versos: <i> finais femininos</i>. Uma sílaba fraca final sobressalente. Os rogos não são assertivos, se prolongam como súplicas pedindo uma resposta favorável.</p> <p>Último verso: o parlamento se encerra com a palavra <i>pitiful</i>, concentrando dois pés do pentâmetro. É a única palavra dessa última fala na qual acontece isso.</p>	<p>LAVINIA O Tamora! Tens rosto feminino...</p> <p>TAMORA I will not hear her speak; away with her!</p> <p>LAVINIA Pedi-lhe meus senhores, que me escute só uma palavrinha</p> <p>DEMETRIUS Dai-lhe ouvidos, bela senhora. Seja vossa glória contemplar suas lágrimas, mas que estas ao coração vos sejam como as gotas da chuva para a rocha inabalável.</p> <p>LAVINIA Em que tempo se viu os tigrezinhos Algo à mãe ensinarem? Essa fúria Já a recebeste dela, não lha ensines. O leite que mamaste virou mármore; Tua crueldade vem do peito dela. Mas os filhos nem sempre saem à mãe. (A <i>CHIRON</i>) Concita-a a ser como mulher: piedosa.</p> <p>CHIRON Desejas que bastardo me declare?</p> <p>LAVINIA Não gera o corvo a cotovia, é certo. Porém já ouvi contar – oh! se isso agora se confirmasse! – que pela piedade movido, o leão consente que lhe aparem as garras reais, como há também quem diga que os corvos dão comida aos pequeninos enfeitados, enquanto nos seus ninhos deixam morrer à fome os próprios filhos. Oh! Muito embora o coração de pedra te diga não, revela-te comigo, não direi tão bondosa, mas amiga.</p>
<p>Ações: Tamora insiste em desconhecer a piedade e ignora os apelos de Lavínia a que se reconheça feminina. Lavínia apela especialmente a que a rainha abra seus ouvidos surdos, mas suas súplicas continuam sendo em vão. Na última fala de Tamora fica claro que, o apoio à violência contra Lavínia se trata de uma questão de vingança contra Tito.</p>	<p>TAMORA Não sei o que seja isso. Vamos logo!</p> <p>LAVINIA Oh! Deixa que to ensine agora. Em nome de meu pai que podendo dar-te a morte, te deixou viva, não te mostres dura, abre os ouvidos surdos.</p> <p>TAMORA Muito embora nunca ofendido me tivesses, nunca, justamente por causa desse nome teria de mostrar-me sem piedade.</p>

<p>Análise dos versos: 2º verso: presença de <i>final feminino</i>. Lavinia recorre a novos pedidos utilizando verso com sílabas extras.</p>	<p>Lembraí-vos, filhos, que eu chorei de balde para que vosso irmão salvar pudesse do sacrifício, mas o fero Tito não se deixou mover. Assim, levai-a e com ela fazei o que entenderdes. Quanto pior para ela, mais aplausos de mim recebereis.</p>
<p>Ações: Lavinia começa a suplicar desesperadamente a Tamora que a poupe da violação, pedindo para isso uma morte imediata. Tamora recusa uma vez mais e Demétrio manda Lavinia se calar.</p> <p>Análise dos versos: Versos regulares. Destacam-se em meio a eles, os dois últimos versos com finais femininos. Lavinia recorre a novas súplicas utilizando verso com sílabas extras.</p>	<p>LAVINIA Oh! Sê rainha gentil, Tamora, e neste mesmo instante com tua própria mão me tira a vida. Não era a vida que eu pedia tanto; morto Bassiano, eu também morta fôra.</p> <p>TAMORA Que pedias então? Deixai-me louca.</p> <p>LAVINIA Quero a morte imediata, simplesmente, e algo mais, que dizer não me permite a língua da modéstia. Oh! Não permitas que eles deem expansão a essa luxúria que é muito pior que a morte. Nalgum fôssos me atira, horrível, onde o olhar humano jamais possa enxergar-me. Assim fazendo serás uma assassina caridosa.</p> <p>TAMORA Meus filhos privarei de sua paga? Essa bondade seu prazer estraga.</p> <p>DEMETRIUS Vamos! Já nos prendeste muito tempo.</p>

ANEXO 5

Lavinia. Quadro 4. ATO II Cena III. (II . iii . 223-232).

Ações Principais e análise dos versos de Lavinia	Texto Original
<p>Ações: Lavinia chocada com a falta de piedade e de feminilidade em Tamora é agarrada por Chiron, que a arrasta para fora de cena.</p> <p>Análise dos versos: Última fala de Lavinia nessa cena e na peça inteira. Seu último verso tem apenas dois pés. Quiron a agarra e interrompe sua fala. Os próximos versos de Quiron não só tem os cinco pés, como trazem sílabas extras.</p>	<p>LAVINIA Nenhuma compaixão nem graça encontro? Ó criatura bestial, mancha e inimiga Do nosso comum nome: que a ruína Te caia em cima...</p> <p>CHIRON A boca vou tapar-te. Traze o marido dela; é nesta furna Que Aarão mandou lançássemos o corpo. <i>DEMETRIO atira o corpo de BASSIANO no precipício; depois saem DEMETRIUS e CHIRON, arrastando LAVINIA</i></p>
<p>Ações: Tamora se despede deixando a cena.</p>	<p>TAMORA Adeus meus filhos; em bom lugar a ponde. Jamais conhecerá prazer legítimo meu coração, enquanto não ficarem os Andrônicos todos liquidados. Vou ver agora o meu querido mouro. E que ela perca logo o seu tesouro.</p>

ANEXO 6

		Fonte Stanley Wells Dictionnary				
		Linhas	Verso %	Prosa %	Verso	Prosa %
All's Well That Ends Well	AWW	3 013	54,3	45,7	1 636	1 377
Anthony and Cleopatra	AC	3 522	92,3	7,7	3 251	271
As You Like It	AYL	2 810	43,6	56,4	1 225	1 585
The Comedy of Errors	COE	1 787	87,1	12,9	1 556	231
Coriolanus	COR	3 752	79,6	20,4	2 987	765
Cymbeline	CYM	3 707	87,0	13,0	3 225	482
Hamlet	HAM	4 042	73,0	27,0	2 951	1 091
Henry IV, 1st Part	H41	3 081	56,2	43,8	1 732	1 349
Henry IV, 2nd Part	H42	3 326	48,7	51,3	1 620	1 706
Henry V	H5	3 297	60,0	40,0	1 978	1 319
Henry VI, 1st Part	H61	2 695	99,7	0,3	2 687	8
Henry VI, 2nd Part	H62	3 130	84,3	15,7	2 639	491
Henry VI, 3rd Part	H63	2 915	99,9	0,1	2 912	3
Henry VIII	H8				0	0
Julius Caesar	JC	2 591	92,6	7,4	2 399	192
King Edward III	KE				0	0
King John	KJ	2 638	100,0	0,0	2 638	0
King Lear	KL	3 487	75,9	24,1	2 647	840
Love's Labour's Lost	LLL	2 829	65,4	34,6	1 850	979
Macbeth	MAC	2 349	93,8	6,2	2 203	146
Measure for Measure	MFM	2 891	62,4	37,6	1 804	1 087
The Merchant of Venice	MOV	2 701	78,0	22,0	2 107	594
The Merry Wives of Windsor	MWW	2 891	12,2	87,8	353	2 538
A Midsummernight's Dream	MND	2 192	80,2	19,8	1 758	434
Much Ado About Nothing	MAN	2 787	27,5	72,5	766	2 021
Othello	OTH	3 551	82,0	18,0	2 912	639
Pericles	PER	2 459	83,4	16,6	2 051	408
Richard II	R2	2 796	100,0	0,0	2 796	0
Richard III	R3	3 667	98,1	1,9	3 597	70
Romeo and Juliet	RJ	3 099	86,5	13,5	2 681	418
The Taming of the Shrew	TOS	2 676	80,5	19,5	2 154	522
The Tempest	TEM	2 283	80,4	19,6	1 836	447
Timon of Athens	TOA	2 488	77,1	22,9	1 918	570
Titus Andronicus	TA	2 538	98,6	1,4	2 502	36
Troilus and Cressida	TC	3 531	70,1	29,9	2 475	1 056
Twelfth Night	TN	2 591	38,8	61,2	1 005	1 586
The Two Gentleman of Verona	TGV	2 288	73,5	26,5	1 682	606
The Two Noble Kinsmen	TNK	3 261	97,8	2,2	3 189	72
The Winter's Tale	WT	3 348	75,6	24,4	2 531	817
		109009	75,5	24,5	82 253	26 756

ANEXO 7

Conjunto de Quadros sobre Utilização de Prosa, Verso e Canção em *Como Gostais*.

Ato/ Cena	Personagens	Utilização de Prosa e Verso	Espaço
I.1	1. Adam, Orlando, Oliver. 2. Oliver e Charles.	1. Prosa 2. Prosa	Jardim da casa de Sir Rolando de Boys.
I.2	1. Célia e Rosalinda. Entram e permanecem. 2. Entra Touchstone. Entra e permanece. 3. Entra Le Beau. Entra e permanece. 4. Entra Duque Usurpador, Charles, Orlando, Charles, Lordes. 5. Saem Duque Usurpador, Charles, Le Beau. Permanecem Célia, Rosalinda e Orlando. (Touchstone: não há indicação clara de saída). 6. Permanecem Orlando e Le Beau. Saem todos os outros. (Touchstone: não há indicação clara de saída).	1. Prosa 2. Prosa 3. Prosa 4. Prosa. Mudança para Verso no final desse momento: resposta do Duque a Orlando é feita em verso fechando esse quadro. 5. Rosalinda e Célia: Verso Orlando: Prosa 6. Orlando e Le Beau: Verso	Jardim em frente ao palácio do Duque Usurpador
I.3	1. Célia e Rosalinda. 2. Entram Duque Usurpador e Lordes. 3. Permanecem Célia e Rosalinda. Saem os outros.	1. Prosa 2. Verso 3. Verso	Um quarto do palácio do Duque

Ato/ Cena	Personagens	Utilização de Prosa e Verso	Espaço
II.1	1. Duque Legítimo, Amiens, Lordes exilados.	1. Verso	Floresta de Ardenas
II.2	1. Duque Usurpador, Lordes.	1. Verso	Palácio do Duque
II.3	1. Orlando, Adam.	1. Verso	Em frente à casa de Oliver.
II.4	1. Rosalinda como Ganimedes, Celia como Aliena, e Touchstone 2. Corino e Silvius. 3. Rosalinda, Touchstone e Celia. 4. Rosalinda como Ganimedes, Touchstone, Celia como Aliena, e Corino.	1. Prosa 2. Silvius fala com Corino em verso 3. Prosa 4. Verso	Floresta de Ardenas
II.5	1. Amiens, Jaques e outros lordes.	1. Canção e Prosa	Floresta de Ardenas
II.6	1. Adam e Orlando	1. Prosa	Floresta de Ardenas

II.7	1. Duque Legítimo, Lordes e Jaques. 2. Entra Orlando e permanecem os personagens anteriores. 3. Sai Orlando. Permanecem Duque Legítimo, Lordes e Jaques. 4. Entra Orlando trazendo Adam. Permanecem Duque Legítimo, Lordes e Jaques.	1. Verso 2. Verso 3. Verso 4. Verso e Canção	Floresta de Ardenas
------	---	---	---------------------

Ato/ Cena	Personagens	Utilização de Prosa e Verso	Espaço
III.1	1. Duque Usurpador, Lordes e Oliver.	1. Verso	Um quarto no palácio
III.2	1. Entra Orlando e se retira. 2. Entram Corino e Touchstone e permanecem. 3. Entra Rosalinda como Ganimedes e permanece. 4. Entra Célia como Aliena e permanece. 5. Permanecem Rosalinda e Célia. Saem Corino e Touchstone. 6. Entram Jaques e Orlando. 7. Rosalinda como Ganimedes, Orlando e Célia como Aliena. Sai Jaques.	1. Verso 2. Prosa 3. Versos lidos (heptâmetros) e Prosa 4. Versos lidos (heptâmetros) e Prosa 5. Prosa 6. Prosa 7. Prosa	Floresta de Ardenas
III.3	1. Audrey, Touchstone e Jaques. 2. Entra Oliver Mar-Text.	1. Prosa 2. Prosa	Floresta de Ardenas
III.4	1. Rosalinda e Célia. 2. Entra Corino.	1. Prosa 2. Verso	Floresta de Ardenas
III.5	1. Silvius e Phebe. 2. Entra Rosalinda como Ganimedes, Célia como Aliena e Corino. 3. Permanecem Silvius e Phebe. Saem os outros.	1. Verso 2. Verso 3. Verso	Floresta de Ardenas

Ato/ Cena	Personagens	Utilização de Prosa e Verso	Espaço
IV.1	1. Rosalinda como Ganimedes, Célia como Aliena, e Jaques 2. Rosalinda como Ganimedes fazendo-se de Rosalinda, Célia como Aliena, e Orlando. Sai Jaques. 3. Rosalinda e Célia.	1. Prosa 2. Prosa 3. Prosa	Floresta de Ardenas
IV.2	1. Jaques e Lordes.	1. Prosa e Canção	Floresta de Ardenas
IV.3	1. Rosalinda e Célia. 2. Rosalinda como Ganimedes, Célia como Aliena e Silvius. 3. Rosalinda como Ganimedes, Célia como Aliena e Silvius.	1. Prosa 2. Verso e Verso lido (heptâmetros) 3. Prosa	Floresta de Ardenas

	4. Rosalinda como Ganimedes, Célia como Aliena e Oliver. Sai Silvius. 5. Mesmos personagens depois do desmaio de Rosalinda	4. Verso 5. Prosa	
--	---	----------------------	--

Ato/ Cena	Personagens	Utilização de Prosa e Verso	Espaço
V.1	1. Touchstone, Audrey e William.	1. Prosa	Floresta de Ardenas
V.2	1. Orlando e Oliver 2. Orlando, Rosalinda como Ganimedes. Sai Oliver. 3. Rosalinda como Ganimedes, Orlando, Silvius e Phebe.	1. Prosa 2. Prosa 3. Verso e respostas curtas. Rosalinda como Ganimedes termina a cena falando em prosa	Floresta de Ardenas
V.3	1. Touchstone, Audrey e pajens.	1. Prosa e Canção	Floresta de Ardenas
V.4	1. Duque Legítimo, Amiens, Jaques, Oliver, Celia como Aliena, Orlando, Rosalinda como Ganimedes, Silvius e Phebe 2. Entram Audrey e Touchstone. Saem Rosalinda e Célia. 3. Entram Rosalinda e Célia revelando quem são. 4. Entra terceiro irmão de Orlando 5. Saem todos. Permanece Rosalinda.	1. Verso 2. Prosa 3. Canção e Verso 4. Verso 5. Prosa	Floresta de Ardenas

ANEXO 8

Rosalinda Quadro 1. Cena III, Ato I. Tradução em Português:

<p>Diálogo de Rosalinda e Célia. Momento de Confidências. Espaço Íntimo. PROSA</p>	<p>CÉLIA Ora, vamos! Luta com os sentimentos.</p> <p>ROSALINDA Eles se puseram da parte de um lutador melhor que eu.</p> <p>CÉLIA Que o céu vos ajude, então. Há de chegar o tempo de vos medirdes com ele, apesar do perigo de uma queda. Mas ponhamos de parte essas brincadeiras e falemos sério: é possível que tão súbito houvésseis ficado apaixonada a tal ponto pelo filho mais moço de Sir Rolando?</p> <p>ROSALINDA O duque meu pai amava o pai dele de todo o coração.</p> <p>CÉLIA Mas daí se infere que, de todo o coração, deves amar ao filho? Por essa lógica, eu deveria odiá-lo, porque meu pai odiava o seu, também, de todo o coração. Nem por isso, entretanto, eu odeio Orlando.</p> <p>ROSALINDA Não, decerto; não o odieis, por amor de mim.</p> <p>CÉLIA Por que ter-lhe ódio? Não é merecedor de estima?</p> <p>ROSALINDA Deixai-me, então, amá-lo por esse motivo, e amai-o porque assim o faço. Aí vem vindo o duque.</p> <p>CÉLIA Com a cólera nos olhos.</p>
<p>Entrada do Duque Decreto do Exílio VERSO</p>	<p><i>(Entram Duque Frederico e nobres)</i></p> <p>DUQUE FREDERICO Jovem, sem perder tempo preparai-vos para deixardes a corte.</p>
<p>Rosalinda começa a argumentar e se defender. VERSO</p>	<p>ROSALINDA Eu, tio?</p> <p>DUQUE FREDERICO Sobrinha, sim. Se dentro de dez dias a vinte milhas fores encontrada, por isso morrerás.</p> <p>ROSALINDA <p style="text-align: center;">Suplico a Vossa</p> Graça que me revele minha falta. Se tenho consciência de mim mesma, se os meus próprios desejos reconheço, se não estou sonhando, nem sou louca – e não o sou – então, meu caro tio, nem mesmo em pensamentos não pensados ofendi Vossa Alteza (Tradução: Carlos Alberto Nunes. Shakespeare, 1992, p.371).</p>

ANEXO 9

Rosalinda Quadro 2. Cena I, Ato IV. Tradução em Português

As referências quanto a forma do texto em inglês na primeira coluna acompanham a tradução ao português. A forma não se mantém, mas aqui podemos acompanhar o sentido do texto em português.

<p>Rosalinda começa com sua argumentação que trata de desencantar Orlando em relação às mulheres.</p> <p>Destacando as consoantes desse trecho em inglês da fala de Rosalinda constatamos a presença de uma combinação de “s” e consoantes líquidas.</p> <p>Ao escutarmos esse texto em inglês podemos ouvir Rosalinda como, por exemplo, uma encantadora de serpentes, nesse momento em que inicia seu jogo com Orlando.</p> <p>Primeira vez nessa cena que Rosalinda brinca com Orlando declarando-se como Rosalinda. Construção de ironia com a platéia?</p> <p>Intervenção de Célia que serve a Rosalinda para mudar de atitude em relação a Orlando</p>	<p>ROSALINDA Não senhor, se sois tão vagaroso, não apareçais mais diante de mim prefiro ser cortejada por um caracol.</p> <p>ORLANDO Um caracol?</p> <p>ROSALINDA Sim, um caracol; porque embora ande devagar, carrega na cabeça a casa, dote de mais valia, penso, do que podeis oferecer a uma noiva. Além do mais já traz consigo o próprio destino.</p> <p>ORLANDO Como assim?</p> <p>ROSALINDA Os chifres, ora essa, que as pessoas como vós querem dever às esposas; ele, no entanto, já vem armado com a sorte, evitando, assim, que falem da mulher.</p> <p>ORLANDO A virtude não faz chifres; e a minha Rosalinda é virtuosa.</p> <p>ROSALINDA E eu so a vossa Rosalinda.</p> <p>CELIA Ele se compraz em chamar-vos desse jeito, mas possui uma Rosalinda de mais belo colorido que o vosso.</p>
<p>Mudança temporária de humor de Rosalinda em relação a Orlando. Aliteraões presentes. Outra vez, jogo irônico: ‘if I were your Rosalind...’</p>	<p>ROSALINDA Vamos; cortejai-me; cortejai-me, que me sinto hoje com disposição de feriado e prepenso a consentir. Que me diríeis nesse momento, se eu fosse, de verdade, mas de verdade mesmo, a vossa Rosalinda?</p> <p>ORLANDO Antes de falar daria um beijo.</p> <p>ROSALINDA Não; faríeis melhor falando primeiro; e quando désseis em seco por falta de assunto poderíeis aproveitar ocasião para beijar. Os bons oradores cospem quando se atrapalham; para os amantes com falta de assunto – Deus nos livre! – O mais limpo expediente sera beijar.</p> <p>ORLANDO E no caso de recusa?</p> <p>ROSALINDA Então ela vos porá na contingência de ter de suplicar, começando aí novo assunto. (Shakespeare, 1994, p.85).</p>

ANEXO 10

Rosalinda Quadro 3. Cena I, Ato IV. Tradução em Português

<p>Linhas melódicas com as vogais.</p> <p>Jogos sonoros com as palavras: - <i>men when woo wed</i> - <i>maids May when wives</i></p>	<p>ROSALINDA Dizei ‘um dia’ sem essa ‘eternidade’. Não, não, Orlando; os homens são abril quando fazem a corte e dezembro quando se casam; as mulheres são maio enquanto donzelas, o tempo, porém as transforma, quando se tornam esposas. Hei de ter mais ciúmes de ti do que de sua galinha um galo berbere; serei mais barulhenta do que papagaio, quando ameaça chuva; mais caprichosa do que macaco e mais luxenta nos meus desejos do que mono; chorarei por nada como Diana na fonte, e isso quando estiverdes de bom humor, e hei de rir como uma hyena, justamente quando manifestardes desejos de dormir.</p> <p>ORLANDO Mas a minha Rosalinda fará isso tudo?</p> <p>ROSALINDA Por minha vida; ela fará justamente como eu (Shakespeare, 1994, p.87).</p>
--	---

ANEXO 11

Rosalinda Quadro 3. Ato IV Cena 6. Tradução em Português

As referências quanto a forma do texto em inglês na primeira coluna acompanham a tradução ao português. A forma não se mantém, mas aqui podemos acompanhar o sentido do texto em português.

<p>Aproximação de Lisímaco.</p> <p>Prosa</p>	<p>[...]</p> <p>LYSIMACHUS Então, minha beleza, há quanto tempo exerceis esta profissão?</p> <p>MARINA Que profissão, senhor?</p> <p>LYSIMACHUS Ora, não posso nomeá-la sem vos ofender.</p> <p>MARINA Por obséquio, dizei-me qual seja ela.</p> <p>LYSIMACHUS Há quanto tempo estás nessa profissão?</p> <p>MARINA Desde quando tenho uso da memória.</p> <p>LYSIMACHUS Começastes assim tão cedo? Já éreis uma dissolute aos cinco e aos sete anos?</p> <p>MARINA Até antes, senhor, se é que sou o que dissestes.</p> <p>LYSIMACHUS Ora, a casa em que resides proclama que sois uma criatura que se vende.</p> <p>MARINA Conheceis que espécie de casa é esta e a procurais? Ouvi dizer que sois uma pessoa de caráter e governador deste país</p> <p>LYSIMACHUS Como! Vossa superioriora vos revelou minha identidade?</p> <p>MARINA Quem é minha superiora?</p>
<p>Aproximação mais direta de Lisímaco e risco declarado para Marina.</p> <p>Prosa</p>	<p>LYSIMACHUS Ora, vossa hortaliçeira, aquela que semeia o opróbrio e planta a iniquidade. Oh! Ouvistes falar de minha afluência e vos mostrais arredia, para vos deixar conquistar com mais dificuldade. Mas posso assegurar-te, belezinha, que minha autoridade só terá para ti olhares de amizade. Vamos, vamos, leva-me para algum quarto particular.</p>
<p>Resposta de Marina frente ao risco.</p> <p>Verso 1º: pentâmetro iâmbico regular. 2º: pentâmetro iâmbico irregular, enfatizando a ação benéfica que ela quer que Lisímaco faça. 3º: pentâmetro iâmbico cortado pela metade.</p>	<p>MARINA Se sois honrado revelai-o agora. Se essa reputação vos foi imposta, Justificai a opinião de quantos vos julgam digno dela</p>

ANEXO 12

Marina Quadro 1. Ato IV Cena 6. As referências quanto a forma do texto em inglês na primeira coluna acompanham a tradução ao português. A forma não se mantém, mas aqui podemos acompanhar o sentido do texto em português.

<p>Pedido de Lisímaco para que ela siga sua fala, que não a interrompa.</p> <p>Verso Pentâmetro iambico regular incompleto. Falta um dos pés.</p>	<p>LYSIMACHUS Como assim? Como assim? Prosegui; moralizando mais um pouco.</p>
<p>Marina atende o pedido de Lisímaco.</p> <p>Verso 1º verso: traz o último pé do verso de Lisímaco.</p>	<p>MARINA Para mim, Que sou virgem, embora a dura sorte me houvesse colocado neste alcouce, onde vejo venderem-se as doenças mais caro que a saúde... Oh! Se as deidades me tirassem logo Deste lugar sacrilege, ainda mesmo Que fosse para me mudar no passaro Mais humilde que voa no ar sereno!</p>
<p>Resposta de Lisímaco frente ao apelo de Marina.</p> <p>Verso 1º verso: traz os dois últimos pés do verso final de Marina. 2º verso: pentâmetro iâmbico regular 3º verso: metade do pentâmetro? Possivelmente para coincidir com os cortes seguintes 4º verso: pentâmetro iâmbico regular 5º verso: pentâmetro iâmbico irregular 6º verso: metade do pentâmetro?</p>	<p>LYSIMACHUS Jamais imaginara que pudesses Falar tão bem. Jamais nem mesmo em sonhos. Se eu houvesse trazido um pensamento Corrompido, tê-lo-ias alterado. Este ouro é para ti. Vai; persevere Nesses caminho luminoso e possam Fortificar-te os deuses.</p>
<p>Resposta de Marina</p> <p>Verso. Metade do pentâmetro. Completa os dois pés que faltam do verso anterior de Lisímaco.</p>	<p>MARINA Que as bondosas deidades vos amparem.</p>
<p>Promessa de Lisímaco</p> <p>Verso</p>	<p>LYSIMACHUS No que me diz respeito, ficai certa De que não vim com intenções maldosas, Pois até as portas e as janelas desta casa tem para mim da infâmia o cheiro. Adeus; és um modelo de virtude. Não tenho dúvida de que tivesses Tido uma educação em tudo nobre. Toma; aqui tens mais ouro. Que maldito Seja e venha a morrer como um bandido Quem te privar de tua castidade. Se a ouvir falar de mim ainda vieres, Sera para o teu bem.</p>

ANEXO 13

Marina Quadro 3. ATO IV Cena 6. Versos: 153-172

Ameaça de Boul Falas sintéticas de Marina Pode ser verso, pode ser prosa.	BOULT Vamos senhora; vinde comigo. MARINA O que pretendes de mim? BOULT Tomar-vos a jóia que tendes em tão grande apreço MARINA Primeiro disse-me uma coisa. BOULT Que venha essa coisa. MARINA Que desejarias que teu inimigo fôsse? BOULT Ora, desejaria que fosse meu amo, ou melhor, minha patroa.
Argumentação de Marina. VERSO	MARINA Nenhum dos dois te alcança em ruindade; sobre ti tendo o mando, são melhores. Ocupas um lugar que o mais sofrido demônio pelo seu não trocaria, nos tormentos do inferno sem desdouro. És maldito introdutor de todos os biltres que vêm buscar mulheres. Tens as orelhas ao sabor dos murros de qualquer tipo à-toa; até teus próprios alimentos parecem vomitados por goelas putrefeitas.
Boul tenta argumentar ao replicar. PROSA	BOULT Que queres que eu fizesse? Ir para a guerra, não é assim? Onde a gente pode servir por sete anos, para vir a perder uma perna e não ter, no fim, nem dinheiro suficiente para comprar uma de pau?
Argumentação final de Marina. VERSO	MARINA Faze o que fôr, tirante o que ora tens por ocupação. Tira a espurcícia dos velhos receptáculos, ou mesmo dos esgotos da rua; teus services contrata com o carrasco. Qualquer desses ofícios é muito melhor do que este. Pois tua profissão, se um babuíno falar pudesse, achara indigna dele. Oh! Se os deuses pudessem retirar-me sã e salva daqui! Toma dinheiro. Se quiser teu amo ganhar alguma coisa à minha custa, anuncia que sei border, coser, cantar, dançar e prendas outras tenho que por modéstia calo. Prontifico-me a ensinar tudo. Não duvido que uma cidade assim tão populosa não apresente muitos aprendizes.
Convencimento de Boul Marina continua falando em verso, Boul	BOULT Mas é certo mesmo que podeis ensinar tudo isso que dissestes?

segue falando em prosa.

MARINA

Se o contrário provares, reconduze-me para cá
e entrega-me à criatura mais vil
dentre os frequentadores desta casa.

BOULT

Bem, vou ver o que posso fazer por ti. Se puder arranjar-te uma
colocação, não deixarei de fazê-lo.

MARINA

Mas entre mulheres honestas.

[...]

(Shakespeare, 1966, p.254).

ANEXO 14

Espectáculos Teatrais	Circuito	Teatro	Direção
Amaneci y Tu no Estabas	Circuito Comercial	Teatro Cubo	Alicia Zanca
Bambiland	Circuito Alternativo	El Excêntrico de la 18°	Emilio Garcia Wehbi
Como Gustéis	Circuito Comercial	Teatro del Centro	Marilina Rulean
Congal!	Circuito Alternativo	El Callejón	Lorena Ballestrero
Cruz Blanca sobre Fondo Rojo	Circuito Alternativo	Teatro del Viejo Palermo	Diego Cosin
Donde Viven las Palabras: Homero Manzi	Circuito Oficial	Biblioteca Nacional	Eduardo Rodríguez Arguibel
El Cadáver de la Nación	Circuito Alternativo	El Excêntrico de la 18°	Juan Manoel Correa
El Matadero	Circuito Alternativo	Ciudad Konex	Emilio Garcia Wehbi
El Niño Argentino	Circuito Oficial	Teatro Regina TSU	Maurício Kartun
El Rey Lear	Circuito Oficial	Teatro San Martin	Jorge Lavelli
Ensaio. Hamlet	Circuito Oficial	Centro Cultural Recoleta	Enrique Diaz
Espía a una mujer que se mata	Circuito Alternativo	El Camarín de las Musas	Daniel Veronese
La Muerte Ronda por Todas Partes	Performance*	Plaza del Congreso	Fernando Pertuz
La Tempestad (Dança)	Circuito Oficial	Teatro San Martin	Maurício Wainrot
La Violación de Lucrecia	Circuito Alternativo	Teatro Beckett	Mónica Maffia
Les Éphémères	Circuito Oficial	Centro de Exposiciones	Propuesta: Ariane Mnouchkine
Manifiesto de Niños	Circuito Alternativo	Ciudad Konex	El Periférico de Objetos
Mujeres soñaron caballos	Circuito Alternativo	El Camarín de las Musas	Daniel Veronese
Otelo, campeón mundial de la derrota	Circuito Alternativo	Sportivo Teatral	Alberto Ajaka
Segovia - o de la poesía	Circuito Oficial	Teatro Sarmiento	Villanueva Cosse
Soñar, soñar	Circuito Alternativo	Banfield Teatro Ensemble	Compañía Banfield Teatro Ensemble
The Mammy Project	Performance*	Centro Cultural Recoleta	Michelle Nicole Matlock
The Twelfth Night	Circuito Oficial	Teatro San Martin	Declan Donellan
Últimos Remordimientos Antes del Olvido	Circuito Alternativo	El Portón de Sanchez	Laurent Berger
Un Enemigo del Pueblo	Circuito Oficial	Teatro San Martin	Sérgio Renán
O Lago dos Cisnes (Dança)	Circuito Oficial	Luna Park	Julio Bocca
Boris Godunov (Ópera)	Circuito Oficial	Teatro Colón	Stefan Lano e Mario Pontiggia

* Performance inserida em "Corpolíticas 2007 en las Américas -

Formaciones de Raza, Clase y genero" 6° encontro do Hemisferic Institute of Performances.

Concertos \ Performances	Espaço	Direção
Joan la Barbara. Performance (EUA) **	Centro Experimental do Teatro Colón	Joan la Barbara
Tran Quang Hai Performance (VIETNAM) **	Centro Experimental do Teatro Colón	Tran Quang Hai
Concerto: In Nomine - Música, Shakespeare (ARG)	Centro Cultural Ricardo Rojas	Héctor Rodríguez
Concerto Musical: Candombe en Rojo (ARG)	Sociedad de Distribuidores de Diarios	Direção Musical: Juan Pablo Greco
Mapa/Corpo 2 - Rituales interactivos (MÉXICO/EUA) *	Centro Cultural Recoleta	Gomez-Peña
Ninguna Mujer Nasce para Puta (COLOMBIA) *	Plaza del Congreso	Mujeres Creando

* Performance inserida em "Corpolíticas 2007 en las Américas - Formaciones de Raza, Clase y genero" -

6º encontro do Hemisferic Institute of Performances.

**Performance inserida no 9º Encontro do Institute for Living Voice (EUA)

ANEXO 15

CD de áudio com gravações de trechos de textos das personagens Lavínia, Rosalinda e Marina. Os exercícios foram realizados em inglês, castelhano e português.

Faixa 1 Soneto de abertura de Romeu e Julieta. Exercício com soneto em pentâmetro iâmbico. Cena I Ato I

Faixa 2 Trecho da Cena I Ato III de *Hamlet*. Exercício com finais femininos.

Faixa 3. Lavínia. Trecho da Cena I Ato I. Inglês

Faixa 4. Lavínia. Trecho da Cena II Ato III. Inglês

Faixa 5. Lavínia. Trecho da Cena I Ato I. Português

Faixa 6. Lavínia. Trecho da Cena II Ato III. Português

Faixa 7. Rosalinda. Trecho da Cena III Ato I. Inglês

Faixa 8. Rosalinda. Trecho da Cena I Ato IV. Inglês

Faixa 9. Rosalinda. Trecho da Cena I Ato IV. Inglês

Faixa 10. Rosalinda. Trecho da Cena III Ato IV. Castelhana

Faixa 11. Rosalinda. Trecho da Cena I Ato IV. Castelhana

Faixa 12. Rosalinda. Trecho da Cena I Ato IV. Português

Faixa 13. Gower sobre Marina. Trecho do início do Ato V. Inglês

Faixa 14. Marina. Trecho da Cena I Ato IV. Inglês

Faixa 15. Marina. Trecho da Cena II Ato IV. Inglês

Faixa 16. Marina. Trecho da Cena V Ato IV. Inglês

Faixa 17. Marina. Trecho da Cena V Ato IV. Inglês

Faixa 18. Marina. Trecho da Cena I Ato V. Inglês

Faixa 19. Marina. Trecho da Cena I Ato IV. Português

Faixa 20. Marina. Trecho da Cena II Ato IV. Português

Faixa 21. Marina. Trecho da Cena V Ato IV. Português

Faixa 22. Marina. Trecho da Cena V Ato IV. Português

Faixa 23. Marina. Trecho da Cena I Ato V. Português